Performativität in der interkulturellen Kunst- und Kulturvermittlung: Transblicke und („Zusammen“-)Brüche

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln

Doktorarbeit vorgelegt von: Ronja Kampschulte

1. Prüferin: Fr. Prof. Dr. Storch
2. Prüferin: Fr. Dr. Angelika Mietzner

Köln, 10.04.2024

Inhaltsverzeichnis

Danksagung 1

Einleitung 2

1. Darstellung des Forschungsfeldes 19

1.1. Stadt Ulm: Geschichte 20

1.2. Stadt Ulm: Migration 24

1.3. Stadt Ulm: Kulturvermittlung 38

1.3.1. Kulturszene 41

1.3.2. Konzept 45

1.3.2.1. Kulturentwicklungsplanung(en) 45

1.3.2.2. Beschlussvorlagen Kulturvermittlung 55

1.3.2.3. Kulturvermittlungsprojekte und -kooperationen der Kulturabteilung 57

1.3.2.4. Projektförderung 60

1.3.3. Zwischenstand 61

2. Theoretische Grundlagen 63

2.1. Postkoloniale Theorien und kritische Zugänge 63

2.1.1. Kapitalismus und „Commons“ 72

2.1.2. Alterität und Identität 83

2.1.2.1. „Kollektive“ und „kulturelle Identität“ 86

2.1.2.2. Medientechnologien und (mediale und künstlerische) Repräsentationen 91

2.1.2.3. Globalisierung, Migration und Nationskonzept 98

2.1.2.3.1. Kategorisierungen und Integrationsdebatte 103

2.1.2.3.2. Transnationale Räume 107

2.1.2.3.3. Migrationsgesellschaft und Migrationspädagogik 110

2.1.2.4. Bhabha: Hybridität und Dritter Raum 115

2.1.2.5. Welsch: Transkulturelle Identität 118

2.1.2.6. Jullien: Abstände und Ressourcen 123

2.1.2.7. Terkessidis: Interkultur 126

2.2. Diskriminierungen 132

2.2.1. Rassismus 137

2.2.2. Diskriminierungen, Rassismus und Sprache 144

3. Kritische Auseinandersetzung mit Methodologie und Positionalität 151

3.1. Methodisches Vorgehen zur Untersuchung der Forschungsfragen 164

3.1.1. Anliegen der Untersuchung und Vorüberlegungen 165

3.1.2. Kontaktaufnahme und Untersuchungsteilnehmer*innen 167

3.1.3. Auswahl des Designs und Methoden sowie Durchführung 168

3.1.3.1. „Conviviality“: Unordnung, Spontanität und Zufall als Forschungsgrundlage 168
3.1.3.2. Dokumentation und Niederschrift von Eindrücken, Gedanken, Gefühlen und Ideen 174
3.1.3.3. Walking Methods 177
3.1.3.3. Gespräche und Interviews 190
3.1.3.4. Soundscapes 192
3.1.3.5. Aquarellskizzen und -malereien sowie Zwischenerläuterungen 194
3.2. Transkription 203
3.3. Reflexion der Forscher*innenrolle 205
4. Kultur (-begriff, -bereiche, -wahrnehmung) 209
4.1. Kulturpolitik und „Kulturbetrieb“ 216
4.1.1. Kunst- und Kulturvermittlung 231
4.1.1.1. Audience Development 241
4.1.1.2. Kulturelle Bildung und kulturelle Teilhabe 251
4.1.1.3. Eremjan: Transkulturelle Kunstvermittlung 262
4.1.2. Kreativität und Ästhetik des Alltäglichen 267
4.2. Kommunikation 277
4.2.1. Resonanz, Synchronisierung und Rhythmus 278
4.2.2. Sinne 282
4.2.3. Reisen, Warten und Gastlichkeit 286
5. Empirische Forschung 298
5.1. Die Stadt Ulm als Bühne 298
5.2. Performativität 325
5.2.1. Begriffsdefinition und -entwicklung 325
5.2.2. Kunst 332
5.2.2.1. Kunst, Begegnungen und „der/die Andere“ 339
5.2.2.2. Theater 341
5.2.2.2.1. Liminalität 345
5.2.2.2.2. Goffman: Die Welt als Bühne 347
5.2.3. Städte, Diversität und Performanz 351
5.2.4. Widersprüche, Brüche, Abwesenheit und Unvollständigkeit 366
5.3. Performativität im Alltag: künstlerische interkulturelle Begegnungen 370
5.3.1. (Kreative) Raumgestaltung 374
5.3.2. Hybridität, Liminalität und (Verschiebung von) Grenzen 384
5.3.3. Das Potenzial von Kontingenz auf Hinterbühnen 390
5.3.4. Haltestellenexkurs: Resonanzerfahrungen 395

5.4. Performativität auf kulturellen Veranstaltungen: künstlerische interkulturelle Begegnungen 410
5.4.1. Karaoke-Abend in der „Apotheke“ 410
5.4.2. Kunstvernissage „MähringerArt Vernissage“ in Geflüchtetenunterkunft 412
5.4.3. Das mobile Kreativlabor „Kulturhupe“ der Kulturvermittlung der Stadt Ulm auf dem Wochenmarkt 417
5.4.4. Kulturvermittlungsveranstaltung „Kunstknall“ im Museum Ulm und der Kunsthalle Weishaupt 421
5.4.5. „Goin“-Graffiti und Diskussion über das Nicht-Sprayen an der Volkshochschule Ulm 427
5.4.6. Thematisierung von Migration: Ausstellung der Volkshochschule Ulm „Bring dein Ding“ und Projekt „Migration verbindet“ des Donauschwäbischen Zentralmuseums Ulm 431
5.4.7. „Afrokids Ulm e.V.“: Räume der Selbstermächtigung 442
5.4.8. „Stürmt die Burg“: Bespielung der Wilhelmsburg durch Kunst und Kultur 444
5.4.9. „Songlotterie“: Zusammenführung von Improvisationstheater und Liveband 449
5.4.10. „Erenlauh“-Projekt und Stadtteilcafé in Ulm Wiblingen 452
5.5. Machtverhältnisse in der städtischen Kulturvermittlung 461
6. Fazit 468
7. Literaturverzeichnis 487
8. Bestätigungen zur Einbindung von Aussagen in grauen Kästen 527
9. Anhangsverzeichnis 528
10. Anhang 528
11. Abbildungsverzeichnis 617

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich allen Personen, die mich im Laufe meiner Dissertation unterstützt haben danken. Mein erster Dank gilt Fr. Prof. Dr. Anne Storch für die wunderbare Betreuung in allen Arbeitsphasen, begonnen bei der Themenfindung bis hin zur letzten Korrekturschleife. Bereits im Bachelorstudium weckte sie mein Interesse für die wissenschaftliche Arbeit und Forschung und ermöglichte mir im Masterstudium eine Feldforschungsreise ins „Operndorf Afrika“ in Burkina Faso. Ihre wertvollen Ratschläge in Kombination mit ihrer Offenheit für kreative Arbeitsformen und Prozesse im „Dazwischen“, eröffneten einen konstruktiven Raum für Schaffensfreiheit. Ebenso danken möchte ich Fr. Dr. Angelika Mietzner, die neben der Übernahme der Zweitbetreuung der Arbeit meine Teilnahme an wissenschaftlichen Austauschformaten förderte. Ohne die dreijährige finanzielle Unterstützung der Friedrich-Ebert-Stiftung wäre die Umsetzung der Arbeit jedoch nicht möglich gewesen. Dafür spreche ich meinen großen Dank aus. Des Weiteren möchte ich mich bei der Stadt Ulm bedanken. Besonders bei der Kulturbürgermeisterin Iris Mann, allen voran jedoch bei der Kulturabteilungsleiterin Sabine Schwarzenböck und bei dem gesamten Team der Kulturabteilung bzw. Kulturvermittlung. Einerseits durfte ich viele Stunden im städtischen Büro an meiner Doktorarbeit schreiben, andererseits wurde mir stets mit Kontakten und Informationen weitergeholfen und man tauschte sich über Ideen und Vorgehensweisen aus. Darüber hinaus möchte ich meinen (ehemaligen) WG-Mitbewohner*innen, in Hauptsache Kristina Boos, Danke sagen. Die Türen wurden versucht leise zu schließen und gleichzeitig wurde ich immer wieder mit Späßen „ins echte Leben“ zurückgeholt, wenn es nach einem langen Tag am Schreibtisch draußen schon wieder dunkel wurde. Meinen Freundinnen Laura Hasselmann, Milena Bork und Cassandra Gerber gilt besonderer Dank für das Korrekturlesen, den fachlichen Austausch und die beständigen Ermutigungen. Meiner Familie Jörg, Gabi, Benno, Nils und Zarah Kampschulte danke ich für ihre unerschütterliche Geduld und das große Vertrauen in mich. Meinem Opa und meiner Oma für mich immer wieder erheiternde Nachfragen danach, „wann die Hausaufgaben denn nun endlich mal fertig sind?“. Steven Koch danke ich nicht nur für die unzähligen Massagen meines verspannten Nackens, sondern auch für die vielen motivierenden Worte. Nicht zuletzt gilt allen Gesprächspartner*innen und Kulturvermittler*innen ihrer eigenen Lebenswelten dieser Arbeit mein Dank, weil ohne sie das Verfassen der Dissertation gar nicht erst möglich gewesen wäre. Ich habe diesbezüglich viele inspirierende, offene und bereitwillig ihr großes Wissen mit mir teilende Menschen kennengelernt, die die Stadt Ulm durch ihre kreativen und kommunikativen Handlungen immer wieder neu zu dem machen, was sie ist.

Einleitung

Die kulturelle Teilhabe aller Menschen in Deutschland ist immer noch von persönlichen und finanziellen Ressourcen sowie dem Bildungsstand abhängig (vgl. IT 5: Scheytt und Sievers). Meine Doktorarbeit soll dazu beitragen, einen Perspektivwechsel im Hinblick auf Kulturvermittlung und Kulturelle Bildung vorzunehmen. Dafür werden kulturelle Ressourcen sowie liminale Experimentier- und Gestaltungsräume in der heutigen Migrationsgesellschaft in Deutschland beleuchtet, die durch interkulturelle Begegnungen von transkulturellen Akteur*innen im urbanen Raum eröffnet und sichtbar werden. Unvorhersehbarkeiten, Missverständnisse, Widersprüchliches, Zufälle und Brüche werden in den Fokus gerückt, deren performativen Kräfte für eine kritische Kunst- und Kulturvermittlung, die Machtstrukturen reflektiert, nutzbar gemacht werden können. Im Alltag werden von den Bürger*innen in der Stadt Ulm, die als Kunst- und Kulturhandelnde auf der städtischen Bühne der Performanz betrachtet werden, Grenzen destabilisiert und verschoben. Diesbezüglich müssen vor dem Hintergrund der Postkolonialen Theorien historisch gewachsene, institutionell verankerte und sich (re-)produzierende Ein- und Ausschlüsse sowie Stereotypisierungen berücksichtigt werden.

Die Themen Kulturvermittlung und Kulturelle Bildung sind kulturpolitisch in Deutschland aufgrund der immer weiter zunehmenden Pluralität und Diversität, aber auch der Individualisierung und Fragmentierung der Gesellschaft sowie der nach wie vor deutlich vorhandenen ungleichen Startvoraussetzungen bzw. Bildungs- und Kulturzugängen, seit einigen Jahren (wieder) von großer Aktualität.

> „Kunst ist ja die ästhetische Veräußerung seiner eigenen Gedanken und Gefühle. Das heißt, dass ich meinen Mitmenschen beides so mitteile, dass sie diese sinnlich erfahren können. Ganz klassisch funktioniert das vielleicht über visuelle Bildträger, aber auch über Musik, Bewegung, Film, Installationen usw. In dieser Vielfalt der Veräußerung liegt auch die Vielfalt der Welt begründet. Nicht umsonst ist ‚Kunst' in Autokratien oder Diktaturen beschränkt/verboten/nivelliert bzw. eindimensional. Denn würde man der Kunst und seinen Kunstschaffenden erlauben sich zu entfalten, dann ‚ent-falten' sich auch Sichtweisen und Gedanken und Progressives entsteht. Aus diesem Grund ist künstlerisches Handeln essentieller Bestandteil demokratischer Bewegungen und unabdingbar für eine tolerante, diskursoffene und funktionierende Gesellschaft. Ich zeige dir meine Welt und du mir deine! So kann aus vielen Welten und sozialen Blasen eine Welt werden" (Cedrik Hurst, Ulmer Lehrer für Kunst und Geographie; Antwort via Mail auf die Frage der Wichtigkeit von Kunst für das Miteinander in der Gesellschaft, März 2024).

Sowohl in der Praxis, als auch in der Theorie finden (Weiter-)Entwicklungen mit dem Ziel, kulturelle Teilhabe und Chancengerechtigkeit zu stärken, statt. Dabei ist auffällig, dass wissenschaftliche Erkenntnisse oftmals erst verspätet oder gar nicht in der Praxis wahrgenommen und/oder umsetzend aufgegriffen werden (können), weil aktive (kultur-)politische Maßnahmen, die Veränderungen anstoßen und ausreichende, neuartige sowie mutige Ressourcenumverteilungen fehlen. Trotzdem belegen verschiedene Initiativen, Programme, Stellenneuschaffungen, Studiengänge sowie Forderungen und Schwerpunktsetzungen im Bereich der Kulturpolitik, wie z.B. das 2019

erschienene Positionspapier des Deutschen Städtetags[1] (vgl. IT 1: Deutscher Städtetag), das überregionale Kulturprogramm „Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung“,[2] das Programm „Kulturagent*innen für kreative Schulen“,[3] die Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung (BKJ) e.V. (vgl. IT 2: Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung) oder die digitale Wissensplattform „Kulturelle Bildung Online“[4] (vgl. IT 3: Kulturelle Bildung Online) die Aktualität, Versuche und Notwendigkeit der Förderung von kultureller Teilhabe. Der bereits Ende der 1970er- Jahre geführte Diskurs „Kultur für alle“, angestoßen durch den langjährigen Kulturdezernenten von Frankfurt am Main und Präsidenten des Goethe Instituts Hilmar Hoffmann, wird mittlerweile weiter gedacht in Richtung „Kultur für, mit und von allen“ (vgl. IT 4: Friedrich-Ebert-Stiftung). Im Jahr 2010 merkten Oliver Scheytt und Norbert Sievers allerdings an, dass die kulturelle Teilhabe aller Menschen noch längst nicht der Realität entspricht. Dennoch habe sich seit Hoffmanns Leitformel im Hinblick auf das Kulturangebot und die Förderung von kultureller Teilhabe viel getan (vgl. IT 5). Michael Annoff (o.J.) hält fest, dass in den letzten zehn Jahren die Aufgabe der Demokratisierung des Kulturbereichs durch Konzepte der Diversität, intersektionalen Diskriminierungskritik und Fragen der Verbindungen von Klassismus, Sexismus, Rassismus und Ableismus erweitert worden ist. In diesem Zusammenhang würden strukturelle Ausschlüsse in Kunst und Kultur, nicht nur auf Seiten des Publikums, sondern auch auf Seiten der Kulturproduzent*innen[5] und Programmgestalter*innen ins Blickfeld rücken. Nichtsdestotrotz sei immer noch eine große Diskrepanz zwischen der Diversifizierung der Kultureinrichtungen und den rasch voranschreitenden demographischen Entwicklungen zu verzeichnen. Annoff zeigt auf, dass zum einen das von Hoffmann benannte Ziel der allgemeinen Demokratisierung des Kulturbereichs für damalige Zeiten progressiv war, zum anderen die kulturpolitische Nutzung des weiten Kulturbegriffs und dessen Ausweitung auf neue Arbeitsfelder, wie z.B. die Stadtteilkultur. Wirksam allerdings seien diese Forderungen eher auf der Ebene neuer

[1] Im Positionspapier wird die Relevanz der Kulturellen Bildung, die im Vergleich zur Kulturvermittlung die Ebene des Lernens des sich bildenden Subjekts fokussiert, unterstrichen. Die interkulturelle Öffnung von kulturellen Bildungsangeboten und Kultureinrichtungen sei notwendig, um kulturelle Teilhabe zu ermöglichen. So könne Kulturarbeit als gestaltendes Element der Vielfalt fungieren (vgl. IT 1: Deutscher Städtetag).

[2] Das Programm ist ein Versuch auf Bundesebene gegen die im Kulturbetrieb wahrgenommene Exklusivität anzukämpfen (vgl. Terkessidis 2015, S. 91f.), indem durch Bildungs-Kultur-Kooperationen sozial benachteiligte Kinder und Jugendliche erreicht werden sollen. Mehr Informationen zum Kulturprogramm sind auf der Homepage des Bundesministeriums für Bildung und Forschung zu finden (vgl. IT 6).

[3] Bis Ende des Jahres 2019 wurde das Programm in der Stadt Ulm von der Bundeskulturstiftung, der Stiftung Mercator und vom Bundesland Baden-Württemberg gefördert (vgl. Mandel 2016a, S. 21). Seit Anfang 2020 wird die Finanzierung der Kulturagent*innenstelle von der Stadt selbst übernommen.

[4] Es handelt sich um ein Projekt in Trägerschaft der Akademie der Kulturellen Bildung des Bundes und Landes NRW, der Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel, der Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung sowie dem Institut für Kulturpolitik der Stiftung Universität Hildesheim.

[5] In dieser Arbeit wird mit dem Gender-Sternchen gegendert. Damit werden gleichermaßen alle Geschlechter angesprochen und stets mitgedacht, insofern nicht explizit anders hervorgehoben. Teilweise wurden in Zitaten, Eigenbezeichnungen oder (Projekt- bzw. Programm-)Titeln die offiziellen oder von den Autor*innen verwendeten Sprech- und Schreibweisen übernommen (z.B. „Kulturpaten und -patinnen“). Oftmals handelt es sich dabei um das generische Maskulinum.

Kulturformate und -institutionen geworden, weniger auf der einer chancengerechten differenzierten Zielgruppenorientierung. Es sei Hoffmann im Gegensatz zu heutigen intersektionalen Perspektiven nicht um Fragen des Zusammenspiels von Ungleichheiten und sozialen sowie kulturellen Identitäten gegangen, sondern um die der sozialen und ökonomischen Faktoren im Hinblick auf Kulturbesuche. Er habe sich zwar mit Ungleichheit, die aus ungerechter gesellschaftlicher Arbeitsteilung hervorgeht beschäftigt, dabei allerdings die Arbeitsmigration als wichtigen Punkt außer Acht gelassen (vgl. IT 97: Diversity Arts Culture).

Eckert Liebau (2015) betont, dass die Forderung nach kultureller Teilhabe im kulturpolitischen Diskurs heutzutage anerkannt und in der Kulturellen Bildung ihre theoretische und praktische Entsprechung findet. Die Forderung nach kultureller Teilhabe sei eng verknüpft mit dem Gedanken der Selbst- und Mitbestimmung bzw. Mündigkeit von Individuen bzw. Bürger*innen, die für die gesellschaftliche Entwicklung in einem demokratischen Staat Voraussetzung seien. Viele Teilhabeprojekte würden ihre Ziele, wie z.B. das Aufmerksam- und Neugierig-Machen auf Kunst und Kultur, das Schaffen von neuen und anderen Zugängen, die Ansprache von bisher noch nicht erreichten Besucher*innengruppen, eine Partizipation in den verschiedenen Phasen von Kulturprojekten und eine bestimmte Qualität der Teilhabemöglichkeiten jedoch nicht erreichen. Oftmals könne allerdings nicht klar festgestellt werden, wie groß der Abstand zwischen dem staatlich-gesellschaftlichen Anspruch und der Wirklichkeit von kultureller Teilhabe tatsächlich ist. Überlegungen zur kulturellen Teilhabe müssten berücksichtigen, dass ungleiche Startvoraussetzungen zur Gestaltung des eigenen Lebens existieren und eng mit soziokulturellen, sozioökonomischen und familiären Hintergründen zusammenhängen. Zusätzlich seien ästhetische Erfahrungen niemals vollständig kontrollier- oder kalkulierbar. Liebau betont, dass Teilhabefähigkeit und der Umgang mit Emergenz für die Gestaltung sowie für die Wahrnehmung von Kultur unabdingbar sind und dass für ihre Ausbildung eine bestimmte Qualität der Rahmungen vorhanden sein muss. Ein Grundproblem der Kulturellen Bildung sei, dass Angebote für das Individuum sowohl mit einer notwendigen Passung, als auch mit Selektivitätsmechanismen einhergehen würden (vgl. IT 7).

Die Direktorin der Akademie der Kulturellen Bildung des Bundes und des Landes Susanne Keuchel (2021) verweist in diesem Zusammenhang auf die zunehmende Fragmentierung, Individualisierung und soziale Spaltung der Gesellschaft. Sie denkt, dass es aufgrund des gesellschaftlichen Wandels anstelle von zielgruppenspezifischen kulturellen Angeboten und dem Fokus auf Lebensweltorientierung zukünftig mehr milieuübergreifende Konzepte braucht. Das sei nötig, um alternative Gestaltungsperspektiven aufzuzeigen, die außerhalb der eigenen Milieupraktiken liegen und um unterschiedliche kulturelle Lebensweisen kennenzulernen. Sie konstatiert, dass sich in der Kultur lange die Auffassung einer klassischen Kultur, die das Bildungsbürgertum anspricht und einer danebenstehenden Soziokultur für breite Bevölkerungsgruppen gehalten hat, obwohl in der

soziologischen Forschung zunehmend von einer Vielfalt an Lebensstilen die Rede gewesen sei. Mittlerweile hätten bundesweite repräsentative Befragungen zur kulturellen Teilhabe ergeben, dass spezifische junge Bevölkerungsgruppen über die Freiwilligkeit kultureller Bildungsorte wenig erreicht werden und der Bildungshintergrund der Eltern die Zugänge zur Kulturellen Bildung stark beeinflusst. Deshalb seien in der Hoffnung alle Kinder und Jugendlichen zu erreichen, Kooperationen zwischen Kultur- und Bildungseinrichtungen ausgebaut worden. Außerdem seien vermehrt zielgruppenspezifische Bildungskonzepte für junge Menschen aus sozialbenachteiligten Kontexten entwickelt worden, die sich an den vermuteten Interessen ausrichten und sich somit dem Prinzip der Lebensweltorientierung verschreiben würden. Der Diskurs um Migration und Diversität, wie beispielsweise anhand der Fluchtbewegungen im Jahr 2015 erkennbar, habe schließlich zu Überlegungen im Hinblick auf Empowerment, zu der Abbildung von außereuropäischen Perspektiven und Kunstgenres sowie hinsichtlich von Multiplikator*innen „mit Migrationshintergrund“[6] in der Kulturellen Bildung geführt. Keuchel merkt jedoch an, dass es auch Kritik an migrationsspezifischen Ansätzen gibt, die mit Bezug auf die transkulturelle Beschaffenheit der Gesellschaft[7] in Frage gestellt werden würden. Teilweise würden vor dem Hintergrund von postkolonialen Diskursen überdies Perspektiven und Inhalte der kulturellen Bildungsarbeit als westliche Betrachtungsweisen generell angezweifelt werden. Sie führt weiter aus, dass der von Hilmar Hoffmann geforderte dezentrale Ausbau Soziokultureller Zentren als Beginn der aufsuchenden Kulturarbeit interpretiert werden kann. Die Kulturelle Bildung habe sich allerdings lange Zeit nur auf Kooperationen mit dem formalen Bereich konzentriert. Non-formale und informelle kulturelle Bildungszugänge seien aber auf anderer Ebene mindestens genauso bedeutsam und würden deswegen heutzutage immer mehr gefördert werden, wobei eine nachhaltige infrastrukturelle Verankerung zumeist immer noch fehle. Bestehende Inklusions- und Diversitätskonzepte seien gute Anknüpfungspunkte für die Entwicklung milieuübergreifender Bildungskonzepte hinsichtlich der Inblicknahme der verschiedenen Stärken von Einzelnen sowie der Widerspiegelung von Heterogenität bzw. der Repräsentanz diverser Milieus, auch auf kulturpädagogischer Fachebene. Sie schlägt vor, für eine milieuübergreifende Zielgruppenansprache mehrere Orte miteinander zu vernetzen, die üblicherweise ohnehin von vielen unterschiedlichen Menschen aufgesucht werden, so z.B. verschiedene Schulen, Stadtteile oder Vereine. Inhaltlich könnten einerseits die kulturellen Lebenswelterfahrungen aller beteiligten Milieus der Teilnehmenden thematisiert werden. Andererseits könnten Themen aus einem anderen Handlungsfeld, das alle Beteiligten interessiert, als Basis für künstlerische Betätigungen genutzt werden. Gegenteilig dazu sei auch das bewusste Abwenden von dem Punkt der

[6] In Kap. 2.1.2.3.1. „Kategorisierungen und Integrationsdebatte“ werden solche Beschreibungen und Einordnungen kritisch hinterfragt.
[7] Siehe Kap. 2.1.2.5. „Welsch: Transkulturelle Identität“.

Lebensweltorientierung denkbar, indem den meisten der beteiligten Milieus unbekannte künstlerische Ausdrucksformen zum Gegenstand gemacht werden. Es wird resümiert, dass das In-Kontakt-Kommen mit unterschiedlichen kulturellen Milieus einem zunehmendem Schubladendenken in der Gesellschaft entgegenwirken kann sowie Einblicke in alternative Lebenswelten und -formen und somit andere Bewertungsgrundlagen für die eigene Lebensgestaltung bietet. Das würde Wahloptionen und Gestaltungsfreiräume für Subjekte schaffen. Voraussetzung für die Implementierung des milieuübergreifenden Ansatzes sei ein kritischer Blick auf die aktuell in der Kulturellen Bildung beachteten milieuspezifischen kulturellen Ästhetiken und Praktiken sowie auf die Milieuzusammensetzungen von Pädagog*innen und Multiplikator*innen der in dem Feld Tätigen. Die aktuelle Förderpraxis müsse dementsprechend angepasst werden, um flächendeckend infrastrukturell geförderte, kostenfreie kulturelle Bildungsangebote unterstützen zu können, die weniger zielgruppenspezifisch ausgelegt sind (vgl. IT 8).

Aladin El-Mafaalani ist ebenfalls der Ansicht, dass es Veränderungen in der Ausrichtung der Kulturellen Bildung bedarf. Schulen, die ein großes Handlungsfeld für Akteur*innen der Kulturellen Bildung sind, müssten z.B. neu gedacht werden in Richtung Erfahrungsraum. Dieser müsse gezielt dafür ausgelegt sein, ungleiche Startvoraussetzungen und soziale Ungleichheit von Schüler*innen aufzuheben bzw. systematische Förderung zu garantieren. Dafür brauche es multiprofessionelle Teams, die sich aus Expert*innen verschiedener gesellschaftlicher Bereiche, wie Psychologie, Kunst und Kultur, Gesundheit, Handwerk etc. zusammensetzen (vgl. IT 9: Deutschlandfunk).

Mit diesen Themen beschäftigte sich auch die 14. Jahrestagung des Fachverbands Kulturmanagement mit dem Titel „Kulturelle Teilhabe“, die vom 20. bis 22. September 2023 in Berlin stattfand und vom Institut für Kulturelle Teilhabeforschung in Kooperation mit der Hochschule Macromedia und der Hochschule für Technik und Wirtschaft ausgerichtet wurde. Es ging um die Fragen, wer kulturelle Teilhabe wie fördern kann und wie die Wirkung von Programmen und Projekten gemessen werden kann. In den letzten Jahren hätten, so liest sich der Beschreibungstext der Tagung, vor allem die Themen der Machtverteilung, der strukturellen Ein- und Ausschlüsse und das Schaffen von neuen Zugängen an Bedeutung gewonnen. Aspekte der Diversität, Barrierefreiheit, Inklusion und Partizipation seien in den Vordergrund getreten. Es wird geschrieben, dass der Kulturbereich zumindest verstanden zu haben scheint, dass kulturelle Teilhabe eine der zentralen gesellschaftlichen Aufgaben ist. Dennoch wirke es oftmals so, als basiere die Praxis weniger auf konkreten Konzepten, auf der Basis von Forschungserkenntnissen oder dem wahren Bemühen, Strukturen bezüglich der Dimensionen Personal, Programm und Publikum tiefergreifend zu verändern. Ein deutlich radikaleres Vorgehen für die Um- und Neugestaltung des Kulturbereichs und klarere strategische sowie operative

Entscheidungen dafür werden gefordert, denn auch die Corona-Pandemie[8] habe nur selten Neuausrichtungen nach sich gezogen (vgl. IT 10: Fachverband Kulturmanagement). In ihrem auf der Tagung gehaltenen Impulsvortrag „Umdenken umsetzen - Rahmen und Gelingensbedingungen für einen nachhaltigen Wandel im Kulturbereich“ setzt sich Prasanna Oommen dafür ein, ausdrücklich auch rechte Tendenzen in der Kulturpolitik und damit in Verbindung stehende Unterlaufungen ernst zu nehmen und gemeinschaftlich aktive Gegenstrategien zu entwerfen. Sie denkt, dass die Kulturpolitik, unter anderem über die Verteilung von Fördergeldern und unterstützte Programme sowie Projekte die Aufgabe hat, Diversität zu fördern. Sie betont, dass es um „die Normalität einer diversen potenzial- statt defizitorientierten Einwanderungsgesellschaft“ geht. Damit einhergehende Maßnahmen müssten vehementer umgesetzt und mutiger eingefordert werden. Menschen, die in die Kategorie „Menschen mit Migrationshintergrund“ einsortiert werden, müssten als handlungsmächtige Akteur*innen in Erscheinung treten und nicht nur als Adressat*innen oder Zielgruppen. Zudem müsste beispielsweise die Netzwerkarbeit in die Communities hinein sowie das Vermitteln von Informationen angemessen entlohnt und nicht als Selbstverständlichkeit betrachtet werden. Beim Betrachten des Tagungsprogramms fällt auf, dass kritische wissenschaftliche Arbeiten, die die Bereiche der Postkolonialen Theorie sowie Alltagkreativität[9] und -kunst miteinander verbinden und gleichsam Bezug auf die Praxis der kulturvermittelnden Arbeit in der Stadt nehmen, fehlen (vgl. IT 11: Fachverband Kulturmanagement+ IT 123: Oommen). Meine Doktorarbeit soll dazu beitragen, diese Lücke zu schließen. Die Perspektiven und künstlerischen (Widerstands- und Möglichkeits-)Räume der Neuerschaffung von transkulturellen, sich auf der städtischen Bühne bewegenden Akteur*innen, die durch Unerwartetes, Zufälle und Brüche entstehen, werden in den Vordergrund gerückt, um die Notwendigkeit von kritischer Kunst- und Kulturvermittlung und die Bedeutsamkeit von Performativität im urbanen Raum herauszuarbeiten.

Es gibt mehrere Beweggründe für das Verfassen der Dissertation. Ich habe meine Masterarbeit über das „Operndorf Afrika“ von Christoph Schlingensief in der Nähe von Ouagadougou in Burkina Faso geschrieben und mich bereits dort intensiv mit der wirklichkeitsgestaltenden Kraft von Kunst bzw. künstlerischen Handlungen vor dem Hintergrund der Postkolonialen Theorien auseinandergesetzt. Bereits zu diesem Zeitpunkt wurde mir bewusst, dass künstlerische Handlungen im Alltag von verschiedenen sich bewegenden und sich begegnenden transkulturellen Akteur*innen bedeutsam für das gesellschaftliche Zusammenleben sind und die Reproduktion, aber auch das Brüchigmachen und Infragestellen von Machthierarchien und -strukturen eng mit ihnen zusammenhängen. Nach meinem

[8] Damit ist der Zeitraum von Anfang 2020 bis Anfang 2023 gemeint.

[9] Beim Vortrag wird Alltagskreativ zwar in einem weiten Sinne definiert: Unter anderem werden von der Vortragenden und den Anwesenden die Gartenarbeit und das Nähen als kreative Alltagshandlungen genannt. Dennoch bleiben noch weiter gefasste, performative Handlungen und Vorgehensweisen, wie z.B. Kommunikation generell, Sprache oder das Finden von Lösungen nicht aufgezählt.

Masterabschluss begann ich Anfang des Jahres 2019 meine Arbeit als „Referentin für Kulturvermittlung und Kulturelle Bildung“ bei der Kulturabteilung der Stadt Ulm. Durch die Tätigkeit erhielt ich Einblicke in die vermittelnde Kulturarbeit einer Kommune, in die Projektkonzeption und -koordination, in die politische Gremienarbeit und in die Felder der Beratung sowie Netzwerkarbeit. In diesem Zuge verstärkte sich die Idee eine Doktorarbeit zu dem Thema Performativität in der interkulturellen Kunst- und Kulturvermittlung zu schreiben. Durch die Arbeit in der Praxis wurde mir die Notwendigkeit eines Perspektivwechsels bewusst, der die kulturellen Ressourcen und Potenziale der transkulturellen Akteur*innen in der pluralistischen Stadtgesellschaft zeigt, um daran anschließend die Arbeit von Kulturinstitutionen und die zugrundeliegende kulturpolitische Ausrichtung kritisch zu überdenken.

Nachfolgend werden die zentralen Fragestellungen der Dissertation „Performativität in der interkulturellen Kunst- und Kulturvermittlung: Transblicke und (‚Zusammen‘-)Brüche“ und ihre Zielsetzungen genauer erläutert. Auch die Bedeutung des Forschungsvorhabens wird herausgestellt. Mit Blick auf Migrationsprozesse wird davon ausgegangen, dass Kulturen immer dynamische Vermischungen sind, die durch Hybridisierung auf der Bevölkerungs-, Waren-, und Informationsebene gekennzeichnet sind. Neben der Konsumkultur, sind auch die Alltags- und Kunstpraktiken von den kulturellen Durchdringungen betroffen (vgl. Welsch 2010, S. 1- 5). Wolfgang Welsch (2010) spricht in diesem Zusammenhang von „Transkulturalisierung“ (S. 5), wobei die existierenden transkulturellen Identitäten als vielschichtige und fließende Identitäten angesehen werden, die aus dem Aufeinandertreffen verschiedener kultureller Einflüsse entstehen (vgl. Nordin et al. 2016, S. 11). Im Sinne der „Frontier Societies“ von Igor Kopytoff (1987) muss jedoch bedacht werden, dass zwar aus europäischer Perspektive Diversität und Mehrsprachigkeit häufig als Besonderheiten hervorgehoben werden. Aus z.B. afrikanischer Sicht fungieren diese aber womöglich als ganz gewöhnliche soziale Strategien. Auch Édouard Glissant (1997 [1990]) betonte bereits, dass sich die menschliche „Identität“ über die Vielfalt der Beziehungen mit all ihren sinnlichen Facetten definiert (vgl. S. 11). Kultur wird zusammenfassend als ein sich ständig in Bewegung befindender interaktiver Prozess verstanden (vgl. Pannewick 2010, S. 217+ 249). Im Rahmen des Dissertationsprojekts wird erforscht, wie durch und mit Kunst Wirklichkeit geschaffen und das interkulturelle Miteinander gestaltet wird. Es wird sich mit den Fragen beschäftigt, inwiefern Kunst Grenzen durchlässig machen sowie „liminale Zwischenräume“ (vgl. Fischer-Lichte 2009, S. ix + xv- xvi; vgl. Moser 2011, S. 60- 63) und „Dritte Räume“ (vgl. Bhabha 2000, S. 5) eröffnen kann. Dahingehend wird die Rolle der sogenannten Kunst- und Kulturvermittlung untersucht. Der nicht klar abgrenzbare Sammelbegriff „Kulturvermittlung“ rückt die Gestaltung kultureller Kontexte in den Mittelpunkt. Er beschreibt Situationen, in denen Menschen mehr über die Künste, aber auch über wissenschaftliche und gesellschaftliche Ereignisse und Prinzipien erfahren, sich über diese austauschen und auf sie auf verschiedene Art und Weisen reagieren (vgl. auch Mandel 2016, S. 10):

> „Der Begriff der Kulturvermittlung kann sich auf kulturelle Ausdrucksformen im weitesten Sinne beziehen und ebenso die Vermittlung zwischen Kulturen meinen wie Vermittlung im Kontext von Alltagskultur. Der Begriff der Kunstvermittlung bezeichnet hingegen im engeren Sinne die Vermittlung der verschiedenen Künste […]“ (IT 12: Mandel).

Am Beispiel der Stadt Ulm in Baden-Württemberg in Deutschland wird herausgearbeitet, ob und wie sich dem Ziel, die Teilhabe aller an Kunst und Kultur zu fördern, angenähert werden kann (vgl. Zobel 2019, S. 47f.). Diesbezüglich wird festgehalten, dass Kulturpartizipation unterschiedliche Formen und Ausmaße annehmen kann (vgl. Mandel 2016, S. 19). Es wird der Frage nachgegangen, wie das (öffentlich gestaltete) Kulturleben gemeinschaftsstiftend wirksam werden kann (vgl. ebd., S. 10). In der Stadt Ulm existiert ein breites Angebot an kulturvermittelnden Aktivitäten, die unter anderem durch finanzielle Förderungen und Koordinierungsarbeit der Kulturabteilung unterstützt werden. Ein regelmäßiger Austausch der diversen Ulmer Akteur*innen des betreffenden Bereichs (Freie Szene, Kulturinstitutionen, Verwaltung) findet im „Arbeitskreis Kulturvermittlung“ statt. Dabei geht es auch um die Adressierung unterrepräsentierter Zielgruppen als Besucher*innen öffentlich geförderter Kulturangebote, wie z.B. Menschen mit niedrigem formalem Bildungsniveau. Kulturpolitisch ist von „Audience Development“ die Rede (vgl. Mandel 2016, S. 20f.), wobei Anita Moser (2019) die hier häufig vorherrschende Perspektive der sogenannten privilegierten Mehrheitsgesellschaft sowie die wirtschaftlich bedingte Motivation in Frage stellt (vgl. S. 119ff.). Daneben sollten Gründe für ausbleibende Besuche nicht hauptsächlich bei den Besucher*innen selbst, sondern in den Angeboten und der Politik gesucht werden (vgl. Haselbach und Klein 2012, S. 11- 14). Mark Terkessidis (2010) unterstreicht, dass man die Vielheit, besonders in deutschen Städten, anerkennen und ihr politisch und strukturell gerecht werden muss. Gerade Institutionen müssten sich dafür verändern und „barrierefrei“ werden (vgl. S. 8ff. + 96f. + 172+ 180f.). Anhand des Ulmer (Praxis-)Beispiels wird überblicksartig dargelegt, inwiefern die institutionellen Förderungsstrukturen, Projekte, Angebote und Formate die Vielheit der Gesellschaft (re-)präsentieren und tatsächliche Mitbestimmungsmöglichkeiten bieten sowie wo nicht wahrgenommene oder nicht genutzte Potenziale in öffentlichen und nicht-institutionellen Räumen in der Stadt liegen. Darüber hinaus wird in den Blick genommen, wie Kultur im vorliegenden Kontext diskursiv konstruiert wird und welche Bedeutung Machtstrukturen haben (vgl. Mecheril 2016, S. 10ff.). Mit Rückgriff auf das Konzept der „Migrationsgesellschaft“ (ebd., S. 12f.) gilt es, die politische und historische Dimension von hergestellter (Nicht-)Zugehörigkeit und Anerkennung, d.h. Kulturalisierungen, Diskriminierungen, Rassismen sowie ungleiche Macht-, Teilhabe-, und Repräsentationsstrukturen kritisch zu hinterfragen, gerade auch im Kulturbetrieb (vgl. Moser 2019, S. 117f.). Bezugnehmend auf die Postkolonialen Theorien und angesichts der kolonialen und nationalsozialistischen Vergangenheit müssen lang existierende und sich immer noch fortschreibende Stereotype hinsichtlich des Migrationsaspekts

dargestellt werden (vgl. Castro Varela und Dhawan 2015, S. 15f.+ 22; vgl. Eco 1998, S. 33- 40; vgl. Schneider 2016, S. 40, vgl. Wimmer 2015, S. 21f.; vgl. Zimmermann 2019, S. 15). In Anbetracht von sich verfestigenden, rechtspopulistischen Einstellungen in der deutschen Bevölkerung und mit Blick auf aktuelle rassistisch motivierte Gewalttaten, wird diese Notwendigkeit besonders deutlich (vgl. IT 13: Tagesschau + IT 14: Zick und Küppers + IT 15: Volk).[10] Umberto Eco (2020) erinnerte bereits 1995 daran, dass Faschismus als Rhetorik nicht als ausschließlich historisches Phänomen begriffen werden darf (vgl. S. 20+ 40; vgl. auch Saviano, S. 7ff.). Um einen rassismus- und diskriminierungskritischen Ansatz in der Kunst- und Kulturvermittlung in einer globalisierten Welt zu entwickeln, den hegemonialen Kulturbegriff zu dekonstruieren bzw. zu entgrenzen und selbstbestimmte, souveräne und widerständische Handlungspraktiken der transkulturellen Akteur*innen aufzuzeigen, werden im Rahmen der Forschung vor allem öffentliche und nicht-institutionelle Räume in der Stadt fokussiert. Stellenweise wird Bezug auf städtische Kulturvermittlungsprogramme und -projekte genommen, um Vergleiche zu ermöglichen und Bezug auf relevante Aspekte zu nehmen. Die geplante Forschung soll einen Beitrag dazu leisten, kulturpolitische und bildungskanonische Traditionen in Deutschland, wie z.B. die Aufrechterhaltung von elitärem Denken und die Auffassung von einer „Hochkultur", aufzubrechen (vgl. Föhl und Wolfram 2016, S. 277f.).[11]

> „Kunst ist für mich vieles: Konzerte, Veranstaltungen, Ausstellungen. [Sie] kann eine große Rolle spielen in der Gestaltung des Zusammenlebens, da sie verbinden kann […]. Ich würde mir wünschen, dass Kunst zugänglicher gemacht wird für Menschen, die denken, dass Kunst nur etwas für die ‚Elite' ist" (El Leykauf, Redakteurin SWR; Antwort via Instagram-Nachricht, Februar 2024).

Dabei wird unter anderem Beuys „erweiterter Kunstbegriff" angewendet. Der Aktionskünstler versteht jede Situation, in der der Mensch gestalterisch mit der (sozialen) Welt interagiert, als Kunst (vgl. Weber 1991, S. 6ff.). Alle gesellschaftsbefördernden Tätigkeiten werden also als kreative und damit künstlerische Handlungen gedeutet, sodass jeder Mensch als Künstler*in betrachtet wird (vgl. Mühlemann Hartl et al. 2011, S. 35f.; vgl. Weber 1991, S. 19f.). Das Aufweichen der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst führt dazu, dass die Akteur*innen im vorliegenden Kontext als Kunst- und Kulturhandelnde agieren (können), und somit als Vermittler*innen ihrer eigenen Kunstwelten verstanden werden (vgl. Weber 1991, S. 22f.; vgl. Moser 2011, S. 94f+ 99; vgl. Vischer 1991, S. 13+ 32). Das im globalen Norden im Vergleich zur wissenschaftlichen Betrachtung von ästhetischen Kunstwerken weniger populäre, alltägliche Kreative wird somit in den Mittelpunkt gerückt. Es wird angenommen, dass alle Menschen im Alltag aufgrund ihrer Vorstellungs- und Schaffenskraft kreativ sind (vgl. Duncker und Perregaard 2017, S. 16). An Yuriko Saitos (2010)

[10] Diesbezüglich ist der zuvor erwähnte Inputvortrag von Prasanna Oommen zu beachten (vgl. IT 123).

[11] In dieser Arbeit wurden im Sinne der Zugänglichkeit Textfelder (siehe links) mit Zitaten von meinen Gesprächspartner*innen, fiktiven Aussagen sowie Erläuterungen hinzugefügt. Mehr Informationen dazu sind im letzten Abschnitt von Kap. 3.1.3.5. „Aquarellskizzen und -malereien sowie Zwischenerläuterungen" zu finden.

Verständnis anknüpfend wird Ästhetik als etwas Sinnliches und somit alltäglich Erfahrbares begriffen. Alltägliche Objekte und Umgebungen könnten sowohl positiv als auch negativ konnotierte ästhetische Reaktionen auslösen und zu bestimmtem Handeln motivieren. Die Ästhetik des alltäglichen Lebens spielt demzufolge eine entscheidende Rolle in der Weltgestaltung (vgl. S. 9- 12). In dem Sinne gilt es herauszuarbeiten, wie durch Kunst im Sinne François Julliens (2017) „hin-und-her" übersetzt werden kann und inwiefern die Kunst selbst der „Übersetzung" bedarf, damit die vorhandenen kulturellen Ressourcen, die prinzipiell allen zur Verfügung stehen, wirklich von allen genutzt werden können (vgl. S. 7f. + S. 35- 44). „Übersetzung" meint an dieser Stelle nicht die Absicht, die „richtige" Lese- und Verstehensweise zu erfassen, sondern es geht um eine „Praxis des Übergangs zwischen verschiedenen Sprachen und Kulturkontexten, bei denen ‚beide Seiten' in Bewegung geraten" (Renn et al. 2002, S. 8), sodass etablierte „Weltansichten" neu gedeutet werden können (vgl. Mecheril 2016, S. 38f.). Auch Kunst kann als Medium des Ausdrucks und der möglichen Rezeption des/der Wahrnehmenden als Sprache, aber keinesfalls als wie so oft formulierte universale Sprache, aufgefasst werden. Ein besonderes Augenmerk wird auf die im praktischen Kontext stattfindenden Übersetzungen in der Kommunikation mit und durch Kunst gelegt, welche verschiedene Funktionen erfüllen können und soziale Verhältnisse und Praktiken beeinflussen (vgl. ebd.; vgl. auch Faltin 1981, S. 34). Das heißt, es geht um die performative Wirksamkeit von interkulturellen Kunstbegegnungen (vgl. Goppelsröder 2015, S. 63f.; vgl. Gronau und Lagaay 2015, S. 23- 26; vgl. Haase 2010, S. 65). Dabei wird die Produktivität von Scheitern, Missverständnissen und Konflikten im Auge behalten, denn Brüche, Desorientierung und Unwissenheit spielen im gesamten Leben eine wichtige Rolle (vgl. Mecheril 2016, S. 40, vgl. Ruf 2007, S. 3f.+ 22+ 32, vgl. Saito 2010, S. 10; vgl. Storch in Druck, S. 15ff.). Hierbei wird auch der oftmals ambivalente und widersprüchliche Wunsch nach Kontrolle berücksichtigt (vgl. Rosa 2020, S. 1+ 8f.; vgl. Saito 2010, S. 7). Es wird davon ausgegangen, dass Erschütterungen durch Kunsterfahrungen und -handlungen im interkulturellen Aufeinandertreffen Raum für etwas Neues schaffen können. Gerade wenn diese Irritationen im Zusammen(-„Sein") geschehen, werden Neu-Interpretationen, Ermächtigungen und Transformationen, d.h. ein Zusammen-„Werden" ermöglicht (s. Titel der Dissertation). Auch Henschel (2016) ist der Auffassung, dass (Kultur-)Vermittlung als sich ständig im Prozess befindend mit und nicht gegen Konflikte und Widersprüche arbeiten muss (vgl. S. 146). Weil die Analyse der Kunst- und Kulturerfahrungen eng an die subjektive und körperliche Sinneswahrnehmung der Teilnehmenden geknüpft ist, muss bei alledem auch die performative Kraft der Sinne und körperlichen Erfahrungen beleuchtet werden (vgl. Banes und Lepecki, S. 1f.). Mit Rückgriff auf Christoph Wulf und Jörg Zirfas (2007) stellt Malte Pfeiffer (2013) heraus, dass Bildung nur dann stattfindet, wenn das sich bildende Subjekt selber performativ handelnd agiert, das heißt auf irgendeine Art und Weise (künstlerisch) aktiv wird. Das würde in Anlehnung an Judith Butler (2006) das Widerständige miteinschließen, welches abseits der Instrumentalisierung von Bildung liege,

nämlich in der ständigen Neuausrichtung von Werten und Normen durch das Aufzeigen verschiedener Perspektiven im Handeln derjenigen, die im Bildungsprozess begleitet werden sollen (vgl. IT 16: Pfeiffer). Der Neologismus „Transblicke“ beschreibt die anvisierten Einblicke, Durchblicke, Augenblicke und Ausblicke von transkulturellen Akteur*innen mit, in, durch und über Kunst. Es wird angenommen, dass die persönliche Affektiertheit im Moment des künstlerischen Wahrnehmens und Agierens dazu beiträgt, den mononationalen Blick zu überwinden und die Perspektive des transnationalen Blicks einzunehmen (vgl. Beck-Gernsheim 2004, S. 16f.). Der Perspektivenwechsel und die Erweiterung der Sichtweisen sind somit benennbare Ziele des Forschungsvorhabens (vgl. auch Schneider 2016, S. 41). Diesbezüglich wird aber nicht die Absicht verfolgt, den Anschein von irgendeiner Art vorhandenen Vollständigkeit zu erwecken. Vielmehr geht es um das Hervorheben von produktiven und allgegenwärtigen Unvollständigkeiten, in deren Zwischenräumen kreative und wirklichkeitsgestaltende Handlungen von transkulturellen Akteur*innen in der Stadt vollzogen werden (können). Die Arbeit besteht grundlegend aus zwei in etwa gleich langen Teilen: einer kritischen Auseinandersetzung mit verschiedenen methodologischen und theoretischen Zugängen und einem auf empirischen Untersuchungen fußenden Teil. Dies geschieht mit der Absicht, die vorhandenen methodologischen und theoretischen Zugänge zum Thema zu weiten, sodass neue Impulse und Perspektiven durch die Verknüpfungen entstehen. Ziel ist eine Neugestaltung des interdisziplinären Feldes, die mit der Bestärkung eines alternativen Zugangs und einer auf Teilhabe beruhenden Verständnisweise einhergeht. Das ist nötig, um performativen Prozessen in Kunst- und Kulturphänomenen im urbanen Raum gerecht zu werden, die charakterisiert sind durch spezifische Akteur*innenkonstellationen, äußere Einflussfaktoren, Flüchtigkeit, Unvorhersehbarkeiten und Zufälle. Strukturell ist die Arbeit in sechs übergeordnete Kapitel gegliedert.

Kapitel eins stellt das Forschungsfeld vor, um unter anderem deutlich zu machen, warum die Stadt Ulm für die Untersuchung ausgewählt wurde. Zuerst wird die Stadt im Hinblick auf ihre Geschichte beleuchtet. Anschließend geht es um die mannigfaltigen vergangenen und aktuellen Migrationsphänomene, die das heutige Stadtbild prägen sowie um den Umgang mit dem allgegenwärtigen Fremdsein. Anschließend wird die Ulmer Kulturszene und -landschaft mit Fokus auf den Bereich der Kulturvermittlung dargestellt. Dafür werden die grundlegende Konzeption inklusive genehmigter Beschlussvorlagen, die Kulturentwicklungsplanungen aus den Jahren 2016 sowie 2022/2023, die von städtischer Seite betreuten Kulturvermittlungsprogramme und -projekte sowie die Struktur der Projektförderung erläutert.

Kapitel zwei handelt von den theoretischen Grundlagen dieser Arbeit und diskutiert sie weiterführend. Zu Beginn werden überblicksartig die Grundgedanken der Postkolonialen Theorien, relevante wissenschaftliche Arbeiten und die historische Entwicklung des Theoriezweigs dargelegt. Danach wird auf den Kapitalismus eingegangen, der vor allem mit Rückgriff auf Mary Louise Pratt

(2022), Anna Lowenhaupt Tsing (2015) und Silvia Federici (2020) kritisiert wird. Letztere verweist auf die sogenannten „commons“, also all das, was sich gegen den Wohlstand auf Kosten anderer richtet, indem sich Gemeinschaften zusammenschließen. Um die Bedeutung von Alterität und Identität für das gesellschaftliche Zusammenleben zu verdeutlichen, geht Kapitel 2.1.2. auf die Globalisierung, die Migration(-sgesellschaft und -pädagogik) und das Nationskonzept ein. Auch Kategorien wie „Personen mit Migrationshintergrund“ oder die Rede von sogenannten „Parallelgesellschaften“ werden in diesem Kontext kritisch hinterfragt. Vier besonders relevante Theorien, die grundlegend für meine Arbeit sind, werden vorgestellt: Homi K. Bhabhas (2000) Gedanken zu Differenzen, Vermischungen, Hybridität und dem „Dritten Raum“; Wolfgang Welschs (1990) Transkulturalismus-Konzept in Abgrenzung zur Multikulturalitäts-, Interkulturalitäts-, und Integrationsdebatten; François Julliens (2018) Ideen zu kulturellen Ressourcen, fruchtbaren Abständen und Hin-und-Her-Übersetzungen sowie Mark Terkessidis (2010) Interkultur-Konzept, das den Abbau von Barrieren im weitesten Sinne in der institutionellen Kulturarbeit fordert. Der letzte Teil von Kapitel zwei thematisiert Formen von Diskriminierungen und das vielfältige, flexible und bewegliche Phänomen des Rassismus mit besonderem Fokus auf institutionellem Rassismus. Anschließend wird auf die geschichtlich gewachsene Verbindung von Sprache und Rassismus eingegangen. Hierfür wird unter anderem auf Thomas Bonfiglio (2010) Bezug genommen. Er arbeitet heraus, dass sprachlicher Rassismus immer noch existiert, auch wenn sprachlich-rassistische Politiken heutzutage oft eher implizit und verdeckt zu Tage treten würden. Diesbezüglich muss angemerkt werden, dass sich das mittlerweile wieder zu ändern scheint, denn rechtspopulistische Parteien in Deutschland erstarken und die Medienberichterstattung äußert sich zunehmend negativ über Flucht sowie zurückhaltend in Bezug auf Gewalttaten gegen Geflüchtete (vgl. IT 131: Ayyadi).

Das dritte Kapitel geht auf das Forschungsdesign ein. Es wurde Kapitel zwei nachgestellt, weil die gewählte Methodik auf den dort vorgestellten Theorien aufbaut. Es geht um eine kritische Auseinandersetzung mit Methodologie und Positionalität. Es wird erklärt, weshalb ein qualitativer Zugang gewählt wurde, der die sogenannten „Walking Methods“, offene Gespräche im Feld sowie informelle Interviews miteinander kombiniert. Es erschien sinnvoll als Forscherin, die sich mit Performativität, Kunst und Kreativität im Alltag transkultureller Akteur*innen im öffentlichen Raum der pluralistischen Stadtgesellschaft auseinandersetzt, bewusst die Kontrolle abzugeben, um produktive Bruchmomente zuzulassen, wahrzunehmen und mitzuerleben. Damit geht das Zulassen der Positionen und Ansichten von gesellschaftlich Marginalisierten einher. Der geringe Kontrollgrad und die Abkehr von Planungssicherheit schienen folglich maßgeblich für den Blick und die Offenheit für zufällige Begegnungen und interessante Momente der künstlerischen Handlungen und Performanz. Diese Vorgehensweise unterstreicht außerdem die beeinflussende und wirklichkeitsgestaltende Kraft der/des Forscher*in selbst, der/die Teil der Situationen ist und bereits durch ihre leibliche

Anwesenheit das Feld mitprägt. Besonders die Walking Methods schienen geeignet, um die Bedeutung von Atmosphären und die sinnliche Wahrnehmung bzw. Synästhesie in der Forschung zu berücksichtigen. Die dynamischen, fließenden und sich immer verändernden Aspekte von Mobilität in der Stadt und damit verbundenen interkulturellen Begegnungen und künstlerisch-kreativen Auseinandersetzungen konnten so in den Blick genommen werden. Das Vorgehen bezeichne ich als „Konvivenz"- Ansatz und beziehe mich in Hauptsache auf Francis B. Nyamnjoh (2017), der sich mit der Bedeutung von Unvollständigkeit für Individuen, aber auch für Gesellschaften und das globale Zusammenleben beschäftigt. Unvollständigkeit sei normal. „Conviviality", ins Deutsche auch übersetzbar mit Geselligkeit, lade uns zu ihrem Bewahren und Zelebrieren ein. Die Begegnung mit der Unvollständigkeit der „Anderen" müsse als Möglichkeit wahrgenommen werden, sich selbst zu gestalten. Durch Geselligkeit und Grenzüberschreitungen würden alternative Formen des Miteinanders zum vorherrschenden Modus von Gewalt und Kontrolle sichtbar werden (vgl. S. 253f.).

Die Stadt Ulm wird hierbei in Anlehnung an Erving Goffman (2003) als großes Theater gedeutet. Der Soziologe zieht eine Parallele zwischen dem sozialen Handeln und dem Theaterspielen. Er begreift „Darstellungen" als alle Handlungen eines/r Teilnehmer*in an einer bestimmten Situation, die Einfluss auf andere Teilnehmer*innen üben. In den alltäglichen Handlungen würden Menschen unterschiedliche „Rollen", d.h. vorherbestimmte Handlungsmuster, einnehmen, die sie wie auf einer Bühne darstellen. Demzufolge wird die soziale Welt als eine große Bühne verstanden, auf der sich Publikum, Darsteller*innen und Außenseiter*innen begegnen. Die jeweiligen Rollen würden im Kontext von gesellschaftlich definierten Regeln dargestellt werden und seien aufeinander bezogen (vgl. S. 3+ 18). Daraus folgend wird davon ausgegangen, dass auch die Ulmer Bürger*innen als Kunst- und Kulturschaffende situations- und umgebungsabhängige Rollen spielen, die das Geschehen maßgeblich beeinflussen (vgl. auch Helbrecht und Dirksmeier 2013, S. 283f.).

Zusätzlich zu der Verschriftlichung von Beobachtungen, Gedanken und Erkenntnissen[12] werden Ereignisse und Feldforschungssituationen anstelle von Fotos und/oder Videos mit Aquarellzeichnungen dokumentiert, um die Eindrücke und Situationen nachvollziehbar zu gestalten. Meine Gesprächspartner*innen habe ich ebenfalls gemalt. Durch die gewählte Darstellungsform soll von Fixierungen und dem Erwecken des Anscheins der Abbildung von Realität abgesehen werden. Ich beziehe mich hierbei auf Michael Taussig (2011), der das Zeichnen selbst als mimetischen Prozess definiert, der einen anderen, sinnlichen und magischen Zugang zum Gegenüber ermöglicht. Das Zeichnen sei durch seine Körperlichkeit charakterisiert. Durch das Sehen, Erinnern und Imaginieren finde eine Annäherung des/r Künstler*in und Gezeichneten statt, was auf eine Welt hinter dem in der Realität Gesehenen verweise. Die Zeichnungen würden somit eine neue Art des visuellen Wissens

[12] Diesbezüglich muss bedacht werden, dass auch durch die schriftliche Analyse Kultur (re-)produziert wird (vgl. Taussig 2010, S. 33).

darstellen, das ich versuche durch die Aquarelle hervorzuheben (vgl. S. 22f.+ 124). Des Weiteren wurden Aussagen von Gesprächspartner*innen im empirischen Teil der Arbeit nicht eingerückt und in kleinerer Schriftgröße geschrieben, sondern gleichwertig in den Fließtext miteingebunden. Das stellt einen Versuch dar, auch in der wissenschaftlichen Darstellungsform von Marginalisierungen der Gesprächspartner*innen abzusehen und die Relevanz ihres Gesagten und des vermittelten Wissens zu verdeutlichen. Zwischenerläuterungen und Zitate in Form von Textfeldern sowie Aquarellbilder im theoriebasierten Teil dieser Arbeit, die an Aussagen und Gedanken meiner Gesprächspartner*innen angelehnt sind und/oder theoretische Konzepte visualisieren, dienen zur besseren Verständlichkeit und verbinden Empirie und Theorie miteinander.

Das vierte Kapitel „Kultur(-begriff, -bereiche,- wahrnehmung)“ beschäftigt sich einleitend mit der Definition von Kunst und Kultur, weiterführend mit der Kulturpolitik in Deutschland und dem Kulturbetrieb, der Kunst- und Kulturvermittlung, dem Audience Development, der Kulturellen Bildung und dem Thema der kulturellen Teilhabe. Besonders hervorgehoben wird Inga Eremjans (2016) Arbeit zur Transkulturellen Kulturvermittlung, die Gedanken der Postkolonialen Theorie mit der Kunstpädagogik verknüpft. Anschließend wird auf Yuriko Saito (2010) verwiesen, die die Bedeutung der Kreativität und Ästhetik des Alltäglichen in der Gestaltung des Zusammenlebens unterstreicht. Danach wird der Bereich der Kommunikation thematisiert. Es geht hauptsächlich um Resonanz, Synchronisierung und Rhythmus, die im Zusammenhang mit ästhetischen Erfahrungen stehen. Insbesondere die Rolle der Sinne und Synästhesie wird diskutiert. Darauffolgend wird anhand der Beispiele des Reisens im touristischen Kontext sowie der Themen der „Gastlichkeit“, der Zeitlichkeit, des Wartens und dessen Produktivität dargestellt, welche Bedeutung interkulturelle Übersetzung(en) in Begegnungen für die Selbst- und Weltgestaltung haben.

Das fünfte Kapitel umfasst die empirische Forschung. Zuerst wird die Stadt Ulm, wie bereits erläutert, als Bühne verortet, indem Erving Goffmans Idee der sozialen Welt als Analogie zum Theaterspielen aufgegriffen wird. Um die vollzogenen Kunsthandlungen auf der städtischen Bühne einordnen zu können, wird dargelegt, was meine Gesprächspartner*innen unter „Kunst“ und „Kultur“ verstehen und wie sie ihre „Kunstwelt“ wahrnehmen und definieren. Anschließend werden Performativitätstheorie(n) vorgestellt, um in der Empirik direkt auf sie zurückgreifen zu können. Nach der Begriffsdefinition und dem Skizzieren der historischen Entwicklung des Konzepts wird der Stellenwert der Performativität in der Kunst behandelt. Dafür werden unter anderem die Kategorie der Aktions- und Performancekunst, insbesondere der Künstler Joseph Beuys und die Zusammenhänge von Kunst und Handeln sowie die Verbindung von Kunst mit „dem Anderen“ bzw. die „Ästhetik der Begegnung“ nach Thomas R. Huber (2014) ins Auge gefasst. Weil das Theater als die performative Kunstform schlechthin betrachtet wird, werden die grenzüberschreitende Potenziale in Aufführungen, auch mit Rückgriff auf Erika Fischer-Lichte (2009, 2010, 2014), ausgeführt. Zuvor werden die

Verknüpfungen vom Theater und Ritual, mitunter in Anlehnung an Victor Turner (2009), analysiert. Daraufhin geht es um das Transformationspotenzial von Kunst und Ästhetiken, d.h. um ihre Liminalität. Bevor zuletzt die Relevanz von Widersprüchen, Brüchen, Abwesenheiten, Pausen und Irritationen im Leben herausgearbeitet wird, werden die Stadt als Raum von Performanzen, das Handeln und Inszenieren im urbanen Kontext und die Herausforderung der Inklusion einer heterogenen Bevölkerung in den Mittelpunkt gerückt. Nicht außer Acht gelassen wird dabei die Rolle von Kunst und Kultur für den gesellschaftlichen Diskurs und die Stadtentwicklung. Darauf aufbauend werden in Kapitel 5.3. performative, interkulturelle und künstlerische Begegnungen im Alltagsleben der transkulturellen Akteur*innen in der Stadt Ulm untersucht. Es geht um:

1. Raumgestaltungen. Kreative, künstlerische und transgressive Raumaneignungen werden thematisiert, indem z.B. die „Schwätzbank“ in der Ulmer Oststadt in einem Park untersucht wird. Durch ein anonymes, handgeschriebenes Schild, das an einer der Bänke befestigt wurde, verändert sich der zu erwartende Handlungsrahmen von Darsteller*innen und Zuschauer*innen. Das Performative trägt hier zur Transformation von sonst an diesem Ort gesellschaftlich anerkannten Praktiken bei. Zudem wird das sogenannte „Ulmer Nest“, eine kleine Schlafkonstruktion für Obdachlose bzw. wohnungslose Menschen, die im selben Park in den kalten Monaten als Rückzugs- und Schutzraum dort aufgestellt wird, vorgestellt. Es verweist auf soziale Ungerechtigkeit inmitten der Stadtgesellschaft, ohne dass allerdings ein kommunikativer Austausch angeregt wird. Inwiefern Raumaneignungen im öffentlichen Raum mit Machtverhandlungen verbunden sind, wird durch eine Schachspiel-Situation im Park deutlich gemacht. Die vierte in diesem Unterkapitel untersuchte Situation entsteht durch einen Bruchmoment beim Warten. Durch das Verwehren des Einlasses in einen Ulmer Club entwickelt sich eine gemeinsam gestaltete und improvisierte Situation, in der Beatboxing zu einer Resonanzerfahrung und Synchronisation zwischen verschiedenen, teils unbekannten, Menschen führt. Es handelt sich mit Rückgriff auf Erika Fischer-Lichte (2009) um einen „communitas“-Moment. Zuletzt geht es um ein weiteres Beispiel für die Produktivität von Brüchen in interkulturellen Begegnungen, indem ein Treffen des „Internationalen Tandem“ in einer Ulmer Bar untersucht wird. Eine erzwungene Wartesituation aufgrund von zu wenigen Sitzplätzen führt hier zu Rollenverschiebungen der anwesenden Personen, die vielfältige verbale und nonverbale Interaktionen und Übersetzungsprozesse nach sich ziehen.
2. Momente der Liminalität, in denen Grenzen behandelt und teilweise verschoben werden. Nachdem die „Grenze“ an sich thematisiert wurde, werden Feldforschungsmomente im Zusammenhang mit meiner ehrenamtlichen Tätigkeit beim Evangelischen Diakonieverband Ulm/Alb-Donau beleuchtet. Es geht um kleine widerständische Handlungen, die Akteur*innen im behördlichen und institutionellen Kontext ausführen. Des Weiteren werden

Gastlichkeitspraktiken und damit zusammenhängende Machtstrukturen im Bereich der Sozialen Arbeit in den Vordergrund gerückt. Beispielsweise wird die Bedeutung von Mimesis im Hinblick auf Grenzen anhand eines Cafébesuchs diskutiert.

3. das Potenzial von Kontingenz auf Hinterbühnen. Hierfür wird eine Szene beim Offenen Nähtreff in einer Geflüchtetenunterkunft in Ulm untersucht. Es wird herausgearbeitet, inwiefern über den interkulturellen Austausch zu Kunst und Kultur auf verschiedenen Ebenen ein gemeinsames Erlebnis angestoßen wird. Während das Nähen als erwarteter Handlungsrahmen erscheint, erfolgt über das spontane Abspielen von Musik, angeregt durch ein Gespräch über arabischsprachige Lieder, etwas Ungeplantes. Dadurch werden die (übliche) Raumgestaltung sowie die Darstellungen der Anwesenden in Anbetracht der verschiedenen in Machtstrukturen eingebundenen Rollen spontan verändert.
4. einen kurzen Exkurs, in dem Erfahrungen an Haltestellen in Ulm aus meiner Perspektive geschildert werden und mit Hartmut Rosas Resonanztheorie (2020) in Verbindung gesetzt werden. Es geht darum, inwiefern „commons“, wozu auch Zeit oder auch Sprache gehören, heutzutage Kommodifizierungsprozessen unterliegen. Die beschriebenen Situationen sollen aufzeigen, dass der in der Spätmoderne vorherrschende Wunsch bzw. die Vorstellung, Welt verfügbar zu machen, die Erfahrung von Lebendigkeit und Berührung, d. h. Resonanzerlebnisse verhindern. Hierbei wird erörtert, inwiefern die auch institutionalisierte Kontrolle im Bereich des Kulturmanagements die Wahrscheinlichkeit von gemeinsamen, offenen Prozessen und Erfahrungen von Lebendigkeit reduzieren.

Kapitel 5.4. handelt von Performativität auf offiziellen kulturellen Veranstaltungen. Es wird untersucht, inwiefern tatsächliche Teilhabemöglichkeiten bestehen, ob und wie sie von den transkulturellen Akteur*innen eingefordert, im Gegensatz dazu abgelehnt oder an anderer Stelle durch widerständische Handlungen und Praktiken realisiert werden. Dafür werden:

1. zwei Karaoke-Abende in der Bar „die Apotheke“
2. eine Kunstvernissage eines Teilhabeprojektes der Kinder- und Jugendkunstschule „Kontiki“ in der Geflüchtetenunterkunft am Mähringer Weg
3. das mobile Kreativlabor der Kulturabteilung der Stadt Ulm, genannt „Kulturhupe“ auf dem Ulmer Wochenmarkt
4. die Kulturvermittlungsveranstaltung „Kunstknall“ des Museum Ulms und der Kunsthalle Weishaupt sowie eine Aufführung des „Teatro International“
5. die Diskussion über das Vorhaben ein „Goin-Graffiti“ an die Volkshochschule Ulm zu sprayen vor dem Hintergrund der Kritik der Reproduktion von Stereotypen
6. die Ausstellung „Bring dein Ding“ der Volkshochschule Ulm und das Projekt „Migration verbindet“ des Donauschwäbischen Zentralmuseums

7. Räume der Selbstermächtigung am Beispiel des Vereins „Afrokids Ulm“
8. Ausschnitte der temporären Bespielung der Wilhelmsburg „Stürmt die Burg“ durch Kunst und Kultur
9. das Live- und Improvisationsmusikprojekt „Songlotterie“
10. das „Erenlauh“-Projekt im Stadtteil Ulm Wiblingen und die Angebote des Quatiercafés „Alma“ dargestellt und analysiert.

Kapitel 5.5. „Machtverhältnisse in der städtischen Kulturvermittlung“ handelt schließlich davon, welchen künstlerischen und kulturellen Bühnen in Ulm sozial und politisch Relevanz zugeschrieben wird, wo Teilhabe möglich ist oder eingefordert wird, und ob und inwiefern (institutionelle) Ein- und Ausgrenzungen stattfinden. Außerdem werden mögliche Grenzdestabilisierungen angesprochen und teilweise noch nicht genutzte oder noch nicht gänzlich ausgeschöpfte Potenziale herausgearbeitet. Dafür werden beispielhaft kleine Einblicke in die Durchführung der von der Stadt Ulm konzipierten und koordinierten Kulturvermittlungsprojekte und in ein Treffen des „Arbeitskreis Kulturvermittlung“ gegeben. Das Fazit beinhaltet abschließende Überlegungen zum nötigen transkulturellen Perspektivenwechsel, zur Bedeutung von Performativität und Brüchen in der Kulturvermittlung, zur kulturellen Teilhabe in der pluralistischen Stadtgesellschaft, zur notwendigen Wertschätzung von verschiedenem Wissen bzw. kulturellen Ressourcen sowie Ausführungen zur Deutung der Ergebnisse im Hinblick auf die mögliche zukünftige kooperative Arbeit von Kultur- und Bildungsakteur*innen, der Verwaltung, sowie von Kulturbetrieben und -institutionen.

Es tritt zusammenfassend hervor, dass ein interdisziplinärer Ansatz gewählt wird, bei dem kultur-, literatur-, theater-, kunst-, sozialpsychologische-, sozial-, politik-, migrations-, erziehungs- und geschichtswissenschaftliche Theorien und Methoden angewendet werden. Mittels des Beispiels der Stadt Ulm als Bühne bzw. der Performanz im städtischen Raum wird erarbeitet, wie durch und mit Kunst sowie kulturvermittelnde Aktivitäten im interkulturellen Aufeinandertreffen Zwischenräume eröffnet werden, in denen vorherrschende Wissensregime irritiert und Veränderungsprozesse angestoßen werden (können). Dabei werden die Perspektiven und Praktiken der transkulturellen Akteur*innen als die Gesellschaft gestaltend in den Mittelpunkt gerückt. Mögliche Anknüpfungspunkte zur Transformation von Kunst- und Kulturinstitutionen werden aufgezeigt, damit ihre Aufgabe, die Vielfalt der Gesellschaft abzubilden und sie zu gestalten, erfüllt werden kann. Unter der Berücksichtigung der (Re-)Produktion von Ausschlüssen wird herausgearbeitet, ob und wie diversitätssensible Rahmungen geschaffen werden können. Die Bereitschaft zur Annahme von Kritik und streitigen Diskussionen sind Voraussetzungen für diesen Prozess (vgl. Moser 2019, S. 118+ 126-129; vgl. auch Renn et al. 2002, S. 9f.). Grundlegend hierbei ist die Betrachtung der Akteur*innen als souveräne Kunst- und Kulturhandelnde, die auch widerständige Handlungspraktiken ausüben (vgl. auch Castro Varela 2018, S.31). Hierbei werden insbesondere die Bedeutung und die Produktivität von

(Zusammen-)Brüchen, Irritationen, Widerständen, Missverständnissen und Zufällen beleuchtet. Resümierend wird das Ziel verfolgt herauszuarbeiten, auf welche Art künstlerische und kulturvermittelnde Aktivitäten performativ wirken und wie das der Kulturvermittlung zugesprochene Potenzial, eine größere Teilhabe am gesellschaftlichen Leben zu ermöglichen, aus der Perspektive der Vielheit in der sogenannten Migrationsgesellschaft tatsächlich entfaltet werden kann. Dabei werden Unvollständigkeiten als produktive Grundlage unserer Welterfahrung und -gestaltung betrachtet.

1. Darstellung des Forschungsfeldes

Im Folgenden geht es um die Annäherung an das Forschungsfeld, indem ein Überblick über die (interkulturelle) Kunst- und Kulturvermittlung (in) der Stadt Ulm gegeben wird. Nachdem die Stadtgeschichte und -struktur Ulms unter der besonderen Beachtung von Migration dargestellt wurde, wird der Bereich der Kulturvermittlung genauer beleuchtet. Die Erläuterung des städtischen Konzepts der Kulturvermittlung folgt einer groben Beschreibung der Ulmer Kulturszene. Die Begriffe Kunst, Kultur, Kunst- und Kulturvermittlung sowie Kulturelle Bildung werden in Kapitel vier theoretisch diskutiert. Der Bereich der Kulturvermittlung hat in den letzten Jahren im politischen Stadtgeschehen und auch darüber hinaus immer mehr Beachtung gefunden. Auf der Homepage der Stadt Ulm (Stand 12.09.2020) wird unterstrichen, welche verbindende Kraft der Kulturvermittlung innewohnt: Sie baue Brücken zwischen Kunst bzw. Kultur, freien Kulturschaffenden, Kulturinstitutionen, Bildungseinrichtungen, Wirtschaftsbetrieben und der gesamten Bürgerschaft. Besonders die Vision, langfristig alle Kinder und Jugendlichen Ulms mit den Angeboten Kultureller Bildung anzusprechen, um ihnen unabhängig von Herkunft oder der sozialen Lage und dem Engagement der Familie Zugang zu Kunst und Kultur zu ermöglichen, wird herausgestellt (vgl. IT 17: Website Kulturabteilung Stadt Ulm).[13] Die daran anknüpfende Kulturentwicklungsplanung der Stadt Ulm, welche im Jahr 2016 erarbeitet wurde, legt diesbezüglich die Ausgangslage, die Handlungsfelder und die anvisierten Ziele der Arbeit in den kommenden Jahren dar. Sie bildet auch die Basis der einstimmig im Gemeinderat beschlossenen Beschlussvorlage Kulturvermittlung aus dem Jahr 2018, die in der Einrichtung von mehreren städtischen Stellen und der Verfügungsstellung von Projektgeldern und -förderung einherging. Das von Ulmer Akteur*innen gemeinsam erarbeitete Papier „Zukunftswerkstatt Kultur 2022“ sowie die Beschlussvorlage Kulturvermittlung aus dem Jahr 2023 beziehen sich darauf und definieren zukünftige Schwerpunktsetzungen. Anschließend erfolgt die Präsentation der vorrangig von der Kulturabteilung der Stadt Ulm[14] koordinierten und ins Leben gerufenen verstetigten Kulturvermittlungsprojekte.

[13] Das Zentrum für Kulturelle Teilhabe des Landes Baden-Württemberg (ZfKT), das sich im Jahr 2021 gegründet hat, rückt dementgegen außerschulische und lebenslange Bildungs- und Vermittlungsthemen in den Mittelpunkt. Das Ziel ist die nachhaltige gesellschaftliche Öffnung von Kunst- und Kultureinrichtungen hin zu Diversität und Kultureller Teilhabe durch Vernetzung, Informationsvermittlung, Wissenstransfer, Qualifizierung und Qualitätsentwicklung (vgl. IT 18).

[14] Für die örtliche Lage der Kulturabteilung der Stadt Ulm in der Frauenstraße siehe Anh. B, Abb. 1.

Zuletzt wird die Projektförderungsstruktur des Kulturvermittlungstopfs beschrieben. Darauffolgend wird in einem Zwischenfazit näher auf die im Feld agierenden Akteur*innen und schließlich auf die zu untersuchenden Problemstellungen in diesem Kontext eingegangen.

1.1. Stadt Ulm: Geschichte

Die Stadt Ulm liegt am südöstlichen Rande der Schwäbischen Alb in Baden-Württemberg und grenzt an Bayern. Die Donau trennt die Städte Ulm (Baden-Württemberg) und Neu-Ulm (Bayern) voneinander. Sie fließt mit einer Länge von 15,7 km durch das Stadtgebiet (vgl. Stadt Ulm 2016, S. 21). Ulm gehört zum Alb-Donau-Landkreis und zählt heute 18 Stadtteile[15] (vgl. Petershagen 2019, S. 165; vgl. Stadt Ulm 2016, S. 8f.). Im Folgenden wird überblicksartig auf die Geschichte der Stadtentwicklung eingegangen, woraufhin in einem nächsten Schritt die Migration in Ulm in den Mittelpunkt gerückt wird.

Im Jahr 854 wurde Ulm als königliche Pfalz erstmals urkundlich erwähnt. Die Königspfalz Ulm wurde wahrscheinlich von Ludwig dem Deutschen um 850 angelegt, aber Grabungen auf dem Weinhof legen nahe, dass es seit dem 7. Jahrhundert eine alemannische Besiedlung gegeben hat. Ob diese bereits „Ulm“ genannt wurde, ist nicht klar (vgl. Petershagen 2004, S. 13; vgl. Wettengel 2004, S. 6f.; vgl. Nestler 2003, S. 17f.).

Abb. 1.: Ulm aus der Perspektive des Neu-Ulmer Ufers.

In den Jahren 1131 und 1334 kam es zur Zerstörung Ulms. Durch den Wiederaufbau unter den Staufern entwickelte sich Ulm bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts schließlich zur Stadt weiter. Der

[15] Mitte, Oststadt, Böfingen, Weststadt, Eselsberg, Söflingen, Grimmelfingen, Wiblingen, Donautal, Jungingen, Unterweiler, Mähringen, Eggingen, Ermingen, Donaustetten, Gögglingen, Einsingen und Lehr (vgl. Petershagen 2019, S. 165).

Grundstein des noch heute das Stadtbild bestimmenden Ulmer Münsters wurde im Jahr 1377 gelegt, zu diesem Zeitpunkt lebten ca. 8000 Menschen in Ulm. Der Bau, der insbesondere Einfluss auf die Entwicklung der bildenden Künste hatte, wurde 1543 jedoch vorübergehend eingestellt und erst 1844 fortgesetzt. 1890 wurde der Münsterturm vollendet. Er ist vier Meter höher als der Kölner Dom und damit auch heute noch vor Barcelonas Sagrada Familia der höchste Kirchturm der Welt (Stand: 05.12.2023) (vgl. Nestler 2003, S. 7+ 72f.; vgl. Presuhn 2004, S. 55; vgl. Stadt Ulm 2016, S. 10). Mitte des 14. Jahrhunderts wurde überdies der Grundstein für den bedeutsamsten stadtspezifischen Feiertag Ulms, den „Schwörmontag", gelegt. Bei diesem spricht der/die Oberbürgermeister*in auf dem Balkon des Schwörhauses im zentralgelegenen Weinhof vor den Bürger*innen. Er/sie fasst das vergangene kommunalpolitische Jahr zusammen und verkündet die Vorhaben für das kommende Jahr. Am Ende seiner/ihrer Rede läutet die Schwörglocke vom Münsterturm und der/die Bürgermeister*in spricht mit erhobener Hand den Schwur: „Reichen und Armen ein gemeiner Mann zu sein in allen gleichen, gemeinsamen und redlichen Dingen ohne allen Vorbehalt." Seinen Ursprung findet der Eid in der Stadtverfassung aus dem Jahr 1345, genannt „Kleiner Schwörbrief". Dieser Friedensvertrag wiederum entsprang dem Sieg der aufstrebenden Zünfte nach heftigen Auseinandersetzungen mit dem Patriziat. Ein halbes Jahrhundert später kam es erneut zu Unruhen. Die Beruhigung erfolgte durch die neue Zunftverfassung, dem „Großen Schwörbrief" im Jahr 1397. Er hielt die Beteiligung der Bürgerschaft am Stadtregiment fest und sicherte den Zünften eine klare Mehrheit gegenüber den Patriziern im Rat zu. Der jedes Jahr neu gewählte Bürgermeister legte daraufhin bei seinem Amtsantritt am Schwörtag beständig den Schwur ab und dieser Tag entwickelte sich mit der Zeit zu einem Fest mit verschiedenen Bestandteilen weiter. Im Jahr 1548 jedoch hob Kaiser Karl V. 1548 die Zunftverfassung auf, was vorübergehend zur Beendigung des Schwörtages führte. Aufgrund des Beharrens der Ulmer Bürger*innen wurde zehn Jahre später allerdings ein neuer „Großer Schwörbrief" verfasst. Der Schwörtag wurde damit wieder eingeführt, auch wenn die Machtverhältnisse sich zu Gunsten des Patriziats verschoben. Die Festlichkeiten wurden in der Tradition fortgeführt und weitere Elemente wie das belustigende Fischerstechen kamen hinzu. Bei diesem Brauch handelt es sich um ein Turnier auf der Donau, bei dem die sogenannten Stecher*innen mit einem Speer bewaffnet mit dem Ziel aufeinander zufahren, die Gegner*innen in die Donau zu befördern. Sowohl eine Nähe zum Fastnachtsbrauch, als auch eine Nachahmung von Ritterturnieren auf dem Wasser durch die Fischerzunft werden angenommen. Zwar führte der Verlust des Reichsstadtstatus Anfang des 19. Jahrhunderts zur Aufhebung der Schwörbrief-Verfassung und des Schwör-Rituals, dennoch feierten die Ulmer*innen weiter den Schwörmontag. Nach Ende des zweiten Weltkriegs führte der damalige Oberbürgermeister Theodor Pfizer diesen in der heutigen Weise wieder ein. Seit 1927 findet am Nachmittag in organisierter Form das „Nabada" statt, was Hinab-Baden bedeutet. Mit teilweise selbstgebauten Flößen, Schlauchbooten und Schiffen schwimmt ein karnevalesker Festzug seitdem

jährlich auf der Donau (vgl. Hohrath 2004, S. 105; vgl. Petershagen 2019, S. 59 + 66f.; vgl. Raberg 2004, S. 166f.). Seit 1968 werden zusätzlich alle vier Jahre die Bindertänze präsentiert. Nestler (2003) betont die gemeinschaftsbildende Wirkung der Schwörfeier auf die Stadtgesellschaft (vgl. S. 126f.).

Ulm wuchs im 14. Bis 15. Jahrhundert weiter heran, wodurch die Stadt zur damals größten aller deutschen Reichsstädte wurde. Im Zuge der Reformationsbewegung wurde 1530 in namentlicher Abstimmung der Bürger*innen die Einführung der Reformation beschlossen (vgl. Litz 2004, S. 94; vgl. Presuhn 2004, S. 44; vgl. Stadt Ulm 2016, S. 10). Die Textilgewerbe stellten zu dieser Zeit den bedeutsamsten Wirtschaftsfaktor Ulms dar. Im 16. Jahrhundert gewann außerdem die Ulmer Donauschifffahrt im Hinblick auf den Transport von Waren, Tieren und Menschen in die östlichen Donauländer an Bedeutung (vgl. Hohrath 2004, S. 104). Der 30-jährige Krieg (1618- 1648) zog schließlich auch Ulm wirtschaftlich schwer in Mitleidenschaft. Hinzukam indes die viele Menschenleben fordernde Pest in den Jahren 1634 und 1635 (vgl. Hohrath 2004, S. 107; vgl. Stadt Ulm 2016, S. 10). Das im Jahr 1641 von Furttenbach errichtete und neun Jahre später für 1000 Besucher*innen ausgebaute Theater[16] regte dementgegen das kulturelle Leben an. Während den Sitzungsperioden des Schwäbischen Reichskreises boten zumeist fremde Schauspieltruppen verschiedene Darbietungen (vgl. Hohrath 2004, S. 114; vgl. Nestler 2003, 100f.).

1702 wurde Ulm von bayerischen Truppen im Spanischen Erbfolgekrieg erobert und erhielt eine bayerisch-französische Besatzung. Ihr Abzug wurde zwei Jahre später von der Bürgerschaft erkauft. In etwa 100 Jahre später verlor die Stadt die Reichsfreiheit und wurde in das Kurfürstentum Bayern als Provinzhauptstadt für Schwaben eingegliedert. 1805 wurde die Schlacht bei Elchingen ausgetragen und die österreichische Besatzung kapitulierte vor Napoleon. Im Zuge eines neuerlichen Besitztausches wurde Ulm durch den Staatsvertrag von Compiègne vom 18. Mai 1810 schließlich Teil des Königreichs Württemberg und die Donau wurde zur neuen Landesgrenze zu Bayern (vgl. Hohrath 2004, S. 119; vgl. Rak und Wettengel 2004, S. 122; vgl. Stadt Ulm 2016, S. 10). So entstand die Gemeinde „Neu-Ulm“ (vgl. Petershagen 2019, S. 121). Wolf-Henning Petershagen (2019) beschreibt, dass Ulm und Neu-Ulm auch heute von oben betrachtet noch aussehen wie eine zusammengehörende Stadt, durch die der Fluss Donau fließt. In der Alltagsgestaltung der Bewohner*innen falle die Trennung der beiden Städte ebenfalls wenig auf (vgl. S. 7).

Eine weitere die Ulmer Stadtgeschichte bis heute prägende Darbietung ereignete sich im Mai 1811. Zu diesem Zeitpunkt besuchte König Friedrich I. von Württemberg die Stadt und bei einer großen Versammlung am Donauufer wollte der Schneidermeister Albrecht Ludwig Berblinger (1770-1829) mit einem selbst gebauten Flugapparat über die Donau fliegen. Jedoch endete die Vorführung mit dem Absturz in den Fluss. Dies lag zwar nicht an seinem fehlerhaften Flugapparat, sondern an den Abwinden

[16] Es handelt sich um das älteste Stadttheater Deutschlands (vgl. IT 19: Theater Ulm).

der Donau. Dennoch wurde der Tüftler Berblinger, der auch erste Beinprothesen entwarf, aufgrund seines Scheiterns Zeit seines Lebens verspottet. Erst lange nach seinem Tod wurden seine Erfindungen entsprechend gewürdigt (vgl. Nestler 2003, 108f.; vgl. Rak und Wettengel 2004, S. 122). Der gescheiterte Flugversuch des „Schneiders von Ulm“ hat noch heute Auswirkungen auf die Stadt (vgl. Stadt Ulm 2016, S. 10): 2020 wurde das sogenannte Albrecht Berblinger Jahr mit vielen verschiedenen Kulturveranstaltungen gefeiert, welche jedoch aufgrund der Corona-Pandemie teilweise in die Jahre 2021 und 2022 verschoben wurden. Berblinger wird hier zum Vorbild für Mut und Innovation erklärt und an der ursprünglichen Absprungstelle wurde im Mai 2020 der neue begehbare „Berblinger-Turm“ eröffnet (vgl. IT 20: Tourismus Ulm). Eine weitere, bis heute prägende Sage ist die vom Ulmer Spatz. Die Geschichte besagt, dass für den Münsterbau Holzstämme benötigt wurden. Als diese in die Stadt gefahren werden sollten, sei den Ulmer*innen jedoch aufgefallen, dass das Stadttor zu schmal zum Passieren war. Das habe daran gelegen, dass sie die Holzstämme quer zur Fahrtrichtung geladen hatten. Man habe schon mit dem Gedanken gespielt, das Stadttor einzureißen, als ein/e Arbeiter*in einen Spatzen dabei beobachtete, wie er sich in der Stadtmauer ein Nest baute. Auch der Vogel habe vor der Herausforderung gestanden, den sich quer im Schnabel befindlichen Strohhalm durch die Öffnung zwischen den Steinen zu transportieren. Er aber habe die Lösung gefunden, den Strohhalm kurz abzulegen und ihn nun der Länge nach durch den Engpass ins Nest zu befördern. Die Ulmer*innen hätten es ihm gleichgetan und aus Dankbarkeit sei dem Spatzen auf dem Münsterdach ein Denkmal gesetzt worden. Heute weiß man aber, dass die verwitterte Steinfigur ursprünglich keinen Spatzen darstellen sollte, sondern höchstwahrscheinlich einen Reichsadler (vgl. Nestler 2003, S. 117).

In den Jahren 1842 bis 1859 wurde Ulm zur Festung des Deutschen Bundes ausgebaut, wodurch die Stadt zu einer der größten Garnisonsstädte wurde (vgl. Rak und Wettengel 2004, S. 126). Zum Beginn des 1. Weltkrieges hielten sich zeitweise 25.000 deutsche Soldaten in der ohnehin stark militärisch geprägten Stadt in der Garnison auf. Hinzukamen bis Kriegsende um die 29.000 Kriegsgefangenen, die Zwangsarbeit leisten mussten (vgl. Rak 2004a, S. 138). Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 entstand auf dem Kuhberg (Weststadt) in den Gebäuden der alten Bundesfestung ein Konzentrationslager, wo bis zur Auflösung 1935 auch der Sozialdemokrat Dr. Kurt Schumacher inhaftiert war. Zur Erinnerung an das Leiden der Häftlinge existiert seit 1977 das „Dokumentationszentrum Oberer Kuhberg“ (vgl. Nestler 2003, S. 120). Der zweite Weltkrieg hinterließ deutliche Spuren: 1944/45 trafen Luftangriffe die Altstadt. Ulm war zu 55 Prozent zerstört, die Altstadt sogar zu 81 Prozent. Insgesamt starben bei den Luftangriffen 1.710 Menschen (vgl. Nestler 2003, S. 121; vgl. Raberg 2004, S. 159; vgl. Rak 2004b, S. 155).

Zehn Jahre nach dem Krieg wurde die „Hochschule für Gestaltung“ (HfG), die bis 1968 existierte, eröffnet. 1967 folgte die Gründung der Universität Ulm, sodass Ulm 1987 zur Wissenschaftsstadt wurde. Zwischen 1971 und 1975 wurden Jungingen, Unterweiler, Mähringen,

Eggingen, Ermingen, Donaustetten, Gögglingen, Einsingen und Lehr eingegliedert (vgl. Stadt Ulm 2016, S. 10). Daraufhin erreichte Ulm am 12. März 1980 die Einwohner*innenzahl 100.000 und wurde damit die achte Großstadt des Bundeslandes (vgl. Fachbereich Stadtentwicklung, Bau und Umwelt o.J., S. 171). Ein weiteres wichtiges Bauwerk wurde 1993 fertiggestellt: Das zu Beginn kontrovers diskutierte und vom Stararchitekt Richard Meier geplante Stadthaus am Münsterplatz (vgl. Stadt Ulm 2016, S. 10). Mit einher ging die Umgestaltung der Fläche vor dem Münster, welche vor einigen Jahren noch als Parkplatz fungierte und heute in ihrer reduzierten Gestaltung für verschiedene Zwecke genutzt wird. Beispielsweise findet hier wöchentlich ein großer Markt statt. Aber auch Kunstinstallationen und -aktionen sind häufig dort zu finden (vgl. Fachbereich Stadtentwicklung, Bau und Umwelt o.J., S. 178f.). 2007 wurde die sogenannte Neue Mitte durch die Eröffnung der Kunsthalle Weishaupt vervollständigt (vgl. Stadt Ulm 2016, S. 10). Im Jahr 2016 wurden 370.041 Tourist*innen (Gäste und Übernachtungen) in Ulm gezählt. 1960 waren es noch um die 182.000 (vgl. Stadt Ulm 2016, S. 103).

1.2. Stadt Ulm: Migration

Dieses Kapitel gibt einen Überblick über die Migration in Ulm. Dass Migrationsphänomene mannigfaltig sind, zeigt auch die ereignisreiche Migrationsgeschichte der Stadt. Wandernde, Pilger*innen, Handels- und Geschäftsleute, aber auch Zwangsarbeiter*innen, Kriegsgefangene, Flüchtende, Verschleppte und Vertriebene sind Teil der wiederkehrenden Erfahrung mit Fremdheit. Die Konstruktion vom Fremdsein steht vor allem bei den zuletzt aufgezählten Gruppen im Zusammenhang mit Absonderung, Stigmatisierung und dem Bangen um Anerkennung. Weil das Migrationsgeschehen bis heute das Stadtbild und das pluralistische städtische Zusammenleben prägt, wird außerdem das im Jahr 2022 herausgegebene Handlungskonzept für Chancengerechtigkeit und Vielfalt: „wir alle“ von der Stadt Ulm vorgestellt, um den Begriff „Migration“ auf die längerfristige Anwesenheit Fremder auszuweiten und zu beleuchten, wie Fremdsein in Ulm heutzutage ausgedeutet wird. Der Migrationsbegriff an sich und damit verbundene Diskurse werden in Kapitel 2.1.2.3. kritisch beleuchtet.

Mit Blick auf das Bundesland Baden-Württemberg halten Karin Stober und Cem Alaçam (2018) fest, dass im Jahr 2015 laut Statistischem Landesamt des Bundeslandes circa 28 Prozent der dort lebenden 10,7 Millionen Menschen einen sogenannten Migrationshintergrund[17] hatten. Baden-Württemberg weise damit einen der größten „Migrant*innenanteile“ unter den deutschen Flächenländern auf. Die meisten Bürger*innen mit fremder Staatsangehörigkeit im Bundesland hätten im Jahr 2016 eine türkische Nationalität gehabt (260.000 Menschen). Viele kämen aus EU-Ländern wie Italien, Rumänien, Kroatien, Polen oder aus europäischen Nachbarländern wie dem Kosovo, aus

[17] Die Kategorie „Menschen mit Migrationshintergrund“ wird in Kap. 2.1.2.3.1. „Kategorisierungen und Integrationsdebatte“ kritisch hinterfragt.

Serbien oder Bosnien und Herzegowina. Außerdem seien 68.000 vor Krieg Geflüchtete aus Syrien nach Baden-Württemberg gekommen (vgl. S. 212). In Bezug auf ganz Deutschland hatten Ende 2013 gemäß dem Mikrozensus des Statistischen Bundesamtes 15,9 Mio. Personen einen „Migrationshintergrund", wobei in dieser Statistik ein vollständiger und teilweiser Migrationshintergrund zusammen gezählt werden. Das waren zu diesem Zeitpunkt 19,7 Prozent der Einwohner*innen. Ohne Berücksichtigung der Gesamtgruppe der Alt- und Spätaussiedler*innen,[18] bildeten die sogenannten Türkeistämmigen (zum Großteil ethnische Türk*innen und Kurd*innen) mit ungefähr 2,8 Mio. Personen die größte Gruppe. 6,8 Mio. Personen der in der genannten Statistik so betitelten Migrant*innen hatten eine ausländische Staatsangehörigkeit, was 8,5 Prozent der Gesamteinwohnerschaft Deutschlands ist. Die aus dem ehemaligen Ostblock stammenden „(Alt-)Aussiedler*innen" und „Spätaussiedler*innen" sowie ihre Nachkommen[19] werden von der amtlichen Statistik und auch von manchen empirischen Forschungen mit in die Kategorie Migrant*in dazugezählt. Insgesamt muss beachtet werden, dass die Operationalisierungen von „Migrationshintergrund" je nach Veröffentlichungen, abhängig von z.B. der konkreten Fragestellung, sehr unterschiedlich sein können. Das führt auch zu unterschiedlichen Ergebissen von migrationsbezogenen Forschungen (vgl. auch Maehler et al. 2015, S. 263).[20] Im Jahr 2019 hatten nach dem Mikrozenzus 21,2 Millionen Menschen, d.h. 26 Prozent der Einwohner*innen einen sogenannten Migrationshintergrund, wovon 52 Prozent eine deutsche Staatsangehörigkeit besaßen. Im Vergleich sind die Einwohner*innen mit Migrationshintergrund deutlich jünger, als die ohne (vgl. Zöller 2022, S. 68f.).

Die obigen Zahlen entstammen der amtlichen Statistik, die unter der Bezeichnung „Personen mit Migrationshintergrund" folgende Gruppen fasst: Ausländer*innen, auch in Deutschland geborene; im Ausland geborene, und ab dem 01.01.1950 zugewanderte Personen; Eingebürgerte sowie alle in Deutschland als Deutsche Geborenen, bei denen mindestens ein Elternteil in einer der soeben genannten Kategorien fällt. Es wird deutlich, dass der Rechtsstatus bzw. die Einordnung als „Migrant*in" auch von dem Rechtsstatus der Eltern abhängt. Die Kinder der Kinder allerdings gelten als „Deutsche ohne Migrationshintergrund". Dieser Definition folgend gehören „Personen mit Migrationshintergrund" normalerweise der ersten bis dritten Migrationsgeneration an (vgl. Maehler und Brinkmann 2015, S. 7ff.; vgl. Zöller 2022, S. 68):

[18] „Darunter werden alle Personen vollständiger oder teilweiser deutscher Abstammung, sowie deren Familienmitglieder, die ab 1990 aus ihrer ‚angestammten Heimat' Ost- und Südosteuropa (insbesondere aus der ehemaligen UdSSR) zugezogen sind gefasst; überwiegend haben sie die deutsche Staatsbürgerschaft automatisch erhalten. *(Alt-)Aussiedler* ist nachfolgend die Bezeichnung für alle 1950 – 1989 Zugezogenen deutscher Abstammung aus Ost- und Südosteuropa; in der amtlichen Statistik werden sie als ‚Aussiedler' bezeichnet" (Maehler und Brinkmann 2015, S. 9f.).

[19] Die Gesamtzahl dieser Zuwander*innen von 1950 bis 2011 beträgt ca. 4,5 Mio. Menschen.

[20] Siehe auch Kap. 3 „Kritische Auseinandersetzung mit Methodologie und Positionalität".

> „Migranten (bzw. Personen mit Migrationshintergrund) ist ein umfassender Ausdruck für alle Personen mit (vollständiger oder teilweiser) Herkunft aus dem Ausland. In Deutschland werden darunter vor allem ‚Gastarbeiter', ihre Nachkommen und Asylbewerber, aber auch Spätaussiedler verstanden; gemäß Statistischem Bundesamt fallen auch die Altaussiedler (1950 – 1989 zugewandert) in diese Kategorie. Migranten der ersten Generation werden nachfolgend auch als Zuwanderer bezeichnet. Als zweite Generation werden in der amtlichen Statistik die Kinder der zugewanderten Erwachsenen (insbesondere als Gastarbeiter) bezeichnet, obwohl von ihnen ein Drittel im Kindes- oder Jugendalter nachgezogen oder mitgekommen ist […]. In Abweichung von der amtlichen Statistik wird in der empirischen Forschung jedoch überwiegend der Begriff ‚zweite Generation' ausschließlich auf die in Deutschland Geborenen bezogen, also gemäß dem ‚Geburtsort'-Kriterium. […]. Eingebürgerte stellt lediglich ab auf den staatsrechtlichen Akt der Verleihung der deutschen Staatsbürgerschaft. Status als Migrant, Gründe der Migration, Herkunftsland und ethnische Abstammung spielen keine Rolle" (ebd., S. 9f.).

Bereits an dieser Stelle muss betont werden, dass Migration als „Normalfall" ein schon immer existierendes Phänomen ist (vgl. Ranker 2018, S. 325). Tobias Ranker (2018) beschreibt Städte als Orte der Migration, weil sie häufig Ziele der Wandernden sind. Gleichzeitig würden Städte bei der Zuwanderung aber meistens nur eine passive und reagierende Haltung einnehmen. Vor allem die Migrationsbewegungen nach 1945 seien vorrangig von weltpolitischen Geschehnissen und wirtschaftlichen Faktoren geprägt gewesen. Das gesellschaftliche Zusammenleben in Städten sowie die Bevölkerungsstruktur würden durch Migration beeinflusst werden. Inwiefern ersteres als „erfolgreich" gedeutet werden könne, also als produktiv und harmonisch, sei von den Eingliederungs- und Aufnahmeabsichten sowie -bemühungen abhängig. Sowohl von Seiten der Zuwander*innen, als auch von Seiten der Einheimischen. Es wird dennoch hervorgehoben, dass die aufnehmende Mehrheitsgesellschaft weitgehend für die Gestaltung der Bedingungen und somit für einen als positiv wahrgenommenen Verlauf der Prozesse verantwortlich ist. Andersherum würden Ausschlüsse häufig zur Abschottung der Einwandernden führen (vgl. S. 11).

In Ulm lebten am 31.12.2016 insgesamt in etwa 124.770 Menschen. Davon waren über 24.000 Menschen Ausländer*innen (Stadt Ulm 2016, S. 30). Die Staatsangehörigkeiten dieser Menschen sind weit gefächert.[21] In dem direkt benachbarten Landkreis Neu-Ulm lebten am 31.12.2016 insgesamt 171.011 Personen (vgl. ebd., S. 238). Im Jahr 2019 wohnten um die 50 000 Menschen mit internationalen Wurzeln in Ulm, was 41 Prozent der Gesamtbevölkerung sind. Im Mai 2015 lebten 482 Geflüchtete in Ulm, am 31. Dezember 2016 waren es 1426 Personen (vgl. Ranker 2018, S. 206).

[21] Im Folgenden werden die Länder genannt, deren Staatsangehörigkeit über 100 Personen in Ulm im Jahr 2016 innehatten: Afghanistan (212 Personen), Ägypten (124), Bosnien-Herzegowina (1.532), Bulgarien (414), China (402), Frankreich (189), Gambia (115), Griechenland (551), Großbritannien (134), Indien (358), Irak (678), Iran (181), Italien (2.009), Kosovo (958), Kroatien (1.557), Mazedonien (259), Nigeria (143), Österreich (403), Pakistan (196), Polen (626), Portugal (428), Rumänien (1.319), Russische Föderation (454), Serbien (783), Slowakei (186), Slowenien (153), Spanien (338), Syrien (823), Tschechische Republik (104), Türkei (4.782), Ukraine (398), Ungarn (740), USA (221), Vietnam (132), ungeklärt (156) (vgl. Stadt Ulm 2016, S. 40ff.).

Insgesamt muss festgehalten werden, dass im Laufe der Geschichte sowohl Zuzug, als auch Auswanderung aus Ulm immer eine Rolle spielten (vgl. Nestler 2003, S. 98). Tobias Ranker (2018) betont, dass Migration nicht gradlinig verläuft und viele Menschen aus unterschiedlichen Gründen nach Ulm kamen und blieben, aber die Stadt auch teilweise wieder verließen. Viele Migrant*innen seien heute in Wirtschaft, Politik und Kultur der Stadt fest eingebunden und würden sich aktiv am gesellschaftlichen Miteinander beteiligen. Die Würdigung dieser Leistungen und die Akzeptanz der Einwanderungssituation seien auf lokaler Ebene eher als beim Bund sichtbar geworden. Auch institutionell habe sich Ulm vergleichsweise früh mit der Migration auseinandergesetzt, denn 1970 habe der Gemeinderat bereits einen „beratenden Ausschuss in Gastarbeiterfragen" eingesetzt, der sich 1975 aufgrund von Unterrepräsentanz ausländischer Vertreter*innen neu gegründet habe. 1976 habe die Stadt begonnen, Versuche in der interkulturellen Öffnung der Verwaltung vorzunehmen, was anhand der Veröffentlichung von fremdsprachigem Informationsmaterial festgemacht wird. 1980 sei zudem die „Kontaktstelle für Ausländische Mitbürger" ins Leben gerufen worden, welche das Ziel verfolgt habe, vermehrt ausländische Kinder in Kindertagesstätten zu bringen und Schulproblemen von ausländischen Jugendlichen entgegenzuwirken. In den 1990er Jahren habe die Integrationsarbeit[22] sich schließlich vermehrt auch ausländischen Frauen gewidmet (vgl. S. 326- 332). Im Jahr 2012 wurde die Koordinierungsstelle „Ulm: Internationale Stadt" eingerichtet, welche laut Oberbürgermeister Gunter Czisch einen Paradigmenwechsel von der „Integration" zur „Internationalität" vollzogen habe (vgl. ebd., S. 8f.). Am 27. Januar 2015 habe der Ulmer Gemeinderat in einer gemeinsamen Sitzung mit dem Internationalen Ausschuss schließlich das Konzept „Ulm: Internationale Stadt" einstimmig beschlossen. Dieses besage, dass die gesamte Stadtbevölkerung sich für ein friedliches Zusammenleben in einer Gesellschaft in Vielfalt einbringen muss, die zwar Konflikte schaffe, aber auch neue Handlungs- und Lösungsmöglichkeiten aufzeige. Voraussetzung dafür seien der gegenseitige Austausch und die aktive Teilhabe, welche einen dynamischen Prozess entfalten könnten, der die ökonomischen, kulturellen und sozialen Potenziale offenbare und gleichzeitig Ausschlüssen entgegenwirke. Vielfalt sei somit kreativitäts- und innovationsfördernd. Mehrsprachigkeit sowie Interkulturalität werden als Kompetenzen gedeutet. Dies wird von Ranker auch auf den Bereich der Kultur bezogen. Migrant*innen könnten als kreative Ideengeber*innen die städtische Kunst- und Kulturszene positiv beeinflussen. Zum einen könne man (migrantische) Künstler*innen entdecken, zum anderen deren Zuzug aus dem Ausland anregen (vgl. ebd., S. 326- 332). Kultur wird zusammenfassend als „Integrationsmotor" (S. 332) begriffen, der zu „Kommunikation- auch jenseits der Sprache" (ebd.) führen könne: „Migration […] kann […] auch in Ulm als ‚zentraler Stadtentwicklungsfaktor' fungieren" (ebd.). Die Ansicht Migration als Entwicklungsfaktor, besonders

[22] Siehe Kap. 2.1.2.3.1. „Kategorisierungen und Integrationsdebatte".

in Städten zu betrachten, ist weit verbreitet (vgl. Darieva 2007, S. 69f.).

Da die Migrationsgeschichte von Ulm lang und umfassend ist, können im Folgenden nur einige wenige Ereignisse, Prozesse und Aspekte angeschnitten werden. Anhand verschiedener sogenannter Migrationskategorien wird das letzte Jahrhundert näher beleuchtet. Im 20. Jahrhundert sind viele Migrationsprozesse auf Zwang zurückzuführen. Die erzwungenen Wanderungsbewegungen sind entweder durch entsprechende Zwangsmaßnahmen, wie Vertreibung, Deportation, Umsiedlung etc. angestoßen worden, oder indirekt durch z.B. Diskriminierungen. Des Weiteren lassen sich die Bewegungen zeitlich einordnen in kurzfristige, sowie mittel- und langfristige Wanderungen. Auch Rückwanderungen können zur Unterscheidung herangezogen werden, wie dies zum Beispiel bei saisonalen Wanderungen oder bei spezifischen Arbeits- und Fluchtmigrationen der Fall ist. Es gibt zudem individuelle und kollektive Migrationsvorgänge, wobei die Analyse nach Migrationsmotiven oder Verlaufsformen erfolgen kann. Die genaue Migrationserfahrung aus subjektiver Perspektive des/der Migrierenden hängt von den verschiedenen Faktoren und Umständen ab und ebenso davon, wie die kollektiven Erinnerungen die nächsten Generationen prägen, bzw. inwiefern sich verschiedene Gedächtniskulturen entwickeln. Nicht vergessen werden darf der Einfluss von individuellen und kollektiven Interpretationsprozessen und deren Vermittlung über individuelle Erinnerungsträger*innen[23] (vgl. IT 21: Sterbling). Zur Kategorie der Zwangs- und Gewaltmigration wird die hinsichtlich von Nationalität, Kultur, Mentalität und Religiosität sehr heterogene Personengruppe der Displaced Persons (kurz: DPs) gezählt. Hierunter werden Menschen verstanden, die während des Weltkrieges zur Zwangsarbeit ins Deutsche Reich verschleppt worden sind. Auch die Migration von vor Krieg Geflüchteten und Vertriebenen, von Sowjetzonen- beziehungsweise DDR-Geflüchteten und von Asylbewerber*innen wird hierunter gefasst. Der Sieg der alliierten Truppen über NS-Deutschland hat Millionen ins Deutsche Reich geführt. Die Rückführung in die Heimatländer, die sogenannte Repatriierung, ist aufgrund der politischen Situation im stalinistischen Regime jedoch schwierig gewesen. Oftmals haben die Betroffenen jahrelang in speziell für DPs eingerichteten Lagern ausgeharrt, ebenso in Ulm (vgl. Ranker 2018, S. 17f.). Die einheimische Bevölkerung in Ulm ist abgesehen von dem Kontakt auf dem Schwarzmarkt wenig mit den DPs in Berührung gekommen, deshalb lassen sich im heutigen Ulmer Stadtbild nur wenig Spuren von ihnen finden. Zum einen haben die DPs die Einheimischen oft aus persönlichen Motiven aufgrund der Erfahrungen aus der Zeit der Zwangsarbeit gemieden, aber auch die vorhandene Infrastruktur der Lager hat zur Isolation geführt (vgl. ebd., S. 50). Die Vertriebenen aus Ost-, Mittel- und Südosteuropa in der deutschen Nachkriegsgeschichte haben ab den 1950er Jahren fast 20 Prozent der städtischen Wohnbevölkerung

[23] Das Weitererzählen von Geschichten, die zumeist an bestimmte Orte geknüpft sind, ist Voraussetzung für das Erinnern (vgl. Sebald 2017, S. 38f.). Übersetzungen zwischen Sprachen sind fruchtbar, weil verschiedene Bedeutungen denkbar werden. Sprache trägt Erinnerungen weiter und hält die Verbindung zur Vergangenheit aufrecht (vgl. Orwell 2021, S. 397).

Ulms ausgemacht (vgl. Petershagen 2019, S. 160f.; vgl. Raberg 2004, S. 161). Zur Aufnahme der Geflüchteten startete man ein enormes städtisches Wohnbauprogramm, das den Wiederaufbau zerstörter Wohnungen nach dem Zweiten Weltkrieg und die Errichtung neuer Wohnungen am Eselsberg und in Wiblingen erschloss. Bis 1960 sind mehr als 15.000 neue Unterkünfte entstanden, wodurch Anfang der 60er Jahre das Auffanglager am Unteren Kuhberg sowie die bis dato vorhandenen Lager in der Wilhelmburg auf dem Michelsberg und die Sedankaserne geschlossen werden konnten (vgl. Nestler 2003, S. 123).

Eine weitere auf Zwang zurückführende 300-jährige Praxis der Migrationsbewegung, die weitestgehend unbekannt ist, ist die der sogenannten Schwabenkinder oder Schwabengänger*innen (vgl. IT 124: Hinzpeter+ IT 125: Tourism Watch+ IT 126: Youtube). Vom 17. bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts wurden Kinder aus armen Bergbauernfamilien aus den Alpenregionen als Saisonarbeiter*innen bzw. landwirtschaftliche Arbeitskräfte nach Oberschwaben geholt und auf „(Hüte-)Kindermärkten“, wie z.B. in Ravensburg, aber auch in Friedrichshafen, Tettnang, Waldsee, Wangen, Überlingen, Pfullendorf und Kempten, angeboten. Zu den sogenannten Kindermärkten kamen Bauern*Bäuerinnen aus der ganzen Region, um sich die zwischen sechs und fünfzehn Jahre alten Kinder, ähnlich wie auf den bis ins 20. Jahrhundert hinein üblichen Gesindemärkten für erwachsene Dienstboten, anzuschauen und ihre Arbeitskraft einzuschätzen. Während die Jungen hauptsächlich im Stall und bei der Ernte halfen, arbeiteten die Mädchen im Haushalt mit oder passten auf die kleineren Kinder der Dienstgebenden auf. Die Schwabenkinder mussten in der Regel hart und für eine geringe Entlohnung arbeiten. Oft wurden sie schlecht behandelt. Schul- und Arbeitsschutzgesetze galten für die österreichischen Kinder nicht. Seit 1878 gab es zwar die tägliche Schulpflicht für alle sechs bis vierzehn-Jährigen deutschen Kinder, die sich in Württemberg befanden, nicht betroffen aber blieben die ausländischen Kinder. Das führte dazu, dass die nun nicht mehr für die Mitarbeit auf den Höfen ihrer Eltern zur Verfügung stehenden oberschwäbischen Bauernkinder durch die jungen und billigen Saisonarbeiter*innen ersetzt wurden. Bis zu 6000 Kinder kamen jährlich von Frühjahr bis Herbst in die oberschwäbischen Regionen zwischen Ulm und dem Bodensee. Teilweise mussten sie Wegstrecken von 100 bis 200 Kilometer laufen. Die beschwerlichen Wege aus den Alpentälern Voralbergs, Tirols und Graubündes wurden bis in die 1870er Jahre hinein fast ausschließlich zu Fuß bewältigt.

Abb. 2.: „Schwabenkind“.

Historisch betrachtet gibt es neben den Schwabenkindern zahlreiche andere Gruppen der Arbeitsmigrant*innen, die schon im Mittelalter aus den Alpenländern durch ganz Europa zogen. Im 16. Jahrhundert aber stiegen Saisonwanderungen, Gastarbeit und endgültige Auswanderungen stark an. Die Arbeitsmigration der Schwabenkinder fußt also auf einer jahrhundertealten Tradition des Austauschs und einer gemeinsamen Geschichte zwischen dem nördlichen Alpenraum und Oberschwaben. Die Wanderungsbewegungen der Arbeitsmigrant*innen waren lange unorganisiert und wurden kaum durch staatliche oder herrschaftliche Instanzen kontrolliert, was sich während des 19. Jahrhunderts änderte. Abgesehen von Hunger und Kälte fiel vielen der Schwabenkinder besonders der Abschied von ihren Familien schwer, wobei das Unbekannte bei einigen auch die Neugier weckte. Obwohl stellenweise Freundschaften zwischen den einheimischen Kindern und den Schwabenkindern entstanden, blieben letztere jedoch häufig „die Fremden“. In der kritischen öffentlichen Auseinandersetzung mit der Schwabenkinder-Thematik ist unter anderem die Rede von „Kindersklaverei“ (vgl. Breucker und Mücke 1998, S. 1f.+ 5ff.+ 12-16; vgl. Fritz 2012, S. 24; vgl. Zimmermann 2012, S. 178f.). Andreas Schmauder (2016) resümiert:

> „Versucht man die zahlreichen Berichte und Zeitzeugenaussagen der Schwabenkinder zusammenzufassen, welche Erinnerungen, Traumata, Entwicklungseinschränkungen blieben, so war es in erster Linie der Verlust der Familie und der Heimat, welcher die Kinder belastete, verbunden mit dem Umstand, für annähernd neun Monate nicht integriert, sondern isoliert zu sein, gerade gegenüber den gleichaltrigen oberschwäbischen Bauernkinder. Erst in zweiter Linie werden der strapaziöse Weg und die hohe Arbeitsbelastung in Haus, Stall und auf der Weide als Kindheitserinnerung bzw. Kindheitstraumata genannt. Langfristig das am nachhaltigsten wirkende Moment war der Umstand, dass insbesondere die über mehrere Jahre als Schwabengänger arbeitenden Kinder nahezu von jeglicher Schulbildung ausgeschlossen und im

> Erwachsenenalter durch das Nicht-Beherrschen von Lesen, Schreiben und Rechnen in höchstem Maße benachteiligt waren. […]. Der Zivilisierungs- und Kultivierungsprozess und die wirtschaftliche Entwicklung in Oberschwaben wurde mit dem Import einer ‚Unterschicht' von Kindern und Jugendlichen erkauft; ein Import, hinter dem knallharte wirtschaftliche Interessen standen" (S. 188- 190f.).

Diskriminierungen, Ausschlüsse, rassistische Äußerungen und (Gewalt-)Taten gegenüber Minderheiten, wie den Gruppen der Sinti und Roma, sind auch heute noch zu verzeichnen. Das belegt z.B. ein Brandanschlag in Erbach bei Ulm im Jahr 2019. Im Nationalsozialismus wurden schätzungsweise 200.000 bis zu einer halben Million Sinti und Roma ermordet. Nach Ende des zweiten Weltkrieges lebten viele in Bauwägen am Stadtrand, beispielsweise in der Ulmer Friedrichsau oder am Roten Berg. In der Innenstadt wurden sie nicht gerne gesehen, wodurch der Zugang zu Bildung erschwert wurde. Das hatte auch Auswirkungen auf die ungleichen Startvoraussetzungen der späteren Generationen (vgl. IT 127: Regio-TV). Marie-Kristin Hauke (2014) erläutert, dass in den Jahren 1848 bis 1957 auch in Ulm größtenteils ein großes Schweigen über den Nationalsozialismus und die NS-Täter*innen herrschte. Das öffentliche Gedenken habe vorrangig den Bombenopfern und den gefallenen Soldaten gegolten, sodass ehemals Verfolgte sich einer Gleichgültigkeit und Missachtung ihrer Traumata gegenübersahen. Sinti und Roma seien sogar erneut diskriminiert und als „asozial" kriminalisiert worden. Sie hätten sich jahrzehntelang für die öffentliche Anerkennung ihrer Verfolgung einsetzen müssen (vgl. S. 102f.+ 117+ 157).

Eine andere diskriminierte und lange Zeit verfolgte Minderheit ist die der jüdischen Einwohner*innen Ulms. Bereits im Reichssteuerverzeichnis der Stadt von 1241 ist zu sehen, dass die Steuern getrennt nach Bürger*innen und Juden*Jüdinnen, die zunächst als Fernhändler*innen tätig waren, aufgeschrieben wurden. Auf dem bis heute sogenannten Judenhof in der Ulmer Innenstadt war das ganze Mittelalter hinweg eine jüdische Gemeinde ansässig. Ab 1529 wurden ihre Mitglieder durch eine bestimmte Kleidung gekennzeichnet und ausgegrenzt, in Ulm waren das der „Judenhut" und der „gelbe Fleck", ein an der Oberbekleidung befestigter gelber Ring. Bereits im Jahr 1349 wurde ein Pogrom gegen die jüdische Gemeinde verübt, wobei schon fünf Jahre später erneut Juden*Jüdinnen als Kreditgeber*innen nach Ulm kamen. Als im Spätmittelalter auch Christ*innen begannen vermehrt Geld zu verleihen, verloren die Juden*Jüdinnen 1474 schließlich die Möglichkeit auf den Erwerb des Bürgerrechts und 1499 wurden sie über ein Gesetz aus der Stadt verwiesen. Das führte dazu, dass zwischen 1500 und 1802 keine jüdische Gemeinde mehr in Ulm existierte, dennoch lebten weiterhin vereinzelt Juden*Jüdinnen (temporär) mit Sondergenehmigungen in der Stadt (vgl. IT 128: Litz). Erst Anfang des 19. Jahrhunderts siedelten sich wieder Juden*Jüdinnen hier an. In den Jahren um 1870 wurde die Synagoge auf dem Weinhof gebaut und 1888 wurde eine selbstständige jüdische Gemeinde gebildet. Parallel mit dem gesellschaftlichen Aufstieg der Juden*Jüdinnen wuchs die allgemeine

Ablehnung gegen die Bevölkerungsgruppe. Während die Juden*Jüdinnenfeindschaft früherer Jahrhunderte neben der wirtschaftlichen Motivation vor allem religiös begründet war, entwickelte sich nun der „Rassenantisemitismus“. 1938 wurden aufgrund einer Verordnung alle Reisepässe von Juden*Jüdinnen ungültig. Bei der Reichspogromnacht am 9. November 1938 wurde auch die Synagoge in Ulm in Brand gesetzt. Auf dem Weinhof wurden 44 Ulmer Juden*Jüdinnen verhaftet und ein Teil von ihnen wurde ins KZ Dachau gebracht. 1939 wurden die noch in Ulm lebenden Juden*Jüdinnen mit Zwang in „Juden*Jüdinnen-Häuser“ eingemietet. Zum Ende des Jahres wurde das Verbot der Auswanderung von Juden*Jüdinnen aus dem Reich ausgesprochen. Auf der Wannseekonferenz am 20. Januar 1942 wurde schließlich die systematische Ermordung der europäischen Juden*Jüdinnen geplant (vgl. IT 129: Müller). Von den über 500 jüdischen Bürger*innen, die 1933 in Ulm lebten, kamen nach der Befreiung nur eine Handvoll Überlebende zurück (vgl. Hauke 2014, S. 89). Im KZ Oberer Kuhberg in Ulm waren insgesamt zwischen etwa 1800 und 400 bis 500 Häftlinge zwischen siebzehn und einundsiebzig Jahren inhaftiert, es gibt unterschiedliche Zahlenangaben (vgl. Lechner 1988, S. 30). Wohl mussten die meisten Ulmer*innen von dem KZ gewusst haben, aber öffentlich kritische Äußerungen wurden bestraft und aufgrund des verbreiteten Antisemitismus scheint ein Unrechtsbewusstsein in der die soziale Elite bildenden, bürgerlichen Mittelschicht selten gewesen zu sein (ebd., S. 66). Nichtsdestotrotz gab es auch aktiven Widerstand in der Stadt, wie z.B. der der „Weißen Rose“ rund um die Geschwister Scholl, die den Großteil ihrer Jugend in Ulm verbrachten (vgl. ebd., S. 94).

Eine andere Migrationskategorie stellt die Arbeitsmigration vor allem der 1950er bis 1970er Jahre dar. Sie definiert sich laut Tobias Ranker (2018) dadurch, dass die Wanderungen mit dem Ziel der Verbesserung der ökonomischen Lage oder zur Lebensunterhaltsfinanzierung angetreten werden. Neben persönlichem Vorankommen eines/r Migrierenden seien aber auch ganze Familien von der Wanderungsentscheidung betroffen gewesen, da der „rücküberwiesene“ Lohn zur Sicherung des Unterhalts der gesamten Familie diente. In Form einer vorübergehenden Wanderung seien in den Jahren von 1960 bis 1973 in etwa 51.000 Ausländer*innen in Ulm angekommen, wovon jedoch über 41.000 wieder fortgezogen seien (vgl. S. 12f.). Die Unvorhersehbarkeit der Migrationsverläufe und -dauer wird unterstrichen. Besonders deutsche (Groß-)Städte waren seit Mitte der 1950er Jahre im Zuge des ersten Anwerbevertrags für Arbeitskräfte bis zum Jahr 1973 und dem Anwerbestopp vorrangige Ziele von Arbeitsmigrant*innen aus südeuropäischen Ländern wie Italien, Spanien, Griechenland, der Türkei, Marokko oder benachbarten Armutsregionen wie Jugoslawien. Zunehmend vielfältige Lebensstile und die Nutzung unterschiedlicher Sprachen gingen damit einher. Insgesamt stieg der Ausländer*innenanteil der Wohnbevölkerung in dieser Zeit von 1,3 auf 5 Prozent. In der Mitte der 1970er Jahre zogen viele Familien der Arbeitsmigrant*innen nach, was zu einer Veränderung der Perspektive hin zur Ansässigkeit führte. Auch viele der Konzepte Kultureller Bildung und

soziokultureller Stadtteilarbeit wurden von dieser Zeit maßgeblich geprägt. Häufig sahen sich Kulturschaffende in den durch Zuwanderung beeinflussten Großstädten als Vermittler*innen, vor allem in Bezug auf regionale oder nationale Traditionen. Kulturarbeit basierte in der Zeit vor allem auf dem Konzept der „Multikulturalität".[24] Dieses beschreibt das „friedliche Nebeneinander" von verschiedenen Kulturen, das durch einen „interkulturellen Dialog" hervorgerufen und fortgeführt werden sollte. Bezugsrahmen für diese Art der Kulturarbeit ist demnach die Herkunft oder „Heimat" der „Zugewanderten" (vgl. Liffers 2016, S. 248f.; vgl. auch Eremjan 2016, S. 11ff.). Wesentlich an dem Konzept ist die Vorstellung von einem Nebeneinander verschiedener kultureller Traditionen auf engstem Raum, ohne dass es zu einer Durchdringung der Kulturen kommt. Die Idee einer gleichberechtigten Koexistenz ist jedoch kritisch zu betrachten (vgl. Weidtmann 2016, S. 24+ 30f.). Zusätzlich ist die Annahme von Kulturen als abgrenzbare Kugeln im Sinne eines „Containerdenkens"[25] nicht haltbar, denn Kulturen werden hier als soziale Entitäten im Zusammenhang mit dem Nationalstaat verstanden: Kultur und Nation werden als Einheit gedeutet. Sowohl auf theoretischer, als auch politisch-praktischer Ebene werden dem Multikulturalismus Essentialismus und eine Vergegenständlichung der Kulturen vorgeworfen. Als Kritik wird die symbolische Aufwertung des/r „kulturell Anderen" angeführt, was zur Kulturalisierung pädagogischer Sachverhalte und zur Verschleierung rechtlicher, ökonomischer und sozialer Diskriminierungen führt. Darüber hinaus ignoriert das Konzept, dass Kulturen sich in einem Auseinandersetzungsprozess des Eigenen und des Fremden sowie in der Aushandlung kultureller Differenzen bilden (vgl. Hormel und Jording 2016, S. 217f.; vgl. Mittelhammer 2018, S. 25f.).

Dem offiziellen Aufruf im Jahr 1955 nach externen Arbeitskräften, der dazu dienen sollte dem extremen Wirtschaftswachstum gerecht zu werden, sind insgesamt Millionen von Menschen gefolgt. Laut Tobias Ranker (2018) hat man sich mit der Aufnahme von Ausländer*innen in das deutsche Gesellschaftssystem in den folgenden Zeiten der Rezession jedoch schwer getan. Es wird von einer Paradoxie gesprochen, da auf Bundesebene noch der Grundsatz „Deutschland ist kein Einwanderungsland" gegolten habe, auf kommunaler Ebene ab Mitte bzw. Ende der 1970er Jahre jedoch zunehmend von einer real existierenden Sesshaftigkeit gesprochen worden sei (vgl. S. 113). Die Bundesrepublik habe in Folge der Rezession in den 1980er Jahren eine Begrenzungspolitik betrieben, die die Zuwanderung unterbinden und die Arbeitskräfte zur Rückkehr bewegen sollte. In Ulm sei in diesem Zusammenhang 1983 ein bundesweit einmaliges Modellprojekt zur Rückkehrförderung von

[24] Siehe hierzu auch Kap. 2.1.2.7. „Terkessidis: Interkultur" und 4.1. „Kulturpolitik und ‚Kulturbetrieb'".

[25] Das Denken in sogenannten abgrenzbaren und verschlossenen Containern, gedacht als nebeneinanderstehende Einheiten, führt dazu, dass gesellschaftliche Phänomene im Zusammenhang von Ethnizität und Migration zumeist als solche zwischen Kulturen, oder wie oft so ausgedrückt, zwischen „Kulturkreisen" wahrgenommen werden. Soziale Dimensionen gesellschaftlicher Ereignisse werden auf diese Weise unsichtbar, es findet eine Kulturalisierung statt (vgl. Schmidt-Lauber 2007, S. 8f.).

Menschen mit türkischen Wurzeln gestartet worden. Wegen der schlechten Aussichten auf Beschäftigung im Heimatland seien aber wenige fortgegangen (vgl. S. 142). Was den Wohnraum anbelangt, so habe Ulm zwar seit den 1970er Jahren versucht eine sogenannte „räumliche Durchmischung" zu begünstigen, jedoch sei es vielmehr zum „Austausch der deutschen Bevölkerungsgruppe durch Ausländer" gekommen. Ein Grund dafür sei zum Beispiel gewesen, dass Deutsche vermehrt aus den Gegenden weggezogen seien, die wegen des hohen Ausländer*innenanteils als weniger attraktiv wahrgenommen worden seien. Dadurch seien teilweise „Einwandererkolonien" entstanden, welche jedoch auch unter dem Blickwinkel des Integrationsprozesses betrachtet werden müssten. Ein Vorteil für die Migrant*innen sei z.B. die Abschwächung des anfänglichen „Kulturschocks" innerhalb der Kolonien gewesen, indem schon länger dort lebende Landsleute Ratschläge zur Alltagsbewältigung oder für Behördengänge geben konnten. Außerdem sei der Assimilierungsdruck geringer gewesen. Im Idealfall seien die nachfolgenden Generationen dann stärker in Kontakt mit den Einheimischen getreten, sodass eher von einer schrittweisen „Integration"[26] gesprochen werden könne. Nichtsdestotrotz habe eine „Kolonie" auch zur bewussten Abschottung führen können. In Ulm existierte eine solche Siedlung im Donautal in den 1970er Jahren, wobei die meisten Ausländer*innen in der Stadtmitte lebten. 1980 wohnten hier an die 4000 Personen. Seit 1984 und bis heute leben in der Weststadt zahlenmäßig die meisten Menschen mit ausländischem Pass und internationalen Wurzeln (vgl. ebd., S. 147f.).

Es wird verdeutlicht, dass die Zahl der Asylbewerber*innen stark vom aktuellen Weltgeschehen abhing und abhängt. Bis Mitte der 1980er Jahre seien vor allem Asylbewerber*innen nach Deutschland gekommen, die aus den Krisengebieten der Türkei, Afrika und Asien stammten. Eine der ersten größeren Gruppen in Ulm seien die Südvietnames*innen gewesen, die aufgrund des für ihre Seite verlorenen Vietnamkrieges 1975 vor dem kommunistischen Regime geflohen seien. Ab den 1980er Jahren hätten wegen der Unabhängigkeitskämpfe in Eritrea in der Gemeinschaftsunterkunft in der Blaubeurer Straße zu Beginn vor allem eritreische Asylbewerber*innen gelebt (vgl. ebd., S. 180-183). Ein weiteres zentrales Ereignis im Weltgeschehen des 20. Jahrhunderts sei der Zusammenbruch der Sowjetunion gewesen. Hinzukam der vorangegangene Fall der Berliner Mauer, der die Fluchtbewegung von Ost nach West verstärkt habe. Im Jahr 1985 seien noch 71 Prozent der Asylbewerber*innen in Deutschland aus Asien oder Afrika gekommen, 1993 stammten 72,1 Prozent aus Europa (vgl. ebd., S. 186). Der Migrationsbericht der Bundesregierung 2015 zeige auf, dass im Jahr 2015 die Anzahl von Schutzsuchenden in Deutschland stark gestiegen ist: Etwa 890.000 Asylsuchende seien nach Deutschland gekommen. In den Jahren 2015 und 2016 seien über ein Drittel aller

[26] Das Integrationsparadigma wird in Kap. 2.1.2.3.1. „Kategorisierungen und Integrationsdebatte" kritisch beleuchtet. Auf die Vorstellung von „Segregation" wird in Kapitel 5.2.3. „Städte, Diversität und Performanz" eingegangen.

Asylsuchenden aus Syrien gekommen, viele weitere aus Afghanistan und dem Irak. Aufgrund des zu dieser Zeit hohen ausgemachten Gewaltniveaus in diesen Ländern seien 50 Prozent bzw. 60 Prozent der Asylentscheidungen positiv ausgefallen, 2011 habe die Quote noch bei 22 Prozent gelegen (vgl. ebd., S. 25).

In den 1980er Jahren habe Ulm, wie viele andere deutsche Städte auch, mit so bezeichneter „Fremdenfeindlichkeit“[27] zu kämpfen gehabt. Zukunftsängste bei vielen Deutschen seien durch die wirtschaftliche Rezession und die Arbeitslosigkeit seit dem Anwerbestopp 1973 verstärkt worden (vgl. ebd., S. 160). Im Jahr 1988 habe sich der Ulmer „Flüchtlingsrat“ aufgrund der Kritik an menschenunwürdigen Sammellagern gegründet, der sich aus mehreren Privatpersonen, Parteien und Organisationen zusammengesetzt habe (vgl. ebd., S. 202). Vor allem kulturelle Veranstaltungen hätten die Vorurteile und Ressentiments neben juristischer Verfolgung von Straftaten abbauen sollen. Ein Beitrag dazu sei die bundesweit ausgetragene „Woche des ausländischen Mitbürgers“ gewesen, in der Informations-, Weiterbildungs- und Unterhaltungsveranstaltungen geboten worden seien. Es wird herausgearbeitet, dass die Meinung der Ulmer Bevölkerung bezüglich der Veranstaltungen sehr unterschiedlich ausfiel. Die Initiator*innen hätten sich größtenteils ein diverseres und größeres Publikum gewünscht. Außerdem sei Kritik an den Folkloreveranstaltungen geübt worden, weil die Gefahr der Reduzierung auf bestimmte Kulturelemente bestehe und z.B. die andere Musik der Länder so nicht ausreichend geschätzt worden sei. Die Analyse des Besucher*innenaufkommens habe zudem ergeben, dass vor allem das Essen als weitere Möglichkeit des gegenseitigen Kontakts wahrgenommen wurde. Auch hier seien jedoch kritische Stimmen laut geworden, weil der Eindruck hätte gewonnen werden können, dass ein Großteil der Angebote der ausländischen Vereine und Institutionen auf bestimmten Essensangeboten basiere. Vor allem die Volkshochschule Ulm habe seitdem zahlreiche Begegnungsformate umgesetzt, die auch Raum für Vorträge sowie politische und gesellschaftliche Themen böten (vgl. ebd., S. 162+ 165- 168).

Weiterhin habe die Hochschule für Gestaltung und die Gründung der Universität Ulm Mitte der 1960er Jahre viele Studierende und Lehrende nach Ulm gelockt, so Ranker (vgl. ebd., S. 12f.). Das wird und den Begriffen der Bildungs- und Ausbildungswanderungen gefasst, bei denen das Erwerben einer schulischen, akademischen oder beruflichen Qualifikation angestrebt wird. Oftmals bestehe nach Abschluss der (Aus-)Bildungsetappe der Wunsch auf dem deutschen Arbeitsmarkt Fuß zu fassen. Vor dem Hintergrund des internationalen Wettbewerbs gebe es Programme, wie die abgelaufene deutsche „Green Card“ oder die aktuelle europäische „Blue Card“[28], die speziell Hochqualifizierte zur

[27] Mehr Informationen zum Begriff der „Fremdenfeindlichkeit“ sind in Kap. 2.2. „Diskriminierungen“ aufgeführt.
[28] Die „Blue Card“ ist ein von einem Mitgliedsstaat der Europäischen Union erteilter Aufenthaltstitel für die Aufnahme einer Erwerbstätigkeit in dem jeweiligen Mitgliedsstaat für Angehörige von Drittstaaten. Vor allem hochqualifizierte Drittstaatenangehörige sollen erreicht werden, um dem Fachkräftemangel in bestimmten

Erwerbstätigkeit in Deutschland motivieren sollen (vgl. ebd., S. 311).[29] Das Beherrschen der Landessprache werde nach wie vor als entscheidender Punkt für einen erfolgreichen Werdegang in Deutschland begriffen, weshalb die Stadt Ulm die Sprachförderung durch verschiedene Maßnahmen unterstütze (vgl. ebd., S. 214).

Das im Jahr 2022 vorgestellte Handlungskonzept für Chancengerechtigkeit und Vielfalt mit dem Titel „wir alle“ wurde in der Zusammenarbeit von Verwaltung, Gemeinderat, Wirtschaft, Wissenschaft und der Ulmer Bürgerschaft entwickelt, so ist es in dem Vorwort von dem zu diesem Zeitpunkt amtierenden Oberbürgermeister Gunter Czisch zu lesen. Es wird zur Beteiligung aller an dem Bekenntnis zu Vielfalt und mehr Chancengerechtigkeit aufgerufen. Im Jahr 2020 wurde das neu gegründete Team Chancengerechtigkeit und Vielfalt der Stadt Ulm vom Gemeinderat beauftragt, das Konzept zu erstellen. Das Sachgebiet setzt sich zusammen aus Mitarbeiter*innen der Internationalen Stadt, des Frauenbüros/Kommunalen Gleichstellungsbeauftragten, der Inklusion und der Jugendbeteiligung. Es wird unterstrichen, dass alle Ulmer*innen im Sinne des Prinzips der Intersektionalität vielfältig sind im Hinblick auf ihr Geschlecht, ihre sexuelle Orientierung, ihre ethnische Herkunft, ihr Alter, ihre Religion und Weltanschauungen, ihre soziale Herkunft und ihre Fähigkeiten (vgl. IT 119, S. 8f.+ 20+ 30). Es ist die Rede von der

> „Realisierung einer Zukunftsvision Ulm 2030: einer weltoffenen, europäischen, kleinen Großstadt, in der wir das solidarische, friedliche und demokratische Zusammenleben stärken und mit der Region die wirtschaftlich, sozial und ökologisch besten Zukunftschancen sicherstellen“ (ebd., S. 11).

Anstelle von einzelnen Zielgruppen werde die gesamte Stadtgesellschaft adressiert, um unterschiedliche Lebensweisen und Weltanschauungen zu berücksichtigen. Man ziele darauf ab, dass sich alle Menschen gleichberechtigt in die Gestaltungsprozesse in der Stadt einbringen können (vgl. ebd.). Dafür werden vier Handlungsfelder benannt: 1. Die Stadt Ulm als Arbeitgeberin (Ziele: Vielfältigkeit ist auch in Personalstruktur der Verwaltung erkennbar, gleiche Chancen beruflicher Weiterentwicklung für alle), 2. Unsere Dienstleistungen als Stadt (Ziel: Angebote und Leistungen sind für alle Ulmer Bürger*innen gleichermaßen zugänglich unter Berücksichtigung der sich wandelnden Bedarfe und Bedürfnisse), 3. Stadtgesellschaft: Zusammenleben gestalten (Ziel: Förderung von Kooperationen, Netzwerken und Projekten der Stadt Ulm mit der Zivilgesellschaft), 4. Diversität als Faktor für den Wissenschafts- und Wirtschaftsstandort (Ziel: Fachkräfte kommen nach Ulm, gute

Arbeitsbereichen entgegenzuwirken. In Deutschland gibt es die Blue Card seit dem Jahr 2012. Sie ermöglicht ein vereinfachtes Verfahren ohne die Beteiligung der Bundesagentur für Arbeit (vgl. IT 22: Auswärtiges Amt).

[29] Die deutsche „Green Card“ wurde im Jahr 2000 eingeführt, um ausländische Expert*innen auf dem IT-Gebiet möglichst unkompliziert in das Land zu holen. 2004 wurde die Green Card eingestellt. Sie gilt als eines der umstrittensten Themen der Zuwanderungsdebatte (vgl. IT 23: Bundeszentrale für politische Bildung).

Bildungsmöglichkeiten) (vgl. ebd., S. 32- 35).[30]

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Stadt Ulm eine lange und komplexe Migrationsgeschichte vorzuweisen hat, auf die gesellschaftlich und politisch unterschiedlich reagiert wurde. Außerdem wurde deutlich, dass die Stadt grundlegend die Bedeutung der Zuwanderung und des interkulturellen Austauschs, insbesondere im Hinblick auf die Zukunft, (an-)erkennt:

> „Die Fähigkeit zur Integration der Menschen unter anderem aus den neuen EU-Ländern wird ein Maßstab für die Qualität und Zukunftsfähigkeit unserer Stadtgesellschaft sein. Es wird eine neue Ebene der Multinationalität erreicht: die Transkulturalität, die neue kulturelle Identitäten beinhaltet. Die Stadt als ‚Viel-Völker-Gemeinschaft' muss diese Entwicklung aufnehmen können" (Fachbereich Stadtentwicklung, Bau und Umwelt o.J., S. 184).

Darüber hinaus ist man sich bewusst, dass Vielfalt allgegenwärtig ist und die Förderung von Chancengerechtigkeit eine der zentralen Zukunftsaufgaben der dynamischen Stadtgesellschaft ist. Das bedeutet auch, dass es um eine stetige Verhandlung des „Fremdseins" geht. Wie wird Fremdsein heute gelebt und gestaltet? Inwiefern prägen die Erinnerungen an die NS-Zeit, die Zwangsarbeiter*innen oder die Kriegsgefangenen im ersten Weltkrieg den heutigen Umgang mit Fremdheit? Das Donauschwäbische Zentralmuseum befasst sich beispielsweise mit der Geschichte der Donauschwaben*Donauschwäbinnen und das Museum Brot und Kunst mit dem Kulturen verbindenden Thema der Welternährung. Das Museum Ulm thematisierte die Kolonialgeschichte, den Rassismus und das heutige Zusammenleben zum Beispiel Anfang 2022 in der temporären Ausstellung mit dem Titel „Wir müssen reden!". Die Auf- und Darstellung einer schwarzen Königsfigur aus der seit 1992 alljährlich im Münster aufgestellten Weihnachtskrippe wurde diskutiert (vgl. IT 120: Museum Ulm).[31] Darüber hinaus gibt es zahlreiche Migrant*innenselbstorganisationen sowie soziale, kulturelle und künstlerische Projekte und Initiativen, die sich auf eine bestimmte Weise mit dem Thema des Eigenen und Fremden und den damit verbundenen Aushandlungsprozessen im vergangenen, heutigen und zukünftigen Stadtgeschehen auseinandersetzen.[32] Ehrenamtliche Vereine engagieren sich mit verschiedenen Schwerpunktsetzungen und Angeboten. Ein Beispiel ist der „Förderkreis Bundesfestung Ulm e.V.", der sich um den Erhalt, die Restauration und die Rekonstruktion der Bundesfestung in Ulm kümmert, indem unter anderem Führungen auf der geschichtsträchtigen Wilhelmsburg[33] gegeben werden (vgl. IT 121: Förderkreis Bundesfestung Ulm

[30] Für das Erreichen der Ziele werden jeweils konkrete Leitlinien und Maßnahmen formuliert, letztere werden in kurz-, mittel-, und langfristige Schritte unterteilt (vgl. ebd., S. 38- 48).
[31] Hierauf Bezug nehmend muss man darüber nachdenken, warum solch gesellschaftsrelevante Themen häufig in zeitlich beschränkten Ausstellungen behandelt werden. Siehe auch Kap. 5.4.6. „Thematisierung von Migration: Ausstellung der Volkshochschule Ulm ‚Bring dein Ding' und Projekt ‚Migration verbindet' des Donauschwäbischen Zentralmuseums Ulm".
[32] Siehe Kap. 5.4.7. „‚Afrokids Ulm e.V.': Räume der Selbstermächtigung".
[33] Siehe Kap. 5.4.8. „‚Stürmt die Burg': Bespielung der Wilhelmsburg durch Kunst und Kultur".

e.V.). Der Verein rund um das „Festival contre le racisme“ organisiert beispielsweise verschiedene antirassistische Veranstaltungen (vgl. IT 122: Festival contre le racisme).

1.3. Stadt Ulm: Kulturvermittlung

Dieses Kapitel geht näher auf die Kulturlandschaft und -vermittlung in der Stadt Ulm ein. Die theoretische Auseinandersetzung mit der Kulturvermittlung erfolgt in Kapitel 4.1.1. Nachdem die grundlegende Bedeutung der Kulturvermittlung in Ulm dargestellt wurde, werden der Fachbereich Kultur und die Ulmer Kulturszene insgesamt beschrieben, damit das Forschungsfeld besser verortet werden kann. Daran anschließend geht es um das städtische Gesamtkonzept: Die Kulturentwicklungsplanung aus dem Jahr 2016, die Beschlussvorlage zur Kulturvermittlung aus 2018 sowie das darauf aufbauende Papier „Zukunftswerkstatt Kultur 2022“ und die Beschlussvorlage aus dem Jahr 2023 werden vorgestellt. Anhand von verstetigten Projekten, die die Kulturabteilung konzipiert hat und aktuell betreut, werden Umsetzungsbeispiele gegeben. Anschließend wird ein Überblick über die städtischen Fördermöglichkeiten im Kulturbereich gegeben. Kapitel 1.3.3. befasst sich in Form eines Zwischenstands mit aktuellen Aufgaben und Problemstellungen.

Um die Struktur der (städtischen) Kulturarbeit zu verstehen, wird vorab der Organisationsplan der Stadt Ulm (Stand 29.08.2019) erläutert. Der Oberbürgermeister (OB) Gunter Czisch eint drei ständige allgemeine Stellvertreter*innen unter sich: Den ersten Bürgermeister namens Martin Bendel (BM1: Zentrale Steuerung und Dienste, d.h. Finanzen und Beteiligungen, Interne Dienste, Personal und Organisation, Rechtsstelle, Team IT), die zweite Bürgermeisterin namens Iris Mann (BM2: Fachbereich Kultur, d.h. Kulturabteilung, Museum Ulm, Musikschule der Stadt Ulm, Haus der Stadtgeschichte/Stadtarchiv, Stadtbibliothek, Stadthaus, Theater Ulm[34] und Fachbereich Bildung und Soziales, d.h. Bildung und Sport, Kinderbetreuung Ulm, Soziales mit Jobcenter, Städtische Kindertageseinrichtungen) und den dritten Bürgermeister mit Namen Tim von Winning (BM3: Fachbereich Stadtentwicklung, Bau und Umwelt, d.h. Feuerwehr, Friedhofs- und Bestattungswesen, Gebäudemanagement, Stadtplanung, Umwelt, Baurecht, Verkehrsplanung und Straßenbau, Grünflächen, Vermessung). Unmittelbar dem OB zugeordnete Abteilungen sind die seines Büros, der Liegenschaften und Wirtschaftsförderung, der Ortsverwaltungen, des Rechnungsprüfungsamtes und der Zentralstelle (vgl. Stadt Ulm 2019b).

Die Kulturverwaltung hat mittlerweile generell auch Aufgaben der Gestaltung, der Kultur- und Projektkonzeption und -förderung, der Öffentlichkeitsarbeit sowie der eigenen Programmumsetzung. Die Kulturämter haben hierbei oftmals eine große Freiheit in der Ausgestaltung der politischen Beschlüsse (vgl. Mandel 2002, S. 56+ 120f.). Die Kulturbürgermeisterin Iris Mann, die im Juni 2020 ihre zweite Amtszeit antrat, stellt die Relevanz und den Mehrwert von Kulturvermittlung und Kultureller

[34] Für die Lage der städtischen Kultureinrichtungen siehe Anh. B, Abb. 1.

Bildung im Vorwort des städtischen Geschäftsberichts Kultur 2019 heraus. Sie akzentuiert, dass Kulturvermittlung für eine lebendige zukünftige Kulturszene notwendig ist, denn sie helfe dabei, das Angebot zu optimieren, die Öffnung zu neuen Besucher*innengruppen voranzubringen und Partizipation zu ermöglichen. Mangelnde Teilhabe begründet sie allerdings vorrangig mit fehlenden Attributen der potenziellen Besucher*innen, und nicht mit den (Angebots-)Strukturen der Einrichtungen bzw. Anbietenden (vgl. Stadt Ulm 2019, S. 5):

> „Oft ist ja nicht das Angebot das Problem, sondern die geringe Kenntnis darüber, das fehlende Verständnis dafür oder eine Vorstellung davon, was die Auseinandersetzung mit dieser Kultur für jeden Einzelnen an Mehrwert bringt - eine Frage von kultureller Bildung, Vermittlung und Teilhabe“ (ebd.).[35]

Elke Zobl (2019b) stellt heraus, dass der Begriff „Partizipation“ viele verschiedene Konzepte, wie z.B. der Teilhabe, Teilnahme und Mitbestimmung oder -wirkung vereint. Intervenierende künstlerische Praktiken und partizipative Kulturen würden dem gesellschaftlichen Eingreifen, dem Mitreden und dem kritischen Gestalten Raum bieten (vgl. S. 77f.; vgl. auch Schröder 2022, S. 21). Es sei jedoch auch viel Kritik an dem Begriff geübt worden. Beispielsweise sei darauf hingewiesen worden, dass das Ziel der Einnahme gleicher Machtpositionen im Geschehen praktisch häufig nicht möglich sei. Darüber hinaus müsse darauf geachtet werden, das Wort Partizipation nicht unreflektiert oder vereinfacht zu nutzen. Ein anderer Kritikpunkt sei die optimistische Annahme in westlichen Gesellschaften, dass Partizipation grundlegend intrinsisch demokratisch sei. Darüber hinaus sei angeführt worden, dass partizipative Kulturen zwar zur Selbstermächtigung führen können, aber auch neue Barrieren errichtet werden könnten. Partizipation sei somit ein fortlaufender, ambivalenter und vieldeutiger Prozess, bei dem es auch um Machtverhältnisse, konflikthafte Verhandlungen und hegemoniale Wissensproduktion gehe (vgl. ebd., S. 87ff.). Insgesamt wird darüber hinaus häufig eine Unterscheidung getroffen zwischen Interaktivität und Partizipation, um die Intensität der Teilhabe von Individuen am künstlerischen Akt zu bestimmen. Partizipation stellt allgemeinhin die aktive Beteiligung des Publikums heraus und Interaktivität meint eine weniger tiefgehende Beziehung der Angesprochenen. Partizipatorische Kunstkonzepte sind sehr unterschiedlich. Eine Gemeinsamkeit ist aber, dass Beteiligung nicht nur als Erweiterung der Zielgruppen verstanden wird (vgl. Moser 2011, S. 167ff.). Die Steigerung des Partizipationsgrades aller Beteiligten in künstlerischen Prozessen ist immer auch von bestimmten Entscheidungen und Ideen von richtungsweisenden Akteur*innen im Vorfeld geprägt, weshalb man explizit darauf achten muss, nicht in eine „wohlmeinende Didaktik“ (ebd., S. 169) zu verfallen. Christian Schröder (2022) merkt überdies an, dass der Sammelbegriff der Partizipation das Fundament demokratischer Gesellschaften ist. Sowohl als Ziel, als auch als Handlungsprinzip sei er in Bildungseinrichtungen, in Organisationskonzepten und in der Sozialen Arbeit

[35] Siehe hierzu auch Kap. 4.1.1. „Kunst- und Kulturvermittlung“.

ein Qualitätsmerkmal. Kritisiert werden könne jedoch, dass im Sinne einer „verordneten Beteiligung“ oftmals bereits vorgegeben werden würde, wobei genau mitgemacht werden solle und dass der Grund für die Nicht-Teilnahme häufig bei den Ablehnenden ausgemacht werden würde. Dem liege die Auffassung von Partizipation als „Fördern und Fordern“ zugrunde: Es gehe um die Förderung von Partizipationsmöglichkeiten, aber auch um das Einfordern von Partizipation. Paradoxerweise würde die selbstbestimmte Ablehnung der Mitbestimmung oft zu einer Fremdbestimmung führen, die wiederum dem Selbstbestimmungsgedanken widerspreche. Gleichzeitig aber könne auch die hartnäckige Einforderung von Partizipation fremdbestimmende Aspekte beinhalten. Hier werde die Problematik deutlich, dass Partizipation Ziel und Voraussetzung einer demokratischen Gesellschaft zugleich ist. Partizipationsangebote würden sich dabei der Herausforderung gegenübersehen, die Grenzen zwischen den eigentlichen Gestalter*innen und Moderator*innen der Angebote, den „Partizipationssubjekten“ (S. 25) und den bloß Teilnehmenden, den „Partizipationsobjekten“ (ebd.), aufzuweichen (vgl. ebd., S. 21- 25). Schröder merkt des Weiteren an, dass ein weites Partizipationsverständnis auch widerständisches Verhalten von Menschen, z.B. in Form von Demonstrationen und Protesten, beinhaltet. Allgemeinhin würde die widerständige und emanzipatorische Praxis eher als ziviles Aufbegehren, weniger als Partizipation interpretiert werden, obwohl soziale Bewegungen als Experimentierräume des Zusammenlebens fungieren würden. Auch im Alltag würden ständig widerständige Praxen als Ausdruck des eigenen Willens von Personen ausgeführt werden, wie. z.B. beim Neinsagen oder bei mimischer Ablehnung. Normalitätsvorstellungen würden dabei vorgeben, welche ausgedrückten Missbilligungen gesellschaftlich akzeptiert und welche im Zuge von beispielsweiser Sozialer Arbeit versucht werden (wieder-)anzupassen. Auch „sozial unerwünschte“ Praktiken bzw. destruktive Praxis müssten als partizipatorisches Handeln begriffen werden, weil so Ablehnung gegenüber Partizipationsappellen veräußert werden könne. Vor dem Hintergrund eines radikal demokratischen Denkens aufgrund von unterschiedlichen Erwartungen könne Selbstentwicklung stattfinden. Idealerweise würde Dissens zu etwas Produktivem führen, weil sich ein neuer, offener und nicht planbarer gemeinsamer Entwicklungsweg offenbare (vgl. ebd., S. 25- 28).

Drei neue Stellen wurden im Jahr 2019 von der Stadt Ulm im Kulturvermittlungsbereich geschaffen: Eine 100 Prozent-Stelle bei der Kulturabteilung für die Koordinierungs- und Schnittstellenarbeit sowie die Projektbetreuung und -entwicklung und jeweils eine 50 Prozent-Stelle beim Stadtarchiv und beim Stadthaus Ulm für die Kulturpädagogik (vgl. Stadt Ulm 2019a, S. 40). In allen sechs städtischen Kultureinrichtungen[36] sowie in der Kulturabteilung habe man sich verstärkt mit dem Thema Kulturvermittlung beschäftigt. Der Ulmer Kulturagent, der bis Ende 2019 vom Land

[36] Die städtischen Kultureinrichtungen sind das Museum Ulm, das Stadtarchiv Ulm, die Musikschule Ulm, das Stadthaus Ulm, das Theater Ulm und die Bibliothek Ulm.

finanziert wurde und seit Anfang 2020 bei der Stadt arbeitet, habe passgenaue und stabile Strukturen für die Ulmer Schulen weiterentwickelt. Im vierjährigen Programmzeitraum wurden fünf Ulmer Schulen betreut (vgl. Stadt Ulm 2019a, S. 40). Im Vorwort des Geschäftsberichts Kultur werden von Iris Mann (2019) besonders die abteilungsübergreifenden Kooperationsprojekte „Der Kultur auf der Spur", „Kita-Kulturpaten und -patinnen" und „Kulturlöwen und -löwinnen" hervorgehoben, die in Kapitel 1.3.2.3. genauer beschrieben werden. Der Bedarf nach partizipativen und integrativen Projektformaten in Ulm sei deutlich geworden, aber auch ein überregionales Interesse an der strukturellen, konzeptionellen und inhaltlichen Umsetzung der Kulturvermittlungsangebote in Ulm sei zu verzeichnen gewesen. Zukünftig werde die Digitalisierung der Kulturvermittlung(s-angebote) eine größere Rolle spielen, so die Kulturbürgermeisterin. Das Diskussionspapier des Deutschen Städtetags aus dem Jahr 2021 „Digitale Transformationen in der Kultur – Herausforderung für die kommunale Kulturpolitik" stellt diesbezüglich die Rolle der kommunalen Kulturpolitik im Hinblick auf die notwendige Digitalisierung des Kulturbereichs im Zuge der Corona-Pandemie heraus (vgl. IT 93: Deutscher Städtetag). In diesem Zusammenhang wird auch das Kulturmarketing und die 2019 gelaunchte zentrale Kulturwebseite „kultur in ulm" als wichtiger Bestandteil der Zielgruppenansprache von der Ulmer Kulturbürgermeisterin genannt. Angebote der städtischen Kultureinrichtungen sowie von freien Kulturschaffenden werden auf der Seite präsentiert. Nutzende können zudem gezielt nach Kulturveranstaltungen und -angeboten suchen. Ein Newsletter sowie die Social-Media-Kanäle der Kulturabteilung dienen neben den Printmedien zur Informationsvermittlung (vgl. Stadt Ulm 2019a, S. 5). Zusätzlich ist im November 2021 die neue Kulturvermittlungswebseite namens Ulmutopia online gegangen. Sie soll digitale Angebote der Stadt (z.B. Videokonferenzen, Streamings, Apps, digitale Ausstellungen etc.) übersichtlich darstellen und es allen Menschen weltweit ermöglichen, teilzuhaben und miteinander (digital) in Kontakt zu kommen (vgl. IT 24: Ulmutopia).

1.3.1. Kulturszene

Dieses Kapitel gibt einen Einblick in die Ulmer Kulturlandschaft. Nachdem die sechs städtischen Kultureinrichtungen mit Fokus auf den Kulturvermittlungsbereich vorgestellt wurden, wird ein Überblick über weitere Akteur*innen der Freien Szene gegeben.

Der Fachbereich Kultur der Stadt Ulm besteht mit den zentralen Diensten und den eigenen kulturellen Institutionen aus insgesamt 428 Stellen, die von rund 661 Mitarbeiter*innen besetzt werden (Stand 01.01.2020). Die Gesamtverantwortung trägt die Fachbereichsleitung, welche die Gesamtplanung und -überwachung verantwortet. Die Abteilungsleitungen besprechen mit ihr jedes Jahr die fachlichen Ziele ihrer Abteilung, damit die

> „Eine Kunstfilm-Vorführung hat es mir kürzlich besonders angetan: ‚Eskalation'. Die Regisseurin selbst sagte, Ulm sei ein gutes Pflaster für Kunst- und Kulturschaffende. Ich war baff von ihrem Werk und dachte bei mir: ‚Ulm, wir brauchen mehr davon!'" (Bade Grätz, Ulmer Bauzeichnerin; Antwort via Whatsapp-Nachricht, März 2024).

übergreifenden Angelegenheiten nach innen und außen hin, auch gegenüber dem Gemeinderat, vertreten werden können. Abgesehen vom Team der/des Kulturbürgermeister*in im Rathaus, zählen die Kulturabteilung sowie die sechs städtischen Kulturinstitutionen zum Fachbereich Kultur. Das Thema Kulturvermittlung ist auf alle Abteilungen verteilt (vgl. Stadt Ulm 2019a, S. 7).[37] Die Kulturabteilung fungiert als Bindeglied zwischen der Stadtverwaltung, den Kulturträger*innen, der Freien Szene sowie den interessierten Bürger*innen. Sie versteht sich als vermittelnde und moderierende zentrale Anlaufstelle im Netzwerk der lokalen Kulturlandschaft. Aufgaben sind unter anderem die Organisation von kulturellen Schwerpunktveranstaltungen, Marketingmaßnahmen, das Zusammenbringen von Kunst, Kultur, Wirtschaft, Wissenschaft und Politik, die Begleitung von Kulturentwicklungsprozessen und die Koordination von übergreifenden Themen verschiedener Kulturakteur*innen. Außerdem ist sie für die Institutionelle Förderung und die Projektförderung (nichtstädtischer Kultureinrichtungen und freier Künstler*innen) zuständig (vgl. ebd., S. 31). Im Jahr 2019 verfügte die Kulturabteilung laut Stellenplan über sieben Stellen, die teilweise zeitlich befristet und zentral oder aus Projektmitteln finanziert waren. Eine Ausbildungsstelle im Veranstaltungsbereich und Praktikant*innen unterstützen das Team. Im Jahr 2022 wurde eine FSJ Kultur-Stelle über den Stadtjugendring ermöglicht, die seit 2024 aus eigenen Mitteln des Kulturvermittlungsbudgets finanziert wird. Der Abteilung stehen keine freien Mittel zur Durchführung von eigenen Projekten und Beteiligungen zur Verfügung, weshalb projektbezogene Genehmigungen von Sonderfaktoren durch den Gemeinderat und die Akquise von Drittmitteln notwendig sind (vgl. ebd., S. 42).

Die rege Nutzung der städtischen Kulturangebote belegen die Zahlen aus dem Jahr 2016. In der Spielzeit 2016/17 besuchten insgesamt um die 134.000 Menschen die 230 angebotenen Vorstellungen des Theater Ulm und fast 558.000 Besucher*innen kamen in die Stadtbibliothek. Das Ulmer Museum besuchten fast 34.000 Personen. Aber auch die beiden nichtstädtischen Museen, die Kunsthalle Weishaupt mit rund 21.000 Besucher*innen und das Museum Brot und Kunst mit rund 26.000 Besucher*innen, bestimmen die Kulturlandschaft Ulms mit. Das Ulmer Münster schauten sich fast 158.000 Personen an (vgl. Stadt Ulm 2016, S. 188–193).

Das Stadthaus Ulm versteht sich als Ort der Begegnung und als Forum für den öffentlichen Diskurs. Das vom Architekten Richard Meier entworfene Gebäude prägt seit Mitte der 90er Jahre den Münsterplatz (vgl. Stadt Ulm 2019a, S. 99). Die Ausstellungen, Veranstaltungen und Führungen des Stadthauses besuchten im Jahr 2019 rund 182.500 Menschen. Verschiedene Angebote wurden seit der Einrichtung der 50-Prozent-Stelle für Kulturvermittlung im Januar 2019 im Programm verankert. Neben der Vermittlung spezifischer Ausstellungsthemen, z.B. in speziellen Führungen für Kinder und Jugendliche, geht es darum, die Stadthaus-Architektur auf verschiedenen Wegen begreifbar zu

[37] Siehe Kap. 1.3.2.3. „Kulturvermittlungsprojekte und -kooperationen in der Kulturabteilung“.

machen (vgl. ebd., S. 105f.).

Die Musikschule der Stadt Ulm bietet Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen die Möglichkeit zur musikalischen Bildung. Das Musikmachen steht im Fokus, ob im Fachunterricht (instrumental oder vokal) oder beim gemeinschaftlichen Gruppenmusizieren (Ensemblefächer) unterschiedlicher Art. Es bestehen außerdem verschiedene Bildungskooperationen mit Schulen und Kindertagesstätten, Kirchen und Vereinen. Daneben gibt es geförderte Projekte, wie z.B. offene Musiziertreffs im Quartier[38] oder Musikwerkstätten (vgl. ebd., S. 69f.).

Das Museum Ulm wurde 1924 gegründet und ist ein kunst- und kulturgeschichtliches Mehrsparten-Haus, das regionale und (inter-)nationale Sammlungs- und Archivbestände vorzuweisen hat. Seit 2019 gibt es eine verstetigte Kurator*innenstelle für Bildung und Vermittlung mit dafür eingerichteten Räumlichkeiten. Im genannten Jahr gaben ca. 15 freiberuflichen Vermittler*innen 465 Führungen, davon 133 für Schulen und Kindertagesstättengruppen, 196 für private Gruppen sowie 136 öffentliche Führungen. Folgende Besucher*innenzahlen konnten verzeichnet werden: 2.973 junge Besucher*innen aus Schulen und Kindergärten, 4.270 Besucher*innen privater Führungen und 1.302 Teilnehmende öffentlicher Führungen. Insgesamt kamen im Jahr 2019 rund 44.500 Besucher*innen in das Museum Ulm (vgl. ebd. S. 49f.+ 52f.).

Das Stadtarchiv Ulm beschäftigt sich hauptsächlich mit der Ulmer Geschichte. Mit seinen Aktenbeständen und der stadtgeschichtlichen Dauerausstellung im Schwörhaus zählt es zu den ältesten Stadtarchiven Deutschlands. Das Haus kümmert sich um die Bewertung und Übernahme von (digitalen) Unterlagen zur Ulmer Geschichte mit bleibendem Wert, ihre Verwahrung und konservatorische Behandlung, sowie um die Bereitstellung. Die pädagogisch historische Arbeit wird seit 2019 mit der geschaffenen Stelle im Bereich der Kulturvermittlung vertieft: Workshops für Schulen und Kindertagesstätten zur Ulmer Geschichte wurden entwickelt. Insgesamt 18.090 Besucher*innen schauten sich 2019 die Ausstellung an und nutzten den Lesesaal (vgl. ebd., S. 17f.+ 20).

Das Theater Ulm stellt die größte kulturelle Einrichtung Ulms und der Region dar, mehr als 300 Beschäftigte mitsamt eigenen Ensembles in den Sparten Musiktheater, Schauspiel und Tanztheater sowie ein Philharmonisches Orchester sind hier tätig und produzieren pro Spielzeit mehr als 25 Neuinszenierungen. Das Haus besitzt insgesamt knapp an die 1000 Plätze. Das sogenannte Junge Theater Ulm entwickelt spezielle Produktionen für und mit junge/n Menschen. In der Spielzeit 19/20

[38] Das Quartier, auch Viertel oder Stadtteil genannt, ist ein Konzept der inneren Differenzierung von Städten in Teilräume. Quartiere können administrativ eingegrenzt werden. Andererseits ist ein Quartier aus lebensweltlicher Perspektive weniger klar festschreibbar. Hier wird es als erfahrbare Sinn- und Raumeinheit definiert, die über kollektive Alltagsroutinen von sozialen Akteur*innen immer wieder neu hergestellt wird und somit veränderbar ist. Stadtviertel sind relevant, weil hier der Alltag ihrer Bewohner*innen stattfindet. Auch die Stadtpolitik und -planung beschäftigt sich zunehmend mit dem Quartier als Planungs- und Handlungsebene (vgl. Rubarth 2020, S. 20f.+ 56).

wurde außerdem eine neue Workshop-Reihe „Theater für alle“ angeboten, in der professionelle Schauspieler*innen und Beschäftigte am Theater sich bei ihrer Arbeit über die Schulter blicken lassen und Mitmachangebote bieten (vgl. ebd., S. 105+ 125).

Die 500 Jahre alte Stadtbibliothek Ulm versteht sich als analoger und digitaler Treffpunkt für Bildung und Kultur für alle. Sie definiert sich als die städtische Institution mit der größten Breitenwirkung. Neben der Zentralbibliothek mitsamt Kinderbibliothek gibt es mehrere Stadtteilbibliotheken. Als zentrale Aufgaben werden das Schaffen von Zugängen zu Informationen, die Vermittlung von Lese-, Sprach-, Medien- und Informationskompetenz, die Unterstützung von lebenslangem Lernen, die Förderung von Freizeitgestaltung und kultureller Teilhabe sowie der Wissenschaft und Forschung und das Bewahren von kulturellem Erbe genannt. Im Jahr 2019 sind laut Zahlen der Stadt Ulm ca. 27.000 Personen mit gültigem Bibliotheksausweis zu verzeichnen gewesen. Insgesamt wurde die Zentralbibliothek um die 433.000 Mal besucht, inklusive der Stadtteilbibliotheken wurden an die 588.000 Besuche gezählt. Darunter werden auch Besuche aufgrund von Veranstaltungen, Internetnutzung oder z.B. der Erledigung von Hausaufgaben vor Ort gefasst, womit die Stadtbibliothek die meist besuchte städtische Institution Ulms im Jahr 2019 war.[39] Seit dem Frühjahr 2019 existiert außerdem das Mobile Medienlabor, mit dem Schulen und Kindertagesstätten zur Vermittlung von digitalen Medienkompetenzen angefahren werden. Die jährlich stattfindende Kinder- und Jugendbuchmesse „KIBUM“ wurde 2019 von über 10.000 Menschen besucht (vgl. ebd., S. 85+ 91f.).

Neben den städtischen Kultureinrichtungen gibt es laut Beate Rau (2005) zahlreiche weitere Kulturanbieter*innen, wie mindestens acht freie Theater, fünf weitere Ausstellungshäuser, circa ein Dutzend Anbieter*innen im Musikbereich, drei freie Tanzgruppen, zwei Initiativen für Literatur und viele freie Kulturschaffende. Es wird von einer „schier unüberschaubaren Zahl von Institutionen, Initiativen und Projekten“ (S. 32) gesprochen.[40] Außerdem würden einige Einrichtungen für Erwachsenenbildung sowie über zehn Treffs für Jugendliche und junge Erwachsene und fünf Begegnungsstätten existieren. Besonders das musikalische Angebot steche heraus, wenn man z.B. die Mitgliederzahl des Stadtverbands für Musik und Gesang (SMG), dem Dachverband für 65 Vereine, betrachte. Zusammen mit den rund 60 internationalen Kulturvereinen, käme man auf in etwa 200 Kulturanbietende (vgl. ebd., S. 16). Auch die Webseite „kultur in ulm“ visualisiert das umfassende Ulmer Kulturangebot. Die Dachmarke präsentiert die kulturelle Vielfalt in Ulm und Neu-Ulm. Am

[39] Christiane Dätsch (2018b) skizziert, dass vor allem Bibliotheken als die ältesten Orte kulturellen Erbes vielen Menschen kostenlos oder zu geringen Preisen den Zugang zu Bildung ermöglichen. Fremdsprachige Medien würden hierbei eine immer wichtigere Rolle spielen (vgl. S. 251). Bibliotheken könnten als verbindende Orte der Kommunikation wirken (vgl. ebd., S. 255f.).

[40] Dabei ist zu beachten, dass die Zahlen mittlerweile (über 15 Jahre später) weitaus größer sein dürften.

06.09.2020 sind insgesamt 136 Profile registriert, die die verschiedenen Kulturbereiche und -formen abdecken (vgl. IT 25: Kultur in Ulm).

1.3.2. Konzept

Dieses Kapitel behandelt verschiedene Aspekte der (städtischen) Ulmer Kultur(-vermittlung). Das zugrundeliegende Konzept inklusive Ausgangslage, Anpassungen, Umsetzungen, Maßnahmen sowie die anvisierten Ziele und damit verbundenen Herausforderungen werden dargelegt.

1.3.2.1. Kulturentwicklungsplanung(en)

Bereits im Jahr 2005 wurde vom Fachbereichsausschuss Kultur des Gemeinderats der Stadt Ulm beschlossen, eine Kulturkonzeption in Auftrag zu geben. Es sollte eine gebündelte Bestandsaufnahme der Ulmer Kultur auf der Grundlage von Einschätzungen, Wünschen und Zielen der Akteur*innen erfolgen, um sie mit der Analyse von Subventionen und Strukturen zu verknüpfen. Profil und Perspektiven des Kulturstandorts Ulm, sowie Optionen und Handlungsempfehlungen sollten definiert werden. Zuerst wird diese Kulturkonzeption vorgestellt. Im Anschluss daran wird die darauf aufbauende Kulturentwicklungsplanung (KEP) aus dem Jahr 2016 beleuchtet, um zuletzt die daran anschließende KEP aus den Jahren 2022 und 2023 zu analysieren. Der verwendete Kulturbegriff wurde in der ersten Konzeption, so Beate Rau (2005), systemisch definiert und bewusst weit gefasst. Deshalb wurden verschiedene Bereiche wie Politik, Wirtschaft und Tourismus, Wissenschaft, Bildung, Soziales und Kultur in die Analyse miteinbezogen. Insgesamt 87 Institutionen, Akteur*innen und Expert*innen aus den verschiedenen Bereichen beteiligten sich an Gesprächen und Workshops (vgl. S. 5f.). Als besonderes Charakteristikum der Stadt Ulm arbeitet Rau die sichtbare Verbundenheit von „Tradition und Moderne“ heraus, die sich in der Architektur, aber auch im kulturellen Angebot widerspiegele. Die lokale Kultur sei sehr vielfältig und decke ein breites Spektrum ab (vgl. ebd., S. 9ff.+ 16f.). Bildung und Kultur werden als maßgeblich bestimmend für die städtische Lebensqualität definiert, weshalb die Ansprache verschiedener Zielgruppen in Zusammenarbeit der freien Kulturszene und städtischen Einrichtungen von Nöten sei. Man müsse begreifen, dass Kultur kein Luxus ist, sondern ein Standortfaktor mit entscheidender Außenwirkung für die Stadt (vgl. ebd., S. 43f.+ 63). Hier wird eine vorrangig wirtschaftlich-marketingorientierte Perspektive deutlich.[41]

Zehn Jahre nach dem Auftrag der Kulturkonzeption wurde die Kulturentwicklungsplanung vorgestellt, die sich mit der Frage beschäftigt, wie die Ulmer Kulturangebote, -formate-, -politik, und -szene gestaltet werden kann und soll. Im Rahmen der KEP wurden verschiedene Maßnahmen verschriftlicht (vgl. Stadt Ulm 2019a, S. 41). Passend dazu erläutern Patrick S. Föhl und Gernot Wolfram (2016), dass seit circa zehn Jahren die Relevanz des Themas KEP in Deutschland stark gestiegen und

[41] Siehe hierfür auch Kap. 4.1. „Kulturpolitik und ‚Kulturbetrieb‘“.

mittlerweile annähernd fester Bestandteil der kulturpolitischen Agenda ist. Gründe dafür seien die Digitalisierung und Pluralisierung als gesellschaftliche Herausforderungen und die zumeist einseitig verteilte Kulturförderung. Aktuelle KEPs würden kulturpolitische Kernfragen, wie z.B. die Sichtbarkeit und Wirkung von Kulturförderung, Umverteilungsfragen und Veränderung vorhandener kultureller Infrastruktur, Querschnittsthemen und -maßnahmen, wie z.B. die Förderung der Kulturellen Bildung und des Kulturtourismus durch Vernetzung, sowie sparten- und einrichtungsspezifische Themen behandeln (vgl. S. 266f.). Die KEPs sollten im Prozess auf demokratischen Aushandlungen von möglichst vielen verschiedenen Akteur*innen basieren. Bei alledem müsse darauf geachtet werden, dass die Akteur*innen neben der Vermittlung von eigenem Wissen auch dazu bereit seien, selber Wissen anderer aufzunehmen. Im Idealfall würden in diesem Prozess neue „Communities" entstehen, welche als Vertrauensgemeinschaften verstanden werden könnten, die eine gemeinsame Handlungsbasis zwischen Kulturpolitik und Gesellschaft darstellen (vgl. ebd., S. 267ff.; vgl. auch Föhl et al. 2015/2016, S. 10f.). Der Zeitpunkt des Einbezugs von Bürger*innen müsse von der konkreten Situation vor Ort und den dort zu beantwortenden Fragen abhängig gemacht werden. Immer seien eine transparente Zielsetzung, der Ablauf und die Zuständigen festzulegen. Methodisch seien sequentielle und multiperspektivische Analyse- und Partizipationsprozesse mit verschiedenen Beteiligungsebenen und diversen Methoden, wie z.B. Workshops, Diskussionsrunden, Expert*inneninterviews etc. vorteilhaft. Besonders traditionelle Kultureinrichtungen, wie z.B. Museen, Theater, Bibliotheken, Volkshochschulen, Galerien etc. würden häufig über das Potenzial verfügen, neue und kooperative Räume zu eröffnen. Trotzdem müsse diskutiert werden, wie vermieden werden könne, dass noch mehr Mittel in die Stärkung von bereits privilegierten Einrichtungen fließen und wie Kulturräume sich in Zukunft öffnen können, ohne ihre Kerninhalte zu vernachlässigen. Darüber hinaus seien dauerhafte Mitsprache- und Diskursformate, wie beispielsweise Kulturbeiräte und -konferenzen, die von Kulturmanager*innen als Moderator*innen in den Zwischenräumen gelenkt werden, gewinnbringend.[42] Oft münde die Kulturplanung (in-)direkt in Transformationseffekte, z.B. durch die Einrichtung einer Koordinationsstelle für die Umsetzung von neuen Kooperationen und den anvisierten Realisierungsschritten sowie durch angepasste Kulturförderverfahren (vgl. ebd., S. 269-274). Es wird zusammengefasst, dass die Fragen nach der Entgrenzung des Kulturbegriffs, nach der Verteilung von Kulturfördermitteln und nach einer angebrachten Beteiligung von Bürger*innen an Entscheidungsprozessen zentral sind. Die Einbindung von möglichst vielen Menschen verschiedener Milieus innerhalb der deutschen Gesellschaft mit Hilfe von partizipativen KEPs könne dazu führen, dass eine „gerechtere" Verteilung öffentlicher Mittel für Kultur, die Berücksichtigung demografischer Veränderungen in der Bevölkerung und ein neuer Ansatz Kultureller Bildung zur Realität werden.

[42] Siehe hierzu auch die Fußnote zum Thema „Kulturmanager*in" in Kap. 4.1.1. „Kunst- und Kulturvermittlung".

Nichtsdestotrotz bestehe die Herausforderung, dass partizipative Formate häufig mit kulturpolitischen Traditionen in Deutschland in Konflikt treten würden. Das Elitedenken und die Auffassung von einer „Hochkultur“ stünden den Antworten und Visionen von „Communities“ oftmals gegenüber. Veränderungen würden häufig mit Gefahren und Meinungsverschiedenheiten einhergehen. Man müsse dieses im Dialog inbegriffene Risiko aber eingehen, wenn man „Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik“ verstehe (vgl. ebd., S. 277f.). Armin Klein (2003) zeichnet die verschiedenen Schritte einer KEP nach. Zuerst müsse eine Analyse der aktuellen Kulturangebote, der tatsächlichen Nutzer*innen und der vorhandenen Verbindungen erfolgen. Anschließend müssten die noch nicht genutzten kulturellen Potenziale untersucht werden. Danach könne der Entwurf eines zukünftigen Kulturlebens in der Stadt oder Gemeinde erfolgen. Im nächsten Schritt folge die Beschreibung eigener kulturpolitischer Ziele und die Entwicklung von Umsetzungsstrategien. Es gehe um die Benennung von handlungsorientierten Elementen inklusive Lösungsmöglichkeiten für aufgetretene Probleme, die mit Vertreter*innen der interessierten Öffentlichkeit diskutiert und in sachlicher, finanzieller und personeller Hinsicht auf ihre Realisierungschancen geprüft werden sollten (vgl. S. 207).

Die Stadt Ulm beschloss im Juni 2015 im Fachbereichsausschuss Kultur die Erarbeitung neuer kulturpolitischer Leitlinien in Form einer solchen KEP. In einem partizipativen Prozess, bestehend aus Expert*inneninterviews, der Erstellung einer Netzwerkanalyse mit Stärken und Schwächen der Ulmer Kultur sowie mehreren Workshops mit Kulturakteur*innen der Stadt, entstand mit Unterstützung eines eigens dafür ins Leben gerufenen Beirats der Bericht. Der Beirat bestand aus Akteur*innen der Ulmer Kulturszene, Vertreter*innen des Gemeinderats und Expert*innen aus den Bereichen Tourismus, Bildung und Internationales. Ende 2016 wurde der Abschlussbericht vorgestellt und mit der Umsetzung der Maßnahmen begonnen (vgl. Föhl et al. 2015/2016, S. 7+ 15f.). Der KEP-Prozess war in drei Themenschwerpunkte gegliedert. Schwerpunkt eins befasst sich mit der zeitgemäßen Kulturpolitik und möchte ein aktivierendes Kulturmanagement auf den Weg bringen. Schwerpunkt zwei hat die kulturelle Teilhabe zum Thema. Themenschwerpunkt drei lautet: „Sichtbarkeit kultureller Angebote nach innen und außen durch kooperatives Handeln stärken“ (ebd., S. 17). Zu Beginn wird auch in der KEP darauf hingewiesen, dass die Stadt Ulm bereits eine große Bandbreite an öffentlichen, privaten und ehrenamtlichen Kulturangeboten zu bieten hat. Ziel sei es aber, auf Basis eines verbindlichen Konzepts die gegenwärtigen Möglichkeiten unter Gesichtspunkten von gesellschaftlichen Herausforderungen zukunftsfähig zu gestalten (vgl. ebd., S. 10f.+ 20f.+ 30).

Das erste Handlungsfeld „zeitgemäße Kulturpolitik und aktivierendes Kulturmanagement auf den Weg bringen“ beinhaltet Ziele, die sich an der Veränderung sowie Schaffung einer strukturellen und konzeptionellen Basis ausrichten und somit themenübergreifende Querschnittsaufgaben in den Vordergrund rücken (vgl. ebd., S. 35). Ziele wie die klare Rollenzuweisung der Kulturabteilung oder die Weiterentwicklung und Etablierung des Arbeitskreis Kultur (AKK) als handlungsfähiger

kulturpolitischer Akteur, aber auch wie die Bereitstellung von offenen Kulturentwicklungsräumen werden herausgearbeitet und konkrete Umsetzungsmaßnahmen werden formuliert (vgl. ebd., S. 66). Der AKK wurde als Vereinigung städtischer und freier Kulturträger*innen, der die gemeinsamen Interessen gegenüber der Politik und Öffentlichkeit vertritt, mit Bezug auf die KEP bereits entsprechend umstrukturiert. In der Kulturabteilung befindet sich nun die Geschäftsstelle. Im Jahr finden normalerweise vier Mitgliederversammlungen statt, zu denen die Gemeinderatsfraktionen Vertreter*innen entsenden. Eine konkrete Ziel- und Aufgabenbeschreibung wurde entworfen und ein Kulturbeirat, bestehend aus fünf Mitgliedern des AKK, wurde gewählt. Aus der Kulturabteilung nimmt eine Vertretung an den monatlichen Sitzungen dieses Kulturbeirats teil, der jährlich im Fachbereichsausschuss Kultur des Gemeinderats berichtet (vgl. Stadt Ulm 2019a, S. 41).

Handlungsfeld zwei befasst sich mit der für diese Arbeit besonders relevanten Thematik „kulturelle Teilhabe ermöglichen“. Es wird unterstrichen, dass Kulturelle Teilhabe und Bildung wegen der die Gesellschaft beeinflussenden Zuwanderung, der Diversifizierung und wegen des demografischen Wandels ein sehr wichtiges Handlungsfeld ist. Es gehe darum, möglichst viele Bevölkerungsgruppen in das kulturelle Leben miteinzubeziehen. Voraussetzung dafür sei die Entwicklung gemeinsamer Standards, Ziele und eines Austauschs- und Kooperationsnetzwerks (vgl. Föhl et al. 2015/2016, S. 42). Das zweite Handlungsfeld listet sechs Ziele mit dazugehörigen Maßnahmen auf: Etablierung einer Netzwerkgruppe Kultureller Bildung und Teilhabe (Maßnahme: Benennung von Prozessverantwortlichen aus den Bildungs- und Kultureinrichtungen); Durch zugängliche Angebote Kulturelle Teilhabe und Bildung erleichtern (Maßnahmen: Weiterentwicklung „Mitgehbörse Ulm“[43] (vgl. IT 26: Mitgehbörse) und „Kulturloge Ulm“ und hier Einsetzung von „Kulturlots*innen“ als Multiplikator*innen in den „Communities“; Entwicklung von partizipativen und integrativen Projektformaten; Kultur mobil machen und ins Quartier tragen; Zusatzangebote ins Leben rufen; einfachen, klaren und ggf. mehrsprachigen Kommunikationsstil verwenden und zielgruppenspezifische Medien nutzen); Kulturelle Bildung und Teilhabe von Menschen mit internationalen Wurzeln stärken (Maßnahmen: Förderung von „Ermächtigungsräumen“, gestaltet von Zuwander*innen; Kulturelle Bildungsangebote für Multiplikator*innen; Freier WLAN-Zugang in der Innenstadt, Startseite zeigt Übersicht Kulturangebote mit Fokus auf internationalem Publikum); Kulturelle Bildung und Teilhabe in Kindertagesstätten und Schulen fördern (Maßnahmen: Thema

[43] Die Mitgehbörse ist ein Format, bei dem sogenannte Kulturlots*innen, die vorher von der Kulturabteilung ausgewählt werden, einen Kulturbesuch gemeinsam in einer Gruppe anbieten. Die kulturelle Erfahrung wird so mit dem Kennenlernen von neuen Menschen verbunden. Abgesehen davon können sich auch unbegleitet Interessierte zusammenfinden, um gemeinsam eine Veranstaltung zu besuchen. Die 2012 von der Stadt durchgeführte Bevölkerungsumfrage zur Nutzung kultureller Angebote war der Anstoß für die Umsetzung des Pilotprojekts. Diese hat belegt, dass die fehlende Begleitung sowie mangelndes Interesse im Freundeskreis häufige Hinderungsgründe für die Nutzung kultureller Angebote darstellen. Im Jahr 2023 wurde die Mitgehbörse in einer neuen App zum „Kultur Klub Ulm“ weiterentwickelt.

insgesamt hervorheben; Kindertagesstätten und Schulen als „kulturelle Orte“ etablieren durch Ausbau von Kulturprogrammen und Einbezug der Eltern; verbindliche Vereinbarungen für Kooperationen zwischen Kultur- und Bildungseinrichtungen; Kulturpatenschaften von Kultureinrichtungen und/oder Personen an Schulen; Lehrkräfte in ihren Rollen als Multiplikator*innen stärken; Kinder und Jugendliche sowie Eltern als Expert*innen in Angebotsentwicklung miteinbeziehen); (Partizipative) Kulturangebote für den öffentlichen Raum anbieten (Maßnahme: Einrichtung einer Mentor*innenstelle oder einer Kommission); Förderung eines Modellprojektes an der Schnittstelle Kultur/Digitale Transformation (Maßnahme: Auswahl eines Modellprojekts) (vgl. ebd., S. 67).

Beim dritten Handlungsfeld geht es um die Verbreitung der Kulturangebote für das potenzielle Publikum mittels verschiedener Informationsmedien und auch um die Zugänglichkeit durch konkrete Angebote (vgl. ebd., S. 48). In der KEP werden zum Beispiel die Profilschärfung, die Bündelung der Kulturinformationen der (ehemaligen) Website „kulturpunkt Ulm“ und die Verbesserung der Funktionalität für Kulturinteressierte und -akteur*innen, die Verwendung von zielgruppenspezifischen Kanälen für die Sichtbarkeit oder die Umsetzung eines sparten- und sektorenübergreifenden Modellprojekts angeführt. Sie sind mittlerweile größtenteils in der bereits erwähnten Internetseite „kultur in ulm“ gemündet. Entsprechende Maßnahmen, wie beispielsweise die Optimierung des gemeinsamen Veranstaltungskalenders, die Einrichtung eines personalisierten Newsletters, die Einführung eines „Kultur-Passes“ mit vergünstigten Eintrittsmöglichkeiten oder neue Plakatierungsmöglichkeiten werden aufgelistet (vgl. ebd., S. 68f.).

Patrick S. Föhl et al. (2015/2016) fassen im Auftrag der Stadt Ulm zusammen, dass die Stichworte Mut und Vision ausschlaggebend für den Prozess der KEP und ihre Umsetzung sind. Zwar sei vieles in Ulm bereits vorhanden, aber noch nicht ausreichend sichtbar. Außerdem müssten Parallelstrukturen aufgehoben werden. Kultur müsse vermehrt in den öffentlichen Raum und an andere Kulturorte getragen werden. Ein zukünftiger Schwerpunkt müsse die kulturpolitische Stärkung der von den Akteur*innen gestalteten Kooperationskultur sein. Es wird unterstrichen, dass Partizipation auf Verständnis und Verständigung basiert, auf Kenntnis und Information und auf der Bereitschaft Wissen zu teilen (vgl. S. 60f.).

Im Jahr 2022 startete der Überarbeitungsprozess der KEP aus dem Jahr 2016. Das entstandene Papier trägt den Titel „Zukunftswerkstatt Kultur 2022“. Die Kulturbürgermeisterin Iris Mann betont im Vorwort, dass es um die Frage geht, welche Rolle Kultur(-arbeit) in einer „immer vielfältiger werdenden Gesellschaft“ (Schwarzenböck et al. 2023, S. 7) spielen kann und soll, gerade auch vor dem Hintergrund der dreijährigen Corona-Pandemie und Fragen der Nachhaltigkeit, des Umgangs mit Ressourcen (Raum, Geld und Personal) und den digitalen Fortschritten. Sie formuliert:

> „Die Frage nach Identität, nach dem was uns ausmacht, trennt, aber auch im Tiefsten zusammenhält und verbindet trotz der Unterschiede ist seit jeher fester

> Bestandteil künstlerischer Auseinandersetzung. Dabei entwickelt sich wichtige Identität und Zugehörigkeit auf der Basis von Geschichte und Tradition, die mit herausragenden Veranstaltungen in die Zukunft weiterentwickelt werden und in den Dialog mit anderen Traditionen treten kann. Formate und künstlerische Ausdrucksformen sind in hohem Maße durch die Sozialisation in einem bestimmten Kulturraum geprägt und bieten aus diesem Grund nicht nur verbindende Anknüpfungspunkte, sondern stellen mitunter auch Zugangshürden dar - selbst für weniger kulturaffine Menschen die hier aufgewachsen sind“ (ebd.).

Deshalb seien vermittelnde und teilhabeorientierte Kulturformate besonders zukunftsrelevant. Neben niederschwelligen Zugängen und der Sichtbarkeit im öffentlichen Raum, müssten Fragen der Deutungshoheit gestellt werden (vgl. ebd.). Es fällt auf, dass der Identitätsbegriff hier als für Kulturwahrnehmung und das Kulturleben konstituierend betrachtet wird und andersherum.[44] Iris Mann weist darauf hin, dass kulturelle Sozialisation für den Zugang zu bestimmten Kulturangeboten relevant ist. Nicht eingegangen aber wird auf die möglichen Gründe dafür, die auch im Angebot selbst und der damit zusammenhängenden Politik gesucht werden können, und eben nicht bei den Sozialisierten selbst.[45] Schwarzenböck et al. listen auf, dass die Überarbeitung der KEP in einem partizipativen Prozess, der verschiedene Workshops und Arbeitskreise umfasste, von Februar 2022 bis Mai 2023 zusammen mit Kulturakteur*innen aus Ulm, der Verwaltung, Vertreter*innen des Gemeinderats und Kooperationspartner*innen aus den Bereichen Tourismus, Diversity und Bildung stattfand. Es wird betont, dass die ausgearbeiteten Handlungsfelder, Ziele und Maßnahmen auch in Zukunft immer wieder überprüft und angepasst werden müssen (vgl. ebd., S. 9). Die Teilnehmer*innen der Zukunftswerkstatt hätten die Stadt Ulm als „kleine Großstadt“ beschrieben (ebd., S. 11). Ulm habe im Vergleich zur Stadtgröße ein vielfältiges Kulturangebot. Überdies wird das Traditionsbewusstsein bei gleichzeitig mutigem Handeln sowie das kooperative Arbeiten im Kulturbereich, auch mit der Stadt Neu-Ulm, unterstrichen. Im Diskurs haben sich laut KEP vier übergeordnete, gesellschaftlich relevante Themenbereiche herauskristallisiert: Nachhaltigkeit, Audience Development, Innovation und Digitalisierung. Außerdem wurden fünf Handlungsfelder, die nicht klar voneinander abtrennbar seien, für die Ausrichtung des Kulturbereichs in Ulm benannt, die mit verschiedenen Zielen und Maßnahmen einhergehen: Raum, Ressourcen, Sichtbarkeit, Vernetzung, Kulturvermittlung (vgl. ebd., S. 11). Das Handlungsfeld Raum wird einerseits unter dem Aspekt der (kurzfristig) verfügbaren Proben- und Aufführungsräume betrachtet, andererseits unter dem der kulturellen Arbeit in den Sozialräumen (vgl. ebd., S. 13). Mobile Kulturarbeit an gewohnten Alltagsorten sei eines der Hauptthemen der Zukunftswerkstatt 2022 gewesen, weil sich kulturelle Interessen zuerst an den Wohnorten der

[44] Für eine kritische Auseinandersetzung mit der Herstellung von kultureller Identität und dem Identitätsbegriff siehe Kap. 2.1.2.1. „‚Kollektive‘ und ‚Kulturelle Identität‘“.
[45] Siehe Kritik von Patrick S. Föhl und Gernot Wolfram (2016) sowie Anita Moser (2019) in Kap. 4.1.1.1. „Audience Development“.

Menschen entwickeln würden. Kulturarbeit vor Ort ermögliche das Anknüpfen an die konkreten Lebenswelten der Bürger*innen, das Erschließen von neuen Zielgruppen sowie die Förderung von sozialer und kultureller Teilhabe an informellen Orten. Menschen, die sonst wenig oder keinen Kontakt zu den Kulturangeboten hätten, könnten diese durch zufällige und unverbindliche Begegnungen kennenlernen. Die Zusammenarbeit mit dem Sozialbereich wird angeraten, um Synergieeffekte zu nutzen. Ein Arbeitskreis Kultur-Bildung-Soziales in Kombination mit Pilotprojekten in den Quartieren soll als erster Schritt umgesetzt werden. Außerdem wird laut Sabine Schwarzenböck et al. darüber nachgedacht, über die Kulturförderung Schwerpunkte in dem Bereich zu setzen. Des Weiteren wird die Bedeutung von niederschwelligen Kulturangeboten im öffentlichen Raum hervorgehoben, die neben Konsumangeboten selbstverständlich erlebbar sein müssten. Die „Kulturhupe“[46] sei ein erstes Beispielprojekt, das Informationen über „den Bedarf des Publikums und im besten Fall sogar neue Kundenkreise“ (ebd., S.15) erschließe. Hier wird eine marketing- und zielgruppenorientierte Perspektive des Kulturmanagements deutlich. Es ist die Sprache von „Kund*innen“, die über kostenfreie Angebote dazu gebracht werden sollen, das öffentlich geförderte Kulturangebot zu nutzen. Zusätzlich wird ein Ort des Austauschs gefordert, eine Art „Kulturcafé“, das einen Co-Working-Space und eine Wissensbörse darstellt sowie die Gelegenheit zum Kennenlernen bietet.

Unter dem Abschnitt „Handlungsfeld Ressourcen“ wird zuerst betont, dass Ulm trotz der „Krisen“ der letzten Jahre im Vergleich zu anderen Kommunen über ausreichend finanzielle, personelle und räumliche Ressourcen verfügt, um den Kulturbereich ohne große Einschränkungen weiter zu unterstützen. Das bedarfsgerechte Umschichten von Ressourcen mit mutigen Entscheidungen sei der Weg gewesen, effizient auf sich ändernde äußere Umstände zu reagieren. Schnelle Absprachen zwischen Entscheidungsträger*innen sowie das Vertrauen in die Kulturschaffenden seien Voraussetzungen dafür gewesen, sowie die Annahme, dass das Scheitern von einzelnen Ideen für eine Weiterentwicklung insgesamt dazu gehört. In Bezug auf die Kulturförderung wird geäußert, dass Förderrichtlinien zwar für die Planungssicherheit von Projektvorhaben für die Fördermittelgeber*innen wichtig sind, dass die Pandemie aber auch deutlich gemacht habe, dass es teilweise sinnvoll ist, die starren Regelungen zu hinterfragen und stellenweise zu lockern. Das sei nötig, um auf mögliche Änderungen flexibel und schnell reagieren zu können. Vor allem die Projektförderung könne dazu genutzt werden, neue Ideen (z.B. Arbeit im Quartier, interdisziplinäre Kooperationen) zu finanzieren und auf ihre Tauglichkeit hin zu überprüfen (vgl. ebd., S. 16ff.).

[46] Die sogenannte Kulturhupe (2022) ist das seit 2020 existierende, mobile Kreativlabor der Stadt Ulm, das im Rahmen der Kulturvermittlung für mehr Teilhabe in den Quartieren sorgen soll. Kunst- und Kulturangebote werden in Kooperation mit Künstler*innen sowie Kultur- und Sozialeinrichtungen gemeinsam mit den Menschen in ihren Stadtvierteln umgesetzt. Es handelt sich um eine technisch ausgestattete Ape. Es gibt z.B. Mikrofone, einen Monitor, WLAN, eine Aufladestation für Smartphones, aber auch Tische und Sitzgelegenheiten.

„Bei uns ist es ja so, dass man neue Projekte mit großer Akribie und Kontrolliertheit vorbereiten muss – also wie viele Finanzen setzt man ein, für welche Form, welche Leute erreicht man dann, wie kriegt man das so formuliert, dass ein Gemeinderat sich entschließt, wie jetzt in unserem Fall, mehrere hunderttausend Euro dafür in Stellen und Projektmittel zu geben. Da ist ja erstmal sehr viel Kontrolle. […]. Für mich ist […] glaube ich, wenn ich so darüber nachdenke, der Kontrollverlust das Mittel zum Zweck, um neue Ideen und Ansätze zu finden. […] Nur als Beispiel, […] wir haben Kontrollverlust in Anträgen bei der Projektförderung, weil wir ganz viele Menschen haben, die eigentlich in diesen Crossover-Bereich gehören: ‚Ich bin ein türkischer Verein und mache dies und das…' Der Kontrollverlust ist, dass sie nicht bei uns in die Fördertöpfe passen, aber auch nicht bei CUV [Chancengerechtigkeit und Vielfalt] und man so einen zermürbenden Pingpong-Effekt hat. […]. Die Kulturvermittlung in unserem Fall… Der Begriff ist eigentlich zu klein! Die Kulturvermittlung ist der Seismograph für gesellschaftlichen Wandel. […]. Wir merken mit diesem seismographischen Wahrnehmen des Kontrollverlustes, mit dem Zulassen, viel früher - viel früher als vielleicht andere Abteilungen - wo der Wandel geschieht. Wo sich die Dinge hin verlagern. Was vielleicht für die Gesellschaft an Wichtigkeit gewinnt […]. Ich weiß nicht, ob da ‚Kontrollverlust' das richtige Wort ist. […]. Wenn man dieses seismographische Messinstrument aber jetzt ‚Kontrollverlust' nennen möchte, gilt es, dass man darauf reagiert, um den Anschluss nicht zu verlieren. Wenn man sich diesem Kontrollverlust nicht aussetzt oder ihn nicht in irgendeiner Form begleitet und seine Arbeit danach ausrichtet - also sprich auch seine Mitarbeitenden und in seinen Gremien dafür sensibilisiert - wird man unweigerlich dem zu schnellen Wandel unserer Zeit hinterherhecheln" (Sabine Schwarzenböck, Whatsapp-Sprachnachricht auf die Frage nach dem Mehrwert von Kontrollverlust in ihrer Arbeit, eigene Überarbeitung, Februar/März 2024).

In einem Anschlussgespräch erklärt sie mir, dass sie sich als Kulturabteilungsleiterin als Übersetzerin zwischen den verschiedenen städtischen Abteilungen, den politischen Gremien und den Bedarfen der Bürger*innen sieht. Dabei sei es nicht immer leicht, eine gemeinsame „Sprache" im weitesten Sinne zu finden, wenn unterschiedliche Herangehensweisen an Herausforderungen existieren. Man habe versucht mit der Kulturvermittlung in Ulm ein solides Haus zu errichten, das einen Rahmen und System für z.B. das Verteilen von Geldern bietet. Gleichzeitig sei es wichtig zu beobachten, was abseits des Hauses passiere, um ggf. weitere Fenster in das Haus zu bauen, es um einen Anbau zu erweitern oder gar den Grundstein zu verlegen.

Unter dem Handlungsfeld Sichtbarkeit wird die Sichtbarmachung von Kulturbetrieben, kulturellen Prozessen und Artefakten durch Öffentlichkeitsarbeit und Marketing gefasst. Bereits seit der KEP 2015/2016 werde an den Themen gearbeitet. Ein neuer Punkt sei die Forderung der Teilnehmer*innen der Zukunftswerkstatt 2022, auch die Schaffensprozesse bei Kulturproduktionen für die Bürger*innen erfahrbar zu machen oder das Publikum sogar miteinzubeziehen, um Kultur als sinnstiftenden gesellschaftlichen Bestandteil wahrnehmbar zu machen. Schwarzenböck et al. stellen fest, dass bei den Teilnehmer*innen vor allen Dingen der Wunsch ausgemacht werden konnte, Kultur durch Performances, Mitmach-Angebote oder Werbeflächen neben konsumfixierten und touristischen Angeboten im öffentlichen Raum sichtbar zu machen, um Menschen in der Innenstadt ungezwungen anzusprechen. Des Weiteren wird die Entwicklung von Kulturbetrieben hin zu sogenannten Dritten Orten, d.h. neutralen, für alle zugängliche Treffpunkte, ohne den Druck etwas konsumieren zu müssen und berufliche oder private Eingebundenheit, genannt. Andersherum sei auch das kulturelle Bespielen von neuen und ungewöhnlichen Orten denkbar. Als weiterer Aspekt wird die Förderung von transdisziplinären Kooperationen angeführt. Programme, die Künstler*innen den Aufenthalt in

wissenschaftlichen Einrichtungen, handwerklichen Betrieben o.Ä. ermöglichen, um so in gemeinsamen Arbeitsprozessen neue Ideen zu entwickeln, die dann wiederum in den Kulturhäusern präsentiert werden könnten, werden als zukünftige Maßnahmen angedacht. Zuletzt soll auch die Förderung von einzelnen herausragenden Kulturangeboten, wie z.B. die Digital Wall im Jahr 2022, mit überregionaler Wirkung weiterverfolgt werden.

Das Handlungsfeld Vernetzung fokussiert das kooperative Arbeiten an gemeinsamen Themen der Ulmer Kulturschaffenden. Es wird betont, dass dies bereits seit vielen Jahren umgesetzt wird und so stabile Netzwerkstrukturen (z.B. in Form von Arbeitskreisen wie dem AK Kultur, dem AK Kulturvermittlung, dem Kulturbeirat, dem Abteilungsleitungstreffen der Stadtverwaltung, genannt ALK, oder dem Bildungsnetzwerk Ulm/Neu-Ulm) geschaffen wurden. Doppelstrukturen könnten so vermieden werden und ein regelmäßiger Informationsaustausch sei garantiert. Die Zusammenarbeit zwischen Nachtleben bzw. Clubkultur und anderen Kulturakteur*innen müsse zukünftig einen größeren Stellenwert einnehmen (vgl. ebd., S. 19ff.).

Das Handlungsfeld Kulturvermittlung nimmt in der KEP besonders viel Platz ein. Neben der Sicherung eines bestimmten Qualitäts- und Professionalitätsstandards, seien Partizipation und Raum für mehr Diversität in der Zukunft handlungsweisend. Es wird unterstrichen, dass Partizipation über die Teilnahme der Bürger*innen an einem Angebot hinausgeht. Es gehe auch um die Aufforderung sich mit dem eigenen Wissen und Können aktiv zu beteiligen, um Mitbestimmung und Einflussnahme auf Entscheidungen geltend zu machen. Angesprochene sollen somit als Expert*innen in eigener Sache wahrgenommen werden, womit die „Teilgebenden“ Macht abgeben würden. In der Zukunftswerkstatt sei man sich einig gewesen, dass Formate gemeinsam in einem Dialog mit den Zielgruppen entwickelt werden müssen. Dafür benötige man Mut, das Eingestehen der Möglichkeit des Scheiterns, mehr Zeit für Entwicklungsprozesse und teilweise kürzere Entscheidungswege. Es wird betont, dass dieses Vorgehen in den jeweiligen Kulturbetrieben selbst kalkuliert und gestärkt werden muss, ein Austausch in den Arbeitsgruppen aber als sinnvoll erachtet wird (vgl. ebd., S. 22f.). Nebstdem hätten sich alle Beteiligten der Zukunftswerkstatt

> „für mehr Offenheit für das vermeintlich Fremde und für mehr Begegnung auf Augenhöhe aus[gesprochen], um gemeinsam Kulturprojekte umzusetzen und vielfältige Zielgruppen über alle Altersgruppen und Nationalitäten hinweg zu erreichen. Für die Programmatik der Kulturarbeit bedeutet dies, dass es notwendig ist, die unterschiedlichen Zielgruppen zunächst zu identifizieren, kennenzulernen und herauszufinden, welche Interessen, Eigenheiten und Kompetenzen sie mitbringen, um dann in einem weiteren Schritt ein passgenaues Programm sowie das Marketingkonzept darauf abzustimmen. Hierbei ist Ergebnisoffenheit zentral. Auch das Leben von Multiperspektivität, die Herstellung von Lebensweltbezug zu den einzelnen Zielgruppen und das Aufgreifen gesellschaftsrelevanter Themen werden für die Publikumsgewinnung in den nächsten Jahren zunehmend von Bedeutung sein“ (ebd., S. 23).

Auch hier wird deutlich, dass es in Hauptsache um „das Erreichen von vielfältigen Zielgruppen“ geht. Zwar wird auf die Bedeutung der Ergebnisoffenheit hingewiesen, aber eine marketingfixierte Perspektive tritt hervor, indem die Rede von „Publikumsgewinnung“ und der Entwicklung von Marketingkonzepten ist. Ein „Verlernen“ auf Seiten der Kultureinrichtungen oder der Versuch, die Potenziale der pluralistischen Stadtbevölkerung zu entdecken, um dann Kulturangebote zu ändern und gemeinsam neu zu gestalten, ist nicht erkennbar. Gleichwohl wird mehr Diversität im Personalbereich eingefordert und es wird betont, dass die Perspektive und die Lebenswelt der „Zielgruppen“ für und in der Kulturarbeit wichtig sind. Insbesondere der Abbau von baulichen, finanziellen und kommunikativen Barrieren[47] sei als Ziel von den Kulturakteur*innen erarbeitet worden, wobei als erster Schritt ihre Identifizierung erfolgen müsse. Das Feld der Kulturellen Bildung wird als ein zentrales Element der Kulturvermittlung ausgemacht. In Zukunft gehe es verstärkt um das Erreichen aller Altersstufen (vgl. ebd., S. 24). Es wird zusammengefasst, dass der Fokus der Kulturarbeit in der Stadt Ulm in den nächsten Jahren auf das Audience Development gelegt werden soll, um die Vielfalt der Gesellschaft aktiv mitzudenken, neue Diskursräume zu eröffnen und „neue Kundenkreise zu gewinnen“ (ebd., S. 29) und damit einen Beitrag zum gesellschaftlichen Zusammenhalt zu leisten. Neben der guten finanziellen Ausstattung sei die über Jahre funktionierende Kommunikation zwischen Institutionen, Stadtverwaltung, politischen Gremien und weiteren unterschiedlichen Akteur*innen ein für die Stadt Ulm charakteristischer und herausragender Aspekt:

> „Somit stellt sich die wesentliche Bedeutung in der Herangehensweise dar, nicht in Zuständigkeiten zu denken, sondern im Sinne der Sache und für die Menschen. Ressourcen schonend, gemeinsam kreativ zu werden - im Dialog miteinander. […]. Vielleicht darf und muss die Botschaft der nächsten Jahre, die erfolgreiche Suche nach einem Weg für prosperierende und krisensichere Kultur- und Kreativarbeit sein? Dies ist als Herausforderung, aber auch als Verpflichtung zu verstehen, den Status quo zu hinterfragen und neue Ideen zu befördern“ (ebd., S. 29).

In einem Gespräch mit meiner Kollegin Lena Palesch am 19.06.2023, die Mitverfasserin der Kulturentwicklungsplanung und ebenfalls Referentin für Kulturvermittlung und Kulturelle Bildung bei der Stadt Ulm ist, wird klar, dass die Betonung der Bedeutung der Kulturvermittlung, von Scheitern und dem Prozess, von kultureller Arbeit in den verschiedenen Quartieren, der Anpassung der Förderrichtlinien in der Projektförderung etc. Aspekte sind, die erst durch bereits jahrelange Arbeit in dem Bereich möglich wurden. An den Prozessen seien verschiedene städtische Verwaltungseinheiten, Kulturinstitutionen, Kulturschaffende, Bildungseinrichtungen sowie die Freie Szene beteiligt gewesen und sind es noch immer. Obwohl sich schon sehr viel getan habe, müsse der Prozess der Teilhabeförderung und Öffnung stetig vorangetrieben werden, da man bei vielen Akteur*innen und

[47] Siehe hierzu auch Kap. 2.1.2.7.: „Terkessidis: Interkultur“.

Führungskräften auch immer noch merke, dass noch keine intrinsische Überzeugung oder innere Haltung vorhanden sei, tiefergreifende Veränderungen, die viel Arbeit bedeuten würden, aktiv vorzunehmen. Das liege auch daran, dass man von bestimmten Geldern abhängig sei und oftmals wenig Zeit und Personal für solche Maßnahmen vorhanden seien. Die KEP müsse auch von politischen Vertreter*innen gelesen werden, die über die Arbeit im Kulturbereich informiert und darüber hinaus von ihr begeistert werden sollen.

1.3.2.2. Beschlussvorlagen Kulturvermittlung

Die Arbeiten an der Kulturentwicklungsplanung (KEP) des Jahres 2016 mündeten schließlich in der am 15.06.2018 im Fachbereichsausschuss Kultur der Stadt Ulm einstimmig beschlossenen Beschlussvorlage „GD 199/18“ zum Thema Kulturvermittlung. Der Antrag beinhaltet die Forderung der Bereitstellung von erforderlichen Sachmitteln, Personalkosten sowie die Einrichtung von Personalstellen als Maßnahmen der Kulturvermittlung. Es wurde bewilligt, dass im Jahr 2019 Sachmittel in der Höhe von insgesamt 98.000€, im Jahr 2020 von 113.000€ und im Jahr 2021 sowie in den Folgejahren von 131.000€ bereitgestellt werden.[48] Zusätzlich wurden, wie bereits erwähnt, eine Stelle in der Kulturabteilung sowie zwei 50 Prozent-Kulturpädagog*innenstellen für das Stadtarchiv und das Stadthaus eingerichtet. Darüber hinaus wurde die Einrichtung einer 75 Prozent-Stelle für eine/n Kulturagent*in befristet auf 3 Jahre bewilligt (vgl. IT 91: Stadt Ulm, S. 1). Am im Oktober 2023 wurde die Befristung der Stelle auf Antragsstellung der Kulturabteilung vom Gemeinderat aufgehoben (vgl. IT 113: Stadt Ulm). Der eingerichteten Referent*innenstelle in der Kulturabteilung der Stadt Ulm obliegen unter anderem die Aufgaben der Beratung aller Akteur*innen im Bereich der Kulturvermittlung, der Betreuung bestehender und die Entwicklung neuer Projekte sowie deren Sichtbarmachung, der Vernetzung der verschiedenen Akteur*innen und der Abwicklung der Projektförderung Kulturvermittlung (vgl. ebd., S. 6).

Zu Beginn der Beschlussvorlage aus dem Jahr 2018 wird der Stand der Kulturvermittlung in Ulm dargestellt. Die Beschäftigung mit dem Thema in den Jahren 2016 und 2017 im Zuge der KEP habe deutlich gemacht, dass es in Ulm zu diesem Zeitpunkt an einer klaren gesamtstädtischen, nachhaltigen und flächendeckenden Ausrichtung der Kulturvermittlung fehlte. Stabile Strukturen und koordinierende Schnittstellen inklusive eines übergreifenden Konzepts mit einer gemeinsamen Zielrichtung müssten noch entwickelt werden. Der Bedarf wird anhand verschiedener Punkte klar gemacht. Zum einen werden die Erfahrungen aus Modellprojekten angeführt, die das Bildungsbüro gemeinsam mit den Kultur- und Bildungseinrichtungen in den letzten Jahren durchgeführt habe. Zum anderen habe der Kulturagent zurückgemeldet, dass Schulen und Kindertageseinrichtungen von

[48] Unter Vorbehalt der Finanzierbarkeit aller zu erfüllenden städtischen Aufgaben sowie der Beschlussfassung des jeweiligen Haushaltsplanes durch den Gemeinderat.

kulturvermittelnden Angeboten aufgrund der Entwicklung hin zur Ganztagesbetreuung und den demografischen und gesellschaftlichen Entwicklungen profitieren würden. In diesem Zusammenhang sei gleichzeitig deutlich geworden, dass vor allem Schulen mit der Bearbeitung und Einführung von (kulturellen) Kooperationsangeboten wegen der aktuellen Personalstruktur und dem hohen Organisationsaufwand, trotz zumeist großer Bereitschaft, überlastet seien. Für die Stadt Ulm wird in der Beschlussvorlage anschließend eine Vision für die Kulturvermittlung entworfen, die drei zentrale Aspekte benennt. Erstens wird festgehalten, dass alle Kinder Ulms in Kontakt mit Kultur kommen sollen. Zweitens sollen alle Kinder mindestens die städtischen Kultureinrichtungen kennenlernen und drittens soll die Vernetzung aller Akteur*innen weiter vorangetrieben werden, worunter freie und städtische Kulturschaffende, Kinder, Jugendliche, Eltern, Lehrkräfte, Erzieher*innen und weitere Personengruppen gezählt werden. Zum Erreichen der Ziele werden verschiedene Maßnahmen genannt. Es wird angenommen, dass ein flächendeckender Ansatz am meisten Erfolg hat, wenn er über die Bildungseinrichtungen erfolgt, weil hier alle Kinder aufgrund der Schulpflicht erreicht werden. Die Zielgruppen aber wolle man im Sinne des lebenslangen Lernens im Laufe der Zeit ausbauen. Als weiterer Punkt wird unterstrichen, dass das vorhandene Angebot in der Stadt ergänzt und strukturiert bzw. gebündelt werden soll. Die gemeinschaftsbildende Kraft der Kulturvermittlung und ihre Bedeutung für den/die Einzelne*n sowie für die Kommune werden im Fazit unterstrichen (vgl. IT 91: Stadt Ulm, S. 3f.+ 7).

Vier Jahre später, im Oktober 2023 wird die zweite Beschlussvorlage Kulturvermittlung dem Gemeinderat vorgelegt (vgl. IT 113: Stadt Ulm). Es wird herausgestellt, dass die Kulturvermittlung in der Kulturverwaltung der Stadt Ulm als Akteurin zwischen den Feldern der Kultur, Bildung, Sozialen Arbeit und internationalen Themen agiert. Neben dem gesellschaftsstiftenden Moment wird die individuelle Persönlichkeitsförderung unterstrichen. Die Umsetzung und Betreuung kooperativer Kultur- und Förderprogramme, interdisziplinärer Vernetzungen und das Setzen von thematischen Impulsen unter Einbezug von aktuellen Diskursen seien wichtige Aufgaben. Während betont wird, dass das Projekt „Kita Kulturpaten und -patinnen“ sehr erfolgreich ist und aufgrund des hohen Bedarfs weitere Finanzierungsmöglichkeiten gefunden werden müssen, wird auch erläutert, dass das Programm „Kultur auf der Spur“ mit den Herausforderungen des Honorarkräfte- und Betreuungspersonalmangels zu kämpfen habe. Auch vor dem Hintergrund des eintretenden Ganztagesfördergesetzes und der stufenweisen Einführung eines Anspruchs auf ganztägige Förderung für Grundschulkinder ab dem Jahr 2026 sei nicht klar, inwiefern das Programm in der aktuellen Form in den nächsten Jahren weitergeführt werden könne und solle. Im Programm „Kulturlöwen und -löwinnen“ hätten die Kultureinrichtungen ebenfalls Schwierigkeiten, geeignete Honorarkräfte zu finden. Die Aufwandsentschädigung, die die Kultureinrichtungen über das Budget aus der Kulturvermittlung erhalten, müsse mittelfristig erhöht werden. Der Projektfördertopf

Kulturvermittlung liege bei 30.000€ pro Jahr, das Antragsvolumen der Projekte sei allerdings in etwa dreimal so hoch wie das verfügbare Förderbudget (vgl. ebd., S. 3f.). Die enge Zusammenarbeit des Bildungsbüros und des Teams der Kulturvermittlung wird hervorgehoben: Man nehme eine Haltung ein, die weg von Zuständigkeiten und hin zu gemeinsamer Verantwortungsübernahme denke. Die Expertise der Kulturvermittlung sei darüber hinaus auch in anderen Bereichen gefragt, wie z.B. bei Bauprozessen von Schulen oder Projektplanungen der Landesgartenschau 2030. Vor allem die kulturelle Quartiersarbeit habe sich zu einem weiteren Schwerpunktthema entwickelt. Bis dato würden dafür keine finanziellen Mittel eingeplant werden. Aus diesem Grund wird beantragt, die Sachmittel in der Kulturvermittlung (von 2019 bis einschließlich 2023 sind es 10.000€ pro Jahr) für Projekte mit Quartiersbezug aufzustocken (vgl. ebd., S. 5ff.). Außerdem wird die Erhöhung des Kulturvermittlungsbudgets 2024 um 20.000 Euro erbeten, um neben der kulturellen Quartiersarbeit inkl. der Wartung der Kulturhupe unter anderem eine FSJ Kultur-Stelle zu finanzieren (vgl. ebd., S. 9). Die Beschlussvorlage wird wie beschrieben vom Gemeinderat bewilligt.

1.3.2.3. Kulturvermittlungsprojekte und -kooperationen der Kulturabteilung

Die im letzten Unterkapitel genannten bewilligten Stellen haben unter anderem die Aufgabe, sich um die Umsetzung der Projekte aus der Beschlussvorlage 2018 zu kümmern, welche jetzt knapp beschrieben werden. Es geht um das Modellprojekt „Kultur auf der Spur“, das Projekt „Kita-Kulturpaten und -patinnen“ und das Projekt „Kulturlöwinnen und -löwen“.

Das im Schuljahr 2016/2017 ins Leben gerufene Projekt „Der Kultur auf der Spur“ richtet sich an Grundschulkinder und wird von mittlerweile fünf Ulmer Kultureinrichtungen (Donauschwäbisches Zentralmuseum, Museum Brot und Kunst, Stadthaus Ulm, Museum Ulm und Stadtbibliothek Ulm) und vier Ulmer Schulen umgesetzt. Die Kinder besuchen in fünfzehner Gruppen innerhalb eines Schuljahres im Rahmen des Ganztages in vier verschiedenen Phasen die teilnehmenden Kulturinstitutionen. Vor Ort kommen die Kinder mit kulturellen Themen in Kontakt. Die Finanzierung erfolgt über die Monetarisierung von Seiten der Schulen (vgl. IT 27: Stadt Ulm).

Das Projekt „Kita-Kulturpaten und -patinnen “ wurde im Jahr 2019 mit 38.000€ Sachkosten ausgestattet, sodass ca. 10 Kindertageseinrichtungen (Kitas) erreicht werden konnten. Im Jahr 2020 stehen 48.000€ zur Verfügung, wodurch die Reichweite ca. 12 Kitas beträgt und im Jahr 2021 sind 58.000€ in der Beschlussvorlage vorgesehen, wodurch 15 Kitas erreicht werden können. Aufgrund von Konsolidierung wegen der Corona-Pandemie entspricht der Ansatz für das Jahr 2021 jedoch dem aus dem Jahr 2020 (Stand 04.09.2020). 2024 werden 16 Kitas in das Programm aufgenommen. Für jede Kita stehen damit im Projektjahr 3.800 Euro zur Verfügung. Laut Beschlussvorlage strukturiert sich das Projekt „Kita-Kulturpaten und -patinnen“ wie folgt: Ein/e Kulturschaffende*r verbringt regelmäßig, normalerweise in einem zweiwöchentlichen Rhythmus, einen Vormittag als sogenannte/r Kulturpat*in in einer Kita und gestaltet den Alltag mit künstlerischen Mitteln mit. Ein weiter Kulturbegriff wird hier

zugrunde gelegt, sodass die Kulturpat*innen Bereiche wie bildende Kunst, Musik, Schauspiel, Schneiderarbeiten, Literatur und Buchkunst, Kulinarik, Handwerk, Tanz, Malerei sowie Fotografie abdecken. Es gehe um das Zusammenleben, den Austausch, die Bindung und die Öffnung der Horizonte aller Beteiligten. Der frühe Kontakt der Kinder mit Kunst und Kultur könne ihr Interesse dafür wecken und bestenfalls würden Schwellenängste gar nicht erst entstehen. Kulturschaffende könnten durch die kontinuierliche Arbeit eine enge Bindung zu den Kindern, den Erzieher*innen und den Eltern aufbauen und somit deren Kulturaffinität erhöhen. Es wird unterstrichen, dass Kulturelle Bildung für die Persönlichkeitsentwicklung relevant ist. Die frühkindliche Förderung bilde die Grundlage für späteres Lernen und für die Entwicklung wichtiger Kompetenzen. Darüber hinaus wird angenommen, dass durch die enge Zusammenarbeit und den Blick von außen, auch andere innovative Ansätze für Lösungen von Problemen der einzelnen Einrichtungen gefunden werden können (vgl. IT 91: Stadt Ulm).

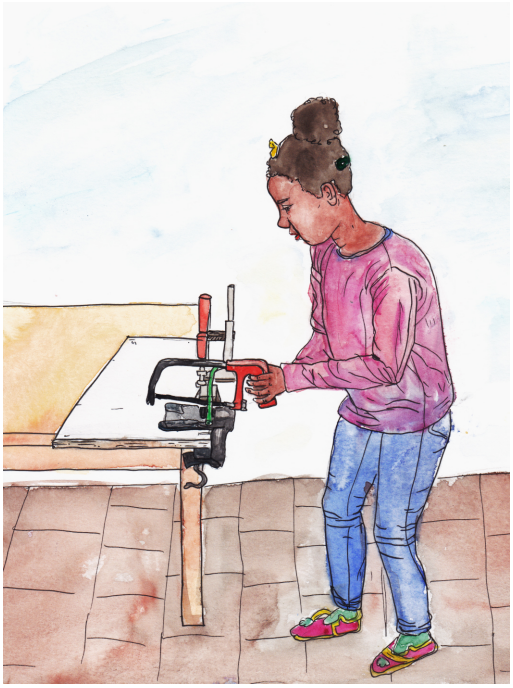


Abb. 3.: „Kita-Kulturpaten und -patinnen“: Mädchen sägt.

Fotovorlage: Fotodokumentation im Projektjahr 2020 von Kulturpatin Getrud Heiserer.

Das Programm „Kulturlöwen und -löwinnen“ sieht vor, dass Schüler*innen Ulms jedes Schuljahr eine städtische Kultureinrichtung im Klassenverbund und während des Unterrichts besuchen, wobei rezeptive und produktive Elemente während dem in etwa zweistündigen Besuch der Kulturinstitution in der Vermittlung eine Rolle spielen sollen. Als „Löwenschule“ oder mit sogenannten Kulturgutscheinen können Schulen bzw. einzelne Klassen teilnehmen. In dem Beschluss ist noch die Rede von den Klassen zwei bis acht aller Schularten, das Programm richtet sich schlussendlich jedoch an Schüler*innen der Klassen zwei bis sieben. Die Musikschule Ulm, das Museum Ulm, das Haus der

Stadtgeschichte/Stadtarchiv Ulm, die Stadtbibliothek Ulm, das Stadthaus Ulm und das Theater Ulm bieten unter Berücksichtigung der Bildungspläne auf die Altersstufe der Kinder und Jugendlichen abgestimmte Inhalte an.[49] Ziel ist die flächendeckende Ermöglichung von Kulturbesuchen aller Schüler*innen Ulms. Die Finanzierung sieht laut Beschlussvorlage im Jahr 2019 10.000€ Sachkosten und somit ca. 68 erreichte Klassen vor (120€ pro Kulturbesuch), im Jahr 2020 sind 15.000€ angesetzt (108 Klassen) und im Jahr 2021 sind es 23.000€ (162 Klassen). Aufgrund der erforderlichen Einsparungen wegen der Corona-Pandemie wird im Jahr 2021 allerdings weiter mit dem Ansatz aus 2020 geplant (vgl. IT 91: Stadt Ulm, S. 4f.).

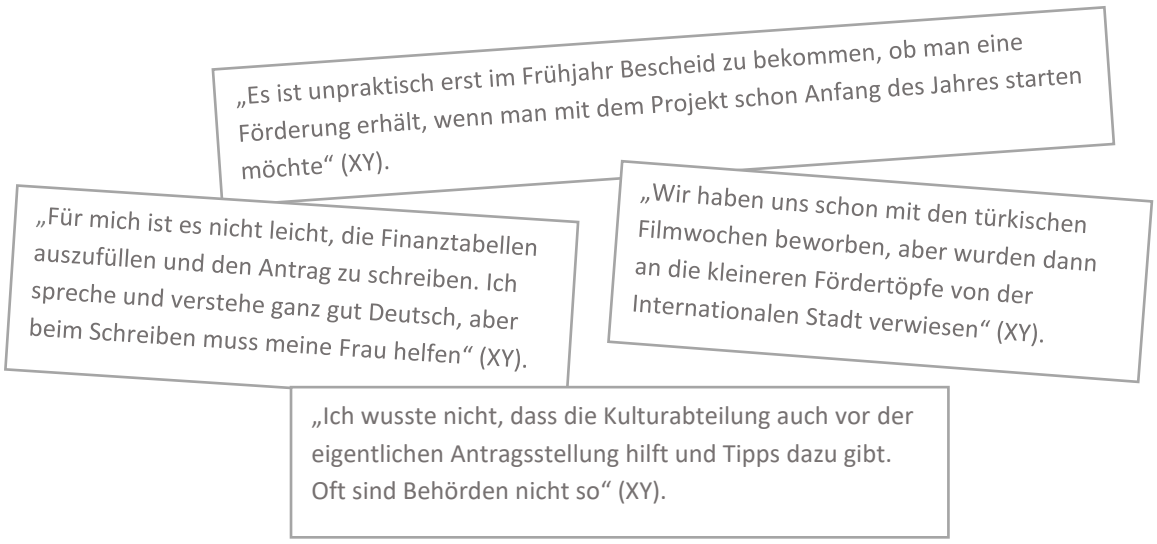
Neben den von der Kulturabteilung koordinierten Projekten gibt es das Bildungsnetzwerk Ulm/Neu-Ulm, das vom Bildungsbüro der Stadt Ulm betreut wird. Es handelt sich um ein Serviceangebot, das das Ziel verfolgt, Kooperationen im Bildungsbereich auszubauen. Über eine Matrix im Internet sollen die diversen außerschulischen Bildungs- und Kulturangebote für Kindertageseinrichtungen, Schulen, die Jugendarbeit und für Familien transparent gemacht und die Kommunikation soll vereinfach werden. Hilfestellungen und Tipps zu den Themen Kooperationen und Finanzierungsmöglichkeiten werden gegeben (vgl. IT 29: Bildungsnetzwerk Ulm/Neu-Ulm). Ein weiterer wichtiger Baustein der Ulmer Kulturvermittlung ist die Arbeit des/r Kulturagent*in. Neben der Verankerung von kulturellen Kooperationen in der Schule soll seine/ihre Arbeit sich in der Zukunft vermehrt darauf konzentrieren, die Ulmer Bildungslandschaft[50] in den öffentlichen Raum von Wohnquartieren zu tragen und dort Teilhabeprojekte anzustoßen (vgl. IT 30: Stadt Ulm). In diesem Zusammenhang spielt auch die Digitalisierung eine zunehmende Rolle.

[49] Die Klassenstufen zwei können das Angebot der Musikschule Ulm wahrnehmen, die Stufen drei die Angebote vom Museum Ulm, die Stufen vier die Angebote vom Stadtarchiv Ulm, die Klassenstufen fünf können die Stadtbibliothek besuchen, die Klassenstufen sechs das Stadthaus Ulm und die siebten Stufen das Theater Ulm. Mehr Informationen zum Programm gibt es auf der Webseite der Stadt Ulm (vgl. IT 28: Stadt Ulm).

[50] Das Konzept der „Bildungslandschaften“ beschreibt, dass Bildung nicht nur in der Schule, sondern auch an verschiedenen und miteinander verbundenen Orten in Stadtteilen, Kommunen oder Regionen stattfindet. Das impliziert, dass unterschiedliche Akteur*innen an den Bildungsmöglichkeiten im sozialen Raum beteiligt sind. Normalerweise werden institutionalisierte und von der Kommune gesteuerte bzw. betreute Bildungsangebote unter dem Begriff gefasst. Gleichzeitig muss bedacht werden, dass der lokale Nahraum Gelegenheitsstrukturen für Selbstbildungsprozesse von Subjekten bietet, weil Bildung sich schlussendlich immer im Selbstvollzug realisiert. Abgesehen von physischer Nähe, sind soziale Beziehungen, die nicht räumlich zu verorten sind, sowie Erfahrungen entscheidend für die Wirksamkeit von Bildung. Die strukturellen Bedingungen einer Bildungslandschaft führen jedoch zur Förderung oder Einschränkung von Bildungsmöglichkeiten, wodurch subjektive Aneignungsprozesse sowie gesellschaftliche Machtstrukturen in Form von Bildungsqualitäten beeinflusst werden (Sting 2022, S. 244ff.).

1.3.2.4. Projektförderung

Neben der dreijährig angesetzten institutionellen Förderung der Stadt Ulm, die längerfristige künstlerische Arbeiten von Einrichtungen, Gruppierungen, Ensembles oder Vereinen unterstützt, gibt es die Projektförderung in den Sparten Tanz, Kinder- und Jugendtheater, Musik, Kulturvermittlung sowie für allgemeine kulturelle Vorhaben. Jedes Jahr werden die Fördertöpfe neu ausgeschrieben. Über die Mittelvergabe entscheidet ein Gremium aus Vertreter*innen des Gemeinderats der Stadt Ulm sowie aus der Kulturabteilung (vgl. IT 31: Stadt Ulm). Die städtische Kulturförderung soll die nachhaltige Entwicklung der Kultur in Ulm garantieren. Die Infrastruktur soll im Sinne einer konstanten Qualität zum einen gesichert und ausgebaut werden, zum anderen sollen neue Ideen und innovative Projekte unterstützt werden. Die Kulturabteilung kümmert sich diesbezüglich um die Beratungen zu Fördermöglichkeiten und zur Antragstellung sowie um die Abwicklung von Zuschüssen und das Prüfen von Verwendungsnachweisen. Im Jahr 2019 wurden 48 Einrichtungen und Vereine mit insgesamt 1,8 Millionen Euro (Zuschüsse: Transferaufwendungen) finanziell gefördert. Die Projektförderung Kulturvermittlung stellte in den Jahren 2019 und 2020 40.000€ zur Verfügung, in den Jahren 2021, 2022, 2023 und 2024 aufgrund der Konsolidierung jeweils 30.000€. Die Förderrichtlinien beschreiben die allgemeinen Grundsätze, die Voraussetzungen einer Antragsstellung und das Verfahren der Förderung. In der Präambel wird betont, dass mit der Förderung zusätzliche Angebote zum bestehenden hinzukommen und dass kulturvermittelnde Aktivitäten vertieft werden sollen, damit die Teilhabe der gesamten Ulmer Bürgerschaft am kulturellen Leben gestärkt werden kann. Es gehe um die Entwicklung von Kreativität, das subjektive Ausdrucksvermögen und um die Fähigkeit zum differenzierten Umgang mit Kunst und Kultur. Sowohl Kunst- und Kulturschaffende, als auch Kunst- und Kultureinrichtungen sind antragsberechtigt. Voraussetzung ist die Ansässigkeit in Ulm oder der Arbeitsschwerpunkt in Ulm. Die Projekte müssen maximal auf ein Jahr begrenzt sein und dürfen noch nicht begonnen haben (vgl. IT 32: Stadt Ulm; vgl. Stadt Ulm 2019a, S. 37.). Der Verwendungsnachweis muss nach Projektabschluss bei der Kulturabteilung eingereicht werden.



1.3.3. Zwischenstand

Es ist hervorgetreten, dass sich im Feld der Kulturvermittlung verschiedene Akteur*innen bewegen: Die Freie Szene, (städtische) Kultur- und Bildungseinrichtungen sowie die Bürgerschaft Ulms und die Bevölkerung aus der Umgebung. An dieser Stelle muss jedoch angemerkt werden, dass diese Akteur*innen sich in unterschiedlichem Maße, in verschiedenen Rollen und auf diverse Arten und Weisen wahrnehmen, positionieren und agieren.

In den vorherigen Kapiteln hat sich gezeigt, dass im städtischen, aber auch im freien Kontext zumeist davon ausgegangen wird, dass sich professionelle Kunst- und Kulturvermittler*innen oder Personen, die sich selbst als solche begreifen und darstellen, der Aufgabe gegenübersehen, Kunst und Kultur zu vermitteln. Kunst und Kultur sollen Menschen nähergebracht werden, die dieser Meinung nach sonst wenig bis gar keinen Kontakt damit haben. Das wird zum Beispiel durch folgendes Zitat der Beschlussvorlage Kulturvermittlung aus dem Jahr 2018 deutlich:

> „Teilhabe: In der Arbeit mit Kindertageseinrichtungen ist man näher an der Elternschaft dran und kann Brücken bauen zu Familien, die keine Berührungspunkte zu Kunst und Kultur haben“ (IT 91: Stadt Ulm, S. 4).

Dahinter steht der Versuch allen Menschen, unabhängig von bestimmten sozial und gesellschaftlich konstruierten Kategorien, Zugänge zu eröffnen. Gleichzeitig sollen neue Besucher*innengruppen bzw. Angebotswahrnehmende, sprich Publikum generiert werden, um den Fortbestand von Kultureinrichtungen zu sichern (vgl. Stadt Ulm 2019, S. 5).[51] Hier tritt das oftmals vorzufindende Verständnis zu Tage, dass Kunst und Kultur an bestimmte Personen- und Zielgruppen heranzutragen seien. Dem wiederum liegt eine bestimmte hochkulturelle Definition von Kunst und Kultur zugrunde, welche die Erfahrungen, künstlerischen und kreativen Aktivitäten sowie Handlungen der adressierten Gruppen nicht umfasst, sondern die Menschen ins Außerhalb dieser Kunst- und Kulturauffassung rückt. Aus der Perspektive scheinen als Kunst und Kultur definierte Situationen, Werke, Konventionen und Handlungen im Leben der anvisierten Zielgruppen eine untergeordnete Rolle zu spielen. Hierauf wird in Kapitel vier aus theoretischer Perspektive, in Kapitel fünf aus empirischer Sicht kritisch näher eingegangen.

Im Arbeitskreis Kulturvermittlung der Stadt Ulm, der von der Kulturabteilung der Stadt Ulm koordiniert wird, treffen sich einmal im Quartal Akteur*innen aus dem entsprechenden Bereich. Die städtischen Kulturinstitutionen sind anwesend, aber auch Vertreter*innen der Freien Szene und weiterer kultureller Organisationen sowie Bezieher*innen der Projektförderung. Immer wieder wird über die Frage diskutiert, wie bisher nicht erreichte Zielgruppen angesprochen werden können, damit sie die Angebote (stärker) nutzen. Zusätzliche Austauschformate, wie beispielsweise das der

[51] Siehe Kap. 4.1.1.1. „Audience Development“.

„Interkulturellen Kulturarbeit“, welches einmalig vom Donauschwäbischen Zentralmuseum Mitte 2019 organisiert wurde und sowohl Neu-Ulmer als auch Ulmer Akteur*innen an einen Tisch brachte, zeigen deutlich, dass man sich mit dem Thema der interkulturellen Öffnung von Kultureinrichtungen in Ulm beschäftigt. Diversitätsfördernde strukturelle oder personelle Veränderungen in den Institutionen oder in der Verwaltung finden jedoch selten oder gar nicht statt. Auffällig bei alledem ist, dass größtenteils immer dieselben, bereits bekannten Gesichter bei solchen Formaten anzutreffen sind. Auch sind Vertreter*innen der Führungsebene und die Menschen, die erreicht werden sollen, nur in Ausnahmefällen anwesend. Überdies richtet sich die eingenommene Sichtweise zumeist auf die Vermittlung von Angeboten, weniger auf umfassende Möglichkeiten der aktiven Teilhabe.

Weitere Versuche der Öffnung der Verwaltung sind zum Beispiel das seit 2019 in regelmäßigen Abständen angebotene „Kaffeekränzchen“ der Kulturabteilung und das daran angelehnte Format „Tea & Talk“ der Koordinierungsstelle Internationale Stadt. Letzteres wurde erstmalig im Oktober 2020 durchgeführt, wegen der Corona-Pandemie digital. Es handelt sich bei den Formaten um einen „Tag der offenen Tür“ der Verwaltung. Bei Kaffee und Kuchen bzw. Tee und kleinen Speisen werden alle Interessierten in die Räumlichkeiten der Abteilungen eingeladen. Kleine Vorträge zu speziellen Themen eröffnen die Veranstaltungen, anschließend stehen die Mitarbeiter*innen der Stadt für Gespräche in möglichst ungezwungener Atmosphäre zur Verfügung.

Insgesamt muss sich folglich die Frage gestellt werden, wer wem wann was wie vermittelt bzw. vermitteln möchte. Wer interessiert sich wiederum für was? Wer begreift sich als Kunst- und Kulturvermittler*in? Wer stellt Anträge in der Projektförderung und welche Einreichungen werden bewilligt? Wer soll bei den Projekten und Angeboten angesprochen werden und wer wird tatsächlich erreicht? Wird aktive Teilhabe gefördert? Welche (verdeckten, politischen) Ziele stehen hinter dem Schlagwort Teilhabe? Die vorliegende Arbeit möchte eine neue Herangehensweise an die Thematik entwickeln, bei der nicht die Menschen als zu verändernd begriffen werden, sondern die an Machtverhältnisse gebundenen Angebote, die Politik und die damit zusammenhängenden Strukturen. Nicht die angeblich fehlenden oder mangelnden Kenntnisse, Interessen, Fähigkeiten oder Kompetenzen der nicht erreichten Menschen sollen fokussiert werden, sondern ganz im Gegenteil: Ihre kulturellen Ressourcen und kreativen, kulturvermittelnden und künstlerischen Aktivitäten - auch im Alltag - werden in den Mittelpunkt gerückt. In einem zweiten Schritt kann schließlich untersucht werden, inwiefern diese Ressourcen bereits in den institutionellen Kultureinrichtungen abgebildet und genutzt werden bzw. wie sie in die Arbeit der Kultureinrichtungen verstärkt einfließen können, um der vorhandenen Vielfalt der städtischen Gesellschaft gerecht zu werden. Außerdem geht es um die Rolle von Unvorhersehbarem, Zufällen und Widersprüchlichem für ästhetische Erfahrungen und Kulturelle Bildung.

2. Theoretische Grundlagen

2.1. Postkoloniale Theorien und kritische Zugänge

Die vorliegende Arbeit greift auf postkoloniale und migrationswissenschaftliche Theorien zurück, weshalb im Folgenden zuerst ein kurzer historischer Überblick über die entsprechenden Forschungen, sowie deren Ausrichtungen und Zielsetzungen gegeben wird. Die anschließende kritische Auseinandersetzung mit der Methodologie und Positionalität dieser Arbeit in Kapitel drei erfolgt auf Grundlage der Erörterung der kritischen Zugänge Postkolonialer Theorie, weshalb die theoretische Diskussion dem Methodenteil vorangestellt wurde.

Unter dem Postkolonialismus werden grundlegend spät- und aktuell bestehende neokoloniale Phänomene, ebenso aber auch eine Widerstandsform gegen die koloniale Herrschaft und ihre Folgen verstanden (vgl. Moser 2011, S. 39). Die durch Kolonisierung und Migration vor allem in den Großstädten entstandenen kulturellen Formationen werden in den Blick genommen. Aufgrund des Abhängigkeitsverhältnisses des Westens und der kolonisierten Länder untersucht die Postkoloniale Theorie die transnationale Geschichtsschreibung (vgl. Bhabha 2000, S. 18; vgl. Castro Varela und Dhawan 2015, S. 15- 18). Durch das Eingreifen in eurozentristische Narrative und das kritische Erörtern von dominanten Diskursen um „Rasse“, Kultur, Sprache und Klassen sollen hegemoniale[52] Strukturen sowie Macht- und Subjektivitätskonzepte herausgefordert und verändert werden (vgl. Castro Varela 2016, S. 153f.). Dirk Göttsche (2013) macht trotz der großen unterschiedlichen theoretischen Ausrichtungen der Postkolonialen Theorien drei Gemeinsamkeiten aus: Erstens die Bezeichnung der historischen Zeitspanne seit dem offiziellen Ende der kolonialen Herrschaft, zweitens die Bezugnahme auf politische und historische Kritik am kolonialen Gedankengut, imperialer Vorherrschaft und ihrem Erbe (Antikolonialismus und damit einhergehende Beanstandung des Eurozentrismus) und drittens der Verweis auf das „postkoloniale Projekt“, mit welchem der postkoloniale Theoretiker Homi K. Bhabha die Dynamik von kulturellem Ineinandergreifen beschreibt. Dieses basiere auf postkolonialer Migration sowie globaler transkultureller Interaktion. Der dritte genannte Punkt geht mit der Betrachtung der kolonialen Folgen einher (vgl. S. 22f.; vgl. auch Castro Varela 2016, S. 153; vgl. auch Mudimbe 2010, S. 55). Dies wird auch als „Dekolonisierung“ bezeichnet (vgl. Niermann 2011, S. 189):

> „We also learned that the colonial story is not over. […] Eurocentrism, ethnocentrism, and colonialist thinking cannot simply be set aside; they must be worked through, even as they persist around us in continuously mutating forms. The work of decolonization is this continuous, unending process of working through, a collective making and unmaking that is arduous and decisive for the

[52] Unter dem Begriff „Hegemonie“ wird allgemein eine von Personen, Institutionen, Staaten oder symbolischen Ordnungsmustern ausgeübte Vorherrschaft verstanden, die auf verschiedene Autorisierungselemente aufbauen. Es handelt sich um eine Politisierung sozialer Verhältnisse. Die behauptete Überlegenheit und ihre Endgültigkeit können aber angezweifelt werden. Das wirft die Frage auf, ob es überhaupt eine „legitime“ Herrschaft gibt, oder ob diese immer problematisch ist (vgl. Schäfer 2016, S. 90f.; vgl. auch Helmstetter 2022, S. 36).

> future of all beings. […]. Coloniality can be clever and sly, for colonial*ism* itself has been delegitimated. Historians note that often measures presented as removing colonial domination actually reassert it in a new form, as when slavery is abolished and replaced by indentured servitude or when colonial rule is replaced by neocolonial economic domination. One of the painful lessons the millennium has brought is that white supremacy remains alive and well in the world, reanimated and relegitimized on a mass scale. […]. Coloniality is commodified and marketed all the time in nearly any zone of consumption […]. Such commodifications reanimate colonial values“ (Pratt 2022, S. 20f., Herv. i. O.).

Die Folgen des Kolonialismus, des Kapitalismus sowie die übriggebliebenen Ruinen und die Abhängigkeit sind nach wie vor spür- und sichtbar (vgl. Nassenstein und Storch 2022, S. 10f.). Die Dekolonisierung ist eine Zukunftsaufgabe, deren Ausgang und daran anschließende neue Gesellschaftsform(en) nicht vorausgesagt werden können (vgl. Niermann 2011, S. 248). Edward Said‘s Werk „Orientalism“ aus dem Jahre 1978 gilt als Gründungswerk der international und interdisziplinär ausgerichteten postkolonialen Studien. Said beschreibt die diskursive Konstruktion des „Orients“ durch den Westen. Ersteres werde als Fremdes bzw. Anderes imaginiert, um das eigene souveräne Selbstbild zu entwerfen. Die Konstruktion des Orients in Abgrenzung zu Europa und der Entwurf „der Anderen“ als Gegenbild der Europäer*innen, sowie das vermeintliche Wissen über den Orient seien zur direkten Machtausübung, aber auch zur Legitimierung von Gewalt herangezogen worden.

Achtung*:* Das fiktive Zitat behandelt die Reproduktion von Stereotypen und verweist bzw. benennt aufgrund dessen eben jene.

„Oh, der Orient! Das Morgenland. Wie mythisch. Damit ist doch dieses Tausendundeine Nacht meint? Dieses bezaubernde Märchen Aladin? Ich denke an das viele Gold, die exotischen Gerüche und auch an etwas Erotik, wenn ich das sagen darf. Aber Moment mal, wo genau liegt der Orient eigentlich? Naja, in jedem Fall weit weg von hier“ (Max Mustermann).

Koloniale Diskurse hätten durch die Bedeutungsfixierung in der Konstruktion und Festschreibung des/r ausnahmslos und unverrückbar Anderen somit sowohl kolonisierte Subjekte hervorgebracht, als auch Kolonisierende. In den 1960er Jahren wurden vor allem frankophone antikoloniale Theorien, unter anderem z.B. von Frantz Fanon veröffentlicht. In den späten 1970er Jahren bis in die 1990er Jahre wurden zumeist anglophone Postkoloniale Theorien entwickelt. Neben Said sind hier Homi K. Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak oder Stuart Hall als wichtige Vertreter*innen des Ansatzes zu nennen (vgl. Castro Varela und Dhawan 2015, S. 22+ 93- 97; vgl. Castro Varela 2016, S. 153f.; vgl. Göttsche 2013, S. 21; vgl. Pratt 2022, S. 15; vgl. Struve 2013, S. 26; vgl. Thompson 2016, S. 64f.). Spivak entwickelte das zentrale Konzept der „Subalternität“ und Bhabha das Schlüsselkonzept der

„Hybridität“.[53] Die Zugänge und der Fokus der Literaturwissenschaftler*innen unterscheiden sich zwar, eine Gemeinsamkeit ist jedoch die dekonstruktivistische Relektüre vereinheitlichter und die Betrachtung bisher unberücksichtigter Texte bezüglich imperialistischer und (post-)kolonialer Aspekte und literarischer (Gegen-)Entwürfe (vgl. Moser 2011, S. 38). Laut Thompson (2016) beschäftigt sich Spivak (2008) in ihrem Text „Can the subaltern speak?“ mit der Frage, wie die Subalternen, also die der Herrschaft Unterworfenen, sprechen können. Sie kritisiere das als universell deklarierte, aber letztlich westliche Vorgehen, Subalternen das Wort zu erteilen. Das „Sprechen *für* andere“, jedoch auch das Ermöglichen von Orten des Sprechens, seien als eine intellektuelle und moralische Hochmütigkeit zu deuten. Die westliche Perspektive missachte die eigene privilegierte und dominierende Position (vgl. S. 64f.). Es muss deshalb darum gehen, das Verschwiegene und Unterdrückte auf angemessene Art und Weise sicht- und hörbar zu machen und die politisch bedeutsame Repräsentation zu thematisieren (vgl. Castro Varela 2016, S. 153f.; vgl. Moser 2011, S. 41). Dies kann als kontrapunktische Blickverschiebung oder Leseart beschrieben werden, weil marginalisierte, ignorierte oder ideologisch behaftete Diskurse in den Mittelpunkt rücken, um historisch dominante Migrations- und Integrationsdeutungen aufzubrechen (vgl. Yıldız und Rotter 2022, S. 405f.). Als Migrant*innen kategorisierte Personen werden aber von Spivak nicht pauschal als Subalterne begriffen. Als postkoloniale „Elite-Migrant*innen“ bezeichnete Menschen werden angerufen, sich selbst als Handlungsmächtige im Feld internationaler Repression und Ungleichheitsverhältnisse zu positionieren (vgl. Moser 2011, S. 47ff.; vgl. Spivak 2008, S. 79f.).

Im größten Teil des 20. Jahrhunderts beschrieben Anthropolog*innen die von ihnen untersuchten Gesellschaften vornehmlich in ahistorischen Begriffen, sodass es so schien, als würden sie in einer Art ewigen Gegenwart leben (vgl. Graeber und Wengrow 2022, S. 528). Die Postkoloniale Theorie beschäftigt sich deshalb auch mit fortwirkenden Kategorisierungs-, Differenz-, und Repräsentationsfragen (vgl. Hall 1998, S. 228f.). Ann Laura Stoler (2008) argumentiert, dass die negativen Folgen des Kolonialismus und des Imperialismus auf das Leben der Menschen, sowohl physisch als auch psychisch, immer noch präsent sind (vgl. S. 191- 198+ 202+ 211). María do Mar Castro Varela (2018) schließt sich dem an. Auf persönlicher Ebene seien die Wahrnehmung, die Gefühle und das Denken von der kolonialen Herrschaft geprägt. Es gehe um das Offenlegen und Bekämpfen der zurückliegenden und immer noch ausgeübten epistemischen Gewalt, die darauf ziele, westliche Welterklärungen als allgemeingültig und als alleinige Wahrheit zu deklarieren. Epistemische Gewalt sei somit direkt mit der Wissensproduktion und -vermittlung verbunden. Es würden Grenzen geformt werden, welche ebenso wie materielle Grenzen und Grenzregime Übergänge, Irritierungen, Veränderungen und Überlappungen ausschließen sollen (vgl. S. 24f.; vgl. auch Yıldız 2022, S. 398f.). Die

[53] Mehr Informationen zu Bhabha und seinen Konzeptionen sind in Kap. 2.1.2.4. „Bhabha: Hybridität und Dritter Raum“ zu finden. Siehe auch Anh. B, Abb. 2.

Grenze an sich wird als eine der machtvollsten Diskursformationen und als Praxis der Herrschaftsbildung der Moderne begriffen, weil sie Räume und daraus folgende Möglichkeiten definiert (vgl. ebd., S. 30; vgl. auch ebd. 2016, S. 153f.). Grenzen seien keine natürlichen Gegebenheiten, sondern sie seien durch die globale Geschichte der Unterdrückung beeinflusst und hätten die Funktion, Räume zu verwalten. Ihre Produktivität sei an eben dieser Herstellung von Staaten und Identitäten ersichtlich (vgl. ebd., S. 23). Auch Isolde Charim (2018) hebt hervor, dass Grenzen nicht greifbar sind und keine Substanz haben. Der Glauben an ihre Notwendigkeit sei Voraussetzung für ihre Wirksamkeit. Dafür hätten Grenzen aber eine Geschichte, womit sie in der Lage seien, ihre Bedeutung und somit die hergestellte Realität zu verändern. Insgesamt liege die Funktion von Grenzen darin, Eindeutigkeit durch Be- und Abgrenzung zu produzieren. Heutzutage sei aber nicht mehr die Ein-, sondern die Mehrdeutigkeit in den Vordergrund gerückt (vgl. S. 17ff.). Andreas Borchert und Susanne Maurer (2022) definieren Grenzen wie folgt:

> „**Grenzen** dienen der Unterscheidung und Abgrenzung. Sie entstehen immer in bestimmten historischen Momenten und unter bestimmten Voraussetzungen, deshalb können sie auch infrage gestellt und angefochten werden. Grenzen erfüllen jeweils bestimmte Funktionen und bringen bestimmte Anliegen und Interessen zum Ausdruck. Der Begriff ‚Grenze' verweist somit auch auf die Tätigkeit des ‚Grenzziehens'. Er ist ein relationaler Begriff, weil er zwischen ‚Hier' und ‚Dort', zwischen ‚Innen' und ‚Außen' unterscheidet und deren Verhältnis zum Ausdruck bringt" (S. 135, Herv. i. O.).

Chantal Metzger et al. (2016) sind der Meinung, dass die in den Begrifflichkeiten der Transnationalisierung, Kreolisierung und Hybridisierung angelegte Erkundung kultureller Zwischenräume und Überlagerungen mit Vorstellungen der Aufhebung kultureller Grenzen und nationaler Identitäten in Zusammenhang stehen. Identitäten und Grenzen würden sich trotz der stattfindenden Mischungsprozesse aber keinesfalls einfach verflüchtigen. Grenzen seien nicht als Trennlinien zu deuten, sondern als Orte der Begegnung, an denen Konflikte und Identitäten thematisiert werden. Abgesehen von Vermischungen würden hier auch Abwehr und Selektionen ausgehandelt werden (vgl. S. 10).

Vera Frenkel (2019) nutzt den Begriff „pratique de métissage" (vgl. auch IT 33: Édouard Glissant), den Édouard Glissant als ein Verfahren zur Beschreibung kultureller Kreolisierung einführte, um das Dilemmata aller Menschen ersichtlich zu machen, im Zwischenraum zwischen verschiedenen Kulturen und Sprachen „überleben" zu müssen. Daraus würden sich allerdings Möglichkeiten neuer Strukturen und der hybriden Zukunftsgestaltung ergeben (vgl. S. 123f.; vgl. auch IT 34: Édouard Glissant). Glissant (2005) beschreibt, dass die Karibische See im Gegensatz zum Mittelmeer offen ist und so Begegnungen begünstige, wodurch bereits seit drei Jahrhunderten kulturelle Elemente

miteinander verschmelzen würden und etwas Unvorhersehbares entstehe. Diesen Prozess nennt er Kreolisierung (vgl. ebd, S. 10f.). Sie kann definiert werden als:

> „… the coming together of diverse cultural traits or languages… a new or different (rather than subordinate/dominant) cultural practice that encompasses the social and political relations of two or more ethnic groups […] … renewed socio-spatial consequences …“ (McKittrick 2021, S. 171).

Heutzutage aber, so Glissant (2005), würde die ganze Welt sich kreolisieren. Durch den Austausch würden die Kulturen der Welt sich verändern, wodurch es auch zu gewalttätigen Auseinandersetzungen komme. Ein von ihm benanntes Problem ist das Festhalten am schon lange existierenden und verbreiteten, westlichen Konzept der starren Identität des Seins. Dieses besage, dass es eine Identität gibt, die aus einer einzigen Wurzel stammt. Glissant dagegen nimmt an, dass Identität aus einem Rhizom, einem Wurzelgeflecht entspringt. Die Auffassung von sich vernetzenden Wurzeln in der Begegnung mit anderen lasse das Gefühl des Verschwindens des Eigenen entstehen.

Abb. 4.: Wurzelgeflechte.

Daraus ergebe sich die Frage, wie man sich für den/die Andere*n öffnen kann, ohne sich selbst zu verlieren. Es wird des Weiteren erläutert, dass die afrikanischen Sklav*innen ihrer Sprache beraubt wurden. Da sie auf den Sklavenschiffen und den Plantagen keinerlei Möglichkeit gehabt hätten ihre kulturellen und sozialen Bräuche zu pflegen, hätten sie aus der Erinnerung heraus die Kreolsprachen geschaffen. Auch unerwartete neue Kunstformen seien durch das von Glissant betitelte ambivalente, brüchige und intuitive „Denken in der Spur“ entstanden, das dem hergebrachten, fälschlicherweise als universal betrachteten „Systemdenken“ entgegengesetzt wird. Kreolisierung setze voraus, dass die

sich begegnenden, heterogenen kulturellen Elemente als „gleichrangig“ wahrgenommen und wechselseitig wertgeschätzt werden. In Abgrenzung zum Begriff der „Vermischung“, lege die „Kreolisierung“ den Fokus auf die Unvorhersehbarkeit (vgl. ebd., S. 11- 14+ 19ff.+ 51f.+ 59+ 65; vgl. auch Rodríguez 2020, S. 113f.). Kreolsprachen würden sich zusammenfassend dadurch auszeichnen, dass beide Ausgangssprachen einander heterogen sind und im Aufeinandertreffen miteinander in unvorhersehbarer und neuer Weise verbunden werden (vgl. ebd., S. 16f.). Die jetzige Welt nennt Glissant „Chaos-Welt“, weil das Unvorhersehbare in der globalen Beziehung maßgeblich sei (vgl. ebd., S. 27f.). Um nicht in der „Chaos-Welt“ zu verzweifeln, sei es wichtig sich von der Vision einer beschränkenden Einheit zu lösen. Vielmehr müsse das Chaos wertgeschätzt werden, indem all seine vielfältigen und unterschiedlichen Elemente - so wie bei den Kreolsprachen - als gleichwertig betrachtet werden. Heutzutage seien die Mischungen der Kulturen und ihre Auswirkungen unmittelbar (spürbar) (vgl. ebd., S. 54ff.). Oscar Hemer et al. (2020) stellen die enge Verbindung der Konzepte der Globalisierung und Kreolisierung heraus. Kreolisierung setze Vermischungsprozesse ohne Anfang und Ende voraus. Außerdem müsse beachtet werden, dass Vermischungen immer in einem unterschiedlichen Ausmaß vor dem jeweiligen historischen und kulturellen Kontext stattfinden (vgl. S. 4f.; vgl. auch Hylland Eriksen 2020, S. 44- 47). Nico Nassenstein und Anne Storch (2022) geben jedoch zu bedenken, dass Sprachanwendungen und ihre Untersuchungen sich auch in einem kolonialen Kontext bewegen, den es kritisch zu hinterfragen gilt:

> „Mühsam konservierte Sprachen als Mittel des kommunikativen Widerstands gegen Sklaverei, Ausbeutung, Mord und Missbrauch, als Mittel der sprachlichen und soziokulturellen Freiheit und als individueller Sinnfindungsversuch – zurückgeholt, gezähmt, funktionalen Klassifikationen unterworfen und DNA-Tests gleich mit. Kreol hier, Kolonie dort: Erbe gereinigt, objektiviert, dekontextualisiert, ohne Dolmetscher neu interpretiert, Spuren, die aufgrund ihrer Beharrlichkeit noch vorhanden waren, jetzt verwendet, um Inhalte zu überschreiben […]. Solch eine Ironie, dass das im Kolonialen verwehrte und verleugnete Erbe derjenigen mit zu vielen Sprachen nun ihren Nachkommen wieder aufgedrängt wird, deren Heritage man im Dreiteufelsnamen der Wissenschaft (von denen mit wenigen Sprachen gestaltet und verwaltet) bewahren will“ (S. 11f.).

Thomas Hylland Eriksen (2020) denkt, dass Identitätspolitiken, die auch Nationalismus, Kommunalismus, Populismus und Islamismus umfassen, Reaktionen auf die Kreolisierung und verschwimmenden Grenzen sein können. Um den ansteigenden gefährlichen Identitätspolitiken Europas und anderswo zu begegnen, sei es wichtig, nicht nur ihre kulturellen und politischen Ausdrucksformen zu verstehen, sondern auch ihre sozialen Wurzeln in Ungleichheit und z.B. Entziehungen des Wahlrechts. Kreolisierung biete eine Grundlage für die Gestaltung des Zusammenlebens in einer diversen, sich stetig verändernden und unvorhersehbaren Welt. Sie sei eine brauchbare Vorlage für das am Gemeinwohl ausgerichtete Miteinander. Es wird betont, dass wir in der

aktuellen Weltlage alle „Kreol*innen“ sind. Das zu Eigenmachen und begrüßen dieser rhizomatischen „Verunreinigungen“ der Vergangenheit und Gegenwart könne als Gegenmittel für polarisierende Identitätspolitiken wirken. Allerdings würde die Perspektiveinnahme der Kreolisierung keinesfalls automatisch die wahrgenommenen oder realen Ungerechtigkeitsprobleme aus der Welt schaffen (vgl. S. 58f.).

Anita Moser (2011) fasst die Inhalte und Ausrichtung der Postkolonialen Studien zusammen:

> „Die Postcolonial Studies setzen sich inhaltlich mit der Wirkungsmächtigkeit von kolonialen Diskursen, Praktiken und Denkweisen sowie deren Einfluss auf politische und wissenschaftliche Strukturen auseinander und untersuchen sowohl den Prozess der Kolonisierung als auch den einer fortwährenden Dekolonisierung und Rekolonisierung. Der Blick auf (neo-)kolonialistische Tendenzen beschränkt sich nicht auf militärische Besetzungen, sondern umfasst auch die Produktion epistemischer Gewalt. Westliche Wissenschaftsparadigmen werden als ethnozentristische Paradigmen entlarvt, auf deren Basis Wissen und so genannte ‚Wahrheit‘ erzeugt werden. Koloniale Macht wird also als ökonomische und diskursive Macht, die über das Wissenssystem ausgeübt wird, verortet […]. Zentrale Aspekte postkolonialer Kritik sind Fragen der Repräsentation, das Sichtbarmachen von Dominanzverhältnissen, die Untersuchung der Konstruktionsweisen und Durchsetzungsprozesse von Differenzen sowie deren Anerkennung […]. Kulturelle Räume, historische Erfahrungsgemeinschaften und politische Identitäten werden nicht als homogene, statische und geschlossene Kategorien verstanden, vielmehr werden Offenheit und Diversität als konstitutive Elemente kultureller Identitäten anerkannt. Kulturelle Identitäten befinden sich in einem permanenten Veränderungsprozess - sie werden nicht nur über äußere, sondern ebenso durch innere Differenzierung definiert“ (S. 38ff.).

Moser erläutert, dass erst seit den 1990er Jahren die Rezeption Postkolonialer Theorien im deutschsprachigen Raum angekommen ist. Die relativ späte Thematisierung der europäischen Kolonialgeschichte in Deutschland und Österreich gehe häufig mit einer Bagatellisierung, Verharmlosung und Relativierung einher (vgl. ebd., S. 84ff.). Im Allgemeinen, so Dirk Göttsche (2013), steht Afrika häufig im Zentrum der Erinnerung an den Kolonialismus. Er vermutet, dass die Rolle Afrikas in Deutschlands imperialer und kolonialer Expansion und die lang etablierte symbolische Funktion von „Afrika“ als „Anderem“ der Grund dafür ist (vgl. S. 413). John Middleton und Kimani Njogu (2009) betonen, dass Menschen afrikanischer Herkunft in Europa und Amerika zu oft als kulturell, intellektuell und moralisch unterlegen betrachtet worden sind. Diese Sichtweise sei durch den Kolonialismus und die moderne politische, finanzielle und wirtschaftliche Abhängigkeit der afrikanischen Länder vom „Westen“

„Während ein Teil der Lehrerinnen und Lehrer sich bemüht, Kolonialismus und seine Folgen lebensnah und zeitgemäß aufzubereiten, kommt das Thema bei anderen gar nicht oder nur aus einer weißen Perspektive vor. […]. Verpflichtende Schulungen für Lehrerkräfte [sic] gibt es nicht“ (IT 130).

beeinflusst. Zudem wird aber auch bloßes Desinteresse als Grund genannt (vgl. S. viiii; vgl. auch Bukow 2019, S. 29). Der afrikanische Kontinent wurde zumeist als negatives Tropus in Abgrenzung zum als modern betrachteten Europa entworfen.[54] Komplementäre Gegensätze wie Wildheit (Natur) und Zivilisation (Kultur), freies Arbeiten und Sklaventum, Täter*in und Opfer, Handelnde*r und Subjekt, Ich und der/die Andere und Gemeinschaften wurden imaginiert. Dies war die Basis für die Entmenschlichung der Kolonisierten, die angeblich keine „Kultur" gehabt hätten und deswegen von den Kolonisierenden hätten erzogen werden müssen (vgl. Arndt 2006, S. 15- 18; vgl. Cameroff 2010, S. 31f.; vgl. Hall 1998, S. 236f.; vgl. Rose 2016, S. 334).[55] Die Auswirkungen von kulturellen Begegnungen und Reaktionen auf Wandel wurden in den ethnographischen Arbeiten dieser Zeit kaum in den Blick genommen, stattdessen wurde versucht die untersuchten Gesellschaften als Beispiele für „Ursprünglichkeit" zu beschreiben (vgl. Pratt 2022, S. 187). Indem von der westlichen Denktradition ausgegangen wurde, die Geschichte an dem Vorhandensein einer Alphabetsprache ausmacht, wurde Afrika in der weißen Auffassung als Kontinent ohne historischen Wandel und gesellschaftliche Dynamik dargestellt. Dadurch konnte eine zivilisatorische, westliche Überlegenheit begründet werden. Missionar*innensschulen zeugen von diesem Gedankengang, aber auch die Untersagung der Verwendung eigener Sprachen in Schulen und anderen offiziellen Institutionen sowie die Entwicklung einer spezifischen Terminologie[56] für den kolonialen Raum. So sollten Subversion und Veränderung verhindert werden (vgl. Arndt 2006, S. 19ff.). María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan (2015) verweisen darauf, dass auch die oktroyierte Verwendung der Kolonialsprachen, wie z.B. Spanisch, Englisch oder Französisch, von den Kolonisierenden als Weg dargestellt wurde, die angeblich „rückständigen" Gemeinschaften der Kolonien an den aus europäischer Perspektive ökonomischen Fortschritt und die intellektuelle Entwicklung heranzuführen. Mit Bezug auf Ngũgĩ wa Thiong'o (1986) wird dieses Denken als eine Form des Kulturimperialismus begriffen. Er fordert die Anerkennung der afrikanischen Sprachen als Sprachen der Befreiung (vgl. S. 38f.). Mary Louise Pratt (2022) betont indessen, dass postkoloniale Wissenschaftler*innen Ozeanien sowie Nord-, Süd- und Mittelamerika lange Zeit zu wenig beachteten. Dadurch sei die Thematisierung der Indigenität,[57] insbesondere der

[54] Es muss jedoch beachtet werden, dass Afrika im Gegensatz dazu teilweise auch als Ort des Reichtums und der lohnenden diplomatischen Beziehungen konstruiert wurde, beispielsweise in der Zeit der Entstehung der Ulmer Schwörbräuche.

[55] Siehe eigene Masterarbeit „Performativität im Operndorf Afrika in Burkina Faso:
„(Da-) Zwischen (,) Fiktion und Realität" (2018, Kapitel 3.1.).

[56] Es wurden abwertende Neologismen (z.B. „Hottentotten") entwickelt oder im europäischen Kontext bereits existierende, aber erniedrigende Begriffe wurden übertragen, die zum Teil für vergangene Epochen der europäischen Geschichte verwendet wurden (z.B. „Stamm").

[57] Mary Louise Pratt (2022) erläutert, dass das (wissenschaftliche) Interesse an indigenem Wissen in Verbindung mit dem Aufsteigen des Konzepts der Planetarität seit den 2000er Jahren angestiegen ist. Indigen zu sein bedeute ein Mitglied einer Gesellschaft, Gruppierung oder einer Nation zu sein, die ihren eigenen, einzigartigen Namen und eine Selbstidentität besitze, so wie die Maori oder Mapuche (vgl. S. 17f.). Indigenität könne dabei auf zwei Quellen zurückgeführt werden: „[…] the self-making energies of precolonial being and the struggles surrounding

indigenen Handlungsmacht und des indigenen Wissens ausgelassen worden (vgl. S. 16f.; vgl. auch Glissant 2005, S. 8). Indigenität aber fechte durch nachhaltige und sich entwickelnde Wege des Seins, Wissens und Handelns die dominanten Wege der Kolonisierenden an. Dabei geschehe indigene Emanzipation abseits der postkolonialen Paradigmen (vgl. ebd., S. 19f.).

Die europäischen Länder unterdrückten zur Ausbeutung der schwarzen Bevölkerung aus Afrika und der Karibik ihre Schuldgefühle, so Lipsitz (2014). Auch Formen der expressiven Kultur bzw. ästhetische Werke hätten dabei eine Rolle gespielt. In Briefen, Legenden, Geschichten, visuellen Bildern, Novellen und Filmen hätten Europäer*innen versucht, entlastende und rechtfertigende Bilder von sich selbst zu entwerfen, indem sie dämonisierende Bilder von Anderen heraufbeschworen. Aufgebauschte Bilder von monströsen Schwarzen hätten dazu gedient, das eigene sadistische Handeln als rationale Maßnahmen der Selbstverteidigung und des Schutzes der Zivilisation zu positionieren (vgl. S. viii- ix+ xi). Esther Lezra (2014) betont, dass die beginnende europäische Wirtschaftsabhängigkeit von den Rohstoffen, Märkten und Arbeitskräften der Kolonien mit dem Anstieg von Fantasien und Phobien verbunden gewesen ist. Diese würden in Zusammenhang stehen mit der von den Kolonialmächten ausgeübten Gewalt und mit den als Reaktion folgenden Aufständen (vgl. S. 1f.):

> „Evidence of anti-colonial resistance came to be seen as evidence of the monstrous alterity of Afro-diasporic people, discursively transcoding European aggression into self-defense. [...]. They [narratives] reflected indirectly Europe's horror at the recognition that its self-representations worked hard to deny: that the multilingual, multilocational culture of Black anti-colonialism emerged in response to the monstrous inhumanity of Europe“ (ebd.).

Lezra stellt klar, dass koloniale und europäische Expansions- und Modernitätsnarrative durch das Rauben der Stimme der vermeintlich „Anderen“ dialektisch geformt und konstituiert wurden. Dies wird „silencing“ (ebd., S. 3) genannt. Zu wenig Beachtung würden indessen die Gegengeschichten erhalten (vgl. ebd., S. 9). Sie versucht darzustellen, dass sogar die entmenschlichten Repräsentationen von schwarzen Menschen in den kolonialen Archiven als Beweis der radikalen schwarzen Handlungsmacht gelesen werden können und paradoxerweise als Beleg für den europäischen Horror selbst. Dabei würden die kolonialen Dokumente als ineinander verflochtene Knoten eines

---

the unresolved (and seemingly unresolvable) colonizer-colonized relationship as it unfolds in time. I have found it fruitful to imagine indigeneity today not as a condition but […] as a force. I see indigeneity as a force that generates agency wherever it comes into play. It has the power to make things happen, but what it will make happen is not systemic or predictable“ (ebd.). Pratt konkretisiert: „[…] indigeneity as a concept refers not to a quality that characterizes a group of people but to a historically constructed relationship between subjects who inhabit a place and subjects who arrive(d) there uninvited from elsewhere, between displaced subjects who arrive and the placed subjects they find already there. As both history and myth, indigeneity unfolds in time and place from this unsolicited encounter. Put succinctly, no one is Indigenous until somebody else shows up” (ebd., S. 84). Es wird herausgestellt, dass indigener Aktivismus heutzutage weiterhin Kolonialismus, Rassismus, Armut und soziale Marginalisierung bekämpft. Dabei seien Erfolge zu verzeichnen, aber wie jede andere Kraft würde auch Indigenität mit Ausschlüssen umgehen müssen (vgl. ebd., S. 114).

transnationalen, multilingualen, multilokalen und mobilen Netzwerks von Bedeutung, Dokumentation, Selbstaktivität und Wissen fungieren. Wenn die Erzeugnisse zusammengelesen werden würden, würde die symbiotische Beziehung von Europa und der zu Sklav*innen gemachten Bevölkerungen zu Tage treten (vgl. ebd., S. 14f.+ 19+ 120; vgl. auch Lipsitz, S. xi). Lezra merkt weiter warnend an, dass sich vorherige Muster kolonialer Unterdrückung, der Dämonisierung des/r ausgemachten „Andere*n" und des „Silencings" sich im momentanen globalen Weltgeschehen wiederholen (vgl. S. 121; vgl. auch Lipsitz, S. xi). Neue anti-rassistische und anti-koloniale globale Narrative müssten erschaffen werden (vgl. ebd., S. 126- 130). Deswegen wird nun ein kurzer Überblick über den Kapitalismus als Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung und über die Forderungen nach Alternativen in Form der „Commons" gegeben.

2.1.1. Kapitalismus und „Commons"

Heutige Gesellschaften sind durch den Kapitalismus geprägt, der auch die sozialen Beziehungen beeinflusst. Im Kapitalismus kann alles Existierende als etwas gedacht werden, dass das Potenzial zum Profiterwerb besitzt. Alles hat die Fähigkeit Prozesse des Gewinns, der Erfindung, der Herstellung oder der Wertzuschreibung anzuregen (vgl. Pratt 2022, S. 123). Byung-Chul Han (2015) legt dar, dass die Konsum- und Freizeitgesellschaft heutzutage durch eine besondere Zeitlichkeit geprägt ist, die durch kapitalistische Strukturen entsteht. Die freie Zeit, die durch massive Produktivitätssteigerungen entstehe, würde man versuchen mit Ereignissen und Erlebnissen zu füllen, die flüchtig und kurzfristig sind. Konsum und Dauer würden einander entgegenstehen, weil der Verfall ein konstitutives Element von Konsumgütern sei. Das System der Produktion sei eng mit einem Konsumzwang verbunden. Die Konsumgegenstände würden kontemplatives Verweilen verhindern, weil sie so schnell wie möglich verzehrt oder verbraucht werden müssten, damit neue Produkte und Bedürfnisse Raum hätten (vgl. S. 93).[58] Kapitalistische Prozesse der Kommerzialisierung, d.h. der Kommodifizierung führen dazu, so Anna Lowenhaupt Tsing (2015), dass Dinge von ihrer Lebenswelt getrennt und zu Objekten des Austauschs gemacht werden. Im Kapitalismus würden Menschen und Gegenstände (voneinander) entfremdet werden. Die herstellende Person von bestimmten Objekten sei oftmals nicht mehr auszumachen, sodass Objekte für sich stehen. Dinge könnten ihre Bedeutung im Gegensatz dazu aber auch durch soziale Beziehungen und Ansehen erlangen. Ein Beispiel seien Geschenke. Heutzutage seien diese aber auch häufig Teil von Warenketten, wenn sie im Geschäft gekauft werden. Der/die Großhändler*in könne hier die Rolle des/r Vermittle*in einnehmen, weil er/sie Waren und Käufer*innen zusammenbringe. Er/sie sei darum bemüht dem/r Käufer*in auch die relationalen Qualitäten seiner/ihrer Waren deutlich zu machen. Es handele sich in diesem speziellen

[58] Nähere Erläuterungen zum Thema Zeitlichkeit, Beschleunigung und Dauer sind im Teil zu Byung-Chul Han (2015) in Kap. 4.2.3. „Reisen, Warten und Gastlichkeit" zu finden.

Fall demnach um persönliche Verbindungen, die über den Verkauf bzw. das Objekt entstehen und gepflegt werden (vgl. S. 121- 124). Der Akt des Gebens durch bestimmte Vermittler*innen in kommerziellen Prozessen könne Objekten zusammenfassend unterschiedliche Bedeutung beimessen:

> „Across many sectors and cultures, mediators are poised to convert capitalist commodities into other value forms. Such middlemen are engaged in the acts of value translation through which capitalism comes to cohabit with other ways of making people and things“ (ebd., S. 126).

Mary Louise Pratt (2022) zeichnet nach, dass in den 1990er Jahren eine Wissens- und Zukunftskrise in vielen gesellschaftlichen Bereichen spürbar war. Das nahende Millennium, aber vor allem der neoliberale Kapitalismus habe die Welt verändert und eine ökologische Katastrophe mit sich gebracht. Der Kapitalismus habe sich durch die Etablierung von neuen internationalen Handelsreglungen, die enorme Vorteile für die mächtigsten Unternehmen der Welt gehabt hätten, geformt. Freie Handelszonen und neue Kommunikationstechnologien hätten Firmen dazu gebracht, ihre Geschäftstätigkeiten an noch günstigere Orte zu verlegen. Transnationale Spezialisierungen, wie Währungshändler*innen oder Energiehändler*innen hätten sich entwickelt. Privatisierungsinitiativen und die freien Handelsregelungen hätten öffentliche Ressourcen für private Aneignungen verfügbar gemacht. Multinationale Unternehmen hätten hinzukommend große Territorien für ihre extraktive Wirtschaft und ökologische Zerstörung in Beschlag genommen. Eine Folge dessen sei auch die Minderung der Wertschätzung von traditionellem Wissen gewesen. Viele Beschäftigte hätten Billiglohnarbeit nachgehen müssen, sodass Fortschrittsnarrative sowie Hoffnungen auf eine wohlhabende Zukunft enttäuscht worden seien. Die Entwicklungsverheißungen seien zusätzlich durch die stärker werdenden Erkenntnisse der Unnachhaltigkeit herausgefordert worden. Der Ruf nach neuen planetarischen Wissensformen und die ganze Menschheit betreffenden Alternativen sei laut geworden (vgl. S. 4f.). Da die Zukunft aber nicht vorausgesagt oder kontrolliert werden könne, müsse auch die Anthropologie der Unvorhersagbarkeit und Improvisation offener gegenüber sein. Definierte Kategorien, Strukturen oder Systeme müssten als Kräfte wahrgenommen werden, die zwar auf eine bestimmte Art und Weise wirken, aber von verschiedenen, niemals in Gänze zu erfassenden Kontexten, Faktoren und Veränderungen abhängig sind.[59] Pratt interessiert sich in Hauptsache für das „world-making“, also die „Welt-Erschaffung“, womit sie Handlungen, Praktiken und Erzeugnisse meint, durch die Menschen bedeutungsvolle Realitäten und Geschichten für sich selbst auf Grundlage des sie Umgebenden entwerfen. Gesellschaften würden diese welterschaffenden Kräfte aus ihrer eigenen Perspektive betrachten. Das erschließe eine neue Sichtweise auf kulturelle Kontinuität. Kontinuität

[59] George Orwell (2021) schreibt dazu: „Wie konnte man sich der Zukunft mitteilen? Das war ihrer Natur nach unmöglich. Entweder glich die Zukunft der Gegenwart und würde ihm in diesem Fall gar nicht zuhören; oder sie war ganz anders als die Gegenwart, womit seine Kategorien bedeutungslos waren“ (S. 15; vgl. auch S. 224f.).

wird von ihr nicht als kollektives Beibehalten von Praktiken, Glauben oder Geschichten über die Zeit interpretiert, sondern über die geteilte Arbeit der Welterschaffung, die von einer Gruppe über die Zeit hinweg ausgeführt wird (vgl. ebd., S. 7ff.). Planetarität sei ein Teil der Kommunikationsrevolution. Als Konzept stehe sie in einem engen Zusammenhang zum Klimawandel und der drohenden ökologischen Katastrophe.[60] Ein Wechsel hin zum Einbezug von Nicht-Menschlichem und Nicht-Lebendigem sei erkennbar, sodass die „Welterschaffung" als geteiltes Vorhaben aller Existenzen gesehen werden müsse, so wie es viele Aborigines schon lange tun würden (vgl. ebd., S. 10f.). Es sei klar, dass sich alles drastisch ändern wird und diese Veränderungen nicht kontrollierbar sind, wodurch gastfreundlichere Lebensbedingungen mit dem Fokus auf multizentrische und pluralisierende Beziehungsstrukturen gefördert werden müssten. Bei alledem müsse man im Hinterkopf behalten, dass Konzepte, die sich ändern und durch andere Konzepte abgelöst werden, keine Lösungen für Probleme darstellen. Vielmehr würden sie die Suche nach Lösungen ermöglichen, indem Alternativen zur Gegenwart durch die Vorstellung von (anderen) Möglichkeiten eröffnet werden. Es gebe allerdings eine Schwierigkeit, wenn das Konzept nach einer Lösung für ein Problem suche, das aktuell Bestandteil der Lebensrealität sei, da der Ausgangspunkt für die Lösungssuche eben jene präsente Realität sei. Deshalb dürften Konzepte nicht als falsch oder richtig etikettiert werden, sondern sollten eher nach ethischen Gesichtspunkten und den Zukünften, die sie ermöglichen und verhindern, bewertet werden (vgl. ebd., S. 10- 13). Es wird kritisiert, dass der industrielle westliche Kapitalismus die (Ausbildung der) Imaginationskraft von Subjekten verhindere, welche aber gerade jetzt benötigt werden würde (vgl. ebd., S. 29).

[60] Mary Louise Pratt (2022) legt dar, dass einerseits mit Sicherheit gesagt werden kann, dass zielgerichtetes menschliches Handeln alle anderen wirkenden Kräfte überwältigt hat. Andererseits sei ironischerweise sicher, dass menschliches Handeln durch die entfesselten anderen Kräfte überwältigt werden wird. Die Klimakrise wird als Krise der Imagination betitelt (vgl. S. 118f.).

Abb. 5.: „Welterschaffung“.

Silvia Federici (2020) ist der Meinung, dass die Universalisierung des Wissens und der Technologie zum kolonialen Erbe dazugehört. Die kapitalistischen Entwicklungen seien nur vor dem Hintergrund des Kolonialismus zu verstehen, denn der technologische Ausbau sei Folge der Mechanisierung des Körpers im Zuge der Sklaverei gewesen. Peter Linebaugh (2020) legt in seinem Vorwort dar, dass Federici gegen die Idee einer universalisierenden politischen Kultur ist. Sie ziele darauf ab, marxistische Begriffe und Kategorien aus feministischer Perspektive neu zu interpretieren und wende sich gegen die neoliberale Verherrlichung des Privaten und des Individuums (vgl. S. 14ff.+ 34). Federici stelle heraus, dass man sich weiterbilden, zuhören und sich austauschen sowie gemeinsam handeln müsse, um die Welt wieder zu „verzaubern“ bzw. gesellschaftlich neu zu gestalten. Wir würden heute in einer Welt mit vielen ökonomischen und ökologischen Krisen sowie mit sich verstärkenden rassistischen, neonazistischen und paramilitärischen Organisationen leben. Parallel dazu aber würde an vielen Stellen die Hegemonie von Kapital und Staat herausgefordert und unser Kooperationsvermögen gestärkt werden. Die Sprache und Politik der sogenannten „Commons“ seien heute Ausdruck dieser alternativen Welt. Mit Commons bezeichnet sie das, was sich gegen den Wohlstand auf Kosten anderer richtet. Weltweit würden Menschen „Kämpfe“ führen, um die Ausbreitung kapitalistischer Verhältnisse zu verhindern, die bestehenden Commons fortzuführen und die Verbundenheit zwischen Gemeinschaften neu herzustellen, die durch jahrelange Angriffe des Neoliberalismus auf die nötigsten Mittel der Reproduktion reduziert worden seien (vgl. ebd., S. 18ff.+ 31+ 42f.+ 51). Genauer versteht sie unter Commons:

> „[…] kollektive Wiederaneignung des Reichtums und kollektiver Kampf gegen die Art und Weise, wie wir voneinander getrennt werden. Die Beispiele sind vielfältig. Manchmal bietet sie vier Merkmale an: 1.) All der Reichtum soll geteilt werden. 2.) Commons erfordern sowohl Verpflichtungen als auch Ansprüche. 3.) Die Care-Commons sind auch Gemeinschaften des Widerstands, die sich allen gesellschaftlichen Hierarchien widersetzen. 4.) Commons sind das ‚Andere' der Staatsform" (Linebaugh 2020, S. 17; vgl. auch Federici 2020, S. 136ff.).

Silvia Federici (2020) betont, dass die Verteidigung von gemeinschaftlichen Rechten und das Erkennen des Potenzials von zwischenmenschlichen Beziehungen mit der Entstehung von neuen Strategien, Bündnissen und Formen der gesellschaftlichen Organisation einhergehen (vgl. ebd., S. 24f.+ 69f.+ 124). Sie warnt jedoch vor der Gefahr, dass Commons auch als Mittel der Verstetigung des Status Quo fungieren können, oder dass der Begriff im wirtschaftlichen Bereich genutzt wird, ohne eine tatsächliche Alternative zum Kapitalismus zu beschreiben (vgl. ebd., S. 30+ 134f.+ 141f.). Das Prinzip der Commons generell aber stelle eine Sicherheit dar, um ökonomisch sowie mit und in der Natur überleben zu können (vgl. ebd., S. 35f.). Überdies kritisiert sie die gewalttätige Seite der Globalisierung und durch sie bedingte Ausbeutungsformen, die mit (erzwungenen) Migrations- und Fluchtbewegungen einhergehen würden. Besonders Frauen seien betroffen (vgl. ebd., S. 44f.+ 49+ 57f.). Anstelle der Fokussierung des Lebens in privaten Haushalten müsse die Reproduktion auf ein kooperatives Fundament aufbauen und die Trennung des Persönlichen und Politischen müsse überwunden werden (vgl. ebd., S. 174+ 270f.). Die Politik der Commons müsse auf die Um- bzw. Neuverteilung des Reichtums und auf die Stärkung von kollektiven Entscheidungsfindungen abzielen. Beispiele hierfür seien Urban Gardening, Zeitbanken oder Open-Source-Projekte (vgl. ebd., S. 250).

Anna Lowenhaupt Tsing (2015) spricht obendrein von latenten Commons, womit sie speziesübergreifende Verflechtungsmomente inmitten der institutionalisierten Entfremdungen meint. Diese seien allgegenwärtig, aber wir würden sie selten bemerken. Zweitens seien sie unentwickelt, ausweichend und würden deshalb mit unrealisierten Möglichkeiten einhergehen, die noch umgesetzt werden könnten (vgl. S. 282):

> „*Latent commons are not exclusive human enclaves.* Opening the commons to other beings shifts everything. Once we include pests and diseases, we can't hope for harmony [...]. And organisms don't just eat each other; they also make divergent ecologies. Latent commons are those mutualist and nonantagonistic entanglements found within the play of this confusion. *Latent commons are not good for everyone.* Every instance of collaboration makes room for some and leaves out others. Whole species lose out in some collaborations. The best we can do is to aim for ‚good-enough' worlds, where ‚good-enough' is always imperfect and under revision. *Latent comments don't institutionalize well.* Attempts to turn the commons into policy are commendably brave, but they do not capture the effervescence of the latent commons. The latent commons moves in law's interstices; it is catalyzed by infraction, infection, inattention - and poaching. *Latent commons cannot redeem us.* Some radical thinkers hope that

> progress will lead us to a redemptive and utopian commons. In contrast, the latent commons is here and now, amidst trouble. And humans are never fully in control“ (ebd., S. 255, Herv. i. O).

Man müsse sich der Tatsache bewusstwerden, dass sich viele natürliche Prozesse unabhängig vom Menschen entwickeln (vgl. ebd., S. 257f.). Überdies würden gemeinsame Verwobenheiten häufig nicht aufgrund, sondern trotz menschlicher Pläne entstehen (vgl. ebd., S. 267). Huf (2022) legt im Anschluss an Donna Haraway dar, dass alle Lebewesen, Menschen und Tiere eingeschlossen, gegenseitig und co-konstitutiv Einfluss durch Intra- und Interaktionen aufeinander üben. Durch die Teilhabe am Weltgeschehen und das Antworten auf andere Lebewesen würde Verantwortung erwachsen. Mit Rückgriff auf Karen Barad (2007) wird die Ansicht vertreten, dass Individuen sich erst durch ihre Interaktionen bzw. durch in Intra-Beziehungen eingebundene Prozesse bilden (vgl. S. 125f.).

David Graeber und David Wengrow (2022) sind daran anlehnend der Auffassung, dass gesellschaftliche Strukturen und Organisationsprinzipien nicht in Stein gemeißelt sind und es nie waren. Sie versuchen die Menschheitsgeschichte aus heutiger Perspektive neu zu erzählen. Dabei berücksichtigen sie in ihrer Analyse aktuelle sowie außereuropäische und indigene Forschungs- und Diskussionsbeiträge aus verschiedenen Fachrichtungen, die die europäischen Theorien letztlich beeinflusst hätten. Sie zeigen auf, dass menschliche Gesellschaften vor der Entstehung der Landwirtschaft nicht nur in kleinen, egalitären Gruppen organisiert waren. Stattdessen hätten bereits zur Zeit der Jäger*innen und Sammler*innen viele soziale Experimente stattgefunden, die verschiedene politische Formen aufwiesen. Die Evolutionstheorie werde dieser Vielfalt in keiner Weise gerecht. Ebenfalls sei die Landwirtschaft nicht wie so oft dargestellt mit der Entstehung des Privateigentums verbunden gewesen. Sie sei kein unveränderbarer Schritt in Richtung „Ungleichheit“ gewesen, denn viele der ersten landwirtschaftlichen Gemeinden seien nicht hierarchisch organisiert gewesen. In Bezug auf den (Un-)Gleichheitsbegriff sind Graeber und Wengrow der Meinung, dass er (z.B. in seiner politischen Verwendung) sehr ungenau ist (vgl. S. 16- 19+ 39f.; vgl. auch Nassenstein und Storch 2022, S. 143f.). Zwar sei der gleichberechtigte Zugriff auf materielle Ressourcen für alle wichtig, das Hauptproblem der Menschheitsgeschichte sehen sie jedoch ähnlich wie Silvia Federici in den ungleichen Möglichkeiten, Entscheidungen für das Zusammenleben (mit-)zutreffen. Der Mensch benötige grundsätzlich ein Gefühl der emotionalen und körperlichen Sicherheit. Sie plädieren dafür, die Menschen von Beginn ihrer Geschichte an als phantasievolle, schlaue und spielerische Wesen zu betrachten, die dazu fähig waren und sind, mit verschiedenen sozialen Ordnungen zu experimentieren (vgl. ebd., S. 21+ 34+ 91). Anhand von einigen Beispielen wird aufgezeigt, dass es keine wissenschaftlichen Belege dafür gibt, dass kleine Gruppen mit besonders großer Wahrscheinlichkeit „egalitär“ bzw. große Gruppen zwangsweise hierarchisch strukturiert sein müssen (vgl. ebd., S. 24). Ganz im Gegenteil: Die Realitäten des frühen menschlichen Soziallebens seien sehr komplex,

interessant und vielfältig gewesen und hätten oftmals nichts mit den Erzählungen von modernen Naturzustandstheoretiker*innen zu tun. Ihnen wird vorgeworfen, nur bestimmte Quellen als Ausgangslage ihrer Thesen verwendet zu haben bzw. zu verwenden und durch dramatische Bilder und Anekdoten über bestimmte Ethnien Mutmaßungen darüber zu verbreiten, wie Menschen im Naturzustand gewesen sein könnten (vgl. ebd., S. 27ff.+ 39+ 141). Die beiden halten Jean-Jaques Rousseaus Abhandlung über die Ursprünge der sozialen Ungleichheit von 1754 des Weiteren für nicht stichhaltig, trotzdem werde sie bis heute in vielen verschiedenen Varianten immer wieder erzählt:

> „Es ist die Geschichte von der ursprünglichen Unschuld der Menschheit und darüber, wie sie unwissentlich in ein Abenteuer technologischer Entdeckungen aufbrach. Diese Reise führte uns schließlich von einem Zustand unberührter Einfachheit in eine ‚Komplexität' und Versklavung. Wie kam es zu dieser ambivalenten Geschichte der Zivilisation?" (ebd., S. 41).

Es wird stattdessen betont, dass das so betitelte „westliche Denken" maßgeblich von den schon immer stattfindenden verschiedenen interkulturellen Begegnungen beeinflusst wurde. Beispielsweise hätten Kontakte von europäischen Händler*innen, Missionar*innen und Siedler*innen in der sogenannten Neuen Welt das Denken auf beiden Seiten geprägt. Die von indigen-amerikanischer Seite geäußerte Kritik an der mangelnden Freiheit der Institutionen und an der ungleichen Struktur der europäischen Gesellschaft müsse dabei so prägnant gewesen sein, dass man ein ganzes Theoriegebilde über den ambivalenten Fortschritt menschlicher Zivilisation eigens dafür errichtete, diese Systemkritik zu widerlegen (vgl. ebd., S. 43- 46 + 51f.). Erst, als die indigenen Amerikaner*innen mehr über Europa herausfanden und die Europäer*innen anfingen, darüber nachzudenken, inwiefern die amerikanischen Ideale von persönlicher Freiheit auf ihre eigenen Gesellschaften übertragen werden könnten, sei der Gleichheitsbegriff Mitte des 17. Jahrhunderts auf beiden Seiten stärker diskutiert worden (vgl. ebd., S. 62+ 64). Graeber und Wengrow denken, dass wir oftmals Geschichten erfinden, um Ereignisse in der Vergangenheit, die wir nicht mit Sicherheit rekonstruieren können, zu erklären. Diese Geschichten würden unsere eigenen Ängste, Sorgen und Begierden widerspiegeln, wodurch kollektive Phantasien sichtbar werden würden (vgl. ebd., S. 93+ 95). Im Gesamten ließe sich heutzutage die Tendenz verzeichnen, Unterschiede zwischen Menschen zu übertreiben, was zu Kriegen, Sklaverei, Imperialismus, alltäglichem Rassismus und Diskriminierungen führen würde. Aufgrund der vielfältigen Lebensumstände könne es jedoch keine „ursprüngliche" Form der menschlichen Gesellschaft geben. Es sei zwar in Ordnung, dass Menschen Mythen über die ferne Vergangenheit erfinden würden, aber man müsse diese eben auch als solche begreifen (vgl. ebd., S. 97- 100+ 161f.+ 458). Der Annahme, Gesellschaften müssten zwingend unterschiedliche Entwicklungsstadien wie Horde, Stamm, Stammesfürstentum und Staat nacheinander durchlaufen, wird widersprochen. Die Gruppen hätten sich von Anfang an vielmehr fließend, angepasst an die starken saisonalen Veränderungen der letzten

Eiszeit und gewohnheitsmäßig zwischen diesen Stadien sowie zwischen alternativen Sozialordnungen hin- und herbewegt. Durch die große institutionelle Flexibilität hätten die Grenzen der jeweiligen Strukturen regelmäßig reflektiert werden können (vgl. ebd., S. 130f.+ 273). In diesem Kontext seien vor allem Rituale und Volksfeste wichtig gewesen, weil sie die Möglichkeiten von anderen politischen Ordnungen aufzeigt hätten. Sie hätten wohl fast immer die Rolle von „Laboratorien sozialer Veränderungen gespielt, wenn es darum ging, politisches Bewusstsein zu wecken" (ebd., S. 137). Das rituelle Spiel könne im Gesamtverlauf unserer Geschichte als Bereich des sozialen Experiments, und manchmal sogar als Enzyklopädie der sozialen Möglichkeiten gedeutet werden (vgl. ebd., S. 531ff.).[61]

Es wird dargelegt, dass Menschen aus unterschiedlichen Gründen schon immer viel unterwegs waren. Man müsse von kultureller Durchlässigkeit und Vermischungen ausgehen (vgl. ebd., S. 143ff.). Seit der Mittelsteinzeit von ca. 10 000 bis ca. 4500 v. Chr. lasse sich die allgemein menschliche Tendenz beobachten, sich weiter aufzuspalten und immer neue Möglichkeiten zu finden, um sich von den Nachbarn zu unterscheiden (vgl. S. 188f.):

> „Da fast jeder Stil, jede Form und jedes Verfahren potenziell jederzeit für beinahe jeden verfügbar war, müssen auch Zivilisationen stets entstanden sein, indem sie Dinge entlehnten oder ablehnten. Entscheidend sei, so Mauss,[62] dass es sich dabei in der Regel um einen bewussten Vorgang handelt. [...]. Das lässt die Entstehung von ‚Kulturarealen' notwendigerweise zu einer politischen Frage werden. Denn es zeigt, die Entscheidung, Ackerbau einzuführen oder ihn abzulehnen, wurde nicht allein auf Grund kalorischer Kalkulationen oder zufälliger kultureller Vorlieben getroffen, sondern spiegelt auch die Werte und das Selbstverständnis der Menschen sowie die Art und Weise wider, wie sie sich ihrer Ansicht nach richtig zueinander verhalten sollten" (ebd., S. 196f.).

Es wird unterstrichen, dass kulturelle Formen immer auch mit politischen Entscheidungen in Zusammenhang stehen, die zu allen Zeiten von denkfähigen Menschen getroffen wurden (vgl. ebd., S. 229). Im Hinblick auf die Entstehung der ersten Städte wird geäußert, dass es in vielen frühen Städten anscheinend keine Administration oder eine herrschende Schicht gegeben hat. In anderen wirke es aber so, als hätte es kurzzeitig eine zentrale Macht gegeben. Daraus wird die Schlussfolgerung gezogen, dass städtisches Leben allein nicht zwangsweise mit einer bestimmten Form politischer Organisation zusammenhängt. Städte, auch historische, seien aufgrund der dort lebenden Menschen nicht stabil, sondern lebendig und wandelbar (vgl. ebd., S. 304f.+ 309). Die vielfältigen städtischen Modelle seien auch durch die in jeder Region vorausgehenden, weit verzweigten gesellschaftlichen Netzwerke erklärbar, die sich über verschiedene ökologische Gebiete erstreckten und zwischen denen sich Menschen, Tiere, Pflanzen, Drogen, Wertgegenstände, Lieder und Ideen bewegt hätten. Die ersten Städte müssten alles in allem als kleinräumig komprimierte, große regionale Konföderationen

[61] Siehe Kap. 5.2.2.2. „Theater".
[62] Gemeint ist der französische Soziologe und Ethnologe Marcel Mauss (1872 - 1950).

betrachtet werden (vgl. ebd., S. 310+ 548ff.).

So unterschiedlich die Stadtmodelle gewesen sind, so uneindeutig sei auch der Begriff „Staat", so Graeber und Wengrow. Das Wort sei erst Ende des 16. Jahrhunderts in den allgemeinen Sprachgebrauch übernommen worden. Im 20. Jahrhundert hätten viele Sozialwissenschaftler*innen die Komplexität von Gesellschaften mit einer Notwendigkeit von Hierarchien zur Koordination in Verbindung gebracht. Das wird allerdings kritisch gesehen. Es gebe sehr unterschiedliche Arten von Macht, die mit einer immer anders zusammengesetzten Kombination aus Gewalt, Wissen und Charisma, die als die drei Grundformen der Herrschaft[63] benannt werden, einhergehen würden (vgl. ebd., S. 389ff.). Diese würden im individuellen und mehr oder weniger zufällig herausgebildeten Zusammenspiel der drei Herrschaftsprinzipien von Souveränität, Verwaltung und heroischer Politik bzw. Wettbewerb jeweils ihre eigene institutionelle Ausdrucksform entwickeln. Deshalb gebe es auch keine auszumachende oder eindeutige „Geburt des Staates" (vgl. ebd., S. 412+ 443f.+ 540):

> „Sie [die spezifische Staatsform] wird von der Vorstellung getragen, die königliche Macht liege nun in den Händen eines Geschöpfes namens ‚Volk' oder ‚Nation' und Bürokratien existierten nur zum Nutzen dieses Geschöpfes. Abgerundet wird der moderne Staat durch eine Spielart alter aristokratischer Wettbewerbe und Ehrungen, die man mit dem Etikett ‚Demokratie' versehen und in den Mantel von Wahlen gehüllt hat. Doch unvermeidlich war diese Entwicklung keineswegs. [...]. Wenn wir also die Grundvoraussetzungen sozialer Entwicklung überdenken, rütteln wir damit zugleich an unseren etablierten politischen Vorstellungen" (ebd., S. 461f.).

Graeber und Wengrow widersprechen der Annahme, dass der Begriff „Zivilisation" einfach das städtische Leben bezeichnet und auch der Vorstellung, dass Städte an die Existenz von Staaten gebunden sind. Das Wort „Zivilisation" leite sich vom „lateinischen Begriff *civilis* ab, der eigentlich Eigenschaften wie politische Weitsicht und gegenseitige Hilfe meine, die es Gesellschaften ermöglichen, sich in freiwilligen Zusammenschlüssen zu organisieren [...]" (ebd., S. 462, Herv. i. O.). Zwar würden Technologien im Hinblick auf gesellschaftliche Veränderungen eine bedeutsame Rolle spielen, weil innovative Erfindungen, wie z.B. die Glühbirne neue gesellschaftliche Möglichkeiten eröffnen würden. Dennoch dürfe ihre Bedeutung für die Gesamtrichtung des gesellschaftlichen Wandels nicht überschätzt werden. Wichtig seien auch Entdeckungen, die auf über Jahrhunderte hinweg angesammelten Wissen und Experimenten basieren würden, wie z.B. das Zusetzen von Hefe in einen Teig. Beispielsweise seien die Grundprinzipien der Landwirtschaft schon lange bekannt

[63] Im Unterschied zum Machtbegriff beschreibt der Herrschaftsbegriff, so Mario Rund (2022), den ausgeübten Gehorsam von den Beherrschten mittels eines Befehls von Seiten des/r als legitim und rechtmäßig betrachteten Herrschenden durch z.B. Rechtsnormen. Legale Herrschaft sei institutionell verortet und werde durch bestimmte Funktionen und Positionen gefestigt. Sie sei demnach entpersonalisiert und zusätzlich durch festgeschriebene Regeln und Verfahren formalisiert. Institutionen würden Disziplin vermitteln, sanktionierend wirken und somit eine Form der modernen Herrschaft ausüben (vgl. S. 126f.).

gewesen, bevor sie systematisiert worden seien (vgl. ebd., S. 531ff.).

Die (persönliche) Freiheit und politische Systeme sowie ihr Umgang mit Diversität sind eng miteinander verbunden (vgl. Tsing 2015, S. 106). Graeber und Wengrow (2022) definieren die grundlegenden Formen sozialer Freiheit: die Freiheit, seine Umgebung zu verlassen und an einen anderen Ort zu ziehen; die Freiheit, Befehle anderer zu ignorieren oder zu missachten sowie die Freiheit, völlig neue soziale Realitäten zu schaffen oder sich zwischen verschiedenen sozialen Realitäten hin- und herzubewegen. Die ersten beiden Freiheiten seien zumeist das Fundament der dritten, kreativeren Freiheitsform. Mittlerweile seien die drei Grundfreiheiten aber nur noch in einem geringen Maße vorhanden, weil viele der heute lebenden Menschen sich kaum mehr vorstellen könnten, wie es wäre, in einer auf ihnen basierenden sozialen Ordnung zu leben (vgl. ebd., S. 534ff.). Komplexe Systeme, so wird zusammengefasst, müssten weder in der natürlichen noch in der sozialen Welt hierarchisch organisiert sein (vgl. ebd., S. 548f.). Insgesamt müsse berücksichtigt werden, dass die Zukunft nicht vorhergesagt werden kann (vgl. ebd., S. 557). Diese verläuft laut Anna Lowenhaupt Tsing (2015) nicht linear und ist polyphon, d.h. verschiedene Zukünfte sind (zeitgleich) denkbar (vgl. S. viii). Die Entstehung des modernen Kapitalismus habe zur voranschreitenden Zerstörung von Landschaften geführt, was in einem engen Zusammenhang mit der Idee von Entwicklung und der Verbreitung von Entfremdungstechniken stehe, wodurch kollaboratives Überleben in den Hintergrund gerückt sei. Prekarität (Unsicherheit, Ungewissheit, Unbestimmtheit) wird von ihr nicht als Ausnahme des Systems verstanden, sondern als Bedingung unserer Zeit, weil sie die Voraussetzung für unsere „Anfälligkeit“ für andere sei. Unvorhersehbare Begegnungen würden uns verändern. Einerseits sei diese Betrachtungsweise der Welt als unsicher und nicht vorhersehbar beängstigend, was mit dem verbreiteten und kritisierbaren Modernisierungs- und Entwicklungs- bzw. Wachstums- und Verbesserungsgedanken begründet wird. Andererseits würde genau diese Unbestimmtheit Leben aber erst ermöglichen. Allgemein würden wir davon ausgehen, dass wir uns wegen unseres „Bewusstseins“ und unserer „Zielgerichtetheit“ vom Rest der lebenden Welt abheben würden. Es sei aber wichtig, alternative zeitliche Muster zum linearen und rhythmischen Vorwärts zum Vorschein zu bringen (vgl. ebd., S. 19ff.+ 179f.):

> „Each living thing remakes the world through seasonal pulses of growth, lifetime reproductive patterns, and geographies of expansion. Within a given species, too, there are multiple time-making projects, as organisms enlist each other and coordinate in making landscape” (ebd., S. 21).

Tsing hebt hervor, dass alle Organismen ökologische Orte zum Überleben entwerfen, weshalb jeder Organismus die Welt aller verändere. Viele Organismen würden sich gleichwohl nur durch Interaktionen mit anderen Spezies entwickeln. Aus diesem Grund spricht sie sich für die Nutzung des

Assemblage[64]-Konzepts aus, um fixierte und begrenzte Konnotationen von „ökologischen Gemeinschaften“ zu umgehen. Assemblages seien Treffen mit offenen Enden, die auf potenzielle Geschichten im Werden hinweisen würden. Dazu zählt die Anthropologin auch nicht-lebendige Lebenswege des Seins, die jene von lebenden Organismen kreuzen. Beispielsweise würden Kiefern Pilze finden, um vom Menschen gemachte bzw. beeinflusste Orte (für sich) zu nutzen. Um sich in den Assemblages entwickelnde Muster nicht beabsichtigter Koordination zu bemerken, müsse man das Zusammenspiel zeitlicher Rhythmen und Skalen in den divergierenden und sich begegnenden Lebenswegen in den Blick nehmen. Tsing nutzt den musikalischen Polyphonie-Begriff, um ihr Verständnis von Assemblage zu erklären: Polyphonie ist Musik, in der autonome Melodien in multiplen Rhythmen ineinander verflochten sind. Getrennte, aber simultan erklingende Melodien bilden Harmonien und Dissonanzen im Aufeinandertreffen (vgl. ebd., S. 22ff.+ 83+ 141f.+ 168). Assemblages seien „performances of livability” (ebd., S. 158).

Begegnungen verändern uns nach Tsing durch „Kontaminierung“, wodurch sich neue Wege der Weltgestaltung offenbaren könnten. Jeder trage eine Geschichte der „Verunreinigung“ in sich, da jede Spezies lebendige und sich wandelnde Kollaborationen (mit der eigenen Spezies und mit anderen Spezies) eingehen müsse, um am Leben zu bleiben. Kollaboration sei die Arbeit an und mit Differenz, die zur Kontaminierung führe. Das Denken in Kategorien der Selbstbegrenzung und das damit einhergehende Selbstinteresse von Individuen hätte zum Ignorieren von Kontaminierung, also von Transformation durch Begegnungen, geführt. Die Diversität, die es uns erlauben würde, die Kollaborationen einzugehen, sei jedoch durchzogen von Geschichten der Vernichtung, der Gewalt, der Ruinierung sowie des Imperialismus (vgl. ebd., S. 27ff.+ 132): „Contamination makes diversity” (ebd, S. 29). Es sei wichtig, die verschiedenen Geschichten menschlicher und nicht-menschlicher Lebewesen zu beachten, die mit den spezifischen Begegnungen, ihren Herausforderungen und den damit verbundenen Reaktionen verwoben sind, um Wissenspraktiken, die auf Theorien der selbstbegrenzenden Individuen fußen, zu hinterfragen (vgl. ebd., S. 33f.+ 50). Alle würden ihren (kleinen) Teil zu den mannigfaltigen, weltgestaltenden Projekten beitragen (vgl. ebd., S. 132).

Tsing denkt, dass auch unbeabsichtigte Störungen des Ökosystems in Form von überlappenden Handlungen verschiedener Akteur*innen landschaftliche Muster prägen (vgl. ebd., S. 151f.). (Zer-)Störungen seien immer die Mitte von Dingen, eine (Zer-)Störung folge auf die nächste. Viele unterschiedliche und (globale) Phänomene und auch neues Wachstum seien teilweise mit ihnen verbunden (vgl. ebd., S. 160f.+ 190+ 205f.). Das Aufeinandertreffen von verschiedenen Spezies sei einzigartig und verschiedene Verbindungen hätten unterschiedliche Effekte, weshalb die Welt ökologisch heterogen bleibe, obwohl globale Kräfte wirken würden (vgl. ebd., S. 212f.).

[64] Auch übersetzbar mit „Ansammlung“.

Die anschließenden Kapitel thematisieren die Beziehung des Selbst und des/r Anderen und ihre weitreichenden Effekte umfassender. Dabei wird primär auf die Bedeutung von gesellschaftlichen Diskursen und Machtbeziehungen sowie auf Kultur- und Identitätspolitiken im Hinblick auf die Subjektkonstitution eingegangen (vgl. Drüeke und Klaus 2019, S. 39f.).

2.1.2. Alterität und Identität

Es wurde bereits deutlich gemacht, welche Rolle Andersheit und ihre Konstruktion im Rahmen der Postkolonialen Theorien spielt. Im Folgenden wird ihre Bedeutung hinsichtlich der damit zusammenhängenden Identitätskonstruktion vertieft. Eben auch, weil akademische Disziplinen oftmals mit Vorstellungen von Identität operieren, indem sie Kategorisierungen vornehmen (vgl. McKittrick 2021, S. 39f.). Es wird genauer beleuchtet, was genau unter „Alterität" und „Identität" verstanden wird, wobei in Bezug auf letzteres der Schwerpunkt auf „kollektive" bzw. „kulturelle Identität(en)" gelegt wird. Auf diese wird im nächsten Unterkapitel näher eingegangen.

Zu Beginn muss angemerkt werden, dass sowohl Alteritäts- als auch Individualitätsvorstellungen zeitlich und historisch bedingte, aber allgegenwärtige Konzepte sind (vgl. Niermann. S. 99+ 138; vgl. Sökefeld 2007, S. 38f.). Schon alleine der Identitätsbegriff ist sehr vielschichtig und komplex (vgl. Huber 2014, S. 21). Er ist durch den alltäglichen Gebrauch und die Medialisierung unpräzise geworden. Besonders die Auffassung von Identität als „vollkommene Gleichheit" ist kritisch zu betrachten (vgl. Rucht 1995, S. 9). Martin Sökefeld (2007) denkt, dass „Identität" heutzutage als hegemoniales Konzept kaum mehr wegzudenken ist. Die grundlegende Vorstellung vom Identitätskonzept gehe häufig von einem „Sich-Selbst-Gleichsein"[65] aus. Diese Denkweise sei zwar nicht universell, häufig werde sie als globalisiertes Konzept jedoch so begriffen. In der europäischen Geschichte sei der Gedanke schon länger relevant und mittlerweile fast weltweit verbreitet. Diese Identitätsvorstellung umfasse in Anlehnung an den deutsch-amerikanischen Psychoanalytiker Erik Erikson (1997, S. 124) auch ein beständiges Teilhaben an speziellen gruppenspezifischen und charakteristischen Merkmalen (vgl. S. 38f.+ 42; vgl. auch Huber 2014, S. 20f.). In Anlehnung an das Paradigma des „Konstruktivismus'" muss laut Sökefeld allerdings davon ausgegangen werden, dass (kollektive) Identitäten soziale „Konstrukte" sind, welche sich aus Diskursen und sozialem Handeln bzw. diskursiven Praktiken heraus manifestieren. Identitäten, ethnische Gruppen oder Nationen müssten nicht auf unmittelbaren Tatsachen oder historischen Gegebenheiten beruhen. Vielmehr sei das Vorhandensein von anschließbaren Erfahrungen, wichtigen Symbolen und überzeugenden Interpretationen für Ereignisse und gesellschaftliche Konstellationen Voraussetzung für erfolgreiche Identitätskonstruktionen (vgl. ebd., S. 32f.; vgl. auch Haraway 1995, S. 112; vgl. auch Klaus 1994, S. 8). Poststrukturalistische Identitätskonzepte versuchen daran anschließend

[65] Zur Auffassung von Identität als Übereinstimmung mit sich selbst siehe beispielsweise Universität Tübingen 1986, S. 84.

Essentialisierungen zu vermeiden. Insgesamt kann Identität zusammenfassend als sich ständig wandelbarer und zu verhandelnder, dynamischer Prozess begriffen werden (vgl. Castro Varela und Dhawan 2015, S. 225; vgl. Middleton und Njogu 2009, S. xix- xv). Identität ist inkonsistent, widersprüchlich und instabil (vgl. Moser 2011, S. 50; vgl. Niermann 2011, S. 118). Sie wird fortwährend im Kontext von Repräsentation produziert (vgl. Hall 1998, S. 222). Jacques Derrida geht von einer grundlegenden, alles durchziehenden Heterogenität aus und stellt heraus, dass es ein „Ich" als solches nicht gibt. Er spricht von der Unmöglichkeit der Identität, man könne sie nicht identifizieren. Aber gerade der Wunsch nach diesem nicht vorhandenen „Ich" eröffne die Möglichkeit nach ihm zu suchen, darüber zu schreiben und somit lebendig zu bleiben (vgl. Fathy 2012, Min. 0:03:07- 0:05:04+ 0:24:48- 0:25:09).

Generell, so Jörg Sternagel (2015), sind Grenzen für den Menschen als Natur- und Kulturwesen bestimmend. Das Selbst ziehe Vergleiche, die sich über verkörperte Gewohnheiten äußern und die sich im Zuge von gesellschaftlichen, sozialen und politischen Normen und Werten formen würden. Der/die „Andere" bilde die Grenze zum eigenen Ich und gehe mit Zuschreibungen einher, wobei der/die beschriebene „Andere" ebenso vergleiche. Das alles geschehe im Rahmen von Macht- und Gewaltverhältnissen, die so mit hergestellt werden würden (vgl. S. 8ff.). Der Begriff der „Alterität" knüpft daran an, indem er die Bedeutung des/r Anderen für das Selbst betont. Jan Endrik Niermann (2011) erläutert, dass die Frage thematisiert wird, wer oder was der/die „Andere" ist und sein kann. Alterität beziehe sich auf das intersubjektive Verhältnis zwischen dem „Ich" und dem „Du" (vgl. S. 7). Innerhalb der poststrukturalistischen Theorie meine Alterität das „Andere", auf das das „Eigene" sich immerzu beziehe und dieses aber gleichzeitig ausschließe. Die Position des/r Anderen sei wegen der grundsätzlichen Dualität für das Eigene also notwendige Voraussetzung. Die Alterität spiele sowohl auf persönlich-individueller Ebene, als auch auf kollektiver („Wir" und „Ihr") eine wichtige Rolle. Deshalb würden gleichzeitig auch immer Identitätsfragen angeschnitten werden: Identität und Alterität würden sich in interaktionistischen Strukturen konstruieren. Das Kennenlernen der Alterität sei demnach eine Möglichkeit, das Fremde im Eigenen zu bemerken (vgl. ebd., S. 10ff.+ 38f.+ 88+ 128; vgl. auch Bhabha 2000, S. 23; vgl. auch Huber 2014, S. 33f.; vgl. auch Struve 2013, S. 24f.). Zusammenfassend meint Alterität eine Beziehungskonstellation im Zusammenhang von Zugehörigkeiten, die sich sowohl durch Macht und Abgrenzung, als auch durch Widerstand auszeichnet. Sie fungiert als gesellschaftliches Strukturmerkmal und Organisationsprinzip (vgl. Eremjan 2016, S. 75ff.; vgl. Niermann 2011, S. 92f.). Überdies sind der Interaktionscharakter und die Prozesshaftigkeit von Identifikationen hervorzuheben

> „Ich bin vieles, manchmal gleichzeitig, manchmal nacheinander. Mir dir bin ich im Gespräch gerade anders, als zum Beispiel mit meiner Familie. Jetzt bei dem Konzert bin ich nicht so wie auf der Arbeit. Manchmal weiß ich selber nicht, wer ich bin. Das ändert sich immer" (XY bei einer Unterhaltung auf der Kulturnacht Ulm, 2023).

(vgl. Niermann 2011, S. 112+ 116). Identität ist die Summe vielfältiger, potentiell unterschiedlicher Zugehörigkeiten und das „Ich" ist immer schon (vom/von der „Anderen") durchkreuzt (vgl. ebd., S. 139; vgl. auch Göttsche 2013, S. 231). Auch Fremdheit ist demzufolge als Beziehungsverhältnis zu verstehen und die Wahrnehmung von etwas oder jemandem als „fremd" ist sehr subjektiv (vgl. Eremjan 2016, S. 91; vgl. auch Sebald 2017, S. 321). Bei dem exkludierenden Alteritätsmodell geht es um die Sicherung der inneren Homogenität, indem entweder Differenzen ausgeschlossen werden, oder aber in das System aufgenommen und angeglichen werden. Als Beispiel kann die Praxis der „Assimilation"[66] angeführt werden. Teils schmerzhafte und nie abgeschlossene Prozesse der kulturellen Übersetzung[67] im Sinne der Hybridität werden (in Migrationsprozessen) in Gang gesetzt, wenn der/die Fremde oder Migrant*in in Annäherungsdynamiken Gesellschaftsmechanismen und -strukturen vorerst mit seinem/ihrem ursprünglichen Referenzsystem beurteilt. Beim Erreichen der Grenzen wird dann begonnen dieses zu verändern und die Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsmuster neu zu ordnen und zu revidieren. Diese Aushandlung der Differenz stellt im Falle von Migrant*innen oftmals keine freiwillige Identitätswahl dar (vgl. ebd., S. 99ff.). Thomas R. Huber (2014) legt daran anschließend dar, dass der Identitätsbegriff in verschiedenen Situationen eine unterschiedliche Tragweite hat, je nachdem, ob man eher aus der Subjekt- oder Objektposition heraus agiert. Handlungsspielräume, Stereotype[68] und Diskriminierungen[69] würden in einem engen Zusammenhang mit Identitätsvorstellungen stehen (vgl. S. 20f.). Stereotype über „Andere" dienen dazu, das eigene Selbst(wert)gefühl (aufrecht) zu erhalten (vgl. Ruf 2007, S. 72). Rainer Winter (2016) fasst zusammen, dass die individuelle Autonomie, die Identitätsentwicklung, die positive Selbstwahrnehmung sowie ein

[66] Die Reaktion auf den/die „Fremde*n" offenbart den Umgang eines modernen Nationalstaats mit Ambiguität. Wenn Fremde nicht eindeutig als Mitglieder oder Nicht-Mitglieder erkannt werden, beharrt der moderne Nationalstaat auf Assimilation. Versprochen wird der Vollmitgliedsstatus durch Anpassung. In der Realität wird der/die Assimilierende aber oft in einen ambivalenten Status zwischen nicht gänzlicher Aufgabe der alten Mitgliedschaft und einer nicht vollständigen Aufnahme in die neue vorstellte Gemeinschaft gedrängt (vgl. Pähler 2021, S. 51f.).

[67] Pratt (2022) stellt in Bezug auf das Übersetzungskonzept kritisch heraus: „Because it sustains difference, a translation paradigm by definition likely won't lead us to the new subjectivities and interfaces that eventually come out of entanglements sustained over time […]. Here we need to refer to other linguistic operations and metaphors - pidginization, creolization, and above all multilingualism, translation's mother but thus also, in crucial ways, its definitive other. The multilingual person is not someone who translates constantly from one language or cultural system into another, though translation is something multilingual subjects are able to do if needed. To be multilingual is above all to live in more than one language, to be one for whom translation is unnecessary. […]. Translation is a deep but incomplete metaphor for the traffic in meaning. It is probably not, in the long run, an adequate basis for a theory of cross-cultural meaning making and certainly not a substitute for such a theory. But exploring that metaphor may be a productive way of clarifying what such a theory might look like" (S. 232f.).

[68] Margit Feischmidt (2007) definiert Stereotype wie folgt: „Stereotypen besitzen eine kognitive, eine affektiv-emotionale und eine verhaltenssteuernde Komponente, sie sind *unkritische* [Herv. i. O] Verallgemeinerungen, die gegen Überprüfung abgeschottet und gegen Veränderungen relativ resistent sind" (S. 61).

[69] Siehe Kap. 2.2. „Diskriminierungen" und Kap. 2.2.1. „Rassismus".

funktionierendes Zusammenleben insgesamt von der Anerkennung durch Andere abhängen (vgl. S. 474f.).

2.1.2.1. „Kollektive“ und „kulturelle Identität“

Nachfolgend wird näher auf die sogenannte „kollektive“ und „kulturelle Identität“[70] eingegangen. Die „kollektive Identität“ wird als Überkategorie der „kulturellen Identität“ betrachtet (vgl. Hellmann et al. 1994, S. 5). So wie der Identitätsbegriff selbst, ist auch der der „kulturellen Identität“ sehr uneindeutig (vgl. IT 98: Bausinger, S. 85).

Zuerst muss in Anlehnung an Anita Moser (2011) festgehalten werden, dass Gemeinschaft nie einheitlich ist, sondern sich über ihre Kommunikationsform definiert. Ihre Darstellung bereite Schwierigkeiten, weil es sich um ein Konzept temporären und dynamischen Zusammenseins von Individuen handele, das als solches politische Wirksamkeit erhalte. Gleichzeitig sei die Wahrnehmung bzw. Fiktion von Gemeinschaftszugehörigkeiten insofern sozial bedeutsam, als dass sie ein Gefühl der Sicherheit vermitteln würden (vgl. S. 173ff.; vgl. auch Bhabha 2000, S. 54). So wie individuelle Identitäten sind auch kollektive Identitäten auf das dialektische Wechselspiel zwischen Selbst- und Fremddefinitionen angewiesen (vgl. John 2016, S. 110f.). Der „Othering“-Mechanismus, auf dem Grenzziehungen und die Zuweisung natio-ethnokultureller Zugehörigkeiten aufbauen, wurde mitunter von Gayatri C. H. Spivak (1985) definiert. Spivak identifiziert Bezeichnungs- und Abgrenzungpraktiken Edward Said folgend als „Othering“, bei welchen der/die „Andere“ (unnormal, als minderwertig markiert) dem Eigenen (unmarkiert und unbenannt) gegenübersteht.[71] Beide Seiten würden durch den Veränderungsprozess einer Bewertung unterliegen, wobei die andere Gruppe zumeist negative Zuschreibungen erhalte. Das wiederum habe eine identitätsstiftende und integrierende Wirkung auf die als homogen und zusammengehörig wahrgenommene eigene Gruppe. Die stereotypisierende und essentialisierende Fixierung von Menschen anhand „kultureller“ oder „ethnischer“ Kennzeichen werde durch gesellschaftliche Positionen im Machtgefüge, das heißt durch Repräsentations- und Definitionsautorität bestimmt. Das gesellschaftlich akzeptierte Wissen, auf dessen Basis Othering-Prozesse und soziale Repräsentationen und somit Zugehörigkeitsgrenzen verhandelt werden würden, wird somit im Kontext von Macht geformt (vgl. Foroutan und İkiz 2016, S. 142f.; vgl. auch Nyíri

[70] Die Begriffe „kulturelle“ und „ethnische Identität“ werden im Folgenden gleichsetzt, weshalb stellenweise der von den Verfasser*innen genutzte Begriff „ethnisch“ in „kulturell“ umgewandelt wurde. „Ethnizität“ an sich ist ein oft genutztes, aber problematisches Konzept, das bis heute keine allgemeingültige Definition aufweist. Ethnizität und kollektive Identität sind miteinander in Zusammenhang stehende Konzepte, die Differenz als Grundlage nutzen. Differenz ist aber nicht die Ursache von Ethnizität, Menschen stellen die Unterschiede in einem aktiven Prozess her. Verschiedene Kategorien, z.B. „Kulturen“ oder „Nationen“ werden verwendet, um diese Unterschiede beschreibbar zu machen. Das Ethnizitätskonzept wird diesen im wissenschaftlichen Kontext zu reflektierenden Kategorien als übergeordnet aufgefasst. Eine klare Abgrenzung ist aber nicht möglich (vgl. Sökefeld 2007, S. 31f.). Siehe hierfür auch Kap. 2.1.2.3. „Globalisierung, Migration und Nationskonzept“.

[71] Siehe Kap. 2.1. „Postkoloniale Theorien und kritische Zugänge“.

2010, S. 209). Stuart Hall (1998) macht deutlich, dass Repräsentationsregime, insbesondere im kolonialen Kontext, sehr ambivalent sind und zwischen Gewalt und Aggression sowie paradoxerweise dem Begehren des/r Anderen schwanken (vgl. S. 232f.). Essentialistische Auffassungen von kultureller Identität sind im Alltagsverständnis, wie anfangs erläutert, noch weit verbreitet. Gewöhnlich werden (häufig imaginierte) Unterschiede, die sich auf soziale Gefälle beziehen, damit begründet (vgl. Terkessidis 2010, S. 115). Von Dieter Rucht (1995) wird herausgestellt, dass sich kollektive Identität als Überkategorie auf Gruppen bezieht. Sie könne sich zwar im Verhalten und Symbolgebrauch einer einzelnen Person äußern, die sich situativ nicht im Gruppenkontext befinde. Doch es sei so, dass die Identität der Gruppe hauptsächlich durch das physische, symbolische und/oder rhetorische Auftreten als Gruppe veräußert werde. Voraussetzung sei das Wissen der Mitglieder um die Zusammengehörigkeit. Normalerweise werde sie durch Handlungen verkörpert und somit auch von der Umwelt registriert. Kollektive Identität beruhe demnach nicht auf ontologischen Gemeinsamkeiten, sondern auf ständigen Interaktionen und auf gesellschaftlichen Prozessen des Formens in einer Vielfalt kultureller Welten, Sprachen und Dialekten (vgl. S. 9f; vgl. auch Breitling 2017, S. 275f.+ 279; vgl. auch Krewer 1992, S. 339; vgl. auch Hall 1998, S. 229). Michael Bader (1995) begreift kollektive Identität als mehrdimensional, indem sie sich expressiv als Solidarität, historisch als Erinnerung gemeinsamer Geschichte, normativ als Bejahung Prinzipien, Werte, Normen, Tugenden sowie Verpflichtungen, und strategisch als Einsicht in geteilte Interessenslagen artikuliert. Die Logik der Ausgrenzung in Situationen von Konkurrenz und Kampf sei bestimmend für die Artikulation kollektiver Identitäten. Er definiert Kultur als die objektive Ebene ethnischer Gruppen und kollektive (ethnische) Identität als die subjektive (vgl. S. 32- 35).[72] Die Existenz von kollektiver Identität sei an das „Identitätwerden“ von konstituierenden Gemeinsamkeiten von Individuen gebunden. Daran anschließend definiert Bader kollektive bzw. kulturelle Identität resümierend unter sechs Gesichtspunkten: Er beschreibt kulturelle Identität erstens als das *„Gefühl und Bewußtsein der Zugehörigkeit zu einer ethnischen Gruppe* oder Gemeinschaft“ (ebd., S. 35, Herv. i. O.). Das würde

[72] Michael Bader (1995) verwendet einen breit ausgelegten „anthropologischen“ Kulturbegriff, bei dem ethnische und nationale Kulturen sich nicht nur auf „Werte und Normen“ oder „Sprachen“ beziehen. Im Gegenteil: Er verweist auf die „symbolischen“ und „materiellen“ Dimensionen. Mit letzterem meint er beispielsweise ethnische Werkzeuge und Geräte, Speisen und Stile, Architektur, spezifische Verwandtschaftsbeziehungen und ihre Regeln und Praxen, Medizin, Freizeitaktivitäten, Prestigehierarchien, Kunst (worunter Musik, Tanz, Theater, orale Überlieferungen, bildende Künste usw. fallen), Religion, Erziehung und Bildung sowie politische Institutionen. Unter symbolischer Kultur versteht er die Sprache, ethnische kognitive, normative und expressive Deutungsmuster sowie ethnische Weltbilder, Namen, Mythen, Erinnerungen und Symbole. In Verbindung würden die objektive und subjektive Dimension ethnischer Gruppen als Prägeformen dienen, die die Stabilität und Dauer von Ethnien im Laufe der Geschichte erklären würden. Aufgrund der langsamen Veränderung seien ethnische Kulturen in der Regel sehr stabil und andauernd (vgl. ebd., S. 32- 35).

kulturelle Gemeinschaften schaffen. Zweitens sei (kollektive) Identität an Grenzziehungen bzw. die Ab- und Ausgrenzung von Nicht-Dazugehörigen gekoppelt.

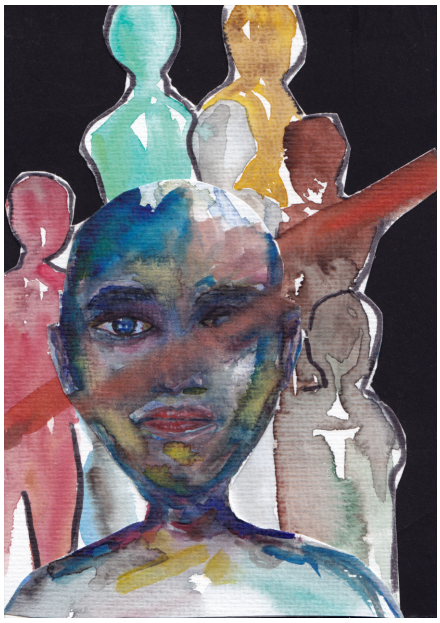


Abb. 6. : Grenzziehungen.

Drittens finde durch spezifische Identifikationsleistungen mit z.B. Modellen, Idealen und Identitätsmustern bzw. die Ablehnung von alternativen Mustern eine ständige Reproduktion von Identitäten statt. Viertens setzt er sich dafür ein, individuelle, soziale und kollektive Identitäten zu differenzieren. Das erste Unterscheidungsmerkmal von kollektiven und sozialen Identitäten sei die wichtige Bedeutung der kollektiven Identität für die individuelle Identitätskonstruktion und ihre hohe Handlungsrelevanz. Kollektive Identitäten, sowie soziale Identitäten, seien oft miteinander kombinierbar und sehr gegensätzlich. Des Weiteren hätten sie aber einen *„spezifisch hegemonialen und totalisierenden Anspruch“* (S. 36, Herv. i. O.). Fünftens würden sich kulturelle Identitäten in Momenten der Konkurrenz und des Konflikts herausbilden, welche generell strukturelle Gründe jeglicher Ethnisierungsprozesse seien. Sechstens seien Selbst- und Fremddefinitionen kollektiver Identitäten zu unterscheiden. Sie würden in einer komplexen Wechselwirkung zueinanderstehen. Für die gesellschaftliche Bedeutsamkeit spiele es keine Rolle, ob es sich um tatsächliche oder imaginierte kollektive Merkmale handele. Gründe für die Wirksamkeit der Definitionen seien interner Gruppendruck, Mechanismen sozialer Kontrolle und die Beständigkeit der Fremdbeschreibungen (vgl. ebd., S. 35f.; vgl. auch Hellmann et al. S. 5). Neben der gemeinsamen Kultur, sind laut Bader pure Interessen prägend für kollektive Identität. Weiterhin könnten Individuen viele verschiedene, und sogar gegensätzliche kollektive Identitäten (z.B. Geschlechts- oder Klassenidentitäten) in sich bündeln. Darüber hinaus sei die Entwicklung von kollektiver Identität relational, denn Grenzziehungen seien unabdingbar und ein Minimum relationaler Bewusstheit müsse gegeben sein (vgl. ebd., S. 37f.).

Kollektive Identität, so Kai Uwe Hellmann et al. (1995), spielt insbesondere in sozialen Bewegungen eine wichtige Rolle, da sie auf den Verlust von traditionellen Orientierungsmustern und Sicherheit durch zunehmende Individualisierung, Wahlfreiheiten und dem kulturellem Pluralismus in modernen Gesellschaften mit neuen sozialen und verbindenden Identifikationsangeboten reagieren würden. Vergemeinschaftungsformen und soziale Bewegungen[73] seien dabei ebenfalls durch die hergestellte Polarisierung nach außen und die konstruierte Homogenität nach innen gekennzeichnet (vgl. S. 2f.).

Laut Stuart Hall (1998) gibt es zusammenfassend mindestens zwei verschiedene Arten, über die sogenannte kulturelle Identität nachzudenken. Der erste Ansatz definiere sie als Form einer geteilten Kultur, einer Art kollektiven „wahren Selbst", das Menschen mit gleicher Geschichte und Vorfahren gemeinsam haben. Innerhalb dieser Definition würden unsere kulturellen Identitäten wahrgenommen werden als die gemeinsamen historischen Erfahrungen und die geteilten kulturellen Codes, die uns zu „einem Volk" mit stabilen Bezügen machen. Diese Konzeption sei im postkolonialen Diskurs stark kritisiert worden. Immer noch handele es sich nichtsdestotrotz um eine sehr ausgeprägte und kreative Macht, die in Repräsentationen von marginalisierten Ethnien und kulturellen Gruppen Anwendung finde (vgl. S. 222f.). Der zweite Ansatz würde erkennen, dass trotz der Gemeinsamkeiten, auch Punkte bedeutsamer Unterschiede existieren. Unter dieser Betrachtungsweise wird kulturelle Identität als prozesshafte Positionierung und Identifizierung im Rahmen von geschichtlichen und kulturellen Diskursen aufgefasst (vgl. ebd., S. 225f.; vgl. auch Niermann 2011, S. 116). Im Anschluss daran können Individuen ihre kulturelle Identität situativ herausstellen, oder aber verbergen. Außerdem ist ihre Gewichtung generell subjekt- und kontextabhängig. Ethnische Unterschiede können sich in unterschiedlichen narrativen Darstellungen ausdrücken. Diese gemeinsame narrative Struktur macht Erfahrungen der Einzelnen sozial bedeutsam und schreibt manchen Narrativen Macht zu, anderen nicht (vgl. Feischmidt 2007, S. 61f.+ 64f.).[74]

Es wird deutlich, dass die Positionen von Mehrheits- und Minderheitsangehörigen sehr unterschiedlich sind. Personen, die der Mehrheit angehören, so Thomas R. Huber (2014), können der Gruppe der Minderheit begegnen und freiwillig in eine (spielhafte) Auseinandersetzung mit ihnen treten. Er beschreibt einen kreisförmigen Ablauf der selbstbestimmten Wahrnehmung, Reflexion, Handlungen und erneuten Wahrnehmung und so weiter. Durch diese bewussten Erfahrungen der persönlichen Reaktionsmuster könne Selbsterkenntnis erwachsen, die die eigene Identität beeinflussen würde. Ausschlaggebend sei hierbei die Macht der Mehrheitsangehörigen, über ihre Art

[73] Soziale Bewegungen gelten als das Beispiel für Partizipation und demokratische Teilhabe an der Gesellschaft. Geschichtlich betrachtet entstanden ab dem Ende der 1980er Jahre die „Neuen sozialen Bewegungen" (z.B. Neue Friedensbewegung) aus denen sich viele Nichtregierungsorganisationen „NGOs" entwickelten (vgl. Schröder 2022, S. 20).

[74] Siehe eigene Masterarbeit „Performativität im Operndorf Afrika in Burkina Faso: „(Da-) Zwischen (,) Fiktion und Realität" (2018, Kap. 3.1.1.2.).

der Wahrnehmung der Anderen zu entscheiden, denn die Selbstentwicklung werde durch den Grad an Handlungsfreiheit bestimmt. Eingeschränkte individuelle Souveränität führe auf der anderen Seite zu einem begrenzten Wahrnehmungsspektrum und Handlungspotenzial (vgl., S. 23f.+ 30f.; vgl. auch IT 98: Bausinger, S. 86f.). Anita Moser (2011) akzentuiert ebenfalls, dass die Vorstellung einer selbstbestimmten, spielerischen und freudigen Zusammenstellung der Identität mit dem Ziel einer positiven Selbstdarstellung, nicht ohne Weiteres allgemeingültig ist. Zwar könnten Mitglieder der vorherrschenden und dominierenden Kultur potenziell kreativ und experimentell mit ihren Identitätsfacetten hantieren, im Gegensatz dazu könnten Marginalisierte die Konstruktion von kultureller Identität im vorurteilsbehafteten Gesellschaftssystem jedoch auch aus einer anderen, ambivalenteren und zwanghafteren Perspektive wahrnehmen (vgl. S. 87). Damit einher gehen Selbstbezeichnungen mithilfe ethnischer Kategorien. Diese resultieren laut Römhild (2007) aus direkten Erfahrungen, in denen Individuen als „Ausländer*innen“ angesprochen werden. Migrant*innen seien gezwungenermaßen firm im ethnischen Unterscheidungssystem, auch in Bezug auf dessen auftretenden Alltagsformen. Türkische Jugendliche würden sich selbst in bestimmten Kontexten zum Beispiel als „Türk*in“ identifizieren, um sich in einem Akt der Selbstermächtigung gegen das übermächtige „Deutschsein“ zu positionieren (vgl. S. 166). Wegen der zugrundeliegenden Fremdzuschreibungen, die mit der Vorstellung von kultureller Identität einhergehen (vgl. John 2016, S. 110f.), warnt Walter Reese-Schäfer (1997) vor ihrer Verharmlosung. Es könne zur Produktion und Bekräftigung von Feindbildern kommen (vgl. S. 324f.).

Abb. 7.: Verhandlung von Identitäten.

Auch Hermann Bausinger (1986) gibt zu bedenken, dass die vermeintlich gefahrlose Berufung auf kulturelle Identität zur Ausgrenzung genutzt werden kann und sich häufig auf Stereotype in Bezug auf

Werte, Normen und Traditionen und ein essentialistisches Kulturkonzept stützt (vgl. IT 98, S. 88ff.).[75] Eder Klaus (1994) verweist darauf, dass heutzutage keine klar abgrenzbaren kollektiven Identitäten mehr auszumachen sind (vgl. S. 14). Jacques Derrida drückt es so aus:

> „Überall, wo das ‚Wir' zu einer ineinander verschmolzenen Gemeinschaft wird, oder die Verantwortung verschwimmt, sehe ich eine Gefahr. Ich persönlich habe eine regelrechte Allergie gegen jede Gemeinschaft dieser Art entwickelt. Ich würde aber ein ‚Wir' als sagen wir annehmbar bezeichnen, das aus Unterbrechungen besteht. Ein ‚Wir', bei dem die, die ‚wir' sagen, wissen, dass sie Individuen sind, die zueinander in einem Verhältnis auf Abruf stehen. Es ist geradezu die Voraussetzung dafür, dass wir miteinander sprechen und einander zuhören, dass diese Unterbrechungen in unserem Verhältnis zueinander bestehen bleiben. […]. Es gibt kein ‚wir'" (vgl. Fathy 2012, Min. 0:55:03- 0:57:00).

Abgesehen davon ist Walter Reese-Schäfer (1997) der Ansicht, dass jeder Mensch unter angemessenen äußeren Umständen mit einer „Mehrfachidentität" (S. 326) leben kann. Es müsse kein Gefühl der Fragmentierung auftreten. Zwanghafte Homogenisierungen von Identitätsbestandteilen könnten jedoch zur Radikalisierung führen (vgl. ebd.). Hermann Bausinger (1986) erinnert diesbezüglich daran, dass Migrant*innen in Deutschland heimatliche Strukturen nicht einfach konservieren und bewahren, sondern diese verändert übertragen (vgl. IT 98, S. 91f.): „Kultur ist immer die Antwort auf gegebene Herausforderungen" (ebd., S. 92). Er ist sich unschlüssig, ob der Begriff „kulturelle Identität" angemessen ist, weil er oft im Zusammenhang mit der Festschreibung traditioneller Annahmen stehe. Zwischenwelten würden häufig unberücksichtigt bleiben und Individuen würden in den Hintergrund geraten (vgl. ebd., S. 97f.). Thomas R. Huber (2014) legt abschließend dar, dass unser Dasein heutzutage global geprägt ist, wodurch Individuen immer mehr Schwierigkeiten hätten, die Grenze zwischen sich und den Anderen klar zu ziehen. Der aus dieser Verunsicherung resultierende Wunsch nach Sicherheit und Kontrolle sowie die Angst der ehemals Privilegierten vor dem Arbeitsverlusts, der Armut oder den Ermächtigungsversuchen der ausgebeuteten Subalternen und somit das Entstehen neuer Stereotype würden dadurch zunehmen (vgl. S. 275f.). Repräsentationen medialer und künstlerischer Art spielen hierbei eine nicht zu unterschätzende Rolle, weshalb sie im nächsten Kapitel thematisiert werden.

2.1.2.2. Medientechnologien und (mediale und künstlerische) Repräsentationen

Wie aufgezeigt wurde, hängt sozialer Wandel eng mit der Begegnung mit anderen zusammen (vgl. Karakayali 2016, S. 531f.). Die Kommunikationstechnik vereinfacht den Austausch über weite Distanzen hinweg. Mobilität und grenzüberschreitende Wanderungen sind beispielsweise schon lange wechselwirkend mit technologisch übertragener Fernkommunikation verbunden. Der Ausbau der

[75] Siehe eigene Masterarbeit „Performativität im Operndorf Afrika in Burkina Faso: „(Da-) Zwischen (,) Fiktion und Realität" (2018, Kap. 3.1.1.2.).

weltweiten Transport- und Kommunikationsmöglichkeiten sowie die Zugänglichkeit von Medien und ihre Gebrauchsfähigkeit werden im Hinblick auf die voranschreitenden Mediatisierungsprozesse immer wichtiger (vgl. Greschke 2016, S. 121f.). Der Medienbegriff kann dabei unterschiedlich weit bzw. eng definiert werden und wandelt sich, ebenso wie unsere Mediennutzung (vgl. Helmstetter 2022, S. 85):

> „In einem sehr allgemeinen Verständnis bezeichnet der Begriff Medien Objekte, Materialien, Techniken oder Prozesse, die vermittelnd zwischen die Teilnehmenden einer Kommunikation treten. Zu den *symbolisch vermittelten Kommunikationsmedien* zählen etwa Sprache und Schrift, jedoch auch der sozialisierte menschliche Körper als Träger symbolischer Ausdrucksformen, die sich in habituell spezifischen Gesten, Umgangsformen oder Bekleidung manifestieren. Von diesen zu unterscheiden sind *symbolisch generalisierte Medien* (Luhmann 1997 S. 316 ff.), die den Erfolg von Kommunikation unter der Bedingung von Anonymität wahrscheinlicher machen und damit Verständigung trotz räumlicher Ausdehnung und funktionaler Differenzierung von Gesellschaft sicherstellen. In einem engeren Begriffsverständnis versteht man indes unter Medien ‚Technologien, die sich dadurch auszeichnen, dass sie die Möglichkeiten der menschlichen Kommunikation erweitern' (Bergmann 2006, S. 13). [...]. *Medien strukturieren mithin die Kommunikation über gesellschaftliche(s) Selbstverständnis(se) und Zugehörigkeit*" (Greschke 2016, S. 121f., Herv. i. O.).

Die Medien sind somit als konstitutiver Modus der Vergesellschaftung zu begreifen. Die transnationale Migration beschreibt und entwirft grenzüberschreitende soziale Strukturen und Räume, die durch (mediale) Beziehungen und Praktiken geschaffen werden (vgl. ebd., S. 124ff.). Besonders weit voneinander entfernt lebende, transstaatlich organisierte Familien nutzen Medientechnologien, um ihre Beziehung trotz räumlichen und zeitlichen Abstands pflegen zu können. Hierdurch entstehen neue mediatisierte Loyalitäts-, Intimitäts-, Erziehungs- und Alltagsformen sowie -praktiken. Die leibliche Anwesenheit verliert an Bedeutung. Einerseits ist der Besitz von Kommunikationstechnologien Voraussetzung für das Aufrechterhalten des Kontakts mit Familie und Freund*innen, andererseits die Fähigkeit zu ihrer Nutzung. Das ist nicht erst in der momentanen digitalen Migrationsphase der Fall, sondern bereits im 16. Jahrhundert machte man sich Kulturtechniken medial vermittelter Kommunikation dafür zu eigen. Im 19. Und 20. Jahrhundert wurden beispielsweise Briefe geschrieben. Die digitalen Medien gehen jedoch mit höheren Koordinationsansprüchen einher (vgl. ebd., S. 127ff.; vgl. auch Pilch Ortega 2016, S. 179f.). Neben den sich wandelnden Kommunikationsmöglichkeiten erlauben digitale Medien obendrein die Beteiligung von vielen am Diskurs (vgl. ebd., S. 130). Grundlegend hierfür ist die Förderung von Medienkompetenz als reflexives Wissen über die mediale Konstituierung von Gesellschaft (vgl. ebd., S. 134), denn die Digitalisierung beeinflusst unsere Lebenskonzepte und -welten (vgl. Bohle 2021, S. 26). Die Grenze zwischen Privatem und Öffentlichem weicht dabei im Digitalen auf, was teils zur Verbreitung von undifferenzierten Meinungen zu gesellschaftlichen Problemen führt (vgl. Bazak et al. 2015, S. 11; vgl.

Pähler 2021, S. 202f.). (Massen-)Medien produzieren Öffentlichkeit, allerdings ist die aktive Teilhabe durch die vorgeschriebene Rollenverteilung von Sender*in und Empfänger*in eingeschränkt. Das Internet dagegen ermöglicht prinzipiell mehr demokratische Teilhabe, dennoch ist es schwierig, es als digitalen öffentlichen Raum zu bezeichnen. Ein Grund hierfür ist, dass private Firmen und Algorithmen großen Einfluss auf die Kommunikation dort haben, weil personalisierte Daten und Angebote an Individuen gebunden sind. Das steht im Kontrast zum physischen öffentlichen Raum, der seine Form nicht aufgrund von in Erscheinung tretenden Personen ändert (vgl. Helmstetter 2022, S. 30f.).

Inga Eremjan (2016) legt dar, dass die Gegenüberstellung des Eigenen und des Fremden (medial) durch Bilder untermauert wird und durch sich ständig wiederholende institutionalisierte Verfahren teilweise habitualisiert wird. Die Konstruktionen seien eng mit subjektiven und emotionalen Prozessen und Erfahrungen verbunden.[76] Durch die Sozialisations- und Verinnerlichungsprozesse würden sie in einem nächsten Schritt als objektiv und normal verinnerlicht werden. Nichtsdestotrotz bleibe Fremdheit eine illusionistische Vorstellung des/r Betrachtenden, die auf die Performativität,[77] d.h. Wirklichkeitskonstruktion, ein jeder Repräsentation hindeute. Durch die mimetische Dynamik zwischen dem Eigenen und dem Fremden entstehe immer etwas Neues aus der Repräsentation, die hier nicht mehr als bloßes nachahmendes Abbild oder als Kopie gedeutet werden könne. Es werde ein sich verzahnender Zwischenraum eröffnet,[78] der Veränderungsprozesse mit mehrfachen Definitionsverschiebungen auf beiden Seiten anstoße. Eingeschlossen seien auch ästhetische Phänomene (vgl. S. 95ff.+ 99ff.). Der fruchtbare Umgang mit dem „Fremden“ sei von der Erfahrung der Zwischenräume abhängig: „Es geht um das Aufspüren des Fremden im Eigenen und des Eigenen im Fremden als voneinander nicht trennbare Entitäten“ (ebd., S. 107).

Ricarda Drüeke et al. (2019) betonen ebenfalls die Bedeutung öffentlicher Debatten über und medialer Berichterstattung von Flucht und Migration für die Konstruktion sowie Reproduktion von dem „Eigenen, „Fremden“ und von „Identitäten“. Genauso wird aber auf das Umdeutungspotenzial hingewiesen. Besonders Bilder und visuelle Darstellungen, die als Teil sozialer und kultureller Praktiken verstanden werden, besäßen eine enorme Suggestivkraft. Es wird davon ausgegangen, dass Medieninhalte identitätspolitische Räume bereitstellen, durch die sich Menschen einordnen (lassen). Durch die selbstständige Mediennutzung der Rezipient*innen könnten jedoch Räume für gegenhegemoniale Identitätsdiskurse entstehen (vgl. S. 135ff.+ 139). In Bildern von Geflüchteten würden unterschiedliche Raumanalogien eingesetzt werden: Geopolitische, materielle und symbolische Räume sowie identitätspolitische Räume. Damit einher gehe die Debatte über die

[76] Das subjektive Empfinden von Zugehörigkeit im Hinblick auf (kulturelle) Kategorisierungen wird auch bei der fiktiven Figur Austerlitz aus dem gleichnamigen Roman von Winfried G. Sebald aus dem Jahr 2001 deutlich (vgl. Sebald 2017, S. 185).
[77] Die Performativitätskonzepte werden in Kap. 5.2. „Performativität“ dargestellt.
[78] Siehe Kap. 2.1.2.4. „Bhabha: Hybridität und Dritter Raum“.

Beschwörung von „europäischen“ oder auch „christlichen“ Werten (vgl. ebd. S. 139- 145). Tageszeitungen beispielsweise würden durch Grenzziehungen politisch-geografische Räume markieren und so bestimmte Identitätsräume für Geflüchtete benennen. Auf eine eindeutige und uniforme Art würden durch die Bilder von Geflüchteten imaginäre und imaginierte Gesellschaften entstehen, wobei die Abgebildeten häufig außerhalb der „eigenen Räume“ verortet werden würden (vgl. ebd., S. 153f.). Erin Cory (2020) skizziert, dass eine Studie zur Darstellung von Migrant*innen, Geflüchteten und Asylbeantragenden in den europäischen Medien der letzten Dekade herausgefunden hat, dass grundlegend negative Repräsentationen vorherrschen (vgl. S. 149f.). Rodríguez (2020) äußert, dass die mediale Repräsentation von Geflüchteten auf Seiten von rechten politischen Tendenzen dazu genutzt werden würden, weitere Restriktionen und Kontrollmechanismen einzufordern. Man müsse Gegenstrategien fördern, um kulturelle Vermischungen, die weiter reichen als die existierenden Muster von Klassifikationen und Kategorisierungen, zu stärken. Das Konzept der Kreolisierung[79] wird von ihm dafür vorgeschlagen (vgl. S. 115):

> „On the one hand, we live in societies where racial coding still organises society. Although they are not always explicitly spelt out, racial hierarchies as such dominate our society. At the same time, processes of disrupting and creating new ways of being within and beyond the colonial patterns of racial classification are taking place aesthetically […], intellectually, organisationally and quotidianly. Besides the rules of racist colonisation and racial capitalism, new forms of being and becoming in the world are happening, countering these systems of oppression. Creolisation is one enunciation of this process. Yet, creolisation is not fulfilled if the coloniality of power remains in place. Creolisation and decolonisation are two sides of the same project of anti-colonial struggle. Thus, creolisation engages with practices and notions of liberation at the same time as it is situated within a cognitive script of colonial domination” (ebd.).

Nina Schuster (2016) merkt diesbezüglich an, dass Sichtbarkeit als Effekt von Prozessen und als Ergebnis von in Herrschaftsverhältnissen eingebundener, gesellschaftlicher Konstruktion auch als Strategie fungieren kann. Als anders Markierte, häufig Minoritäten, würden in die Öffentlichkeit gedrängt werden, während die sich in der Norm Bewegenden unsichtbar bleiben könnten.[80] Je mehr Sichtbarkeit, desto stärker sei der Einbezug in normative Vorgaben der Identitätsgestaltung. Unter Repräsentation wird von ihr demzufolge der komplette, in Machtprozesse involvierte Prozess der Realitäts-, Bedeutungs-, und Subjektherstellung gefasst. Damit gehe einher, dass Sichtbarkeit nicht automatisch ein Gewinn sei, der in sozialer Anerkennung mündet. Im Gegenteil könne Sichtbarmachung auch mit negativer Repräsentation einhergehen. Deshalb müsse man sich der Frage widmen, wie politische Identitäten und gesellschaftliche Differenzen soziale Ungleichheit sichtbar

[79] Siehe Teil zum Thema „Kreolisierung“ in Kap. 2.1. „Postkoloniale Theorien und kritische Zugänge“.
[80] Siehe hierzu auch Informationen zur sogenannten Tokenism-Praxis in Kap. 5.4.7. „‚Afrokids Ulm e.V.‘: Räume der Selbstermächtigung“.

machen und anerkennen können (vgl. S. 71; vgl. auch Krase 2016, S. 31f.). Im Allgemeinen drängen Foto- und Filmaufnahmen die Dokumentierten in eine Position, in der sie sich dem fremden Blick stellen müssen. Sie sind abhängig von den Personen, die die Aufnahmen erstellen. Gerade im postkolonialen Kontext muss die die so produzierte Nähe, aber die gleichzeitig bestehen bleibende unendliche Distanz reflektiert werden (vgl. Fathy 2012, Min. 0:05:28–0:07:25).

Aufgrund der Wirkmächtigkeit des Medialen ist es wichtig, die pluralistische Bevölkerung sowohl in den Darstellungen, als auch in z.B. den Redaktionsräumen selber abzubilden (vgl. Terkessidis 2010, S. 204ff.). Besonders Massenmedien tendieren dazu durch teilweise negative Darstellungen von bestimmten Minoritäten die geforderte Inklusion zu behindern (vgl. Lemme 2016, S. 244- 247). Das Internet ist ein Ort der Aushandlung, der im Negativen immer wieder auch für rassistische Äußerungen und Hetze genutzt wird (vgl. Saviano 2020, S. 14). Andererseits besitzt das Mediale die Fähigkeit, kategorial Unterschiedliches zusammenzubringen und eine gesteigerte Wahrnehmung des Erlebten hervorzurufen:

> „Medien können konkretisieren, realisieren, objektivieren, sie können aber auch virtualisieren, simulieren, subjektivieren, und brisanterweise tun sie dies, so die Vermutung, auch noch zur gleichen Zeit. Das Ergebnis dieser Verkopplung authentizitätsstiftender wie artistisch-illusionierender Gestaltungsverfahren ist der Entwurf einer Natur wunderbarer Geschmeidigkeit: Winziges wird riesig, Entferntes anschaulich, Phantastisches greifbar. […]. Dieser medialen Verfügbarmachung eines Abwesenden oder prinzipiell nicht Zugänglichen ist eine magische Wirkmächtigkeit eigen. Mit Magie ist […] eine Form des Performativen [gemeint], die in der Lage ist, die Nicht-Identität zwischen etwas und seiner Darstellung in bestimmten Situationen zu unterlaufen. Medien können entscheidende ordnungsstrategische Differenzen wie beispielsweise zwischen fiktiv und real im Moment des Erlebens vergleichgültigen“ (Adamowsky 2010, S. 195f.).

Judith Butler (2018) betont, dass durch visuelle und sprachliche Übersetzungen ethische Verpflichtungen auch gegenüber Menschen in weiter Entfernung bestehen, die nicht zur eigenen Nation gehören, eine andere Sprache sprechen und wo zeitlich-räumliche Verschiebungen vorhanden sind. Medien könnten Probleme und Schmerz über weite Strecken transportieren. Durch die globalen Zusammenhänge würden sich ethische Forderungen ergeben, die von der Umkehrbarkeit von Nähe und Distanz abhängen würden. Die körperliche Gebundenheit und das verortete Da-Sein könne durch die mediale Übertragung zwar nicht aufgehoben werden, das Geschehen „dort“ sei teilweise aber sogar von der generierten Aufmerksamkeit im „hier“ abhängig. Der Körper könne trotz allem nur medial vermittelt werden, weshalb er der mitunter gefährlichen Situation vor Ort nicht direkt entfliehen könne. Das Ereignis sei in diesem Sinne lokal, gleichsam könnten mediale Vermittlungen globale Reaktionen und Formen der ethischen Anerkennung und Verbindung hervorrufen, wodurch die Wirklichkeit des Ereignisses teilweise abhandenkomme. Die unvorbereitete Betrachtung von

medialen Bildern könne resümierend Situationen der emotionalen Ergriffenheit auslösen (vgl. ebd., S. 138ff.).

Auch künstlerische Arbeiten setzen sich mit gegenwärtigen Migrationsbewegungen, Heimatentwürfen und Identitäten auseinander und sind folglich Bestandteil der kulturellen Bedeutungsproduktion und Wissensordnung (vgl. Drüeke et al. 2019, S. 139; vgl. Vierke 2011, S. 196). Die vorangestellten Überlegungen lassen sich deshalb auf den Kunstbereich übertragen, weil sich im Laufe der Zeit wandelnde Kunst, Musik und Theater feste Bestandteile von Kultur sind. Zum einen stehen sie in einer engen Verbindung zu Alteritätsprozessen, zum anderen spielen sie im Zuge von den damit einhergehenden Selbst- und Fremddefinitionen eine Rolle bei der kulturellen Identitätskonstruktion und ihrer Reflexion (vgl. Drüeke et al. 2019, S. 154; vgl. Falola und Fleming 2012, S. 2f.+ 18; vgl. Moser 2011, S. 170–173; vgl. Waligórska 2013, S. 1ff.+ 9). Thomas R. Huber (2014) legt dar, dass besonders der Körper in Kunstwerken auf sogenannte kollektive Identitäten hindeutet: Körper und Identitäten seien machtvoll miteinander verknüpft. Die subalternen und diskriminierten Anderen würden in Anbetracht von Stereotypen oftmals unsichtbar bleiben, indem der hegemoniale Blick sie als reine Objekte wahrnehme (vgl. S. 32). Ricarda Drüeke und Elisabeth Klaus (2019) beschäftigen sich mit kritischer kultureller Bedeutungsproduktion. Sie definieren diese als zirkulären und konfliktträchtigen Aushandlungs- und Selbstverständigungsprozess, in dem Sichtweisen und Einstellungen erzeugt, aufgenommen, öffentlich verteilt, häufig reproduziert aber teilweise auch neu verhandelt werden. Im Vordergrund des Interesses stünden Kollaboration, zivilgesellschaftliche Mitbestimmung, Dynamiken der öffentlichen Verhandlung, aber ebenso die (Re-)Produktion von Ungleichheiten und Ausgrenzungen, denn Kulturproduktion als Prozess äußere sich hauptsächlich im Alltag und in den Lebensweisen der Menschen. Künstlerische Interventionen[81] könnten in die starke Regulierung der kulturellen Bedeutungsproduktion durch gesellschaftliche, politische und ökonomische Machtansprüche eingreifen. Die Bezeichnung „Kulturproduzent*in“ würde die immer vorhandene, gestalterische Mitbestimmungskraft der Menschen betonen. Die Bereitstellung von demokratischen Öffentlichkeiten und von Räumen der kulturellen Teilhabe[82] sowie die stetige Reflexion der Produktionsprozesse seien entscheidend (vgl. S. 30f.). Vorhandene Werte und Normen sollten als Maßstab für Kritik[83] herangezogen werden, gleichzeitig sei aber auch das ständige kritisch-

[81] „Das Wort *intervenieren* ist lateinischer Abstammung (lateinisch: intervenire) und bedeutet im heutigen Sprachgebrauch in etwa ‚ins Geschehen eingreifen‘“ (Helmstetter 2022, S. 72, Herv. i. O).

[82] Mehr dazu in Kap. 4.1.1.2. „Kulturelle Bildung und kulturelle Teilhabe“.

[83] An dieser Stelle folgt ein kurzer Exkurs zum Begriff der „Kritik“, der etymologisch mit dem der „Krise“ in Zusammenhang steht. In der Antike wurden beide Begriffe dafür benutzt, um einen Streit oder ein Rechtsurteil zu benennen. In der Medizin bezeichnet der Begriff „Krisis“ einen nicht eindeutigen Zustand, der auf eine Veränderung zuläuft. In der Neuzeit wurde diese Verwendung dann auf gesellschaftliche Phänomene übertragen. Kritische gesellschaftliche und politische Erregungszustände, die sich in Richtung Wandel entwickeln, werden als Krise beschrieben. Denjenigen, die diese Krise diagnostizieren, wird zumeist auch die Fähigkeit zugeschrieben, geeignete Handlungs- und Maßnahmenempfehlungen zu formulieren und einzuleiten. Kritik kann

dekonstruktivistische und selbstkritische Hinterfragen eben jener wichtig (vgl. ebd., S. 45). Anita Moser (2011) setzt sich intensiver mit künstlerischen Praktiken im Hinblick auf Postkoloniale Theorien auseinander (vgl. S. 42f.). Seit den 1990er Jahren sei eine steigende künstlerische Aufbereitung postkolonialer Thematiken durch neue ästhetische Vorgehensweisen zu verzeichnen. Es wird allerdings skeptisch angemerkt, dass die Kunstprojekte und -initiativen nicht notwendigerweise eine kritische Perspektive einnehmen, sondern teilweise auch Differenz aus Gründen von Konsum produzieren. Außerdem sei die Einbindung von marginalisierten Repräsentationen im Kunstbetrieb noch kein Beleg für eine wirkliche gesellschaftliche Beteiligung (vgl. ebd., S. 88ff.). Bill Ashcroft (2017) unterstreicht indessen die Bedeutung und Kraft von Kunst, Musik, Literatur und Ästhetik in Anbetracht von postkolonialer (Kunst-)Produktion:

> „[…] the aesthetic takes us beyond resistance into the realm of possibility: indeed, aesthetic works dare to imagine the *impossible*“ (S. 191f., Herv. i. O.).

Er wünscht sich jedoch, dass mit einigen Vorannahmen gebrochen wird, wie z.B. mit der Idee des individuellen Genies und der kreativen Autor*innenschaft, welche eng an ein europäisches Kulturverständnis geknüpft seien. Die eigentliche transformative Kraft in Form und Funktion von postkolonialer kultureller Produktion liege in der Fähigkeit der Kolonisierten die dominante Ästhetik zu besetzen und zu stören. Am Beispiel der Aborigines zeigt er auf, dass indigene Künstler*innen zwischen hybriden Orten balancieren: Einerseits würden sie sich westliche Materialien zur visuellen Repräsentation aneignen, wodurch sie auf die globalen Märkte kommen würden. Andererseits würden sie so die Nachfrage nach „exotischen Kunstwerken“ der Märkte bedienen (vgl. ebd., S. 194f.). Verena Teissl (2018) führt aus, dass die Wissenschafts- und Kunstproduktion aus den (ehemaligen) Kolonien bis ins 20. Jahrhundert insgesamt kaum Beachtung im europäischen Raum fanden. Die Beschäftigung mit der Kunst außereuropäischer Kulturen und der damit einhergehende Perspektivenwechsel hänge mit der merkbaren Aufnahme lateinamerikanischer und afrikanischer Kunstformen in europäische Märkte und Kulturbetriebe zusammen (vgl. S. 136ff.).[84] Zwar wird das Thema Migration seit einigen Jahren im Kunst- und Kulturbereich resümierend vermehrt aufgegriffen, häufig wird es allerdings als Sonderprogramm temporär mit sozialhistorischem Fokus in Ausstellungen behandelt. Anstelle der

somit als beeinflussende Sprechpraxis begriffen werden. Der/die Kritisierende begibt sich in die Position des Erkennens von problematischen Zuständen, womit häufig die benannte oder nicht-benannte Erwartung einer Verbesserung bzw. Veränderung dieser Zustände verbunden ist (vgl. Mecheril und Thomas-Olalde 2016, S. 493). Darüber hinaus kann Kritik zwar zur rituellen oder symbolischen Übertretung von Gewohntem führen, immer aber nimmt sie dafür zeichenhaft Bezug auf das von ihr Kritisierte, sodass sie und ihr Gegenstand voneinander abhängig sind. Kritik kann demnach dafür genutzt werden, Konventionen zu hinterfragen, aber sie konstituiert diese dabei auch selbst (vgl. Hantelmann 2007, S. 197f.). Indessen sind die Begriffe Krise und Migration in Deutschland eng miteinander verbunden, Migration selbst wird als Krisensymptom aufgefasst. Die Begrifflichkeiten sollten semantisch allerdings voneinander entkoppelt werden (vgl. Terkessidis 2010, S. 162f.).

[84] Siehe Kap. 5.2.2.1. „Kunst, Begegnungen und ‚der/die Andere‘“.

zuvor verbreiteten Verleugnung der Einwanderungsrealität, die sich auch in den Kulturinstitutionen widerspiegelte, sind nun Darstellungen mit teils problematischen Narrativen und Ikonographien, unter anderem auch im Stadtmarketing getreten. Mehr Sichtbarkeit (in Kultureinrichtungen) ist ebendeswegen nicht gleichzusetzen mit einer angemessenen thematischen Verhandlung (vgl. Hess 2015, S. 51):

> „Vielmehr herrscht hierzulande ein spezifisches Sichtbarkeitsdispositiv, welches Migration vor allem entlang dreier grundlegender Betrachtungsweisen als Problem, als kulturalistische Differenzerfahrung und/oder unter den Gesichtspunkten des ‚Integrationsparadigmas' permanent der Mehrheitsgesellschaft gegenüber deutet, bebildert und narrativiert" (ebd.).

Das oftmals präsentierte „bunte Multikulti-" Stadtleben reproduziert alte Stereotype (vgl. ebd., S. 56f.). In Bezug auf Kunst im öffentlichen Raum und das Internet muss angemerkt werden, dass das finale Dokumentationsfoto oder -video eine immer wichtigere Rolle einnimmt. Teilweise wird der Präsentation im virtuellen Raum sogar eine größere Bedeutung als dem physischen Werk selbst zugeschrieben. Das beeinflusst die Planung und Durchführung von Werken, weil die Nachverhandlung häufig medial erfolgt. Dennoch ist die leibliche Erfahrung vor Ort nicht mit der digitalen Rezeption vergleichbar. Besprechungen und Auseinandersetzungen von bzw. mit Kunstwerken im öffentlichen Raum, die im Museum z.B. durch die Anwesenheit der Künstler*innen erfolgen, werden jedoch immer häufiger in den virtuellen Raum verlagert. Dadurch wird wiederum die Aufmerksamkeit für die Werke im realen Raum gesteigert (vgl. Helmstetter 2022, S. 93f.+ 98f.+ 198).

2.1.2.3. Globalisierung, Migration und Nationskonzept

Die Globalisierung, das Nationskonzept und Migrationsphänomene sind untrennbar miteinander verbunden, weshalb nun die genannten Themen und ihre Verbindungspunkte näher beleuchtet werden.

„Globalisierung" gilt als führender Begriff zur Beschreibung der Gegenwart. Migration und Ethnizität sowie (inter-)kulturelle globale Vernetzungen werden wissenschaftlich, politisch und gesellschaftlich diskutiert. Immer wieder wurde die Mobilität von Menschen, Ideen, Gütern und Praktiken, worunter auch ästhetische Formen zählen, beschrieben (vgl. Schmidt-Lauber 2007, S. 23). Gesellschaften wandeln sich durch Migrations- und Globalisierungsprozesse. Migrationserfahrungen können sowohl individuelle, als auch gruppenspezifische bzw. kollektive Komponenten beinhalten. Ein Beispiel für starke Wanderungsbewegungen mit häufig kollektiven Zügen im Europa des 20. Jahrhunderts sind jene, die durch die zwei Weltkriege ausgelöst wurden. Eine Folge dessen sind neue Formen von Grenzziehungen und die ständige Verhandlung von Zugehörigkeiten und Nicht-Zugehörigkeiten. Machtverhältnisse und Herrschaftsstrukturen, die durch rechtlich und wissenschaftlich autorisierte sowie geschichtlich gewachsene Differenzbestimmungen entstehen, sind

für die Entwicklung des modernen Nationalstaats maßgeblich (vgl. Thompson 2016, S. 60+ 63ff.). Moderne Kommunikations- und Transportmittel und Migration im Zuge der Globalisierung bringen laut Goretti Linda Nassanga (2009) neue kosmopolitische Identitäten hervor (vgl. S. 54). John Middleton und Kimani Njogu (2009) stellen indes heraus, dass diese immer noch vor dem Hintergrund des Lokalen untersucht werden müssen, weil nicht davon ausgegangen werden könne, dass die Globalisierung zur Entstehung von uniformen Phänomenen führt (vgl. S. xv). Ulf Hannerz (2007) ist ebenfalls der Meinung, dass der Diskussion um Globalisierung nicht zu viel Bedeutung beigemessen werden sollte (vgl. S. 97). Wegen der engen Verflechtung von Ideen des „Globalen" mit dem europäischen Kolonialismus bzw. mit dem heutigen Neoimperialismus, bedarf es einer kritischen Sicht auf globales Denken (vgl. Castro Varela und Dhawan 2015, S. 78+ 84f.).

Wie bereits herausgestellt wurde, ist die Welt ständig in Bewegung (vgl. Graeber und Wengrow 2022, S. 480f.; vgl. Sebald 2017, S. 28). Migration ist ein sehr „altes" und geschichtlich normales, gar natürliches Phänomen (vgl. Darieva 2007, S. 69f.). Es handelt sich um einen Prozess, der in der Regel den Wechsel von Mitgliedschaften in bestehenden Gefügen sozialer Ordnung mit sich bringt, was wiederum Auswirkungen auf die betroffenen Orte hat. Sie beschreibt somit eine dauerhafte räumliche Verlegung des Lebensmittelpunktes, d.h. des Wohnsitzes, womit sie als Sonderfall räumlicher Mobilität zählt. Migrationsformen lassen sich anhand verschiedener Kriterien voneinander unterscheiden, z.B. nach dem Kriterium der zurückgelegten Distanz (z.B. Nah-, Binnen- oder Fernwanderung), nach Art des Migrationsmotivs (z.B. sozial, ökonomisch, politisch, freiwillig oder erzwungen) oder dem Verlauf (z.B. Kettenmigration oder irreguläre Migration).[85] Es wird angenommen, dass zwischen 1990 und 2010 die weltweite Zahl an Migrant*innen um mehr als 40 Prozent gestiegen ist (vgl. Teltemann und Windzio 2015, S. 163f.). Die individualistische Perspektive auf Wanderungsbewegungen geht davon aus, dass ihre Ursache eine erwartete Verbesserung der Lebenssituation ist. Das bedeutet aber nicht, dass Akteur*innen ausschließlich materialistisch motiviert sind, sondern auch das subjektive Wohlbefinden unter Berücksichtigung sozialer (Kosten- und Nutzen-)Faktoren spielt für die Migrationsentscheidung eine Rolle (vgl. ebd., S. 166f.). Safiye Yıldız (2022) fasst zusammen, dass mit dem Migrationsbegriff

> „[…] Grenzen überschreitende historische Wanderungsprozesse wie Völkerwanderungen und neuzeitliche Ein- und Auswanderungen von Menschen an unterschiedliche länderübergreifende Orte sowie das Entstehen neuer Vergesellschaftungsformen beschrieben [werden]. Migration ist ferner ein allgemeiner Ausdruck für die vielfältigen, gesellschaftsrelevant gewordenen Phänomene (Arbeits-, Trans- und Pendelmigration, Zuwanderung,

[85] Marie-Hélène Gutberlet und Sissy Helef (2011) warnen mit Bezug auf die Analyse von afrikanischen Migrationskontexten davor, Migrant*innen und ihre Routen zu Forschungsobjekten zu degradieren, die man mit Ameisen gleichsetzt. Der sozialpolitische und wissenschaftliche Anspruch an Objektivität und Distanz hinsichtlich von Migration habe zu einer beschränkten Reflexionssituation geführt, das Blickfeld müsse erweitert werden (vgl. S. 9ff.).

> Einwanderung, Auswanderung, Aussiedlung, Transit, Flucht,[86] irreguläre und reguläre Migration, Einwanderungsgesellschaft oder Migrationsgesellschaft), Gesetzgebungen (Ausländergesetz, Einwanderungsgesetz, Asylgesetz und Staatsbürgerschaftsregelungen) und Diskurse (Konstruktionen des Fremden, Zugehörigkeits- und Nicht-Zugehörigkeitsthema, Inter- und Multikulturalität, nationalethnische Grenz- und Differenzherstellung, Rassismus und Ungleichheit) in einer Gesellschaft und ihren Institutionen. Diese wirken sich in unterschiedlicher Weise auf die Biografie-, Lebens-, Bildungs- und Arbeitsverläufe neu migrierter, aber auch längst sesshaft gewordener Menschen aus und problematisieren die Teilhabemöglichkeiten migrierter Menschen […]." (S. 396f.).

Es ist wichtig, die Begriffe „Migration" und „Mobilität" in Relation zueinander zu setzen. Migration ist als bestimmende, politisch definierte Variante von Alltagsmobilität zu definieren. Der Migrationsterminus ist als eine spezifische Version der Formatierung von Alltagsmobilität neben anderen zu verstehen, der jedoch in seiner Verwendung politische Implikationen enthält. Daneben gibt es gesellschaftliche und sozial aufgeladene Alltagsversionen, wie z.B. Freizeit- oder Pendler*innenmobilät. Obwohl Migration und Mobilität sich einen gemeinsamen Hintergrund teilen und hinsichtlich der Globlisierungsdynamik in Verbindung stehen, unterscheiden sie sich grundsätzlich voneinander. Das Wort „Migration" wird allgemeinhin vor allem mit nationalstaatlichen und ordnungspolitischen Bezügen verwendet, wogegen über „Mobilität" zumeist im Alltagskontext gesprochen wird. Ersteres weckt oftmals Assoziationen von Armut oder Problemen, letzteres wird üblicherweise als etwas „Normales" oder gar Wünschenswertes akzeptiert (vgl. Bukow 2019, S. 26ff.; vgl. auch Bukow und Cudak 2016, S. 4ff.). Stephen Greenberg (2010a) schreibt, dass Mobilität in einem sehr wörtlichen Sinne begriffen werden muss. Jede Bewegung, das Setzen von einem Fuß vor den anderen, würde Kulturen mitprägen. Alle physischen, infrastrukturellen und institutionellen Bedingungen von Bewegung, wie z.B. die vorhandenen Routen, die Fahrzeuge, die Kontrollen und Kosten, die Transferpunkte etc. seien wichtige Analysegegenstände, um anschließend metaphorische Bewegungen, wie z.B. zwischen Zentrum und Peripherie oder Außen und Innen verstehen zu können. Mobilitätsstudien sollten untersuchen, wie bestimmten Bewegungsformen (Migration, Tourismus etc.)

[86] Unter „Flucht" wird folgendes verstanden: „*Flucht* stellt eine Sonderform der Migration dar. Sie ist Teil der sogenannten Zwangsmigration, die dadurch definiert ist, dass ein Individuum durch den Druck eines oder mehrerer gesellschaftlicher Teilsysteme (wirtschaftlich, sozial oder politisch) zur Aufgabe des derzeitigen Lebensmittelpunkts gedrängt wird. Nach Artikel 1 der Genfer Flüchtlingskonvention von 1951 ist ein Flüchtling eine Person, die ‚[…] aus der begründeten Furcht vor Verfolgung wegen ihrer Rasse, Religion, Nationalität, Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe oder wegen ihrer politischen Überzeugung sich außerhalb des Landes befindet, dessen Staatsangehörigkeit sie besitzt, und den Schutz dieses Landes nicht in Anspruch nehmen kann oder wegen dieser Befürchtungen nicht in Anspruch nehmen will […]'"(Olivier-Mensah 2022, S. 416, Herv. i. O.). Weiter gilt zu bedenken, dass im Rahmen der Genfer Flüchtlingskonvention von 1951 und den darauf basierenden Regulierungen des europäischen und deutschen Rechts nur bestimmte Zwänge als Fluchtgründe offiziell anerkannt werden. Ein anerkannter Grund beispielsweise für das Verlassen des Herkunftslands ist beispielsweise die begründete Furcht vor Verfolgung. Die nicht freiwillig Migrierenden werden in der Migrationsforschung „Zwangsmigrant*innen" genannt (vgl. Scherr 2022, S. 428). Siehe hierzu auch Kap. 1.2. „Stadt Ulm: Migration".

unterschiedliche Relevanz beigemessen wird, welche Kontaktzonen es für den Austausch von kulturellen Gütern gibt, wie sie gestaltet werden, wie die Ambivalenz von individueller Handlungsmacht und strukturellen Zwängen wirkt, und wie das Paradox vom Gefühl der Verwurzelung und von Traditionen oder Ritualen einerseits sowie der Mobilität und der Bewegung andererseits erklärbar ist (vgl. S. 250- 253). Weiterhin erläutert er (2010b), dass in der letzten Hälfte des 20. Jahrhunderts viele neue wissenschaftliche Theorien in den Sozial- und Gesellschaftswissenschaften über Hybridität[87] und komplexe Netzwerke in sich ständig wandelnden sozialen Landschaften entstanden sind. Gleichzeitig aber würden in der Realität Nationalstaaten und Nationalismus sowie globale Identitätspolitiken immer noch existieren. Es wird kritisiert, dass das Phänomen der Mobilität als Ausnahme der Regel wahrgenommen wird. Das Lokale sei jedoch schon immer von der restlichen Welt beeinflusst worden. Texte, Bilder, Güter und Ideen seien schon immer gewandert, übersetzt, transformiert, adaptiert und neuinterpretiert worden. Weltkultur sei nicht von den jüngsten technologischen Erfindungen, wie z.B. dem Internet, abhängig. Diese hätten aber sehr wohl nicht abzustreitende Effekte auf die Verfügbarkeit von Informationen und den weltweiten Austausch (vgl. S. 1- 5).

Paul Mecheril und Oscar Thomas-Olalde (2016) sprechen sich in diesem Zusammenhang für eine herrschaftskritische Migrationsforschung aus, die die Wirkungen von vermeintlich legitimen und angeblich nicht veränderbaren, ungleichen Verhältnissen der Unterscheidung in den Blick nimmt. Herrschaft als institutionalisiertes, bis zu einem bestimmten Grad dauerhaftes, strukturiertes und strukturierendes soziales Verhältnis, könne nicht lediglich als Zwang oder Unterdrückung verstanden werden. Vielmehr sei Herrschaft ambivalent, weil sie neben der Beschränkung auch ermögliche. Verhinderung und Verbot sowie das Eröffnen von Möglichkeiten und die Befähigung würden zusammenwirken und seien voneinander abhängig. Außerdem würden Herrschafts-, anders als Gewaltverhältnisse, als auf eine gewisse Art selbstverständlich und als natürlich wahrgenommen werden. Das liege an der historischen Entwicklung der assymmetrischen Beziehungen (vgl. S. 502f.). Besonders das vorherrschende Nationskonzept[88] steht in einem engen Zusammenhang mit materiellen und symbolischen Differenzierungen (vgl. Hannerz 2007, S. 99). Nationsgemeinschaften hängen von der Anerkennung von Zugehörigkeiten ab (vgl. Castro Varela und Dhawan 2015, S. 49). Auch die heutigen Ethnizitätsformen entstehen den Sozialkonstruktivisten zufolge, so Margit Feischmidt (2007), aus den Nationalstaaten selbst. Nationale Identität würde Ethnien unterscheiden, die wiederum unterschiedliche soziale Anerkennung zugesprochen bekommen würden. Ethnizität in (spät-)modernen Gesellschaften könne demzufolge nur verstanden werden, wenn die

[87] Siehe Kap. 2.1.2.4. „Bhabha: Hybridität und Dritter Raum“.

[88] Siehe hierzu auch die Informationen über Benedict Andersons erstmals im Jahr 1983 erschienenen Werk „Imagined Communities - Reflections on the Origin and Spread of Nationalism“ in Kap. 2.2.2. „Diskriminierungen, Rassismus und Sprache“.

dahinterstehende nationalstaatliche Auffassung und die damit zusammenhängenden Ethnisierungsstrategien untersucht werden (vgl. S. 59f.).

> „Eine meiner größten Errungenschaften in Deutschland ist es gute Freunde zu haben und ein erfülltes soziales Leben zu führen. Und um das Ganze abzurunden, habe ich auch die deutsche Staatsbürgerschaft erhalten. Meine Verbundenheit mit Deutschland war von Anfang an stark, aber es entsprach nicht meinen Wünschen. Dann, nachdem ich Deutschland für eine Weile verlassen habe, fühlte ich mich tatsächlich stärker mit dem Land verbunden, als ich in Deutschland war. […]. Meiner Meinung nach es gibt viele Gründe warum es einfacher ist außerhalb Deutschlands ein Deutscher zu sein. Ich meine das hier auch auf persönlicher Ebene, also ich rede aus meiner eigenen Erfahrung. Erstens du bist jetzt frei von dem Stempel des Flüchtlings, den du seit deiner Abreise aus deinem Land getragen hast. Also aus Syrien, meine ich. Jetzt bewegst du dich frei, wie ein normaler Bürger. Du bist nicht mehr an den Orten, an denen du dich lange Zeit wie ein Flüchtling gefühlt hast. Deshalb sind die Erinnerungen daran, dass du ein Flüchtling bist, weniger präsent. Am Ende, die Bezeichnung als ‚Flüchtling' beeinflusst deine Wahrnehmung. Außerhalb deines Freundeskreises musst du ständig mit einem doppelten Stigma umgehen. Entweder wirst du als Objekt des Mitleids betrachtet, oder als potenzielle Gefahrenquelle angesehen. Ich kann das auch am Ende nachvollziehen, denn wenn Leute dich als Objekt des Mitleids sehen, wollen sie dir helfen und dich nicht belasten. Sie kennen dich und deine Hintergrundgeschichte nicht […]. Was die potenzielle Gefahrenquelle betrifft […]. Ich kann das irgendwie auch verstehen. Wenn man die Nachrichten liest, kann man solche Berichte nicht vergessen, dass ein Flüchtling ein Messer gezogen hat und Menschen angegriffen hat. Das kann man nicht so einfach vergessen. Zum Beispiel wenn ich höre, dass einige Deutsche willkürlich Flüchtlinge erstochen haben, wäre ich auch in der Gegenwart der Deutschen bisschen vorsichtiger. Und ich meine hier bei Fremden und Unbekannten. […]. Die lustige Sache dabei aus der Rolle des Flüchtlings herauszukommen ist am Anfang und für eine Weile verwirrend. Das war deine Identität für eine lange Zeit und jetzt bist du fast identitätslos. Jetzt musst du dich von Grund auf neu aufbauen und es wird eine Weile dauern. Und es gibt auch leider Entzugserscheinungen von den Flüchtlingsmarken. Es ist wie Rauchen aufhören. Man muss jetzt aufhören Flüchtling zu sein. Aber jetzt meiner Meinung nach, hier ist der wichtigste Grund, warum es einfacher ist sich Deutsch zu fühlen, wenn man im Ausland ist, als wenn man in Deutschland ist. Weil, denke ich, die Erfahrung ein Deutscher zu sein dich auf emotionaler Ebene berührt. […]. Du spürst das Privileg und die Zugehörigkeit zu diesem starken Land, das deine Heimat geworden ist. Deshalb denke ich, dass eine Nation ihre Menschen auf eine emotionale Ebene berühren sollte, wenn sie möchte, dass ihre Bürger sich tatsächlich integrieren. Das witzige daran, wenn man im Ausland ist, wie weißt du, dass du zu Deutschland gehörst? Wenn du im Ausland die deutsche Sprache hörst, entsteht ein Gefühl von Heimatsverbundenheit. Du fängst an zu denken: ‚Oh, ich verstehe, was diese Leute sagen! Ich gehöre tatsächlich zu denen'. Besonders in meinem Fall, wenn ich die Akzente aus dem Süden höre, fühle ich mich verbunden" (Khaled Alhafez in seinem Podcast „Khaled Sucht Sinn", Folge 7; IT 132. Siehe auch Anh. A1).

Historisch betrachtet ist die Vorstellung von nationalen Zugehörigkeiten allerdings eine relativ junge Erfindung, die mit der verringerten Bedeutung religiöser Welterklärungsmodelle zur Zeit der Aufklärung verbunden ist (vgl. Winter 2016, S. 467; vgl. Pähler 2021, S. 43f.). Martin Sökefeld (2007) stellt heraus, dass die angenommene Einheit und Homogenität von Nation, Staat, Territorium und Kultur das Fundament des Nationalstaates sind. Gleichzeitig würden Abgrenzungsmechanismen von anderen Nationalstaaten durch angebliche Differenzen und Heterogenität begründet werden. Zwischenabstufungen und Übergangszonen würden in diesem Konzept nicht berücksichtigt werden, obwohl sie in der Realität normal seien. Die „nationale Identität" werde Angehörigen aufgezwungen,

sodass die Zugehörigkeits- und Ausschlussimaginationen zur Wirklichkeit werden würden (vgl. S. 40f.; vgl. auch Eremjan 2016, S. 36; vgl. auch Hannerz 2007, S. 99). Die Rasse-, Nation-, und Kulturkonzepte können folglich als Konzepte der Ausgrenzung beschrieben werden (vgl. Castro Varela und Dhawan 2015, S. 255f.; vgl. Sökefeld 2007, S. 46).

2.1.2.3.1. Kategorisierungen und Integrationsdebatte

Im Folgenden wird näher auf die Relevanz und die Auswirkungen von Kategorisierungen in Bezug auf die Migrationsthematik sowie daran anschließend auf die deutsche Integrationsdebatte eingegangen. Im Jahr 2015 fielen circa 21 Prozent der Gesamtbevölkerung in die Kategorie „Menschen mit Migrationshintergrund“.[89] Bereits an dieser Stelle muss betont werden, dass diese Personen eine im Hinblick auf ethnische Wurzeln und soziale Milieus sehr heterogene Gruppe darstellen (vgl. Vogel-Janotta 2018, S. 312).

Erst Anfang der 2000er Jahre hat man in Deutschland begonnen, sich mit Ideen der Überlappungen zu beschäftigen und Kulturen als weniger klar und eindeutig abgrenzbar, sowie das „Zwischen den Kulturen“ nicht notwendigerweise als problematisch zu betrachten (vgl. Sökefeld 2007; S. 47f.; vgl. Schmidt-Lauber 2007, S. 8f.). Denn erst seit der Reformation des Staatsangehörigkeitsrechts im genannten Jahr gilt Deutschland offiziell als Einwanderungsland (vgl. Vogel-Janotta 2018, S. 312). Die späte Einwanderungsland-Einsicht Deutschlands hat bis heute Auswirkungen auf die Gesellschaft. Das liegt an der langen Nichtbeachtung von Migrationserfahrungen, an dem abwertenden Status von Menschen mit Migrationshintergrund sowie an der langandauernden Nicht-Thematisierung der politischen Regelungen. Bis heute werden „nichtdeutsche Staatsbürger*innen“ mit „deutschen Staatsbürger*innen“ verglichen, ohne dass soziale Faktoren, gesellschaftliche sowie institutionelle Machtstrukturen oder Rassismus in der Gegenüberstellung berücksichtigt werden. Ursachen für Benachteiligungen bleiben somit häufig verborgen, strukturelle Probleme werden als persönliche und individuelle Anpassungsschwierigkeiten dargestellt. Zur selben Zeit wirkt das deutsche Bildungssystem selektiv, weil nach sogenannten Defiziten sortiert wird. Bildungserfolg, Ethnizität und soziale Position hängen in Deutschland folglich nach wie vor eng miteinander zusammen (vgl. Eremjan 2016, S. 11ff.). Anita Moser (2011) führt an, dass im Bereich der Politik und der Massenmedien außerdem immer noch eine hierarchische und hegemoniale Verfasstheit erkennbar ist: Hauptsächlich Mehrheitsangehörige würden sich über Minderheiten bzw. Migrant*innen äußern (vgl. S. 9). Regina Römhild (2007) spricht in diesem Zusammenhang von einer „Zirkelmechanik der Ethnisierung“ (S. 163), bei der ethnische Minderheiten durch gesellschaftliche Unterscheidungen, Klassifizierungen und Hierarchisierungen vor dem

[89] Die Kategorie „Menschen mit Migrationshintergrund“ kann durchaus kritisch betrachtet werden, siehe weiter unten.

Hintergrund von Kategorien der Herkunft und Zugehörigkeit hergestellt werden. Diese Minderheiten würden dann anschließend als Problem dargestellt werden, ohne gesellschaftlich produzierte, soziale Ungleichheiten und Benachteiligungen zu beachten (vgl. ebd.).[90] Thomas Kunz (2016) stellt dar, dass eine hohe Überschneidung zwischen Forschung zu sozialer Ungleichheit[91] und dem Integrationsparadigma besteht. Es wird auf die Gefahr hingewiesen, dass die bevölkerungsstatistische Kategorie „mit Migrationshintergrund" eine Besonderheit der Identifizierten unterstellt und als Zuschreibungspraxis wirkt (vgl. S. 247f.):

> „Die Annahme solch einer Besonderheit ist falsch und richtig zugleich. Falsch ist sie insofern, als sie nicht aus besagter Dimension (hier: ethnische Herkunft bzw. Migrationshintergrund) selbst bestimmbar ist, d. h. nicht die Bevölkerungsgruppe ‚Menschen mit sog. Migrationshintergrund' an sich ist besonders. Vielmehr wird diese Dimension in einer ganz spezifischen Ausprägung, nämlich der Engführung ethnischer Herkunft im Sinne migrationsfixierter Herkunftsbestimmung, gesellschaftlich exponiert und spielt in gesellschaftlichen Ausgrenzungsdiskursen eine prominente Rolle - sie wird so betrachtet zu etwas Besonderem ‚gemacht'. Der Bevölkerungsteil der Menschen mit Migrationshintergrund ist indes ein Artefakt, ein soziales Konstrukt. Weder existiert er als Gruppe an sich, noch konstituiert er sich als solche, dennoch ist er Teil gesellschaftlicher Realität. Diese Paradoxie gilt im Übrigen auch für individuelle und kollektive Verkörperungen/Subjektivierungen anderer Dimensionen (Behinderung, Geschlecht etc.)" (ebd., S. 248f.).

Kunz zeigt auf, dass „ethnische Herkunft" als Unterscheidungsmerkmal seit langem gesellschaftliche Verwendung findet und in Bezug zur Migrations-, Integrations- und Teilhabethematik diskutiert wird (vgl. auch Nassenstein und Storch, S. 187). In den letzten Jahrzehnten hätten sich die klassifizierenden und identifizierenden Kategorien und Etiketten des Diskurses gewandelt: Von „Fremd-" und „Gastarbeiter*innen" ausgehend, über „Ausländer*innen", „Migrant*innen" und nun zu „Menschen mit Migrationshintergrund". Ein ambivalenter Prozess würde sich in der Beschäftigung mit den Benennungen abzeichnen: Zum einen würde das Ziel verfolgt werden, Fakten zum Feld der Ungleichheit zu sammeln, zum anderen versuche man, das Konstrukthafte dieses „Migrationsdispositives" (ebd., S. 257) offen zu legen. Es wird allerdings als Problem betrachtet, dass

[90] Siehe eigene Masterarbeit „Performativität im Operndorf Afrika in Burkina Faso: „(Da-) Zwischen (,) Fiktion und Realität" (2018, Kap. 3.1.1.1.).

[91] Thomas Kunz (2016) erläutert, dass in der Sozialwissenschaft vorwiegend von sozialer Ungleichheit die Rede ist. In Form der Beschreibung der Sozialstruktur von Gesellschaft werde häufig zwischen der Verteilungs- und Chancenungleichheit unterschieden. Erstes meine die ungleiche sozialstrukturelle Verteilung von z.B. Einkommen in der Bevölkerung insgesamt. Zweites hingegen stehe für die Chance oder die Wahrscheinlichkeit einer bestimmten Bevölkerungsgruppe innerhalb dieser Verteilung bevorzugt oder benachteiligt behandelt zu werden. Erklärungsversuche der ungleichen Verteilung und Chancen seien eng verbunden mit der Thematik der sogenannten sozialen Gerechtigkeit. Die Ursachenerforschung stelle zudem Fragen nach Diskriminierungen und Benachteiligungen, die unter anderem durch institutionelle Strukturen zustande kommen (vgl. S. 244+ 246).

die Faktenlage selbst Bestandteil des gesellschaftlichen Migrationsdiskurses ist, der wierderum zu ebenjenem Dispositiv gehört. Deshalb würden die Untersuchungen zwischen der (Re-)Konstruktion dieser Datensammlungen einerseits und dem Unterfangen, sie durch Selbstreflexion zu dekonstruieren andererseits, schwanken. Die sich ständig fortsetzende Verfestigung der Vorstellungen vom Ungleichsein würde gleichzeitig als Legitimierung für das Verwehren von (Grund-)Rechten und als Ursache ungleicher Teilhabemöglichkeiten herangezogen werden. Beispielhaft werden in den Medien dargestellte Bedrohungen im Kontext von Migration als überfordernd, belastend oder kriminell angeführt (vgl. ebd., S. 243+ 256ff.; vgl. auch Hormel und Jording 2016, S. 211). Jonathan Everts (2016) legt dar, dass in öffentlich geführten Debatten um Migration und Integration häufig einzelne Menschen als Migrant*innen in den Fokus rücken.

Die Kategorie „Zuwander*innen" werde verwendet. Man unterscheide zwischen dem/r „guten Migrant*in" als gebildet oder bildungswillig und hart arbeitend, sowie dem/r „schlechten Migrant*in" als eine ungebildete, oder sich nicht bilden wollende und sich selbst abgrenzende Person. Kleine Anekdoten, die grundlosen und pauschalen Behauptungen in Form von stilisierten Einzelbeispielen gleichen würden, würden diese Konstruktionen untermauern (vgl. S. 120f.; vgl. auch Bukow 2019, S. 26ff.; vgl. auch Bukow und Cudak 2016, S. 4ff.). Anstelle der Berücksichtigung von strukturellen Barrieren, wird fehlende Integration häufig als persönliches und/oder kulturellen Problem der Menschen mit sogenanntem Migrationshintergrund dargestellt (vgl. Zöller 2022, S. 69f.). Bereits die Verwendung von Daten und Statistiken zu sogenannten Personen mit Migrationshintergrund im Vergleich zu Menschen „ohne Migrationshintergrund" wird von Kunz (2016) mit Skepsis betrachtet, weil der Vergleich künstlich herbeigeführt sei und zwei divergente Bevölkerungsgruppen in Abgrenzung zueinander konstruiert werden würden. Das Problem, dass zur Beschreibung von Gesellschaft grundlegend Kategorien und Begriffe benötigt werden, könne aber nicht gelöst werden. Aus all den genannten Gründen sei es notwendig, Ungleichheit ständig im Auge zu behalten und (Re-)Produktionen, auch in der Wissenschaft, zu reflektieren (ebd., S. 249+ 258; vgl. auch Bose 2019, S. 155). Melanie Behrens (2019) stellt dar, dass eine unvermeidbare Ambivalenz in der Auseinandersetzung mit Kategorisierungen auftritt, weil über diese erst die Subjektivierung[92] und

[92] „Subjektivierung" meint die Unterwerfung von Individuen unter Machtmechanismen, die Subjekte im Sinne von handlungsfähigen Individuen erst erzeugen, ihre soziale Existenz aber zugleich an bestimmte Bedingungen binden (vgl. Koller 2016, S. 42f.). Eine Vorbedingung für Machtbeziehungen ist, dass die Person oder die Gruppe, auf die Macht ausgeübt wird, als handelndes Subjekt akzeptiert wird. Der Subjektivierungsprozess spielt sich zwischen dem Wechselverhältnis von Fremd- und Selbstführung ab und strukturiert sich über spezifische Beschreibungen von Wirklichkeit und Deutungsalternativen in gesellschaftlichen Diskursen. Diskurse sind zeitabhängige, gesellschaftliche Redeordnungen, die im Wissen hegemonialen Kontext als „wahre" und „unwahr" markieren. Sie sind erkennbar in sozialen Praktiken, politischen Forderungen, Gesetzen, räumlichen Ordnungen, in Architektur und institutionellen Konzeptionen. Durch die diskursiven Anrufungen und nicht-

somit die gesellschaftliche Anerkennbarkeit ermöglicht werden würden. Sie beruft sich auf Judith Butler, die herausarbeitet, wie sich Kategorisierungen zwischen dem Feld der Eröffnung von Möglichkeiten und ihrem Verschluss bewegen. Der Gedanke ließe sich auch auf die (Migrations-)Forschung übertragen. Man schaffe Subjektivierungsgelegenheiten, an die der/die „Beforschte" erst einmal anknüpfen müsse, um anerkennbar, handlungsfähig und „intelligibel" (s. auch Butler 2005, S. 63) zu werden. Erst in einem zweiten Schritt könnten diese Kategorisierungen dann in Handlungen erweitert und neu gedeutet werden. Aus diesen Gründen sei es unabdingbar, in der Forschung implizierte Subjektpositionen, Kategorisierungen und eigene Rahmungen im Untersuchungsprozess kritisch auf die (Re-)Produktion von Ausschlüssen hin zu reflektieren (vgl. S. 63-73).

Immer wieder wird versucht, den Verlauf der Eingliederung von Zuwandernden zu analysieren. Janna Teltemann und Michael Windzio (2015) unterstreichen, dass dafür die individuellen Aspekte, die Merkmale der ethnischen Gemeinschaft vor Ort sowie die Kennzeichen des Aufnahme- und Herkunftskontexts in Verbindung zueinander betrachtet werden müssen. Dabei seien individuell und regional sehr unterschiedliche Motive für Migration bedeutsam (vgl. S. 184). Thomas Geier (2020) beschäftigt sich indes tiefergreifend mit dem eng damit verbundenen, in den sechziger Jahren populär gewordenen Thema der Integration, einem nicht eindeutig zu fassendem Konzept. In (bildungs-)politischen, administrativen und Politik beratenden Kreisen würde man nach wie vor vielfach auf es zurückgreifen. In der Alltagssprache beschreibe man mit Integration häufig die (kulturelle) Eingliederung von Personen in die Gesellschaft. Migration und Integration würden dabei in sämtlichen Diskursen miteinander assoziiert werden. In der internationalen Migrationsforschung allerdings würde man das Konzept wegen großer Kritikpunkte kaum nutzen. Deshalb wundert er sich über dessen immer noch hohe (bildungs-)politische Relevanz im deutschen Migrationskontext. Besonders die als soziale und homogene Einheit hergestellte Immigrationsgesellschaft und ihre Institutionen inklusive der imaginierten Leitkultur als Bezugsrahmen, werden von Geier abgelehnt. Auch die Annahme, dass die Funktionalität und Stabilität der sozialen Systeme von der Anpassungsfähigkeit der Indviduen an bestehende Normen und Werte abhängt, wird als überholt betrachtet (vgl. S. 120f.). Brigitta Schmidt-Lauber (2007) plädiert darüber hinaus für die Abkehr vom häufig im Zusammenhang mit der Integrationsdebatte genutzten Begriff der „Parallelgesellschaft". Auch hier würden Konflikte kulturell gedeutet und mit mangelnder Integrationsbereitschaft gleichgesetzt werden. Der Begriff sei an der Erschaffung von problematischen Bildern von Menschen beteiligt, die „mangelnde" deutsche Sprachkenntnisse besäßen, in einem abgegrenzten sozialen

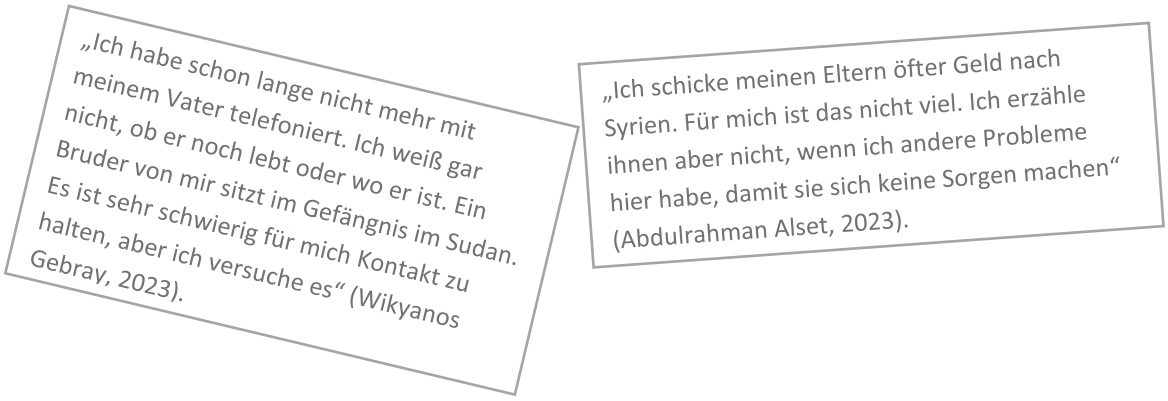
diskursiven Praktiken werden sich Individuen in bestimmter Weise sich selbst bewusst, d.h. sie entwerfen Selbstbilder und Ziele, verorten sich in Bezug auf andere und deuten ihre Umwelt (vgl. Rund 2022, S. 128f.).

Netzwerk agieren sowie sich in einer eigenen Infrastruktur und „ethnischen“ Institutionen bewegen würden. Diese Bilder seien eng mit dem Gedanken starker religiöser Orientierung und Gewaltbereitschaft verknüpft (vgl. S. 9). Mark Terkessidis (2010) erklärt, dass „Deutschsein“ noch heute eine statische Kategorie ist, die mit Wohlanständigkeit assoziiert wird und als etwas gilt, das man schicksalhaft und passiv zugesprochen bekommt. Einbürgerungstest würden dann erschwert werden, wenn eine hohe Zahl an Bewerber*innen diese bestehen würden. Die Hürden für eine „gelungene Integration“ würden scheinbar willkürlich angepasst werden. Die verbreitete Auffassung von Integration würde nicht zur „Angleichung“ führen, sondern zur Aufrechterhaltung von rechtlichen, sozialen und kulturellen Unterschieden. Er äußert sogar die Vermutung, dass dies vielleicht beabsichtigt sei, um die schwammige Definition des „Deutschseins“ zurechtzurücken (vgl. S. 58f.). Elka Tschernokoshewa (2015) arbeitet zusammenfassend drei Paradigmen heraus, die aktuell im Umgang mit der im Alltag omnipräsenten kulturellen Differenz im Umlauf sind: Das des kulturellen Differentialismus, bei dem auf den „Kampf der Kulturen“ verwiesen wird und das mit der Politik der Abgrenzung, Separation und der Apartheid sowie mit Inselvorstellungen einhergeht; das der kulturellen Konvergenz, die von der „McDonaldisierung“ spricht und mit der Politik der Assimilation verbunden ist; und das der in dieser Arbeit bereits vorgestellten kulturellen Hybridisierung, das an die Integrationspolitik gekoppelt ist. Die in diesem Fall zugrundeliegende Integrationsvorstellung berücksichtige jedoch in Abgrenzung zu immer noch häufig exkludierenden, oben vorgestellten Integrationsvorstellungen ideelle und strukturelle Aspekte kultureller Differenzen. Es wird die These aufgestellt, dass das letzte Modell momentan immer mehr in den Mittepunkt rückt (vgl. S. 83).

2.1.2.3.2. Transnationale Räume

Dieses Unterkapitel geht näher auf den Transnationalisierungsansatz ein. Die in den 1980er Jahren entstandenen neuen Migrationsformen und -ausprägungen haben zu einer veränderten Wahrnehmung geführt: Die heutigen Migrant*innen werden vermehrt auch als moderne „Pendler*innen“ verstanden, die in unterschiedlichen zeitlichen Rhythmen und Abständen zwischen Herkunfts- und Zielort(en) hin-und-her reisen. Damit werden kulturelle und soziale Netzwerke gespannt, die nicht an nationalen Grenzen haltmachen, sondern als „transnational“ bezeichnet werden. Globale gegenseitige Verbindungen und kulturelle Vermischungen werden in der Migrationsforschung daran anschließend unter dem Begriff „Transnationalismus“ gefasst (vgl. Derieva 2007, S. 80f.). Als Transmigrant*innen werden Personen beschrieben, die vielfältige familiäre, kommunikative, ökonomische, soziale, religiöse und politische Verbindungen und Verflechtungen in ihren alltäglichen Lebenswelten unterhalten, ohne dass die physische Bewegung dafür zwingende Voraussetzung ist. Anstelle von nationalstaatlich strukturierten sozialen Welten, werden hier die transnationalen sozialen Felder bzw. Räume in den Fokus gerückt. Konkrete soziale Praktiken sind z.B.

Pendelbewegungen, Überweisungen von Geld oder Telefonate über nationalstaatliche Grenzen hinweg (vgl. Olivier-Mensah 2022, S. 416f.).



Angela Pilch Ortega (2016) präzisiert, dass transnationale Räume hier nicht als geographisch auszumachende Orte verstanden werden, sondern als im Alltag von Menschen hergestellte relational-soziale Räume.[93] Heutige Gesellschaften würden dadurch zunehmend plurikulturell, sozialräumlich ausgedehnt und entgrenzt werden. Besonders Städte[94] werden als sich wandelnde Orte hervorgehoben, die Diversität, Heterogenität und Differenzen zulassen. Zwar sei Transnationalisierung kein neues Phänomen, aber Mobilitätsbewegungen und grenzüberschreitende Handlungen hätten vor allem im urbanen Raum in den letzten Jahrzehnten an Häufigkeit zugenommen. Sowohl wirtschaftliche Akteur*innen, wie z.B. Konzerne, als auch soziale Akteur*innen würden zunehmend transnational agieren. Neue Technologien würden das Aufrechterhalten dauerhafter sozialer Bindungen über nationale Grenzen hinweg erleichtern. Sich global bewegende und migrierende Akteur*innen würden transnationale Erfahrungen, die Überlagerung von sozialen Räumen und Sinnkontexten sowie damit einhergehende Widersprüchlichkeiten in ihre Biographien mitaufnehmen und reflexiv bearbeiten. Dadurch würden neue Deutungsmuster sowie Sinn- und Handlungsumwelten entstehen. Diese würden wiederum in soziale Kontexte einfließen und bestehendes Wissen transformieren. Lern- und Bildungsprozesse würden angestoßen werden. Pilch Ortega merkt jedoch an, dass die Ausformung der transnationalen Erfahrungs- und Handlungsräume von den jeweiligen Zugangsbedingungen abhängig ist. Außerdem sei das Spannungsfeld von Globalität und Lokalität von Konflikten durchzogen. In erster Linie sei das im Wirtschaftsbereich, z.B. im Hinblick auf globale Marktlogiken der Fall. Stadtgesellschaften müssten das Potenzial der Entwicklungsförderung von neuen sozialen Praktiken und Deutungsmustern verstehen und (aus-)nutzen (vgl. S. 147- 151+ 173f.+ 183f.). Es wird des Weiteren betont, dass der Transnationalisierungsansatz trotz einer gewissen Ausweitung der

[93] Jacques Derrida macht deutlich, dass Migrationserfahrungen im Individuum selbst eingeschrieben sind: „Das Anderswo, selbst wenn es sehr nahe ist, ist immer das, was jenseits einer Grenze ist, aber es liegt in einem Selbst. Man trägt das Anderswo im Herzen, im eigenen Körper. Das Anderswo ist hier. Wäre das Anderswo anderswo, wäre es kein Anderswo“ (Fathy 2012, 0:00:23-0:01:09).
[94] Siehe Kap. 5.2.3. „Städte, Diversität und Performanz“.

Raumkategorie, immer noch am Raum als ordnendes und strukturierendes Prinzip festhält. Kritik an der Forschungsperspektive sei vor allem an dem Ausblenden von sozialen Ungleichheitsdynamiken im Hinblick auf den nationalstaatlichen Rahmen, die Bewegungsfreiheit sowie an dem Festhalten an der Vorstellung vom Raum als Container geübt worden. De- und Re-Nationalisierungsprozesse würden Hand in Hand gehen: Zum einen seien globale Waren-, Kapital- und Dienstleistungsbewegungen in den letzten Jahrzehnten dereguliert worden, wenn auch zumeist zugunsten der sogenannten „westlichen" Länder. Zum anderen aber seien neue Barrieren für Menschen und Waren aus „ärmeren" Ländern hinzugekommen und innerstaatliche Regulierungsmechanismen, wie beispielsweise Aufenthaltsbewilligen, seien verschärft worden. Es wird geschlussfolgert, dass ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital eine entscheidende Rolle beim Zugang zu transnationalen Räumen spielen (vgl. ebd., S. 175ff.). Generell sei das Sich-Bewegen in transnationalen Verbindungen an das Erlernen von spezifischen Kompetenzen gekoppelt, wie z.B. an verschiedene Sprach - oder Zurechtfindungsfähigkeiten. Die transnationalen Bezüge würden dabei immer vor dem Hintergrund des jeweiligen biographischen Wissens interpretiert werden, wobei divergierende Handlungskonzepte eine große Herausforderung für die Akteur*innen darstellen könnten (vgl. ebd., S. 179f.).

Tsypylma Darieva (2007) denkt, dass die vielschichtigen Migrationsphänomene mithilfe einer transnationalen Sichtweise der gegenseitigen globalen Verbindungen und Durchdringungen untersucht werden müssen (vgl. S. 77+ 82). Besonders in der Ethnologie werde mittlerweile so gearbeitet. In aktuelleren transnationalen Forschungen würden die sozialen Akteur*innen und ihre sich räumlich über zwei oder mehrere Nationalstaaten ausdehnenden multiplen Netzwerke, Identitätspolitiken und kulturellen Praktiken im Fokus stehen (vgl. ebd.). María do Mar Castro Varela (2018) sieht die Verschiebung der Betrachtung hin zu Verbindungen über Zeitlich- und Räumlichkeiten hinweg als positiven Ertrag dieser Sichtweise. Die Wahrnehmung der Produktion von Wissen zwischen den Zentren sowie von den Rändern und Grenzen aus würde die westliche Hegemonie anzweifeln (vgl. S. 30).[95] Erol Yildiz (2015) erkennt im Migrationskontext in den letzten Jahren ebenfalls eine Veränderung der Perspektive, die mit dem Postkolonialismusdiskurs zu tun habe. Das sei bereits daran zu erkennen, dass Begriffe wie „Postmigration" oder „postmigrantisch" genutzt werden würden. Unter „Postmigration" verstehe man die Auffassung, dass Migration vom Standpunkt der in Migrationsprozesse direkt oder indirekt verstrickten Menschen insgesamt neu erzählt und gedacht werden muss. Es gehe um die Inblicknahme von Prozessen der Entortung und Neuverortung sowie um Mehrdeutigkeit, Mehrfachzugehörigen und bewegte Grenzbiographien (vgl. S. 19ff.). Mit dem Begriff „postmigrantische Community" werden indessen migrantische Nachfolgegenerationen beschrieben,

[95] Siehe eigene Masterarbeit „Performativität im Operndorf Afrika in Burkina Faso: „(Da-) Zwischen (,) Fiktion und Realität" (2018, Kap. 3.1.1.1.).

> „[…] die in ihren Sozialisationsprozessen permanent mit negativen Zuschreibungen konfrontiert wurden, Diskriminierung und Stigmatisierung erfahren haben und die jetzt auf ihre eigene Art und Weise darauf reagieren. Angehörige der postmigrantischen Community entwerfen solidarische Haltungen, die erst aus deren jeweiligem Lebenszusammenhang ihre Plausibilität gewinnen und die sich auf einen gemeinsamen Erfahrungskontext beziehen“ (Yıldız und Rotter 2022, S. 407f.).

Hier wird also eine kritisch-offensive Haltung von Seiten der postmigrantischen Generation eingenommen, indem der Anspruch auf gesellschaftliche Teilhabe und Anerkennung kundgetan wird. Unter anderem werden für den Widerstand gegen die Diskriminierungen paradoxerweise genau die Selbstdeutungen und gemeinsamen Haltungen von Konzepten übernommen, die in der Gesellschaft sonst als Ausschlussmechanismen wirken. Durch die selbstgesteuerte Deutungsmacht setzt man sich gegen von außen auferlegte Zuschreibungen sowie nationale und verallgemeinernde Erzählungen zur Wehr. So werden neue, von Vielheit geprägte und herrschaftskritische Gemeinschaftsvorstellungen entworfen (vgl. ebd., S. 408+ 413). Elke Zobl (2019b) merkt an, dass insbesondere die in den USA entstandene Forschungsrichtung der „Critical Whiteness Studies“, die Rassismus und Diskriminierung und die Konstruktion von unhinterfragter Normalität im Sinne von „Weißsein“ sowie die damit verbundene Privilegierung und Dominanz in den Fokus rückt, bei der Untersuchung von Ausschlussmechanismen nützlich ist (vgl. S. 81f.). Elka Tschernokoshewa (2015) zeigt auf, dass besonders die Migrationsforschung die Gedanken der Zwischenkategorien, des Mobilen, des Ambivalenten und des Flüchtigen in Bezug auf transnationale soziale Räume aufgegriffen hat. Neben den ethnischen und nationalen Vermischungen müssten weiter aber auch zwischenmenschliche Verflechtungen der Kultur und Identität, wie Geschlecht, Generation oder Berufszugehörigkeit bedacht werden (vgl. S. 79f.).

2.1.2.3.3. Migrationsgesellschaft und Migrationspädagogik

Die im Vorangegangenen erläuterten Aspekte nehmen auch Einfluss auf die Migrationspädagogik. Zwar werden postkoloniale Konzepte in der heutigen Migrationsforschung und -pädagogik aufgegriffen, dennoch müssen sie insgesamt noch stärker berücksichtigt werden (vgl. Castro Varela 2016, S. 153f.+ 164f.; vgl. Göttsche 2013, S. 418). Es wurde bereits unterstrichen, dass Migration dazu beigetragen hat, dass Gesellschaften sich heutzutage durch „kulturelle Pluralität“ (Mecheril 2004, S. 17) und Diversität auszeichnen. Es wird davon ausgegangen, dass sich plurale Gesellschaften durch Menschen mit internationaler Geschichte wandeln. Man muss sich zur Förderung der gegenseitigen Anerkennung klar machen, wie der/die „natio-ethno-kulturelle-Andere“ (ebd., S. 18) im Migrationskontext hergestellt wird. Obwohl die deutsche Gesellschaft, wie viele andere Gesellschaften auch, bereits seit langem eine „Migrationsgesellschaft“ ist, verwehren sich immer noch viele diesem Gedanken und Migration wird häufig noch als Sonderfall wahrgenommen (vgl. ebd., S. 12; vgl. Winter

2016, S. 476; vgl. Zöller 2022, S. 68f.). Migrationsbewegungen irritieren nationale Bildungsinstitutionen mit den vorherrschenden Normalitätskonstruktionen und habituellen Mustern (vgl. Geier 2020, S. 119f.). Das Konzept der Migrationsgesellschaft, das auf die Gesellschaft als Ganzes blickt, basiert auf dieser Auffassung der gesellschaftsbildenden und -verändernden Kraft von Migration und beleuchtet zudem die Rolle von Bildungsprozessen und -institutionen. Sowohl neue (Selbst-)Verortungen und Handlungsmuster, als auch hybride transnationale Identitäten und Räume, Fremdheitsdiskurse und Rassismen, Auschlussmechanismen, realpolitische und symbolische Grenzmarkierungen und -destabilisierungen sowie Zugehörigkeitsordnungen werden in den Blick genommen. Dadurch besteht der enge Bezug zur Postkolonialen Theorie (vgl. Klomann et al. 2019, S. 3f.; vgl. Moser 2019, S. 123-126). Im Allgemeinen sind die Pädagogik und Erziehungswissenschaft eng mit der westlichen Idee einer universell begründbaren Vernunft verknüpft, die über die humanistische Bildungstradition weitergetragen wird. Trotz der neuzeitlichen Erkenntnis, dass Wissen nicht kalkulierbar ist oder abschließend sein kann, steht der Bildungsgedanke in Verbindung zum Heranziehen von qualitativ hochwertigen Arbeitskräften in der kapitalistischen Gesellschaft. „Bildung“ ist sonach tragend für die humanistische Selbstbeschreibung des Menschen und zum anderen ist sie Teil von ordnungsstabilisierenden Macht- und Herrschaftsprozessen (vgl. Thompson 2016, S. 66):

> „Institutionalisierte Lebens-, Bildungs-, Erwerbs- und Migrationsverläufe ermöglichen keine ‚Normalbiografien‘ und keine Chancengleichheit im Lebenslauf. Formale Bildungs-, Ausbildungs-, und Arbeitsbedingungen strukturieren vielmehr ungleiche Lebenschancen. Subjekte als Handlungsakteur*innen ihrer biografischen Lebensgeschichte stoßen hier an Grenzen, da sie institutionelle Anforderungen erfüllen müssen, um ihre sozialen und materiellen Teilhabechancen zu erhöhen“ (Yıldız 2022, S. 396).

Die Migrationspädagogik, so Rainer Winter (2016), verfolgt das Ziel, das nationalstaatliche Denken aufzubrechen und lokale Probleme in einem globalen Kontext zu deuten. Kulturalisierende Markierungen von Migrant*innen müsse man durch pädagogische Ansätze und Bildung[96] entschieden entgegentreten. Die „interkulturelle Pädagogik“ setze sich dafür ein, dass Schüler*innen ihre subjektiven Erfahrungen teilen können und sich als handlungsmächtige Subjekte sehen. Das Erkennen der eigenen Kultur, das Wahrnehmen von anderen Kulturen und das Entdecken von Verbindungswegen stehe im Mittelpunkt. Das Aufeinander-Einlassen und das Erlernen des Umgangs mit Ambivalenz würde die Bereitschaft zur Veränderung voraussetzen. Schulen und pädagogische Institutionen müssten dafür sorgen, dass jedem Individuum in seiner jeweiligen Lebenssituation intersubjektive Anerkennung entgegengebracht wird (vgl. S. 476f.). Anja Saretzki und Carola May (2018) arbeiten den Kern von „interkultureller Bildung“ heraus. Sie sei vor allen Dingen dann auszumachen, wenn eine bewusste Reflexion mit als kritisch wahrgenommenen interkulturellen

[96] Unter Bildung wird hier die Entwicklung des Selbst und die Erschließung der Welt verstanden.

Begegnungssituationen stattfinde. Dadurch würde sich die Fähigkeit zur differenzierten Auseinandersetzung mit anderen Lebens- und Verhaltensformen sowie zur Selbstbefragung von eigenen Vorurteilen und Zuschreibungen entwickeln (vgl. S. 388). Inga Eremjan (2016) skizziert die Entwicklung der interkulturellen Pädagogik, die sich in den 1970er Jahren aus der „Ausländer*innenpädagogik" als pädagogische Reaktion auf gesellschaftliche Veränderungen gebildet habe. Die interkulturelle Pädagogik erkenne kulturelle Vielfalt als Realität und zu fördernde Ressource an. Eurozentristische Perspektiven würden kritisiert werden, Chancengleichheit im Sinne des gemeinsamen Lernens und Erlebens werde als Ziel formuliert. Differenzen würden sowohl zwischen einzelnen Subjekten oder Kulturen verortet werden, als auch innerhalb einer Kultur. Man verfolge die Ausbildung von „interkultureller Kompetenz".[97] Diese wird definiert als das Zusammenspiel von verschiedenen Fähigkeiten, die kultur- und diversitätssensibles sowie wirkungsvolles Handeln in kulturellen Begegnungssituationen ermöglicht. Die verschiedenen Konzepte der „interkulturellen Pädagogik" hätten schließlich zum Konzept der „transkulturellen[98] Pädagogik" geführt. Dieses werfe der „interkulturellen Pädagogik" ein essentialistisches Kultur- und Identitätsverständnis vor: Das Interkulturalitätskonzept reproduziere dominante Diskurse und blende Machtverhältnissen aus. Oberflächliche Auseinandersetzungen mit angeblich „fremden Kulturen", basierend auf einem exotisierenden Kulturverständnis, seien häufig (vgl. S. 120- 124). Christiane Thompson (2016) merkt dem folgend an, dass der Begriff der „interkulturellen Pädagogik" mit Vorsicht genutzt werden sollte, weil die Bezeichnung „interkulturell" häufig ein symmetrisches Verhältnis von Kulturen meine, das die dominierende Position der Mehrheitsgesellschaft unsichtbar mache oder von homogenen Kulturen ausgehe. Gleichzeitig sei es schwierig, etwas gegen das dem Begriff inhärente Ziel der „Verständigung" und des „Verstehens" einzuwenden. Es müsse darum gehen, Grenzen in der Bildung zu thematisieren und sich von der identifzierenden Nutzung von Begriffen abzuwenden. Identitätslogisches und individualistisches Bildungsbestreben wird kritisiert (vgl. S. 67- 70). Anstelle der Zielgruppenpädagogik tritt in der transkulturellen Pädagogik die Perspektive des Verstehens,[99] sowohl des Fremden und Anderen, als auch gleichwertig dazu des Selbst bzw. des Eigenen. Das Performative wird als handlungsweisend begriffen (vgl. ebd., S. 129f.; vgl. auch Struve 2013, S. 107f.). Dabei wird ein Bildungsverständnis zugrunde gelegt, das Bildung als niemals abgeschlossen begreift und bei dem sich

[97] Alois Moosmüller (2020) stellt heraus, dass das Konzept der „interkulturellen Kompetenz" in wissenschaftlichen Diskursen widersprüchlich bleibt und auf unterschiedlichen theoretischen Modellen fußt. Darüber hinaus sei es problematisch, wenn die Rede von „interkultureller Kompetenz" in Verbindung mit Konzepten der „Integration" oder „Leitkultur" und damit mit nationalen Ideologien gebracht werde. Außerdem sei es kritisch, wenn Ungleichheiten unter dem besagten Stichwort verschleiert oder gar bekräftigt werden würden. Auch müsse davon abgesehen werden, Interkulturalität in einer instrumentalistischen Perspektive als Problem zu betrachten, das mit Hilfe von „interkultureller Kompetenz" in Trainings- und Beratungsmaßnahmen versucht wird zu überwinden (vgl. IT 112, S. 7- 10).

[98] Siehe Kap. 2.1.2.5. „Welsch: Transkulturelle Identität".

[99] Es kann jedoch nie um ein vollständiges Verstehen gehen (vgl. Pratt 2022, S. 227).

das Bildungssubjekt in den aufeinander bezogenen Selbst-, Fremd-, und Weltverhältnissen manifestiert. Bildung wird als aktiver und passiver Akt zugleich definiert, als ein dialektischer Prozess, weil das Subjekt sich stetig neu positioniert (vgl. Eremjan 2016, S. 190ff.)

Es zeigt sich also, dass die generelle Interkulturalitäts- und Transkulturalitätsdebatte auch im pädagogischen Bereich eine Rolle spielt. Eine Reaktion darauf ist das Konzept der Migrationspädagogik von Paul Mecheril, der versucht mit dem Begriff Migration eine beschränkte und essentialisierende Perspektive durch die kulturelle Sichtweise auf Wanderungsprozesse, die der interkulturellen Pädagogik vorgeworfen wird, zu umgehen. Diversifizierungen, Pluralisierungen und daraus folgender Wandel auf verschiedenen Ebenen in der Migrationsgesellschaft sollen in den Fokus rücken. Die Sichtweise von Migrant*innen als potenziell handlungsmächtige Subjekte sowie die Darstellungen der Lebenssituationen durch die Migrant*innen selbst werden in den Blick genommen. Die Migrationspädagogik befasst sich mit der (Re-)Produktion von hierarchisierenden Strukturen in Bildungsinstitutionen (vgl. Eremjan 2016, S. 124- 127). Klomann et al. (2019) weisen überdies darauf hin, dass auch die Beteiligung der Pädagogik selbst an den Ausschlussmechanismen analysiert werden muss, weil pädagogisches Handeln, zum Beispiel in Form von speziellen Angeboten für Migrant*innen oder Geflüchtete, ebenfalls zu Grenzziehungen führe. Die systematische Inblicknahme von institutionellen und strukturellen Ungleichheitsverhältnissen sowie von rassistischen Wissensbeständen in der Migrationspädagogik werden als deutlicher Gewinn für die Pädagogik im Allgemeinen befürwortet (vgl. S. 3f.). Auch sprachliche Verhältnisse fallen darunter (vgl. Dirim 2016, S. 321).

Es werden vier Aufgaben der Bildung von Annette Scheunpflug und Martin Affolderbach (2019) im Hinblick auf die aktuellen Herausforderungen von Migration und Flucht definiert. Erstens wird die These aufgestellt, dass durch sie die bestehenden Anforderungen an ein inklusives Bildungsverständnis erneuert werden. Zur Umsetzung von Inklusion[100] müsse ein gesellschaftlicher Diskurs angeregt werden. Zweitens würden durch Flucht und Migration die vorhandenen Anforderungen an informelle Lernmöglichkeiten und an die Vernetzung der Bildungslandschaften steigen. Zentral sei die Berücksichtigung von sozialen Milieus und die Verbindung der bisher als getrennt gesehenen Bereiche des formellen und informellen Lernens. Drittens wird angeführt, dass auch Betreuungsangebote und die Thematisierung von Lebensperspektiven für Geflüchtete und Asylsuchende als Bildung aufgefasst

[100] „In der Dekonstruktion von Barrieren der Teilhabe an Diskursen vollzieht sich Inklusion. […]. [Sie] vollzieht sich in einem kritischen Infragestellen dessen, was Menschen an Barrieren stoßen lässt, die sie in ihrer Teilhabe behindern. […]. Inklusion als Kritik ist krisenhaft für alle beteiligten Personen und Diskurse, da durch sie bestehende Ordnungen aufgebrochen und Diskurse verschoben werden. Inklusion als Dekonstruktion von Diskursteilhabebarrieren kann nicht kollektiviert werden, sondern vollzieht sich - ebenso wie Barrieren an sich - individuell und situativ. Diskursteilhabe ist dabei nicht nur als technische Zugehörigkeit zu einem je bestimmten Diskurs und als die Möglichkeit zur Sprechrolle zu verstehen, sondern auch als etwas, das emotional wahrnehmbar ist. Diskursteilhabe drückt sich also auch in Zugehörigkeitsgefühlen aus“ (Trescher 2022, S. 458f.).

werden sollten. Als vierter Punkt wird genannt, dass religiöse Bildung auf allen Seiten eine Selbstverständlichkeit sein sollte (vgl. S. 18- 21). Daneben sollten ästhetische Erfahrungen als Grundlage für die Nutzung der Potenziale kultureller Vielfalt durch die Aneignung in Form von Bildungsprozessen begriffen werden (vgl. Maedler und Witt 2014, S. 58f.). Künstlerische Arbeiten können die Möglichkeit eröffnen, vieldeutige, ambivalente und komplexe Narrationen in Bezug auf Migration und Flucht zu generieren, indem z.B. Sicht- und Unsichtbarkeit inszeniert werden (vgl. Drüeke et al. 2019, S. 147- 152). Besonders transkulturelle Projektansätze, die soziale, bildungsabhängige, ökonomische, politische und strukturelle Schwierigkeiten im Fluchtkontext betrachten, eignen sich hierfür. Ein offener Dialog in der Arbeit mit Geflüchteten unter transparenten Rahmenbedingungen, zum Beispiel über Wünsche, Handlungsspielräume oder Anforderungen, ist dafür von Nöten (vgl. Wolfram 2018, S. 329ff.).

Albert Scherr (2016) verweist darüber hinaus auf die Kernprinzipien der im 18. Jahrhundert in der bürgerlichen Revolution entstandenen modernen Menschenrechte und ihre Absicht, einen Konsenz über grundlegende Werte und Normen zu schaffen, die überall und für jeden Menschen auf der Welt Gültigkeit haben sollen. Man setze sich für die Ermöglichung eines menschenwürdigen Lebens ein und fordere die Abkehr von gesellschaftlichen Macht-, Zwang- und Gewaltstrukturen sowie die politische und rechtliche Gleichheit und Freiheit aller Menschen durch die Schaffung von überstaatlichen Menschenrechtsinstitutionen. Bis heute sei die Umsetzung von Menschenrechten ein konflikthafter und andauernder Prozess. Scherr ist aber der Auffassung, dass diese den einzig möglichen normativen Bezugsrahmen für Kommunikation bilden, der nicht in Zusammenhang mit partikular religiösen, kulturellen oder staatlichen Traditionen steht. Aufgrund der Berücksichtigungen unterschiedlicher politischer, historischer und religiöser Narrative würden Menschrenrechte auch in der Migrationspädagogik eine große Rolle spielen. Die anzuerkennender Würde eines/r jeden und das Verbot von Diskriminierungen seien Voraussetzung für eine gelingende Verständigung (vgl. S. 508f.). Die Wichtigkeit der nach wie vor zu wenig geförderten Menschenrechtsbildung in der Migrationsgesellschaft wird unterstrichen. Zum einen müsse Wissen über die Menschenrechte als „universelles Erbe der Menschheit“ (ebd., S. 518) vermittelt werden, zum anderen müsse sich der Bildungsauftrag insgesamt an menschenrechtlichen Grundsätzen orientieren, damit die Befähigung zu ihrer aktiven Verteidigung ausgebildet werde (vgl. ebd., S. 508f.+ 517ff.). Politische Bildung durch die wechselseitige Wertschätzung der Würde aller Mitglieder in Einrichtungen und Schulen kann z.B. durch die Förderung von Mehrsprachigkeit erfolgen (vgl. Zöller 2022, 74). Die Aufgabe der Menschenrechte ist zusammenfassend, „ein in seinen Verhaltensäußerungen nicht artspezifisch festgelegtes Wesen zu sozialisieren“ (vgl. Mitscherlich und Mitscherlich 2016, S. 266). Eine Rolle hierbei spielt auch ein Verbundenheitsgefühl, das historisch und kulturell bedingt ist. Serhat Karakayali (2016) definiert Solidarität als normative oder moralische Elemente mit emotional-affektiven und verbindendem

Sachverhalt (vgl. S. 522).[101] Im Hinblick auf den wachsenden Rassismus sollte von alleinigen rationalen Aufklärungsversuchen und Appellen in der Pädagogik abgesehen werden. Stattdessen sollte der pädagogische Raum als einer der demokratischen und hegemonialen Auseinandersetzungen zwischen sehr unterschiedlichen Positionierungen wahrgenommen werden. „Wahres Wissen" darf nicht pädagogisch kontrolliert werden, damit die Kriterien des Sagbaren, Richtigen und Wahren neu gefasst werden können (vgl. Schäfer 2016, S. 104). Dafür müssem Pädagog*innen entsprechend ausgebildet werden, d.h. es müssen geeignete institutionelle Strukturen geschaffen werden (vgl. Czejkowska 2017, S. 82).

2.1.2.4. Bhabha: Hybridität und Dritter Raum

Unter anderem der Postkoloniale Theoretiker Homi K. Bhabha (2000) setzt sich für das Führen von kritischen postkolonialen Diskursen ein, die dialektische Denkformen begünstigen und die Andersheit, welche symbolisch psychische und soziale Identifikationen bereitstellt, aktiv thematisieren und nicht verleugnen (vgl. S. 258). Seine Konzepte der „Hybridität" und des „Dritten Raums" können für Ansätze der (interkulturellen bzw. transkulturellen) Kunst- und Kulturvermittlung fruchtbar gemacht werden, weshalb sie nun präsentiert werden (vgl. Mittelhammer 2018, S. 33f.). Wie bereits in den vorherigen Kapiteln dargelegt wurde, ist die Welt heutzutage durch Übergänge, verschiedene Differenz- und Identitätsformen sowie -muster, durch die Verwobenheit von Vergangenheit und Gegenwart sowie von Ein- und Ausschlüssen strukturiert. Die Kernthese ist, dass kulturelle Differenzen ständig in Zwischenräumen eröffnenden Prozessen ausgedrückt werden, die innovative Orte der Gesellschaftsgestaltung bereithalten (vgl. ebd., S. 1f.).

Basierend auf dem Interesse an der Textualität kolonialer Machtverhältnisse begreift Bhabha, so Struve (2013), seine Untersuchungsgegenstände hauptsächlich als Sprach- und Zeichenphänomene. Ihm gehe es um eine kritische Perspektive, die Aspekte der Differenz, der kolonialen Macht und Unterdrückungsmechanismen, sowie der Diskursivierung von Geschichte und Subjekten in den Blick nimmt. Dabei nutze er unterschiedliche poststrukturalistische Ansätze, wie etwa die Diskursanalyse nach Michel Foucault, die Dekonstruktion nach Jacques Derrida oder die Psychoanalyse nach Jacques Lacan (vgl. S. 12- 19; vgl. auch Castro Varela und Dhawan 2015, S. 220ff.). Eine wichtige Rolle in seiner Theorie spielt wiederum die Alterität, denn auch Bhabha geht davon aus, dass Identitäten auf kollektiver sowie individueller Ebene immer in Relation zum/r „Anderen" stehen (vgl. Bhabha 2000, S. 23; vgl. Castro Varela und Dhawan 2015, S. 225; vgl. Struve 2013, S. 24f.). Für Homi K. Bhabha (2000)

[101] Besonders in Situationen der Trauer sowie an dem Ausmaß der öffentlichen Darstellung und Anteilnahme sind Abstufungen und Reichweiten von Verbundenheit ersichtlich (vgl. Karakayali 2016, S. 525). Zum Thema Trauerarbeit siehe auch Kap. 2.2. „Diskriminierungen" und Kap. 2.2.1. „Rassismus". Gernot Wolfram (2018) rät dazu, den häufig in Debatten um Geflüchtete genutzten Solidaritätsbegriff mit Vorsicht zu verwenden. Erstrebenswerter sei jedoch der Kooperationsgedanke, der den gegenseitigen Kompetenz-, Fähigkeiten- und Ideenaustausch hervorhebe (vgl. S. 326).

zeichnen sich Kulturen durch Differenz und Ambivalenz und nicht durch Einheitlichkeit oder Geschlossenheit aus (vgl. S. 54). Sie werden von ihm als Plätze des Ringens um Bedeutung und Macht beschrieben (vgl. Struve 2013, S. 41f.+ 81). Sowohl Subjekte, als auch Kulturen oder kulturelle Repräsentationsformen würden sich ständig wandeln, weil sie durch diskursive Prozesse konstruiert werden (vgl. Castro Varela und Dhawan 2015, S. 257; vgl. Struve 2013, 43f.+ 81).

Bhabhas „Hybriditäts"-Ansatz ist ein postkoloniales Schlüsselkonzept, das das Aufeinandertreffen von Kulturen in Zwischenräumen als Orte des Aushandelns und der Verflechtungen ins Blickfeld rückt. Differenz wird als Einladung zur Auseinandersetzung und zum Austausch gedacht, wodurch etwas Neues entstehen könne. Die Identifikation mit dem/r „Anderen" baut hierbei auf Ambivalenzen, Brüchigkeit und Unheimlichkeiten[102] auf. Er spricht sich dafür aus, kulturelle Differenzen als umkämpft und konfliktär zu verstehen, damit Kultur als ein Bedeutung erzeugender, dynamischer und vielfältiger Prozess erkannt werden kann (vgl. Bronfen 2000, S. XI+ XIII- XIV; vgl. Castro Varela und Dhawan 2015, S. 250f.+ 257; vgl. Eremjan 2016, S. 51ff.; vgl. Huber 2014, S. 115f.; vgl. Moser 2011, S. 43; vgl. Struve 2013, S. 63f.). Hybridität resultiert hiernach zwar (performativ) aus Gegensätzen, diese werden aber durch die Beachtung des Vermischten überwunden. Die Prozesshaftigkeit und die kreative Neukonstruktion von Identitäten stehen im Vordergrund, die im sogenannten „Dritten Raum", einer Art „Freiraum", ausgehandelt werden (vgl. Niermann 2011, S. 41ff.; vgl. Struve 2013, S. 97). Bhabha (2000) repräsentiert diese Metapher über das Treppenhaus als Schwellenraum bzw. als liminalen Raum und das „Da-zwischen" (vgl. S. 5; vgl. auch Struve 2013, S. 37; vgl. auch Wolfram 2018, S. 326f.). Es geht um das Darstellen von Hin-und-Her-Bewegungen, einen Übergangsort zwischen den Binaritäten oben und unten. Laut Karen Struve (2013) werden so die Ebene der Prozessualität im Dritten Raum, die Ebene der Zeit- bzw. Geschichtskonstruktion und der Aspekt der Gemeinschaftsausbildung, der Identifikation und der Handlungsmacht der Subjekte verbildlicht (vgl. S. 123- 126). Der produktive Zwischenraum werde durch Momente der Störung und Verunsicherung im interkulturellen Kontakt aufgrund von kulturellen Differenzen eröffnet (vgl. ebd., S. 50f.; vgl. auch Ruf 2007, S. 76). Strategien der dynamischen Übersetzung, die sowohl Verstehen als auch Missverstehen beinhalten, würden Anwendung finden. Bhabha konzipiere den Raum der Hybridität als (Ver-)Handlungs-, Widerstands- und Möglichkeitsraum (vgl. ebd., S. 109- 112+ 132f.; vgl. Moser 2011, S. 121f.).

[102] María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan (2015) erläutern, dass Homi K. Bhabha davon ausgeht, dass Kultur uns aufgrund von Verallgemeinerungen und Gewohnheiten „heimlich" im Sinne von „heimelig" vorkommt. Kulturelle Autorität aber sei gleichzeitig „unheimlich". Das liege daran, dass Unverwechselbarkeit und Bedeutsamkeit nur durch Übersetzungen, Interdisziplinarität und Internationalität zustande kämen. Das zeige die Ambivalenz der gleichzeitigen Heimlich- und Unheimlichkeit von Kultur im Sinne von simultaner Stabilität und Wandel (vgl. S. 260).

Abb. 8.: „Dritter Raum“.

Quelle: Eigene Darstellung. Siehe eigene Masterarbeit „Performativität im Operndorf Afrika in Burkina Faso: „(Da-) Zwischen (,) Fiktion und Realität“ (2018).

Die angewendete (Interventions-)Praxis und die sich dort entfaltende Hybridität sind mit der sogenannten Dekonstruktion im Diskurs vergleichbar, weil nicht wertgeschätztes Wissen in dominante Diskurse eingreift und Dominierungsmechanismen strategisch umgekehrt werden (vgl. Castro Varela und Dhawan 2015, S. 236; vgl. Eremjan 2016, S. 56f.). Castro Varela (2018) hebt das im Dritten Raum angelegte Potenzial hervor, kulturelle Symbole neu zu verhandeln. Die Grenzen des Diskurses und seine Begrifflichkeiten könnten hier verschoben werden (vgl. S. 25; vgl. auch Castro Varela und Dhawan 2015, S. 236+ 249). Besonders Kunst und Geisteswissenschaften tragen nach Bhabha Potenzial für gegendiskursives Handeln und Imaginieren in sich (vgl. Struve 2013, S. 185f.). Karen Struve (2013) listet unterschiedliche Ebenen hybrider Prozesse auf. Sie definiert einen Misch-, einen Diskurs-, einen Handlungs-, und einen Affektraum. Im „Misch-Raum“ wird der Aspekt der kulturellen Vermischung betont, etwas Neuartiges entstehe hier; im „Diskurs-Raum“ wird Hybridität als (mehr-)sprachiger Raum der Veränderung von eindeutigen Symbolen in mehrdeutige Zeichen und als Raum der Transformation der Nation gedeutet, kulturelle Bedeutungen würden hier immerzu sprachlich konstruiert und destruiert werden; der „Handlungs-Raum“ stelle Hybridität als Handlung und Widerstand mit historischen und zeitlichen Brüchen dar; der „Affekt-Raum“ betone die affektive Ambivalenz der Hybridität, denn Kulturbegegnungen hätten immer eine affektive Komponente (vgl. S. 100f.+ 103f.+ 112f.).

Elka Tschernokoshewa (2015) erwähnt sogar eine neue Forschungsperspektive, die „Hybridologie“ genannt wird. Mit dem Begriff der Hybridisierung könne vernünftig über die Konstruktion und das Übertreten von Grenzen sowie über (kulturelle) Differenzen als historisch gewordene Konstellationen geforscht werden (vgl. S. 81f.). Römhild (2007) merkt in Bezug auf die gesellschaftliche Praxis jedoch kritisch an, dass Bhabhas Hybriditätsverständnis dort im Denken noch

nicht angekommen ist (vgl. S. 158). Auch im Bereich der Kunst finden die Begriffe „Hybrid“ und „Hybridisierung“ als Metaphern vermehrt Anwendung, aber auch hier besteht die Gefahr einer zu großen begrifflichen Uneindeutigkeit (vgl. Eremjan 2016, S. 50f.; vgl. Fischer-Lichte 2010, S. 26ff.; vgl. Rajewesky 2010, S. 35). Anne Storch (2020) kritisiert darüber hinaus den Gedanken, dass der „Dritte Raum“ als Raum kreativer Verhandlungen einfach so erscheint, ohne Berücksichtigung der (Migrations-)Erfahrungen und mitunter sehr schwierigen Lebensbedingungen und Arbeitsverhältnisse der (migrierten) Gesprächspartner*innen in der ethnologischen Forschung (vgl. S. 12f.). Daraus kann abgeleitet werden, dass das Konzept nicht ohne die kritische Reflexion der jeweiligen spezifischen Forschungssituation angewendet werden sollte.

2.1.2.5. Welsch: Transkulturelle Identität

Wolfgang Welschs „Transkulturalitäts“-Konzept lehnt sich an die Postkoloniale Theorie an, bezieht sich aber auf die deutsche Interkulturalitäts- und Multikulturalismusdebatte (vgl. Göttsche 2013, S. 32f.). Welsch (2010) geht davon aus, dass Menschen individuelle und gesellschaftliche Kulturwesen sind. Er zielt vor allem darauf ab, die geographische, nationale oder ethnische Extension von kulturellen Praktiken zu überarbeiten. Essenziell ist der Standpunkt, dass Kulturen heutzutage immer Vermischungen sind (vgl. S. 1- 3; vgl. auch Schmitz 2018, S. 359; vgl. auch Wolfram 2018, S. 326). Der Begriff „Transkulturalität“ ist eine Wortneuschöpfung, die sich aus der Vorsilbe „trans-“ und dem Wortstamm „Kultur“ zusammensetzt:

> „Das Präfix ‚trans-‘ ist ein lateinisches Wortbildungselement (lat. jenseits, über, über-hinaus) und bedeutet in Verbindung mit Substantiven oder Verben hindurch, durch, quer, hinüber, jenseits, über, hinaus im lokalen, temporalen und übertragenen Sinne“ (Eremjan 2016, S. 30).

> „Das Präfix ‚trans‘ weist darauf hin, dass Grenzüberschreitungen nicht zwangsläufig mit physischer, individueller Mobilität verbunden sind, sondern durchaus auch virtuelle Formen, begünstigt durch die verschiedenen Kommunikationsmedien, umfassen. Dabei bringt Entgrenzung ebenfalls neue Grenzen hervor, die quer durch nationale und kulturelle Einheiten hindurchschießen und macht kulturelle Differenzen sichtbar, erfahrbar und eröffnet Möglichkeiten, an der Konstruktion kultureller Differenzen aktiv teilzuhaben“ (ebd., S. 37).

Welsch (2010) kritisiert die traditionelle Kulturvorstellung, nach der Kulturen als klar abgrenzbare Kugeln verstanden werden. Besonders den implizierten Gedanken der internen Homogenität und externen Abgrenzung lehnt er ab, weil Kulturen immer vermischt seien. In Bezug auf die gesellschaftliche Makroebene stellt er heraus, dass aktuelle Lebensformen global geprägt sind. Intern seien zeitgenössische Kulturen durch Hybridisierung gekennzeichnet, was in der Bevölkerungsdimension sowie auf der Waren-, und Informationsebene der Fall sei. Neue Transport- und Kommunikationstechnologien, sowie der globale Kapitalismus seien maßgeblich daran beteiligt.

Des Weiteren sei wichtig klarzustellen, dass solche kulturellen Durchdringungen nicht nur auf die Konsumkultur beschränkt sind, sondern dass sämtliche Kulturdimensionen betroffen sind, sowohl z.B. Alltags-, als auch Kunstpraktiken. Im Hinblick auf die individuelle Mikroebene betont er, dass die meisten Menschen heute „kulturelle Mischlinge" (ebd., S. 5) sind, deren kulturelle Identität er als „patchwork-Identität" (ebd.) beschreibt. Kindern und Jugendlichen würden eine große Auswahl an verschiedenen Identitätsmustern und -vorlagen unterschiedlicher Herkunft zur Verfügung stehen. Somit würden Individuen heutzutage generell eine Vielzahl unterschiedlicher kultureller Elemente in sich vereinen. Das führe zu einer größeren Wahlfreiheit und ermögliche die Loslösung von gesellschaftlich vorgegebenen Strukturen (vgl. ebd., S. 3- 7; vgl. auch Nordin et al. 2016, S. 13; vgl. auch Richter-Ibáñez 2018, S. 70). Transkulturalität sei aber kein neues Phänomen, vielmehr sei sie geschichtlich gesehen der Regelfall gewesen. Trotzdem sei das Ausmaß der weltweiten Durchdringungen in den letzten Jahren aufgrund der Globalisierung und ökonomisch politischen Machtprozesse angestiegen. Die individuelle Identitätskonstruktion finde keinesfalls in einem freien Raum statt, sondern Beschränkungen und zum Teil Zwänge, Not und Armut seien charakteristisch (vgl. ebd., S. 7- 10). Welsch weist die Befürchtung, dass Transkulturalität notwendigerweise auf Uniformierung hinausläuft, zurück. Vielmehr entstehe eine neue Art von Unterschiedlichkeit. Bereits auf der Makroebene würden Elemente anderer Kulturen stark umgewandelt und niemals eins zu eins übernommen werden. Auf der Mikroebene sei die Uniformierungsthese ebenfalls unzulänglich, da Individuen sich immer durch die individuelle Zusammensetzung und Gewichtung der kulturellen Muster unterscheiden würden. Er bekräftigt, dass lokale (regionale, nationale) Präferenzen durchaus mit transkulturellen Identitäten vereinbar sind (vgl. ebd., S. 13ff.; vgl. auch Heinze 1997, S. 183; vgl. auch Richter-Ibáñez 2018, S. 70). Somit werden transkulturelle Identitäten resümierend als vielschichtige und fließende Identitäten angesehen, die aus dem Aufeinandertreffen verschiedener kultureller Einflüsse entstehen (vgl. Nordin et al. 2016, S. 11).[103] Welsch (2010) zieht das Fazit, dass Transkulturalität in unserer Zeit scheinbar zu neuen kulturellen Zusammenschlüssen der Menschen führt (vgl. S. 15f.). Bezüglich der Transkulturalität in den Künsten plädiert er dafür, dass es nicht nur um die unterschiedliche kulturelle Herkunft der Akteur*innen gehen darf, sondern dass das aufgeführte oder entworfene Werk an sich verschiedene kulturelle Elemente zusammenführen muss (vgl. S. 11).

Astrid Erill (2014) verweist zudem darauf, dass Transkulturalität auch in Bezug auf Erinnerungen von Bedeutung ist. Unter Berücksichtigung der Globalisierung könne nicht von „dem" kulturellen Gedächtnis die Rede sein. Sie spricht sich für eine transkulturelle Erinnerungspraxis aus, weil historische sowie aktuelle erinnerungskulturelle Prozesse sich auch über kulturelle Grenzen

[103] Siehe eigene Masterarbeit „Performativität im Operndorf Afrika in Burkina Faso: „(Da-) Zwischen (,) Fiktion und Realität" (2018, Kap. 3.1.1.4.).

hinweg aufspannen würden (vgl. S. 143ff.+ 155). Transkulturelle Erinnerung würde kulturellen Wandel auslösen, wenn sich Gruppen oder Gesellschaften bewusst Wissen, Erfahrungen oder Fertigkeiten aus unterschiedlichen soziokulturellen Kontexten aneignen würden. Des Weiteren könne das Gedächtnis anderer Kulturen aber auch unbewusst zu kulturellem Wandel führen (vgl. ebd., S. 146f.+ 149ff.). Sie spricht darüber hinaus von einer Mediatisierung transkultureller Gedächtnisinhalte. Medial übermittelte Erinnerung von anderen könne Empathie und soziales Verantwortungsbewusstsein hervorrufen und zu ihrer Reflexion vor dem Hintergrund der eigenen Lebensumstände führen. Die politische und soziale Wirkungsmächtigkeit transkultureller Erinnerungen wird unterstrichen, weil sie in sämtlichen Kulturbereichen relevant seien und kognitiv-reflexive, mediale, ästhetische sowie emotional-affektive Ebenen beinhalte würden. Sie würden bewusst oder unbewusst stattfinden (vgl. ebd., S. 154f.).[104]

Niels Weidtmann (2016) zeigt kritische Punkte in Welschs Konzept auf, die nachfolgend dargestellt werden. Erstens würden Umstände und Phänomene in Nord- und Mitteleuropa keine globale Gültigkeit besitzen. Er ist der Meinung, dass es wahrscheinlicher ist, dass die direkte Umgebung und die damit zusammenhängenden Erfahrungen starken Einfluss auf die Gestaltung von individuellen Lebensformen haben. Zwar würden sich Lebenserfahrungen angelehnt an Welschs Annahme des Kulturwandels ändern, dennoch würden sich konkrete und geschichtlich beeinflusste Lebenskontexte, eben Kulturen, mitnichten auflösen. Zweitens sei die Voraussetzung eines liberalen und wertneutralen Rechtstaates, der diverse Lebensstile unterstützt, anzuzweifeln. Aus der philosophischen Perspektive sei drittens ergänzend zu prüfen, ob Welschs Transkulturalitätskonzept nicht ein neues einschränkendes Schubladendenken provoziere. Denn die Konzeption sehe vor, dass statt der Kulturen nun verschiedene Lebensformen als wesenshaft definiert werden. Darüber hinaus weist Weidtmann darauf hin, dass die Problemlage in Bezug auf das Kugelmodell der Kulturen komplexer ist, als von Welsch formuliert. Das traditionelle Kulturverständnis, das die Ausrichtung auf ein wesenhaftes Zentrum der Kultur unterstreicht, habe eine integrative Kraft. Fremdkulturelle Phänomene würde man auf diesen Mittelpunkt beziehen und in die eigene Kultur integrieren. Das gehe mit Veränderung der fremdkulturellen Phänomene einher, oder aber mit der direkten Markierung als „unwichtig“. Trotzdem würden diese auf zustimmende oder ablehnende Weise aufgenommen werden. Der Philosoph bewertet diese Integrationsform in den meisten Fällen als unpassend. Angehörige anderer Kulturen würden sich durch dieses aufnehmende Verstehen häufig missverstanden fühlen. Er arbeitet diese Universalitätsform, auch das Fremde immerzu in der eigenen Perspektive zu sehen, als das Spezifikum des traditionellen Kulturverständnisses heraus. Konflikte würden nicht durch Abgrenzungen entstehen, sondern durch das Begehren, alles in eine einheitliche Struktur zu pressen. Das Problem

[104] Siehe hierzu auch Kap. 2.1.2.2. „Medientechnologien und (mediale und künstlerische) Repräsentationen“.

sei, dass eine große Anzahl an Lebensformen ausgegrenzt werden würde, indem sie zuerst angenommen und dann aber ins Außerhalb geschoben werden würden. Transkulturalität wird von ihm resümierend als universalistische Konzeption gedeutet (vgl. S. 31- 37). Sie verkenne, dass Kulturen jeweils spezifische geschichtliche Ausformungen des Zusammentreffens verschiedener Lebensformen sind, die sich wiederum durch performatives Handeln von Individuen in einem bestimmten kulturellen Kontext bilden (vgl. ebd., S. 38f.). Allerdings muss betont werden, dass Welsch selbst den Vorwurf der Uniformisierungsthese, wie bereits dargestellt, zurückweist (s. Seiten vorher).

Christiane Dätsch (2018a) knüpft an Weidtmanns Gedanken an, dass auch im Hinblick auf die Künste nicht von einer künstlerischen Universalität gesprochen werden kann, weil persönliche (kulturelle) Erfahrungen eine wichtige Rolle spielen. Nichtsdestotrotz sei Transkulturalität in künstlerischen Objekten, Programmen und Austauschprozessen existent. Viele Kultureinrichtungen würden Transkulturalität aber eher als Idee, denn als operatives Konzept begreifen. Häufig verteidige man das Interkulturalitätskonzept, das bei Individuen als Kulturträger*innen ansetze (vgl. S. 11f.). Moser (2019) übt ebenfalls Kritik an Welschs Transkulturalitätskonzept. Zwar werde der statische Kulturbegriff abgewiesen, aber statt seiner Überwindung, werde er einfach vervielfältigt. Moser wirft sowohl dem Interkulturalitäts-, als auch dem Transkulturalitätskonzept eine kulturalistische Reduktion sozialer und politischer Strukturen vor (vgl. S. 121f.; vgl. auch Eremjan 2016, S. 38). Auch Hormel und Jording (2016) kritisieren, dass Welschs These der kulturellen Vermischung von Individuen weiterhin homogene Entitäten voraussetzt. Darüber hinaus wird angeführt, dass vermeintliche Aufhebungen von nationalstaatlichen und ethnisierenden Grenzen nicht allgemeingültig sind, sondern nur bestimmten (kulturellen) Milieus im Rahmen von kulturellen und juristischen Regelungen vorenthalten sind. Aus den genannten Gründen bezeichnen sie das Transkulturalitätskonzept als gescheiterten Versuch der Reaktivierung des Kulturbegriffs (vgl. S. 218ff.):

> „Am Ende wird damit deutlich, dass Präfixe wie Multi-, Inter- oder Trans- im Zusammenhang mit Kultur immer und vor allem eines sind: Semantische Trennungszeichen, die zuerst angeben, was als Einheit zu unterscheiden ist, bevor es als Vielheit (politisch) komponiert werden kann“ (ebd., S. 220).

Resümierend wird kritisiert, dass Welschs Verständnis von Transkulturalität den Kulturbegriff auf seinen ideologischen Konstruktcharakter reduziert, wodurch Ein- und Ausschlüsse in den Hintergrund geraten. Außerdem wird die Vorstellung von Transkulturalität als statische Eigenschaft kritisiert. Stattdessen müssen lokale, nationale und globale Bezugsebenen untersucht werden, um Zirkulationsprozessen und historischen Beziehungen in einer transkulturellen Perspektive genügend Aufmerksamkeit zu schenken (vgl. Knubben 2018, S. 46f.). Inga Eremjan (2016) verlangt daran anschließend mehr Reflexion in der transkulturellen Perspektive (vgl. S. 37f.). Sie macht darauf aufmerksam, dass Vermischungen auf der einen Seite als kosmopolitische Trends des Zeitgeistes

gesehen werden, aber dass auf der anderen Seite nach wie vor unkritische Vorstellungen von homogenen Kulturen weit verbreitet sind. In der öffentlich-medialen Sphäre, aber auch im wissenschaftlichen Bereich seien Tendenzen zu beobachten, sich den/die marginalisierte/n Andere*n zur Festigung der eigenen Dominanz anzueignen. Das/der/die Fremde werde als innovative und produktive, teils exotische Quelle präsentiert, aus der bei Bedarf nützliche Elemente geschöpft werden könnten. Vermeintlich Nicht-Attraktives werde mit der Integrationsbrille betrachtet: Dieses gelte es an die herrschenden Strukturen anzupassen. Weder Transkulturalität noch Hybridität sind folglich per se mit kultureller Öffnung und Teilhabe verbunden. Da Kulturbegriffe als operative Begriffe zu definieren seien, müsse ihre Nutzung sich an der transkulturellen Struktur der Gesellschaft orientieren. Im selben Moment gelte es zu vermitteln, dass trotz der Wandelbarkeit der Kulturen immer noch Bezugskulturen, sogenannte „Transkulturen" existieren würden, die als Orientierung für transkulturelle Identitäten dienen würden. Sie würden zwar fortwährenden Durchdringungen unterliegen, seien aber bestimm- und beschreibbar. Die Begegnungen von verschiedenen Transkulturen würden Differenz- und Kontingenzerfahrungen anstoßen. Die Fähigkeit des Abgrenzens bleibe ein wichtiger Gesellschaftsmechanismus, der durch die Reduktion von Optionen einen Orientierungsrahmen schaffe. Grenzziehungen würden sich heutzutage nicht einfach verflüchtigen, sondern sich in neuen Formen äußern (vgl. S. 60- 66; vgl. auch Struve 2013, S. 156). Zuletzt gilt es im Zusammenhang mit dem Transkulturkonzept zu beachten, dass z.B. Édouard Glissant bereits (1997 [1990]) betonte, dass sich die menschliche „Identität" über die Vielfalt der Beziehungen mit all ihren sinnlichen Facetten definiert (vgl. S. 11; vgl. auch Nassenstein und Storch 2022, S. 13).[105] Eremjan (2016) spricht sich für ein Verständnis von Transkulturalität als kulturelle Übersetzungsarbeit aus, weil Subjekte als Grenzzonenakteur*innen Kultur immer wieder in unterschiedliche Sprachen, Kontexte und Zeiten in Anbetracht der Alterität übersetzen müssten. Mit „Übersetzungen" meint sie nicht nur sprachliche, sondern sämtliche bewegungsauslösende Prozesse, die Brüche und Differenzen sicht- und überwindbar machen. Trotzdem seien Differenzen nicht als Übersetzungsbarrieren zu verstehen, sondern als ihre grundlegende Entität, weil ohne sie keine Übersetzung notwendig sei bzw. stattfinden würde und andersherum. Die Übersetzung bewege sich immer in einem Zwischenraum der (Un-)Übersetzbarkeit, sie sei Voraussetzung für die Selbstreflexivität von Kulturen. Jede Übersetzung würde die Grenzen verschieben (vgl. S. 109ff.). Dieser Aushandlungsraum wird von Iser als „black box" bezeichnet (vgl. 1997, S. 13). Es geht somit um die Frage, inwiefern durch Übersetzungen Grenzen bearbeitet werden können (vgl. Borchert und Maurer 2022, S. 140). Differenz als „Dazwischen" kann demnach zur produktiven Desorientierung führen (vgl. Eremjan 2016, S. 112ff.; vgl. auch Benjamin 1982, S. 1008).[106] Übersetzung spielt hierbei eine entscheidende Rolle, welche als „the drawing of one

[105] Siehe Teil zu Édouard Glissant in Kap. 2.1. „Postkoloniale Theorien und kritische Zugänge".
[106] Siehe Kap. 2.1.2.4. „Bhabha: Hybdrität und Dritter Raum".

world-making project into another“ (Tsing 2015, S. 62) verstanden werden kann. Demnach richtet der Begriff die Aufmerksamkeit einerseits auf Sprache, andererseits kann er sich aber auf weitere Formen teilweiser Einstimmung beziehen (vgl. ebd.). Auf die Bedeutung von „Hin-und-Her-Übersetzungen“ wird im nächsten Kapitel mit Bezug auf François Jullien näher eingegangen.

2.1.2.6. Jullien: Abstände und Ressourcen

Einen vielversprechenden Ansatz in der aktuellen Debatte um „interkulturelle Identität“ stellt der französische Philosoph François Jullien vor. Jullien (2017) geht davon aus, dass sich diesbezüglich der falschen Konzepte bedient wird.

Er nimmt eine konzeptuelle Verschiebung vor, indem er nicht von Kulturen isolierenden „Unterschieden“, sondern von „Abständen“ spricht, die die Kulturen produktiv gegenüberstellen und eine Spannung aufrechterhalten würden, die ein „Gemeinsames“ zu Tage befördern würden. Er weist den „Identitäts“-Begriff aufgrund seiner starren Konnotation von sich und verwendet hingegen die Terme „Fruchtbarkeit“ und „Ressourcen“. Letztere seien es wert, aktiv „ausgenutzt“ zu werden. Kulturelle Ressourcen, welche nicht besessen werden könnten und somit allen zur Verfügung stehen würden, müssten „ausgebeutet“ werden (vgl. S. 7f.). Die Gefahr der Globalisierung besteht laut Jullien in der Tendenz, denselben überall auf der Welt wirtschaftlich produzierten Dingen und somit dem „Uniformen“ die Legitimation des Universellen zuzusprechen. Das politische, geteilte und nicht gleichartige „Gemeinsame“ hingegen müsse gefördert werden. Dabei geht er von zwei Definitionen des Gemeinsamen aus. Einerseits sei es einfach „vorhanden“, bzw. durch die Geburt zustande gekommen (z.B. das Gemeinsame der Nation oder der Familie). Zum anderen könne es aus einem Entschluss resultieren, z.B. durch das Aktivsein in politischen Bewegungen oder einer Organisation. Zuletzt warnt Jullien davor, dass die definierenden Grenzen des Gemeinsamen auch ins Negative umschlagen können, wenn sie andere vom Gemeinsamen ausschließen (vgl. ebd., S. 11- 17). Er lehnt totalisierende Formen des Universellen, d.h. den „Universalismus“ ab (vgl. ebd., S. 28f.). Um das Universelle aber lohne es sich zu kämpfen, man müsse sich anderen Kulturen, Sprachen und Denkweisen öffnen (vgl. ebd., S. 19- 34). Jullien kritisiert das Begriffspaar der „Differenz“ und „Identität“, das anhand von als charakteristisch geltenden, spezifischen Eigenschaften kulturelle Identitäten konstruiere, die sich voneinander unterscheiden. Die Debatte der kulturellen Identität besäße einen „Geburtsfehler“ (ebd., S. 36). Nicht die Verschiedenheit der Kulturen als „Differenz“ und „Identität“ sollten im Fokus stehen, sondern „Abstände“ im Sinne einer „Ressource“ und „Fruchtbarkeit“. Er grenzt die Begriffe der „Differenz“ und des „Abstands“ wie folgt voneinander ab: Die Differenz richte ihren Blick auf Unterscheidung, der Abstand auf Entfernung. Deshalb sei Differenz klassifikatorisch und identifizierend, indem von Unterschied zu Unterschied geschritten werde, um schlussendlich zu einer Definition zu gelangen, wobei immer ein Term zurückgewiesen werde. Das Konzept des Abstands stattdessen begünstige, dass die unterschiedlichen Begriffe trotzdem alle weiter

Beachtung finden und so in Spannung zueinander bleiben würden, wodurch ein aktives „Zwischen“ hervorgerufen werden würde. Dieses rege zur Reflexion, sowie zum Erfindungsreichtum an (vgl. ebd., S. 35- 44).

Es wird das Fazit gezogen, dass es keine kulturelle Identität gibt. Die Einnahme der Sichtweise der Differenz in Anbetracht verschiedener Kulturen verspreche keinen Erfolg, da man schlussendlich unweigerlich auf Identität stoßen würde. Das Identitätskonzept stehe aber im Kontrast zum Wesen des Kulturellen, das charakteristischerweise gleichzeitig vielfältig und einzigartig sei, sowie sich immer verändere und transformiere (vgl. ebd., S. 45ff.). Jullien hebt hervor, dass „Ressourcen“ allen in ihrer grenzenlosen und unerschöpflichen Verfasstheit zur Ausbeutung zur Verfügung stehen (vgl. ebd., S. 65- 69). Das „Gemeinsame“ werde durch Abstände, die von einem Subjekt eröffnet werden, begünstigt und entstehe nicht durch die Reproduktion von Klischees oder Stereotypen (vgl. ebd., S. 71- 74). Zuletzt stellt er sich die Frage, wie eine Gesellschaft heute funktionieren kann. Wichtig sei das Aufrechterhalten von Abständen, damit sich beide Seiten der jeweils anderen aktiv zuwenden und jeder zum Gemeinsamen beitragen könne. Von der Wunschvorstellung einer „Synthese“ der Kulturen, die hervorgerufen durch den „Dialog“ zu einem vereinten Ganzen werden, müsse man aufgrund einer versteckten Uniformisierung absehen. Auch das Unternehmen, den gemeinsamen Nenner der Kulturen durch die Analyse auszumachen führe zur Banalisierung und Oberflächlichkeit (vgl. ebd., S. 83ff.). Das kritisierbare Konzept des „Dialogs“ selbst sei historisch bedingt. Das liege daran, dass der Westen erst begonnen habe mit anderen Kulturen zu „dialogisieren“, als er seine machtvolle Position verloren habe. Darüber hinaus sei der Begriff „Dialog“ bereits ein Euphemismus, der die existierenden Machtverhältnisse zwischen den Kulturen unter dem Deckmantel des Kontakts verschleiere (vgl. ebd., S. 87). Jullien fordert dazu auf, gegen die durch die globale und kommerzielle Uniformisierung hervorgerufene Verflachung der Kulturen anzukämpfen. Eine wichtige Möglichkeit des Widerstands sieht er in der Sprachanwendung, wobei er die Verwendung von nur einer uniformen Sprache zur Kommunikation, wie z.B. englisch, mit Skepsis betrachtet. Dadurch würde der Mensch nur noch in standardisierten Begrifflichkeiten denken und Stereotype als universell verwechseln. Die Ressourcen des Denkens seien vornehmlich in der sprachlichen Vielfalt und ihren produktiven Abweichungen enthalten, weshalb das fruchtbare Übersetzen (das Hin-und-Her, das „Zwischen“) bewahrt werden müsse (vgl. ebd., S. 53- 60+ 90f.).[107] Die Erkundung und Begegnung von und mit anderen Sprachen und Kulturen wird daraus ableitend als eine der Chancen der heutigen Zeit begriffen. Durch das In-Kontakt-Treten und das Zwiegespräch der Kulturen würde die Möglichkeit entstehen, sich von einem äußeren

[107] Jan Blommaert (2013) stellt ein alternatives Sprachparadigma vor, in welchem er vorschlägt, nicht länger von „Sprache“ zu reden, sondern von „kommunikativen Ressourcen“ (S. 50). Das Repertoire der Sprecher*innen charakterisiere sich nämlich durch flexible, von der Biographie abhängige Anwendungsbereiche und nicht durch starre Sprachsystemkategorien. Generell betont er die Dynamik, die Wandlungsprozesse und die Bandbreite sprachlicher Praktiken (vgl. S. 50).

Betrachtungspunkt selbst zu hinterfragen und neue Sichtweisen einzunehmen (vgl. ebd., S. 93f+ 96).[108] Édouard Glissant (2005) denkt sehr ähnlich. Literatur dürfe im Angesicht der heutigen Vielfältigkeit der „Chaos-Welt" nicht nur einsprachig formuliert werden (vgl. S. 30f.). Vielsprachigkeit meine diesbezüglich nicht nur das Nebeneinander von oder das Wissen um mehrere Sprachen, sondern „die Gegenwart aller Sprachen der Welt in der Praxis der eigenen" (ebd., S. 32). Deshalb spricht er sich gegen die Standardisierung von Sprachen und den Versuch der universellen Verbreitung eines vereinfachten Englischs aus. Die Verteidigung der eigenen Sprache könne nur über die Verteidigung aller Sprachen der Welt geschehen. Durch die Entwicklung von neuen Formen des Sprechens in der eigenen Sprache würde die Verbindung zwischen allen denkbaren Sprachen der Welt hergestellt werden. Dadurch würden alle Sprachen bereichert werden (vgl. ebd., S. 32ff.). Jede Übersetzung als Kunst des Imaginären deute auf die Souveränität aller Sprachen auf der Welt hin. Der/die Übersetzer*in beschäftige sich mit der Einzigartigkeit jeder Sprache und schaffe zugleich Verbindungen zwischen ihnen. Der

> „Übersetzer [könne] keine Beziehung zwischen zwei Systemen von Einzigartigkeit, also zwischen zwei Sprachen herstellen, ohne die Gegenwart aller übrigen, die in seiner Imagination machtvoll wirken, selbst wenn er keine von ihnen kennt. Dies besagt, dass der Übersetzer eine Ausdrucksweise erfindet, die zwischen den beiden Sprachen notwendig ist [...]. Eine Sprechweise, die zwischen einer Sprache und der anderen notwendig ist, die ihnen gemeinsam ist, aber gewissermaßen unvorhersehbar für beide. […]. Die Kunst des Springens von einer Sprache zur anderen, wobei die erste nicht erlischt und die zweite nicht auf ihr Erscheinen verzichtet. Eine Kunst des Springens auch deshalb, weil heute jede Übersetzung das Geflecht aller möglichen Übersetzungen jeder Sprache in jede andere begleitet" (ebd., S. 36f.).

Das Übersetzen sei ein „schöner Verzicht" (ebd., S. 37), der zu einer gemeinsamen Ausdrucksweise führe (vgl. ebd.):

> „Das Welt-Ganze hier und jetzt zu leben bedeutet, sich in Beziehung zu setzen und nicht den Ausschluß zu vollziehen" (ebd., S. 47).

[108] Siehe eigene Masterarbeit „Performativität im Operndorf Afrika in Burkina Faso: „(Da-) Zwischen (,) Fiktion und Realität" (2018, Kap. 3.1.1.5).

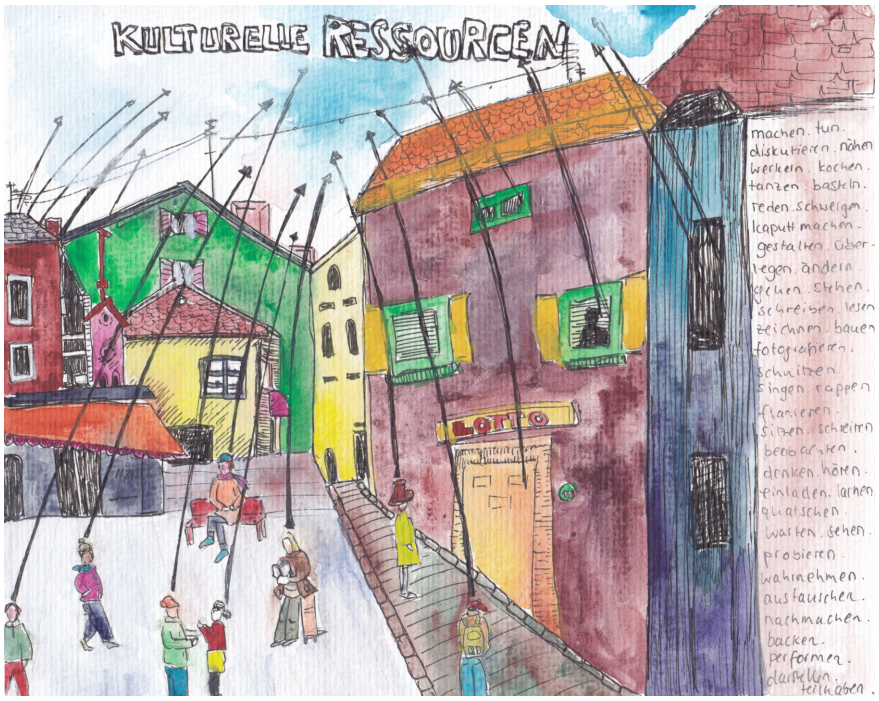


Abb. 9.: Kulturelle Ressourcen.

2.1.2.7. Terkessidis: Interkultur

Nachfolgend wird der Begriff der Interkulturalität, der in den vorherigen Kapiteln bereits eingeführt wurde, näher beleuchtet. Zuerst wird auf Niels Weidtmanns (2016) philosophisches Interkulturalitätsverständnis eingegangen. Daran anschließend wird Mark Terkessidis (2010) Interkulturkonzept vorgestellt.

Niels Weidtmann (2016) denkt, dass Interkulturalität das „Zwischen“ von Kulturen, d.h. ihre innere Dynamik thematisiert, die in Kulturbegegnungen zu Tage tritt. Interkulturalität ziele entgegen vieler Deutungen nicht auf das Verstehen anderer Kulturen, sondern auf das Hervorkehren der Selbstverantwortung und auf ihre Lebendigkeit. Ein häufig geäußerter Kritikpunkt an dem Interkulturalitätsbegriff sei die Voraussetzung von getrennten Kulturen, die die Gefahr der kulturellen Essentialisierung in sich trage. Weidtmann stimmt dieser Kritik insofern zu, als dass er ein essentialistisches Kulturverständnis als realitätsfern begreift. Er verteidigt den Begriff jedoch, weil er seiner Ansicht nach keineswegs von eindeutig voneinander getrennten Kulturen ausgehe. Konträr dazu verweise er sogar explizit auf die Notwendigkeit der Betrachtung des Zwischen. Genau dieses sei aber immer eine Momentaufnahme und verändere sich durch jede Begegnung, wie auch jede Kultur sich dadurch wandle. Da das Zwischen durch das Aufeinanderbezogensein der Kulturen entstehe, habe es aus philosophischer Sicht kein eigenes Sein (vgl. S. 39- 42). Weidtmann stellt dar, dass menschliches Verhalten und Handlungen sich in konkreten Situationen abspielen und dass die Verhaltensentscheidungen im Kontext von vorherigen Erfahrungen getroffen werden. Handlungen könnten theoretisch zwar grundlegend beliebig erfolgen, aber normalerweise seien sie mit der

Motivation des Erreichens eines bestimmten Zieles verknüpft und an ein orientierungsgebendes Handlungsfeld gebunden.[109] In Anschluss an Heinrich Rombach (1994) nutzt Weidtmann den Begriff der „sozialen Ordnungen“[110] für die Beschreibung von Handlungsfeldern. Damit sind zum Beispiel Arbeit und Beruf, Familie, Religion, Kunst, Sprache usw. gemeint. Einzelne Handlungen würden durch die sozialen Ordnungen und das In-Zusammenhang-Stellen einen bestimmten Sinn verliehen bekommen. Jede Handlung wiederum könne die jeweilige Ordnung destabilisieren, aber auch erneuern. Im Einzelfall sei das nicht bemerkbar, aber in der ständigen Wiederholung über längere Zeit hinweg könnten Veränderungen spürbar werden.[111] Prinzipiell würden zudem immer mehrere soziale Ordnungen im Leben von Personen zusammenspielen und gleichzeitige, wenn auch unterschiedlich gewichtete Relevanz zugeschrieben bekommen. Personen würden in den verschiedenen sozialen Ordnungen diverse Rollen spielen, die jedoch ineinander aufgehen würden.[112] Das sei auf Gesellschaften übertragbar: Soziale Ordnungen würden sich in einem Spannungsfeld von sich ändernden Konstellationen zueinander bewegen, sodass sie in der Geschichte vielfältige Bedeutungszuweisungen erhalten würden. Kulturen würden sich wechselseitig beeinflussen, aber keinesfalls beliebig in Komponenten zergliedern oder mischen, wie die transkulturelle Konzeption behaupte.[113] Soziale Ordnungen und Kulturen seien keine eigenständigen Entitäten, sondern würden aus dem Zusammenspiel von Handlungen entstehen. Gemeinsamkeiten würden sich in der Form der Entsprechung bilden. Menschen unterschiedlicher kultureller Herkunft könnten sich in verschiedenen Dimensionen bzw. Situationen begegnen, die mit unterschiedlichen gespielten bzw. zu spielenden Rollen verbunden seien. Davon abhängig sei z.B. auch die (Nicht-)Thematisierung der kulturellen Herkunft (vgl. ebd., S. 43- 48). Zusammenfassend werden Kulturen als „kommunikative Prozesse“ (S. 49) definiert, die sich durch das geschichtlich verändernde Zusammenspiel sämtlicher möglicher Lebensbereiche bzw. das Gesellschaftsleben strukturierender sozialer Ordnungen speisen. Der Gewinn der interkulturellen Perspektive sei der Moment der Selbstreflexion (vgl. ebd.).

Anja Saretzki und Carola May (2018) denken anders als Weidtmann, dass Interkulturalität Prozesse des Verstehens und der Akzeptanz fokussiert. „Interkulturelle Kommunikation“ wird definiert als das gemeinsame Hervorbringen und Teilen von Bedeutungen von Menschen unterschiedlicher

---

[109] Interessant hierzu ist auch die ostasiatische Tradition des philosophischen Daoismus, siehe Kap. 4.1.2. „Kreativität und Ästhetik des Alltäglichen“.

[110] Elisabeth Leopold (2017) legt dar, dass in der praxistheoretischen Perspektive soziale Ordnung erst durch kollektiv ausgeführte Praktiken in einem dynamischen Prozess entstehen. Daraus schließend werde Kultur auf der einen Seite erst im praktischen Vollzug hervorgebracht, auf der anderen Seite werde sie darin ausgedrückt (vgl. S. 318f.).

[111] Diese Annahme ähnelt Judith Butlers Performativitätsdenken, siehe Kap. 5.2.1. „Begriffsdefinition und -entwicklung“.

[112] Mehr zu gespielten Rollen und Darstellungen im Leben ist in Kap. 5.2.2.2.2. „Goffman: Die Welt als Bühne“ zu finden.

[113] Inga Eremjan (2106) geht in ihrem Transkulturalitätsverständnis, ähnlich wie Weidtmann in seinem Interkulturalitätsverständnis, von weiter bestehenden Bezugskulturen aus (siehe vorheriges Kapitel).

kultureller Prägung. Kommunikations- und Verhaltensmuster müssten in der jeweiligen interkulturellen Begegnungssituation neu ausgehandelt werden. Basis dafür sei die Bereitschaft von Individuen die eigenen Werte und Kategorien zu hinterfragen (vgl. S. 386f.).

In seinem 2010 veröffentlichten Werk „Interkultur" plädiert der Migrationsforscher Mark Terkessidis dafür, die Vielheit in Deutschland als Ausgangspunkt für die Idee einer deutschen Bevölkerung zu nehmen. Der von ihm dafür vorgeschlagene Begriff „Interkultur" meine dabei nicht die Relativierung der eigenen Perspektive oder die Akzeptanz von Regeln darüber, wie man sich in anderen kulturellen Kontexten zu benehmen habe. Vielmehr gehe es darum, die Vielfalt der Gesellschaft anzuerkennen und ihr politisch und strukturell gerecht zu werden. Die Diskussion um interkulturelle Öffnung als wesentliche Zukunftsaufgabe sei nicht neu. Einwanderungen und der demographische Wandel würden jedoch aktives Handeln erforderlich machen, weil die aktuell bestehenden Strukturen nicht auf sie ausgerichtet seien. Besonders staatliche oder durch staatliche Gelder finanzierte Institutionen, wie Ämter, kommunale Unternehmen, Kultur- und Erziehungseinrichtungen sowie die Verwaltung müssten sich neu aufstellen. Die rechtliche und soziale Differenzierung zwischen Einheimischen und „Menschen mit Migrationshintergrund" sei veraltet. Ein Problem sei außerdem die nach wie vor vorherrschende Auffassung von Integration. Sie setze ein bestimmtes Bild des Deutschseins voraus, an das man sich durch persönliches Bestreben anzupassen habe, weil die Betroffenen dieser Vorstellung nach sonst weiter als Ausländer*innen gelten würden. Der Integrationsbegriff[114] impliziere somit immer eine negative Diagnose: Bestimmte Personen als Angehörige von bestimmten Gruppen würden aufgrund von Defiziten Schwierigkeiten bereiten. Basis dieser Vorstellung sei nicht die aktuelle, sondern die Vision einer zukünftigen Gesellschaft. Dem setzt Terkessidis seinen Ansatz der Interkultur entgegen, der von realen Tatsachen ausgehe. Der Abstand zwischen Einheimischen und Menschen mit Migrationshintergrund wird hier als spezifisches und strukturelles Ungleichheitsverhältnis bzw. als Rassismus[115] gedeutet. Strukturelle und zumeist nicht sichtbare oder verleugnete „Barrieren",[116] sprich Diskriminierungen, müssten vor allem auch im institutionellen Kontext bekämpft werden. Anstelle der Unterschiede von Kulturen oder des gegenseitigen Respekts würde die „Kultur-im-Zwischen" (S. 10) in den Vordergrund rücken. Deutschland sei nie „harmonisch" gewesen, weshalb Einwanderung auch nicht als Störung dieser angeblichen Harmonie betrachtet werden dürfe. Abgesehen davon seien Dissonanz, Brüche,

[114] Siehe hierzu auch Kap. 2.1.2.3.1. „Kategorisierungen und Integrationsdebatte".
[115] Auf Diskriminierungen und Rassismus wird in Kap. 2.2., Kap. 2.2.1. und Kap. 2.2.2. eingegangen.
[116] „Der Begriff der ‚Barriere' stammt ursprünglich aus dem gallo-romanischen und stellt dort ein physisches Hindernis im Sinne einer Schranke dar. […]. Irgendeine physische, psychische oder imaginierte Intervention unterbricht einen bestehenden Motivationsprozess" (Renz 2016, S. 66f.). Barrieren begrenzen Teilhabe und entstehen in spezifischen Situationen sowie Prozessen der Auseinandersetzung. Der Abbau von Barrieren muss deshalb im jeweiligen Einzelfall erfolgen (vgl. Trescher 2022, S. 452).

Unreinheiten und Improvisationen[117] viel bedeutsamer für die Lebensgestaltung (vgl. ebd., S. 8ff.). Im Alltag sei die Vielheit ohnehin gängige Praxis. Terkessidis ist der Meinung, dass man sich bei den Überlegungen über die Gestaltung von Vielfalt auf die Städte konzentrieren soll, durchaus auch auf kleine. Denn gerade hier könne der Anteil von Bürger*innen mit Einwanderungsgeschichte über 40 Prozent betragen.[118] Allgemein müssten auch (innerdeutsche) Mobilitätsformen in den Blick genommen werden (vgl. ebd., S. 12- 17). Deutsche Städte würden sich durch Mobilität und neoliberale strukturelle Maßnahmen verändern, Kategorien wie Nähe und Ferne seien nicht mehr rein geographisch zu bestimmen (vgl. ebd., S. 19). Heutzutage würden Individuen an mehreren Orten gleichzeitig leben, an welchen sie aber jeweils keine „vollständigen" Rechtssubjekte mehr seien. Terkessidis kritisiert, dass Rechte immer noch an nationalstaatliche Sesshaftigkeit geknüpft sind, wodurch Personen mit mehreren Lebensmittelpunkten teilweise an der Teilhabe gehindert werden würden. Städte seien in der Gegenwart deshalb als vielgliedrige Polis zu verstehen (vgl. ebd., S. 27). Die Öffnungsleistungen des Staates seien entscheidend für das Zusammenleben, nicht die „Integrationsbemühungen" der ausgemachten Sondergruppe der Personen mit Migrationshintergrund (vgl. ebd., S. 46f.+ 49ff.+ 61f.). Besonders deutlich werde der kompensatorische Integrationsgedanke im Bildungssystem. Man bemühe sich nicht darum, die gesamte Institution Schule unter Berücksichtigung der verschiedenen Voraussetzungen der Kinder zu reformieren, sondern nur darum, die Kinder mit Migrationshintergrund an die Norm anzupassen (vgl. ebd., S. 62f.). Im Schulkontext sei der Umgang mit Vielheit generell sehr unterschiedlich und häufig an bestimmte Personen, z.B. die Schulleitung, gebunden. Notwendig sei jedoch eine umfassende Reform des zu starren Bildungssystems, um den im Generellen vorherrschenden Standardisierungsdruck und Homogenitätszwang zu bekämpfen (vgl. ebd., S. 65f.+ 72f.+ 162f.; vgl. auch ebd., 2004, S. 212f.; vgl. auch Eremjan 2016, S. 158+ 167). Anstelle des nachgewiesenen kontinuierlichen Abbaus der Kreativität der Schüler*innen durch das aktuelle System muss die grundsätzlich vorhandene Phantasie, Kreativität und Experimentierfreude gefördert werden (vgl. Gludovatz und Wolfram 2017, S. 37; vgl. Tamez 2017, S. 68f.; vgl. Terkessidis 2010, S. 96f.+ 100+ 104).

Stefanie Kiwi Menrath (2019/2018) bezieht sich auf Terkessidis Vielheitskonzept und verknüpft es mit Debatten um Kulturelle Bildung.[119] Sie stellt dar, dass die Pisa-Studien in den 2000er Jahren gezeigt haben, dass der Erfolg im deutschen Bildungssystem maßgeblich von Herkunft und familiärem Bildungshintergrund beeinflusst wird. Daraufhin sei die Integrationsdebatte neu entflammt, in welcher

[117] Improvisation wird von Katherine McKittrick (2021) wie folgt definiert: „Improvisation demands practice and structure - it is not a natural process, it is practiced creative labor that is physiologically enacted. […]. The brain and consciousness express, physiologically, creative labor that is then shared, passed on, collaboratively enjoined within a range of geographic contexts" (S. 56f.).

[118] Dies ist bei der Stadt Ulm der Fall.

[119] Mehr dazu in Kap.4.1.1.2. „Kulturelle Bildung und kulturelle Teilhabe".

Kulturelle Bildung als Mittel für die Stärkung des gesellschaftlichen Zusammenhalts und für die Unterstützung des „Integrationsprozesses“ propagiert worden sei. Fördermaßnahmen und Sonderprogramme der Kulturellen Bildung seien verstärkt worden, jedoch fehle es an struktureller Sicherheit. Darüber hinaus dürfe der Kulturellen Bildung nicht die Aufgabe zugeschrieben werden, Versäumnisse in der Bildungs- und Migrationspolitik auszugleichen. Sie müsse vielmehr aus Diversity-Perspektive für alle Menschen und gesellschaftlichen Gruppen mit ihrer Vielfalt von Differenzen bedeutsam werden (vgl. IT 110, S. 3f.).

Die Konstruktion der Ethnizitätskategorie[120] sieht Mark Terkessidis (2010) kritisch, weil sie in engem Zusammenhang mit der Entstehung des Nationalstaats stehe. Die Durchmischung von Ethnizität, Symbolisierung (theatralische Akte, in denen bestimmte Zeichen inszeniert werden, z.B. Jugendkulturen) und Lebensstil (soziale Stellung und Konsum) seien heutzutage zu beobachten (vgl. S. 119f.). Terkessidis fordert deshalb die Abkehr von Vorstellungen wie Norm und Abweichung, Identität und Differenz, Deutschsein und Fremdheit. Ersatzweise spricht er sich für die Verwendung der Vielheit als Ausganspunkt aus (vgl. ebd., S. 125f.). Institutionen sollten als erste Anlaufstelle für die bewusst angestoßene Transformation dienen, weil diese durch politische Maßnahmen direkt beeinflusst werden könnten. Er verweist darauf, dass in Deutschland bereits seit den neunziger Jahren viel von interkultureller Kompetenz, Öffnung, Entwicklung etc. gesprochen wird, aber dass deren Umsetzung noch zu wünschen übriglasse. Die Konzepte seien zudem häufig durchzogen von traditionellen Denkweisen und naiven Versionen der Multikulturalität (vgl. ebd., S. 133- 137). Ein möglicher Grund dafür ist, dass das Zulassen von Veränderungen die traditionellen und vorherrschenden institutionellen Formen und Strukturen herausfordert (vgl. Kalbhenn 2018, S. 297f.). Neben der Anpassung der Kultur der Institution, müssen laut Terkessidis (2010) auch ihr Personalbestand, ihr materieller Apparat und ihre grundlegende strategische Ausrichtung bearbeitet werden (vgl. 142+ 144f.). Des Weiteren führt er an, dass in Deutschland Definitions-, Aufklärungs-, und Reflexionsarbeit in Bezug auf Diskriminierung dringend nötig ist, um unausgesprochene und unsichtbare strukturelle Hürden ins Bewusstsein zu rufen (vgl. ebd., S. 147- 150). Hinsichtlich der materiellen Grundlagen wird klargestellt, dass zunächst einmal die Barrierefreiheit im engeren Sinne, z.B. eine baulich barrierefreie Raumgestaltung gewährleistet sein muss. Es wird unterstrichen, dass außerdem alle gestalterischen und kommunikativen Maßnahmen vorteilhaft sind, die den Eindruck von Internationalität in der Institution erhöhen (vgl. ebd., S. 151- 155). Sämtliche Maßnahmen der Institutionen müssten daraufhin untersucht werden, ob sie für alle Personen mit ihren unterschiedlichen Voraussetzungen, Bedürfnissen und Hintergründen die gleichen Wirkungen hätten (vgl. ebd., S. 157f.). Die Umorganisation der Institutionen solle allen potenziell Interessierten etwas bringen, nicht nur den

[120] Für Kritikpunkte an der Rede von „Ethnizität“ siehe auch Kap. 2.1.2.1. „‚Kollektive‘ und ‚kulturelle Identität“ und Kap. 2.2. „Diskriminierungen“ sowie Kap. 2.2.1. „Rassismus“.

sogenannten Minderheiten (vgl. ebd., S. 165). Anne-Marie Geisthardt (2023) stellt in Bezug auf die diversitätsorientierte Arbeit von Kultureinrichtungen heraus, dass insbesondere finanzielle Hürden und Sprachbarrieren abgebaut werden müssen. Das könne nur gelingen, wenn Minderheiten bereits in der Personalplanung berücksichtigt werden würden und die Programmgestaltung in der Zusammenarbeit von Menschen mit verschiedenen gesellschaftlichen Bezügen geschehe. Sowohl das Einstellen von geeignetem Vermittlungspersonal, als auch die Schulung von z.B. Kassenpersonal sei wichtig. Minderheiten müssten im Kulturbereich besser repräsentiert werden, was z.B. durch verschiedene, ausreichend finanziell und personell unterstützte Formen der Bürger*innenbeteiligung vorangetrieben werden könne (vgl. S. 189ff.).

Mark Terkessidis (2010) verweist darauf, dass Kultur im engeren Sinne (Literatur, Kunst, Musik, Film,[121] Theater) traditionell das Selbstverständnis einer Gesellschaft verhandelt. Sie spiele eine wichtige Rolle für das Bewusstsein des Eigenen, was man in Deutschland anhand der finanziellen Unterstützung der sogenannten Hochkultur sehen könne. Man müsse sich jedoch die Frage stellen, ob die staatlichen Gelder so verteilt werden, dass sie der gesamten Bevölkerung zugutekommen. Leider würde zumeist immer noch eine paternalistische Haltung vorherrschen, die in Zusammenhang mit einem noch üblichen Verständnis von Hochkultur stehe (vgl. S. ebd., 172ff.). Auch der gängige Umgang mit Künstler*innen mit Migrationshintergrund wird kritisiert: Man nehme offenbar an, dass sie nur ihre eigenen Erfahrungen und Gedanken formulieren könnten, die Fähigkeit zur Abstraktion und zur Präsentation des Allgemeinen werde ihnen häufig nicht zugetraut (vgl. ebd., S. 180). Problematisch sei zudem, dass Interkultur im Kulturbereich häufig die Aufgabe übernehmen soll, bei der Lösung gesellschaftlicher Probleme zu helfen:

> „Für die ‚Randgruppen' stellt Kultur offenbar eine Art Schmiermittel der Integration dar. Ein solch instrumentelles Kulturverständnis würde man in Bezug auf ‚deutsche' Kunst wohl kaum zu hören bekommen" (ebd., S. 180f.).

Er klagt überdies an, dass Interkultur in der Kulturförderung immer noch als Sonderthema behandelt wird, indem es Töpfe für „interkulturelle Kunstprojekte" gibt.[122] Er stellt sich die Frage, was eigentlich damit gemeint ist:

> „Sollen hier all die Personen mit den komischen Namen ihre Anträge stellen? Am Ende sind es dann diese Personen, die sämtliche Differenz aushalten sollen. Doch was haben Personen russischer, italienischer, polnischer und algerischer Herkunft gemeinsam außer der Tatsache, dass sie sich von der ‚Norm' abheben? Warum soll ausgerechnet ihre Kunstproduktion den Dialog befördern,

[121] Thomas R. Huber (2014) arbeitet heraus, dass besonders das Medium des Films von vielfältigen Übersetzungsprozessen durchzogen ist (vgl. S. 228).
[122] Siehe Kap. 1.3.2.4. „Projektförderung".

während ein großer Teil der Kulturförderung letztlich unausgesprochen eine einheimische Parallelgesellschaft füttert?“ (ebd.).

Abermals spricht er sich für das Entwickeln von eindeutigen Konzepten, Zielen und Qualitätskriterien aus, damit Gelder wohl überlegt und angemessen mit dem Ziel der Inklusion verteilt werden (vgl. ebd., S. 181f.). Terkessidis hebt hervor, dass in der Bundesrepublik Deutschland für die Arbeit in Stadtteilen eine Menge Träger*innen und Programme existieren, bei denen Mittel beantragt werden können. Problematisch sei aber, dass Projekte an bestimmten Förderrichtlinien ausgerichtet werden müssten, die wiederum in den Behörden entstünden. Die würden häufig auf das reagieren, was in den Medien gerade aktuell sei. Außerdem führe die fehlende Koordination vielmalig zu einer Konkurrenz der Projekte untereinander. Ein weiterer kritischer Punkt sei die fehlende Kontinuität von Förderungen (vgl. ebd., S. 215f.). Neuordnungen in Städten würden weniger in der großen Öffentlichkeit stattfinden, sondern mehr in den vielen kleinen Öffentlichkeiten, wie beispielsweise in Kindertagesstätten, Schulen, Jugendhäusern, bei der Arbeit oder im Sportverein. Im Prozess des lokalen Programms Interkultur seien Aktivist*innen, Organisator*innen oder Künstler*innen, aber auch Gründer*innen von Kneipen, Clubs oder Restaurants hilfreich, da sie als interkulturelle Innovator*innen fungieren könnten, die Erfahrung im Umgang mit diversen Grenzüberschreitungen haben (vgl. ebd., S. 218). Er versteht Interkultur resümierend als Zwischenkultur. Die unzähligen vorhandenen Produktionen der Vielheit in deutschen Städten müssten wahrgenommen werden (vgl. ebd., S. 215- 220).

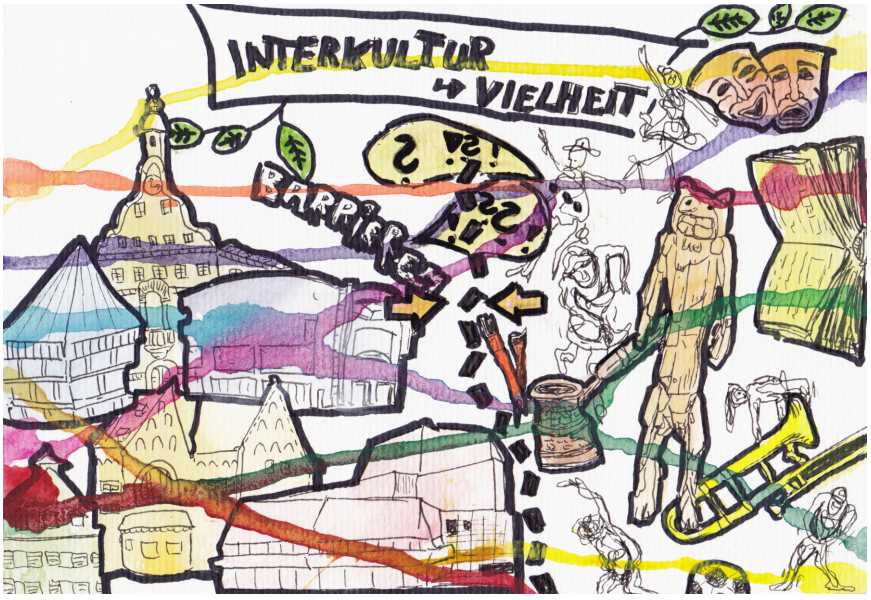


Abb. 10.: Abbau von Barrieren im institutionellen Kulturbereich.

2.2. Diskriminierungen

Diskriminierungen und Rassismus sind in Deutschland (nach wie vor) schwerwiegende und weit verbreitete Probleme, die das Leben vieler Menschen betreffen (vgl. Foroutan und İkiz 2016, S. 140f.).

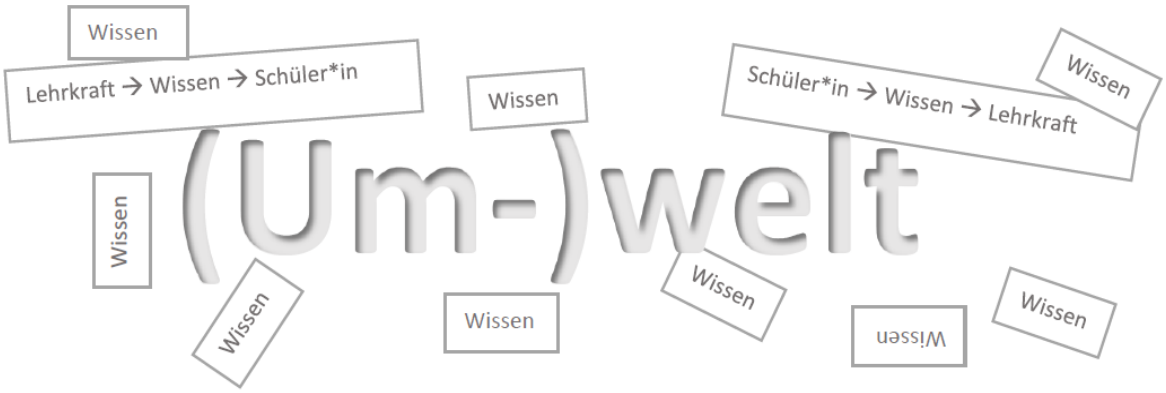
Die Medien beleuchten zumeist die direktesten und sichtbarsten Formen von Diskriminierung. Einzelne Täter*innen oder klar ausmachbare (rechtsextremistische) Gruppen rücken in den Vordergrund. Unbeachtet bleiben gesellschaftsstrukturelle (ökonomische, politische, rechtliche), kulturelle (Diskurse und Ideologien), institutionelle und organisatorische Bedingungen von Diskriminierung und ihre Formen. In den Sozialwissenschaften und auch im juristischen Bereich wird zwischen „individueller", „interaktionaler" und „struktureller" Diskriminierung, sowie zwischen direkter und indirekter Diskriminierung unterschieden. Individuelle Diskriminierung hebt die Rolle von Individuen und zwischenmenschlichen Begegnungen bei der Entstehung oder Aufrechterhaltung von Diskriminierung hervor. Die sozialpsychologische Vorurteilsforschung untersucht Diskriminierung vor dem Hintergrund von Vorurteilen und Stereotypen, womit negativ voreingenommene Einstellungsmuster in Bezug auf soziale Gruppen oder Personen gemeint sind. In der deutschsprachigen Migrations-, Rassismus-, und Bildungsforschung steht die soziale Herstellung von Gruppen im Zuge rassistischer oder ethnozentristischer Unterscheidungspraktiken im Mittelpunkt. Diese interaktions-, subjektivierungs- oder biografietheoretischen Ansätze werden unter dem Begriff interaktionale Diskriminierung zusammengefasst. Machtverhältnisse werden als sich permanent in Interaktionen erzeugt aufgefasst und es wird nach den sozialen Vorbedingungen für gruppenbezogene Klassifikationsprozesse einer homogenisierenden Abgrenzungs- und Zuordnungspraxis gefragt. Institutionelle Diskriminierung offenbart sich durch ihren dauerhaften und systematischen Charakter relativer Benachteiligungen zwischen Mitgliedern unterschiedlicher sozialer Gruppen, an denen Institutionen beteiligt sind. Sie basiert somit auf rechtlichen und politischen Rahmenbedingungen, d.h. auf organisatorischen Strukturen, Normen, Regeln, Routinen und auf geteiltem Wissen, das als Entscheidungsbegründung herangezogen wird (vgl. Gomolla 2016, S. 74- 77; vgl. auch Terkessidis 2004, S. 115). Strukturelle Diskriminierung meint dagegen die historisch und sozialstrukturell gewachsene Diskriminierung, die nicht mehr eindeutig auf spezifische Institutionen zurückgeführt werden kann und in Repräsentationen und Diskursen ausgehandelt wird (vgl. ebd., S. 79).

Besonders Geflüchtete und Asylbewerber*innen sind in Deutschland laut Louis Henri Seuwka (2016) von mehrfachen Diskriminierungen und Marginalisierungsprozessen betroffen, indem verschiedene Ausgrenzungsdimensionen wie Geschlecht, Hautfarbe, Alter, Aufenthaltsstatus und physische sowie psychische Befindlichkeiten wechselseitig aufeinander bezogen werden. Die Berücksichtigung der Lebenslagen von Menschen auf organisatorisch-institutioneller Ebene könne nur gelingen, wenn die verschiedenen sozialen Teilsysteme miteinander in einem Bildungsverbund agieren würden (vgl. S. 207f.). Im internationalen Vergleich wird deutlich, dass die Bildungsungleichheit in Deutschland maßgeblich institutionelle Gründe aufweist. Es ist eine klare mononationale, -linguale und -kulturelle Tendenz im deutschen Bildungssystem zu erkennen, was umfassende Strukturveränderungen nötig macht (vgl. Foroutan und İkiz 2016, S. 143- 148; vgl. Hill 2015, S. 171-

176). Individuelle Defizit- und Schuldzuweisungen aufgrund von Stereotypen müssen abgebaut werden, um Ungleichheit insgesamt zu bekämpfen (vgl. Gomolla 2016, S. 85; vgl. Kunz 2016, S. 251). Dabei sollte nicht darauf abgezielt werden „unerwünschte Unterschiede“ zu beseitigen oder zu versuchen die Verhältnisse durch ein verbessertes „Verstehen des/r Fremden“ zu harmonisieren (vgl. Eremjan 2016, S. 13f.).

Mark Terkessidis (2010) vertieft das Thema Diskriminierungen im schulischen Bildungsbereich. Die häufige Annahme von Lehrer*innen, dass Schüler*innen Expert*innen ihrer vermeintlichen Herkunft sind, sei problematisch. Das Abfragen des Herkunftswissen von Kindern, die dieses Wissen oft gar nicht besäßen bzw. besitzen könnten, gebe ihnen ein Gefühl des doppelten Mangels: Auf der einen Seite seien sie nicht „deutsch“ und auf der anderen nicht „ausländisch“ genug. Denn die fehlenden Kenntnisse über die Herkunft würden in den meisten Fällen überraschenderweise nicht als „Integrationserfolg“, sondern als Defizit verbucht werden. In vielen Alltagssituationen und in Institutionen würde permanent die Annahme bekräftigt und hergestellt werden, die „zweite Generation“ säße „zwischen zwei Stühlen“. Es fehle an Standards, Geld und Zeit, um die Rolle der Lehrer*innen angesichts einer sich veränderten Schülerschaft und eines Unterrichts der Vielfalt zu thematisieren (vgl. S. 77ff.; vgl. auch ebd. 2004, S. 163f.). Vor allem, wenn Lehrkräfte mit Kindern und Jugendlichen aus stark differierenden Lebenswirklichkeiten aufeinandertreffen und der Kontakt unter dem Aspekt der Fremdheit steht, kann es zu einer pädagogischen Herausforderung kommen. Die Lehrkraft sieht sich der Aufgabe gegenüber, die persönliche Beziehung professionell zu gestalten. Das Schulsystem begrenzt aufgrund von Machbarkeits- und Planbarkeitsparadigmen jedoch die Momente der offenen Beziehungsgestaltung. Diese brauchen abgesehen von aktiven Ermöglichungsformen auch Zurückhaltung, d.h. pathische Kompetenz: Eine Empfänglichkeit für die Ansprache des/r Anderen, die mit Loslassen und Verunsichern-Lassen umschrieben werden kann. Insbesondere Kinder und Jugendliche, die wegen ihrer abweichenden Milieuzugehörigkeit Unterschiede zum Habitus der Lehrkräfte (Werte, soziale Codes, Geschmackbewertungen) aufweisen, sind von einer kritischen Einseitigkeit der Vermittlungen betroffen. Die Institution Schule begünstigt das Ausblenden des/r fremden Anderen, weil der persönliche Kontakt durch Verflachung eine verminderte Wertschätzung erfährt. Die familiäre und kulturelle Herkunft von Schüler*innen kann unter Umständen bei der Lehrperson als Grund für nicht veränderbare negative Verhaltensprognosen und schulisch schlechtere Leistungen herangezogen werden, sodass die pädagogischen Bemühungen aufgrund der von den Lehrkräften festgeschriebenen sozialen Positionierung und damit einhergehenden Stereotypen eingestellt werden (vgl. Ellinger und Kleinhenz 2022, S. 95- 98). Wenn die negativen Erwartungen dann von betroffenen Schüler*innen nach einer Zeit ggf. selber erfüllt werden, kann man von dem Phänomen der „Selbsterfüllenden Prophezeiung“ sprechen. Das Stereotyp erleichtert den Lehrkräften den Umgang mit dem/r Schüler*in als „Andere*n“, weil seine/ihre Komplexität vereinfacht wird und

Abläufe vermeintlich reibungsloser von Statten gehen. Die Erkenntnis des Nicht-Verstehens des/r abweichenden „Andere*n“ sowie das ergebnisoffene Sich-Einlassen dagegen führen im Normalfall zu einem erhöhten Aufwand im schulstrukturellen Gefüge (vgl. ebd., S. 99f.). Ein anderer schulischer Einseitigkeitsaspekt ist die Hierarchie des Beibringens. Im Schulkontext treten keine als eigenständig und gleichwertig geltende Entitäten in Austausch. Das wird am „Erklären“ deutlich, wo davon ausgegangen wird, dass der/die Lehrende definiertes Wissen an den/die Lernende*n herantragen muss. Dabei wird missachtet, dass alle Kinder die Fähigkeit und Intelligenz besitzen, sich die Welt durch wechselseitige Beziehungen anzueignen. Das schulische Erklären aber isoliert den Verstehensprozess des In-der-Welt-Bewegens durch die eingeschaltete Zwischeninstanz der erklärenden Lehrperson.



Damit geht eine Abwertung des vorherigen Lernens des Kindes und seines Wissensbestands einher. Verstehen wird als etwas Ausgelagertes definiert und nicht als etwas, das sich selbsttätig in einem Anverwandlungsprozess ereignet. Erst dadurch werden Aussagen wie „Ich verstehe nicht“ ermöglicht (vgl. ebd., S. 100ff.):

> „Unfähigkeit wird von der Logik des Erklärens überhaupt erst erschaffen und lässt wiederum den wissenden Lehrmeister rückwirkend in der Rolle einer erklärenden Instanz als notwendig erscheinen. Das Erklären erschafft also Unfähige, und das Erschaffen von Unfähigen macht rückwirkend die Rolle des Erklärenden notwendig und legitimiert sie. […]. Es findet eine regelrechte Inflation des Erklärens und seine Fetischisierung statt, die dann *Förderung* genannt wird. Daran, dass es etwas an der Haltung des Erklärens selbst sein könnte, das diese Schülerinnen und Schüler herabwürdigt, ihr Lernen erschwert und bei ihnen Gefühle von Minderwertigkeit erzeugt, wird kaum gedacht“ (ebd., S. 102f., Herv. i. O.).

Die ernst gemeinte Beziehungsgestaltung in der Schule kann nur gelingen, wenn Unsicherheiten akzeptiert werden und das Abgeben von Kontrolle zugelassen wird. In der Begegnung mit dem/r Anderen müssen Unterbrechungen hingenommen werden, das Eigene darf nicht als absolut betrachtet werden. Die pädagogische Fachkraft muss einen offenen Raum gestalten, indem die Ansprache des/r Anderen möglich ist. Aktivität und Passivität müssen fortwährend ausgehandelt werden. Passivität darf in der Institution Schule nicht mehr grundsätzlich im negativen Sinne als

Kontrollverlust der Lehrkraft verstanden werden, vielmehr „ereignen“ sich Beziehungen in einem wechselseitigen Prozess. Es muss ein professioneller Umgang gefunden werden mit dem auf Funktionalität zielenden Schulsystem und der notwendigen Anerkennung der fremden Eigenheit der oftmals benachteiligten Kinder durch aktive Passivität, d.h. dem Zuhören, dem Umgang mit dem Unwägbaren und mit Grenzen, die Reflexionsprozesse bei allen Akteur*innen anregen können (vgl. ebd., S. 104f.).

Von Terkessidis (2010) wird weiter ausgeführt, dass Personen „mit Migrationshintergrund“ häufig mit der Unterstellung kämpfen müssten, „woanders“ hinzugehören. Vorstellungen über die Natur dieses „Woanders“ würden sich in positiven und negativen Klischees äußern. Statt direkt mit den betreffenden Personen zu reden, würden sie häufig als Repräsentant*innen einer Gruppe angesprochen werden, wodurch nach Terkessidis eine „Entantwortung“ (S. 83) stattfindet (vgl. auch Huber 2014, S. 247f.). So raube man der Person ihre Verantwortung und verwehre ihr im selben Moment eine ernstzunehmende Antwort, weil alle Artikulationen vor dem Hintergrund der jeweiligen Gruppenzugehörigkeit interpretiert werden würden. Mit „Entgleichung“ (ebd.) beschreibt er die damit einhergehende Unterstellung von Defiziten. Man teile der betroffenen Person (indirekt) mit, dass erwartete, aber nicht klar auszumachende und von Einheimischen festgelegte sowie kontrollierte Normen, nicht erfüllt werden (vgl. ebd.). In Anlehnung an Terkessidis Begriff der Entantwortung beschreibt Marc Hill (2015) eine widerständische Reaktionsweise in Form von Möglichkeits- und Widerstandsräumen. Im Alltag entworfene urbane Zwischenräume, in denen Migrant*innen globale und lokale Elemente miteinander verbinden und in denen Klischees umgedeutet werden könnten, werden mit Rückgriff auf Yildiz (2013) als „Transtopien“ (S. 187) bezeichnet.[123] Thomas R. Huber (2014) veranschaulicht, dass auch künstlerische Mittel eingesetzt werden können, um Diskriminierungen zu thematisieren. Gerade performative Inszenierungen von Realsituationen und das Hervorrufen von Irritation, das Spiel mit Distanz und Nähe sowie mit An- und Abwesenheit würden zu Verunsicherung im ästhetischen Dialog von Betrachter*innen und Betrachtetem bzw. Betrachteten und somit zur Reflexion führen.[124] Ästhetik und Ethik, und demnach auch Diskriminierungsprozesse, seien untrennbar miteinander verbunden (vgl. S. 176ff.).

[123] Als Beispiel wird ein türkisches Männercafé genannt, das von der Gesellschaft normalerweise negativ bewertet werden würde. Dieser mystifizierte Raum hätte jedoch einen festen Platz inmitten der Stadt (vgl. Hill 2015, S. 177f.). Ein weiteres Beispiel können Call Shops sein, in denen die Sprachenvielfalt und die stattfindende kreative interkulturelle Kommunikation in Städten deutlich wird (vgl. Gardi 2016, S. 22f.): „[…] und die Sprachen mischen sich miteinander, wunderschön und lebendig und hoch, ein Himmel ist über uns offen, über und rundrum uns offen, wie wir strohmen. […] Und unsere Wörter fliessen und füllen, und die Wörter. Wie sagt man auf Deutsch. Und die Wörter leben. Aufleben. Beleben“ (ebd., S. 140f.).

[124] Siehe Kap. 5.2.3. „Städte, Diversität und Performanz“.

2.2.1. Rassismus

Rassismus als Gedankenkonstruktion basiert auf der hierarchischen Differenzierung von Menschen, die biologische Merkmale als Begründungen für soziale und kulturelle Leistungsfähigkeit und gesellschaftlichen Fortschritt denkt. Diese Unterscheidung führt zur Markierung von Menschen und Gruppen, die sich augenscheinlich in die herrschende „Norm“ einfügen und solchen, die als „unterlegen“ und „abweichend“ dargestellt werden. Die ungleiche Verteilung von ökonomischen, materiellen, intellektuellen und sozialen Ressourcen wird häufig mit rassistischen Argumenten begründet, verteidigt und durchgesetzt. Im Alltag macht sich Rassismus als System durch Wahrnehmungsfilter bemerkbar, die beeinflussen, wie soziale Situationen bewertet werden und wie infolgedessen gehandelt wird. Die Filter bilden sich auf Grundlage von sozial erlerntem und immer wieder reproduziertem Wissen über Menschen und Gruppen, das auf Unterschiedlichkeit abzielt. Gruppen werden bestimmte positive oder negative Eigenschaften zugeschrieben. Die dominante Gruppe wählt in der Regel solche Wesensmerkmale, die die Festigung ihrer vorherrschenden Position garantiert und die flexibel an die jeweiligen Gegebenheiten angepasst werden können, während schwierigere Eigenschaften der dominierten Gruppe zugeschrieben werden. Außerdem werden Handlungen von Angehörigen der dominanten Gruppen, die dem positiven Selbstbild der Gruppe widersprechen, situationsbezogen im Verantwortlichkeitsbereich der entsprechenden Person gedeutet. Wohingegen solche Handlungen bei der dominierten Gruppe sogleich auf das gesamte Kollektiv übertragen werden (vgl. Auma 2018, S. 1f.). Durch die sich immer wiederholende negative Darstellung der dominierten Gruppe festigt sich das Differenzwissen. Dadurch werden Stereotype bekräftigt und Personen der dominierten Gruppe werden „rassistisch markiert“ (ebd., S. 3). Rassismus ist also ein Diskriminierungsmuster und rechtfertigt die Besserstellung von bestimmten Menschen und Gruppen. Er etabliert und stabilisiert soziale Hierarchien. Weißsein kann deshalb als unsichtbar herrschende Norm gelesen werden. Die Handlungen von rassistisch markierten Personen und Gruppen werden in dieser Normalität anders bewertet (vgl. ebd., S. 4f.).

Mechtild Gomolla (2016) erläutert, dass die Beschäftigung mit rassistischer und ethnischer Diskriminierung in Deutschland im Vergleich mit den USA und Großbritannien wegen der Tabuisierung im Zuge der nationalsozialistischen Vergangenheit keine vergleichbare Tradition aufweist. Erst ab dem Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre sei das Thema Rassismus in der Gesellschaft und in den Wissenschaften erstmalig diskutiert worden. Immer noch aber würden sich Politik und Gesellschaft schwer damit tun, aktuelle rassistische Diskriminierungen auf Organisationsstrukturen, Arbeitskulturen und Praktiken zentraler staatlicher Institutionen zurückzuführen (vgl. S. 82; vgl. auch Terkessidis 2004, S. 71ff.). Insbesondere migrationspolitische und asylrechtliche Bestimmungen sind als Ausdruck von kulturrassistischen Deutungsmustern zu interpretieren (vgl. Hormel und Jording 2016, S. 212). Der Großteil der hiesigen Bevölkerung nimmt Rassismus nicht wahr oder will ihn nicht

wahrhaben (vgl. Terkessidis 2004, S. 10; vgl. ebd. 2010, S. 92). Rudolf Leiprecht (2016) erläutert, dass es innerhalb der verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen keine einheitliche Definition von Rassismus gibt. Insgesamt aber werde Rassismus als problematisches und negatives Phänomen betrachtet. Man gehe heutzutage allgemeinhin davon aus,

> „[...], dass es sich bei Rassismus um historische und gesellschaftliche Hervorbringungs- und Reproduktionsprozesse von Ideen, Vorstellungen, (Alltags-)Theorien, Repräsentationen, Wissen u. Ä. zu ‚Großgruppen' handelt, die als ‚Rassen' konstruiert, zueinander in ein hierarchisches Verhältnis gesetzt und als sich selbst reproduzierende und deshalb über Generationen miteinander verbundene Einheiten (*Genealogien*) vorgestellt werden. Je nach Ansatz werden ähnlich angelegte Konstruktionsmuster auch unter Begriffen wie Ethnie bzw. Volk, Kultur, Stamm, Kaste oder Nation miteinbezogen, teilweise auch in Verbindung mit Religion. Es wird zudem davon ausgegangen, dass diese Konstrukte - ausgestattet mit einem bestimmten Ausmaß an Macht - als Ordnungsmuster, Wissenssysteme, Deutungsschemata und Differenzlogiken soziale Verhältnisse regulieren und/oder (je nach Konzeptualisierung) sie rechtfertigen, grundlegend in sie eingeschrieben sind, in einem dynamischen Kräfteverhältnis dominant werden sowie zu spezifischen Herrschaftsformen führen […]. Im Versuch, weitere zentrale Merkmale von Rassismus zu identifizieren, wird z. B. hingewiesen […] auf *Othering* oder *Besonderung* (soziale Markierung von *Anderen*, die in ein dichotomes Verhältnis zu einem nicht-markierten *Eigenen* gesetzt werden […]; auf *personenbezogene Außen-Innen-Imaginationen* (Suggestion von Zusammenhängen zwischen äußerer Erscheinung, aber auch Sprache, Akzent und Religion, und einem ‚inneren' Äquivalent psycho-sozialer Fähigkeiten […]); auf als *deterministisch* vorgestellte Relationen zwischen *Makro-Konstrukten,* wie ‚Rasse' oder ‚Kultur', und den ihnen jeweils *zugeordneten Individuen*, wobei letztere gleichsam als *‚Marionetten'* dieser Makro-Konstrukte gesehen werden […]; vor allem aber auf *Wertungsprozesse und deren Funktionen* (etwa bei der Beschreibung von *Anderen* als minderwertig, aber bedrohlich, um auf der Seite des dominanten *Eigenen* Privilegierungen, Abwehr und/oder Aggressionen zu rechtfertigen […]" (S. 226f.; Herv. i. O.).

Darüber hinaus werde häufig herausgestellt, dass Rassismus ein vielfältiges, flexibles und bewegliches Phänomen ist. In Deutschland werde er aufgrund der geschichtlichen Vergangenheit oft im klaren Bezug zum Faschismus bzw. Nationalsozialismus und Rechtsextremismus gesehen. Diese einseitige Verortung würde allerdings historische Zusammenhänge zum Kolonialismus und transnationale Aspekte unsichtbar machen. Des Weiteren finde eine Beschränkung des Rassismusbegriffes auf Gewalt und zielgerichtetes, offensichtliches und bösartiges Verhalten statt, verdeckter und subtiler Rassismus würde in den Hintergrund geraten. Außerdem würde er als etwas dargestellt werden, das von Personen mit gewissen Eigenschaften ausgehe, wodurch rassistische Formen in Diskursen, Institutionen, Strukturen, Praxisformen usw. vernachlässigt werden würden (vgl. ebd., S. 227f.). Rudolf Leiprecht (2016) stellt heraus, dass der Begriff Rassismus als wissenschaftlicher Terminus aber zu verteidigen ist, weil mit der Nutzung auf die soziale Konstruktion

von „Rassen“ und „Rassialisierungen“ (ebd., S. 228) hingewiesen wird. Der deutsche Begriff „Rasse“ im Gegensatz zum englischen „race“ sei dagegen kein analytischer Begriff (vgl. ebd.).[125] Das Ausklammern des Rassismus aus Theorie und Forschung wegen seiner wahrgenommenen Verbindung zum „Rasse“-Begriff als ein angeblich nicht aktuelles gesellschaftliches Phänomen sei problematisch. Insbesondere die gängige Perspektive der zumeist weißen Mitglieder dominanter Gruppen als „nicht-ethnisch“ und „Unmarkierte“ im Gegensatz zum/r imaginierten „Anderen“ müsse offengelegt werden. Es werden drei Traditionslinien in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Rassismen herausgearbeitet: Eine geschichtliche, die Rassismus vor dem spezifischen historischen Kontext untersucht; eine gesellschaftswissenschaftliche, die Rassismus als strukturierendes Prinzip von Gesellschaft beschreibt; und eine individualwissenschaftliche, auch bekannt unter der „Vorurteils- und Stereotypenforschung“, die in kritischer Weise dazu tendiere, Rassismus auf psychologisch-kognitive Prozesse von Individuen zu reduzieren (vgl. ebd., S. 228- 231; vgl. auch Huber 2014, S. 136; vgl. auch Terkessidis 2004, S. 96f.). Insgesamt sei die empirische Rassismusforschung in allen Bereichen stark ausbaufähig (vgl. ebd., S. 238f.).

Mark Terkessidis (2004) denkt, dass eine geeignete Sprache fehlt, um die rassistischen Umstände angemessen zu beschreiben (vgl. S. 208). Er nutzt den Begriff Rassismus und begründet dies mit drei Punkten.[126] Erstens habe Rassismus eine historische Dimension. Das Wort impliziere, dass Spaltungen innerhalb einer Bevölkerung auf einem Territorium in der Geschichte der Moderne auf einer Tradition fußen, auch wenn die jeweiligen historischen Ausprägungen voneinander abweichen könnten. Zweitens finde der Begriff im Gegensatz zu Begriffen wie „Ausländer*innenfeindlichkeit“ international Verwendung. Drittens sei er in Deutschland weniger vorgeprägt als andere Ausdrücke. Er versteht Rassismus als ein bestimmtes Ungleichheitsverhältnis unter weiteren, wie z.B. das zwischen Klassen und Schichten sowie Männern und Frauen. Es sei wichtig, den Unterschied zwischen „Deutschen“ und „Ausländer*innen“ als gesellschaftlich (re-)produzierte und relevante Differenz zu deuten (vgl. ebd., S. 10). Die Bezeichnungen „Ausländer*innen- und Fremdenfeindlichkeit“ seien unpassend, da eine Unterbrechung des historischen Zusammenhangs zum kolonialen Rassismus und zum Antisemitismus signalisiert werde. Außerdem werde indirekt ausgedrückt, dass zwei

[125] An den „Race-, Class- und Gender“-Debatten wird deutlich, dass hauptsächlich internationale, englische Begriffe genutzt werden, die den spezifischen geografisch-kulturellen, deutschen Kontext in den Hintergrund rücken. Bis dato fällt es schwer im Deutschen über die deutsche Kolonialgeschichte, ihre andauernden Folgen sowie über die transkulturelle Realität zu sprechen, ohne in die Verwendung von despektierlicher oder rassifizierter Sprache zu verfallen. Möglichkeiten des Umgangs mit diesem Dilemma sind das Erfinden von neuen Wörtern, der Übersetzungsversuch oder die mehrsprachige Verwendung, um schrittweise einen Umgang in der deutschen Sprache mit dem komplexen Sachverhalt zu finden (vgl. Gutberlet und Helef 2011, S. 15f.).

[126] Der Rassismusbegriff ermöglicht die Erfassung und Analyse von größeren gesellschaftlichen Rahmen- und Ausgangsbedingungen, als auch von spezifischen rassistischen Diskriminierungen gegen Minderheiten, da alle verschiedenen rassistischen Ausprägungen auf der Konstruktion, Markierung und letztlich Hierarchisierung von Differenz basieren (vgl. Auma 2018, S. 11).

unterschiedliche Gruppen, die der „Deutschen“ und „Ausländer*innen“, existieren würden, die sich feindlich auf einem Territorium gegenüberstehen. Die Bezeichnung von Personen als „Ausländer*innen“, die offensichtlich auf demselben Gebiet leben wie jene Deutschen, sei auf die bis in die späten neunziger Jahre scharfe juristisch-institutionelle Trennung zwischen deutschen Staatsangehörigen und inländischen „Ausländer*innen“ zurückzuführen. Das Konzept der „Fremdenfeindlichkeit“, das jenes der „Ausländer*innenfeindlichkeit“ Ende der neunziger Jahre ersetzt habe, wirke ebenfalls fixierend (vgl. ebd., S. 13ff.). „Ausländer*innen“ sei somit eine institutionelle und durch andere Mechanismen produzierte (Zugehörigkeits-)Kategorie (vgl. ebd., S. 18f.). Ähnlich verhalte es sich mit dem Begriff der „Fremdenfeindlichkeit“ (vgl ebd., S. 57+ 85- 88). Deshalb müsse der Zusammenhang zwischen institutioneller Handlungslogik und rassistischem Wissen durch die Nutzung des Rassismusbegriffs hervorgehoben werden (vgl. ebd., S. 79f.). Das Vorhandensein von verschiedenen Formen rassistischen Wissens (lokale, nationale und größere historische Versionen) habe zur Rede von Rassism*en* geführt. Es wird unterstrichen, dass hierfür aber der Rassismus als Rahmen definiert werden muss, der als verbindende Überordnung der Phänomene fungiert (vgl. ebd., S. 82ff.; vgl. auch Leiprecht 2016, S. 227f.). Terkessidis Rassismusdefinition bezieht sich auf drei Punkte, die im Nachfolgenden dargestellt werden. Mit Rassifizierung beschreibt er den Prozess der „Rassenkonstruktion“ (racialisation), wobei er letztere Bezeichnung erweitert (vgl. ebd., S. 98):

> „Ich möchte diesen ganz allgemein als Prozess fassen, in dem einerseits eine Gruppe von Menschen mittels bestimmter Merkmale als natürliche Gruppe festgelegt und gleichzeitig die Natur dieser Gruppe im Verhältnis zur eigenen Gruppe formuliert wird. Es handelt sich hierbei um eine bewusst offene Formulierung, die verschiedene Einschränkungen beseitigt, die gewöhnlich mit dem Begriff der ‚Rassenkonstruktion‘ einhergehen. Zum einen bezieht sich der Ausdruck Merkmal keineswegs nur auf biologische Kennzeichen, was die Reduktion auf den Begriff ‚Rasse‘ im klassischen Sinne vermeidet“ (ebd.).

„Rasse“ und somit auch das Wort „Rassifizierung“ würden für eine Art Urform der Naturalisierung von Unterschieden stehen, es gehe überwiegend um die Festschreibung einer Gruppe als natürliche Gruppe. Die Unterscheidung von Gruppen impliziere dabei immer schon eine Bewertung. Als zweites Rassismuselement wird die Ausgrenzungspraxis benannt, womit die praktische Seite des Rassismus in den Mittelpunkt gerückt wird. Das dritte Element des Rassismus ist für Terkessidis die differenzierende Macht, womit Gewalt in jeglicher Form mit in die Diskussion aufgenommen werde. Rassismus als Apparat habe zwar keinen auszumachenden Kern, trotzdem müsse eine Gruppe über bestimmte Mittel verfügen, um eine andere Gruppe als solche kenntlich zu machen und zu unterdrücken. Eine offene Äußerung der Gewalt sei beispielsweise die Macht, eine Ausweisung oder Abschiebung anzuordnen. Insgesamt müsse Rassismus zwar als

zusammenhängendes und kontinuierliches Phänomen wahrgenommen werden. Er stelle sich aber je nach historischem Zeitpunkt, Gesellschaftstyp und nationaler Ausprägung unterschiedlich dar. Im Gegenteil zur Rede von Rassism*en* biete seine Definition den Vorteil, dass die Struktur des Gesamtphänomens mit den jeweiligen historischen oder lokalen Umsetzungen in Verbindung gebracht werde (vgl. ebd., S. 98ff.). Terkessidis nimmt grundlegend an, dass Gruppen durch institutionelle Praktiken in der modernen Gesellschaft objektiviert und sichtbar gemacht werden. Das (rassistische) Wissen nehme dann Bezug auf dieses „Objekt". Die primäre Institution des Ausschlusses durch Einbeziehung von Migrant*innen sei der deutsche Arbeitsmarkt. Die sogenannten „Gastarbeiter*innen" hätten unqualifizierte und schlecht bezahlte Jobs ausgeübt, was sich im Laufe der Zeit verfestigt habe. Die Einheimischen hätten von den Ausschlüssen profitiert, negative unterstellte Eigenschaften, wie z.B. „Faulheit" seien dann dafür genutzt worden, strukturell bedingte, soziale Schließungen zu rechtfertigen (vgl. ebd., S. 101f.). Die Staatsbürgerschaft wird als weiteres Instrument sozialer Schließung genannt. Drittens wird aufgezeigt, dass der Staat die Nation durch einen Prozess der kulturellen Vereinheitlichung eines zuvor eingefriedeten Territoriums entwirft. Die kulturelle Hegemonie einer bestimmten Gruppe werde in einer nationalen Gesellschaft als imaginierte Ethnizität mit bestimmtem Werte- und Moralsystem erzeugt (vgl. ebd., S. 104f.). Terkessidis ist der Meinung, dass Ausgrenzungsprozesse bestimmten Mustern folgen. Zuerst erfolge eine konkrete Objektivierung, z.B. eine Freiheitsbeschränkung oder eine soziale und rechtliche Ungleichheit, welche man verdränge. Zweitens werde eine abstrakte Freiheit wie selbstverständlich quasi unterstellt. Das führe wiederum dazu, dass für den offensichtlichen Abstand Gründe gesucht werden, wofür die angebliche Natur des/r Anderen dienlich gemacht werden würde. Gesellschaftlich ungleiche Verteilungen würden so weiter unbeachtet bleiben. Die „Objekte" des rassistischen Wissens seien allerdings immer Subjekte, die innerhalb dieses rassistischen Wissens in Bezug auf „ihre" Taten, Verhalten und Kulturen angesprochen werden würden. Im selben Moment werde gegen die Ausgrenzungen angekämpft (vgl. ebd., S. 107ff.). Terkessidis geht davon aus, dass das Wissen von Migrant*innen implizit ein Wissen über Rassismus beinhaltet. Häufig würden Deutungen der Migrant*innen als Diskriminierung oder Rassismus jedoch als Überempfindlichkeit oder als subjektiv dargestellt werden. Daher würden Migrant*innen ihr Wissen über Rassismus manchmal verleugnen oder verharmlosen. Als weitere mögliche Gründe dafür werden Höflichkeit gegenüber dem/r Gesprächspartner*in oder das Verdrängen von negativen Erfahrungen gemutmaßt (vgl. ebd., S. 115- 118).

Die mangelnde Untersuchung der Rolle von Institutionen in der deutschen Debatte über Rassismus begründet Terkessidis darüber hinaus mit ihrer Funktionsweise. Nach der einmaligen Etablierung würden die institutionellen Tätigkeiten an Bedeutung verlieren. Der von den Institutionen vorgegebene Handlungsrahmen biete Orientierung und Stabilität. Sie würden ein bestimmtes Wissen,

das nicht logisch oder einheitlich sein müsse, beherbergen und vermitteln (vgl. ebd., S. 131- 133). In engem Zusammenhang dazu stehe das Wissen über das „Deutsch-Sein“ als schicksalshafte, nicht veränderbare, ethnisch-kulturelle Kategorie. Die verbreitete positive Auffassung von Deutschland als sicherem Land ließe „Ausländer*innen“ sehr schnell als Bedrohung für den persönlichen Lebensstandard, für Sozialsysteme oder für die politische Stabilität erscheinen. Im Diskriminierungsprozess werde Differenz erst als scheinbar bedeutsame Differenz entdeckt, konstruiert und neu interpretiert. Erst im darauffolgenden Schritt entstehe der Konflikt (vgl. ebd., S. 148). Eine Möglichkeit sich gegen den Rassismus zu wenden sei das Ergreifen von Maßnahmen, die mehr staatsbürgerliche Gleichberechtigung zum Ziel haben. Darüber hinaus müsse die aktive Herstellung von neuen Lebensformen von Personen, die von Rassismus betroffen sind, mehr Akzeptanz finden (vgl. ebd., S. 212ff.). Johannes Ebert (2020) unterstreicht die Notwendigkeit des gegenseitigen Zuhörens und der Selbstreflexion, um Lernprozesse anzustoßen (vgl. S. 20).

Wolf-Dietrich Bukow (2016) bringt vor, dass der moderne Rassismus zeit- und adressatengemäß kulturalistisch angeordnet wird, auch in Stadtgesellschaften (vgl. S. 330f.). Erst langsam werde klar, wie gefährlich und wirksam Rassismus in seiner veränderten und weiterentwickelten Form heutzutage ist. Fast unbemerkt sei er dazu übergegangen, seine Gedankengebilde von einer überholten „Rassisierungs“-Strategie auf eine angepasste Ethnisierungsstrategie umzustellen. Das liege vor allem daran, dass rassistische Praktiken bis heute oft nur dann als solche registriert werden würden, wenn sie unverkennbar in der Tradition klassischer rassistischer Vorgehensweisen stehen würden. Anstelle von „physiologischen“ Argumentationslinien würden nun kulturalistisch geprägte Erklärungen herangezogen werden. Aus der „fremden“ Hautfarbe im Sinne einer „Rassisierung“ sei die „fremde“ Kultur im Sinne einer „Ethnisierung“ geworden (vgl. ebd., S. 332- 336; vgl. auch Leibrecht 2016, S. 228ff.). Somit wird mittlerweile zumeist

> „[…] nicht die biologistisch begründeten Unterschiede, sondern die Kulturdifferenz […] zur neuen Konfliktlinie. Sie kennzeichnet einen vermeintlich neuen, tatsächlich aber altbekannten rassistischen Ort, an dem soziale Grenzziehungen vorgenommen und soziale Hierarchien hergestellt werden. […]. […]. Kulturelle Praxisformen - dazu gehören z.B. religiöse Praktiken, Formen der Erziehung, Kleidungsstile oder Geschlechterarrangements - werden als unvereinbare, mit Mängeln und Defiziten behaftete Gegensätze zur dominanten Kultur entworfen“ (Auma 2018, S. 7).

Umberto Eco (2020) erinnerte bereits 1995 daran, dass Faschismus als Rhetorik und nicht als Doktrin, nicht als ausschließlich historisches Phänomen begriffen werden darf (vgl. S. 20). Er basiere auf Verlust, sodass die gemeinsame Abstammung als Anker erscheine (vgl. Saviano 2020, S. 7- 10).[127] Aktuell ist ein Anstieg an (extrem) rechten politischen Tendenzen in Europa erkennbar, die in Bezug

[127] Für die vierzehn verschiedenen Merkmale des „ewigen Faschismus“ nach Eco (2020) siehe Anh. B, Abb. 17.

auf Vorstellungen der nationalen Zugehörigkeit und der Nationsbildung ein christliches, weißes und ethnisch monokulturelles Europa verkünden. Die koloniale Geschichte, der transatlantische Sklav*innenhandel, der Imperialismus und die damit verbundenen Migrationsprozesse werden hier ignoriert (vgl. Rodríguez 2020, S. 109). Die aufgestellten Thesen im Buch von den beiden Psychologen Alexander Mitscherlich und Margarete Mitscherlich (2016), welches erstmalig 1967 erschien und die Auseinandersetzung der „Deutschen" mit dem sogenannten „Dritten Reich" aus (sozial-)psychologischer Perspektive behandelt, sind nach wie vor sehr aktuell. Es wird dargelegt, dass man sich in der Nachkriegszeit kollektiv geweigert hat die nationalsozialistische Vergangenheit wahrzunehmen und zu verarbeiten, d.h. „Trauerarbeit" zu leisten. Viele unbewusste Einstellungen und Verhaltensmuster würden bis in die Gegenwart wirken. Gründe dafür seien die enge Verbindung von Idealisierung und Aggression. Vor allem mündliche Erzählungen von Eltern und Großeltern hätten verzerrte Bilder, Unklarheiten und Unwahrheiten an die Nachkommen weitergegeben. Es sei wichtig, unbewusst stattfindende Prozesse psychologisch aufzudecken und zu verstehen (vgl. S. 1ff.+ 11). Rasch voranschreitende Industrialisierungsprozesse würden es nötig machen, die beiden zu beobachtenden Verhaltenstrends der Abwehr der nationalsozialistischen Vergangenheit und der politischen und sozialen Indifferenz bei aktuellen gesellschaftlichen Problemen bzw. der politischen Apathie bei gleichzeitiger Stimulierung der Gefühle durch Konsum, aktiv zu bearbeiten (vgl. ebd., S. 16ff.). Zur Bekämpfung von Stereotypen sei die stetige innere und kritische Auseinandersetzung mit den unbewusst vonstattengehenden, psychischen individuellen und kollektiven Abwehrmechanismen von Nöten (vgl. ebd., S. 23f.). Die Abwendung der deutschen Schuldlast der nationalsozialistischen Vergangenheit sei in drei Reaktionsformen erkennbar: Gefühlsstarre auf Gewalt als emotionale Abwendung und Derealisierung, einhergehend mit der Annahme, man selbst sei das Opfer böser Mächte gewesen, indem das Böse im Außen verortet wird; Identitätswechsel durch Identifikation mit den Sieger*innen; und zuletzt der Versuch des Ungeschehenmachens durch starke Bemühungen des kollektiven Wiederaufbaus (vgl. ebd., S. 40+ 60). Vor allem im Kollektiv sei die Abwehr von Schuld vereinfacht, weil das sonst gängige Vorgehen der Isolation des schuldbeladenen Individuums von der Gesellschaft nicht greifen würde (vgl. ebd., S. 46). Es sei zu berücksichtigen, dass Menschen sich niemals objektiv erinnern, sondern immer stilisieren würden (vgl. ebd., S. 65). Trauerarbeit sei aber wichtig, weil sie der Weg sei, um den Verlust zu akzeptieren und die Realität anzunehmen (vgl. ebd., S. 79f.). In Bezug auf Veränderungen in der Zeit wird die Meinung geäußert, dass die vererbten bzw. an die nächste Generation weitergegebenen Verhaltensmuster und Vorurteile durch stattfindende Aufklärungsarbeit in der (vor allem schulischen) Bildung verändert werden können. Dafür müssten Vorurteile reflektiert werden, die immer mit Gefühlen in Zusammenhang stehen würden. Der Eindruck der erlebten, durch Vorurteile geprägten Realität erscheine zwar objektiv, aber sie sei durch subjektive Interessen beeinflusst (vgl. ebd., S. 23f.+ 135f. + 223+ 352). Vorurteile würden sich über eine lange Zeit

in der Gesellschaft festsetzen. Besonders dann, wenn mit ihnen Schuldgefühle überspielt werden würden (vgl. ebd., S. 138f.). In Form der Fremderniedrigung finde eine Selbstidealisierung statt. Je größer die Distanz von Unterdrücker*innen und Unterdrückten durch die Vorurteile werde, desto einfacher falle der respektlose Umgang (vgl. ebd., S. 151). Tolerantes und zivilisiertes Verhalten auszuüben könne anstrengend sein, wenn Überzeugungen und Ideale, die durch Erziehung und Sozialisierung erworben werden, nicht deckungsgleich seien (vgl. ebd., S. 270+ 274). Nach wie vor würden Erziehungs- oder Sozialisierungsversuche für die Herstellung der „pragmatischen ‚Normalität'" (ebd., S. 287) darauf abzielen, eine vorwiegend positive Identifikation mit den Verhaltens- und Urteilsnormen der Gesellschaft zu vermitteln (vgl. ebd.). Anstelle einer autoritätsgläubigen Gesellschaft, wie sie in Deutschland lange existiert habe, wird aber die Schärfung des kritischen politischen Bewusstseins gefordert (vgl. ebd., 346f.+ 357 + 367).

> „[…]. Kunst ist ein Bereich wo in der Praxis wenigeren Platz für Rassismus gibt. Und zwar, man kann Rassismus generell überall finden. Der Unterschied ist, fast immer darf man sich auswählen, bei wem man Kunst macht. Nicht der Fall bei der Arbeit oder random Interaktionen auf der Straße […]. Vom Rassismus selber kann ich wenig reden. Ich kann mich nicht wirklich beklagen, harten Rassismus erlebt zu haben. Wenn schon, dann Kleinigkeiten, öfters mein Gefühl nach eher Ignoranz- als Hassgetrieben. In diesem Sinne kann ich beim Kunst machen auch nicht von harten Erlebnissen reden. Nichtsdestotrotz, wäre meine Meinung, dass Kunst einen größeren Potentiell hat, Rassismus zu bekämpfen. Eine Person könnte bei kulturellen Ausdrucken irgendwie Sachen finden die er mag, eventuell von einem Land oder einer Kultur die er unterschätzt hatte. Vielleicht stärker so wenn man mitmachen muss. Dann merkt man vielleicht dass diese Musikrichtung (oder was auch immer man mitmacht, tanzen, zeichnen, Klamotten…) auch eine gewisse ‚richness' hat […]" (Dante Abraham de Hoyos Gonzáles, Ulmer Musiker und Einkäufer; Antwort via Whatsapp-Nachricht, Februar 2024).

Intoleranz, die die Grundlage von Rassismus ist, sollte resümierend durch lebenslange Bildung und somit Vernunft bekämpft werden, um mit der Verschiedenheit im täglichen Leben angemessen umgehen zu können (vgl. Eco 2020, S. 59+ 61- 66). Um eigene Eigenschaften und verbindende Elemente zur gesamten Menschheit zu entdecken, bedarf es einer angemessenen Nähe zum Beobachtungsgegenstand. Auf der einen Seite kann die Nähe zum/r „Anderen", der/die uns beinahe gleicht, zu pathologischen Formen einer natürlichen Reaktion auf Andersartigkeit, wie dem Rassismus, führen. Dieses „beinahe" bietet aber auch die Chance der Erkennung, Beschreibung und Verteidigung von Diversität (vgl. ebd., S. 70f.). Es muss um die Ausbildung eines Verständnisses und um die Akzeptanz für die Andersartigkeit Angehöriger verschiedener Kulturen gehen (vgl. ebd., S. 74).

2.2.2. Diskriminierungen, Rassismus und Sprache

Diskriminierende und rassistische Äußerungen und Anrufungen haben weitreichende Auswirkungen auf Subjekte und die Gesellschaft. Rose (2016) betont mit Rückgriff auf Judith Butlers „Hass spricht" (1998), dass die Wirkung von Rassismus auf Individuen nicht zu unterschätzen ist. „Rassistisches Sprechen" sei nicht bloß verletzend, sondern die rassistische Anrufung konstituiere das

Subjekt gleichsam. Die Kraft der Anrufungen sei auf die Berufung auf vorausgehende rassistische Sprechakte zurückzuführen. Ihr Zitieren könne anerkanntes gesellschaftliches „Wissen“ und „Wahrheiten“ aktualisieren. Es wird zusammengefasst (vgl. S. 332ff.):

> „Es kann von einer wirksamen und diskursiv zirkulierenden Differenzordnung ausgegangen werden, die eine - den Subjekten gegenüber vorgängige - rassistische Unterscheidungslogik prozessiert, innerhalb derer Subjekte angerufen, sozial positioniert und entsprechend ihrer Positionierungen formiert werden ebenso wie sie sich selbst formieren. Das bedeutet auch, dass sie sich selbst als entsprechend ‚minder-‘ oder ‚höherwertige‘ Subjekte zu verstehen, zu inszenieren und zu identifizieren lernen“ (ebd., S. 334).

Die Verbindung von Sprache und Rassismus ist geschichtlich gewachsen. Auch der Wissenschaftsbetrieb war und ist davon betroffen, insbesondere rassistisch oder evolutionistisch konnotierte Begriffe oder beispielsweise sprachwissenschaftliche Klassifikationen zeugen davon. Obwohl viele Terminologien mittlerweile „bereinigt“ wurden, müssen immer noch inhärente (geschichtlich erwachsene) Bedeutungen oder Ideologien offengelegt werden (vgl. Nassenstein und Storch 2022, S. 87f.). Zunächst werden deshalb nun die historischen Entwicklungen der Verwobenheit von Rassismus und Sprache mit Rückgriff auf Thomas Bonfiglio (2010) dargelegt. Ethnische Vorurteile können zwar in und durch Sprache geäußert werden, so der Sprachwissenschaftler, aber sie seien von Natur aus keineswegs intrinsisch linguistisch. Vielmehr seien die Verknüpfungen zwischen dem Sprachen- und „Rassen“-Konzept im Laufe der Zeit wiederholt hervorgehoben worden. Daraus folge, dass die Identifikation von Sprache mit „Rasse“ mit den genetischen Fehlüberzeugungen einhergehe, die zur Entstehung des „Rasse“-Mythos geführt hätten. Die Vorstellung eines genetischen Besitzes von Sprache sei somit die Basis von jedem ethnozentristischen, linguistischen Vorurteil. Das führe dazu, dass in dieser Perspektive die Präsenz des/r angeblich biologisch abweichenden Anderen, die vermeintliche Übereinstimmung von Nation, Ethnizität und Sprache bedrohe. Solche ethnolinguistischen Vorurteile würden sich immer noch hinter augenscheinlich unschuldig wirkenden Verwandtschaftsmetaphern wie „Muttersprach(l)e(r*innen)“ verstecken. Sie würden dazu dienen, die Autorität des/r Sprecher*in zu bekräftigen, der/die die jeweilige Sprache als seine/ihre erste Sprache erworben habe. Die monolingualen Menschen seien weltweit aber eindeutig in der Minderheit (vgl. S. 1f.+ 218). Am Beispiel von Deutschland wird aufgezeigt, dass die die Sprachautorität beanspruchenden Sprecher*innen (hier: sogenanntes Hochdeutsch in den Städten im Norden) sich oftmals nicht bewusst sind, dass gesprochene Sprache nie dem „Standard” entspricht. Sie würden ebenso nicht standardisierte eigene Sprechmuster sowie englische Fremdwörter nutzen und vergessen, dass Standardsprache ein geschriebenes Konstrukt ist und dass Schreibkompetenz nicht mit einem geographischen Ort korreliert. Nach dem zweiten Weltkrieg sei die Sprache in Deutschland ein Werkzeug geworden, um die neue „deutsche Identität“ zu entwerfen. Der Diskurs um die

Muttersprache habe dazu geführt, dass Sprecher*innen kategorisiert und die so definierten „echten" Muttersprachler*innen als Wortführer über den machtvollen Diskurs aufgewertet worden seien (vgl. ebd., S. 3f.+ 12).[128] Keith Allan und Kate Burridge (2006) zeigen diesbezüglich auf, dass Sprecher*innen allgemein darum bemüht sind, eine korrekte Sprachwahl zu treffen, was unter anderem in puristischen Aktivitäten und Sprachzensur münden könne. Puristische Einstellungen würden von Ideologien über die Standardsprache angetrieben werden. Sie denken, dass der Versuch das lebendige Sprechen in ein klassifikatorisches und standardisiertes Sprachsystem zu pressen ein Ausdruck der menschlichen Tendenz ist, die unruhige Natur kontrollieren zu wollen (vgl. S. 112). Hier finden sich demnach Parallelen zu Hartmut Rosas (2020) Feststellung der Ausrichtung der Spätmoderne in Bezug auf das Verlangen nach Kontrolle.[129] In Grammatiken festgeschriebene Standardsprache wird laut Allan und Burridge mit Qualitäten wie Korrektheit, Präzision, Reinheit und Eleganz verbunden und als offizielle Sprache im Bildungs- und Arbeitskontext erwartet. Damit würden aber die diversen und reichen Sprachvarietäten ignoriert werden. Es herrsche die Wahrnehmung vor, dass Wörter keine „echten" Wörter sind, bis sie in Wörterbüchern geschrieben stehen. Gesprochene Sprache allerdings zeichne sich durch viele verschiedene Varianten und Akzente aus (vgl. ebd., S. 114f.). Es wird nachgezeichnet, dass Mary Douglas Theorie aus dem Jahr 1966 von Verschmutzung und Tabu Einblicke in die Beziehung zwischen dem Tabu und sprachlichem Purismus gibt. Douglas arbeite heraus, dass die Unterscheidung zwischen Sauberkeit und Schmutz sich aus dem Grundbedürfnis des Menschen nach Kategorisierung und dem Bedürfnis, die chaotische Umgebung um uns herum zu strukturieren, ergibt. Schmutzig sei das, was nicht zu unseren Klassifizierungen passe. Die Standardisierungsprozesse zwängen Sprache in ordentliche klassifikatorische Systeme, die der gesprochenen, chaotischen Sprache im alltäglichen Leben entgegenstehen, so Allan und Burridge. Sprachliche Erfindungen und nicht standardmäßige Merkmale seien Überschreitungen der definierten Grenzen und würden eine Bedrohung für die Sprache und damit für die Gesellschaft, für die die Sprache als Manifestation und Symbol fungiert, darstellen. Das sei der Grund für Tabuisierungen. Die Angst vor (zu) wenig Kontrolle (über die Natur oder natürliche Phänomene) oder dem Kontrollverlust sei zusammenfassend die Basis vieler (sprachlicher) Tabus. In der Realität sei es jedoch so, dass eine Standardsprache niemals ein fertiges Produkt sein könne, weil Sprecher sie durch kreative Sprachnutzung und -varietäten verändern und

[128] Folgende, wenn auch fiktive Situation, macht deutlich, dass der Grad des „Deutschseins" häufig noch an der Einhaltung von sprachlichen Regeln und Aussprache gemessen wird und mit Diskriminierungen verbunden ist: „Radili und Amadou und Mehmet reden Deutsch aber kein Arien Deutsch sondern ihr Deutsch wie mein Deutsch auch die ich hier schreibe und wie ich die rede. Die drei gehen weiter und antworten nicht als aber von hinten jemand laut da schreit, Hei. Ihr da. Was ist das für eine komische Sprache, dass was ihr da redet! Dann hält Radili und dreht sich um sagt dass es Deutsch ist. Mehmet und Amadou halten mit ihm und drehen auch um. Nein sagt eine. Glatze. Rote Augen von Trink. Nein, sagt er. Das ist kein Deutsch, sagt er. Was WIR reden ist Deutsch, sagt er. Das was WIR reden Deutsch. Was ihr da redet ist kein Deutsch" (Gardi 2016, S. 6, Herv. i. O.; vgl. auch ebd., S. 99).

[129] Siehe Kap. 5.3.4. „Haltestellenexkurs: Resonanzerfahrungen".

mitformen würden (vgl. ebd., S. 123f.).

Thomas Bonfiglio (2010) kritisiert dem folgend, dass die Autorität von Sprecher*innen oft an ihren schriftlichen und an dem Standard orientierten Fähigkeiten gemessen wird.[130]

> José Cortez unterstreicht, dass die (vermutete) Herkunft, das Aussehen und das Sprachniveau der von der Mehrheit gesprochenen Sprache oft auf eine kritische Weise miteinander in Zusammenhang gebracht und bewertet werden:
>
> „**S1:** […] For me it's really important I'm not like ‚José from Ecuador' but I'm ‚José'. […]. I don't want to be like ‚José who came from Ecuardor', I want to be ‚José who's done a lot of this other things'. That's one of my goals. That's what motivate me to always try to speak better German […]. There is not never like a question about that: ‚hey, you speak really good German for a #00:05:23#' like ‚you speak good German'. Like these microthings" (Anh. A5).

Jedoch müssten auch Muttersprachler*innen die schriftliche Form der Standardsprache in Bildungseinrichtungen erlernen, sodass Sprechen und Schreiben nicht gleichzusetzen seien:

> „The fact that in literate societies […] first language speakers have to be taught how to write properly well into the level of higher education itself calls into question the authority of a given speaker simply based on the fact that he or she was born into the that society's matrix of language and culture. Often, academics writing in foreign languages are urged to ‚have their prose proof-read by a native speaker.' What is implied here is that the prose should be proofed by a native *writer*, not speaker, i.e. someone educated in the standard language. This underscores the necessity of learning the standard language as kind of second language and illustrated the diglossic relationship between speaking and writing" (S. 8).

Er stellt außerdem heraus, dass niemand jemals ein vollständiges Wissen über die Regeln der betreffenden Sprache erlangen kann. Hinzukäme, dass die Vorstellung einer gänzlich standardisierten Sprache aufgrund ihrer innewohnenden Dynamik, sowohl hinsichtlich ihrer schriftlichen, als auch ihrer gesprochenen Form, illusorisch sei. Standardisierungsversuche seien niemals wertneutral und es gebe kein festes Zentrum (vgl. ebd.+ 15). Auch aus diesen Gründen sei der Versuch des Erhalts der „Muttersprache" des „Vaterlands" zu kritisieren. So würde man nicht nur dem Fremden das Einheimische absprechen, sondern auch das Fremde dem Einheimischen. Unter dem Blickwinkel der Geburt bzw. Beheimatung werde dazu tendiert zuerst die Identität zu beurteilen und dann die Sprache. Das könne man an dem Beispiel der türkischen, in Deutschland geborenen Nachkommen der „Gastarbeiter*innen" sehen. Obwohl viele aus Familien stammen würden, die seit drei Generationen in Deutschland leben und monolinguale L1-Deutschsprecher*innen[131] sind, würden sie teilweise

[130] Sprache und gerade ihre fixierte Schriftform kann auch überfordern oder unverständlich sein (vgl. Sebald 2017, S. 182f.).

[131] Unter „L1" wird die Muttersprache gefasst, unter „L2" Zweitsprachen, d.h. Sprachen, die ein Menschen neben der Muttersprache sprechen kann und die erste gelernte Fremdsprache.

immer noch als „Gäste“ betitelt werden. Man nehme allgemeinhin in zu kritisierender Weise an, so Bonfiglio, dass Sprache „im Blut liegt“ und als eingeschriebenes Geburtsrecht dem/r Sprecher*in innewohnt (vgl. ebd., S. 10- 13). In zu kritisierender Weise wird oftmals immer noch folgende stringente Abfolge bei drei Generationen von Einwander*innen angenommen: „L1 → L1 und L2 → L2“. Allerdings werden hier vielfältige Repertoires von Sprecher*innen sowie Sprachvermischungen und flexible Sprachanwendungen missachtet (vgl. Nassenstein und Storch 2022, S. 106). Die Abwesenheit von wahrnehmbaren Dialektvariationen, so Thomas Bonfiglio (2010), wird allerdings häufig als Beleg für die Verwendung von einer angeblich neutralen Standardsprache gedeutet, die mit einem angenehmen Charakter in Verbindung gebracht wird.

Khaled Alhafez merkt an, dass er sich der gesprochenen Sprache seines/r Gesprächspartner*in anpasst. Außerdem verweist er darauf, dass Dialekte und Sprachvarietäten mit Stereotypen in Bezug auf den Bildungsstand von Personen verknüpft sind.

„**S1:** Ja genau. Mit Einheimischen, also mit Leuten die von Nähe von Ulm kommen [...] reden wir ein bisschen Dialekt.
S2: Schwäbisch?
S1: Schwäbisch halt und bayrisch und ‚allgäuerisch‘. Also diese drei. [...]. In anderen Zusammenhängen, wenn ich mit meinen ausgebildeten Freunden rede...also die anderen sind auch ausgebildet, aber die Leute, die...ja keine Ahnung. Die reden dann mehr hochdeutsch. So Psychologen oder so, keine Ahnung. […] Die reden mehr wie du. [...].
S2: Aber ich komme auch nicht aus dem ‚Schwabenländle‘. [...].
S1: Jaja, aber du hast auch keinen anderen Akzent von der Heimat auch. [...].
S2: Ne, nicht so richtig. Also ich rede so immer. Auch mit meinen Eltern und so.
S1: Ja. Ne, hier die Schwaben, die reden, wenn die in der Heimat sind ... […]. Ich glaube es ist immer eine Frage. [...]. Wie beeinflussen wir die Sprache oder die Sprache beeinflusst uns. Ich bin mehr der Meinung, dass die Sprache auch spielt eine Rolle. Also, was du... wie ist deine Sprache, dann so bist du. Wenn ich so mehr bauermäßig rede, dann bin ich auch vom Verhalten ein bisschen Bauer. Also weißt du, was ich meine?“ (Anh. A1).

Das bedeute andersherum auch, dass sprachliche Variationen mit eher negativen Charakterzügen assoziiert werden würden. Es sei dementgegen wichtig, die enormen kulturellen, sozialen und psychologischen Faktoren zu bedenken, die einen viel größeren Einfluss auf die Sprachkompetenzen hätten, als die angeborenen. Es sei problematisch, dass diese Faktoren in der öffentlichen Wahrnehmung unbemerkt als natürliche und genetische Voraussetzungen betrachtet werden würden, obwohl es sich in der Realität um sekundäre, hinzukommende Punkte handele (vgl. S. 15ff.).

Um die Verbindung dieser Vorstellungen mit der Entstehung des modernen Nationalstaats zu verdeutlichen, bezieht sich Bonfiglio auf Benedict Andersons Arbeit „Imagined Communities“ aus dem Jahr 1991. Dieser stelle dar, dass die Repräsentation des Nationalstaats als Gemeinschaft durch das Hilfsmittel der Sprache ermöglicht wird. Er arbeite heraus, dass die religiöse Organisation als eine der

ursprünglichen imaginierten Gemeinschaften vornehmlich durch das Medium der heiligen Sprache (Latein) und des geschriebenen Skripts vorstellbar wurde (vgl. ebd., S. 21f.). Die Verbindung von „Sprache und Blut", z.B. in der Form von Sprache und Ethnizität, sei schließlich im Zeitraum der frühen Moderne als Symbiose konfiguriert worden (vgl. ebd., S. 27+ 31). Bonfiglio erläutert, dass der „Rasse"-Mythos durch eine Überverallgemeinerung gestärkt wird, die auf der Wahrnehmung von oberflächlichen physischen Charakteristiken basiert. Die Vorstellungen von Blutsverwandtschaft und Erbschaft würden in einem weiteren Schritt mit Sprache in Zusammenhang gebracht werden (vgl. ebd., S. 33f.). Durch die Erweiterung von Smith et al. Theorie von 1998 (vgl. S.173- 196), in der die (nationalen) Sprachmythen Ursprünglichkeit, Heiligkeit, Organisches und Natürlichkeit, Unübersetzbarkeit und Angeborenheit herausgestellt werden, wird die gesellschaftsbeeinflussende Kraft dieser Mythen unterstrichen (vgl. Bonfiglio 2010, S. 222):

> „1. Primordiality: the national language is closest to an original point, either religious or secular. a. Religious: it was present in some form either in Eden, or at Babel, or at Mount Ararat. b. Secular: it preserves the features of the protolanguage, usually seen as Indo-European.
>
> 2. Sanctity: the national language is unique in its capability of communicating holy truth, or in its capability of mediating between the individual and God, usually in the context of the protestant reformation.
>
> 3. Organicity and naturalness: the national language is conceptualized in terms of local organic nature, which it captures onomatopeically, and it is also the unique expression of national character.
>
> 4. Untranslatability: the concepts of the national language cannot be properly communicated in another language.
>
> 5. Innateness: the national language is inborn and inherited by its speakers from their parents, almost always from their mothers" (ebd., S. 35).

Im Wesentlichen im 16. und 17. Jahrhundert sei die Umgangssprache um Metaphern der Mütterlichkeit und des Organischen angereichert worden. Dadurch sei sie als natürlicher angesehen worden als Hebräisch, Griechisch oder Latein und habe ebenso einen heiligen Status erlangt. Sie habe ab diesem Zeitpunkt nicht mehr nur die tiefe persönliche Beziehung zwischen Mutter und Kind ausgedrückt, sondern auch die zwischen Individuum und Gott, wodurch sie als Erklärung für den kollektiven Besitz von Nation, Natur, Geburt und Religion artikuliert worden sei. In Deutschland sei die Ideologie der Muttersprache zum ersten Mal im 17. Jahrhundert in kritischer Weise zu Tage getreten, als dort verschiedene Sprachgesellschaften auftauchten, die sich mit Rückgriff auf Naturbegriffe zum Ziel setzten, die deutsche Sprache zu kultivieren und zu pflegen (vgl. ebd., S. 104ff.+ 219). Im 17. und 18. Jahrhundert, als die größeren europäischen Staaten begannen Form anzunehmen, habe man sich schließlich darum bemüht, eine nationale Identität zu „erfinden". Sie sei teils mit Bezug auf die lokale

Umgebung geschaffen worden, was die Entstehung von organischen Vorstellungen von Sprache und linguistischer Identität erleichtert habe (vgl. ebd., S. 116). Der Diskurs um das organische Model von Sprache sei im 18. Jahrhundert schließlich immer theoretischer geworden (vgl. ebd., S. 120f.). Die Abstraktion ethnolinguistischer Vorurteile sei in Deutschland in den philosophischen Arbeiten über Sprache im 18. und 19. Jahrhundert, z.B. von Gottfried Wilhelm Leibniz (1646- 1716) oder Gottfried Herder (1744- 1803) erkennbar (vgl. S. 123f.+ 131f.+ 133f.+ 139+ 220). Die Ableitung des ethnolinguistischen Nationalismus, so Bonfiglio, ist durch die sogenannte Indo-Europäische Hypothese im 19. Jahrhundert verstärkt worden, welche das Stammbaumkonzept der Sprach-„Familien" begünstigt habe (vgl. ebd., S. 141f.). Die Konstruktion der Sprachgenealogien in der modernen Epoche sei hiernach maßgeblich durch die britische Kolonisierung Indiens beeinflusst worden, denn man habe nunmehr angenommen, dass Sanskrit und Latein, Griechisch, Gotisch, Keltisch sowie die altpersische Sprache dieselben Wurzeln teilen würden. Durch diese Mutmaßungen hätten jedoch romantisierte Vorstellungen eines ursprünglichen Heimatlandes und einer „Ursprache" zugenommen (vgl. ebd. + S. 220f.). Wilhelm von Humboldt habe schließlich unterstrichen, dass Sprache in sich epistemologisch sei und denken ermögliche, und zwar im Kontext von spezifischen Weltsichten bzw. von Nation. Dadurch seien die deutsche Sprache, „deutsche Gedanken" und „die deutsche Nation" als zusammengehörig empfunden worden (vgl. ebd., S. 149f.+ 153). [132]

Bonfiglio hebt hervor, dass sprachlicher Rassismus immer noch existiert, auch wenn sprachlich-rassistische Politiken und Auffassungen eher implizit und verdeckt zu Tage treten würden. Gerade deshalb sei es wichtig sie zu offenbaren und zu reflektieren (vgl. ebd., S. 184). Auch im (sprach-)wissenschaftlichen Bereich sei teilweise nach wie vor der Rückgriff auf kritische Sprachideologien vorzufinden. Insgesamt wird aber betont, dass linguistische Phänomene, wie z.B. Sprachkontakt und Kreolisierung, vertikale baumhafte Sprachmodelle der Abstammung durch horizontale Anordnungsmöglichkeiten in Frage stellen (vgl. ebd., S. 202+ 204+ 221). Es wird resümiert, dass die unreflektierte Bezeichnung als „Muttersprachler*in" mit Othering-Mechanismen einhergeht, die Geburtsrecht und sprachliche Autorität im Kontext von Ermächtigung, Entmächtigung und symbolischer Gewalt verhandeln. Die Grenzziehungen im Rahmen von Muttersprache und Nationalität seien aber nicht von ihrem Wesen her linguistisch, sondern seien/würden durch psychologische, soziale, politische, historische Ängste vollzogen worden/werden, die auf Sprache projiziert worden/werden seien/würden (vgl. ebd., S. 218). Sprache würde oftmals unbemerkt als Metonymie von „Rasse" zur Ersatzarena für ethnische Konflikte werden. Körper- und Naturmetaphern im Kontext des aufsteigenden Nationalismus in der frühen Moderne seien verwendet worden, um die bis heute existierenden Mythen rund um imaginierte und durch Geburt bestimmte Gesellschaften mit

[132] Siehe auch Kap. 4.1.1.2. „Kulturelle Bildung und kulturelle Teilhabe".

vermeintlich nationalen Identitäten zu unterfüttern. Die Gleichsetzung von „Rasse“ und Sprache sei folglich als Auslöser für ethnolinguistische Diskriminierungen zu betrachten (vgl. ebd., S. 222).

Jacques Derrida beschäftigt sich damit, inwiefern Sprache und Versöhnung bzw. Vergebung miteinander in Zusammenhang stehen:

> „Das Wort, mit dem man die Versöhnung einleitet, mit dem man Versöhnung anbietet, indem man als erster die Hand ausstreckt. Das Wort der Versöhnung ist also der Akt, Sprechakt, durch den man mittels eines Wortes, indem man spricht, mit einem gesprochenen Wort die Versöhnung einleitet, sie anbietet, indem man sich an den Anderen wendet. Was zumindest bedeutet, dass zuvor Krieg und Leid geherrscht haben müssen, und Traumatisierung, Verwundung. Das heißt, nach dem gesunden Menschenverstand unwiderlegbar, dass nur ein Lebender verletzt werden kann, eine Verletzung empfangen und empfinden kann, auch wenn die Verletzung tödlich ist, die er oder sie erleidet. […]. Also: Verletzung, Schlag, Wunde, Traumatisierung, Riss, Schnitt, Schürfung, Kratzer, Verstümmelung, Einschnitt, Herausschneiden, Beschneidung. Jede erdenkliche Verletzung hinterlässt, wenn sie ein lebendes Gewebe trifft, zumindest für eine Zeit lang, eine Narbe. Und selbst wenn Verletzung eine biologische Chiffre für ein psychisches Leiden sein sollte […], so machen Vergebung und Versöhnung doch nur dort Sinn, wo diese Verletzung etwas hinterlassen hat: eine Erinnerung, eine Spur. Also eine Narbe, die zu heilen wäre oder zu lindern, zu *denken*. Sprechen wäre der Beginn der Versöhnung. Selbst wenn […] man dabei ist, seinen Hass oder den Krieg zu erklären, einander zu beleidigen, zu beschimpfen, zu verletzen. In dem Moment, wo man spricht, wo man miteinander spricht, kommt ein Prozess der Versöhnung in Gang. Wie also neu beginnen und zu allen gleichzeitig sprechen? Zu jedem Einzelnen und universell? Außerdem die Frage: ‚Wie mehrere ansprechen?‘ Diese Frage ist eigentlicher Kreuz- und Angelpunkt der Vergebung“ (Fathy 2012, Min. 0:15:57–0:21:12).

3. Kritische Auseinandersetzung mit Methodologie und Positionalität

Im kommenden Kapitel wird die angewendete Methode des empirischen Teils der vorliegenden Arbeit erläutert und es wird sich kritisch mit der Methodologie und Positionalität im vorliegenden Forschungskontext in Anbetracht der soeben dargestellten Diskussion um Postkoloniale Theorien auseinandergesetzt. Dies ist notwendig, um die vorhandenen methodologischen und theoretischen Zugänge durch den später folgenden, auf empirischen Untersuchungen basierenden Teil dieser Arbeit, weiter bzw. neu zu deuten.

Zuerst wird auf die methodischen Schritte zur Untersuchung der Forschungsfrage eingegangen. Strukturelles, Vorüberlegungen und Zielsetzungen werden dargelegt und es wird aufgezeigt, wie die Kontaktaufnahme ablief und auf welcher Grundlage die Untersuchungs- bzw. Gesprächsteilnehmer*innen ausgewählt wurden. Dann wird der verfolgte Konvivenz-Ansatz erläutert und die Design- und Methodenwahl der „Walking Method“ (hier konkret „Stadtspaziergänge“ genannt) mit offenen Gesprächen im Feld, der aufgezeichneten informellen Interviews und der gemachten, aber dieser Arbeit nicht beigefügten Soundscapes werden begründet. Ebenso wird die

Einbindung von selbst angefertigten Aquarellzeichnungen anstelle von Fotoaufnahmen erklärt. Zudem wird die Durchführung der Untersuchungsschritte überblicksartig beschrieben. Daran schließt die notwendige (Selbst-)Reflexion meiner Rolle als in Deutschland aufgewachsener, weißen Forscherin im Erwachsenenalter an. Der Kombination der vielseitigen Methodenwahl liegt folgender Gedanke zugrunde:

> „Wissenschaftliche Methode zeichnet sich dadurch aus, daß sie zu neuen Gegenständen führend, neue Methoden entwickelt. Genau wie Form in der Kunst sich dadurch auszeichnet, daß sie, zu neuen Inhalten führend, neue Formen entwickelt. Eine, nämlich *nur* eine Form hat ein Kunstwerk, eine, nämlich *nur* eine Methode hat eine Abhandlung nur von außen“ (Benjamin 1982, S. 591).

Diese Arbeit unternimmt den Versuch, einerseits die übliche wissenschaftliche Darstellungsstruktur zu beachten, andererseits aber auch neue Ansätze der Niederschrift mit aufzunehmen. Diese sollen möglichst flexibel an geeigneter Stelle miteinander verbunden werden, denn gerade der Forschungsgegenstand der Performativität im postkolonialen Kunstkontext zeichnet sich durch eine große Dynamik aus. Eine eher seltene Form, die die Fluidität und die Vielschichtigkeit von Geschehnissen auch in der methodischen Darstellung in einem wissenschaftlichen Buch bedenkt, ist beispielsweise die von Anna Tsing genutzte. Die Kapitel in ihrem 2015 erschienenen Werk „The mushroom at the end of the world“ bilden eine wie von ihr bezeichnete „Assemblage“[133] mit offenen Enden, ohne eine wie in diesem Bereich normalerweise erwartete, vollends logische Struktur. Stattdessen betont sie, dass die Kapitel miteinander verwoben sind und sich gegenseitig unterbrechen. Diese Ungleichmäßigkeit in der Darstellungsform wird von ihr bewusst gewählt, weil sie charakteristisch für das Weltgeschehen insgesamt sei (vgl. S. vii- viii). Die visuellen Darstellungen in den Kapiteln meiner Arbeit sollen ebenfalls als Unterbrechungen wirken.[134] Auch, weil Brüche und Unregelmäßigkeiten im gesamten Leben eine wichtige Rolle spielen.[135] Gleichzeitig wirken sie aber durch die ähnliche Maltechnik und Farbwelten sowie die stringente Einbindung als verbindendes Element zwischen meinen Gesprächspartner*innen, zwischen erlebten Situationen, zwischen mir und meiner Umgebung sowie zwischen Empirie und Theorie. Das Zuhören und Erzählen von vielen (auch kleineren und kürzeren) Geschichten („rush of stories”), so Anna Lowenhaupt Tsing, ist als Methode, wenn nicht sogar als Wissenschaft, zu begreifen. Gleichzeitig kritisiert sie, dass letztere normalerweise die Skalierbarkeit in den Fokus rückt. Diese werde der Unbestimmtheit von Begegnungen und der Diversität aber nicht gerecht:

[133] Der Begriff stammt aus dem Französischen und bedeutet übersetzt so viel wie Zusammensetzung. In der bildenden Kunst beschreibt er dreidimensionale Werke, die aus verschiedenen Materialien oder Objekten zusammengefügt werden (vgl. IT 35: SWG Kunstlexikon).
[134] Siehe Kap. 3.1.3.5. „Aquarellskizzen und Zeichnungen sowie Zwischenerläuterungen“.
[135] Siehe Kap. 5.2.4. „Widersprüche, Brüche, Abwesenheit und Unvollständigkeit“.

> „A rush of stories cannot be neatly summed up. Its scales do not nest neatly; they draw attention to interrupting geographies and tempos. These interruptions elicit more stories. This is the rush of stories' power as a science. Yet it is just these interruptions that step out of the bounds of most modern science, which demands the possibility for infinite expansion without changing the research framework. […]. Scalability requires that project elements be oblivious to the indeterminacies of encounter; that's how they allow smooth expansion. Thus, too, scalability banishes meaningful diversity, that is, diversity that might change things" (ebd., S. 37f.).

Es wird deutlich, dass sowohl Skalierbarkeit, als auch Nicht-Skalierbarkeit in der Wissenschaft eine Rolle spielen sollten. Nicht-skalierbare Projekte würden dabei weniger auf Wachstum abzielen (vgl. ebd., S. 42). Solche Vorgehensweisen zeigen, dass alternative Herangehensweisen an den Erkenntnisgewinn und unübliche Wege der Präsentation wissenschaftlicher Ergebnisse neue Formen des Denkens ermöglichen und dem/der Leser*in dabei helfen können, die Inhalte besser oder intensiver zu erfassen. Katherine McKittrick (2021) schließt sich dem an. Sie spricht sich dafür aus, vor allem auch schwarze und antikoloniale Wissensarten und -formen zu studieren, um die Auswirkungen des Kolonialismus in und außerhalb des Wissenschaftsbetriebs offenzulegen und normativ negative Konzepte vom Schwarzsein zu widerlegen. Sowohl körperliches, physiologisches und affektives, als auch intellektuelles Wissen solle dafür in den Blick genommen werden. Besonders die Einbindung von angeblich inkongruenten oder provinziellen, vielfältigen Erzählungen, Narrativen, Fiktionen und Liedern sei gewinnbringend, weil gerade hier atypisches Denken durch Verwunderung und Neugierde ermöglicht werden würde (vgl. ebd., S. 3ff.). Vornehmlich Geschichten würden sich als relationale und interdisziplinäre Akte von verschiedenen Menschen, Inhalten und Orten anbieten, um die Dynamiken des Erschaffens, Erzählens, (Zu-)Hörens, Lesens und manchmal Nicht-Verstehens einzufangen, ohne Antworten (vor-)zugeben. Geteilte Geschichten werden deshalb als kollaborative Handlungen betrachtet. McKittrick versteht Theorie, ähnlich wie Tsing, als eine Form des Geschichtenerzählens:

> „Stories and storytelling signal the fictive work of theory. […]. As story, theory is cast as fictive knowledge and insists that the black imagination is necessary to analytical curiosity and study. Story is theoretical, dance, poem, sound, song, geography, affect, photograph, painting, sculpture, and more. […]. With this in mind: the content of the story is a lesson (you, we, recode and forge and invent, […]); the act of teaching and telling the story is collaborative (I will share this with you, coauthor this with you, […]); the contents of the story are multifarious and interdisciplinary (characters, plots, twists, metaphors, unexplained codes, places, secrets, connotations, structure the lesson and telling)" (ebd., S. 6- 9).

Byung-Chul Han (2015) denkt: „Die Erzählung lässt die Zeit duften" (S. 24). Nico Nassenstein und Anne Storch (2022) stellen heraus, dass in Geschichtenform geteilte Erinnerungen in einigen afrikanischen Sprachtheorien als gemeinsame und geteilte Begegnungserfahrungen sowie als sensorische Praxis schon lange relevant sind (vgl. S. 26). Ideen und Erkenntnisse, so Katherine

McKittrick (2021), sind im Allgemeinen immer von Anderen beeinflusst. Sie würden nie nur aus uns selbst hervorgehen. Oft würde man aber gerade in wissenschaftlichen Arbeiten durch die Präsentation von Ergebnissen einen anderen Eindruck vermitteln (vgl. S. 15f.). In Bezug auf die Verwendung von Zitaten müsse bedacht werden, dass sie Räume (mit-)bilden. Durch die Wahl von bestimmten Referenzen könnten auch gegenhegemoniale und neue, sonst weniger sichtbare Sprachen, Identitäten, politische Methodologien sowie soziale Auffassungen und Wissenssysteme in den Vordergrund treten (vgl. ebd., S. 25f.+ 33). Sie fordert deshalb einen neuen analytischen Rahmen, in dem kreative Texte als theoretische Texte in den Fokus rücken. Diese würden Narrative schwarzen Lebens und Menschlichkeit beleuchten und gleichzeitig Bedingungen herstellen, in denen Relationalität, Rebellion, Konversation, Interdisziplinarität und Widerstand gefördert werden. Ideen müssten auf verständliche Art und Weise vermittelt und geteilt werden (vgl. ebd., S. 51f.+ 119ff.). Antikoloniales Arbeiten in der Wissenschaft benötige also ein grenzüberschreitendes Denken in Bezug auf Texte, Orte und Disziplinen[136] (vgl. ebd., S. 45f.). Es gebe viele verschiedene, divergierende und relationale Stimmen von Unfreiheit, die uns als analytische und intellektuelle Orte etwas Neues über akademisches Interesse und antikoloniale Zukünfte erzählen könnten, wodurch auch der vorhandene Rassismus in der Wissenschaft thematisiert werden könne (vgl. ebd., S. 50+ 127+ 131). Sie fasst zusammen:

> „These kinds of strategies - reimagining the black biologic as creative knowledge, disobeying the disciplines, viewing black texts as verbs rather than nouns, engendering interhuman relationalities, asking the groove and the poem for theoretical insight - provide intellectual spaces that define black humanity outside colonial scripts“ (ebd., S. 51f.).

Vor allem kulturelle Produktionen seien eng mit rebellischen Praktiken und sozialem Widerstand verbunden (vgl. ebd., S. 163f.). Das Ethische und Ästhetische seien nicht voneinander zu trennen (vgl. ebd., S. 167).

Dieser Arbeit wird daran anlehnend das Verständnis zugrunde gelegt, dass die Begegnung zwischen Menschen generell theatralisch strukturiert ist. Bauman und Briggs (1990) betonen, dass Darstellungen nicht nur als künstlerische Nutzung von Sprache, abseits vom Alltagsleben, betrachtet werden dürfen. Vielmehr würden sie einen Rahmen bilden, der zu kritischer Reflexion über kommunikative Prozesse anrege. Eine Darstellung beziehe sich immer auf Sprachereignisse, die vorher oder nachher stattgefunden haben bzw. stattfinden (vgl. S. 60). Deshalb sei eine Sensibilität für Darstellungen und Aufführungen bei der ethnographischen Forschung als kritischer und reflexiver Teil

[136] Disziplinen werden von Katherine McKittrick als Akt der unnachgiebigen Kategorisierung beschrieben, die in der Wissenschaft wiederum als Werkzeuge der Organisation fungieren würden. Disziplinen würden dabei als von anderen erfahrungsbasierten Wissensarten getrennt präsentiert werden und fiktive Distanzen zwischen Gegenständen und Menschen hervorrufen (vgl. ebd.).

wichtig (vgl. ebd., S. 72). Es wird davon ausgegangen, dass Personen sich durch das Darstellen (von Teilen) ihrer Kultur dem Gegenüber präsentieren. Fabian (2004) nennt das „performatives Wissen", das nur durch die Anwesenheit im Feld bzw. durch ein zumindest geringes Maß an Teilnahme, erlangt werden kann. Die zweite Wissensart, die er ausmacht, bezeichnet er als „informativ". Sie entspringe den gesammelten und geprüften Daten. Interkulturelles Wissen basiere somit sowohl auf anarchischen, als auch auf hierarchischen Wissenskonzeptionen (vgl. S. 42f.). In der Analyse der Darstellungen müssen Enttextualisierungs-, Dekontextualisierungs- und Rekontextualisierungsprozesse berücksichtigt werden, um ihre Bedeutung hinsichtlich der (Re-)Produktion von sozialem Leben zu verstehen (vgl. Bauman und Briggs 1990, S. 80).

Nach Thomas Alkemeyer (2017) ist dem folgend in Forschungen die Kombination einer ganzheitlichen Theaterperspektive, die Handlungen im Gesamtkontext deutet (im Zentrum stehen praxisstrukturierende Bedingungen), sowie die Teilnehmer*innenperspektive, die einzelne Handlungen aus Akteur*innensicht fokussiert (im Zentrum steht die konkrete Gestaltung durch das lebensgeschichtlich geprägte, orts- und situationsbezogene Handeln von Teilnehmer*innen), hilfreich. So könne einerseits die übergeordnete Herstellung eines sozialen Zusammenhangs untersucht werden, andererseits die Interaktionen (Anziehung, Abstoßung, Zurechtweisung oder Orientierung) der Beteiligten (vgl. S. 146- 149). Er begrüßt es, Begriffe und Methoden aus Theater und Film für die Analyse von Praktiken zu nutzen. Der Bühnenbegriff verweise z.B. darauf, dass ein spezifisches Handeln nur angesichts von sozial etablierten Praktiken möglich ist, die das Geschehen normativ regulieren und immer auch neue Verhaltensweisen hervorrufen. Obendrein deute er darauf hin, dass etwas auf eine bestimmte Art und Weise ausgeführt bzw. vollzogen werden muss, um als angemessener Beitrag einer Praxis erkenntlich zu sein, womit auf den szenischen Charakter allen verständlichen Tuns hingedeutet werde (vgl. ebd., S. 158f.). Daran anschließend wird es als sinnvoll erachtet, die Akteur*innen als Forscher*in zu begleiten und sich selbst als in das Geschehen involvierte Person in der Szene zu begreifen, die das Feld mit beeinflusst (vgl. Peters 2017, S. 346f.).[137] Nicht allein die soziale und physikalische Umgebung formt also den kommunikativen Kontext, sondern die fortwährenden Aushandlungen zwischen Teilnehmer*innen in sozialen Interaktionen sind maßgeblich, weil sie den Diskurs reflexiv im Sprechen selbst mit hervorbringen (vgl. Bauman und Briggs 1990, S. 66- 69). In sozialen Prozessen wird demnach repräsentiert, wodurch Bedeutungen diskursiv konstruiert und im Alltag wirksam werden (vgl. Hall 2011, S. 17). Diese strukturellen Gegebenheiten werden in der vorliegenden Forschung, die sich sowohl theoretisch (Kunst- und Kulturvermittlung in der deutschen Migrationsgesellschaft), als auch praktisch (deutsche Forscherin und Gesprächspartner*innen mit internationalen Wurzeln) im interkulturellen Bereich bewegt, im Auge behalten. Es wird der Anspruch

[137] Siehe hierzu Kapitel 3.3: „Reflexion der Forscher*innenrolle".

erhoben, die Teilnehmer*innen nicht als einfache Datenquellen oder „Informant*innen“ abzutun, sondern als individuelle und intellektuelle Gesprächspartner*innen wahrzunehmen, die wichtige Beiträge zum theoretischen Diskurs[138] liefern können (vgl. Bauman und Briggs 1990, S. 61; vgl. Labhart 2019, S. 80).[139] Um diesen Gedanken auch in der Darstellungsform zu berücksichtigen, wurden z.B. direkte Zitate von den Gesprächspartner*innen im empirischen Teil dieser Arbeit nicht eingerückt oder kursiv geschrieben, sondern visuell gleichberechtigt in den Fließtext eingebunden. Da die gewonnenen Erkenntnisse auf vielfältigen Lebensmustern basieren, wird die Annahme zugrunde gelegt, dass Wissenschaft durchzogen ist von Übersetzungen. Dabei ist es aber wichtig, die wissenschaftlichen Elemente nicht als vereinheitlichendes System von Wissen und Praxis zu verstehen, sondern auch den „messy process of translation as jarring juxtaposition and miscommunication” (Tsing 2015, S. 217) vor dem Hintergrund der Postkolonialen Theorien[140] in den Blick zu nehmen. Übersetzung in diesem Sinne offenbart Muster von Ungereimtheit und Unvereinbarkeit in der Wissenschaft, die transparent gemacht werden sollten (vgl. ebd.). Im Feld erscheinende Übersetzende sind schon immer auf eine Art mit der imaginären Produktion dessen, was sie übersetzen möchten, verbunden (vgl. Pratt 2022, S. 228; vgl. auch Wigger 2022, S. 170):

> „[…] the successful translation, will occur when translators destabilize their own cultural imagination […]“ (ebd.).

Die enge Verzahnung von Wissen und Macht nimmt Einfluss auf verschiedene Aspekte der vorliegenden Arbeit. Naika Foroutan und Dilek İkiz (2016) erläutern, dass das ständige Wiederholen und Erneuern von diskursivem Wissen Diskursen Stabilität verleihen. Diskurse würden über Wissen „Wahrheiten“ herstellen, die die soziale „Realität“ beeinflussen. In Machtverhältnissen werde Wissen

[138] Diese Arbeit basiert auf einem weiten Verständnis von „Diskurs“. Auch Daten aus nicht-linguistischen Verfahren werden als diskursiv begriffen. Es wird angenommen, dass Praxisformen nur durch eine Bezeichnungspraxis als bedeutungsvolle soziale Gegenstände erfahrbar sind (vgl. Dzudzek 2016, S. 84f.). Es wird davon ausgegangen, dass Diskurse sich in Praktiken vollziehen, weshalb alles als Diskurs begriffen wird. Diskurse sind durch (unscharfe) Grenzen voneinander separierbar, die als äußere Begrenzungen bestimmen, wer an dem Diskurs teilhaben kann und wer nicht (exkludierende Barrieren). Sie werden durch Normen reguliert (normalisierende Barrieren). Darüber hinaus geht es darum, welches Wissen im Diskurs als wahr anerkannt wird (Barrieren im Hinblick auf die Sprechenden) (vgl. Trescher 2022, S. 452ff.). Storch (in Druck b) stellt in erzählender Weise dar, wie sie sich den Diskurs (bildlich und klanglich) vorstellt: „Heute habe auch ich einmal den Diskurs geträumt. An seiner linken Seite wurde er durch die Nische begrenzt. Auf der anderen Seite, der rechten, kam in einigem Abstand ein Heizkörper von dunkler Farbe. Der Diskurs selbst war ein freistehend sich erhebendes Geschlinge von Rohren, die in mattem Hellgrau im Halbdunkel schimmerten. Sie verliefen über eine gewisse Länge schnurgerade, bogen dann in den unterschiedlichsten Winkeln sanft gekrümmt ab und verschwanden im Gerohre, um irgendwo wieder hervorzukommen und wieder einzubiegen. An einigen Stellen wurde der Diskurs durch Muffen verbunden, die aus ebenfalls in hellem Grau matt leuchtendem Kunststoff gegossen oder auch geformt waren. Innerhalb der Röhren des Diskurses muss sich etwas bewegt haben, auch wenn man dies nicht sehen konnte, denn der Diskurs war nicht transparent. Aber man hörte es. Es war ein unregelmäßiges, aber unentwegtes pupp pupp pupp pupp pupp pupp pupp pupp pupp pupp pupp pupp” (S. 11f.).

[139] Siehe eigene Masterarbeit „Performativität im Operndorf Afrika in Burkina Faso: „(Da-) Zwischen (,) Fiktion und Realität“ (2018, Kapitel 2).

[140] Siehe Kap. 2.1. „Postkoloniale Theorien“.

produziert und Machtstrukturen würden demgegenüber durch Wissen (wieder-)erzeugt werden. Der Diskurszugang und infolgedessen die Möglichkeit soziale Wirklichkeit zu erschaffen sei von Dominanzverhältnissen abhängig (vgl. S. 143).[141] Begriffe konstituieren als Teil von Diskursen eine bestimmte Weltsicht und das Wissen von der Welt, weil wir nur das wissen, was sich durch Begriffe beschreiben lässt. Diskurse sind paradox, denn auf der einen Seite eröffnen sie die Möglichkeit über Dinge zu kommunizieren, auf der anderen Seite aber verhindern sie die Beschreibbarkeit von anderen Dingen. Dabei muss bedacht werden, dass alltägliche und wissenschaftliche Diskurse sich wechselseitig beeinflussen. Die wissenschaftliche Begriffsbildung muss sich daher auch mit der gesellschaftlichen und politischen *Verwendung* von Begriffen beschäftigen (vgl. Sökefeld 2007, S. 36f.). Um Forschungsprozesse nachvollziehbar und vergleichbar zu gestalten, ist vor allem in der sozialwissenschaftlichen und interdisziplinären Forschung die präzise Begriffsdefinition wichtig. Die Forschung wird nämlich immer durch theoretische Annahmen, die Beschaffenheit der zu untersuchenden sozialen Realitäten und die genutzten Forschungsdesigns beeinflusst (vgl. Maehler und Brinkmann 2015, S. 3f.). Alfred Schäfer (2016) erläutert, dass Ordnungen des Sagbaren im hegemonialen Kontext sich in der Wahrscheinlichkeit des Auftretens von Aussagen offenbaren. Es existiere allerdings kein ausschließlich richtiger oder falscher Weg mit der diskursiv mächtigen Differenz von z.B. Eigenem und Fremden umzugehen. Es gebe zwar ein Repertoire von auf zurückgreifbaren Praktiken und Unterscheidungen, sie müssten aber in der jeweiligen Situation immer wieder neu zusammengefügt werden. Der Bestand an Kategorisierungen, Narrativen und Argumentationsformen sei nicht logisch aufgebaut. Dementsprechend sei es wichtig, das problematische Verhältnis von diskursiver Artikulation im Kontext von performativ hervorgebrachter Macht und stabilen hegemonialen Ordnungen zu untersuchen, weil hierbei die Veränderbarkeit von diesen immer brüchigen und vorläufigen Ordnungen und die Möglichkeiten politischer Widerstände gegen sie sichtbar werden würden (vgl. S. 97ff.).

In der platonischen Perspektive ist Wahrheit permanent und existiert deshalb vor, während und nach dem Leben von sämtlichen Individuen. Deshalb muss Wissen a priori allen Individuen innewohnen, sodass diesem Gedanken folgend alle Menschen als wissend begriffen werden können (vgl. Bonfiglio 2010, S. 42; vgl. Joisten 2009, S. 29). Anne Storch (2020) stellt mit Rückgriff auf Marilyn Strathern (2018, S. 24f.+ 44) dar, dass Wissen überall anzutreffen ist. Beziehungen seien Teil der Wissensvermittlung. Kommuniziertes Wissen wandele sich im ersten Schritt zu Information, welche genutzt werden könne. Daraus wird gefolgert, dass die Kommunikation selbst bereits als Ergebnis und somit als Wissen begriffen werden muss. Neugier und Offenheit werden als Formen der

[141] In George Orwells dystopischen Roman „1984“ gibt es ein „Ministerium für Wahrheit“, das die Frage aufwirft, wer Wahrheit definiert und sie für sich beansprucht. In dem Ministerium werden Nachrichten, Unterhaltung, Erziehung und die schönen Künste vereint. Erziehung und Kunst werden hier demnach als gesellschaftsprägende Kräfte zusammengedacht (Orwell 2021, S. 11).

Ansprechbarkeit gedeutet. Sie würden nutzbares (im Sinne von Möglichkeit der Nutzung) Wissen über die Welt produzieren (vgl. S. 1f.):

> „Nicht die Kommunikation von Wissen, die Gepflogenheit, andere über etwas zu informieren, das bereits durch seine Transformation zu Information und damit durch seine Dekontextualisierung seine Bedeutung einbüßt, ist entscheidend, sondern das Moment der Ansprechbarkeit, der Offenheit, der Wissbegier. Es ist das sorgfältige Schauen, das Zuhören und Mitfühlen, das aus Ereignis und Interaktion Wissen gewinnen lässt, und nicht die Information. Und ob das Wissen, das sich letztendlich immer nur als eine Form der Erfahrung gestaltet, am Ende etwas kann, etwas erbringt, ist dabei ziemlich unwesentlich. Es geht letztlich um die Fähigkeit, sich in der Welt zu bewegen“ (ebd.).

In Anbetracht des überall verfügbaren Wissens sei es förderlich, Momente in den Blick zu nehmen und zu wertschätzen, die sich nicht im Feld der schon etablierten wissenschaftlichen Fragestellungen bewegen. Das In-Bewegung-Bleiben der forschenden Person erleichtere es, außerordentliche Situationen und somit (unvorhersehbare) Begegnungen zuzulassen (vgl. ebd., S. 2f.).[142] Hartmut Rosa (2020) spricht sich ebenfalls dafür aus, auch in Forschung bzw. Förderung von Forschung Unverfügbarkeit und somit Resonanzerfahrungen zu unterstützen. Das werde aber oftmals aufgrund des institutionell verankerten Versuchs kalkulierbare Verfügbarkeit über Regularien von Fördermitteln und -anträgen herzustellen, verhindert (vgl. S. 102). Forscher*innen sollten sich laut Nick Sheperd et al. (2018) nicht zu sehr in eine distanzierte Position begeben, sondern Empathie, auch in ihren Verschriftlichungen, zeigen (dürfen). Die Universität als Institution müsse dabei auch beweglichere Formate unterstützen. Die Rolle von Emotionen in der Forschung und die Förderung des eigenständigen Denkens sollten stärker thematisiert werden (vgl. S. 3+ 14; vgl. auch Nassenstein und Storch 2022, S. 108+ 156). Historisch betrachtet haben Universitäten schriftlichem gegenüber erzähltem Wissen in der Regel mehr Relevanz zugesprochen. Oft wird erfahrenes Wissen immer noch als Anekdote oder unreflektierte Spontanität gedeutet (vgl. Pratt 2022, S. 206). Dementgegen werden Atmosphären, d.h. verdichtete Gesamteindrücke, die in Bewegung, aber auch im längeren Verweilen aufnehmbar sind, als Basis dieser Feldforschung verstanden. Das gesammelte empirische Material ist von dem/der Forscher*in produzierte Wirklichkeit, d.h. die Realität wird nicht objektiv abgebildet, sondern es handelt sich um situative, affektgeprägte und subjektive Momentaufnahmen und Interpretationen (vgl. Bose 2019, S. 158ff.; vgl. Labhart 2019, S. 86). Das Einhalten einer emotional-affektiven Distanz kann in manchen Forschungssituationen mit all ihren Sinneseindrücken demzufolge eine Herausforderung sein, wird aber auch nicht in Gänze angestrebt (vgl. Bose 2019, S. 160ff.; vgl. Sylla et al. 2019, S. 91). Besonders Forschung, die künstlerische Methoden und Elemente aufgreift belegt, dass Farben, Klänge, Bewegung, Körpersprache, Gestik und Mimik, Farben, Intonation und

[142] Siehe Kap. 3.1.3.1. „‚Conviviality‘: Unordnung, Spontanität und Zufall als Forschungsgrundlage sowie Kap. 3.1.3.3. „Walking Methods“.

Metaphern genauso wichtige Aspekte von Wissen(-sausdruck und -vermittlung) sind, wie die lexikalische Bedeutung von Wörtern. Durch Kunst ausgedrückte und hervorgerufene Emotionen können eine Rolle beim Darstellen, Sammeln und Interpretieren von Informationen spielen. Forschung kann Kunst im Generieren, Vermitteln, Analysieren, Kommunizieren und/oder Präsentieren von Wissen und Informationen nutzen. So kann aufgezeigt werden, dass Welterfahrungen vielfältig und sinnlich erfahrbar sind sowie durch Beziehungen mit anderen geprägt sind (vgl. IT 133: Greenwood).

Anne Storch (in Druck) merkt bezüglich von wissenschaftlicher Forschung an, dass ihre äußeren Rahmenbedingungen (Zeitplan, Finanzierung, der Zwang Dinge umzusetzen etc.) der Neugierde für die Erkenntnisse durch die zwischenmenschlichen Beziehungen im Feld und der innewohnenden Kraft von Sprache und Sprecher*innen oftmals entgegenstehen (vgl. S. 3). Darüber hinaus herrscht im wissenschaftlichen Betrieb oft die Tendenz zur Effizienz, zur thematischen Einmaligkeit, zur Verwertbarkeit an „Daten“ und zu ihrer Präsentation in spezifischen (Veranstaltungs- und Veröffentlichungs-)Formaten vor, die die Forscher*innen unter Druck setzen kann. Es bleibt wenig Raum für Reflexion, Erneuerungen oder Experimente sowie für den (offenen) Austausch untereinander und mit den Menschen im Feld (vgl. Nassenstein und Storch 2022, S. 67f.+ 70+ 110+ 113+ 127f.). Insbesondere wenig begründete Ablehnungsbescheide von Forschungsanträgen können sehr frustrierend sein. Vor allem, wenn der Eindruck entsteht, dass die Zurückweisungen aufgrund von außergewöhnlichen Themen oder nicht gängigen Vorgehensweisen in der Forschung erfolgen (vgl. ebd., S. 92f.).

Zusätzlich bildet die archivierte Sprache laut Storch (in Druck) nach beendeter Datenproduktion und Forschung einen starren Gegensatz zur sprachlichen situativen Lebendigkeit vor Ort. Denn in der Feldforschung selbst gehe es insbesondere auch um das Verlernen der (standardisierten) Linguistik durch das Aufeinandertreffen und die Sprachanwendung in Interaktionen. Eine offenere und gastfreundlichere Linguistik, so wird vorgeschlagen, könne den Begriff „multilingual“ deshalb vielleicht durch den Begriff „Begegnung“ ersetzen (vgl. S. 18+ 21). Storch (2020) plädiert demnach für eine relationale Linguistik als dezentrierte Wissenschaft von Sprache, die ihre Analyse und Betrachtung des/r Anderen nicht vom Standpunkt des Selbst aus beginnt, sondern den Schwerpunkt auf die (fragile Dauer der) Beziehungen zwischen dem Selbst und dem/r Anderen, die Resonanz sowie auf den Ort der Begegnung setzt. Dabei könne niemals alles abschließend durchleuchtet und „gewusst“ werden, weil Sprache immer eng mit der eigenen Perspektive verknüpft sei (vgl. S. 3- 7 + 10). Alles Sein, und somit auch die Sprache, sei flüchtig (vgl. ebd., S. 12f.). Die Betrachtung von verschiedenen multilingualen und geteilten Sprachkonzepten kann, so Storch (2022), neue Erkenntnisse zur Produktion von Wissen liefern (vgl. S. 122). Die sesshafte und bürokratisierte Ausrichtung akademischer Institutionen steht resümierend häufig den tatsächlichen Lebenswelten der Menschen gegenüber, die sich durch Bewegung, Mobilität und Wanderungen auszeichnen (vgl. Greenblatt 2010b, S. 6; vgl. Nassenstein und

Storch 2022, S. 166).[143] Vorrangig die institutionelle Gebundenheit der Wissenschaftsdisziplinen trägt zu der Konstruktion von Wissen als Macht bei, aber auch ihre eigenen Entstehungsgeschichten sind zu berücksichtigen. Diese sind zum Teil, wie beispielsweise die Linguistik, durch koloniale Methoden geprägt. Fernerhin sollte der politische Einfluss von wissenschaftlichen Arbeiten bedacht werden (vgl. Dzudzek 2016, S. 196ff.; vgl. Storch in Druck, S. 23). Sinnvoll in diesem Kontext ist die Einnahme einer phänomenologischen Perspektive, die Lernen als einen gelebten Akt begreift, als eine in Situationen eingebundene Praxis und als einen Prozess. Die verschiedenen in der Welt präsenten (und auch impliziten) Wissensarten können hiernach körperlich wahrgenommen werden. Reflexion, ein Bewusstsein für Situationen und nicht-rationale Prozesse sowie emotionale Fähigkeiten sind die Voraussetzungen für das Lernen. Es wird aus Sicht der Phänomenologie als dynamischer und dezentrierter, interrelationaler Status des Seins und Werdens begriffen, der sich nicht nur auf kognitive Abläufe konzentriert. Körperliches, emotionales und intuitives Wissen sowie nicht-diskursive und ästhetische Arten des Lernens werden berücksichtig (IT 111: Küpers und Wee, S. 6+ 14). Es ist deutlich, dass Wissenschaft selbst eine soziale Praxis ist, die in gesellschaftliche Strukturen eingebunden ist:

> „Die Objektivität wissenschaftlicher Untersuchungen wird allein gewährleistet durch Reflexivität, durch die Reflexion der Konstitutionsbedingungen wissenschaftlichen Wissens, durch die Reflexion des konstruktiven Charakters der Situation empirischer Datenerhebung und der Auswertung und Interpretation des vorhandenen Datenmaterials wie der gesellschaftlichen Bedingungen der wissenschaftlichen Praxis selbst" (Wigger 2022, S. 176f.).

Deshalb wird in Anlehnung an Norbert Frieters-Reermann et al. (2019) versucht, in dieser Arbeit eine reflexiv-kritische Haltung, die Lernen als wechselseitigen und in Situationen eingebundenen Prozess versteht, einzunehmen. Damit einher geht eine möglichst große Flexibilität im Forschungsvorgang und die Bereitschaft zur ständigen Anpassung (vgl. S. 195f.+ 205f.). Ebenso grundlegend ist wegen der oben erläuterten Zusammenhänge von Diskursen und Macht, ein überlegter Umgang mit Kategorien und Begriffen in Forschungen, die sich mit Migration und dem Postkolonialismus beschäftigen. Es ist die Rede vom „Kategorien-Dilemma" (ebd., S. 197), weil die Nutzung von Kategorien wie „Flucht", „Migrationshintergrund"[144] oder „Migrant*in" in diesem Forschungsbereich notwendig erscheint. Problematisch hierbei ist, dass oftmals zwangsweise auf übliche Zuschreibungen zurückgegriffen werden muss, die aber eigentlich Gegenstand der Kritik sind. So werden schlimmstenfalls Personengruppen weiter homogenisiert und Diskriminierungen reproduziert. Außerdem besteht die Gefahr, dass Kategorien wie „Migrationshintergrund" oder „Geflüchtete" eine juristische oder soziologische Eindeutigkeit unterstellen, die in der Realität aber

[143] Siehe Kap. 3.1.3.3. „Walking Method".

[144] Für kritische Anmerkungen zur Kategorie „Menschen mit Migrationshintergrund" siehe Kap. 2.1.2.3.1. „Kategorisierungen und Integrationsdebatte".

nicht vorhanden ist. Die scheinbar objektive Fremdzuschreibung ignoriert dabei die Selbstbeschreibungen der relevanten Gruppen. Dementgegen muss sich die Frage gestellt werden, welche Subjektivierungsgelegenheiten das Forschungsvorgehen eröffnet. Auch in Bezug auf Kategorien wie „bildungsfern“, „erhöhter Förderbedarf“ oder bei den Unterscheidungen zwischen „formaler und informeller Bildung“ sollten pauschale Zuordnungen vermieden werden (vgl. ebd., S. 197f.; vgl. auch Behrens 2019, S. 69ff.). Da die Forschung im Kontext von Migration und Bildung in vielerlei Punkten an der Reproduktion von Dominanz- und Machtverhältnissen beteiligt ist, ist sonach ein sensibler Umgang mit der Herstellung von (Nicht-)Zugehörigkeiten wichtig (vgl. Rund 2022, S. 132).

Sprachliche Darbietungen bewegen sich immer in einem von Macht durchzogenen Raum (vgl. Storch in Druck b, S. 17f.). Häufig sind die Forscher*innen, vor allem in fluchtbezogener Forschung, im Vergleich zu den „beforschten“ Menschen in einer privilegierten Position. Hinzukommt, dass erstere in der Regel den Forschungsrahmen festlegen. Auch hier besteht das Risiko, spezifische Gruppen zu homogenisieren. Die Minimierung dieses Machtgefälles kann, wie bereits erwähnt, durch die frühe und aktive Einbindung der Forschungsteilnehmer*innen angestrebt werden. Eine weitere Herausforderung für den/die Forscher*in besteht darin, seine/ihre theoretischen Vorstellungen in ein sprachlich nachvollziehbares Verfahren der Datenerhebung zu integrieren, sodass die Gesprächspartner*innen die Forschungsinhalte und -ziele verstehen können. Im Allgemeinen sollte diesbezüglich davon ausgegangen werden, dass hauptsächlich die Forscher*innen durch fehlende Fremdsprachenkenntnisse in Bezug auf die Erstsprachen von zugewanderten Menschen und ihre Ausdrucksformen Schwierigkeiten haben, verständliche Methoden und Fragen zu erarbeiten. Wenn qualitative Datenerhebungen in deutscher Sprache erfolgen, sind Transkriptionen für die Analyse unabdingbar. Kritisch hierbei ist, dass erhobene Daten von Nicht-Muttersprachler*innen weniger aussagekräftig sein können, als Erhebungen in der Muttersprache. Überdies kann die Nutzung der deutschen Sprache unter Umständen Leistungsdruck auf die Befragten ausüben, indem unbewusst Sprachbarrieren dokumentiert und veröffentlicht werden. Lösungsansätze können Übersetzungsleistungen, die Verwendung von non-verbalen Erhebungsformen (z.B. Einsatz von Bildern und Fotos) oder die alternative Einbindung von ethnographischen Beobachtungen sein. Zwischenergebnisse im Forschungsprozess können gemeinsam mit Forschungspartner*innen besprochen werden, um mögliche sprachbedingte Fehlinterpretationen zu vermeiden. Der sensible Umgang mit Bildungs- und Bewusstseinsprozessen ist ein weiterer wichtiger Baustein in der migrationsbezogenen Forschung. Die potenziellen Lernerfahrungen der Beteiligten in Forschungsprozessen, die nicht als intentionale Bildungsprozesse zu deuten sind, müssen angemessen begleitet und reflektiert werden (vgl. Frieters-Reermann et al. 2019 S. 200- 205). Im Allgemeinen ist es notwendig zu berücksichtigen, dass Sprache Wirklichkeit mitherstellt und somit performativ ist: Verschiedene Sprachen produzieren und präsentieren verschiedene Realitäten (vgl. Spradley 1979, S.

17). Die forschende Person prägt demzufolge durch ihr Verhalten und vor kolonialgeschichtlichem Hintergrund lokale Konzeptionalisierungen von Sprache und Prestige, d.h. die Förderung von bestimmten sprachlichen Formen und die Marginalisierung anderer, mit (vgl. Blommaert 2013, S. 6; vgl. Nassenstein 2018, S. 11; vgl. Nassenstein und Storch 2022, S. 152).[145] Es wird darauf verwiesen, dass es viele Formen soziolinguistischer Diversität gibt, was unter dem Begriff „superdiversity"[146] (ebd., S. 47) gefasst wird. Bei dieser Theorie wird der Schwerpunkt auf multilinguale Sprachmixe, sowohl in gesprochener, als auch in geschriebener Sprache gesetzt. Sprache wird als dynamisches, instabiles und wandelbares System begriffen (vgl. ebd., S. 48f.). Deshalb wird auch im Rahmen dieser Arbeit die sprachliche Kreativität der Gesprächspartner*innen unterstrichen (vgl. Storch in Druck b, S. 36f.) Nadine Sylla et al. (2019) erarbeiten sieben Reflexionsperspektiven, die die bereits genannten Punkte aufgreifen. Die Grundannahme der Migrationsforschung sei es, dass die ethnisch oder kulturell konstruierten Anderen abweichende, zu erforschende Erfahrungen machen. Um essentialisierende Zuschreibungen zu vermeiden, müssten die gesellschaftlichen Kategorisierungen kritisch untersucht werden. Daran anlehnend müsse ein ganzheitliches Bildungsverständnis verfolgt werden, welches auch informelle und non-formale Bildung umfasse. Außerdem solle den Forschungsteilnehmer*innen der Raum geboten werden, eigene Themen in Gespräche oder Interviews miteinzubringen und die Ergebnisse zusammen zu besprechen. Es wird jedoch angemerkt, dass partizipative Forschung[147] auch Grenzen hat, die thematisiert werden müssen. Des Weiteren wird erläutert, dass das Kommunikationsverhalten entscheidend für den Beziehungsaufbau im Forschungsprozess ist. Sprachliche Voraussetzungen der Zielgruppe müssten im Forschungsdesign berücksichtigt werden. Als vierter Punkt wird genannt, dass Forschungsprozesse bei allen Beteiligten Bildungs- und Lernprozesse[148] anstoßen. Sensible Inhalte und besonders etwaige negative Auswirkungen der Forschung müssten im Vorhinein durchdacht werden. Die fünfte Forschungsperspektive fokussiere die ethischen Herausforderungen, mit denen sich die Forscher*innen womöglich konfrontiert sehen. Grenzsituationen, wie z.B. rassistische Äußerungen, Gruppenkonflikte o.Ä., die sogar das Eingreifen der forschenden Person außerhalb der Forscher*innenrolle nötig machen können, müssten reflektiert

[145] Siehe Kap. 3.3. „Reflexion der Forscher*innenrolle".

[146] „Superdiversity" meint ebenso die Diversifizierung aller Arten von Identifikation (vgl. Hylland Eriksen 2020, S. 52f.).

[147] Partizipative Forschung richtet ihr Augenmerk auf die Beteiligung der Beforschten. In der Literatur herrscht Uneinigkeit darüber, welcher Grad von Partizipation gegeben sein muss, um als „partizipativ" bezeichnet werden zu können. Dabei muss jede Forschung im Hinblick auf ihre Prozessorientiertheit und die Wahl der angemessenen Methoden individuell in den Blick genommen werden. Der Arbeitsaufwand partizipativer Forschung ist verhältnismäßig hoch, weshalb nicht alle Projekte und Forschungssituationen dafür in Frage kommen. Eine Schwierigkeit sind die Vorgaben durch die notwendige Generierung von Drittmitteln (vgl. Schwenken 2019, S. 76f.).

[148] Lernen wird hierbei mit Rückgriff auf die Definition des Tate Gallery Museums in London definiert als etwas, das gemeinsam geschieht, das durch Gespräche angeregt wird und das spekulativ ist. Kreative Praktiken werden als Basis des offenen und Risiko zulassenden Lernens begriffen (vgl. IT 36: Pringle).

werden. Zuletzt wird darauf hingewiesen, dass die Selbstreflexion von Wahrnehmungen, Sichtweisen und Handlungen grundlegend ist (vgl. S. 91- 95). Gesamthaft ist zu vermerken, dass wissenschaftliche Neutralität epistemisch nicht möglich ist und dass partizipative Forschung im vorliegenden Kontext keine feststehende oder zu erlernende Methode ist. Dagegen kann sie eher als eine Haltung und als ein gemeinsamer Auseinandersetzungsprozess verstanden werden, in dem gängige wissenschaftliche Vorannahmen hinterfragt werden. Nicht vergessen werden sollten auch die Klärung materieller und finanzieller Ressourcen, um ggf. „nicht professionelle" Wissenschaftler*innen zu bezahlen. Außerdem müssen die Erwartungen aller Beteiligten rechtzeitig besprochen werden. Partizipative Forschung ist zusammenfassend eine große Herausforderung, die nicht immer in Gänze umgesetzt werden kann, weshalb die kritische Erforschung der beeinflussenden Machtverhältnisse umso wichtiger ist (vgl. Schwenken 2019, S. 78f.+ 80f.+ 86; vgl. Wolfram 2018, S. 331).

Diese Arbeit legt ein Verständnis von Kritik zugrunde, das davon ausgeht, dass Kritik Bestehendes hinterfragen kann. Indem man sich die Welt (absichtlich) fremd macht, können Veränderungsmöglichkeiten sichtbar werden. Dennoch ist auch die kritische Praxis[149] nicht davor gewahrt, von einem Unterschied zwischen dem als höher gewichteten eigenem Wissen, und dem der als anders Deklarierten und Imaginierten auszugehen. Dies wirft die Frage auf, wie es möglich sein kann, die Einsicht auszudrücken, dass hegemonial gewordene Formen des Wissens und des Wissenserwerbs mit Unterwerfungen einhergehen, ohne die Adressat*innen, an die sich die Kritik wendet, zu entmündigen. Eine abschließende Antwort ist nicht möglich, weil Macht und Wissen in einem konstitutiven und dialektischen Verhältnis zueinanderstehen. Kritik wird als Projekt einer offenen Praxis verstanden, die die Bedingungen eines anderen und allgemein „besseren" Lebens versucht zu ergründen, ohne „besser" näher zu bestimmen. Von der Kritik an Herrschaftsstrukturen motivierte Forschung sollte die Bedingungen, Charakteristiken und Folgen dieser empirisch untersuchen und theoretisch erfassen (vgl. Mecheril und Thomas-Olalde 2016, S. 494ff.+ 499+ 501f.). Gerade im Forschungsbereich Migration und Bildung kann die wissenschaftliche Erkenntnisproduktion politische Folgen haben, weshalb vermeintliche, gesellschaftliche „Normalitäten" in Frage gestellt werden sollten. Hilfreich ist die Untersuchung des Zusammenhangs zwischen spezifischen, am Ort verankerten Praktiken und den allgemeineren Strukturen der Herstellung von Differenz- und Zugehörigkeitsverhältnissen (vgl. ebd., S. 505f.). Der Einbezug von verschiedenen Perspektiven,[150] ihre Reflexion und ein gewisses Maß an zeitlicher und emotionaler Distanz bei gleichzeitigem Zulassen

[149] Forschung als Praxis möchte das Verständnis für die Welt fördern und die Möglichkeit sie zu verändern aufzeigen (vgl. IT 36: Pringle).

[150] Durch nachfolgendes Zitat zeigt sich, dass die Perspektivenwahl auch zu einer anderen Deutung führen kann: „Eigentlich handelt es sich bei den Passagen nicht wie bei andern Eisenkonstruktionen um Erhellung des Innenraumes sondern um Dämpfung des Außenraumes" (Benjamin 1982, S. 668f.).

eines gewissen Grads an Emotionalität helfen dabei, die Wirklichkeit möglichst vollständig zu erfassen und Aspekte in neuen Zusammenhängen zu betrachten (vgl. Frick-Islitzer 2017, S. 99).

Im Nachfolgenden werden die gewählten (Forschungs-)Methoden erläutert und kritisch beleuchtet.

3.1. Methodisches Vorgehen zur Untersuchung der Forschungsfragen

Zuerst wird die Rahmenwahl der qualitativen Forschung in Bezug auf das methodische Vorgehen dieser Arbeit begründet. Die qualitative Forschung ist ein Sammelbegriff, der verschiedene theoretische, methodologische und methodische Zugänge zur sozialen Wirklichkeit bündelt. Auch in der Migrations- und Integrationsforschung spielen qualitative Methoden eine immer wichtigere Rolle, weil sie spezifische Wahrnehmungs-, Deutungs- und Handlungsmuster sowie ihr Zusammenspiel in den Blick nehmen. Die qualitative Datenerhebung ermöglicht es, die Perspektive der Gesprächspartner*innen nachzuvollziehen. Dagegen sind Erkenntnisse der qualitativen Migrationsforschung, z.B. im Hinblick auf das Ausmaß und die Verteilung eines Phänomens weniger aussagekräftig, weshalb hierfür auch die Kombination mit quantitativen Ansätzen hilfreich sein kann (vgl. El-Mafaalani et al. 2015, S. 61f.). Aufgrund der spezifischen Fragestellungen wurden jedoch nur qualitative Methoden angewendet. Grundlegend muss bedacht werden, dass die Forschungsfrage immer den Rahmen für die Deutung der sozialen Wirklichkeit beschränkt. Der Vorteil qualitativer Forschung besteht in dem Zulassen von unvorhersehbaren thematischen und inhaltlichen Zusammenhängen, weil normalerweise Realitäten aus der Perspektive von Menschen untersucht werden, die den/die Forscher*in selber nicht gut kennt. Die Gesprächspartner*innen legen in Erzählungen explizites und (nicht-)reflexives, also mehrdimensionales, Wissen dar, von dem die forschende Person zuvor teilweise noch gar nichts ahnen konnte. Da durch Diversität geprägte Gesellschaften durch Ambivalenzen und Widersprüche gekennzeichnet sind, sollten auch diese in der Analyse Beachtung finden. Eine Herausforderung der qualitativen Forschung ist indessen das Verstehen dieser Unübersichtlichkeiten und ihre systematische Rekonstruktion (vgl. ebd., S. 64f.). Es geht um die „Analyse von Sinnkonstruktionen handelnder Akteure" (ebd., S. 65).

Im Folgenden wird näher auf die gewählten Methoden eingegangen. Mit ihnen wurde sich bereits vor der Feldforschung auseinandergesetzt, während der Durchführungsphase wurden sie aber flexibel angewendet, um dem Forschungsvorhaben möglichst offen nachzugehen. Wegen der transkulturellen Verfasstheit der Gesellschaft und den damit verbundenen Fragestellungen, die in der vorliegenden Arbeit bearbeitet werden, wurden Methoden gewählt, die die Zusammenhänge der Ich, Fremd- und Weltbildung, die verschiedenen Perspektiven und die allgemeine Pluralität der Lebenswelten in den Blick nehmen. Teilhabe und Inklusion sind zum einen Themen, mit denen sich auf theoretischer Ebene auseinandergesetzt wird, zum anderen wurde versucht, sie aber auch aktiv im Forschungsprozess zu bedenken (vgl. Eremjan 2016, S. 16- 19). Der Binarismus des Eigenen und des

Fremden im Sinne des Westlichen und Außerwestlichen oder des südlichen und nördlichen Denkens soll auch methodisch dekonstruiert werden, indem vorzugsweise transkulturell ausgerichtete Ansätze verschiedener Wissenschaftler*innen beleuchtet werden (vgl. Gutberlet und Helef 2011, S. 11; vgl. Storch in Druck, S. 1f.). Es wird nebstdem ein interdisziplinärer Ansatz verfolgt, bei dem kultur-, literatur-, theater-, kunst-, sozialpsychologische-, sozial-, politik-, migrations-, erziehungs- und geschichtswissenschaftliche Theorien und Methoden angewendet werden (vgl. Adorf und Heinz 2019, S. 18; vgl. Tsing 2015, S. 286). Wie in der Migrationsforschung empfohlen, wird besonders die Verbindung von Biografie-, Habitus-, (kulturelle) Identitäts-, Diskurs-, Bildungs- und Kulturtheorien anvisiert (vgl. El-Mafaalani et al. 2015, S. 66).

3.1.1. Anliegen der Untersuchung und Vorüberlegungen

Zu Beginn wird kurz dargelegt, warum ausgerechnet die Stadt Ulm als Ort der Forschung ausgesucht wurde. Das hat verschiedene Gründe. Einerseits bestand aufgrund meiner mehrjährigen Anstellung bei der Stadt Ulm in der Kulturabteilung zu Beginn meiner Dissertation bereits eine enge Verbindung zu einem Teil des Forschungsfeldes auf politischer und persönlicher Ebene. Durch die Betreuung von Projekten der Kulturellen Bildung und durch die Anleitung des „Arbeitskreis Kulturvermittlung“ von Anfang 2019 bis 2022 und der daran anschließenden weiteren Teilnahme konnte ein großes persönliches Netzwerk gespannt werden. Ich konnte mir einen guten Überblick über die vorhandenen Strukturen und Akteur*innen bilden sowie aktuelle Frage- und Problemstellungen der Ulmer Kulturvermittlung mitverfolgen. Ich hatte somit bereits Kontakte in den städtischen Kulturinstitutionen, aber auch in der Freien Szene. Über die Zusammenarbeit mit der Abteilung „Internationale Stadt“ wurde zusätzlich der Beziehungsaufbau zu interkulturellen Vereinen und Migrant*innenselbstorganisationen erleichtert. Über die Abteilung „Soziales“ waren Ansprechpersonen in den Jugendhäusern bekannt, über die Abteilung „Bildung und Sport“ jene der der Schulen und über die Abteilung „Kita“ jene der Kindertageseinrichtungen. Besonders die ehrenamtliche Betätigung bei der Diakonie seit Juni 2022 erleichterte den Zugang zum Feld. In Ulm als mittelgroße Stadt in Baden-Württemberg im Süden Deutschlands mit einem sogenannten Anteil von „Menschen mit Migrationshintergrund“ von über 40 Prozent wohnen auch viele geflüchtete Menschen,[151] zu welchen ich über meine freiwillige Tätigkeit Kontakt knüpfen konnte.

„Stadt“ soll in dieser Arbeit nicht bloß als klar einzugrenzende, territoriale Einheit verstanden werden. Vielmehr soll die nicht an imaginären oder politischen Grenzen halt machende Mobilität mitgedacht werden, weshalb Kategorien und Vorstellungen der Gesprächspartner*innen als Analysegrundlage herangezogen werden. So kann herausgearbeitet werden, wie das Konzept „Stadt“ am konkreten Beispiel von Ulm in den künstlerischen und lebensweltlichen Bezügen von den

[151] Am 31.03.2023 leben knapp 2.422 geflüchtete Menschen in städtischer Unterbringung (vgl. IT 37: Stadt Ulm).

transkulturellen Akteur*innen verhandelt und gestaltet wird, sowie welche Faktoren dafür eine Rolle spielen. Es wird sich zeigen, dass diese weit über die territorialen Grenzmarkierungen hinaus reichen (vgl. Dzudzek 2016, S. 160f.). Das Forschungsfeld wird deshalb einerseits auf die Stadt Ulm zugeschnitten, andererseits werden Verbindungen der sozialen Akteur*innen über die nationalen Grenzen hinweg beleuchtet. Es wird vermutet, dass Kunstwelten nicht nur an einem einzigen geografisch lokalisierbaren Ort entstehen und wirken, weil sie teilweise aus transnational organisierten Aushandlungen und Interaktionen hervorgehen. Somit konstruiert sich das Forschungsfeld an verschiedenen „Schauplätzen", die nicht notwendigerweise immer am lokalen Ort festzumachen sind (vgl. John 2016, S. 48):

> „Demzufolge ist das Forschungsfeld als ein Raum zu verstehen, der über den Zugang zum Feld und meine eigene Verknüpfungsleistung des an verschiedenen Orten und über verschiedene AkteurInnen gesammelten Materials hergestellt wurde" (ebd.).

Strukturell versucht die Arbeit Theorie und Empirie auch in der Gliederung miteinander zu verbinden. Vorhandene Theorien werden umfassend vorgestellt, um sie dann im spezifischen Forschungskontext systematisch anzuwenden. Trotzdem möchte ich an dieser Stelle eine alternative Herangehensweise an die Erkundung, Erfassung und Beschreibung einer Stadt, in diesem Fall Paris, vorstellen. Das unvollendete, philosophisch-literarische Projekt Walter Benjamins mit dem Titel „Das Passagen-Werk" wurde erstmals 1982 veröffentlicht. Es besteht aus vielen verschiedenen Fragmenten und Exzerpten, die wohl in dem Zeitraum von 1927 bis zu seinem Tod 1940 entstanden (vgl. S. 11f.+ 1081). Das Passagenwerk zeichnet sich vor allem durch das nach Themen und Gegenständen geordnete Manuskript aus (vgl. ebd., S. 39). Benjamin wollte Material und Theorie, Zitate und Interpretationen in einer neuen Art und Weise zusammenfügen, indem er das Montageprinzip in die Literatur übernahm, um aus kleinen Einzelmomenten das Gesamtgeschehen zu erfassen und begreifbar zu machen. Inhaltlich behandelt er neben den eigentlichen Passagen Themen wie Straßen, Warenhäuser, Panoramen, Weltausstellungen, Beleuchtungsarten, Reklame, Mode, Prostitution, der/die Flaneur*in, die Spieler*innen und die Langeweile. Die Passagen, die im frühen neunzehnten Jahrhundert errichtet wurden, symbolisieren für Benjamin das immer schnellere Veralten von Neuerungen und Erfindungen, die aus den Produktivkräften des aufstrebenden Kapitalismus entstanden waren. Dies sieht er generell als kritischen Punkt der frühen Moderne (vgl. ebd., S. 13ff.+ 61+ 81f.+ 574). Benjamin denkt, dass die Interpretation der Gegenwart eng mit der jüngsten Vergangenheit in Verbindung steht. Geschichte werde erst in der Jetztzeit erkennbar. Deshalb solle der Text des Buches die Gegenwart abbilden, während die Zitate auf die Geschichte verweisen sollen (vgl. ebd., S. 22+ 33+ 1014). Dieses alternative Herangehen an die Stadtthematik in der Erfassung von urbanen Phänomenen und ihrer Darstellung wurde in dieser Arbeit als Inspirationsquelle für die eigene

Methodenwahl und die Erforschung der Fragestellungen verwendet: Es geht um das Beachten und Sichtbarmachen von vielen verschiedenen, künstlerisch-kreativen Situationen und Momenten in der Stadt Ulm.

3.1.2. Kontaktaufnahme und Untersuchungsteilnehmer*innen

Alle Bekanntschaften im Feld waren in der vorliegenden Untersuchung potenzielle Dialogpartner*innen. Eine offene Ausrichtung der Forschung wurde grundlegend anvisiert, um das Feld möglichst unvoreingenommen zu untersuchen. Einige der ausgewählten Gesprächspartner*innen kannte ich bereits vor der konkreten Forschung. Andere Akteur*innen lernte ich erst während des Forschungsprozesses kennen. Manche über neue Kontakte, Veranstaltungen und Netzwerke oder meine ehrenamtliche Tätigkeit, andere durch zufällige Begegnungen.

Einschränkend muss allerdings erwähnt werden, dass sprachliche Kommunikation nur stattfinden konnte, wenn eine gemeinsame Sprache gesprochen wurde. Im vorliegenden Fall war es meistens Deutsch, in einigen Ausnahmefällen Englisch. Welche Folgen diese Gesprächspartner*innenwahl auf Basis von Sprache auf das Forschungsergebnis haben können, wurde bereits im vorherigen Kapitel erläutert, wird im Folgenden aber noch expliziert (vgl. Blommaert 2013, S. 45). Vor dem Hintergrund der Transkulturalität wurde grundsätzlich versucht, den Forschungsfokus nicht ausschließlich auf soziale Akteur*innen mit Migrationserfahrung zu richten, sondern Menschen verschiedener Milieus und mit unterschiedlichen Lebensstilen in den Blick zu nehmen. Auf diese Weise soll sichergestellt werden, dass einerseits eine ethnisierende Perspektive vermieden wird und dass andererseits auch Widersprüchlichkeiten und allgemeine Veränderungsprozesse in der Auseinandersetzung mit Diversität sowie Spannungen und Brüche, auch innerhalb von Kulturen, beachtet werden (vgl. Breitling 2017, S. 282f.; vgl. Pilch Ortega 2015, S. 151). Dennoch muss bedacht werden, dass der Zugang zu den Gesprächspartner*innen von meinem eigenen Erscheinungsbild, meinem Geschlecht, meiner Sprache, meinem Alter, meinem Arbeitsumfeld und meinen persönlichen Interessen beeinflusst wurde. Die alleinige Betrachtung der Gruppe „Menschen mit Migrationshintergrund“ ist ohnehin wenig sinnvoll, weil die so gewonnenen Ergebnisse kaum auf Migrationsspezifika zurückzuführen sind (vgl. El-Mafaalani et al. 2015, S. 89). Überdies besteht die Gefahr der Operationalisierung des sogenannten Migrationshintergrundes,[152] die wie bereits erwähnt,

[152] „Durch die Verwendung unterschiedlicher Indikatoren ist die Vergleichbarkeit von Befunden häufig nicht gegeben [...]. In Deutschland werden vorwiegend folgende Indikatoren zur Operationalisierung des Migrationshintergrunds erhoben:
a) Geburtsort der Zielperson und ihrer Eltern bzw. Großeltern […]
b) Staatsangehörigkeit der Zielperson und ihrer Eltern bzw. Großeltern […]
c) Sprachhintergrund, bzw. Sprachgebrauch (z. B. Muttersprache, Erstsprache, Familiensprache, Mehrsprachigkeit)
d) spezifisches Geburtsland (eigenes bzw. Herkunftsland der Vorfahren)” (Maehler et al. 2015, S. 264f.).

ein Basisproblem im Rahmen der Datenanalyse in der (soziologischen) Migrationsforschung ist (vgl. Maehler und Brinkmann 2015, S. 5).

3.1.3. Auswahl des Designs und Methoden sowie Durchführung

Das angewendete Design und die Methoden wurden aus unterschiedlichen Gründen gewählt. Zum einen war der Rahmen, in dem die Forschung durchgeführt wurde, maßgeblich. Die empirische Forschung wurde von Mitte des Jahres 2020 bis zum Frühjahr 2024 in den Städten Ulm und Neu-Ulm durchgeführt.

Anlässlich der Thematik der Performativitätsrelevanz in der interkulturellen Kunst- und Kulturvermittlung im städtischen deutschen Kontext wurde es als sinnvoll erachtet, das Führen von offenen Gesprächen mit den sogenannten Walking Methods zu kombinieren. Teilweise wurden Unterhaltungen auch in Cafés oder bei (Kultur-)Veranstaltungen geführt. Zusätzlich wurden sechs aufgezeichnete und transkribierte, offene Interviews geführt. Zwei Gespräche wurden auf Englisch geführt, vier auf Deutsch. Die Sprache wurde von dem/r Gesprächspartner*in ausgewählt, wobei die Wahl einer gemeinsam gesprochenen Sprache notwendig war. Es wurde demnach ein multimethodisches Vorgehen gewählt, das alltagweltliche Handlungsfiguren mit kommunikativen Erhebungstechniken untersucht, wobei die Relevanzsysteme der Beteiligten berücksichtigt wurden (vgl. Brüsemeister 2000, S. 61ff.; vgl. Lamnek, S. 142+ 316f.). Um unter anderem das alltägliche künstlerische Schaffen transkultureller Akteur*innen ins Zentrum zu rücken, wurde vor allem der öffentliche Raum (in Ulm) untersucht. Dieser wird, wie bereits ausgeführt, als ein Raum begriffen, der durch Handlungen, Aufführungen, Beobachtungen und Beglaubigungen geprägt ist (vgl. Klein und Göbel 2017, S. 21). Das Forschungsdesign und die Methoden wurden vor dem Hintergrund ausgewählt, dass das Alltägliche sich durch das (künstlerische) Verschieben in einen anderen Kontext und durch die Irritation neu deuten lässt, wodurch die Wandelbarkeit aller Dinge deutlich wird (vgl. Eremjan 2016, S. 303- 306; vgl. Benjamin 1982, S. 273). Die Basis der der Forschung ist der Ansatz der Konvivenz, der im Folgenden dargestellt und mit der ethnographischen Forschung und der Teilnehmenden Beobachtung in Bezug gesetzt wird.

3.1.3.1. „Conviviality“: Unordnung, Spontanität und Zufall als Forschungsgrundlage

Die vorliegende Arbeit verfolgt zwar einen qualitativen Ansatz, wird aber nicht explizit als ethnographische Forschung verortet. Zwar richtet sich das methodische Vorgehen, wie in der Ethnographie, jeweils an den Fragestellungen und dem Forschungskontext aus und verschiedene Vorgehensweisen werden zusammengefügt (vgl. John 2016, S. 47; vgl. Labhart 2019, S. 82). Allerdings wird der Fokus der Datenerhebung verschoben und die mögliche Kontrolle über die Untersuchung von Seiten der forschenden Person wird bewusst niedrig gehalten, um sonst womöglich nicht entstehende oder wahrgenommene Situationen im Feld sichtbar zu machen. Um Gemeinsamkeiten und

Unterschiede des gewählten qualitativen Konvivenz-Ansatzes und der Ethnographie herauszuarbeiten, wird zunächst auf die ethnographische Forschungsstrategie eingegangen.

Vorab erfolgt jedoch ein kurzer Überblick der Nutzung des Begriffs „conviviality“[153] bzw. „Konvivenz“ in der Wissenschaft. Hemer et al. konstatieren in ihrem 2020 erschienen Sammelband, dass aufgrund der ansteigenden wissenschaftlichen Nutzung des conviviality-Begriffs kürzlich die Rede von einem „convivial turn“ (S. 1) gewesen ist. Der heute genutzte Begriff sei etymologisch von dem spanischen Wort „convivencia“ abzuleiten, das ursprünglich dafür verwendet worden sei, pluri-kulturelles und pluri-konfessionelles Zusammenleben im mittelalterlichen Spanien zu beschreiben. Ivan Illich hätte diese moralische Komponente dann auf seine vorgeschlagenen „tools for conviviality“ (1973) übertragen. Die „convivial society“, die er als Vision beschreibt, sei eine post-industrielle, lokalisierte Gesellschaft gewesen. Illich geht der Frage nach, wie die Werkzeuge des industriellen und technologischen Fortschritts dem Gemeinwohl dienlich gemacht werden können. Er schlägt vor, die technologischen Entwicklungen zu nutzen, um Wohlbefinden und ökonomische Gerechtigkeit für alle zu fördern. Conviviality impliziert für ihn ein planetarisches, kosmologisches Denken, das erkennt, dass unser individuelles Leben vom Wohlbefinden des gesamten Planeten abhängt. Die aktuelle Debatte aber beruft sich laut Hemer et al. hauptsächlich auf Paul Gilroy’s (2004) dreißig Jahre später entworfene Neudeutung des Konzepts. Gilroy beziehe sich auf die sozialen, religiösen und ethnischen Spannungen im post-imperialen England. Er beschreibe conviviality als die Akzeptanz und Bekräftigung von Diversität ohne gruppenbezogene Konzeptionen ethnischer Unterscheidungen zu wiederholen (vgl. ebd., S. 1f.; vgl. auch Rodríguez 2020, S. 105ff.+ 119f.). Hemer et al. unterstreichen, dass das conviviality-Konzept als produktives analytisches Werkzeug für das Begreifbarmachen von sozialen Spannungen des aktuellen städtischen Lebens nutzbar gemacht werden kann, indem Verbindungen sowie Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Konzepten des Kosmpolitismus und der Kreolisierung herausgearbeitet werden (vgl. ebd., S. 3).

Magdalena Nowicka (2020) denkt, dass die vermehrte Nutzung des conviviality-Begriffs in der wissenschaftlichen Debatte um das Denken der menschlichen Diversität und inter-personellen Beziehungen auch die Tendenz hervorbringt, Orte, Menschen und Situationen als gemeinschaftlich einzuordnen im Kontrast zu anderen Orten, Menschen und Situationen, die dies nicht oder weniger sind. Sie kritisiert, dass der Großteil der Arbeiten über conviviality ihre Aufmerksamkeit auf fließende Schnittpunkte und Interaktionen zwischen Menschen richten würden, ohne das Thema der staatlichen Politiken des „Diversity-Managements“ und damit verbundene Machtpraktiken zu untersuchen. Das Potenzial des Ansatzes liege hingegen darin, mehr in die Richtung Sozialität anstelle von Individualität zu denken (vgl. S. 15f.; vgl. auch Ristilammi 2020, S. 189). Rodríguez (2020) merkt an, dass empirische

[153] Meine eigene (Aus-)Deutung von conviviality bezeichne ich als Konvivenz(-Ansatz). Ansonsten wird der von den Autor*innen genutzte englische Begriff übernommen.

Forschung, die mit conviviality-Ansätzen arbeitet, die Diskurse um „Fragementierung“ und „Parallelgesellschaften“ verkompliziert. Es wird aufgezeigt, wie Alltagskulturen mit Praktiken verbunden sind, die Verbindungen herstellen, die weiter reichen als ethnische Kategorisierungen (vgl. S. 113). Humanität könne nur realisiert werden, wenn eine dekoloniale Kosmologie vorangetrieben werde, die die Verwobenheiten der gesamten Menschheit berücksichtige. Diese Perspektiveinnahme sei die Basis, um einen kritischen Humanismus zu formulieren, der die universelle Anerkennung aller menschlichen Lebewesen, den gegenseitigen Respekt und das Recht eines würdevollen Lebens umfasst (vgl. ebd., S. 119f.). Erin Cory (2020) spricht sich dafür aus, die methodologischen Möglichkeiten von conviviality in der sozialen und gerechtigkeitsorientierten Forschung in den Blick zu nehmen. Gerade im Hinblick auf Migration und die Medien müsse untersucht werden, was conviviality „tue“ bzw. was Forscher*innen mit dem Ansatz „tun“ könnten bzw. „tun“ würden. Man müsse den Medienbegriff weit deuten, indem z.B. auch die Stadt als Medium betrachtet wird oder die Untersuchung von physischen Orten als Medien erfolgt. Dadurch würde die forschende Person als Medienproduzent*in und Vermittler*in in Erscheinung treten, der/die verstrickt sei in ein Netz aus digitalen und physischen Einflüssen sowie multiplen Identitäten, Interaktionen und Gesellschaften (vgl. S. 145ff.). Unter der empirischen Betrachtungsweise würde uns conviviality daran erinnern, das Alltägliche in den Fokus zu nehmen, das sich oft als ein weniger extremes Dazwischen offenbare:

> „Conviviality’s methodological possibilities stem precisely from its apparent capacity to encompass both normativity *and* conflict in its focus on the manifold interactions that comprise everyday community life. […]. […] I suggest that researchers - particularly ethnographers, whose work illuminates interactions between everyday life and larger structures of influence and power- might harness conviviality towards (1) an ethical position based on aspirations for social change, which nevertheless (2) embraces conflict and (3) is based on co-production with interlocutors” (ebd., S. 149f., Herv. i. O.).

Er verweist überdies darauf, dass der conviviality-Forschungsansatz am Prozess orientiert ist und mit frustrierenden Situationen verbunden sein kann. Auch Forscher*innen müssten sich in ihrer Arbeit für an dem Gemeinwohl ausgerichtete Gemeinschaften einsetzen (ebd., S. 159f.). Nachfolgend wird kurz auf die Methodik der Ethnographie eingegangen, um dann den von mir angewendeten spezifischen Konvivenz-Ansatz zu erläutern, der das Ziel verfolgt, performative Verwobenheiten im Alltagsleben und meine eigene Rolle im Geschehen vor dem Hintergrund der soeben dargestellten gemeinwohlorientierten Konvivenz-Perspektive auch methodisch zu berücksichtigen.

Obgleich die Ethnographie unterschiedliche Definitionen aufweist, werden ihre wesentlichen Charakteristika wie folgt definiert: Erstens die länger andauernde Kopräsenz von Forscher*in und Geschehen im Feld, zweitens eine offene Herangehensweise durch das Verknüpfen von mehreren Erhebungsmethoden, drittens die persönliche Niederschrift gemachter Beobachtungen seitens des/r

Forscher*in und viertens soziale Praktiken als Untersuchungsgegenstand (vgl. Breidenstein et al. 2013, S. 31- 36; vgl. John 2016, S. 47). David Labhart (2019) folgend wird davon ausgegangen, dass neue Erkenntnisse immer auch in Verbindung mit der Verletzung von methodischen Disziplinierungen stehen. Deshalb wird versucht mit methodenbezogenen Regeln möglichst frei umzugehen, um Neues nicht durch einschränkende Methoden zu übersehen (vgl. S. 77f.). Grundannahme ist, dass Wissen vor allem in sozialen und politischen Räumen generiert werden kann, die in direkter Verbindung zum Wissenserwerb stehen (vgl. Wolfram 2018, S. 330). Wissen kann „gesammelt" werden (vgl. Benjamin 1982, S. 278). Die Ethnographie zeichnet sich also durch eine im Idealfall längere und intensive Teilnahme im Feld in der Erforschung eines Einzelfalls, eine hohe Flexibilität, die Akzentuierung von Erfahrungen und die Interpretation von Bedeutungen menschlichen Handelns anhand von Beschreibungen aus (vgl. Flick 2016, S. 297ff.; vgl. Labhart 2019, S. 78). Diese Punkte eines ethnographischen Zugangs, abgesehen von der Erforschung eines vorab definierten Einzelfalls, werden zwar auch in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt. Allerdings erfolgt die Feldteilnahme in der Stadt Ulm in Form spontaner, zufälliger und ungeordneter Situationen, die vorab nicht geplant wurden und die sich immer neu ergeben. Anstelle eines längeren Aufenthalts in spezifischen lebensweltlichen, oftmals vorab definierten Situationen an einem bestimmten, klar definierten Ort, entstehen die von mir erforschten Situationen erst im Moment selbst: Durch spontane Handlungen und Eingebungen, interkulturelle Begegnungen oder eine gesteigerte Aufmerksamkeit der Forscherin, angestoßen durch unvorhersehbare Irritationen. Der das Feld begrenzende Rahmen wird weit gefasst, indem die gesamte Stadt Ulm als Bühne betrachtet wird, auf der immer wieder neue, durch das Agieren von transkulturellen Akteur*innen geprägte, relevante Vorder- und Hinterbühnen entstehen. Dadurch kann auch nicht von einer Teilnehmenden Beobachtung[154] im Sinne einer ethnographischen Methode im herkömmlichen Sinne gesprochen werden. Trotzdem wird der Erhebungskontext, wie bei der Teilnehmenden Beobachtung, nicht von der forschenden Person, sondern durch die in den Blick genommenen Akteur*innen und konkreten Situationen vorgegeben. Die Lebenswelten werden auf diese Weise sinnlich erfahrbar. Die Handlungen werden als Praxis in der Praxis, die z.B. durch die spezifische Atmosphäre oder die räumlichen Gegebenheiten geprägt ist, beobachtbar. Auch der Gedanke einer insgesamt offenen und flexiblen Methode mit besonderer Bedeutung der Reflexion der selektiven Wahrnehmung und der eigenen Rolle als Forscherin im Feld wird verfolgt (vgl. El-Mafaalani

[154] Es gibt im Allgemeinen drei Arten der Teilnehmenden Beobachtung: Der/die vollständige Teilnehmer*in, der/die teilnehmende Beobachter*in und der/die vollständige Beobachter*in. Meistens nimmt der/die Forscher*in die zweite Rolle des/r „Teilnehmer*in-als-Beobachter*in" ein und wendet dabei Mischformen an, um ein angemessenes Maß zwischen Nähe (also Teilnehmen und Zugang zum Feld) und Distanz (also Beobachten und wissenschaftliche Reflexion) zu finden. Darüber hinaus kann der/die Forscher*in selbst seine/ihre Rolle im Feld nicht immer kontrollieren (vgl. Bernard 2006, S. 347; vgl. Brüsemeister 2000, S. 84ff.; vgl. Flick 2016, S. 293+ 302; vgl. El-Mafaalani et al. 2015, S. 75f.). Ein längerer Aufenthalt der/s Forscher*in an dem zu beobachtenden Ort wird angeraten (vgl. Labhart 2019, S. 78).

et al. 2015, S. 75f.).[155] Praxistheoretische Ansätze bedienen sich ebenfalls eines aus der Ethnologie übertragenen und erweiterten Beobachtungsbegriffs in der Forschung. In dieser Perspektive wird der/die Beobachter*in zum einen in Relation zum Untersuchungsfeld verortet und zum anderen wird angenommen, dass der Untersuchungsgegenstand durch die Methodenwahl und die Forschungspraktiken selbst konstituiert bzw. performativ hergestellt wird (vgl. Klein und Göbel 2017, S. 24f.). Dabei wird davon ausgegangen, dass soziales und kulturelles mit körperlichen Praxen verbunden sind (vgl. ebd., S. 32). Das wird auch in dieser Forschung angenommen.

Ich beziehe mich in Hauptsache auf den Ansatz von Francis B. Nyamnjoh (2017). Er beschäftigt sich mit der Bedeutung von Unvollständigkeit für Individuen, aber auch für Gesellschaften und das globale Zusammenleben. Unvollständigkeit sei normal. „Conviviality“, ins Deutsche übersetzbar mit Geselligkeit, lade uns zum Zelebrieren und zum Bewahren dieser ein. Die Begegnung mit der Unvollständigkeit der „Anderen“ müsse als Möglichkeit wahrgenommen werden, sich selbst zu gestalten. Durch Geselligkeit und Grenzüberschreitungen würden alternative Formen des Miteinanders zum vorherrschenden Modus von Gewalt und Kontrolle sichtbar werden (vgl. S. 253f.). Nyamnjoh vergleicht Zivilisationen mit Babys. Es sei weltweit üblich, dass Babys nicht abgewiesen werden würden, obwohl sie im Hinblick auf soziale Begrifflichkeiten bei der Geburt unvollständig seien. Erst durch den Prozess der Kultivierung, angeregt durch Beziehungen und Interaktionen mit sozialen Anderen, würden sie Stärke erlangen. Die Situation des „westlichen Babys“ (womit er westliche Gesellschaften meint) werde durch das Beharren darauf verschlechtert, ein angeblich vollständiges Baby herzustellen, indem man sich aggressiv global als ein solches vermarkte. Durch das Abrücken von dem westlichen Gedanken der Vollständigkeit und Überlegenheit, könne man auch die Potenziale von z.B. afrikanischer Perspektiven hinsichtlich von Konfliktlösungen und diversen Verbindungen der Geselligkeit entdecken (vgl. ebd., S. 254f.). Es wird kritisiert, dass viele von Afrika ausgehende Episteme in wissenschaftlichen Kreisen, teilweise auch von einer kulturellen Elite in Afrika selbst, ignoriert oder innerhalb der westlichen Kategorien abwertend als „magisch“, „Hexerei“, „Brutalität“ oder „Animismus“ beschrieben werden. Auch das Unsichtbare, Emotionale, Sentimentale, Intuitive und Unerwartete müsse zur Realität dazugezählt werden. Diese Vorstellung von Wissen fordere dualistische Ansätze zu Wahrheit und Realität heraus, die den Verstand und die Rationalität in den Fokus rücken würden (vgl. ebd., S. 256ff.). Die Beziehung zu ebenso unvollständigen Anderen wird als maßgeblich weltgestaltend begriffen:

> „It is a universe of self-consciously incomplete beings, constantly in need of activation, potency and enhancement through relationships with incomplete others” (ebd., S. 258).

[155] Siehe hierzu auch Kap. 3.3. „Reflexion der Forscher*innenrolle“.

Nyamnjoh bezeichnet Afrikaner*innen aufgrund ihrer ständigen Grenzüberschreitungen als „frontier beings“ (ebd.). Sie würden institutionalisierte und begrenzende Vorstellungen und Praktiken vom Sein, vom Werden, von der Zugehörigkeit, von Orten und von Räumen in Frage stellen. Das Überschreiten der Binaritäten und Dualismen durch das Verwischen von Grenzen fordere das Denken in eindeutigen Kategorien heraus. Dabei seien afrikanische Gesellschaften seit jeher durch Mobilität und fluide Begegnungen geprägt. Das darin liegende Potenzial müsse auch im westlichen Denken Anerkennung finden (vgl. ebd.; vgl. auch Kopytoff 1987). Nyamnjoh bezieht sich in seinen Ausführungen immer wieder auf den Begriff „conviviality“. Dieser würde uns dazu einladen, die Unvollständigkeit aller natürlichen und übernatürlichen Lebewesen und Dinge wertzuschätzen und zu erhalten. Geselligkeit würde uns somit einerseits dazu verhelfen, unsere eigene Unvollständigkeit wahrzunehmen, andererseits fordere sie uns dazu auf, offen mit verschiedenen Identitäts-, Seins- und Zugehörigkeitsartikulationen umzugehen (vgl. S. 260ff.). Sie würde das Streben nach Gemeinsamkeiten hervorheben, weil sie Vernetzungen begünstige und Grenzrealitäten, Daseinsformen sowie Identitäten als sich stetig wandelnd unterstütze (vgl. ebd., S. 263+ 265). Da die globale Mobilität weiter ansteige, werde auch die Notwendigkeit eines neuen Rahmens für eine flexible Staatbürgerschaft größer, deren Basis die Geselligkeit sein müsse. Wichtig sei überdies die tatsächliche Praktizierung von Transdisziplinarität in der Wissenschaft unter Einbezug von endogenem afrikanischem Wissen (vgl. ebd., S. 266f.). Mein Forschungsansatz richtet sich an Njamnjohs Gedanken aus. Eine Forschung der Konvivenz soll erfolgen, indem Porosität, Unordnung und Zufälle in der Forschung bewusst zugelassen und darüber hinaus analysiert werden. Situationen, die hervorgerufen durch Irritationen und interkulturelle Begegnungen meine plötzliche Aufmerksamkeit erregen sowie solche, die meine Darstellung der in Ulm lebenden Bürgerin im Alltag unterbrechen und meine Rolle als Forscherin aktivieren, werden in den Blick genommen. Dabei finden Begegnungen und Gespräche, d.h. Situationen der Geselligkeit, zumeist spontan statt, weil man sich kommunikativ und/oder künstlerisch austauscht. Dafür ist eine Sensibilität und Offenheit für sich plötzlich ergebende interessante Situationen seitens des/der Forscher*in notwendig. Es ist sinnvoll als Forscherin, die sich mit Performativität, Kunst und Kreativität im Alltag transkultureller Akteur*innen im öffentlichen Raum der pluralistischen Stadtgesellschaft auseinandersetzt, bewusst die Kontrolle abzugeben, um eben jene produktiven Bruchmomente zuzulassen, wahrzunehmen und mitzuerleben. Damit geht das Zulassen der Positionen und Ansichten von gesellschaftlich Marginalisierten einher. Stärkere Be- und Einschränkungen im Hinblick auf das Feld und die Gesprächsteilnehmer*innen würden dem entgegenstehen.

3.1.3.2. Dokumentation und Niederschrift von Eindrücken, Gedanken, Gefühlen und Ideen

Zur Dokumentation der Beobachtungen und der Verschriftlichung von Eindrücken, Empfindungen, Gedanken und Ideen, wurde von der Forscherin kontinuierlich ein Feldforschungstagebuch geführt. Neben spontan niedergeschriebenen Kurznotizen, Skizzen, Bildern und Audio-Aufnahmen von Gesprächen, bildet es die Grundlage für die Analyse (vgl. Bernard 2006, S. 388ff.; vgl. Brüsemeister 2000, S. 15+ 95- 103; vgl. Flick 2016, S. 376f.; vgl. Labhart 2019, S. 78f.). Die Feldforschungsnotizen werden als Literaturform gesehen, in der Zeichnungen, Farben und Emotionen von Belang sind, während diese in den fertiggestellten Abschlusstexten irrelevant erscheinen (vgl. Nassenstein 2018, S. 2). Das Einbeziehen von künstlerischen Aspekten in die Forschung ermöglicht die (spielerische) Erkundung von verschiedenem Wissen und Bedeutungen und eröffnet alternative Zugänge (vgl. IT 133: Greenwood). Es ist sinnvoll, die Beobachtungen der Rechercheпraxis zeitnah in Feldprotokollen festzuhalten, um sie später durch wissenschaftliches Wissen kontextualisieren zu können. Die Wissensproduktion kann dabei auf unterschiedliche Arten und Weisen und im Prozess erfolgen: ob in Bewegung wahrgenommen wird, in Gesprächen Informationen erlangt werden, Orte beim Ruhen auf sich wirken gelassen werden oder im gemeinsamen Gehen Erkenntnisse gewonnen werden (vgl. Lüken 2017, S. 254f.):

> „Beobachten und dokumentieren, recherchieren, interviewen, notieren, aufzeichnen mit Sprache, Stift, Bewegung, Kamera und Video, transkribieren, modellieren, interpretieren, analysieren, verwerfen und verwerten, gruppieren und arrangieren, schreibend theoretisieren, reflektieren, präsentieren, diskutieren, veröffentlichen, in Produkte übersetzen und in Wissensfelder implementieren - dies sind nur einige Praktiken der Wissensproduktion […]“ (vgl. Klein und Göbel 2017, S. 20).

Notizen im Feldtagebuch können jedoch nicht als Abbild der Realität aufgefasst werden. Die Verschriftlichung von Eindrücken durch den/die Forscher*in ist durchzogen von Konstruktionsprozessen. Texte können als hegemoniales Kommunikationsmedium der Wissenschaft verstanden werden. Aus den in Schrift übersetzten Beobachtungen sollte daher hervorgehen, dass sie einen bestimmten Blick darstellen, der selbst immer schon konstruierend und performativ ist (vgl. Dzudzek 2016, S. 86f.).[156] In diesem Zusammenhang wird zudem darauf geachtet, an sinnvollen Stellen verwendete Begriffe der Gesprächspartner*innen anzuführen und dann ggf. in die eigene Sprache zu übersetzen, damit es gelingen kann im jeweils spezifischen Kontext eine Kultur, die nicht die eigene ist, mit einer nicht in dieser Kultur gesprochenen Sprache zu beschreiben (vgl. Spradley 1979, S. 22). Über die Verschriftlichung und die damit einhergehende Distanzierung in der vorliegenden Forschung wird die Reflexion angeregt, sowohl im Moment der Niederschrift, als auch danach beim Lesen der

[156] Siehe auch Kap. 3.3. „Reflexion der Forscher*innenrolle“.

(Feldforschungs-)Notizen. Über die Diskussion und Interpretation von Daten gemeinsam mit Kolleg*innen aus der Wissenschaft kann ebenfalls eine weitere reflektierende Distanzierung erfolgen (vgl. Labhart 2019, S. 80f.; vgl. auch Egloff 2022, S. 165). Dennoch sollte die Bedeutung von emotionalen Aspekten in der Forschung nicht unberücksichtigt bleiben, wie bereits dargestellt wurde.[157] Weil der Kontext der erhobenen Daten von großer Wichtigkeit ist und sprachliche Äußerungen, sowie performative Handlungen in der konkreten Situation unwiederholbar sind, kann das Geschehen also am ehesten durch eine Mischung aus Bild, Wort und Fantasie eingefangen werden (vgl. Nassenstein 2018, S. 11). Sonach werden dieser Arbeit neben der Verschriftlichung selbst angefertigte Skizzen beigefügt. Ganz im Sinne Jan Blommaerts (2013): „If we wish to make sense about language, we must keep it real" (S. 47). Trotz der Einbindung verschiedener Medien und dem schriftlichen Festhalten von Beobachtungen und Gedanken, kann nie ein vollständiges Bild der Situation (wieder)gegeben werden. Gleichwohl wird so der Versuch unternommen, vergleichbar mit einer Ausstellung, gleichzeitig mannigfaltige Eindrücke im Raum zu vermitteln, obwohl man sich zeitweise nur einem bestimmten Bild bzw. Werk zuwendet (vgl. Huber 2014, S. 317f.).

Hinsichtlich der Protokollierung der erlebten und selbst mitgestalteten Situationen wurde sich an den allgemeinen Kriterien von Sigfried Lamnek (2005) orientiert, der nebst Informationen zu Teilnehmer*innen, zu den Auswirkungen der Interaktionen, zum Ort und zur Zeitdauer der Situation und zum auslösenden Ereignis, auch Anreize, die die Situation weiterformen, gesellschaftliche Beschränkungen, die auf die Teilnehmer*innen wirken, Regelmäßigkeiten, bedeutsames Unterlassen, Abweichungen und Widersprüchlichkeiten auflistet (vgl. S. 619f.). Uwe Flick (2016) macht insgesamt neun beobachtbare Dimensionen sozialer Situationen aus: Den Raum, die Akteur*innen, die Aktivitäten, die physikalisch vorhandenen Gegenstände, die einzelnen Handlungen, das Ereignis, die Zeit, die Ziele und die Gefühle (vgl. S. 290). Aufgrund ethischer Argumente wurde stets ein offenes Interaktionsverfahren gewählt (vgl. ebd., S. 282). Als mögliche Gefahr der Forschungsstrategie wird die methodische Beliebigkeit genannt (vgl. ebd., S. 302+ 360f.). Diesem Problem wurde aber versucht durch eine umfassende Dokumentation, Reflexion und Begründung der eigenen Rolle in der Situation entgegenzuwirken (vgl. Dzudzek 2016, S. 72).

Es ist wichtig zu reflektieren, welche Bedeutung der Schrift bzw. dem geschriebenen Wort im Unterschied zum gesprochenen Wort in der Forschungsarbeit zukommt. Im Gegensatz zur Schriftlichkeit, die als Werkzeug der Ordnung und des Sortierens begriffen werden kann, wird mit Rückgriff auf Anne Storch (in Druck) angenommen, dass sich Schreiben als Erfahrung offenbart (vgl. S. 40.; vgl. auch Orwell 2021, S. 14+ 28). In Bezug auf Spaziergänge und Beobachtetem in der Nacht schreiben Nassenstein und Storch (2022):

[157] Siehe Kap. 3. „Kritische Auseinandersetzung mit Methodologie und Positionalität".

> „Bei Nachtspaziergängen wird immer danach gesucht, dass es eine Erkenntnis gibt, eine Rechtfertigung, was man in der Nacht treibt […]. Und man möchte, nein, kann nicht dazugehören zur Nacht. Man eilt durch die Menge an Betrunkenen am Hauptbahnhof des Nachts schnell zum Zug. Man legt sich einen geschäftigen Schritt zu, denn man ist ja nicht Teil der Sache. Die Sprache als ein ausgeschlagenes Angebot. In den Gesang, in die Erzählung, das Schreien. Man möchte nach Möglichkeit nichts erwidern […]. Man ist sowieso nicht dabei und will sich nicht dabei sehen. […]. Wie will man das transkribieren? Wie will man das analysieren? […]. [Es handelt sich um] ein Problem mit Schriftlichkeit, des Mediums. Und ein Problem unter Linguisten, wie festgeschrieben die Beschäftigung mit Sprache ist“ (S. 201ff.).

Édouard Glissant (2005) hebt hervor, dass die Schrift im herkömmlichen Sinne mit dem linearen Denken und der Reglosigkeit des Körpers in Zusammenhang steht, während die Mündlichkeit mit körperlicher Bewegung, Wiederholung, Rhythmus und neuen Assonanzen in Verbindung stehe. Mittlerweile würden auch orale und schriftlose Kulturen im weltweiten Geschehen mehr Aufmerksamkeit geschenkt bekommen, die auch künstlerische Formen als kreative Ausdrucksmittel nutzen würden (vgl. S. 28f.). Die Endlichkeit der Schrift und des Schreibens, so Jacques Derrida, äußert sich dadurch, dass nie alles erfasst werden kann. Immer wird ausgewählt, ausgeschlossen, nicht gesagt und selektiert (vgl. Fathy 2012, Min. 0:01:26–0:02:56). Lesen bedeute, das Berechnende des Selbstschutzes der Schreibenden, das nicht unbedingt bewusst stattfinde, sondern durch die Schriftlichkeit selbst beeinflusst werde, zu erkennen. Der/die Schreibende dagegen sehe sich damit konfrontiert, dass mit der Veröffentlichung seiner/ihrer Niederschriften die Unterstellung des eigenen Glaubens an einen interessanten Gehalt ihrer Gedanken für Andere einhergehe. Ein weiterer nicht zu missachtender Punkt der Schrift sei, dass sie die Einzigartigkeit des/r Adressat*in auflöse. Sobald etwas lesbar und entzifferbar sei, werde nicht mehr nur eine bestimmte Person angesprochen, sondern irgendjemand. Dies bezeichnet er als „schriftlichen Verrat“, den man begehe (vgl. ebd., Min. 00:42:43-0:46:14). Auch ethnographisches Schreiben zeichnet sich folglich durch Selektionsprozesse aus. Immer noch würde man teilweise versuchen die persönlichen, körperlichen Erfahrungen und Narrative vom objektiv zu erscheinenden Haupttext zu trennen (vgl. Pratt 2022, S. 166+ 170):

> „In terms of its own metaphors, the scientific position of speech is that of an observer fixed on the edge of a space, looking in and/or down on what is other. Subjective experience, in contrast, is spoken from a moving position already inside or down in the middle of things, looking and being looked at, talking and being talked at. The terms *observational* and *experiential* also capture the contrast. To convert fieldwork, through the mediation of field notes, into formal ethnography requires a tremendously difficult shift from the latter to the former. Much must be left behind in the process. [...]” (ebd., S. 170f., Herv. i. O.).

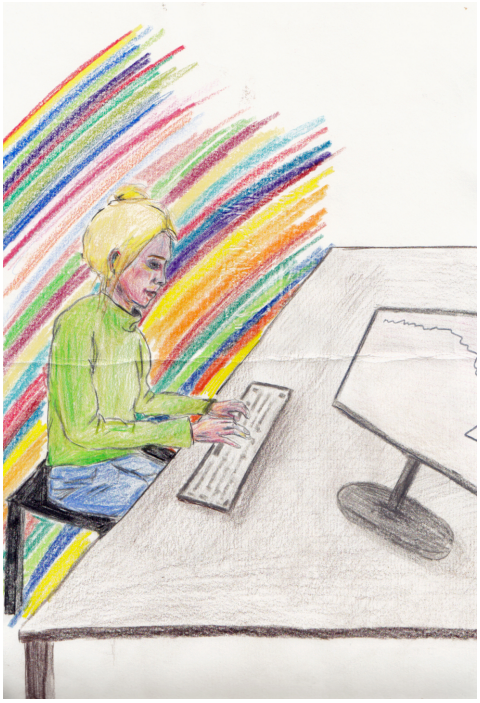


Abb. 11.: Ich beim Schreiben der Doktorarbeit (manchmal).

In Anlehnung an Thomas R. Huber (2014) wurde sich die Frage gestellt, wie das Schreiben über Kunst aus Sicht eines performativen Werkbegriffs gelingen kann. Performances als flüchtige Ereignisse sind objektiv oder empirisch nur schwer darzustellen und zu überprüfen. Performatives Schreiben könne aber gelingen, wenn über verschiedene Schreibhaltungen die Wahrnehmungs- und Reflexionsprozesse des/r Verfasser*in zum Ausdruck gebracht werden würden und auf den wissenschaftlichen Diskurs hingewiesen werde (vgl. S. 70+ 72f.). Das Niederschreiben von spontanen Gedanken in einem Wahrnehmungsprozess sei ein Beispiel einer performativ-methodischen Schreibhaltung, in der den Bewusstseinsprozessen des/r Schreiber*in Aufmerksamkeit geschenkt wird (vgl. ebd., S. 79+ 94). Die narrative Verschriftlichung von beim Gehen[158] gemachten sinnlichen Erfahrungen kann wegen der Komplexität der Wahrnehmungen jedoch niemals vollständig sein. Zudem ist auch der Akt des Schreibens an sich ein sinnlicher und körperlicher Prozess (vgl. Ingold und Vergunst 2008, S. 10).

3.1.3.3. Walking Methods

In der vorliegenden Arbeit werden Gespräche unter anderem beim Gehen durch die Stadt geführt, die ich hier „Stadtspaziergänge“ nenne. Nachfolgend wird auf das Gehen an sich und als ausgewählte Forschungsmethode eingegangen.

[158] Siehe nächstes Kapitel.

Abb. 12.: Walking Method.

In Bewegung wird wahrgenommen und es werden Erkenntnisse gewonnen. Es wird angenommen, dass das Gehen Menschen näher zueinander bringen kann und undemokratische Institutionen in Frage stellt, weil es eine freie Fortbewegungsmöglichkeit ist, die die eigene Körperlichkeit spürbar macht. Es kann als eine Art „Zwischenzeit" betrachtet werden, die Aktivitäten, die womöglich als ökonomisch produktiver angesehen werden, miteinander verbindet. In Bewegung können wir uns unserer komplexen Verstrickung mit Materialien, sowie sozialen und kulturellen Prozessen bewusstwerden. Das Gehen, aber auch das interdisziplinäre Reden, Schreiben und Lesen[159] über es können neue Perspektiven eröffnen und Orte abseits der destruktiven sozialen Formen wie Individualismus, Privatisierung und Hyperspezialisierung entwerfen (vgl. Stenning und Marland 2020, S. 1- 4).

Wenn man über das Gehen nachdenkt, stellen sich unter anderem folgende Fragen: Warum gehen wir? Wann gehen wir? Was nehmen wir wahr? Was beeinflusst uns? Wie interagieren wir in der Fortbewegung untereinander, mit anderen Lebewesen und mit der Umwelt? Vor allem künstlerische Herangehensweisen können die Mehrdeutigkeit des Gehens und die unterschiedlichen Verbindungen

[159] Rebecca Solnit (2002) zieht einen Vergleich zwischen dem Gehen und Schreiben bzw. Lesen: „To write is to carve a new path through the terrain of the imagination, or to point out new features on a familiar route. To read is to travel through that terrain with the author as guide" (S. 72). Auch mental kann man sich durch das Lesen auf eine imaginative Wanderschaft begeben (vgl. MacKenzie 2020, S. 20). Mike Collier (2020) unterstreicht den Zusammenhang zwischen der Kreativität, dem Entdecken und der Bewegung: „I also share a view with many artists and writers/poets that our creative life is a journey of exploration and discovery - a pilgrimage of embodied, physical and creative reflection underlining that we are part of a more-than-human, creative world" (S. 54).

von Gehenden und der (Um-)Welt aufzeigen (vgl. Loose 2020a, S. 13f.; vgl. Stenning und Marland 2020, S. 4f.). Gehen und Sprechen sind grundlegende Eigenschaften des menschlichen Daseins. Sie sind nicht voneinander trennbar. Das Leben selbst kann als langer Spaziergang oder Konversation gedeutet werden, die durch Anfänge und Enden gerahmt werden, welche sich auf Vorangegangenes beziehen und gleichzeitig in Richtung Zukunft verweisen. Gehen setzt den ganzen Körper in Bewegung und ist dabei wie das Sprechen eine fundamentale soziale Aktivität. Rhythmus, Timing, Wendepunkte etc. sind immer Antworten auf die Anwesenheit und Handlungen von Anderen. Wir gehen, weil wir soziale Wesen sind und wir sind soziale Wesen, weil wir gehen. Gehen ist nicht nur etwas, was der Körper macht, sondern was den Körper *aus*macht. Deswegen muss dem Gehen aus (sozial-)wissenschaftlicher Sicht mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden (vgl. Ingold und Vergunst 2008, S. 1ff.; vgl. Legat 2008, S. 35; vgl. Tuck-Po 2008, S. 25f.). Wege und Routen entfalten sich in dem Moment, in dem jemand sie entlang schreitet, genauso wie eine Geschichte es tut, wenn jemand zuhört. Deswegen betrachtet Katrín Lund (2008) das Gehen als einen narrativen Prozess, der Zeit (Vergangenheit und Zukunft) und Orte miteinander verbindet (vgl. S. 97).

Gehen als körperliche Begegnung mit der Umwelt kann eine intime Atmosphäre und ein Gefühl der Familiarität mit bestimmten Orten hervorrufen, wobei die Intimität nie abgeschlossen oder wesentlich ist, so Lavery (2020). Niemals könnten Personen, Orte oder Objekte tatsächlich besessen oder vollständig ge- bzw. erkannt werden. Während ein Fuß den Boden berühre, sei der andere in der Luft (vgl. S. 37). Atmosphären würden auf der Unverfügbarkeit und dem ständigen Wandel des uns Umgebenden gründen:[160]

> „When ‚we' walk (and that ‚we' is always individual and collective), we encounter an abyssal, silent force, a blind or stupid intimacy that accompanies us and which, I want to propose, is the fugitive source of all thinking and writing, the empty atmosphere in which our existence is wrapped. To walk, then, is to be everywhere and nowhere, to participate in a different kind of eternity: one in which the earth simultaneously pre-dates and succeeds us, a non-human temporality" (ebd., S. 38).

Zeitlichkeit könne niemals kontrolliert werden. Körper würden sich in und durch Räume bewegen, wodurch sie affektiert und entwaffnet werden würden. Das Äußere und das Innere stünden miteinander in Verbindung. Sie würden sich in einem Zustand des konstanten Schwingens befinden, einem nicht-menschlichen Dazwischen (vgl. ebd. S. 41). Frédéric Gros (2015) geht sogar so weit zu sagen, dass das rhythmische Voranschreiten eine Verbindung der Person zu der ihr umgebenden Landschaft hervorruft. Es finde eine Annäherung statt, in der der Körper sich mit der Landschaft vereine (vgl. auch MacKenzie 2020, S. 22). Die Bewegung des Gehens selbst kann als Möglichkeit der

[160] Gerade Landschaften ändern sich beispielsweise durch die verschiedenen Wetterlagen. Aber auch durch die physische Anwesenheit von Menschen und ihre Interaktion mit der Umwelt (MacKenzie 2020, S. 23).

Wissensaneignung verstanden werden. Persönliche Erfahrungen, die in der Bewegung an bestimmten Orten gesammelt werden, können Wissen generieren, aber auch zuvor gesellschaftlich vermittelten, mündlich oder schriftlich überlieferten Geschichten[161] kann so eine andere Bedeutung zugeschrieben werden. Durch das körperliche (Nach-)Empfinden der Orte und Wege können Geschichten generationsübergreifend relevant bleiben (vgl. Ingold und Vergunst 2008, S. 5f.): „Walking can be said to be a form of storytelling" (Lund 2008, S. 101). Die Neu- oder Wiedererzählung von Geschichten gezwungener oder unterdrückter Bewegung in Lyrik oder Literatur von indigenen oder marginalisierten Schriftsteller*innen kann kulturelle oder individuelle Resilienz bestärken. Das Gehen und die Sprache stehen hier in einer Wechselwirkung zueinander (vgl. Hamilton 2020, S. 70+ 76; vgl. Stenning und Marland 2020, S. 6). Gemeinsames Gehen in dieselbe Richtung und/oder im selben Tempo, kann ein verbindendes Moment sein. Prozessionen mit ihren synchronisierten Rhythmen und der klar definierten Zielrichtung sind ein Beispiel dafür. Sie können einem geteilten Zugehörigkeitsgefühl, insbesondere im Hinblick auf einen Ort, Ausdruck verleihen und es weiterbefördern. In solchen Momenten können (anerkannte und geteilte) Geschichten und Narrative leiblich erlebt werden, wodurch sie relevanter werden. Demungeachtet muss bedacht werden, dass trotz der gemeinsamen übergeordneten Bewegung jede Person individuell während dem Gehen ihre eigene Biographie miteinbringt und unterschiedliche Beteiligungsmöglichkeiten, z.B. durch die Wahl der Position in der Prozession, bestehen (vgl. Lund 2008, S. 98+ 101f.). Gemeinsames Gehen in Form von Demonstrationen stellt überdies eine Möglichkeit dar, die Neudefinition von Orten einzufordern und dominante sowie institutionalisierte Narrative von Plätzen anzuzweifeln.[162] Orte müssen als ein/e komplexe/s (Ge-)Menge von (indirekten) Beziehungen angesehen werden, weil auch Erzählungen, Erinnerungen,[163] Machtbeziehungen oder normative Vorstellungen über sie eine Rolle spielen. Dieses ortsbasierte Wissen kann verschiedenen Regierungsformen oder Ideologien dienen und den Status

[161] Katrín Lund (2008) unterstreicht, dass keine Geschichte „eine" oder „die" Geschichte ist, weil es sich um einen dialogischen Prozess handelt, der aus vielen verschiedenen geschichtlich situierten, spezifischen Erzählungen besteht. Dieser Prozess müsse bei der Betrachtung der vermittelten Geschichte berücksichtigt werden. Darüber hinaus würden Geschichten von den verschiedenen Erzähler*innen in den meisten Fällen nicht genau gleich erzählt werden. Stattdessen seien sie produktiv, würden auf eine bestimmte Art und Weise (wieder-)erzählt und (miteinander) geteilt werden (vgl. S. 94).

[162] Störungen sozialer und institutioneller Ordnungen, in denen zuvor nicht gehörte Gruppen Teilhabe einfordern, können als demokratische Akte angesehen werden, in denen der Raum neu geordnet wird. Dem liegt ein Sozialraumverständnis zugrunde, das den Raum als in sozialen Praktiken ständig (re-)produziert betrachtet. Dabei muss jedoch beachtet werden, dass aus den kurzweilig demokratischen Momenten neue Ordnungen entstehen können, die womöglich wieder exkludierend auf (andere) Gruppen wirken (vgl. Schwerthelm 2022, S. 478f.).

[163] Menschen tragen mentale aber ebenso körperliche Erinnerungen in sich, die mit Orten, der Umwelt und anderen Menschen verbunden sind (vgl. Loose 2020b, S. 220). Gehen kann linear und in eine Richtung, oder aber repetitiv, irregulär oder kreisförmig ablaufen, ähnlich wie Gedanken. Deshalb können über das Gehen Zugänge zu individuellen und kollektiven Erinnerungen geschaffen werden (vgl. Stenning und Marland 2020, S. 9).

quo erhalten. Andererseits kann Gehen oder Wandern ein politischer Akt sein (vgl. IT 109: Springgay und Truman, S. 172ff.; vgl. Tucker 2020, S. 131):

> „Walking is political. Tracing where, why, and how we walk reveals contestations of territory, power, positionality, and memory that are negotiated on an ongoing basis - both within and between communities. To walk is not only to create and inscribe; it is also to erase and obscure" (Galanis 2020, S. 83).

Das Gehen, das Schreiben und das Lesen zu dieser Thematik können Möglichkeiten sein, Minderheiten und unterdrückte Geschichten und Lebenswirklichkeiten sichtbar zu machen bzw. ins Bewusstsein zu rufen. Auf diese Weise können sich (öffentliche) Räume angeeignet werden (vgl. Stenning und Marland 2020, S. 6f.). Performative Kunstaktionen, wie z.B. das Projekt „The Walking Library for Women Walking" von Deirdre Heddon und Misha Myers (2020) belegen das. Bei dem kreativen Forschungsprojekt wird Literatur von Frauen über das Gehen bei kollektiven öffentlichen Spaziergängen von Frauengruppen durch die Stadt gelesen (vgl. S. 113f.+ 123f.). Aber auch Fotoprojekte nutzen das Gehen als künstlerische Praxis, um Mensch-Umweltbeziehungen zu thematisieren (vgl. Lloyd 2020, S. 28). Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass es unterschiedliche Möglichkeiten gibt, sich künstlerisch mit dem Gehen auseinanderzusetzen. In (online) Galerien werden häufig Kunstwerke ausgestellt, die beim Gehen produziert wurden und es auf irgendeine Art und Weise dokumentieren oder die dort gesammelten Erfahrungen (visuell) thematisieren. Performance-Kunst beschäftigt sich unmittelbarer und direkter mit Bewegung. Aber auch Mischformen sind möglich, indem Skizzen z.B. im Gehen selbst angefertigt werden, ohne dass sie später noch einmal überarbeitet werden. Dadurch findet eine direkte visuelle Übertragung der körperlichen Wahrnehmung im spezifischen Kontext statt (vgl. Tucker 2020, S. 128ff.). Künstlerische phänomenologische Herangehensweisen von „Walking artists" variieren zusammenfassend stark (vgl. ebd., S. 140ff.). Die Theaterregisseurin Dawn Walton, die das Stück „Black Men Walking" im Jahr 2018 inszenierte und die 500 Jahre alte versteckte Theater-, Film- und Radiogeschichte schwarzer Menschen in Großbritannien thematisiert, nutzt das Spiel mit dem Gehen, um Ungerechtigkeiten hervorzukehren. Ihr geht es nicht nur darum, einen geeigneten Text für das Theaterstück zu finden, sondern auch darum, dazu passende Bewegungen zu entwickeln (vgl. Marland und Stenning 2020, S. 100): „There was a physical language to be found" (ebd., S. 101). Die Kombination von verbaler und körperlicher Sprache wird zur spezifischen „Sprache" des Stücks. Physische und mentale Gesundheit[164]

[164] Digitale spielerische Auseinandersetzungen im öffentlichen Raum können eine Möglichkeit sein, sich performativ mit der Umgebung auseinanderzusetzen. Ein Beispiel dafür ist das Projekt „Heartlands", bei dem Teilnehmer*innen dazu eingeladen wurden, mit dem Smartphone auf einen 60-minütigen Spaziergang in der Stadt zu gehen, ohne ein bestimmtes Ziel anzuvisieren. Dabei wurden die Herzraten der Spieler*innen gemessen und die Daten inklusive der ausgesuchten Wege wurden auf eine digitale Karte der Stadt projiziert, sodass die Spieler*innen aufeinander reagieren konnten. Ziel des Spieles war es, eine zuvor am Altersdurchschnitt orientierte bestimmte „gesunde" Herzfrequenz beizubehalten und so viel der Umgebung in einer Stunde zu

sowie die Stärkung des Gruppenzusammenhalts unter den Schauspieler*innen seien als positive Effekte des Gehens im Projekt deutlich geworden. Darüber hinaus habe das Gehen die Auswirkungen der geschichtlichen Vergangenheit greifbar gemacht (vgl. S. 105+ 108):

> „It was also important in the play in terms of reclaiming a whole history, which is a big thing -it was a way of walking it into the room, walking it into a space. It is a really physical act that people seem to appreciate. In telling that story, there's something about the energy of it, the length of it - it's about travelling as much everything else, but it's you, your body that's doing the travelling, taking that epic journey through time" (ebd., S. 105).

Fußgänger*innen sind indessen nicht einfach nur ein Teil der Stadt, sie sind für sie ko-konstitutiv (vgl. IT 111: Küpers und Wee, S. 15). Erzählungen können zum Aufbau oder zur Festigung der bereits vorhandenen Bindung, die zu einem Ort besteht, beitragen. Sogar, wenn kein leibliches Erleben des Ortes stattgefunden hat, also er noch nie besucht wurde. Durch die körperliche Anwesenheit wiederum nehmen die Personen etwas von dem Ort für sich mit und hinterlassen zugleich selber etwas (vgl. Legat 2008, S. 36+ 44). Fußabdrücke visualisieren unsere gewählten Wege. Am deutlichsten prägen sie sich in weiche Untergründe, wie Schnee, Sand oder Schlamm ein. Diese Spuren sind aber sehr kurzlebig und von den Dynamiken, der Zeitlichkeit und der Veränderlichkeit der Landschaft abhängig. Fußabdrücke können als Ein*drücke* beschrieben werden, die sich aufgrund der jeweilig unterschiedlichen Druckverteilung der Oberfläche zwischen Körper und Boden ausformen. Die sinnliche Erfahrung des Vorgangs wird gemeinhin als Berührung beschrieben. Deswegen ist die Textur des Bodens eng mit der Taktilität verbunden (vgl. Ingold und Vergunst 2008, S. 7f.). Manchmal machen erst erzählte Geschichten die zuvor gemachten Schritte sichtbar und regen Gedanken über die seit jeher geschehene Veränderungen an (vgl. Legat 2008, S. 46).

Überdies kann beobachtet werden, dass Personen sich auch in großen Menschenmengen zurechtfinden, ohne ineinander zu laufen oder die Orientierung zu verlieren. Das Gehen selbst kann daher als architektonische Praxis aufgefasst werden, die ihre eigenen Formen entwirft. Durch die alltägliche Fortbewegung der Menschen in der Stadt werden Orte geprägt. Der/die Flaneur*in (Benjamin 1982) wird als sich durch die Stadt bewegende/r Wanderer*in und Detektiv*in beschrieben, der/die ihre Umgebung mit Faszination sinnlich sowie detailliert und aktiv wahrnimmt. Orte des Verweilens, wie z.B. Bänke, können dazu einladen, für eine bestimmte Zeit diese Wahrnehmungshaltung einzunehmen. Der/die Flaneur*in kann in ihrer Art der Fortbewegung als Gegenteil von Marschierenden einer Parade gesehen werden, die ihr Umfeld nicht beachten (vgl.

---

erkunden, wie möglich. So konnten die Verbindungen von Körperlichkeit, Umgebung und individueller Wahrnehmung in einem hybriden analog-digitalen (Spiel-)Format spür- und sichtbar gemacht werden. Das Beispiel zeigt auf, dass die Verknüpfung von Virtuellem und Realem in künstlerischen Projekten eine Möglichkeit ist, politische Themen, wie z.B. Umweltschutz aktiv in das Bewusstsein zu rufen (vgl. Jacobs et al. 2020, S. 171ff.+ 182).

Ingold und Vergunst 2008, S. 14f.; vgl. auch Lucas 2008, S. 169+ 171; vgl. auch Vergunst 2008, S. 118). Vor allem der/die bei Nacht Spazierende sieht sich dabei seiner/ihrer eigenen Fantasie ausgesetzt, weil die sonst vertraute (sinnliche) Welt plötzlich ganz anders wirken kann (vgl. Nassenstein und Storch 2022, S. 210f.). Heutzutage erwarten die Menschen in der Regel, Informationen in geordneter und chronologischer Reihenfolge präsentiert zu bekommen. Das ist z.B. bei vielen Texten oder bei bestimmten Kunstformen der Fall. Der/die Einkäufer*in, Tourist*in oder Pendler*in kann im übertragenen Sinne auch in diese Kategorie einsortiert werden, während der/die Flaneur*in davon abweicht. Er/sie spaziert, um kurzzeitig zu beobachten und um für eine begrenzte Dauer beobachtet zu werden (vgl. Lucas 2008, S. 170+ 172). Walter Benjamin (1982) versuchte in seiner Philosophie den Bewegungsfluss anzuhalten, um jedes Werden auch als Sein zu begreifen (vgl. ebd., S. 35f.). Der/die Flaneur*in nehme den Blick des/r Entfremdeten ein und stehe auf einer Schwelle, weil die Großstadt, mitsamt der ökonomischen Märkte, ihn/sie noch nicht gänzlich eingenommen habe. Er/sie bewege sich in der Menge, die als eine Art Schleier fungiere. Gleichzeitig würden die großen Läden versuchen ihn/sie anzulocken (vgl. ebd., S. 54+ 69f.). Der/die Flanierende entwerfe durch das Gehen imaginär einen Stadtplan. Dabei befinde er/sie sich in einem Modus, in welchem seine/ihre Stadt, auch wenn er/sie in ihr geboren worden sei, nicht mehr als „Heimat“, sondern als Schauplatz gedeutet werden würde (vgl. ebd., S. 135+ 437). Stetiges Gehen könne gar zu einem „Rauschzustand“ führen, der Versuchungen des Konsums und der Bedürfnisbefriedigung fernhalte (vgl. ebd., S. 525). Einerseits gebe es die These, dass der/die Flaneur*in dazu tendiere, Mutmaßungen über die ihn/ihr begegnenden Menschen, wie z.B. über den Beruf, die Herkunft oder den Charakter, anzustellen. Andererseits aber würde er/sie teilweise als jemand dargestellt werden, der/die die Stadt wie ein Labyrinth durchquert (vgl. ebd., S. 541f.).

Der Bewegungsablauf des/r Einzelnen beim Gehen entwickelt sich im Laufe der Zeit weiter. Unter anderem wegen altersbedingter, körperlicher Veränderungen. Zum Beispiel können Stabilität und Kraft der Muskeln und Sehnen nachlassen, sodass der Gang unsicherer wird. Überdies beeinflussen die umweltlichen Bedingungen den Gehstil. Wegen der Abhängigkeit von geographischen Besonderheiten, lassen sich Gehmethodologien des Globalen Nordens auch nicht ohne Weiteres auf den Globalen Süden beziehen. Von Bedeutung sind zusätzlich soziale, materielle und politische Punkte, die mit dem Gehen verknüpft sind. Der Lebensweg insgesamt muss indessen als vielschichtiger und teilweise kreisförmiger Prozess betrachtet werden, weil Orte immer wieder aufgesucht werden und miteinander in Verbindung stehen, insbesondere im Alltag. Jedes Kommen ist ein Gehen: Durch die Hinwendung zu einem Ort wendet man sich von einem anderen ab. Neben positiven Gründen, die Personen dazu bewegen sich einem anderen Ort zuzuwenden, können aber auch negative soziale und persönliche Faktoren zum Verlassen des aktuellen Aufenthaltsortes beitragen. Trotzdem sind zumeist ökonomische Auslöser die Hauptursache für Wanderungsentscheidungen (vgl. ebd. S. 16f.; vgl. auch IT

109: Springgay und Truman, S. 171; vgl. auch Tuck-Po 2008, S. 33; vgl. Widlok 2008, S. 53f.). Die starre analytische Disjunktion zwischen Kommen und Gehen, Spirituellem und Materiellem, Selbst und Umwelt, Tier und Mensch, Frau und Mann, Körper und Geist sind resümierend kritisch zu betrachten (vgl. Tuck-Po 2008, S. 21f.). Die interdisziplinär-künstlerische Verhandlung des Gehens kann diese Trennungen in Frage stellen, indem unsere (körperliche und mentale) Verletzbarkeit und Abhängigkeit von anderen Leben spürbar werden (vgl. Stenning und Marland 2020, S. 9).

Mittlerweile wird auch die Rolle des Gehens in der Anthropologie selbst stärker in den Blick genommen (vgl. Widlok 2008, S. 51). Nachdem Gehen in der europäischen Geschichte lange Zeit als primitiv und minderwertig betrachtet wurde, setzte sich in der Romantik die Auffassung durch, dass es eine einzigartige Möglichkeit der Welterfahrung ist. Im kolonialen Kontext jedoch wurden Reiten und Gehen als Unterscheidungsmerkmale für die soziale Position betrachtet, was sowohl zur Festigung etablierter sozialer Ordnungen in den Gesellschaften der Kolonisierenden beitrug, als auch Hierarchien in den kolonisierten Ländern erhärtete. Die meisten Anthropolog*innen definieren ihr professionelles Profil heutzutage immer noch hauptsächlich über die regionale Expertise und den Standort ihrer Forschung. Dieses Verhalten als Erbe des Kolonialismus[165] beeinflusst nach wie vor die wissenschaftliche Disziplin, z.B. in Form von Forschungsfinanzierungen. Ethnographie an mehreren Standorten, vergleichende Arbeit, die verbindende Betrachtung von verschiedenen (auch alltäglichen) Phänomenen und die Inblicknahme des eigenen „Zuhauses“ als ein interessantes Forschungsgebiet sowie die Erforschung von als sonst unüblich betrachteten Forschungsfeldern werden empfohlen, um mit der konventionellen Ansicht einer bidirektionalen Bewegung „in das Feld“ und „zurück“ zu brechen (vgl. ebd., S. 55+ 62ff.; vgl auch. IT 105: Nassenstein, S. 94f.; vgl. auch Vergunst 2008, S. 106).

Gehen als körperliches Engagement kann eine Art des „embodied research“ bzw. eine „embodied method“ sein. Das liegt daran, dass der Körper als Archiv fungiert und über die Wahrnehmung der Umgebung Prozesse der Erinnerung, der Sinnlichkeit, der Affekte, der relationalen Verbundenheit sowie des Lernens angeregt werden, die im wissenschaftlichen Betrieb auf diese Weise im Normalfall sonst nicht aktiviert werden (vgl. Collier 2020, S. 63f.; vgl. Legat 2008, S. 39; vgl. Sheperd et al. 2018, S. 4+ 12). Dabei sollte bedacht werden, dass das (Spazieren-)Gehen mehrdeutig ist, sich in

[165] In der kolonialen Geschichte, so Christos Galanis (2020), wurde das imperiale Ziel verfolgt, als erstes an einem Ort zu sein und damit Anspruch auf ihn zu erheben. Ähnliche imperiale Vorstellungen über Ortsentdeckungen würden sich noch heute bei Bergwandernden wiederfinden. Obwohl klar sei, dass der Gedanke nicht der Realität entspricht, würden manchmal besitzergreifende Gefühle zum Vorschein kommen. Gehen werde hier zum Teil als Akt des Erwerbs von Territorium und einem bestimmten Status (je höher der erklommene Berg, desto höher der Status) betrachtet (vgl. S. 91). Galanis wünscht sich dementgegen einen ethisch vertretbareren Umgang mit der Natur, der auf Fürsorge, Gastfreundschaft, Dankbarkeit, Ritualen und Gegenseitigkeit zwischen Menschen und in diesem Fall Bergen gründet. Die starre gedankliche Trennung von Objekten und Personen müsse aufgehoben werden. Er hebt die Rolle der Kunst für das Erreichen dieses Zieles hervor und betont ihr Potenzial, eine Verbindung zur Natur zu schaffen und sie auszudrücken (vgl. ebd., S. 95f.).

Raum und Zeit entfaltet und bereits das Gehen an sich bedeutungsvoll ist und Erfahrungen generiert (vgl. MacKenzie 2020, S. 15ff.). Gehen als Forschungsmethode kann dem folgend als eine Art „walkography" (IT 111: Küpers und Wee, S. 5f.) beschrieben werden, als

> „a methodology by walking through situated places that is an integrative act and event of embodied co-creating, co-inquiring and inter-learning via moving in and out, and between as well as around, while (re-)making connections" (ebd.).

Es kann sinnliches „mapping" stattfinden, indem Orten durch physikalische und konzeptuelle Karten im Forschungskontext in einer holistischen und phänomenologischen Weise Sinn zugeschrieben wird (vgl. ebd.). In der vorliegenden Arbeit nimmt die forschende Person im weitesten Sinne die Haltung des „wayfaring" ein. Im Unterschied zum „transport", das der Anthropologe Tim Ingold (2016) als „Transportiertwerden" von A nach B beschreibt, nehme der/die Reisende bzw. Wandernde durch die aktive Auseinandersetzung in Bewegung die (Um-)Welt stärker wahr (vgl. S. 79). Es handele sich um eine verkörperte Erfahrung, die Wissen durch Sinne, Erinnerungen und Begegnungen generiere (vgl. MacKenzie 2020, S. 22). Als Person, die Forschungsmethoden des Gehens anwendet, ergeben sich spezifische organisatorische Herausforderungen. Benötigte Materialien und Technik müssen transportiert werden, teilweise in unebenem Gelände über einen längeren Zeitraum, während die andere Person oder der Rest der Gruppe dieses Zusatzequipment nicht tragen muss. Anthropolog*innen betreten mit ihrer eigenen Gangart das Feld. Während dem Gehen und dem Beobachten der Gehtechniken der anderen anwesenden Personen, die beispielsweise im Durchqueren des Dschungels viel mehr Erfahrung haben, können allerdings bestimmte notwendige Kompetenzen durch Ausprobieren erworben werden (vgl. Tuck-Po 2008, S. 27+ 29). Angst und Vertrauen gehören im Forschungsprozess zusammen: Vertrauen resultiert aus Wissen und Improvisation; Angst kommt davon, ein realistisches Verständnis von der Umsetzbarkeit bestimmter Punkte zu haben und basiert somit auch auf Wissen (vgl. ebd., S. 32). Hier ist eine Parallele zu Terry Giffords (2020) Beschreibung von Bergsteiger*innen erkennbar. Die Überwindung von Ängsten, eine gewisse Risikobereitschaft sowie die Entfernung zum „eigentlichen" Leben und Zuhause würden dazugehören (vgl. S. 206+ 213f.).

Nico Nassenstein (2017) wendet die von ihm so betitelte und seiner Meinung nach unübliche Methode der „promenade linguistique" an, um die vielschichtigen touristischen Orte Mallorcas aus der Perspektive einer persönlichen Sprachbiographie, im Genauen des senegalesischen immigrierten Straßenverkäufers namens Ahmed, zu beleuchten. An seinen Ausführungen wird deutlich, inwiefern Erzählungen, das Gehen sowie die verschiedenen Orte zusammenspielen und wie Erkenntnisse daraus gewonnen werden können. Die unterschiedlichen Atmosphären scheinen zu der Thematisierung von verschiedenen Inhalten und dem Hervorkehren von diversen damit verbundenen Erfahrungen und Emotionen des Gesprächspartners im multilingualen Kontext zu führen. Die Methode zeichnet sich laut Nassenstein durch schnell wechselnde Dialoge, informelle Kommentare, plötzliche visuelle und

auditive Eindrücke und unerwartete Begegnungen aus, die sich in einer weiten Spanne von stilistischen Formen ereignen (vgl. IT 105., S. 81ff.+ 87- 93). Kristina Rubarth (2020) definiert die „Walking Interviews“ als Sammelbegriff für das Gewinnen von Daten im Gehen. In Anlehnung an die sogenannte fokussierte Ethnographie, sei die Erhebungssituation von Anfang an räumlich und zeitlich begrenzt und das Interviewen stehe im Fokus. Ein Vorteil der „Walking Interviews“ sei es, dass die Gesprächspartner*innen aufgrund des Erfahrungskontexts leichter Gedanken in Bezug auf den sie umgebenden Raum formulieren könnten. Das Thema sowie der zu gehende Weg könnten dabei entweder durch den/die Interviewer*in oder die interviewte Person bestimmt werden, oder es handele sich um eine Mischform. Die Gesprächsvariante, bei der die Teilnehmer*innen selbst den Weg bestimmen und für sie relevante Orte aufsuchen, könne auch als „Walking and Talking“ beschrieben werden. Der Effekt der sozialen Erwünschtheit könne auf diese Weise im Vergleich zu stationären Interviews minimiert werden (vgl. S. 59f.). Auf der anderen Seite könne die selbstbestimmte Vorgehensweise zu unterschiedlichen Ergebnissen hinsichtlich des Umfangs und Tiefe der Erzählungen führen. Darüber hinaus müsse die Performativität bedacht werden, weil der Forschungsgegenstand erst durch die Interviewsituation selbst entstehe. Die Gesprächsteilnehmer*innen würden sich zum gegebenen Zeitpunkt verabreden und sie würden sich im Rahmen von verschiedenen asymmetrischen Rollen bewegen, die mit bestimmten Erwartungen einhergehen würden. Außerdem könne das Umfeld in den „Walking Interviews“ weniger kontrolliert werden, als es bei stationären Interviews der Fall sei. Äußere Störfaktoren, wie das Wetter oder Lärm, würden das Gesprächsgeschehen beeinflussen, könnten durch die Eingebundenheit in das Umfeld und die lockere Atmosphäre durch die Unmittelbarkeit aber auch den Redefluss anregen (vgl. ebd., S. 71f.). Karla Villavicencio Monti (2022) zeigt anhand eines architektonischen und künstlerischen, interdisziplinären Ansatzes in Form von drei Projekten am Beispiel der Stadt Lima auf, dass die Rekonstruktion von Territorien immaterielles kulturelles Erbe und Zugehörigkeitsprozesse sowie Erinnerungen visualisieren kann, indem imaginäre kartografische Darstellungen angefertigt werden. Sie seien von verschiedenen subjektiven und intersubjektiven Aspekten der Teilnehmer*innen geprägt, die mit ihren kulturellen und gesellschaftspolitischen Erfahrungen verbunden seien (vgl. S. 57f.). Der städtische Raum werde durch und in der Bewegung der Teilnehmer*innen zurückerobert, woraus Erkenntnisse für die zukünftige gemeinschaftliche Stadtgestaltung erwachsen könnten, bei der ethisch-ästhetische Codes berücksichtigt werden (vgl. ebd., S. 80f.):

> „Dabei geht es um die Verwendung von Codes, die auf dem Verständnis des komplexen Geflechts beruhen, das sich aus dem Wissen über unsere persönliche und kollektive Geschichte, aus deren Elementen, die die Segmente marginalisieren, und aus den soziokulturellen Beziehungen in unserer Gesellschaft gebildet hat” (ebd.).

Jo Lee Vergunst (2008) beschäftigt sich mit dem Gehen im Alltag. Das Alltägliche sortiert er zwischen dem Generellen und dem Besonderen ein, zwischen Macht und Widerstand. Das gewöhnliche Gehen sei von Sinnlichkeit durchzogen und bilde eine gemeinsame Basis für das Erkunden der durch Überraschungen geprägten Umwelt (vgl. S. 108f.). Auch, wenn Menschen jeden Tag dieselben Routen entlang gehen, z.B. um zur Arbeit zu gelangen, würden sich die Wege durch die Wetterbedingungen, die Tageszeit, die verschiedenen Blickwinkel, die anderen Passant*innen, die unterschiedlichen auf dem Weg passierenden Dinge und die jeweilige persönliche Stimmung immer anders gestalten. Deshalb würden Umgebungen durch multisensorische und relational verlaufene Erfahrungen jeden Tag neu entdeckt werden. Unglücke seien Beispiele für das plötzliche Bewusstwerden der Umgebung (vgl. ebd., S. 114; vgl. auch Lucas 2008, S. 176):

> „Ultimately the mishaps of walking become part of the rhythm of walking itself. At an immediate level a slip, trip, or loss of the way seems to interrupt the walk in a manner that is different from pauses to rest, to talk or to admire a view. The mishap is unplanned and unwanted, sometimes painful and potentially catastrophic“ (ebd., S. 120).

Die Gehbewegungen würden zumeist irregulär ablaufen. Trotzdem könne eine Art Rhythmus ausgemacht werden, der aber nicht als gleich getaktete Wiederholung verstanden werden dürfe. Vielmehr, so Vergunst, beeinflusse die landschaftliche Umgebung das Tempo und die rhythmische Form. Rhythmus, in Abgrenzung zur Wiederholung, zeichne sich durch Möglichkeiten der Varietät und Anpassungsfähigkeit in Anbetracht von störenden Bedingungen, wie dies z.B. bei unebenen Wegen der Fall sei, aus. Der Rhythmus des Gehens umschließe resümierend alles, was dem Körper auf der Strecke passiere und das ihm erlaube, mit der Bewegung in einfach, aber auch schwierig begehbaren Umgebungen fortzufahren (vgl. ebd., S. 115ff.+ 119f.). Gerry Loose (2020b) denkt, dass wir manchmal unser eigenes Gehen vergessen, es uns aber genau dann wieder bewusst wird, wenn die dem Gehen innewohnende Repetitivität wahrgenommen wird (vgl. S. 219). Die Bedeutung des Rhythmus für das Gehen und für die Gestaltung von Räumen und Plätzen muss sonach unterstrichen werden:

> „Walking with the body and embodied walking incorporate rhythms. There are distinct rhythms of walking intersecting with diverse temporalities, paces and places in a cityscape that, as performative realizations, are transformative in which the foreseeable and the unforeseeable interact […]. It is the exchange between repetition and deviation that produces rhythm, as opposed to repetition alone. Rhythm can thus be described as an organizing principle that presupposes permanent transformation and operates in order to further such change. […] Places […] possess distinctive characteristics according to the ensemble of rhythms that interweave in and across place to co-create meaningful events of varying regularity. Such polyrhythms are dynamic, producing an ever-changing, dynamic time-space […]. […]. rhythms actually provide a way to engage with the interrelation of space, time and identity through walking“ (IT 111: Küpers und Wee, S. 4).

Das Überqueren einer Straße oder das Laufen durch eine Menge erfordert umsichtiges Gehen, bei letzterem muss beispielsweise ein Bewusstsein über die Routenwahl der anderen Passant*innen vorhanden sein. Während ein Ausrutscher oder ein Fehltritt den Rhythmus der Schritte unterbricht, ist das „Verlieren des Weges“ eine Unterbrechung der andauernden Verbindung zwischen Gehendem*r und Umgebung. In beiden Fällen aber ist die betroffene Person in der Regel darum bemüht, den Gang fortzusetzen (vgl. Vergunst 2008, S. 115ff.+ 119f.).

Sonia Lavadinho und Yves Winkin (2008) beschäftigen sich mit dem Empowerment[166] von Fußgänger*innen, die als selbstständige urbane Akteur*innen agieren und die sich die Stadt und ihre Orte aneignen würden. Städte seien ferner immer stärker darum bemüht, funktionale und ästhetische Aspekte in der Stadtgestaltung zu verbinden. Beim Gehen würden Fußgänger*innen ihre Identität als gehende Personen konstruieren. Dabei würden sie häufig unterschiedliches Zubehör nutzen, wie z.B. Schuhe oder Roller, die das Gehen und Vorankommen erleichtern oder beschleunigen sollen, oder Smartphones, multifunktionale Uhren etc., sowie Equipment für den Transport, wie Rucksäcke oder Taschen. Persönliches Empowerment von Fußgänger*innen würde zu kollektiver Ermächtigung führen, indem Strategien des „Togetherings“ entworfen werden würden, z.B. beim gemeinsamen Überqueren eines Zebrastreifens, wenn die Ampel noch rot leuchte (vgl. S. 157f.). Städte seien darum bemüht, mithilfe von Ingenieur*innen, die Freizeitorte der designten Illusion entwerfen sollen, das Wohlbefinden von Fußgänger*innen zu steigern. Gleichwohl hänge der Erfolg dieser Maßnahmen von dem Nutzungsverhalten der Adressierten ab. Unter anderem seien ausreichend Raum für persönliche Imagination und Projektionen notwendig, die wiederum Auswirkungen auf den (materiellen) Ort hätten, z.B. in Form von Graffitis (vgl. ebd., S. 160f.). Straßen haben diesbezüglich den Zweck, Bewegung zu regulieren und zu lenken sowie Zugänge zu ermöglichen und zur selben Zeit zu verschließen. Gerade im Hinblick auf Fußwege können die Bewegungen von Menschen aber nicht gänzlich kontrolliert werden (vgl. Widlok 2008, S. 60). Gehumgebungen sind nicht nur funktional, sondern auch emotional, weil Menschen ihnen Wert zuschreiben. Im Gehen gibt es immer Möglichkeiten der Selbst(re-)präsentation (vgl. Lavadinho und Winkin 2008, S. 166). Diese werden in der vorliegenden Arbeit vor dem Hintergrund der performanztheoretischen Perspektive untersucht. Grundlegend für meine Umsetzung der „Walking Method“ ist dabei eine fundamentale Offenheit unter Beachtung dessen, dass das Gehen und damit verbundene Begegnungen sowie individuelle und gemeinsame Erfahrungen nicht vollends kontrolliert werden können oder planbar sind. Gerry Loose (2020b) sagt dazu:

[166] Sonia Lavadinho und Yves Winkin (2008) definieren „Empowerment“ über eine persönliche und eine gemeinschaftliche Ebene. In der persönlichen Perspektive werde die Ermächtigung als das Ergebnis von eigener Arbeit oder Entwicklung angesehen, die mit einer erhöhten Entscheidungsfähigkeit und Autonomie verknüpft sei. Aus kollektiver Sicht könne Empowerment zur Gruppenbildung mit weiterreichenden Implikationen, wie der Formation neuer sozialer Kategorien führen (vgl. S. 157).

> „Every walk is a step in the dark. […]. Sometimes a walk has a purpose that is uncertain, even while we think we know what we are walking on, why we are walking. Sometimes the outcome of a walk is very from what is anticipated“ (S. 217).
>
> „Each walk is a new story, or a new chapter in a long story; we may limit the walking to one place or include many; these are variations on a theme, these are the narratives we live by, that we jump into, feet first” (ebd., S. 220).

Nico Nassenstein und Anne Storch (2022) betreiben im Zuge der Corona-Pandemie ab März 2020 eine Linguistik in der Nacht. Sie betrachten die Verschiebungen der (zeitlichen) Grenzen aufgrund von veränderten Arbeits- und Lebensumständen als Chance und Möglichkeit mit gängigen (linguistischen) Forschungsgepflogenheiten zu brechen und kreative neue Ansätze zu entwickeln (vgl. S.178f.+ 193+ 200+ 309f.+ 326):

> „Hier wird Linguistik zur Transpraxis und Transperformanz, nachts rausgehen, warum nicht, Kommaregeln sind uns übrigens auch völlig egal (merkt man, wir würden’s auch so sprechen). Hegemoniales Diskurskriegsschiff, fick dich“ (S. 20).

Dieses Beispiel zeigt, dass Verharren oder Bewegungslosigkeit und Mobilität oder Bewegung eng miteinander in Verbindung stehen und dass die Berücksichtigung des Wechsels zwischen diesen fluiden Zuständen zu neuen Erkenntnissen verhelfen kann – auch oder gerade in der Forschung, weil das ganze Leben und die Existenz darauf aufbauen. Zugleich spielen sämtliche Wahrnehmungsdimensionen eine Rolle, die beim Spaziergehen unterschiedliche Relevanz zugeschrieben bekommen können. Die verschiedenen Tages- und Nachtzeiten sowie die fließenden Übergänge zwischen ihnen spielen diesbezüglich eine Rolle. Die Nacht wirkt wie etwas Disruptives, das den Tag und die dann verrichteten Tätigkeiten und Abläufe unterbricht. Die Dunkelheit kann als gefährlich und bedrohlich wahrgenommen werden, Geräusche wirken in der Stille umso eindrücklicher. Die Nacht löst vielfältige affektive Assoziationen aus. Als komplexes kulturelles Phänomen, das in Zusammenhang mit Disziplinierungsmaßnahmen und der Strukturierung von gesellschaftlicher Ordnung steht, trägt sie resümierend die Metaphorik des Bruches in sich (vgl. ebd., S. 40f.+ 54+ 217). Im selben Moment weisen Nassenstein und Storch aber auf die verbindenden Aspekte der Nacht hin und auf die Möglichkeiten der Perspektiverweiterung, die ihnen besonders zu Zeiten der Corona-Pandemie aufgefallen sind (vgl. ebd., S. 49f.). Die politischen und sozialen Einschränkungen hätten z.B. auch zur veränderten Wahrnehmung von Nachtkonzepten geführt, so z.B. im Hinblick auf die Uhrzeit des Einbruchs der Nacht in Nairobi (vgl. ebd., S. 243f.).

Auch hier wird somit deutlich, welche Bedeutung Unterbrechungen und Rupturen beim Fortschreiten und im gesamten Leben haben, paradoxerweise auch in verbindender Hinsicht und weshalb sie insbesondere in der Forschung und bereits in der Ausrichtung der Methodik von Belang sind:

> „Der tägliche Ablauf der Dinge muss von Zeit zu Zeit durchbrochen und seine Ordnung missachtet werden, um die Welt mit Lebendigkeit zu erfüllen. Im ausgelassenen Taktschlag, der unbeantworteten Frage, dem unbetretenen Raum liegt allerlei Schöpferisches. Ruptur hineinzubringen in gewisse Regelmäßigkeiten und in das Gewohnte, erlaubt, festgefügte Gebäude wackeln und festgeschriebene Regeln scheitern zu lassen. Mit anderen Worten, man muss auch mal über den Rand malen, um zu erkennen, wie schön die Farben sind“ (ebd., S. 130).

Die Nacht ermöglicht laut Nassenstein und Storch den Blick auf sonst im Alltag nicht Auftauchende, auf diejenigen, die

> „ […] die tagsüber keiner weiteren Beachtung wert scheinen, die Fremden, die Schichtarbeiter und Fernfahrer […].“ Die Lichtkegel scheinen das Vertraute fremd zu machen, so dass sich fast der Gedanke aufdrängt, dass beleuchtet wird, um zu verfremden. Schatten und Licht als Metaphern für Schicksal und soziale Klasse. Im Dunkeln die, die sich in ihren Betten ordnungsgemäß erholen, im Lichtkegel die, die Maschinen am Laufen halten und übelriechende Dämpfe in den Nachthimmel aufsteigen lassen müssen. Lastautos halten kurz vor der Toilettenanlage. Den Rastbegriff müsste man auch einmal gründlich untersuchen. Befindet sich nämlich hinter der Inszenierung des Ungewohnten nicht auch die Wirklichkeit des Unbenannten, fremd Bleibenden?“ (ebd., S. 316).
>
> Fremdheit und -sein wird spürbar und reflektiert.

3.1.3.3. Gespräche und Interviews

Ein wichtiger Teil der Forschung sind nicht geplante Unterhaltungen im Feld, die häufig in Bewegung stattgefunden haben, weshalb nun näher auf die Gespräche eingegangen wird. Zusätzlich wurden aufgezeichnete, formellere Interviews geführt. Das Vorgehen hierbei wird ebenfalls spezifiziert.

In der Forschung muss beachtet werden, dass sowohl die Darsteller*innen einer sozialen Interaktion, als auch die Zuhörer*innen eine aktive Rolle spielen und das Gespräch mitformen. Deshalb ist eine dialogische Anthropologie wichtig (vgl. Bauman und Briggs 1990, S. 70f.). Zusätzlich zu Beobachtungen sind ergänzende Fragen sinnvoll, die die Reflexion der Handlung durch den/die Akteur*in widerspiegeln. So kann geprüft werden, ob Handlungen und Gesagtes bzw. die Wahrnehmung des/der Befragten übereinstimmen oder gar ambivalent sind (vgl. Brüsemeister 2000, S. 74). Hinzukommend können Gespräche während der Feldforschung insgesamt dienlich für die Wissensproduktion sein, weil auch die Gesprächspartner*innen zur Reflexion ihres Tuns angeregt werden und ggf. eine neue Perspektive auf ihr Handeln erlangen. Beschreibungen können genutzt werden, um das Wahrgenommene zu überprüfen, zu irritieren und erste Erkenntnisse zu bestätigen oder zu hinterfragen (vgl. Lüken 2017, S. 257f.). Gespräche können in der Forschung dabei unterschiedlich gewichtet werden (vgl. Labhart 2019, S. 79). Diese Arbeit orientiert sich an den spezifischen Situationen im Feld, sodass Beobachtungen und Gespräche je nach konkreten

Gegebenheiten fokussiert wurden.

In Anlehnung an die Methode der „ethnographischen Interviews“,[167] worunter oftmals unstrukturierte, offene Gespräche im Feld verstanden werden, wurden vor allem Gespräche mit geringem Kontrollgrad durchgeführt. Auf diese Weise können sich die Kommunikationspartner*innen, so H. Russell Bernard (2006), frei äußern. Bei mehrmaligen Treffen biete sich der Vorteil des Beziehungsaufbaus (vgl. S. 211ff.). In interkulturellen Befragungen oder Gesprächen kann es außerdem sinnvoll sein, wenn auch die fragenden Personen internationale Wurzeln haben. Dies kann neben Kennenlernmöglichkeiten abseits der Befragung eine positive Wirkung auf die Atmosphäre und Vertrauensbildung der Interagierenden haben (vgl. Wolfram 2018, S. 328). Die Forscherin dieser Arbeit stammt hingegen aus Deutschland und ist auch dort aufgewachsen. Aufgrund der performativen Eingebundenheit der Forscherin in die spontan entstehenden Forschungssituationen in der Stadt Ulm, wurden offene, nicht aufgezeichnete Gespräche und aufgenommene formellere, aber dennoch offen gehaltene „Interviews“ kombiniert. Für die formalisierteren sechs Befragungen wurde ein Treffen mit den Gesprächspartner*innen vereinbart. Einige vorab überlegte Fragen in nicht festgelegter Reihenfolge dienten als Orientierungsrahmen, wobei viele Fragen sich dennoch spontan in der Interaktion mit dem/r Partner*in und durch den Gesprächsverlauf ergaben und andere Fragen gar nicht gestellt wurden. Die Gespräche wurden mithilfe eines Smartphones in Form von Audiodateien aufgenommen. Gedanken und Ideen, die sich währenddessen ergaben, wurden stichpunktartig notiert. Die geführten Interviews werden als spezifische Variante des Leitfadeninterviews begriffen, bei welchem die Leitfragen sehr offen formuliert und flexibel angewendet werden. Auf diese Weise konnten in der vorliegenden Forschung auch narrative Anteile Platz finden, die nicht antizipierbare Informationen und tiefergreifende Erfahrungen der interviewten Personen beinhalten. Die stichpunktartig vorstrukturierte Interviewführung diente der Übersichtlichkeit für alle am Gespräch Beteiligten und erleichterte die Vergleichbarkeit von verschiedenen Interviews. Die vorformulierten Fragen erfüllten folglich den Zweck der groben Grundausrichtung, sodass erzählerischen Elementen

[167] Uwe Flick (2016) definiert das ethnographische Interview als eine Folge von freundlichen und spontanen Unterhaltungen, in deren Verlauf der/die Forscher*in schrittweise Aspekte anspricht, die den/die Gesprächspartner*in dazu bringen, die gewünschten Thematiken auszuführen. Als negative Aspekte dieser Vorgehensweise werden die Schwierigkeit der Herstellung und Aufrechterhaltung der Interviewsituation, sowie die Vermittlung der Gradwanderung zwischen freundlicher Unterhaltung und formalem Interview genannt (vgl. S. 220- 225+ 270f.+ 360f.). Eine weitere Einschränkung ist die geringe Vergleichbarkeit aufgrund des Komplexitätsgehalts, der Tiefgründigkeit und der Menge an gesammelten Informationen (vgl. Giereth 2011, S. 7). James Spradley (1979) benennt die drei Bestandteile von ethnographischen Interviews. Erstens müsse eine explizite Absicht Voraussetzung für das Gespräch sein, die sich aus der Fragestellung ergibt. Zweitens seien ethnographische Erklärungen (alltagssprachliche Erläuterungen und Interview- sowie Projekterklärungen seitens des/r Interviewer*in) Elemente. Drittens würden ethnographische, d.h. beschreibende, strukturelle und kontrastive Fragen, das Gespräch strukturieren. Sie würden Raum für mehr Offenheit für die subjektive Meinung der Interviewten bieten und zur Strukturierung (z.B. Vertiefung) des Gegenstands dienen (vgl. S. 58ff.). Die Definition von einer gut funktionierenden Beziehung zu den Gesprächspartner*innen könne sich kulturell unterscheiden (vgl. ebd., S. 78f.).

genug Raum geboten werden konnte (vgl. El-Mafaalani et al. 2015, S. 71f.). Dabei sollte resümierend bedacht werden, dass Interviewsituationen sich durch ein asymmetrisches Beziehungsverhältnis zwischen Frager*in und Erzähler*in auszeichnen. Durch aktives und methodisches Zuhören, die Sprachwahl,[168] die Anpassung des Sprachtempos und -niveaus sowie ggf. die Minderung von zu großer, sozial bedingter Distanz durch die Wahl entsprechender Interviewer*innen kann versucht werden, die Asymmetrien, die durch die Festlegung der Rahmenbedingungen seitens des/r Interviewer*in und die Verwendungsweisen des Interviews entstehen, auszugleichen. Vertrauen, Respekt und das Sich-Einlassen sind Voraussetzungen für ein gelingendes Interview. Der/die Interviewer*in sollte Basiswissen mitbringen sowie eine Offenheit gegenüber den subjektiven Erzählungen des/r Gesprächspartner*in. Es muss überdies im Kopf behalten werden, dass die auf das Interview folgenden Arbeitsschritte durch Übersetzungstätigkeiten des/r Forscher*in geprägt sind: Die Transkription, die Interpretation und die Publikation sind Transferleistungen, die beim Übertragen vom Wort zur Schrift ausgeführt werden. Dabei wird zwischen der Darstellung des Standpunktes der befragten Person und des/r Forscher*in als wahrgenommene/r Repräsentant*in der Wissenschaft changiert (vgl. Richter und Bitzer 2022, S. 17f.; vgl. Wigger 2022, S. 176- 179).

Der Inhalt der offenen Gespräche, die ungeplant im Feld stattfanden, wurde meistens in direktem Anschluss handschriftlich im Feldtagebuch dokumentiert, spätestens jedoch am nächsten Tag.

3.1.3.4. Soundscapes

Über die genannten Methoden hinaus, wurden einige „Soundscapes“ mit dem Smartphone in dem Versuch aufgenommen, Klang als prägend für Stimmungen, Begegnungen und Gefühle herauszuarbeiten und damit seinen Einfluss auf das Geschehen und meine Wahrnehmung als forschende Person zu unterstreichen. Die Aufnahmen wurden mit der Intention erstellt, mir dieses Umstands im Forschungsprozess selber immer wieder bewusst zu werden. Die Dateien wurden digital gespeichert. Sie wurden dieser Arbeit aber nicht beigefügt, weil sie zwar als subjektiv herausstechende Momentaufnahmen von für mich relevante Forschungssituationen fungieren, allerdings aufgrund der thematischen Ausrichtung der Arbeit nicht tiefergehend analysiert werden. Dennoch wird mit Blick auf zukünftige mögliche Forschungen nachfolgend erläutert, warum Soundscapes in Untersuchungen und Forschungsprozessen, gerade wenn es um Performanz und Performativität geht, bedeutsam sind.

[168] Die gemeinsame Verkehrssprache Englisch kann zwar den sprachlichen Austausch ermöglichen, dennoch können kulturelle Besonderheiten und Erzählungen teilweise nur über die fließend gesprochene Erstsprache ausgedrückt werden. Nichtsdestotrotz werden durch die Kommunikation an sich und die damit verbundene Konfrontation mit der jeweiligen Fremdheit gemeinsame Reflexions- und Übersetzungsmöglichkeiten eröffnet (vgl. Wigger 2022, S. 182f.; vgl. auch Breitling 2017, S. 335f.).

Der englische Begriff „Soundscapes“ kann übersetzt werden mit Schallwelten oder Klanglandschaften. Klänge werden hier als gestaltbare Dimension von Schall definiert. Der Forschungsgegenstand spielt bislang wegen seiner zuerst ästhetisch-künstlerischen Ausrichtung und der fehlenden quantifizierenden Methodik eine eher unbedeutendere Rolle, obwohl er Möglichkeiten des Gewinns von neuen Erkenntnissen bereithält. Der Soundscape-Ansatz lässt sich in zwei Forschungsfelder aufteilen. Entweder wird eine kognitiv-psychologische oder eine physikalisch-akustische Perspektive eingenommen. Erstere unterstreicht, dass Soundscapes erst durch die menschliche Wahrnehmung einer akustischen Umgebung entstehen. Menschen schätzen Geräusche hiernach im spezifischen Kontext ein und geben ihnen eine bestimmte Bedeutung, sodass die Wahrnehmung der Soundscapes inter- und intraindividuell sehr unterschiedlich ausfallen kann. Aus dieser Sicht bieten sich deshalb partizipative Forschungsverfahren an. Eine auftretende Schwierigkeit ist wiederum, dass Systematisierungen und Dokumentationen des Ansatzes schwierig sind, was aufgrund der Komplexität von gesellschaftlichen Bedürfnissen wiederum auch eine Herausforderung für die politische Umsetzbarkeit von z.B. Stadtplanung bedeutet. Soundscapes als physikalisch-akustisches Konstrukt werden andererseits definiert als die Gesamtheit der Klänge, die von einer Landschaft ausgehen und akustische Muster über räumliche und zeitliche Skalen erzeugen. Dieses Konzept nimmt die räumliche und zeitliche Heterogenität von Klängen (nicht-biologische Geräusche wie Wind oder Wasser; Geräusche von nicht-menschlichen Organismen wie Tieren; alle menschlichen produzierten Geräusche, z.B. Stimmen, aber auch Autos) in Landschaften in den Blick. Der Unterschied zum ersten Ansatz ist, dass Soundscapes in dieser Sichtweise nicht an die Wahrnehmung von Menschen gebunden sind. Ein Vorteil des Ansatzes ist, dass die Systematisierung von Umweltgeräuschen ermöglicht wurde. Die vorliegende Arbeit bezieht sich wegen ihrer qualitativen Ausrichtung alleinig auf den Ansatz von Soundscapes als kognitiv-psychologischem Phänomen (vgl. Moebus et al. 2020, S. 1000f.).

Obwohl in europäischer Tradition der Sehsinn als primärer Sinn bewertet wird, ist dieses Sinneskonzept nicht als universal zu betrachten. Auch aus diesem Grund wurde versucht, sich methodisch zu öffnen. Die „Klangbilder“ (hier wird bereits deutlich, dass die Wortfelder der Begriffe, die genutzt werden, um über Musik und Geräusche zu sprechen, meist Termini sind, die von außermusikalischen Bezügen hergleitet werden) wurden zu verschiedenen Zeitpunkten und zu unterschiedlichen Anlässen aufgenommen (vgl. Eggebrecht 1998, S. 74- 77; vgl. Merriam 1964, S. 94; vgl. Wellmer 2009, S. 107). Die Aufnahmen wurden dann gemacht, wenn ich den Eindruck hatte, dass das Hören meine Wahrnehmung maßgeblich beeinflusst. Dies geschieht in der Absicht möglichst unkompliziert für mich festzuhalten, wie es in der jeweiligen Situation zum Zeitpunkt der Forschung geklungen hat. Denn auch hier muss betont werden, dass es sich um subjektive Momentaufnahmen handelt. Klang ist flüchtig und temporär (vgl. Asmuth 2011, S. 114- 117). Grundannahme ist darüber

hinaus, dass Klang maßgeblich zur Erfahrung von städtischen Umgebungen beiträgt. Schlechte klangliche Verhältnisse, z.B. in Form von Lärm,[169] können den Schlaf beeinträchtigen, das Stresslevel erhöhen oder die Aufmerksamkeitsfähigkeit minimieren. Darüber hinaus können sie Orte in der Stadt unattraktiv werden lassen, sodass Städte im Allgemeinen darum bemüht sind, Lärm zu vermeiden. Gleichzeitig versucht man aber auch, städtische Klangwelten als positive Ressource für eine gesundheitsfördernde Stadt zu nutzen. Das Abspielen von Musik in hektischen öffentlichen Räumen kann die Atmosphäre ruhiger machen, mentale Kapazität erhöhen oder aber soziale Interaktionen fördern (vgl. Steele, Daniel: Kerrigan, Christine und Guastavino 2020, S. 590; vgl. auch Moebus et al. 2020, S. 997+ 1002). Das bewusste Wahrnehmen von Klang in der Stadt kann zum Beispiel durch „Soundwalks" als eine künstlerische Aktion im öffentlichen Raum geschehen. Bei Hörspaziergängen können Teilnehmer*innen mit Abspielgeräten, die Klang- oder Sprachinformationen und -material übermitteln, den urbanen Raum einer bestimmten Route folgend in einer veränderten Weise erkunden. Dieses Verfahren kann eine ästhetische Erfahrung in der Verbindung der außergewöhnlichen klanglichen sowie der visuellen, olfaktorischen und haptischen Wahrnehmung der Spezifik des Ortes hervorrufen. Die alltägliche städtische Realität wird in diesem Moment überschrieben. Die eigene Leibesempfindung, die Beobachtung der Umgebung und die beabsichtigen Einwirkungen des/r Künstler*in fließen ineinander, wobei auch die Widersprüchlichkeit von Empfindungen heraustreten kann (vgl. Drees 2015, S. 101ff.). Es handelt sich bei den Soundwalks meistens um bewusste, teilweise professionell angeleitete und in Gruppen durchgeführte Spaziergänge, wobei die Gruppe nicht zu groß sein sollte (vgl. Steele, Daniel: Kerrigan, Christine und Guastavino 2020, S. 596f.+ 603). Ein konkretes Beispiel für einen Hörspaziergang ist das Kunstprojekt „Digital Wall" im Jahr 2022 der Kulturabteilung der Stadt Ulm (vgl. IT 38: Stadt Ulm, Digital Wall).

3.1.3.5. Aquarellskizzen und -malereien sowie Zwischenerläuterungen

Dieses Kapitel legt dar, wieso die vorliegende Arbeit anstelle von Fotos oder Videos (abgesehen Abb. 39 und Abb. 47) selbst gemalte Aquarellskizzen abbildet und sie als Dokumentationsform der Geschehnisse im Feld und Interpretationsebene für Erkenntnisse nutzt. Visuelle Medien in der Forschung enthalten nicht-ausgesprochenes und implizites, nicht-reflexives Wissen. Fotos sind Momentaufnahmen und werden oft als eine Art direkte oder dem Anspruch der Authentizität folgende Dokumentation sowie als Praktik der Raumaneignung verstanden (vgl. Rubarth 2020, S. 73- 76). In Bezug auf Fotos und Videos muss unterstrichen werden, dass sämtliche Aufnahmen, auch im

[169] Lärm wird als subjektive Einschätzung von Menschen definiert. Wertungsfrei kann er als Geräusch von anderen Personen oder Gegenständen beschrieben werden. Häufig wird er als störend beschrieben. Für das Wort Geräusch gibt es allerdings keine einheitliche Definition. Eine Definitionsmöglichkeit, die das Geräusch über die Abgrenzung zum Klang versucht zu erfassen, ist zum Beispiel: „Ein Geräusch ist […] ein akustisches Signal mit zahlreichen Teilfrequenzen, zwischen denen kein gesetzmäßiger Zusammenhang besteht, wie dies z.B. beim Klang der Fall ist" (Moebus et al. 2020, S. 997f.).

Forschungskontext, in Machtstrukturen eingebunden sind. Besonders Fotografien werden in der gesellschaftlichen Wahrnehmung als Abbild der Wirklichkeit aufgefasst, weshalb es zu einer gängigen Objektivitäts- und Dokumentationsannahme kommt. Sozial vermittelte Seh- und Deutungskonventionen prägen das Zuschreiben von Abbildungsähnlichkeiten durch Fotografien maßgeblich. Gleichzeitig sind sie durch eine gewisse Offenheit in der Sinngebung gekennzeichnet (vgl. Lemme 2016, S. 237- 241). Die Fotografie als kulturelle Praxis ist somit in einen ständigen Prozess von inhaltlichen und räumlichen Übersetzungen eingebunden und hat soziopolitische Wirkung. Transkulturelle und translokale Bedeutungszuschreibungen müssen als wichtiger Aspekte des fotografischen Austauschs verstanden werden, der neben dem Präsentieren, beispielsweise auch den Akt des Fotografierens selbst miteinschließt. Nicht nur der/die Fotograf*in, bzw. in diesem Kontext die forschende Person, sondern auch die Fotografierten und die Betrachter*innen sind als aktiv Teilnehmende eines fotografischen Ereignisses zu verstehen. Das steht in einem engen Zusammenhang mit Sichtbarkeit sowie Wissensvermittlung und -bewertung (vgl. Bublatzky 2018, S. 115- 119+ 128). Als alternative Herangehensweise an die fotografische, in der Ethnologie gängige Dokumentationsweise, wird in dieser wissenschaftlichen Arbeit eine illustrative nach wie vor eher unübliche Darstellungsvariante der selbst angefertigten Aquarellmalereien mit Rückgriff auf vor allem Michael Taussig gewählt. Einerseits wird so die Bedeutung der interaktiven, subjektiven und sinnlichen Erlebnisse der forschenden Person im Forschungsprozess verdeutlicht. Andererseits wird angenommen, dass die Handlung des Zeichnens selbst den/die Forscher*in in das Geschehen und in das Bild hineinhievt und als mimetischer Akt gesehen werden kann. Durch das Nachfahren der Dinge in der Realität mit der den Stift haltenden Hand und das nachzeichnende Abbilden auf dem Papier, geschieht in Anlehnung an Taussig etwas Magisches, dessen Berücksichtigung in der Analyse zu neuen Erkenntnissen führen kann. In Abgrenzung dazu und zum Aufzeigen der Unterschiede der Methoden wird allerdings zuerst erläutert, welche Charakteristiken und Wirkungen Fotografien haben und wie sie üblicherweise in ethnografischen Arbeiten eingesetzt werden.

Fotografien, die in der Regel in ethnografischen Arbeiten als Dokumentationsmaterialien genutzt werden, erwecken den Anschein der Abbildung von Wirklichkeit. Bei ihnen ist die Annahme der Abbildungstreue noch stärker zu beobachten, als beim Film. Fotos scheinen Situationen, Objekte und Subjekte visuell einzufrieren. Durch bildliche Inszenierungen wird aber deutlich, dass sie und ihre Wirkung sowie die gesellschaftliche und persönliche Rezeption von vielen verschiedenen Faktoren abhängig sind. Im Gegensatz zur Malerei wird die Fotografie als einfacher und billiger reproduzierbar wahrgenommen, was oftmals mit einer geringeren Wertschätzung einhergeht. Im Folgenden wird näher auf die foto-ethnografische Methode eingegangen, die generell in einem kontrollierten Setting stattfindet, häufig in Kombination mit Teilnehmender Beobachtung, schriftlichen Notizen oder zeichnerischen Skizzen. Ziel ist die Unterstützung des wissenschaftlichen Diskurses sowie die

Möglichkeit der Darstellung kultureller Praxen für eine breitere Öffentlichkeit. Über die Fotografien kann zudem ein interkultureller Austausch der Beteiligten im Feld angeregt werden. Die fotografischen Aufnahmen sollen das Untersuchte, also kulturelle Artefakte und alltägliche sowie außergewöhnliche Ereignisse, zeitnah und direkt einfangen. Grundsätzlich versucht der/die Fotografierende sich an der Perspektive der untersuchten Personen zu orientieren, weshalb die Partizipation der forschenden Person im Feld wichtig ist. Auch Fotoamateur*innen und wissenschaftliche Laien können foto-ethnografisch vorgehen (vgl. Hägele 2007, S. 8ff.). Im wissenschaftlich-akademischen als auch im musealen Bereich gibt es die dokumentarische, illustrative sowie interpretative Zugangsvariante. Darüber hinaus kann ein künstlerischer Zugang ausgemacht werden, der das Bild als Teil des künstlerischen Prozesses sieht. Die dokumentarische Variante begreift das Foto als realgetreue Abbildung, oft steht der Gedanke des Bewahrens oder Archivierens im Zentrum. Der Fokus liegt nicht auf der Fotografie an sich, sondern auf den abgebildeten Objekten und Subjekten. Der illustrative Zugang in der kulturwissenschaftlichen Praxis hat sich parallel zur fotografischen Dokumentation entwickelt. Auch hier wird das visuelle Medium hauptsächlich als Realitätsersatz betrachtet. Allerdings wurde hier traditionell eher darauf abgezielt, den volkskundlichen Kanon in der Öffentlichkeit darzustellen. Der illustrativen Präsentation fehlt es oftmals an einer quellenkritischen Herangehensweise. Bildliche Quellen nehmen im Vergleich zu textlichen außerdem häufig eine zweitrangige Rolle ein. Der ethnografisch-interpretative Zugang arbeitet dagegen quellenkritisch. Inhaltliche Verknüpfungen werden historisch, fotogeschichtlich, biographisch und ikonologisch hergestellt. Bestenfalls werden hinzukommend bildanalytische Verfahren genutzt. Vor allen Dingen biographische, soziale und gesellschaftliche Thematiken über Vorurteile, Geschlechterrollen oder bildästhetisch-ikonographische Fragen werden behandelt. Unabdingbar für die Analyse am Bild ist zum einen die korrekte Kontexteinordnung der Fotografien, zum anderen die Umsetzung der Untersuchung selbst nach ethnografisch-ikonographischen Mustern. Für die Wissenschaft im 19. und 20. Jahrhundert, sowie für die Öffentlichkeit in Printmedien und im Museum ermöglichte die Fotografie das „visuelle Kennenlernen“ von Kulturen. Dabei muss bedacht werden, dass der/die Fotografierende nicht unbedingt alles Fotografierte mit Absicht visuell festhält. Andererseits können, wie bei den klassischen Kunstdisziplinen, gezielte Inszenierungen vorgenommen worden sein. Im Umgang mit Fotografien ist des Weiteren teilweise eine haptische Aneignung und eine Emotionalität erkennbar, wenn z.B. ein Foto eines nicht-anwesenden Menschen geküsst und mit ihm gesprochen wird (vgl. ebd. S. 10ff.+ 14f.+ 313). Aus all dem geht hervor, dass die Fotografie im wissenschaftlichen Kontext als eine Quelle unter vielen gedeutet werden muss, die innerhalb des Diskurses kritisch zu analysieren ist. Bilder können im Sinne der Kommunikationswissenschaft als visuelle Zeichen interpretiert werden, die durch Symbole geistige Erregung auslösen. Grundlegend ist außerdem die Annahme, dass Fotografien vor dem jeweiligen historischen Hintergrund betrachtet werden müssen, sowie dass der spezifische

Erfahrungs- und Erkenntnishorizont der Betrachtenden in der Decodierung berücksichtigt werden muss (vgl. ebd., S. 25f.). Es finden hinzukommen fortlaufend technische Erneuerungen statt, sodass die Aufnahme-, Verbreitungs-, Archivierungs- und Präsentationsmöglichkeiten und die damit verbundenen vorhandenen oder nicht-vorhandenen Hürden, zeitlichen Faktoren und Kosten in forschungspraktischer Hinsicht mit einzubeziehen sind. Im Allgemeinen gehen die verschiedenen Perioden ineinander über, Bildverständnisse und Techniken beeinflussen sich gegenseitig und überlagern sich (vgl. ebd., S. 299f.). Ulrich Hägele (2007) arbeitet fünf Möglichkeiten für foto-ethnografisches Herangehen innerhalb der kulturwissenschaftlichen Disziplinen heraus. Erstens die Fotodokumentation, die als früheste volkskundlich-fotografische Methode definiert wird. Die visuelle Aufnahme von Objekten und kulturellen Handlungen und ihre möglichst realistische Wiedergabe sowie kritische, typisierende Gegenüberstellungen hätten Priorität gehabt. Heute hätten bei wissenschaftlichen und musealen Fotodokumentationen die systematische Erhebung und Inventarisierung einen wichtigeren Stellenwert eingenommen. Zweitens wird die teilnehmende Feldbeobachtung als foto-ethnografische Variante angeführt. Vor allem zu Beginn der visuellen Feldforschung könne der Einsatz der Kamera auch dazu genutzt werden Dinge aufzunehmen, die der/die Wissenschaftler*in in der jeweiligen Situation selbst nicht wahrnimmt. Des Weiteren könne die Kontaktaufnahme zu den Beteiligten über die Kamera erleichtert werden. Unerlässlich, so stellt Hägele heraus, sei dabei der respektvolle und offene Umgang mit den Beteiligten im Feld. Außerdem müsse klar sein, dass mit der Methode keine Visualisierung von Wirklichkeit erfolge. Vielmehr versuche man ein mehr oder weniger authentisches Abbild von kulturellen und sozialen Interaktionen herzustellen. Auch gelte es den Gewöhnungseffekt an das Aufnahmegerät zu bedenken. Bei manchen gesellschaftlichen Anlässen sei es üblicher, als bei anderen zu fotografieren. Eine möglichst große Bildauswahl sei für die Arbeitsschritte der Kategorisierung und Interpretation förderlich. Drittens wird das Fotointerview genannt, das manchmal mit der teilnehmenden Fotobeobachtung verknüpft werden würde. Im Vergleich zu rein mündlichen Befragungen seien die Aussagen der Gesprächspartner*innen oft vielfältiger und tiefgründiger. Der/die Forscher*in müsse die Interviewten aber zur genauen Betrachtung der Fotografien animieren und bedenken, dass manche Gesprächspartner*innen weniger Erfahrung im Umgang mit ihnen hätten als andere (vgl. S. 301ff.). Die vierte foto-ethnografische Herangehensweise sei die substitutive fotografische Befragung, die die Soziologie erst seit den 1980er Jahren für sich entdeckt habe. Anders als beim Fotointerview zeichne sich diese Methode dadurch aus, dass nicht die forschende Person vor dem Hintergrund einer bestimmten Fragestellung das Foto schießt, sondern die Zielperson selbst, zumeist in ihrem eigenen Lebenskontext. Vornehmlich biographisch ausgerichtete Alltagsstudien würden deshalb Gebrauch von der substitutiven Methode machen. Nach dem Fotomachen führe man ein Interview. Die Methode sei auf beiden Seiten mit einem hohen Zeitaufwand verbunden, ebenso sei mit höheren Kosten zu

rechnen. Die fünfte Herangehensweise sei das Fototagebuch, das den Forschungsalltag visuell festhält. Leben und Arbeit könnten auf diese Weise dokumentiert, strukturiert und in künstlerischer Form in einem Prozess verarbeitet werden. Insbesondere das scheinbar Unwichtige und Serielle könne im Fototagebuch an Bedeutung erlangen, wodurch die Weltsicht und der Blick auf die Kultur des Visuellen geschärft werden könnten. Auch Veränderungen in der Wahrnehmung könnten so deutlich werden. Im digitalen Zeitalter sei das Fototagebuch eine unkomplizierte und kostengünstige Möglichkeit der Selbstreflexion der Arbeit im Feld (vgl. ebd., S. 304ff.). Hägele unterstreicht, dass Bilder insgesamt eine starke Wirkung haben, indem sie Wünsche hervorrufen oder den Warenkonsum anregen. Außerdem hätten sie Unterhaltungswert und würden in der Bildung angewendet werden. Sie würden Ereignisse dokumentieren, identitätsstiftend wirken, informieren, Tatsachen verschleiern, als Beweisstücke gelten oder den Weltblick symbolisch verändern. Als Forschungsgegenstand könnten Bilder ähnlich wie Texte oder Noten gelesen werden (vgl. ebd., S. 309). In der Rezeption sei die Fotografie meistens in ein Zeichensystem eingebunden. Oftmals gebe es neben dem Bild auch einen Text und einen Veröffentlichungskontext, der weitere Botschaften an die Rezipient*innen vermittele und die Deutung des Bildes beeinflusse. Deshalb sei die Betrachtung des Kontextes in der kulturwissenschaftlichen Arbeit mit Fotografie maßgeblich. Vor allem fotografische Alltagspraxen, wie z.B. Fotografien an der Wohnzimmerwand oder im Familienalbum könnten aus Forschungsperspektive interessant sein (vgl. ebd., S. 312f.). Der Forschungsansatz der Visuellen Kulturwissenschaft konzentriere sich auf soziale Räume, Umgangsformen und Wandlungsprozesse von Bildern. Sowohl der alltägliche Blickwinkel des/r Bildkonsument*in, als auch die Absichten des/r Produzent*in sowie die soziale und gesellschaftliche Einbettung würden in Anbetracht der Bedeutung der Sensualität als Kern der Visuellen Kultur analysiert werden (vgl. ebd., S. 318ff.). Die Methodik der Visuellen Kulturwissenschaft sei interdisziplinär und umfasse alle visuellen Formen, ohne Hierarchisierungen vorzunehmen (vgl. ebd., S. 325f.).

Im Folgenden beziehe ich mich, wie bereits erwähnt, verstärkt auf den australischen Anthropologen Michael Taussig, der sich in seinem 2011 erschienen Werk „I swear I saw this“ mit der Relevanz von Feldtagebüchern, insbesondere mit den darin angefertigten Zeichnungen, Kritzeleien und Skizzen beschäftigt. Er ist der Meinung, dass im Feld gemachte Notizen Entdeckungen festhalten und als Zeugnis von etwas dienen. Der Unterschied zur Wissenschaft im Sinne der Beweissuche und Kausalität sei allerdings, dass menschliche Kontakte auch durch Emotionen und seelische Eindrücke geprägt sind, die der/die Anthropolog*in auf Reisen zu allererst durch- und erlebe (vgl. S. xi). Er spricht von der „imaginative logic of discovery“ (ebd.), die vor allem im Feldtagebuch in Form einer Mischung von ungeordneten Beobachtungen, Träumen, Gedanken und ggf. Zeichnungen oder anderen hinzugefügten Medien, wie z.B. ausgeschnittene Zeitungsartikel, hervortrete. Er sieht in den Notizbüchern das Potenzial auf eine mystische Art und Weise die innere und äußere Welt miteinander

zu verbinden. Zeichnungen im Feldtagebuch seien mehr als das Ergebnis vom Sehen, weil das Sehen und somit die menschliche Welt durch sie hinterfragt werden könnten. Sie seien eine Antwort auf einen Wahrnehmungsakt, der durch sie wiederholt werden würde. Dadurch könne es passieren, dass sie wie ein Talisman wirken würden. Das „Zeug*in-von-etwas-sein" werde so zu etwas Mysteriösem, Kompliziertem und zugleich Mächtigem (vgl. ebd., S. 1f.). In der Übertragung der in der Realität gesehenen Situationen in eine Zeichnung passiere etwas „Seltsames" und Surreales (vgl. ebd., S. 7ff.). Taussig zeigt anhand des Beispiels der Debatte über die Rückgabe eines im Kolonialismus enthaupteten Maori-Kopfes von der französischen Regierung nach Neuseeland in der „New York Times" auf, dass Zeichnungen in manchen Abbildungskontexten gesellschaftlich als passend wahrgenommen, Fotografien aber als nicht geeignet betrachtet werden. Eine mögliche Begründung dafür sei, dass die Fotografie als „magischer Weg" angesehen werden würde, den Geist des Toten einzufangen, während die Zeichnung eher nicht mit mitfühlender Magie in Verbindung gebracht werden würde. Ähnliches sei im Hinblick auf Gerichtsaalberichte (in den USA) zu bemerken: Fotografien in den Medien von den Geschehnissen seien verboten, Zeichnungen nicht. Zeichnungen in Feldtagebüchern dagegen würden die Realität übersteigen, sie würden als Fragmente auf eine Welt „dahinter" hindeuten und auf etwas verweisen, das unsichtbar und auratisch ist (vgl. ebd., S. 11ff.). Taussig kritisiert in diesem Zusammenhang Zeichnungen und Malereien in Feldtagebüchern, die zu sehr auf eine tatsächliche Repräsentation der Realität abzielen, weil so ihr intimes, andeutendes und metaphysikalisches Potenzial unberücksichtigt bleibe (vgl. ebd., S. 15ff.). Das Schreiben im Feldtagebuch hingegen wirkt für ihn wie der Inbegriff des Bewusstseins, das als direkte, schnelle und abgekürzte Übertragung von Erfahrungen die Realität verwischt. Tragischerweise fühle es sich so an, als ob jedes Wort die Distanz zwischen dem/r Autor*in und dem, was das Wort aussagen solle, vergrößere. Skizzenhafte Zeichnungen dagegen könnten Geheimnisse offenlegen und unübliche Einblicke in menschliche Lebensweisen geben (vgl. ebd., S. 19f.):

> „This indicates a solid practical reason for drawing in a fieldwork notebook, providing psychological comfort against the sense of reality obliteration induced by writing, but then such a comfort is itself based on something whose desperation defies analysis […]. The question is why or how does drawing provide comfort, if comfort be the word? " (ebd.).

Der offensichtlichste Unterschied von Zeichnungen in Notizbüchern zu Fotografien ist laut Taussig, dass Zeichnungen sich organisch mit dem Geschriebenen verbinden, wenn auf denselben Seiten geschrieben und gezeichnet wird. Alles sei Teil desselben Prozesses, während Fotografien durch die technischen Besonderheiten einem anderen Bereich zuzuordnen seien (vgl. ebd., S. 21):

> „What is more, photography is a *taking,* the drawing a *making*, and although there is much to quibble about with these words, there is wisdom in them too. […] a *photograph stops time*, while a *drawing encompasses it [...]. Encompass*.

> Like *enclose.* But *encompass* sounds more capacious, more generous, more of a two- way movement“ (ebd., Herv. i. O.).

Der Sehprozess sei ein wichtiger Teil des Zeichnens, das Ziehen einer Linie könne zu neuen Seherkenntnissen führen. Überdies aber bringe das Zeichnen die Zeichnenden näher an das Objekt heran. Über die autobiografische Aufzeichnung des Entdeckens eines Geschehnisses, das Sehen, das Erinnern oder das Imaginieren finde ein „Werden“ des/r Zeichnenden statt. Er/sie selbst werde zu dem, was er/sie zeichne. Taussig definiert das als mimetischen Prozess. Das Zeichnen könne die Erinnerung an das Gezeichnete stärken und eine größere Verbundenheit durch die enger werdende Beziehung zu ihm hervorrufen. Es sei von einer großen Körperlichkeit geprägt, von einem kinästhetischen Sinn. Die Hände würden sich mit der Umgebung unterhalten, sodass der ganze Körper als Auge fungiere (vgl. ebd., S. 22f.+ vgl. auch S. 124). Taussig geht näher auf den mimetischen Prozess beim Zeichnen ein, den er als magisch interpretiert:

> „You draw an image that has a mimetic relationship with what it is an image of (bear in mind this does *not* mean that there is necessarily a one- to- one resemblance, as if such a thing were possible). That is what we could call magic station number one. But coincidentally there is set up a mimetic relation between you, especially that part of you called your body, with whatever it is that is being rendered into an image, and also with the resulting image itself- magic stations number two and three!“ (vgl. ebd., S. 23).

Wegen den Möglichkeiten der Selbsttransformation, des Zum-Leben-Erweckens eines Bildes, des Verbunden-Seins mit ihm und der Geschichtsdokumentation, sei das Feldtagebuch sehr wertvoll. Zeichnungen seien dionysisch, d.h. ekstatisch oder rauschhaft. Die körperliche Mimesis finde über die Bewegung der Hand in Anlehnung an das statt, was gezeichnet werde, wobei auch der Kopf an das zu Zeichnende ausgerichtet werde. Es finde ein stetiger Wechsel der Blickrichtung zwischen Motiv (Beobachten) und Papier (Zeichnen) statt. Taussig beschreibt diese körperliche Imitation als eine bestimmte Form des Tanzens, bei der Form, Rhythmus und Proportionen eine Rolle spielen. Diese mentale Leistung beim Zeichnen könne ebenso wie die überwiegend körperliche Anstrengung beim Tanz erschöpfend sein (vgl. ebd., S. 24). Des Weiteren würden Notizbücher im Feld oder Tagebücher häufig eine Art „Fetisch“ darstellen, also ein materielles Objekt, das spirituelle Kraft zu haben scheint, indem sie konstruiert, beschützt, wertgeschätzt und ständig durch das Schreiben und Zeichnen weiter ausgearbeitet werden würden (vgl. ebd., S. 105). Notizbücher könnten durch den/die Besitzer*in selbst fetischisiert werden, oder aber durch z.B. Verleger*innen, indem letztere annehmen würden, dass das Buch einen Teil der Seele des/r Verfasser*in widerspiegelt (vgl. ebd., S. 108f.). Durch die fortwährende Bearbeitung des Tagebuchs werde es zur Erweiterung des Selbst. Dadurch besitze es etwas Magisches oder gar Heiliges: Es könne Teile der Seele und etwas Intimes abbilden sowie zugleich befremdlich wirken (vgl. ebd., S. 25f.). Der/die Zeichnende lerne die Umgebung durch den Zeichenakt kennen, aber

auf eine seltsame Art lerne das Umgebende auch den/die Zeichnende kennen. Die Zeichnung gehöre zu einem anderen Universum, obwohl sie vorgebe die Realität abzubilden. Imagination und Dokumentation würden nebeneinander bestehen (vgl. ebd., S. 30f.). Taussig merkt an, dass Zeichnende schnell als Amateur*innen eingeordnet werden, insofern sie im hochkulturellen Bereich nicht anerkannt werden. Das Zeichnen selbst würde in der westlichen Kultur als dem Schreiben nachrangig eingeordnet werden. Zwar sei das Digitale neben das Zeichnen mit Stift und Papier getreten, dennoch sei nach wie vor eine Wertschätzung für die handgemachte Zeichnung erkennbar (vgl. ebd., S. 33f.). Das alte griechische Wort „grapho" bedeute beides: Zeichnen und Schreiben. Auch im Mittelalter habe „zeichnen" eine Aktivität gemeint, die sowohl das Schreiben, als auch das heute als „zeichnen" Bezeichnete umfasst. Zugleich jedoch habe es zu der Zeit kein Wort gegeben, dass nur das Zeichnen beschreibt. Im Hinblick auf die kindliche Entwicklung und Sozialisation wird festgehalten, dass kleinen Kindern von Beginn an Geschichten erzählt werden. Die Eltern würden illustrierte Kinderbücher vorlesen. Die Illustrationen würden mit dem ansteigenden Alter einen geringeren Stellenwert einnehmen, während die Textanteile in den Büchern kontinuierlich größer werden würden. Lediglich das Buchcover bleibe bedeutsam. Die bildliche Darstellung des Hauptcharakters, die zuvor nur in der Vorstellung der lesenden Heranwachsenden existiert habe, könne durch die Diskrepanz von Text- und Bildrepräsentationen sogar zur Desorientierung führen (vgl. ebd., S. 36- 39).

Ein Feldtagebuch sei wie ein Sammelalbum, das man immer wieder anders lese, sodass man unerwartete Bedeutungen und Zusammenhänge erfassen könne. Das sei mit dem Spielen eines Kindes vergleichbar, das sich stundenlang mit der Neuzusammenstellung von Steinen und Murmeln beschäftigen könne. Sammlungen im Allgemeinen könnten eine starke Faszination ausüben. Feldforscher*innen, die bereits vor der Forschung einen strikten Plan ausarbeiten würden, würden sich dem Zufall und den möglichen „magischen" Zusammenführungen versperren. Taussig kritisiert überdies, dass im wissenschaftlichen Bereich häufig von der Nutzung der „Ich-Form" abgesehen wird. Auf diese Weise würde Subjektivität verwischt und verzerrt werden, was auch in vielen finanzierten anthropologischen Projekten der Fall sei. Das sei bezüglich von Feldforschung aber nicht angemessen, da die ganze Arbeit auf persönlichen Erfahrungen und dem Geschichtenerzählen, und eben nicht auf unter Laborbedingungen generierten Protokollen basiere. Die Unterdrückung von Subjektivität gehe mit der Behinderung von Möglichkeiten einher, die sich durch Zufälle und Überraschungen ergeben. Das Feldtagebuch dagegen sei eine Form der künstlerisch-sinnlichen Unmittelbarkeit, die als wertzuschätzende und alternative Wissensform mehr Beachtung finden müsse (vgl. ebd., S. 47ff.). Es würde zwei unterschiedliche Zeitlichkeiten miteinander verknüpfen: Die nach vorne ausgerichtete, tägliche Chronologie bzw. das Festhalten in zeitlicher Reihenfolge von Ereignissen mit der in die Vergangenheit gerichteten Leseperspektive. Es verbinde Handlungen mit nachträglichen Einfällen, indem es etwas aus einem bestimmten Kontext in einen neuen Zusammenhang stellen würde, so wie

es auch Sammler*innen tun würden. Durch die dekonstruktiven Eigenschaften könnten neue Erkenntnisse erwachsen. Taussig unterstreicht die physikalische, theatralische und sinnliche Qualität der im Feld entstehenden Gedanken (vgl. ebd., S. 50ff.; vgl. auch S. 103f.+ 118). Das Feld sei ein Knotenpunkt verschiedener Welten, eine Zwischenzone, in der der/die Forscher*in und das Feld eine Art Collage entwerfen würden:

> „The anthropologist is not presenting a picture of another reality so much as inhabiting a switchback by which one reality is pictured in terms of the other, which, in turn, provides a picture of that which pictures it!" (ebd., S. 52).

Taussig betont, dass Warten und Langeweile zum Forschungsprozess dazugehören und die Türe für neue Möglichkeiten und Unerwartetes öffnen.[170] Deshalb dürften Forscher*innen sich vorab nicht zu viele Pläne für die Forschung schreiben, sondern sollten offen (inter-)agieren sowie Kontingenz und auch Missverständnisse zulassen (vgl. S. 59). So wie bei Zauberei sei im Zufall auch das Schicksal inbegriffen, es handele sich um zwei Seiten derselben Medaille. Ähnlich sei es z.B. bei Hoffnung und Skepsis in Magie und auch Religion. Ohne Skepsis gebe es paradoxerweise keine Hoffnung (vgl. ebd., S. 65f.). Der Schock, die Irritation und die Ruinierung werden vom Anthropologen als wichtige Elemente der Feldforschung, -beobachtungen und -notizen ausgemacht. Besonders unerwartete oder als verboten wahrgenommene Situationen würden in Erinnerung bleiben (vgl. S. 70+ 125+ 143). Zeug*in von etwas sein bedeute nicht nur im richtigen Moment die Augen auf ein Geschehen gerichtet zu haben. Das Bezeugen reiche über das bloße Sehen hinaus, da man in einen Prozess des Wertens eingebunden sei. Sprache allein reiche hier als (Zeug*innen-)Aussage oft nicht aus, sodass eine Zeichnung bekräftigend wirke und einen Versuch darstelle, das Nicht-Alltägliche und womöglich Übernatürliche darzustellen (vgl. ebd., S. 71f.). Feldtagebücher schreibe man nicht nur für sich selber, sondern auch für ein unsichtbares und imaginiertes Publikum. Taussig spricht von „spirits" (S. 77). Er wiederholt, dass das Feldtagebuch auf einem Gefühl des Scheiterns fußt, einer Vorahnung, dass das Schreiben immer ungenügend erscheint im Hinblick auf die aufzuzeichnende Erfahrung. Nichtsdestotrotz könne das nochmalige Lesen des Tagebuchs durch den/die Autor*in die gemachte Erfahrung simulieren. Explizite und implizite Erfahrungsmodi seien somit Teil des Tagesbuchs. Das Explizite versuche das Geschehene in einem Arbeitsprozess zu kopieren. Die implizite Ebene greife Atmosphären und Imaginatives auf und gehöre zur Welt des Spiels (vgl. ebd., S. 100). Das Notizbuch bewege sich zusammenfassend in einem experimentellen Zwischenraum (ebd., S. 127). Es sei unmöglich und wahr zur selben Zeit (vgl. ebd., S. 118).

Das Feldforschungstagebuch handele folglich von den Erfahrungen in einem Feld der Anders- und Fremdheit (vgl. ebd., S. 120). Dabei seien für den Erkenntnisgewinn neben den Geschichten und

[170] Siehe Kap. 4.2.3. „Reisen, Warten und Gastlichkeit".

Aussagen der Gesprächspartner*innen auch die Gedanken und Gefühle des/r Forscher*in interessant (vgl. ebd., S. 123). Taussig behandelt das Thema der nachträglichen Einfälle intensiver, womit er Notizen meint, die ein paar Stunden oder Tage nach dem eigentlichen Eintrag in das Feldtagebuch geschrieben werden. Im Grunde gebe es kein zeitliches Ende für Nachtragungen. Häufig handele es sich um sehr wichtige Punkte, die in der eigentlichen Situation aus irgendwelchen Gründen nicht in den Vordergrund getreten seien und der/dem Forscher*in später, oft plötzlich, in den Sinn kommen würden (vgl. ebd., S. 141). Die Arbeit im Feld würde experimentelles, interaktionales Wissen generieren, dessen Basis die Beziehung zwischen Beobachter*in und Beobachtetem oder Gast und Gastgeber*in sei. Erzählungen und Zufälle in einem Fremdheitskontext seien das Fundament des Wissens. Der/die Anthropolog*in bewege sich dabei immer in einem hierarchischen Machtkonstrukt. Durch die Erlebnisse als Fremde*r in einem anderen Land verändere sich auch der/die Forscher*in selbst (vgl. ebd., S. 144f.). Taussig ist irritiert darüber, dass die im Feld eine entscheidende Rolle spielenden Erzählungen nicht einfach als solche bezeichnet werden, sondern in der Wissenschaft als Informationen verteidigt werden müssten. Es werde versucht, die Erzählungen in „Fakten“ oder sogenannte „Daten“ zu übersetzen. Der/die Geschichtenerzähler*in werde zum/r „Informant*in“. Durch diese Transformation würde die Reichweite und die den Erzählungen innewohnende Vorstellungskraft verlorengehen (vgl. ebd., S. 144f.). Das Feldtagebuch biete die Möglichkeit, Ordnung und Unordnung, Text und Bilder, direkte Gedanken und spätere Nachtragungen nebeneinanderzustellen und miteinander zu verbinden. Taussig ist sich allerdings nicht sicher, ob diese Arbeit nun Kunst oder Wissenschaft genannt werden sollte. Mit jedem Eintrag werde das Feldtagebuch mehr zu einem Fetisch, sodass sich auch seine ästhetische Komponente und seine okkulte Kraft vergrößere (vgl. ebd., S. 149).

Abgesehen von den selbstgemalten Bildern wurden den theoriebasierten Teilen im Fließtext dieser Arbeit Zwischenerläuterungen und Zitate in Form von (grau umrandeten) Textfeldern hinzugefügt. Auf diese Weise soll der auf Empirie fußende Teil mit der Theorie verbunden werden. Die Erläuterungen und Darstellungen helfen dabei, komplexere Ansätze und Theorien durch konkrete Aussagen meiner Gesprächspartner*innen und greifbare Beispiele für die Leser*innen verständlicher zu machen. Teilweise handelt es sich um fiktive Aussagen, die als solche kenntlich gemacht wurden. Gesprächspartner*innen, die nicht namentlich erwähnt werden wollten oder deren (mündliche) Einverständniserklärung für die Veröffentlichung fehlen, wurden mit „XY“ gekennzeichnet. Anhang B führt weiterführende eigene Darstellungen von Konzepten, Ansätzen und methodischen Vorgehensweisen auf.

3.2. Transkription

Der Begriff „Transkription“ steht für die Verschriftlichung von menschlicher Kommunikation, d.h. Interviews oder Gespräche werden nach festgelegten Systematiken notiert. Mithilfe der Transkription

sollen Informationen der Datenerhebung für das darauffolgende Auswertungsverfahren festgehalten werden. Es können außerdem bestimmte Aspekte der gesprochenen Sprache dokumentiert werden, die sie weiter spezifizieren. Das ist wichtig, da Verbalsprache ein flexibles System semantischer Einheiten ist. Deshalb sollten z.B. Wortbetonungen, Tonfälle, die gemachten Pausen, nonverbale Äußerungen wie Gestik und Mimik oder die Geschwindigkeit des Sprechens notiert werden. Grundsätzlich werden für die Transkription nur Daten ausgewählt, die für die spätere Auswertung von Bedeutung sind (vgl. Giereth 2011, S. 13; vgl. El-Mafaalani et al. 2015, S. 77f.)

Die sechs aufgezeichneten Interviews wurden transkribiert und dieser Arbeit im Anhang (siehe Kapitel 10) beigefügt, damit sie dem/r Leser*in zur besseren Nachvollziehbarkeit und zur Kontrolle vorliegen. Auf Grundlage der Transkription ist eine tiefergehende Analyse spezifischer Aspekte möglich. Vor den Konversationen wurden die Gesprächspartner*innen über die Aufzeichnung per Smartphone aufgeklärt und sie gaben mündlich ihre Einwilligung dazu ab. Alle Befragten waren mit der Veröffentlichung ihrer Namen einverstanden.[171] Die Forscherin ist in der Transkription als „S2" gekennzeichnet, der/die Gesprächspartner*in wird als „S1" betitelt. Da wie bereits erwähnt davon ausgegangen wird, dass es keine Standardsprache gibt, wurden die Fragen und Aussagen der Beteiligten so notiert, wie sie gesagt wurden und nicht „bereinigt". Bekannte Orte oder Namen wurden in gleicher Schrift aufgeschrieben, lediglich spezifische, eher unbekannte Räume, wie z.B. Restaurantnamen, wurden kursiv hervorgehoben. Code-Switching bzw. die Nutzung von anderen Sprachen als Deutsch wurden nicht gesondert markiert. Weil in den meisten Fällen die Unterhaltungen nicht in der Muttersprache der Sprechenden geführt wurden, können z.B. grammatikalische „Fehler" oder „Fehler" in der Satzstellung vorhanden sein. Dies schränkt die inhaltlichen Aussagen jedoch in keiner Weise in ihrer Aussagekraft ein. Vielmehr zeugen sie von der Flexibilität, Dynamik und Kreativität gesprochener Sprache.[172] Weil die vorliegende Doktorarbeit keine explizit linguistischen Forschungsziele verfolgt, wurde darauf verzichtet, die genaue Aussprache zu notieren. Wort- und Teilsatzwiederholungen ohne inhaltliche Relevanz wurden nicht verschriftlicht, ebenso wenig wie Füllwörter. Bei längeren Auslassungen von thematisch irrelevanten Aussagen wurde zur Kenntlichmachung: „[…]" verwendet. Die Interviews wurden teilweise nicht vollständig transkribiert. Am Anfang und Ende der Transkriptionen wurden unter anderem Sätze ausgelassen, wenn sie keine inhaltliche Relevanz hatten. Bezüglich der Transkription von Wörtern oder Teilsätzen, die nicht verstanden wurden, wurde der betreffende Zeitpunkt z.B. wie folgt notiert: „#00:01:00#". Falls eine

[171] Bei den in den Fließtext eingeschobenen Kurzzitaten wurden Sprecher*innen teilweise „XY" genannt, wenn der Name nicht veröffentlicht werden sollte.

[172] Die fiktive Sprache „Neusprech" aus dem Buch „1984" von George Orwell (2021) reduziert die zu ersetzende sogenannte „Altsprech"-Sprache auf ihre notwendigsten Worte und Grammatiken. In dem Roman wird angenommen, dass die Verschlankung der Sprache mit der Beschränkung von Gedanken einhergeht. Das steht im Kontrast zur Annahme des Erfindungsreichtums von Sprecher*innen und somit im Gegensatz zur in der Realität vorhandenen kreativen alltäglichen Sprachanwendung (vgl. S. 68).

entsprechende Vermutung hinsichtlich des gesprochenen Wortes bzw. der formulierten Wörter vorlag, wurde diese bzw. dieses mit einem Fragezeichen markiert und in Klammern aufgeschrieben, also beispielsweise: „(? Wohnort)“. Direkt dahinter folgt wie zuvor beschrieben die genaue Zeitangabe. Abgesehen davon wurden besonders auffällige prosodische Elemente der Sprache (z.B. „hebt Stimme“) und heraustretende emotionale Reaktionen (z.B. „lacht“) in eckigen Klammern zur Verdichtung der Abbildung der Gesprächssituation aufgeschrieben. Die Audiodateien liegen mir vor und können bei Bedarf gerne zur Verfügung gestellt werden.

3.3. Reflexion der Forscher*innenrolle

Das Hinterfragen von Selbstverständlichkeiten ist wie bereits dargestellt Fundament und Ziel meiner Forschung, die so als affektive Arbeit in den Fokus rückt (vgl. Bose 2019, S. 164). Grundlegend muss beachtet werden, dass der/die Forscher*in in einen sozialen und kulturellen Rahmen (ein-)gebunden ist. Eine gewisse Voreingenommenheit ist deshalb nicht zu vermeiden. Bei qualitativen bzw. interpretativen Vorgehensweise müssen darüber hinaus Entscheidungen und Gewichtungen vorgenommen werden, wodurch immer auch andere Aspekte in den Hintergrund geraten. Es liegen also eine zu reflektierende Standortgebundenheit und Seinsverbundenheit vor (vgl. El-Mafaalani et al. 2015, S. 85). Der in dieser Arbeit verfolgte Ansatz einer Forschung der „Konvivenz“[173] zielt auf eine möglichst große Unvoreingenommenheit seitens der Forscherin gegenüber häufig sonst nicht wahrgenommener Situationen auf spontan entstehenden Vorder- und Hinterbühnen oftmals marginalisierter transkultureller Akteur*innen im (öffentlichen) urbanen Raum ab. Ich betrachte mich grundsätzlich als Teil einer Welt, in der sich begegnende Individuen probieren gemeinsam Rituale zu etablieren und in der sie versuchen sich mimetisch anzunähern.

Weil die Wissensproduktion und die Machtausübung eng miteinander gekoppelt sind und in einem dialektischen Verhältnis zueinander stehen, ereignete sich auch die vorliegende Forschung in einem durch Machtverhältnisse geprägten Raum. Menschliche Beziehungen, auch im Forschungskontext, sind von Macht durchzogen (vgl. Carl 2006, S. 220f.; vgl. Foucault 1977, S. 38; vgl. Rund 2022, S. 125f.). Lange Zeit wurde in wissenschaftlichen Arbeiten, unter anderem auch in der Ethnographie, die Standortgebundenheit sowie die der imperiale Kontext allerdings nicht ausdrücklich benannt (vgl. Pratt 2022, S. 180). Grenzen für Forscher*innen und „Erforschte“ können unterschiedliche Bedeutungen haben und sich an ein und demselben Ort, in diesem Fall im Untersuchungsraum, anders auf die Individuen auswirken (vgl. Charim 2018, S. 17ff.). Ein Beispiel sind „Tourist*innen“[174] als Personen, die sich unbegrenzt bewegen können, wohingegen für

[173] Siehe Kap. 3.1.3.1. „Conviviality: Unordnung, Spontanität und Zufall als Forschungsgrundlage“.

[174] Mary Louise Pratt (2022) stellt sich die im ersten Moment vielleicht abwegig erscheinende Frage, was Militärstützpunkte und Tourismusressorts gemeinsam haben. Ein Verbindungspunkt sei z.B., dass beides alles-inklusive Orte der Beschäftigung sind, die Wünsche und Bedürfnisse stillen sollen. Beide seien Enklaven auf fremden Boden, die imperiale Arbeit verrichten sowie auf lokale Ressourcen und Akzeptanz der

„Vagabund*innen“ die Unmöglichkeit freier Bewegungen und das Stoßen auf Grenzen allgegenwärtig sind (vgl. Bauman 1996, S. 11- 15). Macht wird als produktiv begriffen, weil sie das Subjekt durch Diskurse und Disziplinen erst in ihrer möglichen Subjektposition festsetzt: „Ohne Macht gibt es *keine* [Herv. i. O.] Subjekte und somit auch *keine* [Herv. i. O] Realität. […]. Macht *ist* [Herv. i. O.] überall“ (Niermann 2011, S. 117+ 122). Aus diesem Grund wird eine herrschaftskritische Perspektive in Theorie und Praxis, bei der die Methodenkritik eingeschlossen ist, als notwendiger Bestandteil der Forschung erachtet. Ein heterogener Austausch von Positionen, der die eigene Positionierung permanent selbstreflexiv und kritisch miteinbezieht und einen hegemonialen Sprachgebrauch vermeidet, um der Gefahr der wissenschaftlichen Reinszenierung der eigenen Stellung als neokoloniales Herrschaftssubjekt entgegenzuwirken, ist notwendig (vgl. Bokemeyer und Golly 2006, S. 27- 31; vgl. Moser 2011, S. 50+ 52).[175] Mit Rückgriff auf die „Kritische Weißseinsforschung“ wird Weißsein als Symbol und als hergestellte, interpretierte und praktizierte Sichtbarkeit aufgefasst, die mit dem Besitz von bestimmten Privilegien einhergeht, die es im Forschungsprozess zu berücksichtigen gilt (vgl. Arndt 2006, S. 14). Der Begriff der „race-evasiveness“, der den bekannteren, aber umstritteneren Begriff der „colour-blindness“ ersetzt, beschreibt die Tatsache, dass Weiße ihre sozialpolitische Identität und Position nicht reflektieren, sondern sie negieren oder ignorieren. Es wird versucht, das durch die aktive Artikulation vom Weißsein der forschenden Person zu umgehen (vgl. ebd., S.22f.). Überdies muss bedacht werden, dass die Migrationsforschung in Deutschland nach wie vor hauptsächlich von autochthonen Forscher*innen dominiert wird. Zwar muss das nicht zwangsläufig problematisch sein, aber der/die Forscher*in ist nicht vermeidbar in gesellschaftliche Ungleichheitsverhältnisse eingebunden (vgl. Terkessidis 2004, S. 91f.). Denn trotz sich wandelnder soziopolitischer Strukturen in der heutigen Gesellschaft bleibt die grundlegende Bedeutung des Wechselspiels von Subjekt- und Objektpositionen im zwischenmenschlichen Kontakt bestehen, insbesondere auch im Forschungskontext (vgl. Huber 2014, S. 29f.). Dabei gilt es zu bedenken, dass das (europäische) forschende Selbst sich traditionell als Expert*in darstellt, der/die für oder über Marginalisierte spricht und somit eine große Deutungsmacht beansprucht (vgl. Storch 2020, S. 20). Die Subjektivierung der forschenden Person im Forschungsprozess ist doppelt, weil sie sowohl durch das Feld der

Gastgeber*innengesellschaften angewiesen sind. Beide seien Erben und Instrumente vom Imperialismus, die das Wir-Ihr-Denken bekräftigen würden. Soldat*innen und Tourist*innen als mobile Körper der Einrichtungen müssten bestimmte Regeln erlernen und beigebracht bekommen, wie sie die privilegierten Strukturen wertschätzen. Die lokalen Arbeitskräfte hingegen müssten ihren subalternen Status als Gastgebende performen. Dennoch müsse zwischen Tourismus und Tourist*innen sowie Militarismus und Soldat*innen unterschieden werden. In beiden Dyaden werde letzteres im Namen von ersterem dämonisiert, obwohl sowohl Tourist*innen, als auch Soldat*innen ihre Rolle beigebracht bekommen würden. Sowohl der Tourismus, als auch der Militarismus seien für die Punkte der Enklaven-Mentalität, der Oberflächlichkeit, der Ausbeutung von Anderen, dem Ausüben von weißer Vorherrschaft, dem starkem Konsumverhalten und den destruktiven Interventionen anzufechten. Dennoch könne man beides grundsätzlich nicht einfach gleichsetzen (vgl. S. 142f.).

[175] Zur Berücksichtigung heterogener Subjektpositionen siehe auch Abschnitt zu Spivak in Kap. 2.1. „Postkoloniale Theorien und kritische Zugänge“.

Wissenschaft, als auch das konkrete Beobachtungsfeld konstituiert wird. Erkenntnisse, die aus den jeweiligen Feldern gewonnen werden, müssen miteinander in Beziehung gesetzt werden. Das ist wichtig, weil so eine kreative Spannung zwischen den Annahmen des/r Forscher*in und den Ordnungen im Feld entstehen kann. Die Verknüpfung von theoretischen Annahmen und empirischem Material ermöglicht eine problematisierende Betrachtungsweise, die durch eine immer wieder eingenommene kritische Distanz der subjektivierten forschenden Person zu sich selbst charakterisiert ist (vgl. Dzudzek 2016, S. 88+ 90).

In Bezug auf die Forschungsergebnisse muss bedacht werden, dass der/die Forscher*in mitsamt seiner/ihrer Empfindungen, das Feld immer mit beeinflusst und verfremdet (vgl. Nassenstein 2018, S. 2+ 10). Grundgedanke ist, dass ich als Forscherin eine bestimmte Rolle in der spezifischen Situation spiele, die die Darstellungen der anderen Teilnehmer*innen beeinflusst und andersherum. Forscher*innen definieren einerseits was als Wissen gezählt wird, andererseits was es bedeutet Forschung als Forscher*in zu betreiben. Forscher*innen sind daraus folgend Teil des Feldes, was die Betrachtung von Emotionen, Wünschen und Machtverhältnissen unverzichtbar macht: „[…] ethnographers explore the dynamics of entanglements in which they are an active force“ (Huf 2022, S. 128). Auch die Forschung stellt folglich eine Form der (pädagogischen) Beziehung dar. Über die forschende Person treten Wissenschaft und Praxis miteinander in Kontakt. Erkenntnisse aus der Wissenschaft müssen dabei in einem Übersetzungsprozess in die Praxis übertragen werden. Beispielsweise können aus der Untersuchung der Beziehung zwischen Forschenden und Beforschten Einblicke in institutionelle Strukturen, Ambivalenzen oder Schwierigkeiten gewonnen werden. Für den Beziehungsaufbau im Forschungsfeld ist vor allem der erste Eintritt in das Feld wichtig. Es gilt Vertrauen und Nähe aufzubauen bei einer gleichzeitig zu wahrenden Distanz. Alle Beteiligten müssen sich aufeinander einlassen und ggf. können Stereotype sichtbar werden. Forscher*innen werden in der Regel als Vertreter*innen einer machtvollen gesellschaftlichen Einrichtung, der Wissenschaft, wahrgenommen. Das Erscheinen von Forscher*innen im Feld kann also Unstimmigkeiten zwischen den Feldteilnehmer*innen hervorrufen, jedoch können sie durch (Neu-)Positionierungen verhandelt werden. Es wird davon ausgegangen, dass nicht nur Erkenntnisse im Rahmen der vorliegenden Forschung gewonnen werden können, sondern auch Neujustierungen in den Praxisfeldern durch das Auftauchen des/r Forscher*in angeregt werden können. Forschungen nehmen bestimmte Themen der Felder theoretisch in den Blick, wodurch sie auf ihre Sinnhaftigkeit hin in Frage gestellt werden können. Durch den Eintritt in das Feld werden neue Dynamiken der Positionierung durch Fremdheitserfahrungen, Unbestimmtheit und gegenseitige Beobachtungen freigesetzt, die analysiert werden können. Forschung selbst ist deshalb als eine (wissenschaftliche) Praxis zu verstehen, die zirkulär mit den Praktiken des Feldes in Verbindung steht und performativ wirksam ist, weil sie vor dem Hintergrund des Kontextes die Wirklichkeit mitgestaltet und das Feld irritiert (vgl. Langer und

Richter 2022, S. 135ff.+ 138ff.+ 149f.; vgl. Richter und Bitzer 2022, S. 12f.+ 17; vgl. auchWeigand 2022, S. 188f.). „Einmal etablierte Wissenschafts-Praxis-Brücken“ (Weigand 2022, S. 198) sollten durch die Unterstützung von Politik und Verwaltung versucht werden aufrecht zu erhalten, um die Praxiswirksamkeit langfristig durch die wissenschaftliche Begleitung zu reflektieren (vgl. ebd.). Um Verfremdungs-, Exotisierungs-, und Objektifizierungseffekten durch die Anwesenheit des/r Forscher*in und seine/ihre Vorgehensweisen in der Datenerhebung zu vermeiden, sollten interdisziplinäre Zugänge und akteurszentrierte Sichtweisen gewählt werden (vgl. Nassenstein 2018, S. 3+ 10). Aus den genannten Gründen wird an geeigneter Stelle die literarische Ich-Form verwendet, um die eigene Rolle als Forscherin deutlich zu machen (vgl. Ruf 2007, S. 3).

Meine Interaktionsmöglichkeiten und die verschiedenen Rollenzuteilungen im Feld waren abschließend unfraglich durch den Fakt meiner Herkunft, meines Äußeren, meines weiblichen Geschlechts, meiner deutschen Muttersprache und meines Alters bestimmt (John 2016, S. 48- 52). Im selben Moment zeichnet sich meine Rolle durch eine doppelte Eingebundenheit aus. Einerseits ist mein Beruf als „Referentin für Kulturvermittlung und Kulturelle Bildung“ bei der Stadt Ulm wegen der Projektkonzeption, -kontrolle und -koordination und den finanziellen Abhängigkeiten gekennzeichnet durch vorgeschriebene Rahmensetzungen sowie Regularien sowohl auf Seiten der Kulturverwaltung, als auch auf Seiten der Kooperationspartner*innen. Andererseits definiert sich der zugrunde gelegte methodische „Konvivenz“-Ansatz genau durch die Abgabe meiner Kontrolle als Forscherin. Ich wurde in den konkreten Situationen von den transkulturellen Akteur*innen immer wieder selbst auf das Spannungsverhältnis hingewiesen, indem ich z.B. mal als Repräsentantin der Kulturabteilung, mal als private Teilnehmerin an einer Situation vor Ort und mal als wissenschaftliche Vertreterin bzw. als Doktorandin adressiert wurde. Es wurde versucht diese Widersprüchlichkeit anzunehmen, auszubalancieren und entsprechend zu reflektieren.

Abb. 13.: Ich.

4. Kultur (-begriff, -bereiche, -wahrnehmung)

Nachdem das Forschungsfeld präsentiert wurde, die grundlegende theoretische Einordnung im Kontext der Postkolonialen Theorien und die Vorstellung des in dieser Arbeit genutzten „Konvivenz"-Ansatzes erfolgt sind, wird in diesem Kapitel herausgearbeitet, auf welchen Kulturbegriff in der empirischen Forschung zurückgegriffen wird. Darüber hinaus wird ein Einblick in die Kulturpolitik und den „Kulturbetrieb" in Deutschland gegeben, um dann das sogenannte Audience Development und das immer prominenter werdende Feld der Kunst- und Kulturvermittlung mit besonderem Fokus auf dem Aspekt der Kulturellen Teilhabe darzustellen. Weil meine Forschung vor allem Augenblicke beleuchtet, die durch kreatives und ästhetisches Handeln von transkulturellen Akteur*innen hervorgerufen werden, wird danach auf die Kreativität im Alltäglichen eingegangen. Hierbei spielen Resonanz, Synchronisierung und Rhythmus in der Kommunikation eine entscheidende Rolle. Die sinnliche Wahrnehmung und damit der Körper werden als Basis für ästhetische Wahrnehmung und die Kommunikation mit Anderen begriffen. Interkulturelle Übersetzungen in Begegnungen sind maßgeblich an der Selbst- und Weltgestaltung beteiligt, was am Ende des Kapitels anhand der Beispiele des Reisens, des Wartens und des „Gastlichkeits-"Konzepts aufgezeigt wird.

Der Begriff „Kultur" ist ein im Alltag, in der Politik, in der Wirtschaft und in der Bildung viel genutzter Begriff. Wenngleich, oder gerade wegen der häufigen Verwendung, existiert keine einheitliche Begriffsbestimmung. Das ist auch auf individueller Ebene der Fall: Jeder Mensch versteht unter Kultur etwas anderes (vgl. Eremjan 2016, S. 25; vgl. Klein 2003, S. 26f.; vgl. Laitko 2016, S. 19). Aus diesem Grund versucht dieses Kapitel die in Deutschland vorherrschenden Kulturbegriffe

darzulegen. Stellenweise werden außerdem internationale Vergleiche angeführt, aber wegen des begrenzten Umfangs der Doktorarbeit wird der Fokus auf das in Deutschland vorherrschende Kulturverständnis gelegt. Dessen detailliertere Erörterung ist insbesondere notwendig, weil die verschiedenen Ausrichtungen der Kulturpolitik sowie die Kulturpraxis und die Kunst- und Kulturvermittlung eng damit zusammenhängen.

Veronika Hammer (2014) zitiert Max Weber (1904), einen der Gründungsväter der deutschen Soziologie, um die Unermesslichkeit der Bedeutung von Kultur zu verdeutlichen:

> „‚Kultur' ist ein vom Standpunkt des Menschen aus mit Sinn und Bedeutung bedachter endlicher Ausschnitt aus der sinnlosen Unendlichkeit des Weltgeschehens" (S. 18).

Armin Klein (2003) macht vier Begriffsdimensionen von Kultur im Alltagsverständnis aus: Erstens Kultur als Kunst. Hierunter fasst er sogenannte hochkulturelle Bereiche, die die geistige, kreative und künstlerische Arbeit betonen. Es herrsche die Annahme von einer notwendigen Begabung bzw. eines „Sinnes für Kunst" auf den Seiten des/r künstlerisch-kulturell Agierenden und des/r Rezipient*in vor. Zweitens gebe es die Begriffsdimension der Kunst als Lebensart in der Bedeutung von Kultiviertheit. Drittens wird die Dimension der Kultur im Plural (Kulturen) genannt. Es handele sich hierbei um eine wertneutrale und deskriptive Bezeichnung für das Vorhandensein von verschiedenen Kulturen unterschiedlicher globaler Gesellschaften sowie für das „Nebeneinander" verschiedener Kulturen innerhalb einer Gesellschaft. Ein Beispiel für letzteres seien Subkulturen. Die vierte Begriffsdimension sei die der Kultur im Kontext von Natur, womit menschliche Eingriffe in die Natur und ihre Umgestaltung gemeint sind. Das Wort „Kultur" selbst sei dem lateinischen „cultura" entlehnt, das wiederum auf das Verb „colere", also „drehen, wenden, bebauen" und zum anderen „anbeten" zurückgehe (vgl. S. 26- 31). Der Begriff stammt somit aus der Landwirtschaft und verweist auf die gemeinsame Basis aller Kulturbegriffe. Kultur wird begriffen als die vom Menschen geschaffene und gestaltete Umwelt, im Gegensatz zur Natur als grundlegende Bedingung der menschlichen Existenz (vgl. Eremjan 2016, S. 26). Kunst und Kultur gelten als Quellen der modernen Gesellschaft, als allgemein verfügbare Ressourcen sind sie essentiell für die Menschbildung (vgl. Czejkowska 2016, S. 404f.).[176]

Mary Louise Pratt (2022) definiert vier Charakteristiken der Standardbetrachtung der Moderne. Erstens würde man sich bemühen, ein Eigenschaftsspektrum der Moderne zu benennen. Dazu gehören z.B. die Demokratie, die Industrialisierung, die Trennung von Hoch- und Populärkultur,

[176] Es muss betont werden, dass dieses Kulturverständnis, das die vom Menschen gestaltete Umwelt als von der Natur getrennt betrachtet, nicht universal ist: „The word translated here as culture is *fūryū*, literally ‚flowing wind', which in Japanese can mean both culture and nature. Little differentiation. Culture in English may mean the ideas and customs of a society as well as to nurture cells for growth. Here we might have the Gaelic *dualchas*, meaning ‚culture passed across generations', which would include plant and animal knowledge" (Loose 2020b, S. 220).

die Urbanisierung, die Massenmedien, das Marktwachstum, die Bürokratisierung der Gesellschaften, die Naturwissenschaft als wahrheitssuchender Diskurs, der Aufstieg des Individuums sowie die Idee von Frieden und Fortschritt. Die einzelnen spezifischen Items seien weniger wichtig als der Fakt, dass die Standardbetrachtung davon ausgeht, dass es solch eine Liste braucht. Außerdem werde deutlich, dass die möglichen definierenden Eigenschaften nicht vollständig und kohärent sind. Zweitens benötige der Standardzugang ein Narrativ über die Wurzeln der Moderne. Gleichzeitig seien in der Literatur viele verschiedene Ursprungsnarrative zu finden, die das Erscheinen der Moderne teilweise im 15. Jahrhundert oder aber erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts datieren würden, je nach historischer Schwerpunktsetzung. Des Weiteren sei es so, dass jede Standardbetrachtung Modernität über eine/n zivilisatorische/n Andere*n definiere. Die hierarchisierenden und oftmals dichotomen Grenzziehungen seien durch Wissenschaftsdisziplinen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gefestigt worden. Viertens existiere eine monopolistische Nutzung von Kategorien. Damit sei die Annahme gemeint, dass wenn A ein Symptom von B ist, dass folgenderweise alle Fälle von A als Fälle von B gelesen werden könnten. Es bestehe also immer die Möglichkeit der Interpretation, wodurch der/die Interpretierende eine große Freiheit darin besitze, Andersheit zu kreieren. Deshalb müsse man darüber nachdenken, wer die Macht habe solche interpretativen Entscheidungen zu treffen und somit Bedeutungen zu konstruieren. Pratt resümiert, dass sich Europa über das Konzept der Moderne selbst als *das* Zentrum konstruiert hat. Die Moderne beinhalte somit ethnozentristische Praktiken, sodass der Rest der Welt als Peripherie erscheine (vgl. S. 35- 39). Überdies gebe es eine innere Spannung, die in den standardisierten europäischen Betrachtungen wenig Berücksichtigung finden würde: Den Widerspruch zwischen dem benötigten fixierten Anderen der Moderne und ihrem Ehrgeiz in Sachen Diffusion und Subjektherstellung (vgl. ebd., S. 40):

> „Put another way, the need to establish fixed others in order to define itself is at odds with the ambition to modernize others through processes of diffusion. This internal contradiction intersects with another: modernity's concept of individual liberty requires the subordination of others" (ebd.).

Heutzutage würden aber auch Phänomene, die zuvor als „hinter" oder „neben" dem Konzept der Moderne verortet worden seien, als Bestandteil der Moderne erforscht und theoretisiert werden. Dadurch würden vorher unsichtbar gemachte (globale) Handlungs- und Weltgestaltungsmöglichkeiten in das Blickfeld rücken (vgl. ebd., S. 41+ 47). (Pratt) spricht sich dafür aus, den Diffusionismus stärker in den Mittelpunkt der Forschung zur Moderne zu rücken (vgl. ebd., S. 49f.). Das von ihr Anfang der neunziger Jahre ausgearbeitete Konzept der „Kontaktzone" habe zum Ziel gehabt, dezentralisierend die Interaktionen bzw. das Ineinandergreifen zwischen bzw. von Europäer*innen und ihnen begegnenden Menschen zu untersuchen. Viele Wissenschaftsbereiche hätten dieses Paradigma mittlerweile für sich angepasst. Die Kontaktzone zeichne sich durch existierende Koexistenzen,

Interdependenzen, Zufälle und Unvorhersagbarkeit aus. Darüber hinaus werde klar, dass Menschen nicht kontrollieren könnten, was andere Lebewesen tun oder denken. Zwar hätten alle Lebensformen eine „Stimme“, aber die „Sprache“ unterscheide sich. Auch Tiere und Pflanzen würden sich ausdrücken und miteinander kommunizieren, z.B. durch Tänze, Lieder, Muster, Aromen, Farbenwechsel, Texturen, dem Freisetzen von Giften, warnendem Stechen, Untergrundnetzwerken etc. Alle menschlichen ästhetischen Ausdrucksformen würden sich an nicht-menschlichen Lebensformen orientieren oder mit ihnen geteilt werden. Verbalsprache spiele in dieses Interspezies-Kontaktzonen eine untergeordnete Rolle (vgl. ebd., S. 131+ 133f.).

Emil Angehrn (2014) erklärt, dass der Mensch grundsätzlich die Kultur als Sinnwelt benötigt. Die Hermeneutik stelle die ursprüngliche Offenheit der Menschen für das Andere heraus. In jedem Moment des Verstehens seien die offene Ansprechbarkeit und das Aufnehmen bereits enthalten. Das Individuum wachse in die Kultur hinein, werde durch sie geprägt und gleichzeitig würde sie den überlieferten Rahmen inklusive Sinnkomponenten und -zusammensetzungen für eigenes Tun und Handeln bereitstellen. In der hermeneutischen Betrachtungsweise bedürfe es demzufolge der Kultur als Verständigungsmedium, zur Selbstinterpretation sowie zur Identitätsgestaltung. Resümierend ermögliche Kultur, die Welt sinnhaft zu deuten und sich anzueignen sowie sich selbst zu definieren. Darüber hinaus sei sie als historisches Gedächtnis zu begreifen, das Stabilität und Sicherheit verleiht. Vor allem institutionelle Regelungen, Normen, Werte und übermittelte Geschichten seien hier als gesellschaftlich machtbewahrend zu nennen. Der ständige Bezug auf Vorangegangenes sei maßgeblich für Sinnprozesse. Diese stabilisierende und gleichzeitig konservative Eigenschaft von Kultur könne auch kritisch betrachtet werden. Kulturelles Leben an sich aber sei in seinem Kern produktiv, wandelbar und erneuernd. Im Modus des eigenen kreativen Entwerfens und der Sinnstiftung vollziehe sich ein Verstehensprozess (vgl. S. 96- 102).

Der Kulturbegriff im Deutschen ist im internationalen Vergleich stark normativ besetzt. Er bezieht sich wesentlich auf geistige, künstlerische und religiöse Fakten und hat die starke Tendenz, zwischen diesen Fakten auf der einen Seite und den politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen auf der anderen Seite zu differenzieren. Daraus resultiert eine Überhöhung des Begriffes, d.h. Kultur wird in Deutschland zumeist als Ort der höheren Werte und Tätigkeiten, wie dem Guten, Wahren und Schönen, betrachtet. Ausgangspunkt dessen war die Gegenüberstellung der Begriffe Kultur und Zivilisation im 18. Jahrhundert zur Zeit des aufstrebenden Bürgertums und der Aufklärung. Auch im 19. Jahrhundert fand die normative, moralisch-ästhetische Dimension des Begriffes weiterhin Verwendung. Zwar ist diese spezifisch deutsche Begriffstradition seit 1968 kritisch geprüft worden und neue Begriffe wie Popular-, Sozio-, Jugend- und Subkultur sind entstanden. Nur in wenigen Fällen sind die unter diese Begrifflichkeiten gefassten Phänomene und Praktiken jedoch in die Kategorie „Kultur“ im Singular integriert worden und in den Kanon der (Hoch-)Kultur übergegangen.

Der normative Kulturbegriff basiert zusammenfassend auf einem universalistischen und inhaltlichen Maßstab (vgl. Klein 2003, S. 33f.; vgl. Mandel 2016a, S. 23; vgl. Mittelhammer 2018, S. 24- 28). Der sich davon unterscheidende deskriptive Kulturbegriff in der Ethnografie ist vor allem auf Edward B. Tylor (2010) zurückzuführen, der schon 1871 die Lebensweisen relativ abgeschlossener Völkerschaften als Kulturen auffasste (vgl. S. 1; vgl. auch Laitko 2016, S. 30f.). Der deskriptive Ansatz versteht Kultur als Inbegriff von Wissen, Glauben, Kunst, Moral, Gesetz und Sitte. Der Begriff umfasst diesem Verständnis folgend alle übrigen Fähigkeiten und Gewohnheiten, die sich der Mensch als Mitglied der Gesellschaft angeeignet hat. Kultur meint hier die Ausdehnung von Gruppen, Gesellschaften oder Zivilisationen, für die bestimmte kulturelle Inhalte oder Praktiken charakteristisch sind. Wie bereits erläutert, wird Kultur in diesem Zusammenhang häufig eine innere Homogenität unterstellt und nach außen hin findet eine Abgrenzung statt (vgl. Klein 2003, S. 33f.; vgl. Mandel 2016a, S. 23; vgl. Mittelhammer 2018, S. 24- 28). Insbesondere in der schulischen Bildung, in den Medien sowie in der Politik sind Vorstellungen einer homogenen, nationalen Kultur immer wieder präsent. Eng damit verbunden sind Fragen von Machtverhältnissen (vgl. Tschernokoshewa 2015, S. 69f.+ 76f.; vgl. Schmitz 2018, S. 355f.).

Armin Klein (2003) erörtert, dass verschiedene Definitionen der Begriffe „Politik“ und „Kultur“ zu unterschiedlichen Konzepten in der Kulturpolitik führen, je nach Zusammenspiel der Auffassungen. Er stellt jeweils eine „weite“ und „enge“ Definition der Begriffe gegenüber (vgl. ebd., S. 61):

> „(1) *Weiter* Kulturbegriff: Kultur im Plural als Sitten, Gebräuche, Lebensweisen der Menschen
>
> (2) *Enger* Kulturbegriff: Kultur als Kunst
>
> (3) *Weiter* Politikbegriff: Politik ist sowohl staatliches als auch gesellschaftliches Handeln
>
> (4) *Enger* Politikbegriff: Politik ist ausschließlich staatliches Handeln“ (ebd., Herv. i. O.).

Auch bei Florian Mittelhammer (2018) lässt sich diese Einteilung wiederfinden. Mit Beginn der 1970er Jahre habe man sich erneut mit dem Kulturbegriff auseinandergesetzt. Kulturpolitik, -verwaltung und -management hätten sich in den meisten Fällen zunächst einem engen Kulturbegriff verschrieben. Im selben Moment sei der institutionelle Kulturbetriebsbereich jedoch hin zu populär- und soziokulturellen Kunstformen und Kulturpraktiken geöffnet worden. Daraus wird gefolgert, dass die heutige Kunst- und Kulturpraxis weder vollständig dem normativen, noch dem deskriptiven Kulturbegriff verschrieben ist. Der normative Kulturbegriff schließe das Inklusive und Felder wie Migrations-, Erinnerungs-, oder Populärkultur aus. Auch im Bereich der Förderungspolitik könne Kunst nicht mehr getrennt von anderen gesellschaftlichen Diskursen behandelt werden. Gleichzeitig sei ein Kunst- und Kulturverständnis, das prinzipiell alles menschliche Handeln und seine Produkte umfasst,

aufgrund der Gefahr von Beliebigkeit ebenfalls unzureichend. Deshalb plädiert Mittelhammer für ein Verständnis von Kultur als transkulturellen und hybriden Übersetzungsprozess (vgl. S. 22ff.). Vor allem Kunst könne in diesem Verständnis den deskriptiven, aber geschlossenen sowie normativen Kulturbegriff mit seinen tradierten Hierarchien und binären Denklogik in Frage stellen (vgl. S. 32ff.). Friederike Pannewick (2010) spricht sich dem folgend für ein offenes und dialogisches Kulturkonzept aus (vgl. S. 247ff.). Um öffentliche Auseinandersetzungen und Verhandlungen in einem angemessenen Rahmen tätigen zu können, braucht es entsprechende von der Kulturpolitik bereitgestellte Räume (vgl. Pähler 2021, S. 55- 58).

Alexander Pähler (2021) bezieht sich auf Wolfgang Müller-Funk (2006) und seine drei definierten Ebenen des Kulturbegriffs. Die Ebene „Kultur 1" umfasse alles vom Menschen Geschaffene, im Gegensatz zur Natur. Wie oben bereits erläutert seien Ähnlichkeiten zum Zivilisationsbegriff festzustellen. „Kultur 2" beziehe sich auf sämtliche symbolische Formen und habituelle Praktiken, wie erlernte Fertigkeiten und Verhaltensweisen. Es geht also um kulturelle Sozialisation. Deutlich werde das an Wortkombinationen wie Ess- oder Dialogkultur. „Kultur 3" verweise auf einen bestimmten Sektor einer entsprechenden Gesellschaft, der spezifische Formen der Kunst, künstlerische Veranstaltungen und die dazugehörigen Diskussionen über diese Kunst in den Medien umschließe. Klassischerweise würden zu diesem Sektor Kunstformen der so definierten Hochkultur gezählt werden, aber in den letzten Jahrzehnten würde sich die Trennung zwischen Hoch- und Populärkultur zunehmend auflösen. Kultur 3 umfasse Produkte, jedoch auch Prozesse der entsprechenden Kunstformen, wie z.B. die der Kulturpolitik. Ebene 3 und 2 stehen laut Pähler in einem Wechselverhältnis zueinander. Beispielsweise hätten kulturpolitische Entscheidungen Auswirkungen auf die kulturelle Sozialisation der Mitglieder einer bestimmten Gesellschaft und sie seien im selben Moment durch habituelle Praktiken der Gesellschaft geprägt. Da Kultur 1 der weiteste der drei Kulturbegriffe ist, seien in diesem Kultur 2 und Kultur 3 enthalten. Außerdem sei Kultur 2 in Kultur 3 inbegriffen, weil dieser Sektor Teil der kulturellen Sozialisation einer bestimmten Gesellschaft sei. Wenn man bestimmte Menschengruppen und die ihnen zugeschriebenen Eigenschaften mit dem Begriff der Kultur im Sinne von Kultur 1 beschreibe, gehe es um Zusammenhänge mit geographischen, politischen, ethnischen, konfessionellen und weiteren Konzepten. Wenn man z.B. von einer italienischen oder islamischen Kultur spreche, beziehe man sich auf die kulturelle Sozialisation und habituelle Praktiken einer bestimmten Gruppe von Menschen (Kultur 2), teilweise auf deren künstlerische Erzeugnisse (Kultur 3) und auf das Wechselverhältnis der beiden Ebenen. Daraus wird die Schlussfolgerung gezogen, dass Kunst (Kultur 3) Voraussetzung für das Selbstverständnis einer Gruppe von Menschen ist (vgl. S. 15ff.).[177] Der Kulturbegriff sei insgesamt ein operativer Begriff, weil

[177] Siehe Anh. B, Abb. 10.

er seinen Gegenstand präge. Des Weiteren bestimme er den Wert von Dingen (vgl. ebd., S. 18ff.). In Anlehnung an Jan Assmann (2017) hält Pähler fest, dass Gemeinsamkeiten durch Zeichen kodiert werden und dass alles zu diesen Zeichen werden kann. Kultur wird von Assmann daran anschließend beschrieben als Sphäre symbolisch überführter Gemeinsamkeit (vgl. ebd., S. 25).

Ricarda Drüeke und Elisabeth Klaus (2019) lehnen ihren Kulturbegriff an Raymond Williams (1989) an, der Kultur als „ganze Lebensweise" beschreibt, die Menschen mitherstellen, sodass sie ihre Bedeutung teilweise auch verändern können (vgl. S. 35f.). Kultur zeichnet sich daran anschließend durch Dynamik, mehrdimensionale Prozessualität und Konflikthaftigkeit aus, denn ihre Grenzen und Systeme werden immerzu neu ausgehandelt. Sie entsteht in Interaktionen und ist ein für alle verfügbares und medial repräsentiertes Konstrukt sozialer Gruppen (vgl. Eremjan 2016, S. 32- 35; vgl. Klaus und Zobl 2019, S. 19). Barbara Hornberger (2016) definiert Kultur in diesem Zusammenhang als:

> „ein wesentliches Mittel zur Selbstvergewisserung von Gesellschaft, zur Aushandlung von Normen und Werten, zur individuellen und gemeinschaftlichen Sinnstiftung. Sie ist ein Medium von Teilhabe, Aneignung und Transformation" (S. 219).

Friederike Pannewick (2010) beschäftigt sich mit der performativen Macht von reisenden und wandernden Traditionen über Zeit und Raum, welche sich durch den kontinuierlichen, fließenden, synkretistischen Prozess des transkulturellen Austauschs, der Interaktion und der kreativen Überlappungen verändern und transformieren würden (vgl. S. 244ff.). Stefan Deines et al. (2014) stellen Überlegungen zu einer Theorie des kulturellen Wandels an und zeigen auf, dass Transformationsprozesse sehr unterschiedlich ablaufen. Sie gehen davon aus, dass es verschiedene Arten des Wandels, je nach Kulturbereich und sogar innerhalb von ihm gibt. Beispielhaft wird angeführt, dass das Gebiet der Mode immer auf Veränderung abzielt, während Institutionen und Praktiken der Religion eher auf Überlieferung, Bewahrung und rituelle Fortsetzung ausgerichtet seien. Abgesehen von der unterschiedlichen Schnellig- und Häufigkeit des Wandels, würde man den Veränderungen in den einzelnen kulturellen Bereichen unterschiedliche Bedeutung zuschreiben. Die Politik werde z.B. durch viele explizite Regeln und Gesetze gesteuert, Transformationsprozesse im Kunstbereich hingegen seien weniger verbindlich verfasst. Außerdem seien in der Kunst seit der Moderne Innovation, Originalität und Kreativität maßgeblich, in der Politik würden sich die Transformationsprozesse demgegenüber zumeist in kleineren und konstanteren Schritten ereignen. Wandel vollziehe sich zusammenfassend in unterschiedlichen Formen, Graden und Geschwindigkeiten. Einerseits könne Veränderung normativ durch bestimmte vorherrschende Konventionen oder Gesetze eingeschränkt sein, die aber nicht immer notwendig als Limitierung des Wandels wirken würden. Stattdessen könne Neues nur vor dem Hintergrund bestehender Traditionen, Normen und Werte entstehen. Andererseits könnten geringe Kompetenzen in Bezug auf Kreativität

oder Phantasie der handelnden Personen das Veränderungspotenzial hemmen. Aus handlungstheoretischer Perspektive wird näher untersucht, inwieweit Transformationsprozesse plan- und kontrollierbar sind. Es wird von unterschiedlichen Zusammensetzungen der (Un-)Verfügbarkeit in verschiedenen kulturellen Bereichen ausgegangen. Weniger geregelte und eher auf Kreativität basierende Praxisformen seien schwieriger steuer- und überschaubar. Wichtig sei die Unterscheidung zwischen individuellen und kollektiven Akteur*innen, denn oftmals seien z.B. Institutionen mitverantwortlich für kulturellen Wandel. Dabei könne es zu Spannungen zwischen kollektiven und individuellen Handlungsmotiven kommen, woraus weitere Einschränkungen der Kontrollierbarkeit von Veränderungsvorgängen resultieren könnten (vgl. S. 10- 14). Nicht zu unterschätzen ist diesbezüglich der Zusammenhang von Wandel und Gedächtnis: Wandel entsteht aus Gedächtnis und Gedächtnis kann Wandel bewirken (vgl. Erill 2014, S. 142). Die Wahrnehmung von Wandel impliziert einen Vergleichsvorgang, ein Erkennen der Differenzen zwischen zeitlich verschiedenen Zuständen eines Sachverhalts. Das Erinnern der als Referenzpunkte ausgemachten Vergleichszustände kann im Gedächtnis allerdings getrübt oder durch subjektive Einschätzungen gefärbt sein. Die Wahrnehmung von Wandel benötigt zudem eine gewisse Aufmerksamkeit, zugeschriebene Relevanz und eine reflexive Haltung, die durch die Kommunikation über Erlebnisse und Erfahrungen[178] gefördert werden kann (vgl. Rubarth 2020, S. 42f.).

Diese Arbeit schließt sich der Forderung Florian Mittelhammers (2018) und Alexander Pählers (2021) an, Transkulturalität und Hybridität als Ausgangslage für ein zeitgenössisches und der Realität gerecht werdendes Kulturverständnis zu begreifen. Es muss jedoch geprüft werden, inwieweit die Konzepte als Neuerungen im kulturpolitischen Denken fruchtbar gemacht werden können. Um näher auf die Rolle der Kunst- und Kulturvermittlung im Teilhabeprozess einzugehen, muss zunächst die der Ausrichtung der aktuellen Kulturpolitik dargelegt werden.

4.1. Kulturpolitik und „Kulturbetrieb“

In diesem Kapitel wird näher auf die Kulturpolitik und den sogenannten Kulturbetrieb in Deutschland eingegangen. Im vorherigen Kapitel wurde der Begriff Kultur näher beleuchtet und in das Feld der Kulturpolitik eingeführt. Um in die Thematik einzusteigen, wird nun zuerst im Kurzen der Politikbegriff betrachtet.

Künstlerisch-ästhetische Praxis ist ein elementares Phänomen der Menschheitsgeschichte und der Menschwerdung. Alle menschlichen Gesellschaften nutzen Kunstformen als Gestaltungsprozesse und auch für die Entwicklung eines jeden einzelnen Mensch sind sie unverzichtbar. Deshalb gibt es in

[178] Die Basis der Erfahrung, so Byung-Chul Han (2015), ist eine temporale Erstreckung. Verschiedene Zeithorizonte würden aufeinandertreffen, weil das Vergangene konstitutiv für die Gegenwart sei. Das Subjekt der Erfahrung sei im Übergang zwischen dem Vergangenem und dem Zukünftigen zu verorten. Anders als das Erlebnis, das punktuell und zeitarm sei, sei die Erfahrung sehr zeitintensiv. Die Erkenntnis sei ebenso zeitintensiv, weil sie das Gewesene mit dem Zukünftigen verbinde (vgl. ebd., S. 12f.).

der „Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte“ und in allen existierenden Menschenrechtskonventionen einen Artikel über das Menschenrecht auf kulturelle Teilhabe. Gleichzeitig ist die politische Legitimation ästhetischer Praxis historisch bedingt (vgl. Fuchs 2016, S. 52ff.). Dzuzek (2016) möchte eine Essentialisierung von Politik als unveränderbaren (städtischen) Verhandlungsmodus umgehen und definiert sie daher als etwas, das selbst erklärungsbedürftig ist (vgl. ebd., S. 65f.+ 325f.). Armin Klein (2003) stellt heraus, dass der Politikbegriff unterschiedliche Dimensionen umfasst. Zunächst einmal gebe es die Dimension der Politik als soziales, zielgerichtetes und intentionales Handeln. Konkreter gehe es um auf soziale Gebilde bezogenes Verhalten. Hierbei würden die Sachrationalität, die aus der Sache selbst kommt und die situative Rationalität, die sich aus dem Zusammenspiel der verschiedenen Interessen in der Interaktion ergebe, zusammenspielen. Darüber hinaus wird Politik als machtorientiertes, sowie als auf den politischen Verband (z.B. den Staat) bezogenes Verhalten definiert. Die Dimension der Politik als Ordnungsaufgabe beschreibe das Spannungsverhältnis von Individualität und Sozialität sowie den daraus entstehenden Ordnungsbedarf und die Regelungsmechanismen. Zudem wird ergänzt, dass Politik auch als an Normen orientiertes Handeln verstanden werden muss (vgl. S. 14- 25). Sie wird zusammenfassend definiert als:

> „[…] Gesamtheit der Aktivitäten zur Vorbereitung und zur Herstellung gesamtgesellschaftlicher verbindlicher und/oder am Gemeinwohl orientierter und der ganzen Gesellschaft zu gute kommender Entscheidungen“ (Meyer 2000, S. 15).

Das politische Handeln unterscheidet sich demnach von wirtschaftlichem, kulturellem oder sozialem Handeln. Ein Kennzeichen ist unter anderem die Offenheit politischer Entscheidungen, d.h. das Existieren von Alternativen, die den Handelnden meistens auch bewusst sind. Ein anderes Charakteristikum ist, dass die Beschlüsse immer allen im jeweiligen Handlungsfeld nutzen oder alle binden sollen (vgl. ebd.).

Der Kulturbetrieb in Deutschland setzt sich aus vielen einzelnen Kultureinrichtungen und -projekten, Akteur*innen und Vermittlungsinstanzen vor dem Hintergrund verschiedener kulturpolitischer Rahmenbedingungen zusammen. Es gibt öffentlich-rechtliche, sprich staatliche Institutionen; privatrechtlich-kommerzielle Einrichtungen im Profit-Bereich; sowie einen privatrechtlich-gemeinnützigen Sektor im Non-Profit-Bereich. Letzteres wird oft unter dem Begriff der „Freien Szene“ zusammengefasst. Die drei Bereiche können sich überschneiden und es gibt viele Mischformen. Vor allem die kulturpolitische Absicherung und die Finanzierung lassen sich als Unterscheidungsmerkmale benennen. Etablierte staatliche Einrichtungen stehen finanziell auf einem deutlich sichereren Fundament, als freie Kulturschaffende. Die in den 1970er Jahren entstandene freie Kulturarbeit zeichnet sich zumeist durch Selbstorganisation, ein gesellschaftskritisches Selbstverständnis, eine größere inhaltliche Freiheit sowie unkonventionellere Arbeiten aus (vgl. Moser

2019, S. 119). Ein Fortschritt für die soziale Grundabsicherung von kunstnahen Berufen war die 1984 eingeführte Künstler*innensozialversicherung. Die drei vorgestellten Bereiche werden auch „Erster Sektor“ (öffentlicher Sektor), „Zweiter Sektor“ und „Dritter Sektor“ genannt. Der öffentliche Sektor finanziert traditionell viele Kulturinstitutionen direkt und ist deswegen nicht auf nach betriebswirtschaftlichen Kriterien messbaren Gewinn angewiesen. Die meisten sogenannten Hochkultureinrichtungen werden von den Ländern und Kommunen unterhalten.[179] Der zweite Sektor umfasst die Kunst und Kultur ohne öffentliche Subventionen, die ihre Produkte auf dem freien Markt verkaufen, d.h. den kommerziellen Kulturbetrieb. Zum Beispiel fallen der Buchhandel und das Verlagswesen, der Kunsthandel oder die Musicalbetriebe in diese Kategorie. Der sogenannte Dritte Sektor steht für den privatrechtlich-gemeinnützigen Kulturbetrieb, wie z.B. Stiftungen oder gemeinnützige Vereine. Viele kulturpädagogische und soziokulturelle Initiativen und Projekte sind hier einzuordnen (vgl. Heinrichs 1997, S. 7- 10; vgl. Mandel 2002, S. 26f.). Charakteristisch für den Kulturarbeitsmarkt sind flexible Berufsbilder, ständige Fort- und Weiterbildungen, viele Freiberufler*innen und Selbstständige, das Ausüben von verschiedenen professionellen Paralleltätigkeiten, befristete Verträge, Team- und Netzwerkarbeit, häufig geringe Entlohnung, ehrenamtliche Arbeit sowie keine klare Unterscheidung zwischen Arbeit und Freizeit (vgl. Mandel 2002, S. 35). Immer noch stellt die Trennung zwischen ernsthaften und öffentlich geförderten (E-Kultur) sowie unterhaltenden und kommerziellen (U-Kultur) Angeboten eine Herausforderung im deutschen Kulturbetrieb dar. Die andauernde Existenz des Paradigmas liegt an dem Image und der Tradition spezifischer Einrichtungen, wie auch an der Presse (vgl. Kosky und Mandel 2016, S. 165+ 168f.).

Praktisch arbeitende Akteur*innen im Kulturbetrieb bewegen sich durch das Etablieren von sozialen und politischen Strukturen ganz entscheidend im Feld der Kulturpolitik (vgl. Fuchs 1997, S. 173- 176). Historische Erfahrungen sind maßgeblich für die Rahmenbedingungen von Kulturpolitik, die in Deutschland in erster Linie Kommunalpolitik ist. Sie werden beispielsweise in der Formulierung von spezifischen Gesetzen sichtbar (vgl. Klein 2003, S. 64f.). Die Schwerpunkte der Kulturpolitik in den einzelnen Bundesländern sind von den jeweiligen länderspezifischen Traditionen beeinflusst, wobei die deutschen Kommunen eine wichtige Stellung einnehmen (vgl. ebd., S. 122+ 136). Vor allem die jeweiligen Kulturhaushalte stecken den finanziellen Rahmen von Förderungen ab (vgl. ebd. S. 69f.+ 82). Haselbach und Klein (2012) sprechen jedoch von einer „Krise der Kulturpolitik“ (S. 62) in den letzten Jahrzehnten. Sinkende Haushalte seien unter anderem der Grund für eine fehlende

[179] Die Gemeindebefragung für den Landeskulturbericht NRW 2017 stellt die fünf am häufigsten genannten Einrichtungstypen unter den öffentlich (mit-)getragenen kulturellen Einrichtungen vor. Besonders häufig kommen Museen, Musikschulen und Bibliotheken vor, die sich durch Bildungsorientiertheit auszeichnen würden. Die beiden weiteren genannten Einrichtungen sind Volkshochschulen und Kulturämter bzw. Kulturbüros, die auch Veranstaltungen umsetzen (vgl. Rat für Kulturelle Bildung e.V. 2021b, S. 20).

Innovationskraft und für das Verharren in starren Strukturen im öffentlichen Kulturbetrieb (vgl. ebd.).

Alexander Pähler (2021) spricht sich dafür aus, den Konzepten der Transkulturalität und der Hybridität[180] in der Kultur(-politik) in Deutschland mehr Bedeutung beizumessen und thematisiert aktuelle gesellschaftliche Herausforderungen für die Kulturpolitik in einer pluralistischen Gesellschaft (vgl. S. 11f.). Er kritisiert, dass die Begriffe Identität und Kultur häufig ohne eindeutige Definitionsgrundlage genutzt werden und möchte die Legitimation von Kulturpolitik sowie staatlicher Kulturförderung diskutieren, ohne in Beliebig- oder Eindeutigkeit zu verfallen. Die Annahme, dass alles vom Menschen produzierte Kultur ist, führe zu dem Problem in der Kulturförderung, nachvollziehbare Auswahlkriterien festzulegen. Beschränkte finanzielle Mittel würden aber eine (Aus-)Sortierung der Förderungen verlangen. Konzeptionelle Ansätze der Eindeutigkeit hingegen würden kulturpolitische Maßnahmen mit festen gesellschaftspolitischen Zielen begründen. Diese Ansicht ordne Kulturpolitik bestimmten Absichten aus anderen Politikfeldern, wie der z.B. Sozial-, Wirtschafts- oder Außenpolitik, unter. Förderung müsse mit diesen Zielen vereinbar sein. Kunst aber entfalte sich und ihre Wirkung gerade nicht durch klar benennbare (gesellschaftspolitische) Zwecke, sondern durch Mehrdeutigkeit, Unterschiedlichkeit und sogar Widersprüchlichkeit (vgl. ebd., S. 7ff.+ 87- 90). Es sei wichtig zu verstehen, dass Kultur überhaupt erst aus dem Kontakt zu anderen Kulturen entsteht. Jedem Selbstverständnis einer Kultur gehe der transkulturelle Prozess der Auseinandersetzung mit einer als anders beschriebenen Kultur voraus (vgl. S. 21). Häufig wird Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik verstanden, weil alle gesellschaftlichen Bereiche kulturell durchdrungen sind (vgl. IT 92: Kulturpolitische Gesellschaft e.V.; vgl. Bendixen 1997, S. 192- 195; vgl. Pähler 2021, S. 71f.). Pähler (2021) aber nimmt eine Trennung der beiden Begriffe Kultur und Gesellschaft vor und positioniert die Kulturpolitik zwischen diesen beiden Sphären. Er greift auf die Kulturtheorie von Dirk Baeckers (2003) zurück und stellt heraus, dass Kultur der Gesellschaft die Kommunikation über sich selbst ermöglicht. Gesellschaftliche Umstände könnten kritisiert oder bestätigt werden. Dafür benötige es aber Transkulturalität, Ambiguität und Hybridität. Um zu verdeutlichen, dass die Moderne sich zwar verändert hat, aber noch nicht beendet ist, verwendet Pähler für die aktuelle Zeit den Begriff der „Spätmoderne“ anstelle der „Postmoderne“. Sie zeichne sich zum einen durch die vermehrte Ausbildung von Singularitäten in verschiedenen Lebensbereichen, und zum anderen durch die Tendenz zur „Vereindeutigung“ (ebd., S. 13), einhergehend mit weniger „Ambiguitätstoleranz“ (ebd.), aus. Eng damit verbunden sei der bei vielen Menschen gesteigerte Wunsch nach festen Identitäten (vgl. ebd., S. 10- 13+ 111+ 177ff.). Pähler findet die diesbezüglich häufig geäußerte Aussage, dass Kulturpolitik Identität stiftet problematisch. Kulturpolitik müsse einen gemeinsamen Rahmen der Kommunikation

[180] Siehe Kap. 2.1.2.4. „Bhabha: Hybridität und Dritter Raum“ und 2.1.2.5. „Welsch: Transkulturelle Identitäten“.

in der deutschen Gesellschaft ermöglichen, der mit dem liberal-demokratischen Pluralismus[181] und der Existenz kultureller Subformationen vereinbar ist und trotzdem nicht in Beliebigkeit mündet. Dafür müsse bestimmten transkulturellen und ambigen Kulturobjekten und Kunstwerken ein besonderer Wert für die Gesellschaft im Sinne eines kulturellen Kanons zugesprochen werden (vgl. S. 26f.). Die UNESCO definierte Kulturpolitik in der UNESCO-Weltkonferenz im Jahr 1982 „als die -Gesamtheit der einzigartigen geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekte [...], die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen“ (vgl. IT 39: UNESCO, S. 1; vgl. auch Pähler 2021, S. 26f.). Neben der Kunst und Literatur, werden auch „Lebensformen, die Grundrechte des Menschen, Wertsysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen“ (ebd.) darunter gefasst. Pähler (2021) zeigt auf, dass alle drei der im vorherigen Kapitel darlegten Ebenen des Kulturbegriffs nach Wolfgang Müller-Funk (2006) in dieser Definition wiederzufinden sind. Kulturarbeit und -politik würden sich immer in dem Spannungsfeld zwischen Bewahren, z.B. durch Erinnerungsorte, Denkmäler[182] oder durch kanonisierte Kunstwerke und dem Erneuern positionieren. Trotz verschiedener globaler Bedrohungen seien Nationalstaaten darüber hinaus nach wie vor die einzige wirklich handlungsfähige politische Einheit. Die gesamtgesellschaftliche Verbreitung eines Unsicherheitsgefühls resultiere in einem neuen Bedürfnis nach Sicherheit, Identität und Eindeutigkeit im Sinne von Heimat und Leitkultur. Diese Sehnsucht werde von bestimmten kulturpolitischen Akteur*innen als konzeptionelle Grundlage aufgegriffen. Man müsse dabei bedenken, dass gesellschaftspolitische Maßnahmen gesellschaftliche Realitäten zwar direkt beeinflussen, kulturpolitischer Einfluss hingegen höchstens zunächst auf die Selbstreflexion einer Gesellschaft wirke (vgl. ebd., S. 29- 33). Auch Peter Bendixen (1997) unterstreicht, dass Kulturpolitik das Profil kultureller Praxis einer Kommune oder Region nur zu einem Teil steuern kann und dass vor allem tatsächlich stattfindende kulturelle Handlungen das Feld prägen (vgl. S. 195f.). Dennoch kann Kulturpolitik unter anderem die Entstehung von Kunst unterstützen (vgl. Haselbach und Klein 2012, S. 174f.).

Pähler (2021) skizziert Herders Kulturbegriff stellvertretend für den klassischen Kulturbegriff in Deutschland und grenzt sich gleichzeitig davon ab. Im Vergleich zu seinen Zeitgenoss*innen wird Herders Ansicht zwar als „milderer Eurozentrismus“ interpretiert, denn die kulturellen Unterschiede der Menschen würden nicht auf die Genetik zurückgeführt werden, sondern durch die jeweilige Lebensumwelt zu erklären versucht. Trotz alledem gehe Herder weiterhin von nicht verrückbaren kulturellen Grenzen und der Überlegenheit europäischer Menschen aus (vgl. S. 35- 39). Der

[181] Die Europäische Union, die Bundesrepublik Deutschland, aber auch die jeweiligen Bundesländer und Kommunen seien pluralistisch, weil es sich um komplexe, hochausdifferenzierte Gruppenstrukturen handele.

[182] Kulturerbestätten beinhalten immer auch plurale Aspekte, die deutlich werden, wenn das eigene Kulturerbe aus unterschiedlichen Perspektiven in Augenschein genommen wird (vgl. Stober und Alaçam 2018, S. 209f.). Daneben sind vor allem die gottgeweihten Stätten aufgrund von Ent- und Aneignungen der verschiedenen Religionen im Laufe der Geschichte durch historische Vielfältigkeit geprägte Orte (vgl. Fathy 2012, Min. 0:07:58-0:11:08).

Transkulturalitätsgedanke hingegen unterstreiche die innere Heterogenität von kulturellen Gemeinschaften und die Unmöglichkeit der Abgrenzung nach außen (vgl. ebd., S. 43- 47). Anhand der linguistischen Betrachtungsweise veranschaulicht Pähler, dass Vermischungen immer stattgefunden haben und stattfinden. Die gegenseitige Beeinflussung von Sprachen sei vollkommen natürlich und selbst die Entstehung der deutschen „Standardsprache" sei durch verschiedene Dialekte und andere Sprachen geprägt (vgl. ebd., S. 62).[183]

Die Kulturpolitische Gesellschaft[184] bezieht sich auf die Tradition der sogenannten Neuen Kulturpolitik. Das postulierte „Bürgerrecht Kultur" möchte möglichst vielen Menschen die Teilhabe an den öffentlich geförderten Kulturangeboten ermöglichen. Diese Forderung greift auf Hilmar Hoffmans 1976 formulierten Ansatz der „Kultur für alle" zurück (vgl. ebd., S. 71f.). Armin Klein (2003) klärt auf, dass die Zielsetzung der Neuen Kulturpolitik eine demokratische und demokratisierte Kultur gewesen ist (vgl. S. 163ff.). Die Vermittlungsleistung mit folgenden strategischen Optionen sei in den Vordergrund gerückt: Dezentralisierung des Angebots, Vermittlungspädagog*innen in Kulturinstitutionen, flexible Infrastrukturen und zielgruppenorientierte (mobile) Kulturarbeit sowie thematische Ausweitung des Kulturangebots. Im Sinne des implizierten Ansatzes „Kultur *von* allen" seien zusätzlich verschiedene Entwicklungsleistungen entworfen worden. Zum Beispiel die der monetären Anreize durch die Differenzierung der Förderungen, der Unterstützung infrastruktureller Rahmenbedingungen sowie der Kulturellen Bildung in Stadtteilen und der Koordination von und Partizipation an Kulturentwicklungsplanungen. Klein kritisiert aber die Versteifung der Neuen Kulturpolitik auf eine Industriegesellschaft und Wachstumsdynamik. Ohne die Erhaltungswürdigkeit der vorhandenen Kultureinrichtungen und -veranstaltungen zu hinterfragen, seien zusätzliche, kostenintensive Extra-Angebote entstanden. Es wird gemutmaßt, dass man der kritischen Auseinandersetzung mit Entscheidungen auch deshalb aus dem Weg ging, weil Kultur zu dieser Zeit als Mittel gesehen wurde, gesellschaftliche oder wirtschaftliche Probleme auszugleichen (vgl. ebd., S. 163-167; vgl. auch Mandel 2002, S. 21- 24).[185]

Klein arbeitet vier inhaltliche, zum Teil unterschiedlich ausgerichtete Ziele der Kulturpolitik heraus. Erstens gebe es die ästhetisch-inhaltlichen Zielsetzungen, die das Schaffen von äußeren

[183] Siehe auch Abschnitt zur „Muttersprache" mit Rückgriff auf Bonfiglio in Kap. 2.2.2. „Diskriminierungen, Rassismus und Sprache".

[184] Die Kulturpolitische Gesellschaft e.V., die im Jahr 1976 gegründet wurde, ist eine der maßgeblichen Plattformen für kulturpolitische Diskurse in Theorie und Praxis in Deutschland. Es handelt sich laut Eigenbeschreibung um einen parteipolitisch unabhängigen bundesweiten Zusammenschluss für die Förderung von Bildung, Wissenschaft und Forschung in den Bereichen Kunst, Kultur und Kulturpolitik (vgl. IT 92: Kulturpolitische Gesellschaft e.V.; vgl. auch Pähler 2021, S. 71f.). Als Zielsetzung wird definiert: „Die KuPoGe setzt sich ein für eine öffentlich verantwortete, demokratische und auf allen politischen Ebenen aktiv gestaltende Kulturpolitik, die kulturelle Vielfalt und künstlerische Freiheit sichert und möglichst vielen Menschen den Zugang zu Kunst und Kultur ermöglicht" (ebd.).

[185] Siehe Einleitung dieser Arbeit.

Umständen und Strukturen, in denen Kunst und Kultur sich gänzlich frei entfalten können, als eine staatliche Aufgabe betonen. Zweitens würden die bildungspolitischen Ziele unter dem Oberbegriff der „Kulturellen Bildung“ Kultur als wichtigen Bestandteil der individuellen Bildung bzw. Emanzipation verstehen. Drittens werden gesellschaftliche Ziele herausgearbeitet, weil Kultur immer an bestimmte gesellschaftliche Kontexte gebunden sei. Diesbezüglich bestehe allerdings die Gefahr, dass Kultur nur noch für gesellschaftspolitische Zwecke herangezogen wird. Viertens werden ökonomische Ziele in der Kulturpolitik genannt. Zum einen hätte kulturelles Handeln direkte wirtschaftliche Folgen, zum Beispiel durch die Schaffung von Arbeitsplätzen. Zum anderen sei beispielsweise die kulturelle Belebung einer Stadt ein indirekter ökonomischer Effekt, wobei das Stadtmarketing bewusst mit den Auswirkungen, z.B. durch Imagepflege, umgehe (vgl. ebd., S. 155- 158; vgl. auch Dzudzek 2016, S. 203; vgl. auch Haselbach und Klein 2012, S. 170f.). Generell herrscht Uneinigkeit darüber, inwiefern kulturvermittelnde Arbeit mit gesellschaftspolitischen Argumenten zu legitimieren ist (vgl. Lassy-Beelitz und Wolfram 2017, S. 53ff.). Oftmals wird dies aber kritisch betrachtet (vgl. Pähler 2021, S. 87-90). Alexander Pähler (2021) definiert fünf Legitimationsgrundlagen der Kulturpolitik in Deutschland, die den vier oben aufgelisteten Zielsetzungen von Klein (2003) ähneln: Ein ökonomischer, ein teilhabeorientierter, ein außenpolitischer, ein erzieherischer und ein marktorientierter Ansatz werden herausgearbeitet. Der erste ökonomisierte Legimitationsansatz begründe kulturpolitische Aktivitäten in einer Stadt mit der positiven wirtschaftlichen Auswirkung für die Stadtentwicklung und dem Standortfaktor (vgl. S. 72ff.; vgl. auch Bendixen 1997, S. 185f.). Christine Hannemann (2013) expliziert, dass die deutsche Stadtentwicklung seit Ende der 1980er Jahre durch eine andauernde Konjunktur der Kulturpolitik im Sinne der ökonomischen Legitimationsgrundlage charakterisiert ist. Städte würden versuchen sich als Kultur- oder Kongressorte zu positionieren, um sich für die Kreativwirtschaft oder für Tourist*innen attraktiv zu machen. Damit korreliere auch die wachsende Bedeutung der Architektur als Marketing- und Identifikationsinstrument.[186] Kunst und Kultur im städtischen Raum würden heute in einem Spannungsverhältnis von autonomer Kunst und ökonomischer Nutzbarmachung pendeln (vgl. S. 77f.). Iris Dzudzek (2016) zeigt auf, dass die sogenannte kreative Stadt seit mehreren Jahren in die Diskussion um die zukünftige Entwicklung von Städten Einzug gehalten hat. Dieses Leitbild basiere auf der Annahme, dass Ideen und Wissen als wichtige Ressourcen in einer durch Wettbewerb geprägten globalen Ökonomie begriffen werden müssen. Auch die Städte selbst würden in Richtung Kreativitätsförderung denken, um kreative Ökonomien und Milieus anzusprechen und das Wirtschaftswachstum anzuregen. Stadtverwaltungen stelle der Umgang mit Kreativität jedoch vor eine Herausforderung. Paradoxerweise müsse Kreativität zur Verwertung

[186] Schon Walter Benjamin (1982) stellt den Zusammenhang her: „Mode wie Architektur stehen im Dunkel des gelebten Augenblicks, zählen zum Traumbewußtsein des Kollektivs. Es erwacht - z. B. in der Reklame. [K za, 4]“ (S. 497). Gebäude und Orte wie Passagen, Fabriken, Bahnhöfe oder auch Museen definiert er als „Traumhäuser des Kollektivs“ (ebd., S. 511+ 513).

steuer- und reproduzierbar gemacht werden, aber gerade das Spontane, Geniale und Nicht-Steuerbare sei charakteristisch für sie. Ihre technische Produktion sei nicht möglich und es gebe auch keine einheitliche Definition. Deshalb würden Unternehmen wie Städte versuchen, kreativitätsfördernde Bedingungen herzustellen (vgl. ebd., S. 13ff.+ 66). Es wird jedoch davor gewarnt, dass zwar augenscheinlich Selbstverwirklichung propagiert, aber eigentlich die unternehmerische Stadtpolitik durchgesetzt und hegemonialisiert wird (vgl. ebd., S. 17+ 66f.). Kreativität wird daran anschließend als ein Regierungsregime interpretiert. Sie sei zum einen eine Praxis der Freiheit der Selbstbestimmung, die Subjekte als schöpferisch und kreativ herstelle, aber zum anderen stelle sie gleichzeitig als Sozialtechnologie auch eine Form der Fremdführung und Unterwerfung dar, beispielsweise unter die Gesetze des Marktes oder die Organisationsformen von Managementtechnologien (vgl. ebd., S. 23+ 25ff.+ 67+ 118). In Anlehnung an Isabel Lorey (2006)[187] wird von einer Prekarisierung des Selbst der „Kulturproduzent*innen“ gesprochen, womit beispielsweise Kulturschaffende gemeint sind. Der Begriff deute auf der einen Seite auf das eigene Produzieren hin und auf der anderen Seite auf das Gestalten des Eigenen (vgl. IT 105). Iris Dzudzek (2016) führt aus, dass europäische Städte und Regionen unter der „Kreativwirtschaft“ normalerweise sowohl den Kulturbereich, als auch entsprechend naheliegende Wertschöpfungsbereiche verstehen (vgl. S. 128). Die Funktionalisierung von Kultur- und Kreativpolitik als Dienstleistung in Richtung Innovationspolitik und Standortmarketing, die ökonomische Fokussierung, der Konkurrenzkampf um knapper werdende öffentliche Fördergelder sowie der wirtschaftliche und soziale Rechtfertigungsdruck der Kulturpolitik werden kritisch betrachtet (vgl. ebd., S. 145ff.). Kulturschaffende aus der Freien Szene müssten außerdem stärker in Entscheidungsprozesse der Kreativwirtschaft miteinbezogen werden (vgl. ebd., S. 219; vgl. auch Baumgartinger und Frketić 2019, S. 207f.). Es wird der positive Ausblick gegeben, dass Neoliberalisierung nicht zwanghaft und nicht natürlich ist, weshalb Umkehrungen neoliberalen Regierens durch viele (kleine) Praktiken an vielen Orten in der Stadt möglich seien (vgl. ebd., S. 271f.). Protest und Kritik müssten dafür performativ konkret im (urbanen, öffentlichen) Raum artikuliert

[187] Isabel Lorey zeigt auf, inwiefern Ideen von Autonomie und Freiheit konstitutiv mit hegemonialen Subjektivierungsweisen in westlichen Gesellschaften verknüpft sind (vgl. IT 105, S. 1). Die „Selbstprekarisierung“, d.h. die „selbst-gewählten“ prekären Lebens- und Arbeitsumstände von Kulturproduzent*innen würden unreflektiert immer wieder die neoliberalen politischen und ökonomischen Macht- und Herrschaftsverhältnisse unterstützen, indem Normalisierungsmechanismen (z.B. der Mangel an Absicherung) als selbstständige Entscheidungen des Subjekts erscheinen würden (vgl. ebd.; vgl. Dzudzek, S. 118f.+ 121).

werden, wobei Momente des Scheiterns Interventionsmöglichkeiten eröffnen würden (vgl. ebd., S. 315+ 326; vgl. auch Mörsch 2019, S. 213f.).[188]

> „Die Verflechtung von Kunst und Kultur ist ein faszinierendes Phänomen, das oft die Grenzen zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Konzepten herausfordert. Während Künstler und Kulturschaffende sich bemühen, kreative Grenzen zu überschreiten, entstehen durch Grenzziehungen und Abgrenzungen neue Identitäten und Perspektiven. Doch gerade in diesen Grenzüberschreitungen liegt oft die Essenz von Innovation und Veränderung, die unsere Vorstellungen von Kunst und Kultur ständig erweitert und herausfordert“ (Jürgen Morasch, vhs-Leitung Göppingen, ehemaliger Projektmanager bei der Kulturabteilung der Stadt Ulm; Antwort via Whatsapp-Nachricht, März 2024).

Eine zweite Legitimationsgrundlage der Kulturpolitik ist nach Alexander Pähler (2021) das Konzept der teilhabeorientierten Kulturvermittlung,[189] auf das im nächsten Kapitel in dieser Arbeit näher eingegangen wird. Die kulturelle Teilhabe möglichst vieler Menschen wird angestrebt. Es gebe zwar verschiedene Schwerpunktsetzungen der Kulturvermittlung, die Zuschreibung einer gemeinschaftsfördernden Funktion der Kulturpolitik sei jedoch eine Gemeinsamkeit. Häufig gehe es um den Versuch, als benachteiligt wahrgenommene Gruppen als Rezipient*innen und Mitgestalter*innen öffentlich unterstützter Kultur anzusprechen. Andere Ziele von Kulturvermittlung seien zum einen die Förderung von „Laienkunst“, zum anderen die Verbreitung von als „Hochkultur“ kategorisierten Kunstwerken zur Gemeinschafts- und Zugehörigkeitsstiftung. Kulturvermittlung verhandle somit kulturelle Grenzen zwischen z.B. Hoch- und Populärkultur, verschiedenen sozialen Milieus, Stadt- und Landbevölkerung, Einheimischen und Zugewanderten und das Verhältnis öffentlich geförderter Kultur zu diesen. Eine dritte Legitimationshilfe für Kulturpolitik sei die Verwendung von Argumenten aus der Außenpolitik. Kulturangebote würden aus dieser Perspektive dazu dienen, die Außenwirkung des deutschen Staates im Ausland zu verbessern, um diplomatische Beziehungen zu stärken. Bestimmte Künstler*innen würden als Repräsentant*innen der „deutschen Kultur“ in einen interkulturellen Austausch mit z.B. Künstler*innen aus anderen Staaten treten. Der vierte Legitimationsansatz gehe davon aus, dass ästhetische Erziehung bzw. Kunst die Kraft zur gesellschaftlichen Transformation in Richtung humanistischer Ideale hat. Ein weiteres wichtiges Argument zur Legitimation kulturpolitischer Förderungen sei das Marktversagen, wonach die populäre Kultur im Vergleich zur Hochkultur grundsätzlich mangelhaft sei. Folge man dieser Ansicht, müssten kulturpolitische Fördermaßnahmen sich möglichst von ökonomischen Marktprinzipien abwenden. Der Kunstmarkt zeichne sich durch eine fortlaufende Überproduktion neuer Kunstwerke aus. Aktuelle kulturpolitische Debatten würden sich deshalb mit der Frage auseinandersetzen, wie mit Kulturobjekten umgegangen werden soll, die nur wenig Anklang beim breiten Publikum finden und deshalb Schwierigkeiten in ihrer Existenzerhaltung haben. Die UNESCO-Konvention zur kulturellen

[188] Siehe Kap. 5.2.3. „Stadt, Diversität und Performanz“.
[189] Siehe Kap. 4.1.1. „Kunst- und Kulturvermittlung“.

Vielfalt von 2005 biete hier eine weit verbreitete Argumentationsgrundlage für den Erhalt kultureller Vielfalt (vgl. ebd., S. 74ff.; vgl. auch Eremjan 2016, S. 15).

Pähler (2021) bezieht sich darüber hinaus auf den in vier Jahren erarbeiteten Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland" des Deutschen Bundestages aus dem Jahr 2007 (vgl. S. 4; vgl. auch IT 40: Deutscher Bundestag). Der Bericht unterstreicht die Bedeutung der „Interkultur, Migrantenkulturen und [der] interkulturelle[n] Bildung" (ebd., S. 210) als Bereiche der Kulturpolitik. „Migrantenkulturen" werden definiert als

> „[…] die soziokulturellen Ausdrucksformen und kollektiven Identitäten, die sich in den unterschiedlichen Milieus der Migranten entwickelt haben und sich durch neue Erfahrungen und den Austausch mit dem Aufnahmekontext weiterentwickeln" (ebd., S. 211).

Als interkulturelle Bildung werden „[…] Bildungsansätze für den pädagogischen Umgang mit der Vielfalt der Kulturen und ihrer interkulturellen Vermittlung und Verständigung" (ebd.) bezeichnet. Unter „gelungener Integration" (ebd.) wird das friedliche und respektvolle Zusammenleben verstanden. Integration fordere sowohl den Staat, als auch die Mehrheitsgesellschaft sowie jede/n einzelne/n Zuwander*in heraus. Dabei sei die Berücksichtigung von kulturellen Dimensionen von Migration und ihren Folgen von Nöten. Es gehe um die Anerkennung von vorhandenen Unterschieden mit der Grundlage des Grundgesetzes. Die Verfasserinnen des Schlussberichts sind der Meinung, dass den Zuwander*innen „Orientierung über Recht, Kultur, Geschichte und das Staatswesen Deutschlands sowie Sprachförderung"(ebd.) angeboten werden müssen. Pähler arbeitet heraus, dass die im Bericht als erstrebenswert dargestellte Interkulturalität auf klaren kulturellen Grenzen fußt sowie als Verständigung und Dialog zwischen mehreren Kulturen verstanden wird. Transkulturalität und Hybridität würden dagegen wertfrei als denkbare Entwicklungen in Einwanderungsgesellschaften beschrieben werden. Der Schlussbericht sehe die Förderung des Erwerbs der deutschen Sprache, die „interkulturelle Öffnung" von Kulturbetrieben, „eine verbesserte Partizipation der Interessensvertretungen der Migranten" und eine stärkere „Präsenz von Migranten in den öffentlich-rechtlichen Programmen" als gewinnbringende Handlungsfelder der Kulturpolitik (vgl. ebd., S. 79ff.; vgl. auch IT 40: Deutscher Bundestag, S. 213-216). Allerdings gehe der Bericht, so Pähler, von einer klaren Trennung zwischen Kulturangeboten von und für Einheimische und von und für Migrant*innen aus. Als Handlungsempfehlung wird jedoch das zukünftige Gewinnen von Publikum aus den jeweils anderen Gruppen gegeben (vgl. ebd. S. 80; vgl. auch IT 40: Deutscher Bundestag, S. 216). Die Darstellung von Interkultur als Sonderthema in dem Bericht, das hauptsächlich Migrant*innen betrifft, ist zu kritisieren (vgl. Terkessidis 2010, S. 181f.).

Pähler (2021) bezieht sich auf transkulturelle Prozesse, die sich in den letzten Jahrzehnten verstärkt und beschleunigt hätten (vgl. ebd., S. 91f.). Aus dem Blickwinkel der Kulturpolitik sei

besonders interessant, dass Wolfgang Welsch[190] in seinem Transkulturalitätskonzept von einer Vervielfältigung und Differenzierung von kulturellen Einflüssen bei der Bildung von individuellen Identitäten spricht, denn diese finde auch über die Rezeption von Kunst, die Populärkultur inbegriffen, statt (vgl. ebd., S. 94ff.). Pähler ist der Auffassung, dass Kultur zwar immer dynamisch ist, dass Traditionen aber trotzdem als Teil der kulturellen Sozialisation bestimmte Menschengruppen zusammenhalten. Die Traditionen seien durch Hybridisierung[191] entstanden und würden sich ständig wandeln, dennoch gebe es kulturelle Kontinuitäten und Symbolisierungsformen, die sich in einem kulturellen Gedächtnis äußern würden (vgl. ebd., S. 98ff.). Bedeutsam sei in diesem Zusammenhang auch die Rezeptionsästhetik, wonach ein Kunstwerk erst während der Rezeption entsteht.[192] Der Kunstrezeption wird auf der Mikroebene allgemein ein transkulturelles Potenzial zugeschrieben, weil der/die Rezipient*in in der direkten Auseinandersetzung mit dem Werk in einen Austausch mit der eigenen Sichtweise und mit der des Kunstwerkes trete sowie Differenzerfahrungen ermöglicht werden würden (vgl. ebd., S. 125):

> „Ziel einer pluralistischen liberal-demokratischen Kulturpolitik sollte es [...] sein, eine möglichst große Vielfalt an Perspektiven zuzulassen. Dieses Potenzial ist naturgemäß besonders dann leicht zu entfalten, wenn bei der Begegnung von Rezipient und Kunstwerk zwei unterschiedliche kulturelle Prägungen aufeinandertreffen [...]. […]. Bei der Bewertung und Förderung von Kunst muss die Ebene der Rezeption immer mitgedacht werden. Je nach Werk können die subjektiven Rezeptionserfahrungen einzelner Rezipienten sich erheblich unterscheiden und sogar konträre Perspektiven erlauben. [...]. Je größer der Leerstellengehalt des Kunstwerks ist, desto unvorhersehbarer und individueller fällt die Konkretisation durch den Rezipienten aus“ (ebd., S. 125f.).

Diese beschriebene Rezeptionsform gelinge aber nur, wenn Künstler*innen in ihren Kunstwerken Perspektiven auf die Welt erarbeiten würden, die sich von den allgemein verbreiteten gesellschaftlichen Wahrnehmungen unterscheiden. Kreativität sei folglich eng an die Veränderung der gewohnten Wahrnehmungsmuster gebunden. Das Annehmen und Hervorrufen von Ambiguität bedürfe geistiger Flexibilität seitens des/r Künstler*in (vgl. ebd., S. 127f.). In konkreten kommunikativen Begegnungen muss der/die Künstler*in darüber hinaus ihre eigene Abhängig- und Verletzlichkeit für eine „dialogische Ästhetik“ reflektieren (vgl. Huber 2014, S. 39). Insbesondere im rezeptiven kunsttherapeutischen Kontext existiert sogar eine Viereckbeziehung zwischen Patient*in,

[190] Siehe Kap. 2.1.2.5. „Welsch: Transkulturelle Identitäten“.

[191] Trotz der gemeinsamen Thematik der Grenzdestabilisierung der Begriffe der Hybridität und Transkulturalität sind sie laut Pähler (2021) aufgrund ihrer jeweiligen Begriffsgeschichte nicht synonym zu verwenden. Der Begriff der Transkulturalität wolle durch das Präfix „-trans“ von den Begriffen der Inter- und Multikulturalität Abstand nehmen. Der Hybriditätsbegriff hingegen stamme aus der Biologie und sei zu Beginn mit kolonialrassistischen Ideen verknüpft gewesen. Ziel sei die bewusste Neudeutung eines ehemals kolonialrassistisch verwendeten Begriffs im postkolonialen Diskurs (vgl. ebd., S. 103ff.).

[192] Daszkowski (2022) denkt, dass das Synonym „Erfahrungsraum“ (S. 148) für den Begriff der Rezeption passend ist.

Therapeut*in, ästhetischem visuellen Medium und Bildproduzent*in. Das bedeutet, dass unbewusste und bewusste Intentionen von Klient*innen, aber eben auch von dem/r Künstler*in und von dem/r Therapeut*in, der/die selber auch noch in Beziehung zum Bild und zu den beiden anderen Personen tritt, mitgedacht werden müssen. Zwar ist der/die Künstler*in nicht direkter Teil der aktuellen Beziehung, er/sie hat sich aber bereits im Vorfeld der kunsttherapeutischen Situation mit seinem/ihrem Werk auseinandergesetzt (vgl. Mayer-Brennenstuhl 2022, S. 93ff.).

Geübte Rezipient*innen, so Pähler (2021) würden überdies positive Erfahrungen aus der Mehrdeutigkeit von Kunstwerken ziehen, ungeübte Rezipient*innen könnten womöglich ein Gefühl der Befremdlichkeit oder sogar Bedeutungslosigkeit überkommen (vgl. S. 131). Der Kulturkanon müsse also Kunstwerke umfassen, die unterschiedliche intersubjektive Interpretationen ermöglichen, wofür immer ein bestimmter Komplexitäts- und Ambiguitätsgrad gewahrt werden müsse (vgl. S. 163f.).[193] Um Interesse bei bisherigen Nicht-Besucher*innen der öffentlich geförderten Kulturangebote zu wecken, sei abschließend eine positive Rezeptionserfahrung nötig. Deshalb sei eine Ambiguitätstoleranz fördernde Sozialisation bzw. Kulturelle Bildung langfristig betrachtet umso wichtiger. Anfangs könne die Erweiterung der zumeist an traditionellen Hochkulturformaten ausgerichteten Programme der Kultureinrichtungen um populäre Vorgehensweisen, wie z.B. Gaming, gewinnbringend sein (vgl. ebd., S. 166+ 186f.; vgl. auch Haselbach und Klein 2014, S. 136). Inhalt und Form der Kunst müssen dabei als gleichwertig betrachtet werden, damit Wahrnehmen und Deuten, Bedeutung und Wirkung, das Werk an sich und der/die Betrachter*in sowie Analyse und Empfindung in einem ausgewogenen Verhältnis zueinanderstehen (vgl. Sarbia 2022, S. 124f.). Sowohl die öffentliche Wirkung der Kunst, als auch die individuelle Rezeption und Wahrnehmung spielen somit kulturpolitisch eine Rolle (vgl. Hantelmann und Lüthy 2010, S. 11).

Pähler vergleicht weiter, welche Bedeutung die Konzepte der Multikulturalität, Interkulturalität und Transkulturalität in der Kulturpolitik in Deutschland haben. Er hält fest, dass die ersten beiden Konzepte in den öffentlichen Diskursen, auch aufgrund ihrer langen Verwendungsgeschichte, deutlich etablierter sind. Das Multikulturalitätskonzept finde in der Kulturpolitik vor allem im Kontext der Kulturvermittlung Beachtung, die als verschieden voneinander verstandene Gruppen der Gesellschaft als Nutzer*innen kultureller Angebote ansprechen wolle. Das Interkulturalitätskonzept bemühe sich besonders um die Suche nach konkreten Handlungsanweisungen für spezifische Kontaktsituationen in beruflichen, touristischen und diplomatischen Kontexten oder beim Erwerb einer Fremdsprache. Oftmals werde hierfür das Fremde betont und man grenze sich davon ab. Auch angeblich kulturell bedingte Missverständnisse würden häufig in kritischer Weise problematisiert und betont werden, unter anderem in interkulturellen

[193] Siehe Anh. B, Abb. 11.

Trainings und beim Erlangen von sogenannter interkultureller Kompetenz (vgl. ebd., S. 133ff.).[194] Beim Begriff der Multikulturalität müsse unterschieden werden in seine deskriptive Verwendung (Feststellung, dass es in einem Staat einen bestimmten Grad an kultureller Diversität gibt) und seine normative Verwendung (Vertretung eines bestimmten Umgangs mit kulturellen Unterschieden innerhalb einer Gemeinschaft). Im Transkulturalitätskonzept von Welsch würde die de-facto-Multikulturalität als Ressource für Vernetzungen gesehen werden, aus denen positive Entwicklungen hervorgehen könnten. Im politischen Diskurs um die normative Verwendung des Multikulturalitätsbegriffs gehe es zumeist um Fragen des Zusammenlebens mehrerer Gruppen, die sich ihrem jeweiligen Selbstverständnis nach voneinander unterscheiden und trotzdem auf einem Staatsterritorium leben. Pähler fasst zusammen, dass sowohl der Interkulturalitäts- als auch der Multikulturalitätsdiskurs zu einer Komplexitätsreduktion führen (vgl. ebd., S. 135- 138 + 156f.). Um angemessen mit den vorhandenen hybriden Identitäten in Deutschland umzugehen, bedürfe es einer gesellschaftlich anerkannten, politisch-zivilen Zugehörigkeit zur Gemeinschaft, in der hybride Identitäten als etwas Positives wertgeschätzt werden (vgl. ebd., S. 146f.).

Die Kulturpolitik müsse hinzukommend darauf achten, dass der Kunstbegriff nicht in einer Vereindeutigung münde: Weder die erfolgreiche Kunst, begriffen als Luxusgut auf dem Markt, noch die vom Markt getrennte Kunst als Mittel zur moralischen Entwicklung der Gesellschaft, seien zu unterstützen (vgl. ebd., S. 180- 183). Dieter Haselbach und Armin Klein (2012) sind skeptisch, ob die Neudeutung des Kulturbegriffs allgemein möglich ist, ohne die Strukturen der öffentlichen Kulturbetriebe fundamental zu ändern. Hinderlich sei die öffentliche Förderung der Kulturinstitutionen insofern, als dass sie so von der Notwendigkeit befreit werden würden, sich an der Nachfrage auszurichten und sich neu zu definieren (vgl. S. 64+ 178f.). Sie fordern von der Kulturpolitik, dass alle schöpferischen Akte gleichermaßen anerkannt werden. Kunst müsse außerdem den Anschluss an emotionale Bedürfnisse befriedigen und sich somit mehr an der Nachfrage orientieren. Dafür müsse die staatliche Unterstützung von Kultureinrichtungen und freien Produktionen geringer ausfallen. Zudem müsse die Gleichberechtigung bzw. die Demokratisierung des Entscheidens unterstützt werden. Der/die Bürger*in müsse als Künstler*in, auch im Alltag, wahrgenommen werden. Überdies entstehe Vielfalt aus Widerspruch, sodass Kulturpolitik Mechanismen, in denen sich Differenz und Umbrüche entfalten können, ermöglichen müsse (vgl. S. 178- 192; vgl. auch Terkessidis 2010, S. 194ff.). Es zeigt sich, dass Haselbach und Klein in ihren Formulierungen deutlich weiter gehen als Pähler (2021), indem sie sich für die rabiate Halbierung der kulturellen Infrastruktur aussprechen, um die freiwerdenden Mittel auf die verbleibenden Einrichtungen, auf neue Formen und Medien kultureller Produktion, auf die Laienkultur, die Kunstausbildung und die interkulturell ausgerichtete Kulturelle

[194] Zur Kritik an der Rede von „interkultureller Kompetenz“ siehe Fußnote zu Alois Moosmüller (2020) in Kap. 2.1.2.3.3. „Migrationsgesellschaft und Migrationspädagogik“.

Bildung umzuverteilen, teilweise sogar im Losverfahren (vgl. ebd., S. 209- 212). Insgesamt kann durch staatliche Zuwendungen kulturpolitisch Einfluss genommen werden. Durch die Vergabe der Mittel, d.h. durch Subventionskriterien, Gremienentscheide und die Kontrolle von Verwendungsnachweisen usw. wird die Kulturlandschaft mehr oder weniger direkt gestaltet (vgl. Bendixen 1997, S. 188f.). Vor allem öffentliche Kulturförderung kümmert sich um verschiedene Aufgaben, wie z.B. um die Pflege des kulturellen Erbes in Museen oder Bibliotheken, um die Förderung neuer Kunstformen, um die Unterstützung Kultureller Bildung sowie um die Verbesserung von Lebens- und Standortqualität in Städten und Gemeinden durch Förderung von renommierten Kulturinstitutionen oder Kulturfestivals. Im Vergleich zu anderen Staaten gibt Deutschland mit am meisten Geld für Kultur aus, ca. 10 Milliarden Euro pro Jahr. Davon werden in etwa 55 Prozent von den Kommunen gestiftet, in etwa 35 Prozent von den Bundesländern (vgl. Mandel 2002, S. 24f.; vgl. auch Renz 2016, S. 63). Auch in der Förderung von Kunst muss laut Pähler (2021) deshalb ein klares Zeichen gesetzt werden. Der Einbezug von Fachmeinungen sowie von wissenschaftlichen Fachpublikationen und erarbeiteten Verfahren zur Bewertung von Kunst sei zur Verhinderung der Unterstützung von Eindeutigkeit (vgl. auch Heinze 1997, S. 179) oder Belanglosigkeit nützlich. Eine Hürde sei die Komplexität derartiger Verfahrensweisen (vgl. S. 238f.). Haselbach und Klein (2012) denken, dass der Versuch Hochkultur für die Masse zugänglich zu machen und die Massenkultur aufzuwerten bis dato nicht gelungen ist, weil die Kulturförderung in ihren Strukturen unverändert geblieben ist. Kritisch zu betrachten sei unter anderem das vorausgesetzte kulturelle Wissen, das benötigt werde, um den Auswahlprozess mit all seinen Anforderungen zu bestehen. Während in den siebziger Jahren die Trennlinie noch zwischen Hoch- und Breitenkultur gelegen habe, liege sie in der heutigen Migrationsgesellschaft auch zwischen europäisch und nicht-europäisch. Außerdem seien oftmals unterschiedlichen Verwaltungseinheiten für die Kunst und Kultur von Migrant*innen zuständig. Zusätzlich seien Leitungen von Kultureinrichtungen meist Europäer*innen, sodass zum Großteil westliche Kunst subventioniert werde. Zwar werde internationaler Kulturaustausch befürwortet, vorrangig gehe es aber um den Export von europäischen Produkten in die Welt. Problematisch sei überdies die Finanzierung von künstlerischem Import durch Gelder der Entwicklungshilfe. Hier sei der Kunstanspruch häufig so unbedeutend, dass sich die Überlegenheit der europäischen Kunst von selbst demonstriere (vgl. S. 38ff.). Die Neue Kulturpolitik berücksichtige weiters zu wenige Subkulturen (vgl. ebd. S. 80).

Ein anderes wichtiges Handlungsfeld, das auch die Kulturpolitik berührt, ist das der sozialen Medien. Besonders in den medialen Echoräumen, so Pähler (2021), schwindet die Bereitschaft, Argumente von Menschen mit anderer Meinung abzuwägen. Die sozialen Netzwerke würden zur Vereinzelung der Gesellschaft in der flüchtigen Moderne beitragen (vgl. S. 193). Die Unsicherheiten der Spätmoderne bringe viele Menschen dazu, undifferenzierte Meinungen zu gesellschaftlichen Problemen anzunehmen und sich nur noch auf das Privatleben zu konzentrieren. Digitale und analoge

Begegnungsräume der Diskussion und des Verhandelns müssten eröffnet werden. Als gemeinsame Basis für inhaltliche demokratische Auseinandersetzungen von Bürger*innen seien aus kulturpolitischer Perspektive ambige Kunstwerke aller Art geeignet, die dem öffentlichen Austausch einen intersubjektiven Bezugsrahmen bieten würden (vgl. ebd., S. 198+ 202f.). Wichtig sei die kulturpolitische Beteiligung an aktuellen, wenn auch kritischen Thematiken (vgl. ebd., S. 205ff.+ 211ff.+ 215f.). Zur Kommunikation der Gesellschaft über sich selbst bedürfe es eines Kanons als verbindlichem Bezugssystem von Mehrdeutigkeiten. Als Beispiel wird die Bibel angeführt, da sie immer wieder auf neue Kontexte übertragen werden könne und zum Austausch um Textstellenauslegungen anrege. Trotz der Aufnahme von traditionell in die Kategorie der Populärkultur eingeordneten Werken in den Kulturkanon, müssten dabei Fragen ästhetisch-künstlerischer Qualität gestellt werden. Deshalb müssten teilweise auch Elemente des etablierten Kanons in der Kulturvermittlung aufgegriffen werden (vgl. ebd., S. 230ff.; vgl. auch Haselbach und Klein 2012, S. 130).

Alexander Pähler (2021) fasst zusammen, dass Kulturpolitik in der pluralistischen Gesellschaft das Infragestellen von Eindeutigkeiten im potenziell mehrdeutigen Kulturbereich unterstützen kann. Eine transkulturelle Kulturpolitik könne außerdem dazu beitragen, dass mehr Deutsche mit hybriden Identitäten die öffentlich geförderten Kulturangebote für sich entdecken. Die Betonung der Transkulturalität und Hybridität in der Kulturpolitik im liberal-demokratischen Deutschland befördere auch den Kampf gegen Totalitarismus und Rassismus. Dem Risiko der Beliebigkeit könne man entschieden durch die Kanonisierung ausgewählter Kunstwerke begegnen. Indessen gehe es auch darum zu verhindern, dass das Öffentliche und Allgemeine nicht komplett vom Privaten und Speziellen verdrängt werde. Der/die Bürger*in müsse Möglichkeiten des selbstbestimmten Lebens geboten bekommen (vgl. ebd., S. 241ff.; vgl. auch Klein 2003, S. 183ff.). Aus dem Moore (2018) hält in diesem Zusammenhang dazu an, neben dem westlichen Denken auch andere Wissens- und Theorieproduktionen anzuerkennen, um produktive kulturelle Übersetzungen zu ermöglichen. Vor allem nichtrationale Wissenssysteme müssten größere Beachtung finden. Als Basis für die Veränderung von Kulturinstitutionen sei die „kuratorische Praxis des Nichtwissens“ (S. 61) vielversprechend, denn sie beziehe auch unbekanntes oder neu zu interpretierendes Wissen mit ein. Wichtig sei das Zulassen von Imagination als kollektive Praxis, damit liminale Momente und Praktiken transzendierende Wissensproduktion ermöglichen könnten (vgl. ebd., S. 60f.).

Im Positionspapier des Deutschen Städtetags (2015) „Kulturpolitik als Stadtpolitik“ werden die zu dem Zeitpunkt aktuellen An- und Herausforderungen an die kommunale Kulturpolitik beschrieben. Bereits in der Präambel wird erwähnt, dass Kulturpolitik Stadtpolitik ist und dass ein Umdenken, auch in Räten und Verwaltung, notwendig ist (vgl. IT 100: Deutscher Städtetag, S. 4). Zimmermann (2021) greift diesen Punkt auf und stellt die Bedeutung der Polis, der europäischen Stadt, als Ursprung der Demokratie und als einen Ort der Mitwirkung heraus (vgl. S. 23). Eckardt (2021) betont ebenfalls die

Rolle der Urbanität als vorherrschende Form der gesellschaftlichen Eingliederung von Personen. Die Großstädte seien eine Art Bühne, die zum Ausprobieren von Verhaltensformen genutzt werden würde (vgl. S. 53ff.). Hella Dunger-Löper (2021) fordert mit Bezug auf die Corona-Pandemie eine gesetzliche Verankerung von Kunst und Kultur als Daseinsvorsorge bzw. eine sichere Grundfinanzierung, insofern dies noch nicht der Fall sei, damit ihr gesellschaftlicher Stellenwert sichtbar werde (vgl. S. 9). Der Rat für Kulturelle Bildung e.V. (2021)[195] äußert ebenfalls, dass das Virus bereits zuvor kritische Aspekte im Kulturbetrieb deutlich gemacht hat. Starre Strukturen in den Kulturinstitutionen, unsichere Arbeitsbedingungen und die fehlende eindeutige gesellschaftliche Relevanz des Kunst- und Kulturbetriebs werden als Probleme identifiziert (vgl. S. 14- 17).

Insgesamt darf nicht vergessen werden, dass für den Vollzug von Wandel ein grundlegendes Verständnis von Kunst als Veränderung, auch auf (höherer) politischer Ebene, notwendig ist. Mit Halt aus der Politik kann die praktische Kulturarbeit sich weiterentwickeln, denn Transformation benötigt Zeit, Durchhaltevermögen, finanzielle Ressourcen und auch das Zulassen von schwierigen Momenten im Prozess (vgl. Dätsch 2018c, S. 232f.). Anita Moser (2019) resümiert, dass die Neuausrichtung des Kulturbetriebs die Inblicknahme von verschiedenen Ebenen voraussetzt. In institutionalisierten sowie freien Kultureinrichtungen seien das die sogenannten „drei P“: Personal, Programm und Publikum. In der Kulturpolitik und -verwaltung würden diese mit den Begriffen Akteur*innen, Angebote und Adressat*innen beschrieben werden. Auch die vierte Ebene des Zugangs müsse bedacht werden. Die Neujustierung müsse auf kritischen Selbstreflexionen, Bestandsaufnahmen, Evaluationen, Bedarfsermittlungen und der Ausarbeitung von Handlungsoptionen und Zielen basieren, wofür entsprechende Grundbeschlüsse und genügend finanzielle Mittel notwendig seien. Es wird eine barrierebewusste Ansprache sowie eine Umverteilung von Geldern mit Blick auf langangesetzte Förderungen von (Migranten-)Selbstorganisationen und freien Kulturinitiativen gefordert (vgl. S. 129-133).

4.1.1. Kunst- und Kulturvermittlung

Der Begriff Kulturvermittlung ist ein unscharfer Sammelbegriff, unter dem der vielfältige Bereich der Kulturellen Bildung in Kunst- und Kultureinrichtungen, in Schulen und in außerschulischen Einrichtungen und Projekten gefasst wird. In den letzten Jahren ist eine starke Aufwertung des Feldes zu beobachten, was mit der Notwendigkeit der Legitimation der öffentlich finanzierten Institutionen und der Forderung nach gerechter Teilhabe der gesamten Bevölkerung an gesellschaftlichen Prozessen

[195] Der Rat für Kulturelle Bildung war ein von Jahr 2012 bis 2021 tagendes, unabhängiges und informierendes Beratungsgremium. Es setzte sich dafür ein, dass Kulturelle Bildung als öffentliches Gut allgemein zugänglich ist und kulturelle und gesellschaftliche Teilhabe ermöglicht wird (vgl. Kulturpolitische Gesellschaft e.V. 2021, S. 58; vgl. Mandel 2002, S. 21- 24).

zusammenhängt (vgl. Zobl 2019a, S. 53).[196] Vor allem initiierende, vermittelnde und moderierende Tätigkeiten, die Produktion und Rezeption miteinander verbinden, werden unter dem Überbegriff Kulturvermittlung verstanden. In Kommunikationsprozessen über künstlerische, kulturelle und wissenschaftliche Inhalte sollen alle Menschen im Sinne der Grundhaltung des „lebenslangen Lernens“[197] Zugang zur Gestaltung der demokratischen Gesellschaft erhalten. Neben analogen und medialen Angeboten von Kunst- und Kulturinstitutionen zählen auch Projekte dazu, die „Laien“ eigene kreative Ausdrucksmöglichkeiten bieten. Die Forderung nach der Beteiligung und den Einbezug aller Bevölkerungsgruppen unabhängig ihres körperlichen, biografischen und ökonomischen Hintergrunds wird mit dem Begriff „soziale Inklusion“ beschrieben (vgl. Berg und Wolfram 2017, S. 148; vgl. Khuon und Lengers 2016, S. 163; vgl. Mandel 2017, S. 40; vgl. Wolfram 2017, S. 13ff.). Es geht vorrangig um die Ermöglichung von sinnstiftenden Beziehungen, weshalb der Erfolg von Kulturvermittlung schwer an quantitativen Zahlen zu messen ist (vgl. Gludovatz und Wolfram 2017, S. 30+ 36).

Auf der Vermittlungsebene weisen Kunst und Kultur in die Gesellschaft hinein, beispielsweise in Form von Kultureinrichtungen. Das Selbstverständnis sowie die Aufgaben der Kulturinstitutionen gehen in zwei Richtungen. Zum einen handelt es sich laut Florian Mittelhammer (2018) um Orte der Welt- und Selbstreflexion. Zum anderen seien sie als Institutionen Teil des gesellschaftlichen Systems des Kulturbetriebs. Der gesellschaftliche Auftrag bestehe darin, vermittelnd für die Mitglieder des für die Gesellschaft relevanten Kunst- und Kulturverständnisses zu wirken. Verschiedene Faktoren, die den Kulturbegriff prägen, seien bedeutsam: Von individuellen und kollektiven Kultur- und Identitätsvorstellungen über Kunstgeschmack der Besucher*innen bis hin zu Politik und Förderinteressen (vgl. S. 21f.).[198] Karin Stober und Cem Alaçam (2018) sind daran anschließend der Meinung, dass Institutionen kulturellen Erbes im 21. Jahrhundert vor allem übersetzend arbeiten müssen (vgl. S. 220f.).

Birgit Mandel (2016c) erläutert, dass die Kulturvermittlung in Deutschland in den letzten Jahren bedeutsamer geworden ist: Museen, Konzerthäuser und Theater würden versuchen durch kreative Vermittlungsformen und -formate neue Besucher*innen zu erreichen. Der englischsprachige Begriff hierfür lautet „Audience Development“ (vgl. S. 9; vgl. auch Mandel 2016a, S. 19f.).[199] Die

[196] Mit der Aufwertung steigt allerdings die Gefahr einer neoliberalen Vereinnahmung des Kreativitätsbegriffs und so auch der zugeschriebenen Bildungseffekte. Weiterhin sind die Arbeitsverhältnisse meistens prekär und die Vermittlungsarbeit innerhalb von Kunstinstitutionen wird ökonomisch im Vergleich weniger unterstützt (vgl. Mörsch 2012, S. 14+ 16f.).

[197] „Lebenslanges Lernen“ als Grundprinzip der Kulturellen Bildung meint die Ansprache aller Generationen, weil sie in jedem Alter dem Dasein Sinn verleihen kann. Neben der frühkindlichen Förderung, die von Beginn an die Basis für lebenslanges Lernen bildet, muss vor allem die Schule, besonders mit der Entwicklung hin zur Ganztagsschule, als Lebensraum wahrgenommen werden. Dafür ist der Ausbau von Kooperationen mit außerschulischen Akteur*innen der Kulturellen Bildung förderlich (vgl. Städtetag Baden-Württemberg 2021, S. 2).

[198] Siehe Kap. 4. „Kultur“.

[199] Auf das Audience Development wird in Kap. 4.1.1.1. genauer eingegangen.

Kulturmanagerin macht die (neue) Gemeinschaftsbildung als Hauptziel der teilhabeorientierten Kulturvermittlung aus (vgl. ebd., S. 10). Es sei bewusst nicht die Rede von der Schaffung eines „niedrigschwelligen“[200] Zugangs, weil dieser in Bezug auf klassische Kulturangebote eine Differenz zwischen kulturell „hoch-“ und „niedrig-“ Gebildeten unterstelle.[201] Außerdem finde eine Abwertung von alltags-, breiten-, sozio- und populärkulturellen Artikulationsweisen statt (vgl. ebd., S. 13+ 15). Neben der gemeinschaftsstiftenden und verbindenden Kraft von Kunst und Kultur wird das grenzüberschreitende Potenzial betont:

> „Kulturvermittlung ist also nicht nur eine Verständnishilfe zwischen Kunst und Publikum, ist nicht nur Vermittlung künstlerischer Techniken, sondern sie ist Voraussetzung dafür, dass Kunst und Kultur relevant werden für das Leben unterschiedlicher sozialer Milieus, dass Brücken gebaut werden zwischen verschiedenen Sprach- und Denkebenen, dass Kommunikation entsteht in der Auseinandersetzung mit Kunst, dass Kunst und Kultur zur Lebensqualität vieler, statt nur für eine kleine gesellschaftliche Elite beitragen können“ (Mandel 2014, S. 35f.).

Bei alledem muss jedoch bedacht werden, dass der Partizipationsgrad an Kultur sehr unterschiedlich sein kann (vgl. Mandel 2016a, S. 19). Da immer noch hauptsächlich der Bildungsgrad das Maß an kultureller Teilhabe bestimmt, ist die Förderung von Kindern und Jugendlichen aus weniger privilegierten Milieus mit schwierigeren Ausgangsbedingungen umso wichtiger (vgl. Hammer 2014, S. 11+ 21). Thomas Renz (2016) legt dar, dass unter dem bereits erwähnten Slogan „Kultur für alle“ in den 1970er Jahren der Wert von Kunst und Kultur für die Entwicklung von Individuen und der Gesellschaft herausgestellt worden ist. Obwohl die Kultureinrichtungen in der BRD nach dem zweiten Weltkrieg schnell wiederaufgebaut wurden, seien sie nichtsdestotrotz weiterhin Orte unflexibler sozialer und künstlerischer Konventionen geblieben. Dem Ziel der Teilhabe für alle sei man auch immer noch nicht viel nähergekommen, obgleich der Teilhabegedanke mittlerweile weit verbreitet sei (vgl. S. 61f.). Ebenso hat sich die Zahl der in Deutschland öffentlich geförderten Kulturinstitutionen seither zwar vervielfacht, aber die geringe Nachfrage geht mit finanziellen Probleme einher (vgl. Haselbach und Klein 2012, 16- 19+ 23+ 25). Mit Blick auf die Gesamtausgaben für Kulturförderung in Deutschland wird darüber hinaus klar, dass die Ausgaben für den Vermittlungsbereich in den öffentlichen, aber

[200] Der Begriff der „Niederschwelligkeit“ oder „Niedrigschwelligkeit“ ist wenig präzise und wird dennoch oder gerade deshalb immer häufiger als Fachbegriff genutzt. Er wird in der Regel verwendet, um darzulegen, dass die jeweiligen Zielgruppen unter Berücksichtigung von möglichen physischen wie psychischen Schwellen und Barrieren erreicht werden sollen. In Bezug auf die Zugänglichkeit von Organisationen oder Angeboten muss system- und selbstkritisch sowie wiederkehrend geprüft werden, inwiefern nur von Niederschwelligkeit gesprochen wird bzw. inwieweit der Begriff auch auf der Handlungsebene umgesetzt wird (vgl. Höllmüller 2022, S. 111+ 120f.).

[201] Es muss bedacht werden, dass das Arbeiten mit ausgemachten benachteiligten Gesellschaftsgruppen mit sozialen, partizipativ-künstlerischen Praktiken auch zur Festschreibung der vermeintlichen Außenseiter*innenrolle führen kann (vgl. Helmstetter 2022, S. 40).

auch in den gemeinnützigen Kulturinstitutionen im Vergleich gering sind. Möglicherweise ist der im Grundgesetz verankerte kulturpolitische Artikel zur Garantie der Kunstfreiheit, dessen Entstehung mit dem propagandistischen Ausnutzen der Künste im Nationalsozialismus zusammenhängt, ein Auslöser für die ausbaufähige Rolle der Kulturvermittlung in Deutschland. Das Streben nach der Verfestigung der Autonomie der Künste trägt die Kehrseite der Entbindung von ihrer gesellschaftlichen Relevanz in sich. Im Hinblick auf staatliches Eingreifen in künstlerische Bereiche oder der Funktionalisierung von Kunst für gesellschaftspolitische Zwecke gehe man sehr vorsichtig vor. Ein anderer Faktor ist die historisch entwickelte Dominanz des Bildungsbürgertums, das sich darüber definiert keine zusätzliche Vermittlung zu benötigen (vgl. Mandel 2002, S. 18f.; vgl. ebd. 2014, S. 32f .; vgl. Mandel 2016a, S. 30ff.). Das Berufsfeld der Kulturvermittlung ist aufgrund der verschiedenen Anforderungen des Bereiches sehr vielfältig. Beispielsweise können Tätigkeiten in direkter Umgebung zu künstlerischen Produktionen am Theater, in Museen, in Tonstudios, in Verlagen etc. ausgeübt werden. Auch die kulturpädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen oder in der Rehabilitation sind zu nennen. Daneben gibt es kulturvermittelnde Tätigkeitsgebiete im Tourismus, im Journalismus, in den Neuen Medien, in Kulturverwaltungen und Kulturpolitik sowie im Kulturmanagement[202] (vgl. Mandel 2022, S. 11). In den letzten Jahrzehnten hat die Anzahl der Menschen, die den Beruf des/r Künstler*in ausüben oder kulturvermittelnden Tätigkeiten nachgehen, stetig zugenommen (vgl. Haselbach und Klein 2012, S. 124). Im Hinblick auf das Geschlecht sind deutlich mehr Frauen in der Vermittlung tätig (vgl. Mörsch 2012, S. 14). Stefanie Kiwi Menrath (2019/2018) führt allerdings kritisch an, dass bereits die Auswahlprozesse in der Ausbildung Ausschlussmechanismen aufweisen, sodass die gesellschaftliche Heterogenität nicht abgebildet wird. Um einen differenzsensiblen Wandel der Organisationen

[202] Am Ende der achtziger Jahre trat das Kulturmanagement ins Feld, das mittlerweile auch gestalterische und kuratorische Aufgaben abdeckt (vgl. Mandel 2002, S. 24). Ein/e internationale/r Kulturmanager*in hat laut Birgit Mandel (2018) hauptsächlich drei Tätigkeitsbereiche: Kulturmanagement in globalen kultur- und kreativwirtschaftlichen Bereichen (Verlags-, Film- oder Musikindustrie, Festivalorganisation, Kulturtourismus); Kulturmanagement als Teil von Kulturentwicklungsplanungen zur Unterstützung von Ländern in (politisch oder ökonomisch) instabilen Lagen (Projektmanagement, Organisation von Kulturprogrammen); sowie Kulturmanagement, das der Migrationsgesellschaft im eigenen Land Rechnung trägt und das Kulturleben dort moderiert. Die Wissenschaftlerin arbeitet drei verschiedene Konzepte heraus, die die Folgen dieser Internationalisierungsebenen auf das Kulturleben und -verständnis einer Gesellschaft erklären. Erstens das Konzept der „kulturellen Konvergenz", das davon ausgehe, dass sich Kulturen durch die Globalisierung und die wirtschaftliche Dominanz westlicher und US-amerikanischer Kulturen immer mehr annähern. Es gehe um Phänomene eines universellen Vorgehens im Kulturmanagement, bedingt durch die mächtige Position des kapitalistisch orientierten Wirtschaftens. Zweitens das Konzept des „kulturellen Differenzialismus", das annehme, dass Kulturen sich durch die Internationalisierung nicht auflösen, sondern dass die Abgrenzung von anderen Kulturen sogar ansteigt. Die nationale Ebene und die Zusammenarbeit von Kulturschaffenden aus verschiedenen Ländern würden hier in den Mittelpunkt rücken. Drittens das transkulturell denkende Konzept der „kulturellen Hybridisierung", das die Verschmelzung der Kulturen betone, im Gegensatz zum „interkulturellen Kulturmanagement", das die Wahrnehmung von als kulturräumlich begründeten Unterschieden unterstreiche (vgl. S. 371- 374). Mandels Bild eines/r Kulturmanager*in ähnelt dem des/r Kulturvermittler*in insofern, als dass beiden übersetzende, moderierende und vermittelnde Tätigkeiten zugeschrieben werden, „die in fremdkulturell wahrgenommenen Kontexten Normalität herstellen" (ebd., S. 380).

voranzutreiben, müssten die Kulturinstitutionen und ihre Strukturen selbst in den Blick genommen werden (vgl. IT 110, S. 4f.).

Birgit Mandel (2016b) spezifiziert gängige Formate der Kulturvermittlung im Kontext klassischer Kulturinstitutionen. Immer noch weit verbreitet sei die Kunsterklärung, in der (Fach-)Wissen zumeist monologisch „übermittelt" werde. Diese Methode hänge vermutlich damit zusammen, dass als Hochkultur wahrgenommene Angebote oft als Bildungsangebote verstanden werden würden und „Laien" sich bei der eigenen Meinungsbildung unsicher seien. Das Format der partizipativen Kunstvermittlung, worunter z.B. Workshops fallen würden, richte sich insbesondere an Kinder und Jugendliche, die weniger Berührungsängste gegenüber als fremd wahrgenommenen Kunstproduktionen hätten. Marketing und PR-Maßnahmen seien zusätzlich wichtige Kulturvermittlungsformen zur Steigerung der Bekanntheit der Kultureinrichtungen sowie zur Vertrauenssteigerung. Die Gestaltung von Rahmenbedingungen sei eine weitere indirekte Herangehensweise, bei der es um die Anpassung der Präsentation und Rezeption gehe. Auch Kooperationsbeziehungen mit verschiedenen Partner*innen könnten neue Nutzer*innengruppen erschließen. Noch interessanter werde Kulturvermittlung, wenn künstlerische Kollaborationen zwischen „Laien", freien Kulturschaffenden und professionellen Künstler*innen einer Institution zu neuen Produktionen führen würden (vgl. S. 126ff.). Seit ungefähr zehn Jahren habe das zuvor wenig berücksichtigte Thema der Kulturellen Bildung[203] vor dem Hintergrund der Pisa-Studien[204] für den Kulturbereich an Bedeutung gewonnen. Das gesteigerte Interesse an Kultureller Bildung als Selbstbildungsprozess in Kontakt mit Kunst und Kultur habe auch das an der Kulturvermittlung verstärkt, weil professionelle Vermittlung als Anregung für diese Auseinandersetzungsprozesse gesehen werden würde. Momentan würden allerdings unterschiedliche Kulturvermittlungsparadigmen kursieren (vgl. ebd., S. 128ff.; vgl. auch Mandel 2014, S. 33f.; vgl. auch Mandel 2017, S. 39; vgl. auch Zacharias und Mandel 2016, S. 239ff.). Mandel fasst zusammen, was Kulturvermittlung alles ist und sein kann:

- „Kulturvermittlung ist als ganzheitliches Konzept vom Aufmerksamkeitsmanagement über den Aufbau neuer Partnerschaften mit Sozial- und Bildungseinrichtungen bis zur Anregung zu künstlerisch-ästhetischem und kulturellem Gestalten zu begreifen. Sie basiert im Rahmen von Kultureinrichtungen auf einer alle Bereiche einer Organisation umfassenden Zielsetzung der Besucherorientierung.

[203] Im nächsten Kapitel wird näher auf den Begriff der Kulturellen Bildung und seine Abgrenzung zur Kulturvermittlung eingegangen.

[204] Susanne Keuchel (2020) warnt allerdings generell vor den Folgen der Ökonomisierung von Bildung durch z.B. die Leistung von Schüler*innen weltweit bewertende Pisa-Tests, weil so Ungleichheiten begünstigt werden würden. Stattdessen müssten humane Bildungsziele verfolgt werden (vgl. S. 16).

- Kulturvermittlung kann sowohl reproduktiv wie dekonstruierend sein und manchmal sind die Übergänge fließend; sie kann vorhandene Machtverhältnisse bestätigen in der Bestimmung dessen, was kultureller Kanon ist […]; Kulturvermittlung kann aber ebenso Menschen unterschiedlicher Milieus ermutigen, sich und ihre Kultur einzubringen und durchzusetzen als Akteure eines öffentlich gestalteten Kulturlebens.

- Gängige Erwartungen an Kulturvermittlung sind die des ‚allwissenden Erzählers' und ‚autorisierten Sprechers' der sagt, wie Kunst zu sehen und zu deuten ist. Kulturvermittlung steht im Zwiespalt, diese Erwartungen nicht zu enttäuschen und zugleich auch nicht vorgebildete Laien zu ermutigen, sich eigene Werturteile zuzutrauen und die Angebote aktiv zu nutzen. Kulturvermittlung kann Fachkompetenz einbringen, aber auch Freiräume schaffen für eigene Ideen neuer Nutzer/-innen und daraus Lernprozesse und Perspektivenwechsel auch für die Kulturschaffenden in den Institutionen entwickeln.

- Kulturvermittler/-innen sind sowohl ‚Schwellenabbauer' gegenüber kulturellen Angeboten als auch ‚Brückenbauer' zwischen Menschen verschiedener kultureller Interessen und Herkunft und in Zukunft möglicherweise verstärkt auch Moderatoren, die bestehende Interessenskonflikte sichtbar machen.

- In dieser komplexen Situation ist ihre Professionalität unverzichtbar: Ihr Wissen um Barrieren und um ganz unterschiedliche kulturelle Interessen, ihr Wissen um Kunst und Kunstcodes, ihre Kompetenz, ästhetische Prozesse bei Laien zu initiieren und Ergebnisse in Szene zu setzen, auch ihre Begeisterung für bestimmte (hochkulturelle) Kunstformen bei gleichzeitigem Wissen um und Offenheit für andere Formen sowie ihr Reflexionsvermögen kultureller Machtverhältnisse. Welche Schlüsse sie daraus jeweils für die Ziele und Gestaltung ihrer Arbeit als Kulturvermittler ziehen, wird individuell ganz unterschiedlich sein – entscheidend ist, dass sie diese reflektieren, hinterfragen und Vermittlung als immer neue Gestaltungsaufgabe begreifen" (ebd., S. 137).

In einer ihrer anderen Definition werden die Funktionen der Kulturvermittlung im Knappen wie folgt aufgelistet:

- „Zugänge zu Kunst vermitteln und damit die Rezeption von Kunst und Kultur ermöglichen bzw. erleichtern

- Künstlerische Techniken und Kompetenzen vermitteln

- Kreatives Ausdrucksvermögen anregen

- Empowerment/ Stärkung des Einzelnen fördern

- Schlüsselkompetenzen fördern wie Kreativität, Wahrnehmungsfähigkeit, Reflexionsfähigkeit und Kommunikationsfähigkeit

- Kommunikation, interkulturellen Austausch, Identität und Gemeinschaft stiften

- Aufmerksamkeit schaffen für Kunst und Kultur und Images von Kunst und Kultur beeinflussen“ (ebd. 2014, S. 31f.).

Vierzehn Jahre zuvor wird Kulturvermittlung von Mandel (2002) als Oberbegriff von verschiedenen nahestehenden Begriffen definiert. Der Begriff „Kunstvermittlung“ in einem engen Verständnis meine das Näherbringen von professionellen künstlerischen Arbeiten, z.B. in Kulturinstitutionen. „Künstlerische Vermittlung“ bezeichne dem folgend das Vermitteln von kreativen Techniken, wie z.B. in Form von Unterricht an der Musikschule. Die „Kulturpädagogik“ und die „Soziokultur“ würden abgesehen von den Künsten auch alltägliche kulturelle Ausdrucksformen beinhalten und somit ein breiteres Kulturverständnis vertreten. Im Umgang mit Kunst und Kultur würden in der „Kulturpädagogik“ Prozesse der Kulturellen Bildung angeregt werden. Der Bereich der „Soziokultur“ umfasse Formen von (gesellschaftspolitischer) Kulturarbeit, die auf dem Gedanken der „Kultur von allen“ basieren. Das „Kulturmanagement“ und der „Kulturjournalismus“ würden indessen z.B. Rahmenbedingungen für eine erfolgreiche Auseinandersetzung mit Kunst der sehr unterschiedlichen Rezipient*innen schaffen (vgl. S. 15ff.). Diese Unterteilung wird von Mandel (2017) später um den Bereich des „Audience Developments“ mit dem Ziel der Generierung von neuem Publikum für Kultureinrichtungen erweitert (vgl. S. 40). Die Ziele von Kulturvermittlung werden unterteilt in kunstorientierte Ziele (Interesse für bestimmte Kunst- und Kulturformen wecken), bildungsorientierte Ziele (Anregung von Bildungsprozessen über Kunst und Kultur), gesellschaftspolitische Ziele (Demokratieförderung durch Kunst und Kultur), kulturpolitische Ziele (Zugänge für alle Menschen zu öffentlich geförderten Kulturangeboten eröffnen), Marketingziele (Darstellung von bestimmten Kultureinrichtungen und auf sie aufmerksam machen) sowie das Ziel im Hinblick auf klassische Kultureinrichtungen mehr von den ästhetischen Vorlieben der Nicht-Besucher*innen zu erfahren (vgl. Mandel 2017, S. 40f.). Zusammenfassend ist festzustellen, dass Kulturvermittlung im engeren Sinne Zugänge zu professionellen künstlerischen Produktionen garantieren möchte. Im weiteren Sinne wird versucht, dass alle Menschen ihre individuellen künstlerischen und ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten erkennen sowie als Mittel der Kommunikation und Entfaltung zu nutzen verstehen, um Selbstwirksamkeit zu erfahren. Dieser lebenslange Lern- und Bildungsprozess basiert auf dem partizipativen, ästhetisch-gestalterischen Umgang mit den Künsten, aber auch mit kulturellen Phänomenen des Alltags (vgl. Mandel 2002, S. 20; vgl. ebd., 2014, S. 30f.; vgl. ebd., 2017, S. 43).

Das Wort „Vermittlung“ trägt verschiedene Bedeutungen in sich. Es beschreibt das „Mitteln“ und „mitteln“ und bezieht sich auf eine Position „in der Mitte“. Gleichzeitig wird der Begriff als Synonym zu „weitergeben“ oder „schlichten“ genutzt, wodurch sich Vermittlung zwischen der Handelnden und dem Zweck einordnet. Das Präfix „ver-“ steht für andere Vorsilben wie „heraus“, „vor“, „vorbei“ oder „weg“. Hierdurch wird eine raum-zeitlich unbestimmte Bewegung nahegelegt.

Einerseits verweist das Wort Vermittlung also auf das Moment des Dazwischen, andererseits auch auf die unbestimmte und offene, prozesshafte Bewegung. Vermittlungsarbeit zeichnet sich hier als Prozess des Werdens mit performativen Bestandteilen durch immer wieder neue Wahrnehmungen, Erfahrungen, Anwendungen, Fortsetzungen und Experimente sowie durch gegenseitiges Lehren und Lernen aller Beteiligten aus. Dabei bleibt sie ein Bereich, der durch Macht, Brüche und Widersprüche geprägt ist und in dem Unübersetzbarkeiten stets eine Rolle spielen (vgl. Eremjan 2016, S. 259- 263). Ursprünglich steht das Wort „Vermittlung" in Zusammenhang mit der Schlichtung von Konflikten, was darauf hindeutet, dass Kulturvermittlung auch mit ihnen umgehen muss (vgl. Mandel 2016b, S. 125, 2017, S. 40; vgl. Hammer 2014, S. 9). Schwellen[205] sind als Chance zu verstehen, die überschritten, untersucht, markiert, inszeniert und bespielt werden können und müssen. Um sie überwindbar zu machen, müssen zuerst Übergänge und Differenzen sichtbar gemacht werden. Danach können die Abstände im Zuge der Kulturvermittlung ästhetisch hervorgehoben werden und das Dazwischen kann inszeniert werden (vgl. Benjamin 1982, S. 283; vgl. Khuon und Lengers 2016, S. 155). Für das Eröffnen eines verbindenden Experimentierraums braucht es Ergebnisoffenheit sowie eine künstlerisch-sinnliche Aufforderung zur aktiven Auseinandersetzung mit ästhetischem Material, das mehrdeutige Erfahrungen ermöglicht (vgl. Eremjan 2016, S. 220; vgl. dem Moore 2018, vgl. S. 58ff.; vgl. Schmidt 2016, S. 205f.). Der Körper als Medium spielt eine zentrale Rolle bei der spielerischen und offenen Bedeutungs(de-)konstruktion von Symbolsystemen (vgl. Schmidt 2016, S. 314- 317). Auch Kunstformen der Intermedialität eignen sich, wenn sich die Projekte am Prozess ausrichten und sie auf Endgültigkeit verzichten, um stattdessen mit der Skepsis der Betrachtenden zu spielen (vgl. Frenkel, S. 116f.). Alexander Henschel (2016) stellt ebenfalls heraus, dass der Begriff „*Ver*mittlung" nicht nur als Kommunikation in eine Richtung, das heißt als unidirektional von A nach B gedacht werden darf,[206] weshalb er für eine mehrperspektivische Vermittlungspraxis plädiert. Darüber hinaus wird die alleinige Bedeutung des Begriffs „Vermitteln" als „Verbinden" kritisch in Frage gestellt. Ein/e Vermittler*in in einem Streitgespräch würde die beiden Streitenden zuerst voneinander trennen, um überhaupt sprechen zu können. Vermittlung wird folglich als fortlaufender und unvorhersehbarer Prozess der Verbindung durch Trennung begriffen. Aufgrund der Produktion von Relationen zwischen Bestehendem reproduziere Vermittlung immer auch das, worauf sie sich beziehe. Stets gehe es auch um das Zulassen von Kontrollverlust (vgl. S. 143- 149; vgl. auch Mandel 2016b, S. 137).

[205] Physische Schwellen thematisieren den Ort des Angebots. Unter anderem geht es darum, wie er erreichbar ist, was für einen Eindruck das räumliche Umfeld macht, ob vorab ein Termin vereinbar werden muss, wie die Öffnungszeiten sind, ob Eintritt gezahlt werden muss oder ob der Zu- bzw. Eingang angenehm gestaltet ist. Psychische oder innere Schwellen können z.B. Visionen oder Leitbilder sein, die hinter den Angeboten stehen oder die Organisationskultur der Institution bzw. des Angebots betreffen. Aber auch die Adressat*innen können biographisch begründete Schwellen in Form von persönlichen Haltungen oder Einstellungen unterschiedlicher Stärke in sich tragen (vgl. Höllmüller 2022, S. 115f.).

[206] Der einseitige und verlustfreie Informationstransfer könne als „*Über*mittlung" bezeichnet werden.

Elke Zobl (2019a) definiert die kritische Kunst- und Kulturvermittlung, die auf einem emanzipatorischen Pädagogikansatz fußt, als hegemoniekritische Praxis. Ziel sei die Veränderung der Institutionen von innen heraus hin zu „kritischen Institutionen". Das gehe aber nur, wenn auch die nicht offensichtlichen Normen und Werte in der Kulturvermittlung selbst in Frage gestellt werden würden. Es gebe fünf Teilhabegrade in der Kulturvermittlung mit entweder affirmativer, reproduktiver, dekonstruktiver, reformativer und/oder transformativer Funktion: Die rezeptive Form, d.h. das Aufnahmen und Interpretieren von Information; die interaktive Form, bei der auch Dialoge geführt werden und Raum für Diskussion geboten wird; die partizipative Variante, bei der die Teilnehmer*innen auch eigenständig gestalten können; der kollaborative Weg, bei der der methodische und thematische Rahmen gemeinsam gesetzt wird sowie die reklamierende Form, bei der eine Gruppe von außen die Kulturinstitution anspricht (vgl. S. 53f.).[207] Carmen Mörsch (2012) legt dar, dass in der praktischen Vermittlung zumeist mehrere der aktuellen Diskurse gleichzeitig angewendet werden. Der häufigste und vorherrschende Diskurs sei jedoch der affirmative, welcher die Aufgabe der Kunstvermittlung darin sehe, z.B. das Museum[208] und seine festgelegten Tätigkeiten, wie Sammeln, Erforschen, Bewahren, Ausstellen und Vermitteln von Kulturgütern, sichtbar zu machen. Kunst werde hier als spezieller Bereich begriffen, der sich hauptsächlich an eine bereits zuvor interessierte Öffentlichkeit richtet. Der zweite, reproduktive Diskurs sei ebenfalls weit verbreitet. Hier fokussiere man sich auf die Heranbildung des zukünftigen Kulturpublikums. Man gehe davon aus, dass Personen explizit an die Kunst herangeführt werden müssen. In dieser Perspektive fokussiere man den Abbau der beim Publikum vermuteten Schwellenängste. Der dritte, dekonstruktive Diskurs sei weitaus weniger häufig vertreten und stehe in engem Zusammenhang mit der sich seit den 1960er Jahren entwickelnden kritischen Museologie. Die Kunstvermittlung solle hier das Museum, die Kunst und auch

[207] Siehe Anh. B, Abb. 13.

[208] Ein Beispiel für die Macht von Kulturinstitutionen in Bezug auf die Gesellschaft sind Museen als Einrichtungen, die Geschichte(n) herstellen, darstellen und authentisieren. Das Museum setzte sich im 18. Jahrhundert als öffentliche Institution durch und wandelte sich im 19. Jahrhundert zur bürgerlichen Bildungseinrichtung, die eng mit der Konstruktion des Nationalstaats verknüpft ist. Die Debatte um die Verstrickungen und den Fortbestand von musealen Institutionen und ihren Umgang mit dem nationalen und kolonialen Erbe ist nach wie vor sehr aktuell, denn immer noch gibt es Geschichts- und Nationalmuseen, die als Orte kollektiver Erinnerung inszeniert werden (vgl. Wegener 2018, S. 193ff.): „Das Archiv, das Museum und die Sammlung, das sind alles Sachen, die sich in monumentalen Gebäuden befinden, die für eine besondere Ordnung stehen: die Ordnung des Staats, der Macht, der Gewalt. Ihre Existenz täuscht uns darüber hinweg, dass all dies eines Tages vergehen wird, ganz gleich, wie sehr wir es festzuhalten versuchen. […]. Das soll uns nicht etwa einfach nur suggerieren, wir hätten die Zeit und die in ihr liegende Vergänglichkeit unter unsere Kontrolle gebracht, sondern uns vor allem täuschen. Denn das, was als bewahrt und der Erinnerung würdig befunden wird, ist ja nicht alles. Es gibt da noch all das nicht Erinnerte, absichtsvoll Vergessene. Die ausgelöschte Erinnerung an die Anderen, deren Sprachen und Kulturen die der Macht und des Staats in Frage stellen könnten. Aber trotz allem werden auch die Monumente der hegemonialen Erinnerung vergehen, und am Ende werden sie zu Trödel werden, den niemand mehr kuratiert" (Nassenstein und Storch 2022, S. 139).

die damit verbundenen Bildungs- und Kanonisierungsprozesse gemeinsam mit dem Publikum kritisch beleuchten. Museen würden als gesellschaftlich konstruierte und disziplinierende Institutionen in das Blickfeld rücken, die an Unterscheidungs-, Ausschluss- und Wahrheitspraktiken beteiligt sind. Es handele sich demnach um einen institutionskritischen Ansatz. Der vierte und bisher wenig vorzufindende, transformative Diskurs weise der Kulturvermittlung die Funktion zu, die Aufgaben und Wirkungen von z.B. Ausstellungsinstitutionen zu erweitern. Damit würden die Institutionen als Akteurinnen gesellschaftlicher Mitgestaltung sowie als veränderbare Organisationen definiert werden, die sich selbst aufgrund langer Isolation und Selbstbezogenheit wandeln müssten. Die mit dem Diskurs verbundenen Praktiken würden darauf zielen, kategoriale oder hierarchische Differenzierungen von kuratorischer Arbeit und Vermittlung zu destabilisieren. Die Funktionen der Institution müssten zusammen mit dem Publikum offengelegt, kritisiert und überdies erweitert und ergänzt werden. Mörsch schildert, dass die vier Diskurse auf unterschiedliche Bildungsbegriffe zurückgreifen. Im affirmativen und reproduktiven Diskurs seien die Positionen von Lehrenden und Lernenden statisch und es gebe einen festgelegten Bildungsinhalt. Während der affirmative Diskurs aber zuerst das Fachpublikum adressiere, richte sich der reproduktive Diskurs vornehmlich an, aus Perspektive der Institution, die bisher abwesende Öffentlichkeit. Der dekonstruktive und der transformative Diskurs würden auf einem selbstreflexiven Bildungsverständnis basieren: Bildung selbst würde kritisch befragt werden und eingeschriebene Machtverhältnisse würden in der Arbeit mit dem Publikum thematisiert werden. Bei dieser Arbeit würden die Positionen von Lehrenden und Lernenden wechseln, die Adressat*innen würden sich situativ und kontextbezogen verändern. Es wird angemerkt, dass von Seiten des Publikums dafür aber eine gewisse Offenheit für Kritik- und Handlungsfähigkeit, abseits von serviceorientierter Wissensvermittlung vorhanden sein muss. Während das Augenmerk des dekonstruktiven Diskurses auf der Betonung der Förderung von Kritikfähigkeit liege, ziele der transformative Diskurs stärker auf die Veränderung der Institution (vgl. S. 9- 13; vgl. auch Eremjan 2016, S. 204- 208). Der bewusste Umgang mit ungleichen strukturellen Machtverhältnissen und das kritische Beleuchten von Sprechpositionen der Akteur*innen, aber auch die Selbstreflexion, das Infragestellen von beispielsweise eurozentristischen Grundauffassungen, das Abgeben von Privilegien von Einzelpersonen sowie die Transformation von Institutionen hinsichtlich ihrer Programme, des Publikums und des Personals, sind laut Elke Zobl (2019a) notwendig. Diskriminierungssensible Kooperationen könnten die Realisierung von ermächtigenden und solidarischen Teilhabemöglichkeiten unterstützen. Solche Prozesse seien mit viel Arbeit verbunden und ein ständiges Lernen und „Verlernen“ seien Teil des Ganzen (vgl. S. 56- 60). Laila Huber und Elke Zobl (o.J.) führen aus, dass das „Verlernen“ als Formulierung von gegenhegemonialen Aspekten und als Herstellung von alternativen Wissensproduktionen besonders im Performativen möglich ist (vgl. IT 41: Huber und Zobl). Christian Schröder (2022) gibt zu bedenken, dass Partizipation in Organisationen im

Fachdiskurs auch als etwas betrachtet wird, dass die Leistungsfähigkeit und Effizienz stärkt, sodass Ziele der Organisation leichter erreicht werden können. Manche Ansätze würden diesem funktional ausgerichteten Verständnis eine ökonomische Fokussierung vorwerfen, und stattdessen den Versuch der Ermöglichung einer demokratisierenden Struktur von Organisationen in den Blick nehmen. Es sei gefährlich, wenn Organisationen in den anrufenden Modus von Partizipation verfallen, indem sie als dominanter Partizipationsgestalterinnen auftreten. Sie sollten vielmehr als Schafferinnen von Gelegenheiten für Beziehungen und Berührungen untereinander gesehen werden, ohne kontrollieren zu wollen. Grundlegend dafür sei, dass die organisationalen Strukturen immer verhandelbar bleiben. Fach- und Alltagswissen müssten gleichwertig nebeneinanderstehen, um gegenseitig voneinander lernen zu können. Mitgestaltende Subjekte und ihre Lebenswelten müssten anerkannt werden, um Partizipation als Bildungsprozess ernst zu nehmen (vgl. S. 29- 32).

Wolfang Zacharias (2016) ist der Auffassung, dass die Qualität in der Kulturvermittlung und Kulturellen Bildung nicht über die künstlerisch gestaltete Qualität definiert werden sollte, sondern durch die der Beteiligung und den Einbezug verschiedener spezifischer Kontexte. Nichtsdestotrotz müssten professionelle Kulturvermittler*innen über künstlerische und mediale Gestaltungsfähigkeiten verfügen. Außerdem sei es wichtig, dass sie die Kunst selbst wertschätzen. Ebenso essenziell seien Empathie und Kommunikationsfähigkeit sowie die Kompetenz, im öffentlichen kulturpolitischen Bereich aktiv handelnd Räume und Ressourcen für ästhetische Auseinandersetzungsprozesse zu schaffen. Dafür müsse man sich in Zukunft stärker darum bemühen, kommunale Bildungslandschaften zu etablieren, indem man Angebote nachhaltig dem Kontext angepasst in den Sozialräumen positioniere. Darüber hinaus müssten flächendeckende Strukturen entstehen und digitale Welten mit realen Angeboten vernetzt werden (vgl. Zacharias und Mandel 2016, S. 244f.; vgl. auch Eremjan 2016, S. 222; vgl. auch Krüper 1997, S. 29ff.+ 35ff.; vgl. auch Lassy-Beelitz und Wolfram 2017, S. 50). Birgit Mandel (2017) denkt, dass die Qualität von Kulturvermittlung sich am besten in die Kategorien „Rahmenbedingungen, Strukturen, Management“ (z.B. verbindliche Integration von Jugendlichen in Arbeit der Kultureinrichtung), „Prozessqualität“ (z.B. Frage, welche Jugendlichen wie an kulturellen Prozessen teilnehmen) und „Qualität des entwickelten Produkts“ (künstlerisches Ergebnis und Maß der Teilhabe der Beteiligten an diesem) einteilen lässt. Daneben seien Aspekte wie Freiwilligkeit, Ganzheitlichkeit, Vielfalt oder Lebensweltorientierung wichtig. Genauso relevant seien Formate, die dazu einladen selbst aktiv zu werden, die einen Bezug zum eigenen Leben herstellen oder die zwischenmenschlichen Beziehungen innerhalb der Gruppe kräftigen (vgl. S. 44ff.).

4.1.1.1. Audience Development

Bereits im vorherigen Kapitel wurde das sogenannte Audience Development erwähnt. Der Begriff kommt ursprünglich aus dem Angelsächsischen und meint die Generierung und Bindung von neuem Publikum für bzw. an Kulturinstitutionen. Strategisch hängen Kulturnutzer*innenforschung,

Marketing, PR (Public Relations) und Kulturvermittlung eng damit zusammen. Zielsetzung kann die quantitative Steigerung der Besucher*innenzahlen, aber auch die qualitative und nachhaltige Publikumsbindung im Sinne der soziodemografischen Zusammensetzung, als auch im Sinne der Erfahrungs- und Bildungsqualitäten der Nutzer*innen sein. Das heißt, Audience Development kann aus einer wirtschaftlich- und marketingorientierten Perspektive darauf abzielen, möglichst schnell und einfach bereits potenziell nicht abgeneigte Zielgruppen zu erreichen. Wenn tiefgreifendere Absichten verfolgt werden, geht es um den aufwendigeren Versuch, bisher unterrepräsentierte soziale Gruppen nachhaltig zu adressieren. Im Gegensatz z.B. zur USA, in der die Kulturproduktion durch das Interesse der Menschen und von privaten Förder*innen generierten Einnahmen bestimmt wird, sind die Kultureinrichtungen in Deutschland wegen der hohen staatlichen Förderungen weniger abhängig vom Publikumsgeschmack (vgl. Hornberger 2016, S. 219; vgl. Mandel 2014, S. 31; vgl. ebd., S. 20- 23+ 29).

Die empirische Untersuchung des Kulturpublikums bzw. der Kulturnutzung verfolgt das Ziel, die Wirkung auf Kulturnutzer*innen wissenschaftlich zu manifestieren und Argumente für die Fortsetzung der Förderung von kulturellen Angeboten zu generieren (vgl. Wolfram 2017, S. 20f.). Die Messung der Bedeutung von Kulturbetrieben bereitet aber Schwierigkeiten, weil sich verschiedene und nicht eindeutig beantwortbare Fragen ergeben:

> „Woran misst man denn Relevanz? Wer misst für wen? Wer entscheidet, was für wen relevant ist, zu sein hat oder besser sein sollte? Woran macht man die Beteiligung einer Kulturinstitution an gesellschaftlichen Veränderungen fest? Ab wie vielen Personen ist etwas relevant? Welcher Zeitraum ist für Relevanz gültig?“ (Lassy-Beelitz und Wolfram 2017, S. 54).

Thomas Renz (2016) berichtet, dass nur 10 Prozent der deutschen Bevölkerung zum Kernpublikum der öffentlich geförderten Kulturangebote gehören, 40 Prozent werden als sogenannte Gelegenheitsbesucher*innen kategorisiert. Ganze 50 Prozent der Bevölkerung würde die Kultureinrichtungen nie betreten (vgl. S. 65f.; vgl. auch Mandel 2014, S. 31; vgl. ebd., S. 20- 23+ 29). Er listet verschiedene Barrieren für den Besuch von Kultureinrichtungen auf. Ein Grund für das Fernbleiben sei eine mangelnde kulturelle Infrastruktur, wie z.B. das Fehlen einer Kulturinstitution in näherer Umgebung. Auch der Eintrittspreis sowie eine unpassende Kommunikation könnten den Besuch von Kulturangeboten verhindern. Eine weitere Barriere sei das künstlerische Angebot selbst. Des Weiteren könnten persönliche Gründe (z.B. fehlende Rezeptionskompetenz) Besuche einschränken, wobei vom Angebot ausgehende und subjektive Motive nicht klar voneinander trennbar seien. Ein negatives Image, wie z.B. das der „langweiligen Bildungseinrichtung“ von klassischen Kultureinrichtungen führe ebenfalls zum Ausbleiben von Besuchen. Darüber hinaus sei fehlende Begleitung durch Freund*innen oder Familie bei Kulturbesuchen als soziale Aktivität eine relevante Barriere. Zuletzt könne zu wenig freie Zeit besuchsverhindernd wirken, welche auch durch alternative

Freizeitaktivitäten begründet sein könne. Außerdem sei geringes Interesse ein Hinderungsgrund (vgl. S. 67- 71; vgl. auch Fuchs 2016, S. 55f.; vgl. auch Pähler 2021, S. 163f.). Es tritt hervor, dass zwischen „manifesten", d.h. offenkundig und sich statisch vollziehenden Barrieren (z.B. physische Nicht-Erreichbarkeit eines Ortes) und „latenten", d.h. weniger offensichtliche Barrieren (z.B. negative Einstellungen oder Skepsis) unterschieden werden kann. Darüber hinaus sind Barrieren in ihrem Wesen ambivalent. Häufig ist der Abbau von Barrieren (sozialpolitisch) sinnvoll, teilweise gibt es aber auch notwendige Barrieren oder durch den Abbau einer bestimmten Barriere entsteht für eine andere Person eine neue (vgl. Trescher 2022, S. 454+ 458).

Es gibt unterschiedliche Versuche, Hemmschwellen im Kulturbereich abzubauen: Beispielsweise kostenfreier Eintritt; die explizite und persönliche Ansprache; längerfristige Kooperationen mit Bildungs- und Sozialeinrichtungen; das Einsetzen von Multiplikator*innen sowie ein Aufmerksamkeitsmanagement zur Imageveränderung von Kulturinstitutionen bzw. gezielte Marketingmaßnahmen zum Erreichen von neuen Zielgruppen. Dennoch setzen manche Kunstformen für die persönliche Entfaltung von Sinn in der Rezeption tatsächlich ein bestimmtes Fachwissen voraus. Deshalb ist die verständliche Vermittlung von bestimmten kulturellen Codes, indem Bezugspunkte und Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Sprachen und Welten deutlich gemacht werden, ebenfalls für ein als „gelungen" wahrgenommenes Kulturerlebnis und die Öffnung für unbekannte Wahrnehmungen notwendig. Eine Voraussetzung sind immer grundlegende Anknüpfungspunkte zu den eigenen Lebenswelten und Interessen der Menschen, die erreicht werden wollen (vgl. Mandel 2016b, S. 130- 133; vgl. auch Terkessidis 2010, S. 185). Es darf allerdings kein verallgemeinerndes, defizitäres Bild von Nicht-Publikum bzw. von Adressat*innen der Kunstvermittlung entworfen werden. Stattdessen müssen auch strukturelle Ausgrenzungen in den Blick genommen werden (vgl. Henschel 2016, S. 150f.; vgl. Haselbach und Klein 2012, S. 112f.). Mark Terkessidis (2010) betont ebenfalls, dass es keine „Normalbenutzer*innen" gibt. Räume sollten deshalb so gestaltet werden, dass sich alle Menschen, trotz ihrer nicht von der Hand zuweisenden Unterschiede, darin wiederfinden (vgl. S. 113f.).[209] Der Ansatz, Projekte teilhabeorientierter Kulturvermittlung hauptsächlich an spezifische Zielgruppen, wie sozial Benachteiligte oder Menschen mit Migrationshintergrund (aus-) zu richten und das Marketing entsprechend daran anzupassen, wird von Alexander Pähler (2021) für seine Defizitorientierung, die Absprache der eigenen Interpretationsfähigkeit und der Wahrnehmung von Kulturinstitutionen als pure Wissensvermittlerinnen kritisiert. Er skizziert, dass die Besucher*innenzahlen bei Kulturformen im privatwirtschaftlichen und U-kulturorientierten Bereich bei Deutschen mit und ohne Migrationshintergrund ausgeglichen sind. Der Anteil von Besucher*innen der klassischen Kultureinrichtungen falle jedoch bei der Bevölkerung mit Migrationshintergrund um

[209] Siehe Kapitel 2.1.2.7. „Terkessidis: Interkultur".

ca. 10 bis 20 Prozent geringer aus. Als Begründung wird der institutionelle Fokus auf europäische und bürgerliche Traditionen angeführt (vgl. ebd., S. 171- 175; vgl. auch Haselbach und Klein 2014, S. 112f.).

In Bezug auf Statistiken zur Kulturnutzung ist anzumerken, dass in der empirischen Publikumsforschung die quantitativen Methoden deutlich überwiegen, d.h. standardisierte Merkmale[210] werden bei möglichst vielen Personen untersucht, damit repräsentative Schlüsse über eine Gruppe daraus gezogen werden können. Eine Schwierigkeit liegt darin, dass diese Untersuchungen von (Nicht-)Besucher*innen die Annahme eines/r standardisierten (Nicht-)Besucher*in unterstützen. Die vielschichtigen Phänomene werden demnach komplexreduzierend behandelt. In der Entwicklung neuer Theorien sollten zukünftig verstärkt auch qualitative Forschungsmethoden angewendet werden (vgl. Renz 2017, S. 190ff.). So wurde zum Beispiel bereits gezeigt, dass Gelegenheitsbesucher*innen des Theaters das inhaltliche Verstehen der aufgeführten Handlungen als Basis für eine positive Deutung des Erlebten begreifen. Im Theater angelegte Interpretations- und Dekodierungsleistungen werden demzufolge nicht immer als positive Elemente des Rezeptionsvorgangs verstanden. Ein möglicher Erklärungsansatz dafür ist, dass Interpretationen häufig eine gewisse Bildung in bestimmten Bereichen voraussetzen (vgl. ebd., S. 196ff.). Im Hinblick auf das Theater empfiehlt Airan Berg im Gespräch mit Susanne Wolfram (2017) die verschiedenen Sprachen der Menschen zu nutzen und künstlerisch mit einzubinden, z.B. durch mehrsprachige Inszenierungen oder Gebärdendolmetscher*innen (vgl. S. 144f.).

Birgit Mandel (2016a) stellt wegen der im europäischen Vergleich mittleren Position Deutschlands bezüglich der kulturellen Partizipation der Bevölkerung[211] die These auf, dass die Kulturnachfrage nicht signifikant von dem Vorhandensein des institutionalisierten Kulturangebots beeinflusst wird. Eine eindeutige Erklärung für die unterschiedlichen Partizipationsgrade der Bevölkerungen in Europa könne nicht gegeben werden. Sicher sei allerdings, dass ein hoher sozialer Status dazu befähige, eigenständig zwischen verschiedenen Kulturformen agieren zu können, ein niedriger Status hingegen begrenze den kulturellen Handlungsraum. Die Kulturmanagerin führt den Begriff des „interkulturellen Audience Developments“ ein. Er betone, dass verschiedene soziale und kulturelle Gruppen miteinander in Kontakt treten, woraus kulturelle Bildungsprozesse aller Beteiligten erwachsen könnten. Durch das Produktivwerden von Differenzen über Kunst und Kultur könnten neue, gemeinsame „transkulturelle Identitäten“[212] und chancengerechtere Zugänge entstehen (vgl. S. 26-30). Mandel (2016a) nimmt an, dass sich mittlerweile die Mehrheit der öffentlich geförderten Kultureinrichtungen wegen des zunehmenden politischen Drucks mit dem Erreichen von bislang unterrepräsentierten Gruppen beschäftigt. Vor allem junge Menschen, insbesondere „mit

[210] Alter, Geschlecht, Häufigkeit der Besuche etc.
[211] Sie nimmt hier Bezug sowohl auf eine breite, als auch auf eine enge Kulturdefinition.
[212] Siehe Kap. 2.1.2.5. „Welsch: Transkulturelle Identitäten“.

Migrationshintergrund“, versuche man anzusprechen (vgl. ebd., S. 30). Vera Allmanritter (2016) zeigt auf, dass bereits im Jahr 2008 55 Prozent der deutschen Kultureinrichtungen sich mit der Migrationsthematik beschäftigten. Nichtdestotrotz würden in der kulturpolitischen Diskussion und in der Forschungsliteratur die noch immer mangelnde konzeptionell-theoretische Basis sowie die ausbaufähige kulturelle Infrastruktur bemängelt werden (vgl. S. 89f.; vgl. auch ebd. 2018, S. 339f.). Es werden folgende Ergebnisse aus der empirischen Studie „Die Milieus der Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland“ aus dem Jahr 2008 des Marktforschungsunternehmen Sinus von ihr abgeleitet, die das Kulturnutzungsverhalten von „Menschen mit Migrationshintergrund“ mit Blick auf die sozialen Milieus untersucht:

> „- Der individuelle Migrationshintergrund einer Person beeinflusst nicht deren Milieuzugehörigkeit […].
>
> - Personen mit verschiedenem Migrationshintergrund, die demselben sozialen Milieu angehören, sind sich ähnlicher als Personen mit dem gleichen Migrationshintergrund aus verschiedenen sozialen Milieus […].
>
> - Der individuelle Migrationshintergrund einer Person beeinflusst deren Alltagskultur […].
>
> - Das Kulturnutzungsverhalten einer Person ist nicht abhängig von deren individuellem Migrationshintergrund, sondern von deren Bildung, Einstellungen, sozialer Lage und Herkunftsraum (Großstadt vs. ländliche Region) […].
>
> - Es wurden acht Herkunftskultur übergreifende Migranten-Milieus identifiziert, die sich in ihren Wertorientierungen, Lebensauffassungen und -stilen sowie ihrer kulturellen Identität, ihren kulturellen Interessen und ihrer Kultur- und Mediennutzung deutlich voneinander abgrenzen lassen […]. Doch gleichzeitig finden sich in sechs von den acht Migranten-Milieus im Rahmen der Beschreibung der konkreten kulturellen Präferenzen oder Kulturnutzung explizite Hinweise, dass Bezüge zu den jeweiligen herkunftskulturellen Wurzeln eine nicht unbedeutende Rolle spielen. […]. Nur in den Beschreibungen zweier Milieus finden sich explizite Präferenzen für Angebote aus einer spezifischen (eigenen) Herkunftskultur nicht. […].
>
> Zudem wird innerhalb der Publikationen zu den Migranten-Milieus festgestellt: Einwanderer möchten sich in Kunst und Kultur stärker repräsentiert sehen. Menschen mit Migrationshintergrund signalisieren hohes Interesse an Kunst und Kultur, sofern ihnen überzeugende Identifikationsangebote gemacht werden“ (ebd., S. 90f.).

Im Hinblick auf die individuelle Migrationserfahrung und das Kulturnutzungsverhalten fasst Allmanritter zusammen:

> „- Der individuelle Migrationshintergrund einer Person übt (neben weiteren Einflussfaktoren wie vor allem deren Bildung und Alter, Werthaltung i.d. Familie) einen ganz spezifischen und konkreten Einfluss auf deren kulturelles Interesse und Kulturnutzungsverhalten aus. Denn eine spezifische kulturelle Infrastruktur,

> kulturgeschichtliche Traditionen sowie politisch und kulturpolitisch gewachsene, gesellschaftliche Wertesystemen bewirken Erfahrungen und Praktiken sowie die Entwicklung von Seh- und Hörgewohnheiten bei der Kunstrezeption […].
>
> - Ein Einfluss des Herkunftslands einer Person oder deren Vorfahren kann insbesondere beobachtet werden, wenn gravierende Unterschiede zwischen der hiesigen kulturellen Infrastruktur und der des Herkunftslands einer Person vorhanden sind. […].
>
> - Dieser Effekt gilt nicht nur für diejenigen, die selbst migriert sind, denn er geht im Generationenverlauf ihrer Nachkommen nicht völlig verloren. […].
>
> - Der Migrationshintergrund und die damit verbundene hybride, bi- oder multikulturelle Mischidentität einer Person führen bei dieser zu einem weiten Kulturbegriff. […].
>
> - Die Migrationserfahrung einer Person oder ihrer Vorfahren bewirkt eine große Aufgeschlossenheit für kulturelle Angebote aus verschiedenen Kulturräumen. […].
>
> - Angehörige der dritten Migrantengeneration haben ein weit größeres Interesse an kulturellen Angeboten als Menschen ohne Migrationshintergrund. […]. Von den Jüngeren ohne Migrationshintergrund unterscheidet sie auch ihr vergleichsweise höheres Interesse an klassischen Kunstformen. Dennoch werden 14-24-Jährige mit Migrationshintergrund von klassischen Kultureinrichtungen vergleichsweise seltener erreicht […]“ (ebd., S. 91ff.).

Generell müsse bei der Ansprache von Menschen „mit Migrationshintergrund“ unbedingt ihre Milieuzugehörigkeit bedacht werden (vgl. ebd., S. 95). Aber auch herkunftskulturell geprägte Lebenswelten würden laut Vera Allmanritter (2016) manchmal Anknüpfungspunkte für Kultureinrichtungen bieten. Letzteres werde unter dem Begriff des „Ethnomarketings“ gefasst. Hier würden Informationen zur nationalen bzw. ethnischen Herkunft bei der Ansprache von Zielgruppen mit Migrationshintergrund in den Vordergrund treten. Dabei müsse allerdings darauf geachtet werden, dass es nicht *den* Menschen mit Migrationshintergrund bzw. *die* homogene Nationalkulturen gibt. Es bestehe also die nicht zu unterschätzende Gefahr, real nicht bestehende Unterschiede von Bevölkerungsgruppen durch Ethnomarketing zu konstruieren und zu verfestigen. Daraus wird gefolgert, dass eine Kombination aus milieuorientierten Ansätzen mit den national-ethnisch orientierten Ansätzen unter ständiger Reflexion am sinnvollsten erscheint (vgl. S. 95- 98). Die Inblicknahme, das Sichtbarmachen und die Kontextualisierung der Transkulturalität von Kunstwerken im vorhandenen Programm von Kultureinrichtungen kann ein Weg sein, der Reproduktion von verbreiteten Vorurteilen durch Ethnomarketing und der Annahme von defizitären, migrantischen Zielgruppen entgegenzuwirken (vgl. Pähler 2021, S. 174f.).

Vera Allmanritter (2018) resümiert, dass hybride kulturelle Identitäten und ein hybrider Kulturbegriff sich abhängig von der Angehörigkeit zum sozialen Milieu in den kulturellen Interessen

widerspiegeln. Tendenziell scheine es so zu sein, dass Milieus mit niedrigerer sozialer Position und traditionellerer Grundorientierung Angebote mit klar herkunftskultureller Verbindung im Sinne der Multikulturalität und Interkulturalität bevorzugen. Menschen, die sozialen Milieus mit höherer sozialer Lage und modernerer Grundorientierung angehören, würden sich weniger stark auf Herkunftszugehörigkeiten beziehen. Ihre kulturellen Interessen und das dazugehörige Kulturnutzungsverhalten würden stärker dem Konzept der Transkulturalität entsprechen. Gleichzeitig habe die Sinus-Studie belegt, dass der individuelle Migrationshintergrund einer Person ihre Zugehörigkeit zu einem Milieu nicht beeinflusst. Das bedeute, dass Personen mit verschiedenem Migrationshintergrund aus demselben Milieu mehr Ähnlichkeiten zueinander aufweisen, als Menschen, die den gleichen Migrationshintergrund haben, aber verschiedenen sozialen Milieus angehören. Soziale Herkunft und kulturelle Bildung bzw. Inklusion würden also miteinander korrelieren. Dennoch habe sich gezeigt, dass in sechs der acht definierten Migrant*innen-Milieus deutliche Hinweise dafür zu finden sind, dass Bezüge zur Herkunftskultur kulturelle Interessen und die Kulturnutzung ebenfalls mit formen (vgl. S. S. 341+ 344ff.+ 349f.vgl. auch Mandel 2016a, S. 35; vgl. auch Renz 2016, S. 71f.; vgl. auch IT 42: Milieu-Repräsentativuntersuchung). Die Ergebnisse der quantitativen Erhebung des ersten „Interkulturbarometers“ aus dem Jahr 2011 belegen ebenfalls, dass für Deutschland nur geringfügige Unterschiede in Bezug auf die kulturellen Vorlieben zwischen Menschen „mit“ und „ohne Migrationshintergrund“ feststellbar sind. Allerdings tritt hervor, dass Menschen „ohne Migrationshintergrund“ den Kulturbegriff enger fassen und eher auf die Künste beziehen. Die meisten Menschen „mit Migrationshintergrund“ dagegen nutzen einen weiter ausgerichteten Kulturbegriff, der auch Alltags- und Breitenkultur umfasst, also z.B. auch die Familie oder die Religion. Junge Menschen „mit Migrationshintergrund“ sind im Vergleich insgesamt kulturinteressierter, fühlen sich aber mehr vom Angebot im privatwirtschaftlichen Bereich angesprochen. Sie ändern verschiedenen Studien zufolge ihre populärkulturellen Präferenzen darüber hinaus im Alter nicht automatisch, sodass klassische Kultureinrichtungen weiterhin eine untergeordnete Rolle spielen. Außerdem wird deutlich, dass selbst künstlerisch aktive Amateur*innen[213] kulturelle Angebot mehr wertschätzen als nicht oder weniger künstlerisch tätige Menschen (vgl. IT 43: Keuchel; vgl. Mandel 2014, S. 24ff.). Auch die Internationalität des Kulturangebots, d.h. die Einbindung von Kunst aus den Herkunftsländern, ist ausbaufähig. Hier muss allerdings darauf geachtet werden, Kunst nicht einfach nur als „Migrant*innenkultur“ additiv oder kurzzeitig zu präsentieren. Die Initiierung von Cross-Culture-Projekten von Menschen mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen sind vielversprechend (vgl. Allmanritter 2018, S. 342f.).

[213] In Bezug auf den Amateur*innenbegriff ist zu beachten, dass die künstlerische Aktivität von sogenannten Amateur*innen häufig sehr bedeutsam für die (Weiter-)Entwicklung von bestimmten Kunstformen war bzw. ist (Benjamin 1982, S. 946).

Die Legitimation sollte nicht vor dem Hintergrund von „Integration“ stattfinden, um Kulturalisierungen zu vermeiden (vgl. IT 110: Kiwi Menrath, S. 6f.).

Birgit Mandel (2016a) denkt, dass es aus kulturpolitischer Perspektive wichtig ist, kulturelle Güter zu bewahren und zu fördern, indem die Bevölkerung Wertschätzung für sie aufbringt. Der gesellschaftliche Konsens sei insofern von Nöten, als dass die Mitfinanzierung der Kulturgüter von Seiten der Bevölkerung auch zur Erfahrung ihres Wertes führen müsse. Zusammenfassend gebe es in der Praxis drei essenzielle Ansätze zur Überwindung der Spaltung zwischen vorhandenem Angebot und geringer kultureller Nutzung (vgl. S. 35f.):

> 1. Veränderung der Kulturinstitutionen (Audience Development in Verbindung mit Change Management),
>
> 2. Veränderung der Nachfrager (kulturelle Bildung),
>
> 3. Veränderung der geförderten Kulturlandschaft (partizipative Kulturentwicklungsplanung und konzeptbasierte Kulturpolitik)“ (ebd., S. 36).

Der Begriff „Community Building“ beschreibe die anvisierte künstlerisch und ökonomisch vorteilhafte Öffnung der Kulturinstitutionen in Richtung der sie umgebenden Gesellschaft. Dafür müssten auch die weitaus mehr genutzten populärkulturellen Tätigkeiten stärker in der Kulturpolitik akzeptiert werden (vgl. ebd., S. 37ff.; vgl. auch Föhl und Wolfram 2016, S. 272). Denn auch Alltagsmedien sind ästhetisch und können besondere Erfahrungen ermöglichen (vgl. Zacharias und Mandel 2016, S. 241f.). Barbara Hornberger (2016) denkt, dass populäre Kultur durchaus auch emanzipatives und selbstermächtigendes Potenzial in sich trägt und dass Wissen über die populäre Kultur als legitimes Wissen respektiert werden muss. Die Rezipient*innen würden den populärkulturellen Gegenstand sehr individuell auf ihr Leben beziehen, weshalb standardisierte Kulturprodukte viele Deutungsweisen offenhalten würden. Sie spricht von „produktiver Aneignung“ (S. 222), die durch die „leichte Zugänglichkeit und relative semiotische Unbestimmtheit der populären Kultur“[214] (ebd.) möglich werde. Der unkomplizierte Zugang würde aber nicht mit Bedeutungslosigkeit einhergehen, im Gegenteil: Die Verhandlung von gesellschaftlichen Entwicklungs- und Normierungsprozessen sowie das Anstoßen von Kommunikationsprozessen seien gesellschafts- und bildungsrelevant (vgl. ebd., S. 221ff.). Weil das Populäre ohnehin viel Publikum anspreche, brauche es keine aktive Kulturvermittlung, die Menschen zu begeistern versuche. Hornberger ist der Meinung,

[214] Im Hinblick auf die dem populärkulturellen Bereich zuzuordnende Street-Art ist festzuhalten, dass sie im ursprünglichen Sinne illegal im öffentlichen Raum angebracht wird. Es wird keine finanzielle Entschädigung erwartet, sogar das Gegenteil ist der Fall. Bestrafungen können zu finanziellen Einbußen auf Seiten der Künstler*innen führen. Immer häufiger aber verhilft der Aufbau einer anonymen und markenartigen Identität Graffiti- und Street-Art-Künstler*innen dazu, durch bestimmte Produkte (z.B. Fotodrucke) Geld zu verdienen. Vor allem das Internet mit Plattformen wie Instagram ist ein Ort der Verbreitung, was ab einem bestimmten Bekanntheitsgrad teilweise zur Rückanbindung an Museen oder Galerien führt (vgl. Helmstetter 2022, S. 125f.).

dass es keine „Kultur für alle“ gibt, weshalb man eher von „Kulturen von allen“ sprechen müsse, in denen sich verschiedene Menschen(-gruppen) (re-)präsentiert sehen. Dennoch könne Vermittlung in Hinsicht auf Medienkompetenz auch im populärkulturellen Bereich sinnvoll sein. Ziel müsse es sein, das bereits vorhandene Vergnügen des/r Rezipient*in am Populären im Vermittlungsprozess nicht durch Formalisierung oder Benotung zu schmälern, sondern idealerweise sogar noch zu steigern. Ein Verständnis von der Struktur der kulturellen Artefakte und die Auseinandersetzung damit, ob, wann und warum sie einen ergreifen oder nicht, sei Voraussetzung für eine reflektierte Urteilsbildung (vgl. ebd., S. 223ff.).

Thomas Renz (2016) benennt weitere mögliche Ansätze, um besuchsverhindernde Barrieren abzubauen. Die Kulturpolitik müsse um die Diskussion konkreter Instrumente und Ziele sowie evidenzbasierter Politik erweitert werden. Als Beispiel werden Zielvereinbarungen als Steuerungsinstrumente auf Landesebene genannt. Die gesetzlich geschützte Kunstfreiheit und Autonomie in den Einrichtungen müsse in diesem Zusammenhang jedoch diskutiert werden. Im Bereich des Marketingmanagements könnten die Definition von (noch) kleinteiligeren Zielgruppen, eine möglichst große Kenntnis über sie und der Einbezug ihrer Perspektiven gewinnbringend sein (vgl. S. 72ff.; vgl. auch Frick-Islitzer 2017, S. 97f.; vgl. auch Gludovatz und Wolfram 2017, S. 34; vgl. auch Renz 2017, S. 189). Die Unterstützung durch die Führungsebene der Organisationen, niedrigere Eintrittspreise, Kooperationen mit Multiplikator*innen und kulturvermittelnde Aktivitäten seien vorteilhaft. Renz gibt ebenso wie Mandel (2016, vgl. S. 44f.) zu bedenken, dass der Abbau von Barrieren insgesamt von der Bereitschaft zur (programmatischen) Veränderung der Kultureinrichtungen, teilweise auch in Richtung Unterhaltung und Erholung, abhängig ist (vgl. S. 72ff.; vgl. auch ebd. 2017, S. 199f.; vgl. auch Haselbach und Klein 2012, S. 140; vgl. auch Mittasch 2017, S. 111.). In der Realität sind die Institutionen für grundlegende systematische Veränderungen aber häufig noch nicht bereit und es existieren viele Herausforderungen (vgl. aus dem Moore 2018, S. 56ff.; vgl. Mörsch 2012, S. 28f.).

Es wird auch Kritik am Audience Development-Konzept geübt. Patrick S. Föhl und Gernot Wolfram (2016) kritisieren dessen häufig starke Fokussierung auf das Publikum (vgl. S. 272). Auch die Begründung des Audience Developments aus einer „ökonomisch gut situierten, bildungs-bürgerlichen weißen Perspektive der Mehrheitsgesellschaft“ (S. 121) heraus ist kritisch zu betrachten (vgl. Moser 2019, S. 119ff.). Insgesamt muss sich die Frage gestellt werden, inwiefern als hochkulturell wahrgenommene Kulturinstitutionen mit Audience Development-Konzepten als Orte der wirklichen Partizipation ohne Top-Down-Konzepte fungieren können (vgl. Bayer 2015, S. 212- 217; vgl. Lassy-Beelitz und Wolfram 2017, S. 57). Machtverhältnisse und soziale Praktiken in Bezug auf Migrationsdarstellungen müssen in den Blick genommen werden (vgl. Bayer 2015, S. 219f.). Anita Moser (2019) unterstreicht diesbezüglich, dass das Thematisieren von Barrieren im Kulturbereich

grundsätzlich positiv ist, aber dass häufig in einzelnen künstlerischen Genres und Fachrichtungen gedacht werde und Maßnahmen zu oberflächlich bleiben würden (vgl. S. 122). Es müsse auch darum gehen, die Privilegien der Mehrheitsgesellschaft offen zu legen und zu destabilisieren, indem analysiert wird, welche Akteur*innen wann und aus welchen Projekten, Initiativen, Konzepten oder Maßnahmen ein Nutzen ziehen. Die (Kultur-)Politik müsse in die Verantwortung genommen werden, weil sie auf der einen Seite Ausgrenzungen systematisch und strukturell sanktioniere, und auf der anderen Seite Steuerungsinstrumente für Wandel zur Verfügung stehen habe. Auch der gemeinnützige dritte Sektor sei von Rassismen und Asymmetrien geprägt, dennoch gebe es hier viel Erfahrung im Umgang mit Diversität. Die Notwendigkeit der Zusammenarbeit der Politik, Verwaltung und Kultureinrichtungen wird betont (vgl. ebd., S. 126- 129). Der Verein RAA Berlin (Regionale Arbeitsstellen für Bildung, Integration und Demokratie e.V.) arbeitet im Feld der diskriminierungskritischen Partizipationsprojekte in Schulen und Kommunen. Die RAA Berlin hat in diesem Zusammenhang sechs Grundsätze und dazugehörige Qualitätskriterien für eine „Diversitätsorientierte Organisationsentwicklung“ (DO) ausgearbeitet. Insbesondere für staatliche Einrichtungen und Nichtregierungsorganisationen seien sie nützlich, um Chancengleichheit zu fördern und Diskriminierungen zu bekämpfen. Die angeregten Prozesse würden aber auch wirtschaftliche Vorteile für die Organisationen mit sich bringen, wenn größere Zielgruppen angesprochen werden würden und die Mitarbeiter*innen zufriedener seien. Als Ziel der DO wird die Ermöglichung von Verschiedenheit und Gleichberechtigung zugleich genannt. Im Sinne des klassischen „Diversity Managements“ würden die sechs Kerndimensionen Alter, Behinderung, Ethnizität/Herkunft, Geschlecht, Religion/Weltanschauung und sexuelle Orientierung in dem Ansatz aufgegriffen werden, wodurch Vielfalt ganzheitlich betrachtet werden würde. So würden die mehrschichtigen Diversitätsaspekte mit ihrer verschiedenen gesellschaftlichen Relevanz und auch ihre gegenseitige Verbundenheit, sowie ihre möglichen Transformationen mit in den Blick genommen werden (vgl. Nader und Camara 2017, S. 1ff.). Der erste Grundsatz besagt, dass die DO als Entwicklungsprozess verstanden werden muss, der Potenziale fördert und Herausforderungen durch eine externe Begleitung bearbeitet. Dafür müssen genügend Ressourcen bereitgestellt werden. Der zweite Grundsatz betrifft die Organisationskultur, indem Führungskräfte in ihrer Verantwortung gemeinsam mit ihren Mitarbeiter*innen ein angenehmes Arbeitsklima herstellen, das partizipativ ausgerichtet ist und in dem mit Fehlern konstruktiv umgegangen wird. Drittens wird auf die Organisationsstruktur eingegangen: Arbeitsplätze und Arbeitszeiten sollen flexibel und je nach Bedürfnis, auch im Sinne der Barrierefreiheit, gestaltet werden. Viertens wird angesprochen, dass auch eine personelle Vielfalt gesichert werden muss und es wird die (regelmäßige) Teilnahme an Fortbildungen zum Thema Diversität und Antidiskriminierung empfohlen. Als fünfter Grundsatz wird angeführt, dass das Wissen aller Mitarbeiter*innen wertgeschätzt werden muss, um eine angemessene Kommunikation, sowohl hinsichtlich von Bildern

und Symbolen, als auch von Texten und direkter Ansprache, mit verschiedenen (unter anderem marginalisierten) Zielgruppen zu ermöglichen. Zuletzt wird in Bezug auf die Projekt- und Dienstleistungsentwicklung festgehalten, dass sie auf dem Gedanken der Gleichbehandlung basieren sollten, indem Angebote für bestimmte Personen und Organisationen aus der Zielgruppe von Beginn an in die Konzeption miteinbezogen werden (vgl. ebd., S. 6- 13).

4.1.1.2. Kulturelle Bildung und kulturelle Teilhabe

Partizipation spielt mittlerweile in allen Gesellschaftsbereichen eine Rolle (vgl. Schwerthelm 2022, S. 473). Der Begriff meint dabei mehr als nur die „Teilnahme“ mit Bezug auf die aktive Beteiligung an die Allgemeinheit betreffenden Beratungen und Entscheidungen von Menschen an der Gesellschaft (aktiver Vorgang). Ebenso inbegriffen ist die Bedeutung der „Teilhabe“, die vor allem das Teilhaben an ideellen und materiellen gesellschaftlichen Ressourcen und Reichtümern meint (passiver Vorgang). Beide Bedeutungsebenen fließen im Wort der Partizipation zusammen und bedingen sich wechselseitig (vgl. ebd., S. 275). In der Realität sind aber viele Bevölkerungsteile von einer Partizipation an der Gesellschaft im Sinne der Teilnahme und Teilhabe immer noch ausgeschlossen (vgl. ebd., S. 476f.). In den letzten Kapiteln wurde aufgezeigt, dass in einer demokratischen Gesellschaft der Zugang zu Kunst und Kultur und die Ermöglichung von Kunstproduktion Grundrechte und somit eine öffentliche Aufgabe sind. Bei der kulturellen Teilhabe geht es um die gesellschaftliche und an Machtverhältnisse gebundene Frage, ob Menschen (gleichberechtigt) an Kultur teilhaben (können), oder nicht (vgl. Zobl 2019a, S. 47f.). Partizipatorische Maßnahmen fordern mit Blick auf Institutionen also die Bereitstellung von notwendigen Ressourcen und Ideen seitens dieser bei gleichzeitiger Berücksichtigung der Vorstellungen derjenigen, die angesprochen werden sollen (vgl. ebd., S. 52; vgl. Baumgartinger und Frketić 2019, S. 205+ 208f.).

Bevor näher spezifisch auf die Kulturelle Bildung eingegangen werden kann, muss der Begriff „Bildung“ an sich betrachtet werden. Da der (sprachliche) Ausdruck in der (Kulturellen) Bildung eine bedeutende Rolle spielt, wird anschließend kurz auf das Thema der Mehrsprachigkeit in der deutschen Migrationsgesellschaft, vor allem auch im institutionellen Kontext, eingegangen. Daran anschließend werden die Aufgaben und Zielsetzungen der Kulturellen Bildung sowie ihre politische Verankerung dargelegt. Unter anderem wird dabei Bezug genommen auf eine empirische Analyse zu kommunalen kulturellen Gesamtkonzepten von Susanne Keuchel und Anja Hill aus dem Jahr 2012.

In den letzten Jahren ist die Nutzung des Bildungsbegriffs angestiegen, wodurch er immer unklarer geworden ist. Es handelt sich um eine historische und gesellschaftspolitische Konstruktion, unter der der Staat den Erwerb von definiertem Wissen und Können begreift (vgl. Eremjan 2016, S. 173- 176). Grundsätzlich bezeichnet der Begriff Bildung den unverfügbaren Prozess des Werdens und der Veränderung von Subjekten durch die selbsttätige Auseinandersetzung mit der materiellen, sozialen und kulturellen (Um-)Welt. In Abgrenzung zum Begriff der Erziehung und zu dem der

Sozialisation beschreibt der Terminus weniger die intentionale Beeinflussung individueller Transformationen durch pädagogisches Handeln oder die Abhängigkeit von sozialen, kulturellen oder ökonomischen Umständen. Trotz der Betonung des Aspekts der Selbstbildung werden diese Prozesse immer auch von äußeren Bedingungen und dem Kontakt mit anderen Menschen beeinflusst (vgl. Koller 2016, S. 32f.; vgl. Sting 2022, S. 243). Der klassische Bildungsbegriff in Deutschland wurde um 1800 entwickelt. Die Bildungstheorie Wilhelm von Humboldts ist besonders prägend gewesen. Er rückte das sich bildende sowie selbst tätig werdende Subjekt in das Zentrum von Bildungsprozessen und er verstand den gesamten sozialen Raum als bildungsrelevant. Ihm ging es demnach um eine möglichst ausgewogene Entfaltung aller menschlichen Anlagen, wobei er das individuelle Entwicklungspotenzial in der Auseinandersetzung mit der Welt in den Mittelpunkt rückte. Die (allgemeine) Bildung nach Humboldt betrifft prinzipiell also alle. In seinen sprachwissenschaftlichen Arbeiten hat er darüber hinaus formuliert, dass Sprache als Gedanken bildendes Organ begriffen werden muss. Die verschiedenen Sprachen würden die unterschiedlichen Sichtweisen der Welt darstellen. Aufgrund dessen beinhalte das Übersetzen immer ein Verstehen und ein Nicht-Verstehen. Die Anerkennung der vorhandenen Vielfalt erscheint als aktueller Punkt in Humboldts Bildungstheorie, wobei einschränkend gesagt werden muss, dass er starke Differenzen in einer ursprünglichen oder anzustrebenden Ganzheit ausklammert. Weitere Aktualität weist sein Bildungsverständnis in dem Gedanken auf, dass Bildung die Transformation von Subjekten in der Begegnung mit anderen Sprachen und Sprechweisen meint (vgl. ebd., S. 33- 38; vgl. Sting 2022, S. 243). Bildung ist in der heutigen Migrationsgesellschaft aufgrund der zunehmenden Pluralität von Sprachen, Weltorientierungen und Lebensweisen als konflikthaftes und auch krisenartiges Phänomen zu verstehen (vgl. Koller 2016, S. 39ff.). Karin Amos (2016) stellt dazu passend heraus, dass sie immer zwischen Anpassung und Widerstand schwankt. Bildungssysteme würden gleichzeitig den Fortbestand der Gesellschaft sichern sowie den institutionalisierten Bedarf an Erneuerungen und Kritik fördern. Sie würden deshalb ebenso wie andere staatliche Systeme ihren Teil zu der Bevölkerungsregulierung beitragen (vgl. S. 52). Weltweit besteht das Problem einer starken Diskrepanz zwischen der Zuweisung von gleichen sozialen Rechten und der ungleichen Verteilung von kommerziellen und nichtkommerziellen Gütern (vgl. Winter 2016, S. 474). Louis Henri Seuwka (2016) plädiert deshalb für einen deterritorialisierten und transnationalen sozialpädagogischen Ansatz. Man müsse den sozialen Raum der institutionellen Bildung und den nationalen Flächenraum getrennt voneinander betrachten, damit vorübergehend anwesende Individuen die benötigte Bildung, Hilfe und soziale Sicherung erhalten würden (vgl. S. 201). Hartmut Rosa (2020) unterstreicht indessen, dass Bildung ein halbverfügbarer Prozess des „in-Resonanz-Tretens“ zwischen Subjekt und Welt ist:

> „Bildung ereignet sich nicht dort, wo eine bestimmte Kompetenz erworben wird, sondern dann, wenn ein gesellschaftlich relevanter Weltausschnitt ‚zu sprechen beginnt‘, wenn also ein Kind oder ein Jugendlicher plötzlich registriert: Oh,

> Geschichte, oder Politik, oder Physik, oder Musik etc. sagen mir etwas – sie gehen mich etwas an, und ich kann mich selbstwirksam auf sie einlassen“ (S. 79).

Diese Momente seien unverfügbar, oft würden sie ungeplant erscheinen (vgl. ebd.).[215] Annette Scheunpflug und Martin Affolderbach (2019) unterstreichen, dass der Begriff „Bildung“ in der deutschsprachigen Diskussion in einem christlich, humanistisch und aufklärerisch geprägten, abendländisch-geistesgeschichtlichen Entwicklungszusammenhang steht. Bildung werde hier verstanden als gesamtgesellschaftliche Aufgabe der Erziehung zu Mündigkeit und Freiheit mit Konzentration auf das Bildungssubjekt. Eine Herausforderung bestehe in dem gerechten Zugang von Bildungschancen für alle Menschen im Sinne der Inklusion, auch in der (europäischen) Stadt. Bildung trage einerseits Kenntnisse, Wissen und Erfahrungen weiter und andererseits ziele sie auf Zukunftsfähigkeit ab. Genauso wichtig sei die kritische Reflexion über die Grenzen dieses Wissens und die Thematisierung der Differenz von Glauben und Wissen (vgl. S. 12- 15; vgl. auch Amos 2016, S. 56f.; vgl. auch Peterson 2021, S. 33). Der geisteswissenschaftlich geprägte Topos der „Pädagogischen Beziehung“ kann als theoretisch gefasstes Ideal-Modell pädagogischen Denkens und Handelns begriffen werden, das von der jeweiligen Zeitepoche abhängig ist. Unterschiedliche Vorstellungen vom Kind-, Jugendlich- und Erwachsenensein sowie von Bildungs- und Erziehungszielen stehen mit ihm im Zusammenhang. Damit gestalten sich unterschiedliche Ansätze hinsichtlich der Asymmetrie von pädagogischen Beziehungsverhältnissen und dem anvisierten Grad nach Partizipation und Selbstbestimmung aus (vgl. Richter und Bitzer 2022, S. 7f.). Pädagogische Beziehungen werden je nach Lern-, Erziehungs-, Resonanz-, Habitus- oder Bindungstheorien folglich unterschiedlich definiert. Der symbolische Interaktionismus beispielsweise unterstreicht die Relevanz von Beziehung und dem sozialen Miteinander zur Identitätsbildung, wohingegen Entwicklungsansätze Beziehungen als Grundbedürfnis der sozialen Verbundenheit in der frühen Kindheit in den Blick nehmen und praxistheoretische Ansätze Beziehungen vor dem Hintergrund von sozialen Machtverhältnissen untersuchen. Aber auch das Aushandeln von Freiheit und Zwang, Individuum und Gesellschaft sowie Ein- und Ausschlüssen können in den Fokus der Betrachtung rücken (vgl. ebd., S. 9f.).

Die Entwicklung von Qualifizierungs- und Lebensperspektiven durch die Verknüpfung von formellen und informellen Bildungsangeboten wird gefordert. Insgesamt geht es um die Ausbildung der Toleranz-, Offenheits- und Demokratiefähigkeit auf allen Seiten. Mit Blick auf Migration wird festgehalten, dass Bildung die Aufgabe hat, neue Orientierungsmuster und Sprachformen zu erarbeiten, die Heterogenität und Ambivalenzen verhandeln können. Die mehrsprachlichen Fähigkeiten von Migrant*innen werden hierbei als gewinnbringendes Bildungsgut verstanden (vgl. ebd. S. 15- 18; vgl. auch Haselbach und Klein 2012, S. 277). Der migrationspädagogische Zugang zur

[215] Mehr zu Hartmut Rosas Resonanztheorie und zur Bedeutung von Unverfügbarkeit für Resonanzgeschehen ist in Kap. 5.3.4. „Haltestellenexkurs: Resonanzerfahrungen“ zu finden.

Mehrsprachigkeit möchte Benachteiligungen, die Menschen wegen ihrer Sprache(n) widerfahren, insbesondere wenn die gesprochene Sprache nicht die der Mehrheit ist, beleuchten. Mehrsprachigkeit kann als Merkmal aller differenzierten Gesellschaften und ihrer Individuen definiert werden. Wegen der stärker werdenden Migrationsbewegungen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist auch die Mehrsprachigkeit auf engem Raum, im Genauen abhängig von der spezifischen Region, angestiegen (vgl. Ticheloven et al. 2022, S. 78). Bedeutungskonstitutive, instrumentelle und symbolische Funktionen sowie Funktionalisierungen von Sprachen im Kontext von Machtstrukturen geraten damit in den Blick. Die gesellschaftliche Stellung von Subjekten hängt eng mit der Beherrschung von bestimmten Sprachen in spezifischen Registern als Kommunikationsmittel zusammen. Sprache spielt neben weiteren Differenzmerkmalen und in Kombination mit ihnen somit eine zentrale Rolle in Bezug auf die gesellschaftliche Teilhabe (vgl. Dirim 2016, S. 311f.+ 323f.). Persönliche oder gesellschaftliche Mehrsprachigkeit entsteht nicht nur durch Migration, denn Minderheitensprachen haben eine lange Tradition. Darüber hinaus gibt es innerhalb jeder Sprache viele verschiedene Register und Varietäten, die Menschen verwenden. Auch einsprachig aufgewachsene Personen lernen von Geburt an mit sprachlicher Heterogenität umzugehen. In der alltäglichen Kommunikation mit der Familie und dem Umfeld eignen sich Kinder interaktiv jene Werkzeuge an, die in den jeweiligen Gesprächssituationen angemessen erscheinen. Unter diesem Blickwinkel sind deshalb alle Kinder mehrsprachig (vgl. ebd., S. 313ff.). Neben der erlernten mündlichen Alltagssprache müssen die Kinder Sprachfähigkeiten erlernen, die bildungsrelevant sind. Diese Bildungssprache ist durch die Ziele und Traditionen der Bildungseinrichtungen geprägt und stellt die konzeptuelle Schriftlichkeit in den Mittelpunkt, für deren Vermittlung die Einrichtungen zuständig sind. Mehrsprachig lebende Kinder entwickeln Sprachkompetenzen in zwei oder mehr Sprachen. Oftmals bedeutet das für in Deutschland lebende mehrsprachige Kinder, dass sich die deutsche Sprache später angeeignet wird, als die Herkunftssprache(n). Sprachfähigkeiten in neuen Sprachen, die im Alltag für die Verständigung bedeutsam sind, erlernen Kinder und Jugendliche zumeist ohne große Schwierigkeiten. Das kann aber zu der Überschätzung ihrer Fähigkeiten in der (neuen) Schulsprache führen. Weil bildungssprachliche Kompetenzen gezielt begleitet und entwickelt werden müssen, heißt das gleichzeitig, dass auch herkunftssprachliche Kompetenzen abseits der Alltagskommunikation aufgrund mangelnder Förderung in Deutschland gering sind. Die Perspektive auf Mehrsprachigkeit als Gewinn unterstreicht, dass mehr qualitativ hochwertige, ressourcenorientierte sowie aktiv fördernde mehrsprachige Angebote im Bildungskontext geschaffen werden müssen. Mehrsprachigkeitskompetenzen verschiedenen Niveaus müssen insgesamt wertschätzend anerkannt werden, und nicht als Beschämung oder gar Defizit verbucht werden. Dass in Bildungseinrichtungen, abgesehen von kontrolliert angebotenen Fremdsprachen und dem Deutschen, Mehrsprachenförderung keine wirkliche Rolle spielt, liegt an dem Bedeutungszuwachs der

Schrift im 18. Jahrhundert und der sich durchsetzenden Auffassung von Einsprachigkeit als „Normalfall“. Man zielte zu Beginn zwar funktional auf das Schaffen einer gemeinsamen Verständigungssprache inklusive einer Standardvariante in Schrift ab, um allen die Teilhabe am öffentlichen bürgerlichen Leben zu ermöglichen und das Feudalsystem aufzubrechen. Diese Zielsetzung wurde mit der Zeit allerdings vergessen und es kam zu einer „Vernatürlichung“ des Verständnisses von Einsprachigkeit (vgl. Ticheloven et al. 2022, S. 79- 85).[216] Für migrationspädagogische Untersuchungen von Sprachverhältnissen ist es interessant zu betrachten, welche Sprache in welcher Form in einer sozialen Situation als angemessen erscheint (vgl. Dirim 2016, S. 319f.). Sprachenlandschaften („linguistic landscapes“) entstehen durch die Anwesenheit von Sprachen in Form von Schriften und Zeichen. Durch das Maß an (Un-)Sichtbarkeit dieser Sprachen kehren Sprachenlandschaften z.B. das Zusammenleben von Mehrheiten und Minderheiten hervor (vgl. Kolm 2017, S. 165).[217] İnci Dirim (2016) erörtert anhand des Beispiels von auf mehreren Sprachen verfassten Willkommensschildern in der Schule, dass auch der eigentlich beabsichtigte Ausdruck von Anerkennung von Migrationssprachen zu Ausgrenzungen führen kann. Dadurch, dass Deutsch die Unterrichtssprache in der Schule ist und ihr Beherrschen für einen guten Bildungsabschluss nötig sei und die Sprachkompetenz vieler anderer Sprachen unwichtig erscheine, finde über den Willkommensgruß unbeabsichtigt eine symbolische Abwertung statt. Dazu käme, dass jeder Migrationsbezug die Schüler*innen wieder als „Migrationsandere“ markiere. Es handele sich um das Dilemma, dass einerseits die Ansprache von migrationsgesellschaftlicher Mehrsprachigkeit in Bildungseinrichtungen wichtig sei, andererseits aber dadurch Sprache als Differenzmerkmal bedeutsam werde und die Über- und Unterordnung von Sprachen (re-)produziert werden würden (vgl. ebd., S. 323f.). Eva Kolm (2017) geht näher auf die Arbeit mit sogenannten Sprachenporträts ein, bei denen mit kreativen Mitteln die Reflexion der persönlichen Sprachenverwendung gefördert wird. Mit verschiedenen Farben (emotionaler Aspekt) würden die eigenen Sprachen in Silhouetten (Aspekt der Körperlichkeit) hineingemalt werden, wodurch der Erzählfluss angeregt werde und auch über verdrängte oder unterdrückte Sprachen gesprochen werden könne (vgl. S. 164; vgl. auch Sebald 2017, S. 202f.). Mehrsprachigkeit müsse als Ressource und als Kompetenz wertgeschätzt werden, weil dadurch die Sprecher*innen im besten Fall mehr Mitsprache erlangen könnten (vgl. ebd., S. 171f.). Dabei muss anerkannt werden, dass Mehrsprachigkeit und generell Sprache im Alltag nicht von ihrer korrekten Umsetzung lebt, sondern im Gegenteil vom Nicht-Perfekten und vom Nicht-Kontrollierbaren oder Fixierbaren (vgl. Nassenstein und Storch 2022, S. 15+ 200f.; vgl. Storch in Druck, S. 8).[218]

[216] Zu den Themen Standardsprachen, Mehrsprachigkeit und ihrer gesellschaftlichen Wahrnehmung und Relevanz siehe auch Kap. 2.2.2. „Diskriminierungen, Rassismus und Sprache“.

[217] Straßennamen bzw. -schilder prägen z.B. die linguistic landscapes einer Stadt (vgl. Benjamin 1982, S. 650).

[218] Der israelische Schriftsteller Tomer Gardi (2016) versucht die im Alltag stattfindende, nicht regelkonforme Kommunikation in seinem Roman „Broken German“ aus dem Jahr 2016 abzubilden, indem er ihn so schreibt, wie

Der Begriff der Kulturellen Bildung wird in der kulturpädagogischen Theorie und Praxis laut Birgit Mandel (2017) seit einiger Zeit häufiger anstelle des Begriffs der Kulturvermittlung genutzt, weil letzterer oft als Beschreibung eines hierarchischen Verhältnisses zwischen „wissenden" Vermittler*innen und „unwissenden" Subjekten aufgefasst werde. Der Begriff der Kulturellen Bildung hingegen fokussiere das sich selbst bildende Subjekt. Es gehe um Selbstbildungsprozesse[219] mit sowie durch Kunst und Kultur, auch im Alltag. Nichtsdestotrotz würde professionelle Kulturvermittlung nützliche Rahmenbedingungen für solche Entfaltungsprozesse bereitstellen. Die Künste seien durch ihre Mehrdeutigkeit besonders als Ausgangspunkt geeignet, weil sie kreatives Denken fördern würden (vgl. S. 42f.). Kulturell-ästhetische Praktiken, verstanden im Sinne des weiten Kulturbegriffs, bieten die Möglichkeit, das eigene Selbst- und Weltbewusstseins, die Selbstvergewisserung sowie das Hinterfragen von Selbstverständlichem zu thematisieren und Transformationen anzustoßen (vgl. IT 110: Kiwi Menrath, S. 5f.; vgl. Maedler und Witt 2014, S. 59- 62). Die Kulturpolitische Gesellschaft (2021) ist der Meinung, dass sich die Kulturelle Bildung in Deutschland mittlerweile zu einem professionalisierten Praxisfeld, Forschungsgegenstand und politischem Handlungsfeld der Bildungs-, Kultur- und Jugendpolitik entwickelt hat. Die Basis sei ein ganzheitliches Bildungsverständnis, das vom

tatsächlich gesprochen wird: In gebrochenem Deutsch. Ein Beispiel hierfür ist: „Sie schreit Mehmet an und dann ist er nicht mehr so Cool mit sein Haar unter seine Ärme und Radili lacht und ränt weg zum Rolltreppe" (S. 5). Dennoch kann das Nicht-Perfekte auch mit Herausforderungen für die Sprecher*innen verbunden sein: „Lieblingsbier leider Jever. Egal wie viel er es übt, schaft er es nicht das Jever genau auszusprechen. Im Kneipe deshalb kriegt er viel zu oft dann ein Hefe. Jever ist Radili Anuans Lieblingsbier aber ein Hefe schmekt ihm nach saueren Spuck. Magensaft. Und er kriegt einen Hefe statt Jever und dann wird er nervös und unsicher. Und dann fängt er an zu stottern. Und die hübsche Barwoman versteht nicht was er will und er sagt dass er kein Efer trinken wollte sondern ein Efer. Und die hübsche Barwoman versteht ihm noch weniger und dann wird er verlegen und stottert noch härter. Er ist aber, Radili, wie sagt man auf Deutsch. Nicht hartnäckig. [...]. Er will kein Hefe sondern ein Jever und wenn er endlich sein Jever bekommt dann ist alles erlädigt. Dann braucht er das dumme Bierbrand Jewer Jever Heffer Hever Yefahr Hefwar bbbooooaaaaahhh nicht wieder auszusprechen" (ebd., S. 21f.). Andererseits wird das nicht-normkonforme Deutsch als „gebrochene[r] Schatz" (ebd., S. 36) bezeichnet. Des Weiteren wird ein Unterschied gemacht zwischen der Verwendung von Wörtern, die das Gemeinte ausdrücken und der Aussprache: „[…] mein Deutsch ist dafür nicht gut genug. Dafür ist es zu arm. Zu grob. Unexakt. Nicht fein genug. Also, nicht fein sind die Geräusche. Nein. So mein ich das nicht. Aber präzis sind die schon. Präzis sind sie ja" (ebd., S. 45). Mehr zum Thema Mehrsprachigkeit sowie Sprache und Diskriminierungen bzw. Rassismus ist in Kapitel 2.2.2. „Diskriminierungen, Rassismus und Sprache" zu finden, unter anderem im Abschnitt zu Thomas Bonfiglio.

[219] Der Begriff der „Selbst-Bildung" verdeutlicht, dass sämtliches Handeln physisch, psychisch, kognitiv und affektiv auch den/die Handelnde*n prägt. Körper werden aus dieser Perspektive als ermöglichend, reproduktiv und transformativ im Hinblick auf soziale Strukturen wahrgenommen, wobei sie praktisch mit der Um- und Mitwelt im Kontext von Macht- und Anerkennungsstrukturen interagieren. Praktiken werden als historische Formen des Handelns verstanden. Um als Teilnehmer*in anerkannt zu werden, müssen sie befolgt werden. Der Begriff der „Befähigung" beschreibt die Ermächtigung zum anerkannten Mitmachen an einer gemeinsam geteilten Praktik in der Öffentlichkeit. Auf diese Art verfestigt sich eine spezifische Normativität der Praxis sowie Routinen, weil Teilnehmer*innen ständig praktische Unterscheidungen zwischen angemessenem und unangemessenem Verhalten in sozialen Situationen vornehmen. Der Terminus „Subjektivierung" in Anlehnung an Louis Althusser, Michel Foucault und Judith Butler beschreibt, wie bereits in einer Fußnote in Kap. 2.1.2.3.1. „Kategorisierungen und Integrationsdebatte" dargestellt wurde, dass Subjekte sich erst in der Praxis und im Austausch mit anderen Teilnehmer*innen konstituieren (vgl. Alkemeyer 2017, S. 156f.; vgl. Koller 2016, S. 42f.; vgl. Sting 2022, S. 247+ 250f.).

Menschen als kulturell geprägtem und handelndem Subjekt und von ästhetischer Praxis als Motor umfassender Bildungsprozesse ausgeht. Eine grundsätzliche, konjunkturunabhängige und krisensichere Absicherung der Kulturellen Bildung als Teil der kulturellen Grundversorgung und der Bildungslandschaft, die auf die unterschiedlichen Ausgangs- und Lebenslagen der Menschen ausgerichtet ist, wird gefordert. Eine intensive Absprache zwischen den für dieses Politikfeld wichtigsten Ressorts und zwischen den verschiedenen räumlichen Verwaltungsebenen der Kommunen, der Länder und des Bunds sei dafür unabdingbar (vgl. S. 50ff.). Darüber hinaus müssten mehr aussagekräftige Daten zur kulturellen Teilhabe und zu den konkreten Wirkungen der Maßnahmen für Kultureller Bildung generiert werden. Für das Etablieren von nachhaltigen Strukturen sei zuletzt die Einrichtung von Servicestellen zu empfehlen, welche die Kompetenzen und Informationen einer Stadt sammeln und Netzwerke ausbauen[220] (vgl. ebd., S. 54; vgl. auch IT 107: Rat für Kulturelle Bildung, S. 14f.). Es werden fünf Gründe vom Rat für Kulturelle Bildung für die Relevanz der festen und flächendeckenden Verankerung der Kulturellen Bildung in Deutschland angeführt, die auch im Jahr 2021 noch nicht erreicht wurde: Sie ist ein öffentliches Gut, findet lebenslang statt, ist eine zentrale Grundlage für die Persönlichkeitsentwicklung, ist ein Bestandteil der Allgemeinbildung und ist Basis für die demokratische Teilhabe an allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens. Außerdem ist sie das Fundament und die Aufgabe des gesamten Kunst- und Kulturbereichs. Daraus würden folgende politische Aufgaben hervorgehen: Man benötige quantitativ und qualitativ zufriedenstellende Strukturen und Angebote in Form von kommunalen Kultur- und Bildungslandschaften; die enge Zusammenarbeit von Bildungs-, Kultur- und Jugendpolitik wird gefordert; institutionelle Sicherheit wird als verpflichtende Aufgabe des Staates auf Bundes-, Länder- und Kommunenebene angesehen; starke Kultur- und Bildungsinstitutionen im schulischen sowie außerschulischen Bereich seien eine Notwendigkeit. Grundlegend sei auch die Professionalisierung der Kulturellen Bildung durch Aus- und Weiterbildungen sowie Forschung (vgl. IT 107: Rat für Kulturelle Bildung, S. 1f.).

Patrick S. Föhl und Gernot Wolfram (2016) definieren Kulturelle Bildung als „die Weiterentwicklung einer auf Beteiligung von möglichst unterschiedlichen Akteur*innen am kulturellen Leben orientierte Form“ (S. 265). Sie wird beschrieben als gegenseitiger und freier Empowerment- und Lernprozess von verschiedenen Akteur*innen und Institutionen (vgl. ebd.+ S. 275). Diversität,[221] das

[220] Diese Funktion übernimmt in der Stadt Ulm die Kulturvermittlung der Kulturabteilung. Siehe auch Kap. 1.2.2.1. „Kulturentwicklungsplanung(en)“.

[221] Persson Perry Baumgartinger und Vlatka Frketić (2019) beziehen sich auf den Ansatz des „Kritischen Diversity“, der auf einer kritischen Haltung, einem Fokuswechsel hin zur Beachtung von struktureller Diskriminierung mit den darin eingeschlossenen individuellen Belangen, auf intersektionalen Vorgehensweisen und einem kritischen Partizipationszugang basiert. Nicht Privilegierte, sondern Personen, die den sogenannten Minderheiten zugeordnet werden, sollen „Kritisches Diversity“ formulieren und die Kulturproduktion von Anfang bis Ende mitbestimmen. Es geht um das Ausloten von Handlungsmöglichkeiten zur macht- und diskriminierungssensiblen Transformation des Kulturbetriebes (vgl. S. 211).

Weitertragen von demokratischen Werten und die Teilhabe aller sollten als übergeordnete kulturpolitische Ziele auch in der Kulturellen Bildung fokussiert werden. Dafür müssen netzwerkartige Strukturen in der Stadt entwickelt werden (vgl. Tsalastras 2021, S. 22). Kulturinstitutionen, aber auch mobile, temporäre und virtuelle Räume des Produzierens, Präsentierens und Verbreitens von ästhetischen Gegenständen sind Orte informeller Kultureller Bildung. Einerseits werden Wissen und kulturelle Traditionen weitergegeben, andererseits können hier durch die Beteiligung des Publikums bzw. in der Begegnung der Anwesenden neue kulturelle Narrative entstehen. Um im Kulturbetrieb reproduzierte sozialkulturelle Ungleichheit zu bekämpfen, muss Kulturelle Bildung und Vermittlung es schaffen, sehr heterogene Ausgangslagen, Interessen und Ansichten der Bevölkerung zu berücksichtigen. Dafür sind eine entsprechende institutionelle Offenheit und der Einbezug von externer Expertise von Nöten. Gewinnbringend sind neben künstlerisch-wissenschaftlichen und pädagogischen Kenntnissen auch alltagskulturelles, ästhetisches sowie kulturanthropologisches Wissen. Darüber hinaus muss eine höhere Wertschätzung des Vermittlungspersonals innerhalb der Institutionen erfolgen (vgl. Rat für Kulturelle Bildung e.V., S. 31ff.). Es braucht dafür feste Haushaltspositionen für Angebote der Kulturellen Bildung in jeder Kultureinrichtung, eine systematische Mitwirkung in der Programmgestaltung der Vermittler*innen und die Festigung von Bildungs- und Vermittlungskompetenzen im Leitungsteam (vgl. ebd., S. 34). Auch der digitale (Vermittlungs-)raum muss erweitert werden, um die Entstehung einer digitalen „Kulturelite“ (Deeg 2021, S. 38) zu verhindern. Persönliche ästhetische Auseinandersetzung findet oft in Schlüsselmomenten statt, die durch verschiedene künstlerische und kulturelle Gegenstände und Materialitäten ausgelöst werden können. Die individuelle kulturelle Bildungsbiografie wird durch solche Momente sowie durch das Ausprobieren von eigenen Ausdrucksformen geprägt. Verschiedene Kanonisierungsprozesse bestimmen mit, welche Gegenstände das individuelle und kollektive kulturelle Gedächtnis beeinflussen. Der Kanon kultureller Gegenstände verändert sich aber stetig. Insbesondere der digitale Wandel nimmt Einfluss auf kulturelle Lebenswelten, weil ästhetische Artefakte und Ausdrucksformen schneller und leichter verfügbar werden. Er wird auch als Kulturwandel verstanden, der einerseits neue Präsentations- und Verbreitungswege umfasst, andererseits aber Erweiterungen, Verlagerungen und Reduktionen ästhetischer Erfahrungsräume insgesamt auslöst. Kulturelle Bildung kann diese Prozesse moderierend begleiten, auch im Sinne von kultureller Medienbildung. Es braucht dafür technische und strukturelle Voraussetzungen, die erforderlichen Kompetenzen auf personeller Ebene (vgl. Rat für Kulturelle Bildung e.V. 2021a, S. 40-44) sowie das Verlernen alter Denkmuster und Annahmen (vgl. Reinwand-Weiss 2021, S. 68f.). Hübner (2020) spricht sich gegen die Verregelung und Fremdbestimmung des Alltags von Kindern und Jugendlichen durch Erwachsene aus. Junge Menschen müssten konsequent an den Projektentwicklungen und -durchführungen beteiligt werden. Kulturelle Bildung müsse als fester

Bestandteil in künstlerischen Fächern und im Schulunterricht anderer Fächer mitgedacht werden, ebenso in Form von außerunterrichtlichen Angeboten (vgl. IT 103; S. 2f.; vgl. auch Scheunpflug und Affolderbach 2019, S. 11). Bildung als ganzheitlicher und lebenslanger Prozess sowie kulturelle Praktiken finden folglich sowohl in formalen Kontexten (Schule, Institutionen), als auch in non-formalen Umgebungen und informellen Situationen im Alltag statt (vgl. Czejkowska 2016, S. 415; vgl. Klaus und Zobl 2019, S. 23f.; vgl. Klomann et al. 2019, S. 1- 3). Kultureinrichtungen müssen für das Erkennen, Verbinden und Ausschöpfen von Bildungspotenzialen verstärkt aus den eigenen Häusern in die städtischen (öffentlichen) (Sozial-)Räume heraustreten. Auch die Verknüpfung von ländlichen und urbanen kulturellen Begegnungsorten sowie der Ausbau von schulischen Kooperationen sollte zukünftig eine wichtigere Rolle spielen (vgl. Eremjan 2016, S. 170; vgl. Rat für Kulturelle Bildung e.V., S. 33; vgl. Zacharias und Mandel 2016, S. 243f.). Bis dato fehlen aber oft koordinierende und ressortübergreifende Strukturen, um Möglichkeiten der Vernetzung und Kooperation Kultureller Bildung vollends auszuschöpfen, damit Räume für alternative Wissensproduktionen und Neudeutungen von Zuschreibungen geschaffen werden können (vgl. Zobl und Drüeke 2019, S. 193).

Susanne Keuchel (2016) weist mit Rückgriff auf die Ergebnisse des zweiten „Jugend-KulturBarometers“ (2010/11) darauf hin, dass Jugendliche Kunst und Kultur zunehmend als (schulischen) Lernstoff wahrnehmen und nicht als Freizeitangebot, obwohl 23 Prozent der 14- bis 24-Jährigen ein sehr starkes Interesse am Kulturgeschehen ihrer Umgebung angeben und 45 Prozent der Befragten einem künstlerisch-kreativen Hobby nachgehen. Es sei deutlich geworden, dass vor allem non-formale Multiplikator*innen in einem positiven Zusammenhang mit dem Kulturinteresse der befragten Zielgruppe stehen. Mögliche Gründe dafür seien partizipativere Ansätze, das gemeinsame Erlebnis mit Gleichaltrigen und die Verankerung in der Freizeit. Flächendeckende Maßnahmen der Kulturellen Bildung, neue innovative Bildungsformate und das verstärkte Eingehen von Kooperationen, die das soziale Umfeld und die Peergroups der Jugendlichen mitdenken, werden empfohlen (vgl. S. 79-86; vgl. auch ebd. 2014, S. 37- 41). Die Schule nehme eine wichtige Position als Multiplikatorin ein, wobei es deutliche Unterschiede im Engagement der einzelnen Schulformen in der Kulturellen Bildung gebe. Auch die Qualität der künstlerischen Schulfächer und die dort gesammelten Erfahrungen könnten Einfluss auf die Entwicklung der kulturellen Aktivität nehmen. Eine weitere wichtige Rolle spiele das Elternhaus (vgl. ebd. 2014, S. 43- 47).

Partizipative und lokale Kulturentwicklungsplanungen können, so Birgit Mandel (2016), einen Beitrag dazu leisten, die Interessen der ganzen Bevölkerung bereits in den Planungsprozessen mitzudenken. Herausforderungen würden jedoch einerseits in der Motivierung von Menschen weniger gebildeter Milieus zur Beteiligung liegen, weil oft die Annahme mangelnder Kompetenz vorherrsche. Andererseits würde die Diskussionsführung in den Kulturentwicklungsplanungsprozessen häufig von den hochgebildeteren Milieus übernommen werden (vgl. S. 41- 44). Susanne Keuchel und Anja Hill

(2012) erläutern, dass die „Aachener Erklärung“ aus dem Jahr 2007 des Deutschen Städtetages ein wichtiger Schritt in der Kultur- und Bildungspolitik zu dem Thema Kulturelle Bildung war, weil hier die Bedeutung der Kommunen[222] herausgestellt wurde. Kulturelle Bildung werde als ressortübergreifende Querschnittsaufgabe in Deutschland definiert, weshalb die Vernetzung der unterschiedlichen Ressorts Schule, Kultur, Jugend und Soziales auf regionaler Ebene in den letzten Jahren in den Vordergrund gerückt sei. Die systematische und dokumentierte Herangehensweise an die Vernetzungsaktivitäten und die Verstärkung kultureller Bildungsarbeit einer Kommune wird „Kommunales Gesamtkonzept“ genannt. Besonders wichtig hierbei sei die Kommunikation zwischen Politik, Verwaltung und örtlichen Akteur*innen. Die Studie untersucht die Struktur von verschiedenen kommunalen kulturellen Gesamtkonzepten anhand von zwölf Kommunen[223] (vgl. IT 104: Keuchel und Hill, S. 3ff.). Als ein wichtiges Handlungsfeld der kommunalen Gesamtkonzepte wird, wie bereits dargelegt, der Ausbau von Kooperationen zwischen außerschulischen Kulturakteur*innen und Schulen, vornehmlich im (Offenen) Ganztag ausgemacht.[224] Auch Kooperationen mit Kindertageseinrichtungen werden genannt. Es wird der Ratschlag gegeben, Künstler*innen als Alternative zu fehlenden institutionell verankerten Spartenangeboten in der Kommune einzubinden. Außerdem wird den Kommunen empfohlen, eigene thematische Schwerpunkte in Bezug auf aktuelle oder historische kommunale Themen zu setzen (vgl. ebd., S. 9- 11+ 13). Interkulturalität hätten 67 Prozent der Kommunen als zentrales Thema genannt, wobei verschiedenes unter dem Begriff verstanden werden würde. Ca. 40 Prozent hätten darunter die Ansprache von (jungen) Menschen mit Migrationshintergrund gemeint, 33 Prozent den Einbezug von Kunst aus unterschiedlichen (Migrant*innenherkunfts-)Ländern. 25 Prozent der Städte würden die Migration an sich in den Fokus rücken (vgl. ebd., S. 12). Kulturelle Bildungsmaßnahmen sind für alle Altersgruppen relevant. Die Untersuchung habe aber gezeigt, dass die Konzepte sich vornehmlich an Kleinkinder (vor allem in Kindertageseinrichtungen) und an Schüler*innen richten. Hinsichtlich von altersunabhängigen speziellen Zielgruppenausrichtungen würden am häufigsten bildungsferne und migrantische Personengruppen angesprochen werden (vgl. ebd., S. 14- 18). Keuchel und Hill betonen, dass das Einrichten von einer Koordinationsstelle von großer

[222] Die Gemeindebefragung durch das Institut für Kulturforschung der Kulturpolitischen Gesellschaft für den Landeskundebericht NRW 2017, die sich mit der Frage: „Welchen Stellenwert hat Kulturelle Bildung in den Kommunen?“ beschäftigt hat, präsentiert die Durchschnittswerte der Beurteilung ausgewählter Handlungsfelder. Aus der Befragung geht hervor, dass Kulturelle Bildung für die Gemeinden die höchste Relevanz hat. Danach folgen mit absteigender Wichtigkeit die Bereiche der Inklusion, der Kulturarbeit mit und für Geflüchtete(n), der Publikumsentwicklung, der Interkultur, des Kulturmarketings, des Kulturtourismus, der Digitalisierung und der individuellen Künstler*innenförderung (vgl. Rat für Kulturelle Bildung e.V. 2021b, S. 20).

[223] Es werden drei Metropolen, drei Großstädte, drei mittelgroße Städte und drei kleine Städte genauer betrachtet.

[224] Eine Schulleitungsbefragung aus dem Jahr 2017 des Rates für Kulturelle Bildung zeigt auf, dass die Musikschule mit 71 Prozent mit Abstand die häufigste Kooperationspartnerin von Schulen im kulturellen Ganztagsangebot ist. Danach folgt die Stadtbibliothek mit 47 Prozent und das Museum/Archiv mit 29 Prozent. Das Theater/Opernhaus mache 25 Prozent aus, die Volkshochschule und die Jugendkunstschule 16 Prozent (vgl. Rat für Kulturelle Bildung e.V. 2021b, S. 19).

Bedeutung bei dem Aufbau eines gesamtstädtischen Netzwerks zur Kulturellen Bildung ist. Diese würde in der Praxis häufig auch die Veranstaltung von netzwerkenden Arbeitstreffen der kulturellen Bildungsakteur*innen sowie die Organisation von Fortbildungen und Tagungen übernehmen. In Bezug auf die in die Gesamtkonzepte eingebundenen Kultureinrichtungen sei eine besonders hohe Beteiligung von Museen und Bibliotheken auszumachen. Als mögliche Gründe hierfür werden angeführt, dass diese auch in kleineren Gemeinden weit verbreitet sind und Kulturelle Bildung im Selbstverständnis der Einrichtungen läge. Es wird herausgestellt, dass auch die Freie Kulturszene und Soziokulturelle Zentren potenzielle Partnerinnen bei Kommunalen Konzepten sind (vgl. IT 104: Keuchel und Hill, S. 19- 22+ 30- 33; vgl. auch Mandel 2016, S. 44). Die vergleichsweise geringe Einbindung von Migrant*innenselbstorganisationen wird als ausbaufähig eingestuft (vgl. ebd., S. 24). Neben den Vermittler*innen aus dem Kulturbereich würde auch fachfremdes Vermittlungspersonal, wie z.B. Lehrer*innen, Sozialpädagog*innen, Erzieher*innen aus Kindertageseinrichtungen oder Ehrenamtliche einbezogen werden (vgl. ebd., S. 26- 29). Es wird unterstrichen, dass ein umfangreiches und weit gefächertes Kommunikationssystem aufgrund der Vielzahl der Zielgruppen und Kooperationspartner*innen von Nöten ist (vgl. ebd., S. 35- 38). Keuchel und Hill empfehlen die Durchführung von Qualitätskontrollen zur Überprüfung der umgesetzten Ziele. Die Untersuchung hätte allerdings ergeben, dass Evaluationen aufgrund von anfallenden Kosten nur selten umgesetzt werden (vgl. ebd., S. 40ff.).[225] Gernot Wolfram (2018) ist der Meinung, dass es nicht möglich ist „rezeptartige Handlungsvorschläge“ (S. 332) für Projekte der Kulturellen Bildung zu entwerfen, weil jede kulturelle, soziale und zwischenmenschliche (Inter-)Aktion einmalig sei. Dennoch empfiehlt er vor dem Hintergrund der Transkulturalität: Bestehendes Wissen der Handelnden zu analysieren; Recherchemethoden einzuführen, die sich mit Kunst und Diskursen auseinandersetzen, die nicht aus dem eigenen Kulturspektrum stammen; Thesen abseits von Herkunfts- oder Nationsdiskursen aufzustellen; Kulturelle Bildung als wechselseitige Lernprozesse im gemeinsamen Wissenserwerb in den Blick zu nehmen; hybride Organisationsansätze zu verfolgen; Räume zu verändern und (un-)sichtbare Zugangsbarrieren für andere Kulturen zu reflektieren; neue Akteur*innen (Kulturschaffende, gesellschaftliche Gruppen und Institutionen) miteinzubeziehen sowie Wissen von verschiedenen Beteiligten aktiv zu artikulieren (ebd., S. 332f.). Es wird angenommen, dass eine gewisse Qualität von Kulturvermittlung und Kultureller Bildung zur Wirkungsentfaltung sichergestellt werden muss, wobei mehr Angebote nicht automatisch mit mehr Qualität gleichgesetzt werden kann (vgl. Haselbach und Klein 2012, S. 130; vgl. Keuchel 2014, S. 46f.). Aussagekräftige Wirkungsforschung

[225] Die beiden arbeiten anhand der Studienergebnisse einen Leitfaden für Einsteiger*innen für die Erstellung eines kommunalen Gesamtkonzeptes Kulturelle Bildung aus, wobei auch individuelle Herangehensweisen notwendig seien. Es werden Ratschläge für die ortsbezogene Konzeptausgestaltung mit Blick auf die vier Elemente des Sichtens, Vernetzens, Qualifizierens und Dokumentierens gegeben (vgl. ebd., S. 44ff.). Siehe hierfür Anh. B, Abb. 15.

bereitet aber nach wie vor Schwierigkeiten, empirisch lässt sich das „Nutzen“ von kunstpädagogischen Angeboten nicht beweisen oder generalisieren (vgl. Czejkowska 2016, S. 404). Eckart Liebau (2021) zeigt in Bezug auf Qualitätskriterien der Kulturellen Bildung indessen auf, dass man mittlerweile zunehmend einsieht, dass „Ganzheitlichkeit“ ein zu allgemeiner Begriff ist, um die Unterschiede und Ausprägungen der ästhetischen Weltzugänge der Sinne und Künste zu beschreiben. Außerdem sei klar, dass Prozesse der Kulturellen Bildung sehr individuell zwischen dem Ich und der Welt ablaufen und deshalb wenig planbar sind. Darüber hinaus würden immer neue und innovative Ansätze sowie mehr Angebote durch den Gedanken der Sicherung und systematischen Aufwertung sowie Verbreitung von erfolgreichen Angeboten ergänzt werden. Die Teilhabe an Kultureller Bildung bedeute zudem nicht automatisch, dass jeder Mensch ein/e „Künstler*in“ ist. Ästhetische Kompetenzen und Interessen seien sehr unterschiedlich. Zuletzt wird betont, dass der Mythos der konstitutiven Spannung der Kulturellen Bildung zwischen Nutzen und Nutzlosigkeit die Uneindeutigkeiten sowie Kontingenz- und Emergenzerfahrungen künstlerischer Wahrnehmungsprozesse ausblendet (vgl. S. 64f.).

Lutz Liffers (2016) schlägt fünf Qualitätskriterien für die Kulturelle Bildung vor: Die Qualität der kritischen Selbstreflexion (dauerhafte selbstkritische Reflexion der Barrieren, der Mitarbeiter*innenschulungen, der institutionellen Diskriminierungen und deren Überwindungen, d.h. Organisationsentwicklung); die Qualität der Personalentwicklung (Qualifizierung der Mitarbeiter*innen); die Qualität der künstlerischen Konzepte; die Qualität der Kooperationen (vor allem mit Kindertagesstätten und Schulen, Kulturelle Bildung als alternative Herangehensweise für eine ganzheitliche Arbeit) und die Qualität der kommunalen Rahmenbedingungen (klare Mandate und ausreichende Ressourcen, strukturelle Unterstützung der lokalen Bildungslandschaft) (vgl. S. 253ff.). Professionelle Fachkräfte, Ganzheitlichkeit, Schlüssigkeit, Themenrelevanz, Freiwilligkeit der Teilnahme, Partizipation, Stärkenorientierung und Fehlerfreundlichkeit können nach Maedler und Witt (2014) als Qualitätskriterien genannt werden (vgl. S. 65f.).

4.1.1.3. Eremjan: Transkulturelle Kunstvermittlung

Die Kunstvermittlung konzentriert sich im Gegensatz zur Kulturvermittlung auf enger gefasste künstlerische Vermittlungsdimensionen. Zu Beginn muss festgehalten werden, dass die Kunstvermittlung keine geschützte Berufsbezeichnung ist. Sie soll nachfolgend als eine sich stetig verändernde Praxis der Anregung zur Begeisterung für die eigene künstlerische Betätigung und Nutzung von Kunst sowie der dazugehörigen Institutionen verstanden werden (vgl. Mörsch 2012, S. 9).

Agnieszka Czejkowska (2016) zeichnet nach, dass bis heute der Diskurs geführt wird, wie viel Kunst in die Pädagogik hineinwirken kann und wie viel Pädagogik die Kunst verträgt. Joseph Beuys[226] als bedeutender Nachkriegskünstler habe den erweiterten Kunstbegriff eingeführt und Kritik am

[226] Mehr dazu in Kap. 5.2.2. „Kunst“.

herrschenden (künstlerischen) Lehrbetrieb geäußert. Das Zitat des Aktionskünstlers von 1967 „Jeder Mensch ist ein Künstler“ habe zur Einsicht in der Kunstpädagogik und -didaktik geführt, dass der Großteil der Menschen eben noch nicht an Kunst teilhat. Es wird erläutert, dass seit den 1990er Jahren ein erneutes Aufkommen des Ästhetischen in der Pädagogik bemerkbar wurde, was mit Fragen der Alltagskultur zusammenhänge. Bis heute würde man insbesondere in Krisensituationen auf die besondere Wirkungsmacht der sinnlich-ästhetischen Erfahrung hinweisen. Gleichzeitig aber werde auch die Etablierung von messbarer Bildung in Form von Bildungsstandards immer wichtiger. Die konträren Trends würden zur Quantifizierung und Fixierung von Lerninhalten bei gleichzeitiger Erwartung von Kreativität an die Lehrkräfte führen. Diese widersprüchlichen schulpädagogischen Richtungen werden auf die aktuelle gesellschaftspolitische Situation des globalen ökonomischen Wettbewerbs und auf die Migrationsbewegungen zurückgeführt, die ersteren angeblich bedrohen würden (vgl. S. 409- 412; vgl. auch Eremjan 2016, S. 154). Czejkowska denkt, dass (Kunst-)Pädagog*innen in der Praxis immer noch häufig auf kritische Eigen- und Fremdbilder zurückgreifen sowie Vorstellungen von Kunst und Kultur als etwas Höheres und Schönes vorzufinden sind. In der Kinder- und Jugendbildung beispielsweise stoße man immer wieder auf Bilder von glücklichen, gemeinsam spielenden Kindern (offensichtlich unterschiedlicher Herkunft) in hochkulturellen Umgebungen. Es bestehe die Gefahr, Kultureller Bildung zu viele leere Bedeutungen zuzuschreiben (vgl. ebd., S. 412- 415; vgl. auch Eremjan 2016, S. 142ff.).

Inga Eremjan (2016) nähert sich zuerst den Begriffen Kunst und Kultur und ihrem Verhältnis zueinander an, um die Bedeutung der Kunstpädagogik in Abgrenzung zur Kulturellen Bildung zu begründen. Sie lehnt es ab, Kunst als Unterkategorie der Kultur zu definieren. Kultur sei die Summe aller symbolischen Formen und sie bilde auf Mikro- und Makroebene die Basis für zwischenmenschliche Kommunikation. Sie sei zum einen eine Perspektive der Selbstbeobachtung der Gesellschaft, zum anderen bilde sie den Orientierungs- und Kategorisierungsrahmen verschiedener Handlungsweisen und Problemlösungen. Im selben Moment wirke sie irritierend. Zwar seien Kunst und Kultur beide Teile der Wirklichkeit, aber die Wirklichkeit, als auch die Kultur und die Kunst selbst seien zu bearbeitende Elemente der Kunst. Kunst wird bezeichnet als spezielle Form der Weltaneignung. Als selbstreferenzielles Metasystem sei sie sowohl eine Essenz, als auch ein Rahmen der Gesellschaft. Daraus wird geschlossen, dass Kultur von Kunst abhängig ist und andersherum: Die Kunst stehe mit ihrem performativen und selbstreferenziellen Charakter dem integrativen Einfluss sowie der Dominanz der Kultur gegenüber (vgl. S. 148ff.):

> „Wollte man sich das Verhältnis von Kunst und Kultur visuell vergegenwärtigen, so könnte man sich ein gutes Stück gereiften Käse mit Löchern, die sich selbst gebildet haben, vorstellen. Der Käse ist die Kultur. Die Löcher, die den Käse durchziehen, sind Kunst. Daher das Plädoyer: Kunstpädagogik darf nicht der

kulturellen Bildung oder Medienpädagogik untergeordnet oder durch diese ersetzt werden“ (ebd., S. 150).

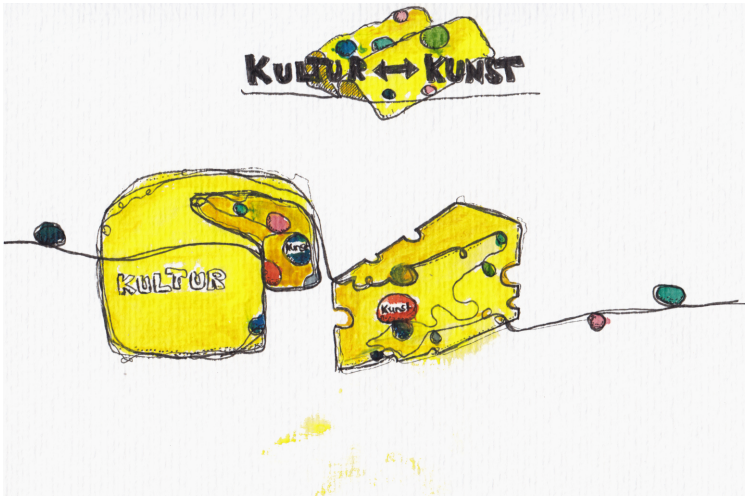


Abb. 14. Kultur- und Kunstkäse.

Das aktuelle dominante Bildungsverständnis, so Eremjan, konzentriert sich trotz transkulturell verfasster Gesellschaft in zu kritisierender Weise unverändert auf die Ausbildung eines autonomen und stabilen Subjekts (vgl. ebd., S. 180f.). Bildungsprozesse kämen erst dann zustande, wenn erworbenes Wissen mit bisherigen Wissensmustern und dem eigenen Werturteil verbunden werden würden. Dieses Wissen beeinflusse dann zukünftige Handlungsentscheidungen. Vor allem leibsinnliche Erfahrungen würden dabei eine Rolle spielen. Bildung als subjektive Seite der Kultur[227] nehme eine vermittelnde Position ein, sie bringe die Ansprüche der objektiven Welt und das Recht des Selbstseins des Individuums zusammen (vgl. ebd., S. 185ff.). Somit seien Kultur und Bildung untrennbar miteinander verbunden. Kunst sei diesbezüglich eine unspezifische Bildungsressource, die aufgrund ihrer Sinnes-, Wahrnehmungs-, Reflexions-, Kommunikations-, Gestaltungs- und Imaginationsdimension für viele verschiedene Lebenspraxen von Bedeutung sei (vgl. ebd., S. 197f.+ 213f.). Besonders Gegenwartskunst sei dazu geeignet Komplexität sowie Lebensbedingungen und -formen zu verhandeln (vgl. ebd., S. 217ff.). Bildungsprozesse würden sich als Übersetzungen vollziehen, die über gesprochene und geschriebene Sprache hinausreichen würden. Vermittlung wird diesbezüglich als Übersetzungspraxis auf allen Ebenen (Methoden, Strategien, Inhalte) beschrieben (vgl. S. 186+ 263):

> „Sprache als ein System von Symbolen beinhaltet einen ‚unübersetzbaren Kern‘, der die 1:1- Übertragung von Inhalten unmöglich macht. […]. Jede Vermittlung ist ein zitierender und initiierender Prozess. Die Anwendung ist immer ein

[227] Kultur wird gleichzeitig als die objektive Seite von Bildung beschrieben.

> Ergebnis von Übersetzungen und damit ein Resultat medialer Darstellung. […]. Jede Mitteilung, jeder Vermittlungsgegenstand ist eingefärbt von Perzeptionen der Beteiligten und damit durchzogen von Übersetzungsprozessen. […]. Übersetzungsprozesse wandeln Gegebenes auf mehreren Ebenen um und bringen Neues hervor. […]. Als Ergebnis von Transformations- und Verschiebungsprozessen, welche Erfahrungen unvertraut machen und auf die Struktur des hybriden Subjekts verweisen, sind Differenzen immer präsent. […]. Bedacht werden sollte, dass bei der Übersetzung ein Dialog, eine Berührung zweier ‚unberührbarer' Andersheiten stattfindet. Denn Übersetzungsprozesse sind von zwei Momenten der Fremdheit gekennzeichnet: 1. Die Fremdheit der Sprache ist jeder Übersetzung inhärent. 2. Jede Übersetzung findet vor dem Hintergrund der Andersheit statt [...]. Vermittlung als Praxis der Übersetzung leistet eine Übersetzungsarbeit, die sich an der gelebten Wirklichkeit der transkulturellen Gesellschaft orientiert und bietet für den Einzelnen Möglichkeiten sich in Übersetzungsprozessen als ‚gelebte Praxis' einzumischen" (ebd., S. 263- 266).

Christiane Dätsch (2018b) nutzt explizit den Begriff des/r „kulturellen Übersetzer*in" für den Kunst- und Kulturbereich und beschreibt mit ihm Menschen, die mehrere Kulturen rezipiert haben und ihre Erfahrungen sowie ihr Wissen weitervermitteln. Ein/e kulturellere/r Übersetzer*in kenne sich mit verschiedenen Orten, Kulturen, Künsten, Politik oder mit Sport aus (vgl. ebd., S. 258f.). Neben Einzelpersonen der Kunst- und Kulturbranche könnten auch Kultureinrichtungen als kulturelle Übersetzerinnen wirken, indem sie als Bindeglied der Gesellschaft agieren (vgl. ebd. 2018a, S. 10). Dorothee Kalbhenn (2018) dagegen definiert den/die „kulturelle Übersetzer*in" etwas anders. Sie führt das 2015 umgesetzte Projekt „Konzertpaten" der Elbphilharmonie in Hamburg an, wo Mitarbeiter*innen Geflüchtete bei Konzertabenden begleiteten. Als interne Zugehörige hätten die Pat*innen für viele Geflüchtete die fremde Kultur des westlichen klassischen Konzerts repräsentiert, sodass die Pat*innen die Rolle eines/r kulturellen Übersetzer*in in der persönlichen Begegnung übernommen hätten. Trotzdem hätten auch sie viel dazugelernt, indem sie einen neuen Blick auf ihren Alltag und neue Qualitäten der eigenen Kulturpraxis hätten erfahren können (vgl. S. 286f.). Deutsche Museen probieren ebenfalls Vermittlungsformate mit „kulturellen Übersetzer*innen" aus, indem beispielsweise eine Person aus einem Herkunftsland einer Person aus dem selbigen die Inhalte des Museums aus seiner eigenen Sicht näherbringt (vgl. Vogel-Janotta 2018, S. 317). Oftmals ist die Rede davon einen Dialog anzuregen, indem die Institution bewusst die Kontrolle abgibt (vgl. ebd., S. 322f.).

Abgesehen von der Deutung als Praxis der Übersetzung kann die Vermittlung, so Inga Eremjan (2016), als ein Begegnungsprozess definiert werden. Der/die Andere könne zwar nie gänzlich „verstanden" werden, weil er/sie immer mit einer gewissen Fremdheit durchzogen bleibe, aber in dem Aufeinandertreffen könnten Stereotype aufgebrochen werden (vgl. S. 266f.). Grenzüberschreitungen würden vor allem durch Störungen, Ungewissheit und Widersprüche ausgelöst werden. Irritation, z.B. in Form von Ironie, sei deshalb als Motor für Bildungsprozesse, als förderliches Verfahren und strategisches Vorgehen der Kunst zu verstehen. Dennoch gehe es nicht um die Aufhebung von

Grenzen, weil diese entweder zur völligen Vereinnahmung der Anderen führe oder die gänzliche Aufgabe des Selbst voraussetze (vgl. ebd., S. 268- 271+ 309ff.+ 317f.). Man bewege sich in der Vermittlung ständig zwischen Begriffen und ihrer Dekonstruktion. Das Subjekt orientiere sich an seinen Bezugssystemen, die sich zwar immerzu wandeln, aber Positionierungen zulassen würden (vgl. ebd., S. 274ff.; vgl. auch Mittasch 2017, S. 104ff.). Menschliche Kommunikation funktioniere hauptsächlich über Sprache als nie vollständig mögliche Symbolisierung von Erfahrungen:

> „Der ‚Wort-Strahl' ist bereits, bevor es sich an Andere wendet, vielfach gebrochen: In erster Linie kann das Wahrgenommene, Empfundene nicht 1:1 in Sprache erfasst und übermittelt werden [...]. […]. Deshalb kann es sich immer einzig um ein ‚Lücken-Reden' handeln, welches Grenzen hervorruft, denn trotz allem bleibt immer ein Rest von etwas Unsymbolisierbarem [...]" (S. 277f.).

Annette Bühler-Dietrich (2018) ist ebenfalls der Ansicht, dass nur im Kontakt (teils imaginierte) Angst vorm Anderen und Fremden abgebaut werden kann. Kulturvermittlung und künstlerische Übersetzungsprozesse[228] seien als Versuche zu deuten, feindschaftlich gesinnte Politiken zu bekämpfen (vgl. S. 154- 157). Grundannahme ist, dass Kulturen selbst immer schon Übersetzungen sind und sich ständig in Übersetzungsprozessen befinden, wobei eine vollständige Übersetzung unmöglich sei. Der immer bestehende Rest sei nicht affektfrei und könne zur Aus- und Abgrenzung führen (vgl. ebd., S. 163ff.). Sprache bringt laut Inga Eremjan (2016) selbst Bedeutungen und Situationen vor, weil sie von Performativität[229] durchzogen ist. Außerdem seien Wortbedeutungen von der konkreten Artikulation abhängig. Der Mensch teile sich „in" und nicht „durch" Sprache mit. Zusätzlich würden Sprachen kulturelle Darstellungsformen, z.B. nationale oder kulturelle Zugehörigkeiten, Identitäten und Werte repräsentieren. Deshalb seien sie für Macht- und Abgrenzungsprozesse bedeutsam, was in der Vermittlung berücksichtigt werden müsse. Überdies sei die Sprachfähigkeit unterschiedlich ausgebildet, weshalb in Vermittlungsprozessen abgesehen von der verbalen Sprache noch weitere (sinnliche) Medien angewendet werden müssten (vgl. S. 277- 280; vgl. auch Bilstein 2021, S. 77). Vor allem der immer in Beziehung zum Raum und zu den Personen um ihn herumstehende Körper sei relevant. Die transkulturelle Kunstvermittlung arbeite anlehnend an phänomenologische Sichtweisen (Körpertechniken, -sprache und -politik) mit dem Körper als sozial,

[228] Einerseits meint Übersetzung in ihrer ersten, linguistischen Bedeutung den Prozess des Strebens nach einer bestimmten Form der Entsprechung. Andererseits können Übersetzungsprozesse auch umstellen, auslöschen, aufnehmen oder abschwächen. Es stellt sich z.B. die Frage, was das Nutzen des Übersetzungsmodells im Hinblick auf das Erscheinen von Kunstformen in neuen Rezeptionskontexten ist, wenn beispielsweise spezifische Kunstformen aus einem Land in einem anderen rezipiert werden. Hier kann auch der Einbezug des Resonanzkonzepts (siehe Kap. 4.2.1. „Resonanz, Synchronisierung und Rhythmus") gewinnbringend sein. Wenn Wissen, Praktiken oder Symbole einer bestimmten sozialen Arena oder Institution in eine andere übergehen, wie es z.B. bei der Präsentation von Graffiti in Kunstgalerien der Fall ist, produziert die Übersetzung etwas, das vom Original abweicht. Gleichzeitig wird auf eine bestimmte Art und Weise das Original reproduziert (vgl. Pratt 2022, S. 230f.).

[229] Mehr zum Thema Performativität ist in Kap. 5.2. zu finden.

gesellschaftlich und institutionell beeinflusst (vgl. ebd., S. 280ff.).

Ganz grundsätzlich vergleicht Eremjan die Position von dem/r Lehrenden und von dem/r „Vermittler*in“ miteinander. Der Raum, in dem sich der/die Lehrende bewege, sei begrenzt und reguliert. Die Klarstellung von Regeln zähle normalerweise zu einer seiner/ihrer Aufgaben im Rahmen des institutionellen Arbeitskontextes. Ebenso als Expert*in oder Dienstleister*in aufgefasst, gehe es darum, Nicht-Verstehen durch das direkte Näherbringen von „richtigem“ Wissen in Verstehen umzuwandeln. Der/die Vermittler*in dagegen nehme eine Position im Dazwischen ein, die sich durch Ungewissheit auszeichne. Er/sie sei ein/e Anbieter*in von Situationen. Er/sie positioniere sich selbst als Lernende*r, Forscher*in und Rezipient*in und sei Initiator*in, Berater*in, Impulsgeber*in sowie Begleiter*in der Lernenden.[230] Trotz der Nicht-Planbarkeit und Nicht-Kontrollierbarkeit der Bildungsprozesse müsse darauf geachtet werden, nicht in Beliebigkeit zu verfallen, sondern „strukturiert zu improvisieren“. Es müsse in der Vermittlung darum gehen, Möglichkeiten zur Verdeutlichung der Nicht-Rationalisierbarkeit von Kunst anzubieten (vgl. S. 283- 288+ 321).[231]

Eremjan fasst zusammen, was transkulturelle Kunstvermittlung ihrer Meinung nach ausmacht. Sie kritisiert die vorherrschenden Modelle der Interkulturalität und euphorischen Hybriditätsäußerungen in der Öffentlichkeit als oberflächlichen Hype um Globalisierung und Vermischung, der Macht- und Herrschaftsverhältnisse ausblendet. Die bestehenden Grenzen könnten zwar übertreten, aber nicht aufgelöst werden. Die Aufgabe des/r Vermittler*in sei es, Neugierde für das Fremde im Eigenen und andersherum zu wecken. Es gehe darum, eigene Fremdheitserfahrungen auszulösen, wodurch Bildungsprozesse in Gang gesetzt werden könnten. Vermittlung wird nach Eremjan als intervenierender, vielfacher Verbindungsprozess zwischen Ich, Du und Welt verstanden, der den Körper als zu thematisierendes Medium in den Mittelpunkt rückt. Über die ästhetische Praxis und eigene ästhetische Erfahrungen könne es gelingen, teilhabeorientierte und neue, unvorhersehbare Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsmuster zu entwerfen (vgl. ebd., S. 375- 381; vgl. auch aus dem Moore 2018, S. 55f.).

4.1.2. Kreativität und Ästhetik des Alltäglichen

In den vorherigen Kapiteln wurde dargelegt, welche Bedeutung (transkulturelle) Kunst- und Kulturvermittlung sowie Kulturelle Bildung in der Migrationsgesellschafft haben. Nicht in ihrer Wirksamkeit zu unterschätzen ist neben den Aktivitäten im institutionellen und bildungssystematischen Kontext aber auch die vorhandene Kreativität und Ästhetik im Alltäglichen,

[230] Christina Richter-Ibáñez (2018) stellt indessen in Bezug auf den Musikbereich heraus, dass Musik als Beziehungsereignis von vielen Beteiligten verstanden werden muss, die alle als in die Transferleistungen und Übersetzungen Involvierte und als Vermittler*innen bezeichnet werden könnten (vgl. S. 67ff.). Die Neuinterpretation von Musik könne als intertextuelles, transkulturelles und transmediales Handeln gedeutet werden (vgl. ebd., S. 76f.).

[231] Es werden neunzehn wesentliche Punkte transkultureller Kunstvermittlung dargestellt (vgl. S. 321- 336). Siehe hierfür Anh. B, Abb. 16.

auf die im Folgenden näher eingegangen wird. Vorab muss festgehalten werden, dass sich Erstaunen oder Verwunderung sowie Gleichgültigkeit in einem unstabilen Gleichgewichtzustand befinden. In jedem Moment, so Michael Taussig (2011), kann das „Abnormale“ des „Normalen“ hervortreten, um genau so schnell wieder zu verschwinden (vgl. S. 130f.). Dieser Umstand ist auch im Hinblick auf die ästhetische Wahrnehmung (im Alltag) von Bedeutung.

Jens Schmidt (2016) unterscheidet zwischen „Aneignung“ und „ästhetischer Erfahrung“, die jedoch in einer Wechselwirkung zueinanderstehen würden. Ersteres beschreibe eine selbsttätige Auseinandersetzung und sei somit eine nachhaltige und intrinsisch motivierte Form der Welterschließung. Ausgelöst werden könne sie durch Differenzerfahrungen und das daraus resultierende Bedürfnis der Verarbeitung. Um ästhetisch zu erfahren müsse dagegen eine Haltung des Sich-Einlassens eingenommen werden, um den sinnlichen Überschuss nicht unbeachtet zu lassen. Mit dem Begriff der „ästhetischen Ermöglichungsräume“ meint er Umgebungen des sinnlichen gesteigerten Wahrnehmens und der erlebten Differenz, auf die mit einem intuitiven, aktiven Verhalten reagiert werden könne, ohne dass klare Zielsetzungen oder Deutungswege vorgegeben werden würden (vgl. S. 203). Natascha Adamowsky (2010) beschreibt daran anschließend die intermediäre Flexibilität als zentrales Merkmal von ästhetischen Situationen. Der Begriff des Intermediären stamme aus dem Spiel und stehe einerseits für einen Kreuzungspunkt verschiedener Optionen und andererseits für die Erfahrung von Ambivalenz in einem Schwellenbereich. Ästhetische Prozesse würden durch das Teilhaben an noch nicht klar definierten Situationen entstehen. Eine ästhetische Erfahrung sei eine intensive und gesteigerte Erfahrung eines Unbekannten im subjektiven Erleben. Besonders medialisierte Umgebungen seien als zeitgenössische Laboratorien multimedialer Weltkonstruktion zu begreifen (vgl. S. 193ff.). Ästhetische Erfahrungen hängen eng mit Handlungen und ihrer Wahrnehmung bzw. Einordnung zusammen. Dabei können sich die Auffassung vom Handeln und dessen Zielsetzung (kulturell) stark unterscheiden. Mario Wenning (2014) entwirft eine Phänomenologie des „In-der-Mitte-Seins“ (S. 180), die sich von der dreigliedrigen Zeitstruktur aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft distanziert.[232] Menschen würden gewöhnlich aus einer Perspektive der Mitte heraus handeln. Das sei sowohl bei Tat-Handlungen, als auch bei Denk- oder Sprechakten der Fall. Er bezieht sich auf die ostasiatische Tradition des philosophischen Daoismus (vgl. S. 180- 183). Ihr folgend könne man Handlungen nicht klar voneinander abgrenzen. Sie seien „sequentielle Vorgänge in der Zeit“ (S. 186) mit Unterbrechungen, die auch in neuen Handlungen münden könnten. Momente würden miteinander in Verbindung stehen und Handlungen würden gelingen, wenn auf diese Beziehungen eingegangen werden würde. Der Handlungsmodus der Mühelosigkeit im Daoismus beschreibe die Umsetzung von fließenden Handlungen im spezifischen

[232] Üblicherweise wird (in der westlichen Denktradition) die Gegenwartsperspektive eingenommen, von der aus dann die Vergangenheit und Zukunft gedacht wird (vgl. Benjamin 1982, S. 588).

Augenblick. Es wird darauf hingewiesen, dass bereits der ins Deutsche übersetzte Begriff der „Mühelosigkeit“ ein bestimmtes westliches Denken in Bezug auf Handlungen offenbare. Er leite sich von dem Begriff der „Mühe“ ab und zeuge von einer Anstrengung, die für eine Handlung unternommen wird, um mit einer zugrundeliegenden Absicht ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Äußere Wandlungsprozesse würden hier vornehmlich als Ausbremsung für die von Intentionen geleiteten Handlungen verstanden werden, und nicht als Möglichkeiten ihrer Umsetzung. Das mühelose Handeln nehme die Konstellation begünstigender Faktoren wahr, ohne bestimmte Pläne mit Anstrengung verwirklichen zu müssen. Die Erfahrungen des fließenden Handelns könnten aber entweder durch äußere Umstände oder durch den eigenen Willen unterbrochen werden. Bei ersterem könne der/die Handelnde versuchen mit einem neuen Handlungsversuch wieder an die Mühelosigkeit anzuknüpfen. Bei zweiterem stünde oftmals ein zu eng gefasster und als kräftezehrend wahrgenommener Plan der Umsetzung im Weg. Müheloses Handeln könne jedoch nicht mit Unzurechnungsfähigkeit gleichgesetzt werden, da es zumeist ein bestimmtes Können voraussetze. Die Handlungen würden unreflektiert bzw. nicht-zielgerichtet, jedoch an den Augenblick ausgerichtet und auf das Umfeld reagierend, ausgeführt werden (vgl. ebd., S. 186- 189). Man könne allerdings nicht willentlich mühelos handeln. Gleichwohl gebe es verschiedene Handlungsmöglichkeiten, z.B. in Form von bestimmten Ritualen, sprich intermediäre Praktiken, die willentlich verfolgt werden könnten, um das Eintreten der Mühelosigkeit wahrscheinlicher zu machen. Zusammenfassend könne gelingendes Handeln im Daoismus nicht durch narrativ, objektiv und zeitlich strukturiertes Denken vom Anfang, Mitte und Ende her begriffen werden. Stattdessen sei gelingendes Handeln dynamisch in Wandlungsprozesse eingeschrieben und vollziehe sich im Modus der Mühelosigkeit willensfrei im als richtig wahrgenommenen Moment. Dabei beeinflusse der/die Handelnde die Wandlungsprozesse und sich selbst, wobei er/sie immer aus der Mitte heraus agiere (vgl. S. 193f.). Ein anderes Verständnis vom Handeln wird durch den klassischen Pragmatismus vertreten. Demnach zeichnet sich pragmatisches Denken dadurch aus, dass im Verlauf der kreativen Bearbeitung von (alltäglichen) Handlungsproblemen Erkenntnisse und Bedeutungen entstehen (vgl. Lüken 2017, S. 251). Für Störungen, die unhinterfragte routinierte Vollzüge irritieren, werden nach ihrer Reflexion kreative Anpassungen und Lösungen gefunden, sodass die Handlung verändert fortgesetzt wird. Die Umsetzung erfolgt in Anpassung an die Situation und muss nicht immer durch einen Denkakt oder durch das Verfolgen eines bestimmten Zwecks ausgelöst worden sein. Das heißt, dass Intention und Zielverfolgung einer Handlung als ihre Bestandteile gedeutet werden und nicht als zuvor stattfindende mentale Vorgänge des Abwägens (vgl. ebd., S. 253).

Wir begegnen künstlerischer Kreativität, so Berhard Waldenfels (2017), ständig als Form der Wiederherstellung, der Neu- oder Deformierung, aber niemals als etwas, das aus dem Nichts entsteht. Kunst hänge mit seiner direkten Umgebung zusammen, weshalb die Kunstwelt nicht eindeutig von der Welt des Alltäglichen getrennt werden könne. Bei genauerem Hinschauen könne überall, auch im

Vertrauten, ein Durchscheinen des Außergewöhnlichen, des Nicht-Alltäglichen entdeckt werden. Auch er ist der Auffassung, dass für diese Wahrnehmung aber eine bestimmte gesteigerte Aufmerksamkeit benötigt wird (vgl. S. 76- 79). Diese wird von Natascha Adamowsky (2010) als erste Qualität des Ästhetischen und als komplexer und dynamischer Prozess aus Wahrnehmungsvorgängen, Affizierung, Reflexion, Wissen, Fähigkeiten, Begreifen, Teilhaben, Spüren und Beeinflussen definiert. Aufgrund des vielfältigen Zusammenspiels könne eine rein wissenschaftliche Beschreibung ästhetischer Prozesse aus einer distanzierten und neutralen Beobachterperspektive heraus nicht gelingen (vgl. S. 191f.):

> „Ein zentraler Impuls für die Formulierung einer kulturwissenschaftlichen Ästhetik besteht daher in der Erkundung einer ästhetischen Einstellungsweise, die erlauben würde, dem Verlauf einer intensivierten Beziehung zu den Dingen zu folgen. Es wäre ein exemplarisches, performatives Vorgehen, das sich nicht in konventionellen propositionalen Aussagen erschöpfte, sondern jenseits bipolarer Zuordnungen nach der Mehrdeutigkeit ästhetischer Dimensionen fragen würde, die ein gegebenes Objekt eröffnet“ (ebd.).

Thomas R. Huber (2014) geht davon aus, dass das Bewusstsein nicht nur im einzelnen Individuum verankert ist, sondern aus der sozialen Interaktion hervorgeht und immer von Emotionen geprägt ist. Die Kreativität, die sich aus der Freiheit der Interaktion ergebe, sei ein notwendiger Bestandteil der menschlichen Existenz. Wahrnehmung basiere auf Handlungen und Handlungen auf Wahrnehmung (vgl. S. 52f.). Kunst wird dabei begriffen als „Manifestation sozial interaktiver Kreativität [und] bildet ein konstitutives Element gelebter Kultur“ (ebd., S. 53). Sie sei ein in der eigenen Lebenswelt eingebundener Prozess (vgl. ebd.).

Yuriko Saito (2010) geht näher auf die Ästhetik des Alltäglichen ein, die in einem engen Zusammenhang mit der sinnlichen Wahrnehmung und der Interaktion mit alltäglichen Artefakten und Umgebungen steht. Die alltägliche Ästhetik habe Auswirkungen auf moralischer, sozialer, politischer und umwelttechnischer Ebene (vgl. S. 2+ 51ff.+ 55). Sie könne unreflektierte Handlungen auslösen. Aus diesem Grund spricht sie von der handlungsorientierten Dimension alltäglicher Ästhetiken, im Gegensatz zur Betrachtungsorientierung von „kunstzentrierten“ Ästhetiken, worauf im Folgenden noch näher eingegangen wird (vgl. S. 4f.). Nicht nur die konventionelle Kunst des globalen Nordens (Malerei, Musik, Literatur, Theater etc.) löse eine ästhetische Reaktion bei den Konsument*innen aus (vgl. ebd., S. 2- 10). Saito geht es um die Erfahrung des Ästhetischen anhand eines Objekts, welche nicht zwingend positiv konnotiert sein muss. Auch negativ konnotierte Reaktionen auf dieses, wie z.B. Ekel[233] oder Trauer, seien letztlich auf Ästhetik beruhende Erfahrungen, die zu bestimmtem Handeln

[233] Ekel zählt zu einer der sechs grundlegenden menschlichen Emotionen, die mit einer körperlichen Erregung einhergeht, die darauf abzielt das Ekel Verursachende zu vermeiden: „Ekel und Sprache hängen in vielerlei Hinsicht zusammen […]. Ekel bezeichnet in der Regel eine spezifische emotionale und biologische Reaktion, die kulturell kodiert ist und oft in Beziehung zu Prozessen starker Abneigung gesetzt wird, einschließlich Formen von Tabusprache […]. Ekel wird in der Literatur vor allem im Kontext ästhetischer Traditionen behandelt, wobei Ekel

motivieren könnten. Eine Reaktion auf Chaos oder Dreck sei z.B. das Aufräumen, Reparieren oder Putzen. Der Sinn für Ordnung und Unordnung etc. sei indessen abhängig von Kultur und Zeit. Sie kritisiert, dass die bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Ästhetik sich auf konventionelle und institutionalisierte Kunstformen des globalen Nordens konzentriert und damit die weltprägende Rolle der Ästhetik des alltäglichen Lebens ignoriert (vgl. ebd., S. 10ff.+ 157). Im Bildungsbereich würde man ästhetische Erziehung bestimmten Klassen wie Musik, Kunst oder Literatur zuordnen. Etablierte Praktiken seien hier die Analyse von künstlerischen Arbeiten oder ihre modellhafte Nutzung. Saito nennt dies „kunstzentrierte" Ästhetik (vgl. ebd., S. 14). Dabei beziehe man sich zumeist auf westliche, paradigmatische Kunst(-werke). Es sei charakteristisch, dass die Diskussion sich in den meisten Fällen darum drehe, wie Kunstobjekte und die damit verbundenen Erfahrungen sich von anderen Objekten und Erfahrungen *unterscheiden.* Gleichzeitig würde der ästhetische Status von Objekten außerhalb des definierten Kunstkontextes normalerweise dahingehend betrachtet werden, ob sie als Kunst begriffen werden könnten oder nicht (vgl. ebd., S. 13ff.). „Nicht-künstlerische" Objekte, die nicht spezifisch dafür geschaffen wurden ästhetische Erfahrung zu generieren, würden häufig nicht zum selben Grad wie Kunstwerke dramatische Spannung, Ausdruck und Design vorweisen, was mit verschiedenen Implikationen einhergehe (vgl. ebd., S. 16f.):

> „Such non-art features include absence of definite and identifiable object-hood and authorship, our literal engagement, transience and impermanence of the object, and the primacy of practical values of the object. Typically, either the art-hood of non-art objects is rejected for embodying too many disqualifying features, or their art-hood is established by an argument that, contrary to the first impression, they actually do satisfy requirements for art-hood. In the former case, somehow we are led to believe that rejection from the art-hood renders them aesthetically inferior or impoverished […]. In the latter case, on the other hand, […] the environment is easily forced into a foreign mode of observation by raising the similarities to art to a more exalted position than the environment's own system would grant them" (ebd., S. 17f.).

Erika Fischer-Lichte (2014) beschäftigt sich mit der Performativität[234] von Dingen, d.h. von materialisierten Gegenständen. Sie arbeitet heraus, dass das alltägliche Handeln immer eine Mischung

---

und Ästhetik eng zusammenhängen und das Schöne und Ekelhafte einander ständig herausfordern und gegenseitig verstärken, sobald einmal zusammengebracht: Menninghaus (2003: 26) bemerkt, dass diese gemischten Gefühle des Ekels und der ästhetischen Empfindung, die Unangenehmes in Quellen ästhetischen Genusses verwandelten, dem reinen Genuss eigentlich überlegen seien, weil sie unsere Sensibilität in höchstem Maße belebten durch einen ‚Seitenwechsel' und eine Spannung zwischen negativer und positiver Ästhetik. Gleichermaßen kann Übersättigung (in der Rezeption von Schönem) zu Ekel führen […]. Die Grenze zwischen ästhetischem Genuss und Ekel ist oft brüchig und fließend […]. […] die Konzeptualisierung von Ekligem sei somit vor allem kulturell geprägt. Das Erkennen von Ekel in der Mimik des Gegenübers wird jedoch über sprachlich-kulturelle Grenzen hinweg bisweilen als sprachunabhängig dargestellt […]" (Nassenstein und Storch 2022, S. 73f.). Vor allem die Nacht wird häufig als Zwischenraum dargestellt, der mit Angst (vor dem Unbekannten), Ekel und möglichen (symbolischen) Metamorphosen sowie nächtlichen Veränderungen von Umgebung und Körper in Zusammenhang gebracht wird (vgl. ebd., S. 75f.+ 78+ 81f.).

[234] Siehe Kap. 5.2. „Performativität".

aus menschlichen und nichtmenschlichen Entitäten ist. Die genutzten Dinge würden den Handlungsverlauf mitbestimmen, ohne dass eine klare Grenze zwischen ihnen und dem handelnden Subjekt gezogen werden könne. Dabei gelinge die Handlung nur, wenn der/die Handelnde sich den Eigenschaften der Dinge anzupassen wisse, damit ein Ineinandergreifen möglich werde. Die ästhetische Wahrnehmung von Gebrauchsdingen, d.h. die Konzentration auf ein spezifisches Ding, in dessen Besonderheit sich der/die Betrachter*in versenkt, führe zur Auratisierung. So würden die Dinge mit einer emotionalen und kulturellen Bedeutung versehen werden. Die Grenze zwischen Gebrauchsding und Kunstwerk verwische. Diese Transformation könne z.B. durch den institutionellen Kontext des Museums hervorgerufen werden (vgl. ebd., S. 472- 475). Hinzukommend können auch Fragen nach der Durchlässigkeit von menschlichen Körpern mit anderen nichtmenschlichen Körpern bzw. Dingen, Orten eingeschlossen, gestellt werden, wenn man sich mit transkorporalen ethischen Dimensionen beschäftigt (vgl. IT 109: Springgay und Truman, S. 172f.). Auch in der frühkindlichen Erziehung wird deutlich, dass Beziehungen insgesamt als Prozesse des Miteinanders zwischen Menschen, aber ebenso zwischen Mensch und Nicht-Mensch begriffen werden sollten. Auch Dingen kann Handlungsmacht zugeschrieben werden, sie gestalten z.B. das Werden von Kindern mit (vgl. Richter und Bitzer 2022, S. 16f.). In der frühkindlichen Erziehung ist auffällig, dass Erwachsene versuchen die Beziehung von Gegenständen und Kindern zu lenken. Es werden spezielle Objekte für sie entwickelt. Den Kindern soll ein angemessener und „richtiger“ Umgang mit ihnen beigebracht werden, es werden zu befolgende Regeln aufgestellt, die Teilhabe ermöglichen oder im Gegenteil Ausschlüsse bestärken (vgl. Huf 2022, S. 132f.).

Paradigmatische Kunst, so Yuriko Saito (2010), zeichnet sich dadurch aus, dass ihre Eigenschaften durch konventionalisierte Vorstellungen und durch die Kontrolle des/r Künstler*in über das Material festgelegt zu sein scheinen. Trotz der vielen Kontroversen darüber, was zur künstlerischen Arbeit dazu gehört und was nicht, sei ein Kunstobjekt generell etwas mit spezifischen Grenzen. Das führe dazu, dass die Abwesenheit eines äquivalenten konventionellen Verständnissen nicht-künstlerische Objekte „rahmenlos“ erscheinen lasse (vgl. S. 18f.). (Erfolgreiche) Kunst in der westlich-ästhetischen Tradition sei als eine zeitliche Sequenz bestehend aus Anfang, Mittelteil und Ende beschrieben worden.[235] Künstlerische Leistung werde hier zusammengedacht mit Komposition bzw. arrangierten und spezifisch organisierten Teilen und Eigenschaften. Das Sehen und das Hören seien traditionell aufgrund ihrer Verbundenheit zum Konzeptionellen, Schematischen und Intellektuellen als „höhere“ Sinne verstanden worden. Der Geschmacks-, Geruchs-[236] und Tastsinn sowie die

[235] Siehe Abschnitt zum Daoismus im ersten Teil dieses Kapitels.

[236] Gerade Geruch ist schwer fassbar und kann überraschend sein. Er kann Erinnerungen hervorrufen. Gerüche und die durch sie angestoßenen Erfahrungen lassen sich oftmals schwer in Worte fassen, auch wenn starke Reaktionen ausgelöst werden. Im Gegensatz zur Luft ist Geruch ein Zeichen der Anwesenheit von etwas anderem bzw. einem/einer Andere*n, auf das bzw. auf den/die wir bereits antworten. Diese unbestimmte

kinästhetische Wahrnehmung seien als zu „emotional“, animalistisch oder primitiv abgetan worden. Dadurch sei ein Großteil der ästhetischen Dimension des Alltags ausgeschlossen worden. Eine besondere Bedeutung für die Wahrnehmung von etwas als künstlerischem Objekt habe außerdem der/die Künstler*in. Man suche häufig nach Informationen zur Entstehung des Werkes oder zur Intention des/der Gestalter*in. Nicht-künstlerische Objekte würden wir dagegen sehr häufig selbstständig, angestoßen durch ästhetisches Interesse, verändern, solange es den gemeinschaftlich gepflegten Umgang nicht übersteige. Die selbstbestimmte Modifizierung von Kunstwerken eines/r Künstler*in aber sei unüblich. Darüber hinaus herrsche bei letzterem ein stabiles und permanentes Kunstverständnis vor, während Nicht-Kunst als vergänglich begriffen werde. Saito nimmt an, dass diese westliche Auffassung von statischer Kunst eng mit der von stabilen Entitäten zusammenhängt. Auch die Materialität von Kunstwerken würde sich jedoch im Laufe der Zeit verändern.[237] Man versuche aber ihren Alterungsprozess[238] durch Reinigung, Restaurierung oder durch Schutz vor z.B. Temperaturschwankungen zu stoppen. Der Mensch strebe grundsätzlich nach der Kontrolle über natürliche (Alterungs-)Prozesse. Flüchtige Kunstobjekte, wie Musik, Literatur oder Aufführungen würden von Darstellung zu Darstellung variieren. Hier führe man vielmehr Debatten darüber, welche Interpretation am ehesten der Intention des/r erschaffenden Künstler*in entspreche. Man versuche sicherzustellen, dass der zeitliche Kontext der Rezeption keine Auswirkungen auf die Qualität oder den Wert des Kunstobjekts hat. Die museale Umgebung, die Konzerthalle oder das Theatergebäude seien typische Präsentationsorte paradigmatischer Kunst, die darauf ausgelegt seien, den Rezeptionszeitpunkt von den zu machenden Erfahrungen zu trennen. Nicht-künstlerische Objekte hingegen würden im bestimmten zeitlichen Kontext erfahren werden (vgl. ebd., S. 20- 25+ 149ff.+ 172f.).[239] Die meisten von ihnen würden für funktionale Zwecke erstellt und genutzt werden. Wenn man sich auf die Funktionalität des alltäglichen Objekts konzentriere, schwinde allerdings die

Begegnungsreaktion verändert das Selbst (im Moment) auf eine unvorhersehbare Art und Weise. Geruch ist folglich eine uneindeutige Mischung aus Ausweichendem und Bestimmtem. Er kann als affektgeladener Knoten von Erinnerungen und Geschichte aufgefasst werden, der wiederum neue Geschichten entstehen lässt (vgl. Tsing 2015, S. 45f.+ 52).

[237] Objekte wandeln sich durch Nutzung und können sich in andere Räume und Kontexte ausdehnen, wodurch ihr Bekanntheits- und Wertschätzungsgrad ansteigen kann. Originale und ihre Reproduktionen führen zur Wahrnehmungsveränderung von Objekten, weil ihre Authentizität in kulturellen Aushandlungsprozessen bestimmt wird (vgl. Knubben 2018, S. 48f.).

[238] Es ist auffällig, dass unsere Ideen über Wissen und Existenz von eindeutigen Lebensformen und Alterungsprozessen ausgehen. Leben ohne diese Begrenzungen können wir uns nur schwer vorstellen. Gegenbeispiele sind viele Pilzarten, die zwar von Krankheiten etc. sterben können, aber nicht aufgrund des Alters (vgl. Tsing 2015, S. 47).

[239] Veränderungen prägen grundsätzlich unsere Welt. Selbst Steine wandeln sich. Sie altern und erodieren im Laufe der Zeit. Wetterbedingungen, Veränderungen der Umgebung sowie im/in der Betrachter*in selbst spielen eine Rolle. Die stetige Auseinandersetzung mit Objekten und Materialien sowie das Beobachten ihrer Umformungen über einen längeren Zeitraum hinweg können zur Auseinandersetzung mit sich selbst und der Welt führen, indem Bewegung und Prozess erkennbar werden (vgl. Lavery 2020, S. 47f.).

Aufmerksamkeit für seine sinnliche Oberfläche.[240] Saito denkt aber, dass die Wahrnehmung des ästhetischen Wertes von alltäglichen Objekten nicht nur durch die Separierung von der alltäglichen Umgebung und die Überführung in die künstlerische Wahrnehmung möglich ist. Man solle sie nicht von ihrer praktischen Bedeutung trennen, um die vielfältigen künstlerischen Werte in utilitaristischen Kontexten nicht zu übersehen. Wegen ihrer Erfahrbarkeit im alltäglichen Kontext seien sie frei von den vorherrschenden, konventionellen Erwartungen in der institutionellen Kunstwelt (vgl. ebd., S. 25- 28).

Abb. 15.: Hand mit Gabel.

Mittlerweile gebe es einige neue Kunstformen, die versuchen würden mit den konventionellen Charakteristiken der westlich paradigmatischen Kunst zu brechen, wie z.B. Performance-Kunst, Installationen, Zufallsmusik, Konzeptkunst etc. Es gebe zudem eine Anzahl nicht-westlicher Kunstformen, die das gängige Konzept in Frage stellen würden (vgl. ebd., S. 28- 35). Die bloße Ausweitung des Rahmens kunstzentrierter Ästhetik reiche für die Aufhebung der Unterscheidung zwischen Kunst und Alltäglichem jedoch nicht aus. Die subversive Kraft oder die ironische Darstellung von etwas würde nur gelingen, wenn die Arbeiten im Kontext der Kunstwelt interpretiert werden würden (vgl. ebd., S. 35ff.). Sobald man das Alltägliche in den Kunstkontext rückt, so Saito, verliert es also seine Eigenschaft des Gewöhnlichen und wird zu etwas Besonderem. Darin liege das Paradox oder das Dilemma der zeitgenössischen Kunst, die versuche das Alltägliche

[240] Objekte können aber auch aufgrund ihrer Verbindung zu persönlichen oder historisch-gesellschaftlichen Erinnerungen interessant sein und Neugierde wecken. Zudem können Dinge, die einst eine Funktion erfüllt haben, wegen des gesellschaftlichen Wandels und damit verbundenen technischen Veränderungen ihre ursprüngliche Funktionalität verlieren (vgl. Orwell 2021, S. 124).

einzufangen: Der/die Künstler*in müsse seine/ihre künstlerische Intention an „das Publikum“ vermitteln, ansonsten würden die Menschen das Entstandene nicht als Bestandteil der Kunstwelt deuten. Nichtsdestotrotz könne Kunst, die in alltäglicher Umgebung umgesetzt wird oder eine alltägliche Tätigkeit beleuchtet, unsere Einstellung gegenüber dem Alltagsleben ändern, indem bestimmte (sinnliche) Qualitäten des Weltlichen herausgestellt werden würden (vgl. ebd., S. 39). Das wird an folgendem beschreibenden Beispiel des Sortierens von Matsutake-Pilsen von Anna Lowenhaupt Tsing (2015) deutlich:

> „And what an art sorting is! Sorting is an eye-catching, rapid-fire dance of the arms with the legs held still. White men make it look like juggling; Lao women - the other champion buyers - make it look like Royal Lao dancing. A good sorter knows a lot about the mushrooms just from touching them. […]. Everyone enjoys watching a good buyer sort. It is a public performance full of prowess. Sometimes pickers photograph the sorting” (S. 81).

Tsing vergleicht das Pilzesammeln im Wald außerdem mit einem Tanz. Das Suchen, das verschiedene Sinne beanspruche, hätte eine eigenen Rhythmus, der die spezifische Performance präge und mit der von anderen verwoben sei (vgl. ebd., S. 241f.):

> „The mushroom pickers I have described are observers of others’ life performances as well as performers of their own forest dances. They do not care about all the creatures of the forest; indeed, they are quite selective. But the way they notice is to incorporate others’ life performances into their own. Intersecting life lines guide the performance, creating one mode of forest knowledge” (ebd., S. 248).

Tomer Gardis (2016) Beschreibung eines Diebstahls, bei dem der Protagonist sich vorstellt zu tanzen, verdeutlicht die Bedeutung von Bewegung und ihrer Einordnung im Alltag:

> „Ein Tanz ist eine Artform, ein Mimik, ein Gestik, ein körperliches Ausdruck von Gefühle, einen durch Bewegung physische Kommentar an eine gesselschaftliche Dasein, und bei der Duty Free Whiskey Regalen tanzte ich meinen Tanz der Überlegung. Eine von mir klassische, aus drei Bewegungen, zwischen drei Momente bestehende Dreiertakt. Eine tiefe Verbeugung zum unterst Regal - und Überlegungspause. Eine nach oben eingeschränkte Bewegung, zum zweitniedrigst Regal - und Überlegungspause. Eine volle Bewegung bis zum gerade stehen, zwei Hände auf untere Rücken - und Rückenwehbehandlungspause. Und jetzt wieder. Und jetzt noch einmal. Am untersten Regal stehen die Flaschen die ich mir irgendwie leisten kann. Eine Etage höher, am zweitniedrigst Regal, das erwünschte, für mich zu teuere Jack Daniel's. Im Augenhöhe, das unerreichbar. Und einen Rückenweh. Und jetzt noch einmal“ (S. 47).

Yuriko Saito (2010) denkt, dass die Aufnahme von verschiedenen kulturellen und globalen Praktiken und Denkweisen in das paradigmatisch-westliche Kunstverständnis sowie der Perspektivwechsel sehr fruchtbar sein können, um andere Wahrnehmungen von „Kunst“ mit zu

berücksichtigen (vgl. ebd., S. 41ff.). Bei der Einnahme einer anderen kulturellen Perspektive müsse allerdings darauf geachtet werden, Inhalte nicht zu exotisieren (vgl. ebd., S. 43- 46). Ferner denkt sie darüber nach, wie sich die Fälle einordnen lassen, in denen wir uns eine Meinung bilden, eine Entscheidung treffen oder in eine Handlung eingreifen, die von ästhetischen Überlegungen gelenkt werden, ohne dass spezielle Erfahrungen aufgerufen werden oder eine Reflexion erfolgt. Als Beispiel wird die Wahl der täglichen Kleidung oder Frisur genannt. Aus psychologischer Sicht sei verständlich, dass bekannte Gegebenheiten weniger Beachtung finden, als das Außergewöhnliche. Eine häufig genutzte Methode zur Erhöhung der ästhetischen Sensibilität sei das Erfahrbarmachen des Alltäglichen als fremd, besonders oder speziell. Sie kritisiert diesen Ansatz insofern, als dass das Gewöhnliche des Alltags damit beeinträchtigt werde. Sie spricht sich stattdessen dafür aus, die Dimensionen des alltäglichen Lebens, die normalerweise nicht zu herausstechenden, ästhetischen Erinnerungen führen, in ihrem normalen Kontext zu beleuchten (vgl. ebd. S. 46- 51). Sogenannte Atmosphären würden durch das Zusammenspiel verschiedener sinnlicher Eindrücke im Alltag entstehen. Sie würden jedoch nur ins Bewusstsein treten, wenn sie als ungewöhnlich wahrgenommen werden, z.B. wenn wir versuchen, das Gefühl eines Ortes als Tourist*in in einem fremden Land zu beschreiben (vgl. Saito 2010, S. 119f.+ 123f.; vgl. auch Sebald 2017, S. 143.). Der Modus der ästhetischen Anerkennung könne einerseits zu mehr ästhetischer Sensibilität beitragen, andererseits würden die an der Atmosphäre orientierten Ästhetiken dazu verhelfen, Positives in sonst Abgelehntem oder Verabscheutem zu entdecken (vgl. ebd., S. 132). Die Einnahme dieser Perspektive setze aber etwas Übung voraus (vgl. ebd., S. 204).[241] Die Kraft des Ästhetischen könne man sich zunutze machen, beispielsweise um die Relevanz von Umweltschutz zu verdeutlichen (vgl. ebd., S. 56ff.). Wichtig hierbei sei der verantwortungsvolle Umgang mit dem Potenzial des Ästhetischen im Hinblick auf die Einstellungs- und Handlungsbeeinflussung von Menschen (vgl. ebd., S. 204).[242]

Saito denkt abschließend, dass es eine schwere Aufgabe für Künstler*innen ist, sich am Leben zu orientieren und die Kunst aus dem Kontext der Kunstwelt zu befreien. Die Rahmung von etwas als Kunst führe unweigerlich dazu, dass die Arbeit aus dem Alltäglichen herausgelöst werde, auch wenn es aus Gewöhnlichem bestehe oder im Alltag situiert sei. Aus diesem Grund könnten die Kunst und das Leben nie zu einer vollkommenen Einheit verschmelzen (vgl. ebd., S. 249- 252).

[241] Airan Berg (2017) unterscheidet im Gespräch mit Susanne Wolfram zwischen Kunst- und Kulturschaffenden. Jeder Mensch sei ein/e Kulturschaffende*r, denn Kultur umfasse alle Ausformungen von zivilisiertem Zusammenleben (vgl. S. 151). Dagmar Frick-Islitzer (2017) ist ferner der Meinung, dass zumindest das Erlernen der Einnahme einer künstlerischen Sichtweise für alle möglich und vorteilhaft ist, weil Künstler*innen eine Haltung einnehmen, die spielerisch, entdeckend und experimentell das Erforschen von Unbekanntem erlaube (vgl. S. 91). Der Perspektivwechsel, die Offenheit der Sinne und die dafür benötigte Neugierde und Aufmerksamkeit müssten jedoch permanent eingeübt werden. Man könne beispielsweise Gedankenspiele wie „so tun als ob“ oder „immer das Gegenteil beschreiben“ in seinen Alltag zur Phantasieanregung einbauen (vgl. ebd., S. 100f.).

[242] Yuriko Saitos Zusammenfassung wird als Abbildung 14 in Anh. B dargestellt.

4.2. Kommunikation

Eder Klaus (1994) versteht Kultur als „ein Medium für Kommunikation“ (S. 23), das an der Herstellung von sozialen Beziehungen beteiligt ist. Gleichzeitig sei sie die Voraussetzung der Möglichkeit für Kommunikation (vgl. ebd.). Kultur werde „in Szene gesetzt“ und könne deshalb nur in Kommunikationsprozessen angemessen gedeutet werden. Es gehe um Repräsentationen, sodass Kultur immer auch Anteile des Theaters in sich trage (vgl. ebd., S. 24).[243] Grundsätzlich ist dabei zu beachten, dass die menschliche Kommunikation auf der Abfolge von Zeichen basiert, die durch die Zeitlichkeit geformt werden. Zeit ist unverfügbar, man kann sie entweder in Form des „es war“ oder „es soll werden“ beschreiben, nicht jedoch als „es ist“, da die Gegenwart sich entzieht. Aus diesem Blickwinkel werden kulturelle Tradierungen, das Verständnis von Kunst oder auch Kommunikation als zu verhandelnde aktuelle Praktiken erkennbar (vgl. Adorf und Heinz 2019, S. 13).

Susan Stewart erinnerte bereits 1983 daran, dass Theorien über Sprachen und sprachliche Äußerungen immer vor dem Hintergrund ihres spezifischen sozialen und historischen Kontexts interpretiert werden müssen. Mit Rückgriff auf Mikhail Bakthin zeigt sie auf, dass gängige (Sprach-)Theorien nicht unbedingt sämtliche relevante (Sprecher*innen-)Kategorien umfassen (können). Individuelles Sprechen werde vom Sozialen konstituiert. Bakthin spricht von der „speech performance“ (S. 266). Die Gesamtsituation könne nicht von der Aussage oder den linguistischen Elementen getrennt werden (vgl. ebd., S. 277). Storch (in Druck) unterstreicht ebenfalls die Bedeutung der (sinnlichen) Wahrnehmung von Situationen sowie die Dynamik von Sprache und Zeichen, die keinen Anfang und kein Ende hätten (vgl. S. 6f.). Bakthin versteht Sprache als dialogische „arena“, wobei der Konflikt aus all den vergangenen Erfahrungen im Wort in der aktuellen Situation entsteht (vgl. Stewart 1983, S. 271):

> „For Bakthin, language is mutable, reversible, anti-hierarchical, contaminable, and powerfully regenerative. It is always meeting- has always been meeting- what is strange, foreign, other [...]. At language's point of origin, Bakthin assumes ambivalence, multivocality, conflict, incorporation, and transformation“ (ebd., S. 273).

Er verorte die Entstehung künstlerischer Arbeit in der dynamischen Interaktion zwischen Betrachter*innen und Künstler*innen (vgl. ebd., S. 275). Anne Storch (in Druck) bezieht sich auf Jacques Derrida und sein Werk „Monolingualism of the Other (1998)“. In Begegnungen seien mimetische und subversive Elemente enthalten und nur das Teilen, Übertragen sowie Übersetzen bringe die tatsächliche Existenz von Sprache zum Vorschein. Das Geteilte beinhalte neben Fragmenten des Selbst immer auch Anteile des Anderen (vgl. S. 15f.). Der Mensch, so unterstreichen David Graeber und David Wengrow (2022), kann durchschnittlich nur sieben Sekunden lang den Zustand der

[243] Siehe auch Kap. 5.2.2.2.2. „Goffman: Die Welt als Bühne“.

bewussten Selbstwahrnehmung aufrechterhalten, um z.B. ein Problem zu bearbeiten. Ganz anders sei dies allerdings in Gesprächen. Im Austausch mit einer anderen Person könnten manchmal stundenlang Gedanken verfolgt werden. Menschliches Denken sei von Natur aus dialogisch, das heißt Kommunikation sei maßgeblich für die (Selbst-)Reflexion (vgl. S. 112).

In den vorherigen Kapiteln ist bereits angedeutet worden, dass Kunst, Kultur und Kommunikation untrennbar miteinander verbunden und von Übersetzungen durchzogen sind. Um die Verknüpfungen und Wechselwirkungen besser zu verstehen, werden nun die Themen Resonanz, Synchronisierung und Rhythmus bearbeitet.

4.2.1. Resonanz, Synchronisierung und Rhythmus

Die sogenannte Resonanz ist für kommunikative Prozesse, zu denen auch die ästhetische Erfahrung gezählt werden kann, von Bedeutung. Marion Lauschke (2017) bezieht sich auf die Philosophie John Deweys (1980) und erläutert, dass Handlungen und Bewegungen Basis von kognitiven Prozessen sind. Darüber hinaus seien sinnliche Wahrnehmung und Motorik so miteinander verbunden, dass immer eine automatische Interaktion mit der Umwelt stattfinde. Menschliche Erfahrung resultiere aus der Verknüpfung von Sensorik, Motorik, Emotionalität und Erkenntnis. Im Alltag würden viele Handlungen automatisiert ablaufen. Die Aufgabe der Kunst, hier spezifisch gedacht in Form von Bildern, sei das Schaffen von Möglichkeiten für intensivierte Resonanzverhältnisse (vgl. S. 464f.). Das Resonanzgeschehen hänge von den Vorerfahrungen des/der Betrachter*in und seiner/ihrer aktuellen Empfänglichkeit ab, sodass Bilder auf verschiedene Betrachter*innen zu unterschiedlichen Zeiten anders wirken würden. Rein motorische Resonanz könne allerdings automatisch entstehen, indem der Körper z.B. in Blickrichtung ausgerichtet werde. Die bewusste Wahrnehmung der körperlichen Mitbewegung und die Bereitschaft sich irritieren zu lassen seien jedoch Voraussetzungen für die ästhetische Erfahrung. Sie könne ohne das Verfolgen eines bestimmten Zweckes auch im Alltag hervorgerufen werden. Wahrgenommene Resonanz als ästhetische Erfahrung impliziere immer auch die Möglichkeit des Scheiterns. Bereits jede neue Erfahrung beginne mit einer Störung, denn das Aufmerksamwerden sei bereits das Resultat der Unterbrechung einer Interaktion. Daraus geht hervor, dass Stabilität als grundlegend rhythmisch und sich entwickelnd begriffen werden muss (vgl. ebd., S. 473ff.; vgl. auch Buchholz und Hamburger 2017, S. 480; vgl. auch Schumann 2017, S. 202).

Resonanz wird häufig als „gemeinsames Schwingen“ beschrieben, das die Bereitschaft eines Reagierens und Antwortens auf den/die Andere*n voraussetzt (vgl. Schumann 2017, S. 196f.). Dietmar J. Wetzel (2017) definiert Resonanz anhand von sechs Punkten: Erstens spiele sie sich im Moment ab und sei flüchtig. Zweitens entstehe ein Gefühl des Aufeinanderbezogenseins. Drittens sei Resonanz zwar ein Alltagsphänomen, sie sei aber trotzdem nicht selbstverständlich oder allgegenwärtig. Viertens wird Dissonanz als Gegenbegriff zur Resonanz bestimmt. Punkt fünf unterstreicht die Notwendigkeit der physischen Ko-Präsenz der Akteur*innen und das Relationale. Zuletzt wird Resonanz als

untersuchbares eigenständiges Phänomen (Entität) bezeichnet (vgl. S. 54f.). Der Resonanzbegriff wird vor allem auch in der Musik häufig verwendet. Hier wird Resonanz als „akustische Figur" (Breyer et al. 2017, S. 10) und „akustische Metapher" (ebd.) beschrieben, die zum einen die Stimmung von Instrumenten als Resonanzkörpern, und zum anderen das körperlich-musikalische Einschwingen durch den/die Musizierende*n und das Mitschwingen des/der Hörer*in zur Musik meint. Während Resonanz generell stärker auf materielles Schwingen und deshalb auf Räumlichkeit verweist, beziehen sich die Begriffe „Synchronisierung" und „Rhythmus" stärker auf die zeitliche Dimension (vgl. ebd., S. 10f.).[244]

Der Begriff der Synchronisation meint die gegenseitige Ausrichtung von körperlichen Ressourcen in „face-to-face"-Begegnungen zwischen Gesprächspartner*innen. Ein Synchronisierungsmerkmal sind die möglichen verschiedenen Modalitäten, z.B. wenn das Nicken des/der Eine*n an den Sprechrhythmus des/der Andere*n angepasst wird. Für dieses „Einschwingen" müssen die Teilnehmer*innen die Fähigkeit zur Projektion und Antizipation besitzen. Ein gemeinsamer Wissenshorizont erleichtert die Verhandlung von bestimmten zu erwartbaren kommunikativen Handlungen (vgl. Schumann 2017, S. 162f.). Der Synchronisierungsbegriff wird somit als nonverbale Konfiguration beschrieben, die auf rhythmischen Grundlagen aufbaut und situativ ist. Gesprächsteilnehmer*innen stimmen ihren körperlichen Ausdruck (Körperbewegungen, Gesten, Blicke und Sprechen) aufeinander ab. Synchronisierung befördert als über die jeweilige Interaktion hinausgehende Kompetenz das kommunikative Miteinander und das Erleben von Zugehörigkeit oder Gemeinschaft. Interaktionspartner*innen richten besonders die zeitliche Struktur von verbalen und/oder körperlichen Rhythmen und Verhaltensweisen aneinander aus. Der häufig als für die Synchronisierung konstitutiv angeführte Rhythmus beschreibt grundsätzlich jeden regelmäßigen zeitlichen Wechsel von Elementen in einem nicht klar abgegrenzten Ereignisverlauf. Darüber hinaus zeichnet sich der dem Prozess nahe Rhythmus durch Periodizität, sprich durch über die Zeit hinweg wiederholbare und gleichartige Muster, aus. In Gesprächen sind Rhythmus und Tempo für das gestalthafte Erleben ausschlaggebend, indem in einem komplexen Vorgang die körperlich verfügbaren Zeichen wahrgenommen und im Interaktionszusammenhang gedeutet werden (vgl. Breyer et al. 2017, S. 12ff.; vgl. auch Pfänder et al. 2017, S. 66f.; vgl. auch Schumann, S. 200f.). Ein Bestandteil von

[244] Die funktionalistische kognitive Linguistik meint mit „Resonanz" ein im Gesprächsprozess, d.h. in der Interaktion in Echtzeit, entstehendes Phänomen: Es geht um die Wiederverwendung von Strukturelementen durch den/die Gesprächspartner*in, der/die diese Elemente vor dem Hintergrund seiner/ihrer eigenen kommunikativen Absichten noch einmal nutzt. Der linguistische Resonanzbegriff definiert sich durch fünf Merkmale: 1) Resonanz umfasst lexikalische und syntaktische Ressourcen sowie die Ebenen der Intonation und Multimodalität. 2) Resonanz meint die eindeutige Wiederholung sprachlicher Elemente, aber auch die externe Ausweitung eines Syntaxprojekts. 3) Schon kleine Ähnlichkeiten können zu Resonanz führen. Resonanz zeichnet sich darüber hinaus auch durch Veränderungen von beabsichtigten Aussagen durch den/die Gesprächspartner*in aus. 4) Resonanz hat keine eindeutige zeitliche Begrenzung, die zeitliche Differenz kann teilweise sehr groß sein. 5) Sie läuft nicht mechanisch oder echohaft ab, sondern zeugt von der Abstraktionsfähigkeit von Sprecher*innen einer Sprache (vgl. Breyer et al. 2017, S. 12ff.).

Rhythmus ist immer auch die Pause, die wiederum gefüllt werden kann (vgl. Pfänder und Schumann 2017, S. 146f.). Erst die Störung von Rhythmus durch eingreifende Faktoren und Abweichungen, d.h. ein ästhetischer Bruch, macht diesen interessant (vgl. Buchholz und Hamburger 2017, S. 482).[245]

Der Resonanzbegriff in der Psychologie und Philosophie steht in enger Verbindung mit dem der Empathie. Das Verstehen des Fremdpsychischen hängt dabei von den zwischenleiblichen Interaktionen und von einer impliziten Schwingungsfähigkeit der Interagierenden ab, weniger von einem kognitiven Akt des expliziten Sich-Hineinfindens in den/die Andere*n. Es wird unterschieden in zwei durch Synchronisierungsprozesse ausgelöste Effekte: Das Verstehen und das Verständnis (vgl. Breyer et al. 2016, S. 16f.; vgl. auch Titze 2017, S. 441):

> „Das *Verstehen* ist zunächst ein erfolgreiches Verarbeiten von Informationen zur Evaluation der Situation […]. Darüber hinaus ist es […] besonders relevant, […] dass die Partizipierenden einen geteilten Bestand von Informationen besitzen […]. […] was zum Begriff des *Verständnisses* führt, bei dem es um die Herstellung von Gemeinsamkeit geht. Das Verständnis *für den oder die anderen* geht über das Verstehen *der Situation* und möglicherweise des gemeinsamen Handlungszieles in zweifacher Weise hinaus. Zum einen impliziert das Verständnis, dass die Gemeinsamkeit der koordinierten Aktionen den Teilnehmern eigens thematisch wird, sie sich also bewusst sind, dass hier etwas *zusammen* getan wird […]. Zum anderen leitet das Verständnis vom Bereich der rein körperlichen Synchronisierung zum Bereich der emotionalen Resonanz über, wo es um die Etablierung eines Gefühls von Gemeinschaft geht […]. Als weiterer Punkt ist zu beachten, dass Resonanz, Rhythmus und Synchronisierung, wenn wir sie als Fähigkeiten oder Möglichkeiten zum Einschwingen, Eintakten und Mitbewegen fassen, Phänomene sind, die immer in Korrelation zum jeweiligen *räumlich-situationalen*, *habituell-personalen* und *sprachlichkognitiven Kontext* betrachtet werden sollten. Was die habituelle Dimension betrifft, die wesentlich mitprägt, wie man sich in eine Interaktion hineinbegibt und wie man sich in einer Situation verhält, ist zu unterscheiden zwischen Persönlichkeitsmerkmalen, die sich aus den idiosynkratischen Bedingungen einer Biographie ergeben, und soziokulturellen Faktoren, die durch Internalisierung und Wiederholung das kommunikative Handeln regulieren. Zum einen können leibliche Angewohnheiten (z.B. bestimmte Haltungen oder Bewegungsmuster) sowie kommunikative Angewohnheiten (z.B. schnelles oder langsames Sprechen), die individualtypisch von einer bestimmten Person ausgebildet werden, es einer anderen Person leichter oder schwerer machen, in eine resonante Interaktion einzusteigen, je nachdem, welche Muster bei dieser vorherrschen. Zum anderen sind sozial eingeübte und kulturell normierte Umgangsformen entscheidend dafür, wie sich Synchronisierungen und Desynchronisierungen abspielen. […]. Schließlich ist der kognitive Hintergrund, also das Vorwissen, das man in eine Interaktion einbringt, zuweilen von entscheidender Bedeutung dafür, ob ‚der Funke überspringt' oder nicht" (ebd.).

Resonanz als Übertragungsmodell schließt stets auch die Ungenauigkeit und die Möglichkeit der Abweichung mit ein, weshalb das Resonanzkonzept in der Kulturwissenschaft in verschiedenen

[245] Siehe Abschnitt zum Thema Pause in Kap. 5.2.4. „Widersprüche, Brüche, Abwesenheit und Unvollständigkeit".

Bereichen angewendet werden kann. Der Begriff stammt ursprünglich aus der Akustik und deutet einerseits auf ein hörbares Klingen („sonare"), andererseits auf eine Richtungsbestimmung („re") im Sinne des Widerhalls oder des Gegenschwingens hin. Neben der Resonanz als mechanischem und quantifizierbarem Phänomen der homogenisierenden Übertragung, der Vibration, des Rhythmus und der Anpassung von Schwingung zwischen physischen Körpern, spielt sie eine Rolle bei Lebewesen-Umwelt-Interaktionen. Kreativität ist immer inbegriffen (vgl. ebd., S. 34f.; vgl. auch Pfänder et al. 2017, S. 71). Die Richtungsbewegung von Resonanz kann reflektierend (ein/e Akteur*in „spiegelt" seinem/ihrer Interaktionspartner*in bestimmte Ausdrücke nur äußerlich, ohne von dem affektiven Gehalt „im Inneren" berührt zu werden und mit ihm/ihr „mitzuschwingen") oder absorbierend (der Ausdruck des/der Einen lässt einen Eindruck beim/bei der Anderen entstehen, der/die wiederum einen Ausdruck erzeugt, den der/die Eine wahrnehmen kann) erfolgen. Das Mitschwingen kann beidseitig sein, indem eine zirkuläre Interaktion stattfindet. Einseitige Resonanz hingegen ist beispielsweise in der klassischen Theateraufführung vorzufinden. Zuschauer*innen können sich emotional auf den Zustand eines/einer Schauspieler*in einschwingen, ohne dass er/sie reziprok darauf eingeht. Weiter kann unterschieden werden in „Eigen- und Fremdresonanz". Sogenannte Flow-Erlebnisse[246] (z.B. Mobilisierung der letzten Kraftreserven beim Dauerlauf) können als Beispiel für bewusst wahrgenommene Eigenresonanz angeführt werden (vgl. ebd., S. 35ff.). Bei der Fremdresonanz wird zum einen die Eigenheit in der Fremdheit und zum anderen die Fremdheit in der Eigenheit erlebt, sodass Intersubjektivität erfahren wird. Resonanz kann unterschiedlich stark bewusst erfahren werden. Es gibt unbewusste Formen, wie beispielsweise die „zwischenleibliche Synchronisierung". Bei ihr wird zwar das gemeinsame Erleben als etwas Positives wahrgenommen, aber es kommt nicht zu einer direkten und bewussten Ausführungskontrolle oder Selbstreflexion. Dagegen nähert man sich bei der „empathischen" Resonanz dem/der Andere*n emotional in einem bewussten Prozess an, d.h. man fühlt mit ihm/ihr mit (vgl. ebd., S. 37f.). Resonanz bewegt sich in zwei Richtungen, denn einerseits geht ihr eine auf das Subjekt zukommende Bewegung voraus, andererseits aber ist ein kleines aktiv zu leistendes Gegenschwingen vom/von der Angesprochenen erforderlich (vgl. ebd., S. 44f.). Vor allem die Schule kann als Raum gedeutet werden, der strukturell Resonanzbeziehungen verhindert. Habituelle Spannungen und damit im Zusammenhang stehende soziale Differenzierungen können

[246] Im Gegensatz zur Erfahrung, die von einer Vorstellung von Kontinuität getragen wird, gilt das Erlebnis meistens als etwas, das einen Moment akzentuiert (vgl. Benjamin 1982, S. 964): „Gewohnheiten sind die Armatur der Erfahrungen. Von Erlebnissen wird diese Armatur angegriffen" (ebd., S. 967). Erlebnisse werden deshalb als gelebte Momente oder performative Praxis verstanden, während Erfahrungen als eine Art Erinnerung bzw. gesammelte Weisheit definiert werden können. Aber auch Erfahrungen „widerfahren" und ergreifen uns und stellen Wissensformen dar (vgl. IT 111: Küpers und Wee, S. 14f.). Erfahrung basiert auf der Fähigkeit, Ähnlichkeiten zu produzieren und wahrzunehmen. Walter Benjamin (1982) stellt die Bedeutung des unmittelbaren Kontakts mit mimetischem Verhalten für die Erfahrung heraus (vgl. S. 18f.). Siehe auch Fußnote zum Thema „Erfahrung" mit Rückgriff auf Byung-Chul Han (2015) in Kap. 4. „Kultur (-begriff, -bereiche, -wahrnehmung).

soziale Ungleichheit verstärken, weshalb es ein Anliegen sein muss, Aktivität und Passivität in Beziehungen im schulischen Kontext zu ermöglichen und auszuhandeln (vgl. Richter und Bitzer 2022, S. 16).

Generell muss festgehalten werden, dass Objekte und Subjekte immer nach unseren Vorstellungen gesehen werden. Ihre Wahrnehmung kann aber bereits durch den Wechsel des Standorts bzw. durch körperliche Bewegung verändert werden. Zur besseren Wahrnehmung der Gesamtsituation ist die mehrfache Veränderung der eigenen Position bzw. der Perspektivwechsel hilfreich (vgl. Frick-Islitzer 2017, S. 92ff.). Auch Bilder können motorische, sprich körperliche Resonanzen auslösen, indem sie die Spiegelneuronen stimulieren. Durch kinästhetische Wahrnehmung kann dem/der Betrachter*in die Resonanz bewusst werden und schließlich zu einer ästhetischen Erfahrung werden (vgl. Lauschke 2017, S. 462f.). Doris Titze (2017) betont, dass das Bild als abstrahierendes Gegenüber ein Fremdes ist, das Anteile vom Eigenen enthält. Ein Mitschwingen mit dem Gesehenen in sorgfältiger Beobachtung könne ausgelöst werden. Dabei sei jeder Wahrnehmungsprozess bereits kreativ, weil wir immer in Resonanz zu dem Gesehenen gehen müssten (vgl. S. 440+ 451ff.). Bilder könnten unsere Wahrnehmung abstrahieren, verfremden, verändern und hinterfragen (vgl. ebd., S. 456f.).[247] Sie fordern uns dazu auf, (zurück) zu blicken und zu betrachten (vgl. Storch in Druck b, S. 32).

4.2.2. Sinne

Bereits im vorigen Kapitel wurde deutlich, welche Bedeutung die menschlichen Sinne und damit der Körper für die (ästhetische) Wahrnehmung der Welt und für die Kommunikation mit dem/der Anderen haben.

Wahrnehmung ist ein interpretativer und kognitiver Prozess, in dem Informationen verarbeitet werden. Ein physiologischer Reiz wird aufgenommen, der im nächsten Schritt im Gehirn auf Grundlage von subjektivem Vorwissen und Erfahrungen bzw. der persönlichen, sich ein Leben lang entwickelnden und sich verändernden „Sinnwelt“, soziographischen und individualpsychologischen Faktoren verarbeitet wird. Auch Erlebnisse, die nicht selbst erfahren, sondern über Erzählungen rezipiert wurden, können in das autobiographische Gedächtnis aufgenommen werden. Erinnerungen und Erfahrungen unterliegen somit einer subjektiven und emotionalen Bewertung (vgl. Rubarth 2020, S. 40f.). Sinnliche Erfahrungen einer Umgebung können unerwartet zu Verwunderung führen, wobei Erstaunen und Erkennen eng miteinander verbunden sind (vgl. Storch 2022, S. 10+ 119). Die Nutzung aller Sinne in der Wahrnehmung der Umwelt und der Begegnung mit anderen für eine offene Weltgestaltung ist wichtig (vgl. Tsing 2015, S. 278f.). Das wird am Beispiel der in den westlichen Teilen

[247] Im Zeichenprozess selbst, hier wird sich konkret auf die Kunsttherapie bezogen, werde der Austausch vom Subjekt mit all seinen Vorstellungen und der Welt sichtbar (vgl. ebd.).

des Südsudan lebenden Luwo deutlich, die einen sehr großen Wortschatz besitzen, um Aromen und Gerüche zu beschreiben. Die Worte beziehen sich zumeist nicht nur auf die olfaktorischen Erfahrungen an sich, sondern auch auf die Kontexte, in denen diese Erfahrungen kulturell und sozial bedeutsam werden und auf die damit in Zusammenhang stehenden Praktiken. Somit weisen die Terminologien auch auf die Verbindungen zwischen dem Selbst und dem/der Andere*n hin (vgl. Storch 2022, S. 125f.; vgl. auch Nassenstein und Storch 2022, S. 266+ 269f.):

> „Olfactory terms in Luwo [...] refer not simply to the sensory quality of a given object, but to the idea that perception can be shared. Tasting a meal together, being together in a hospitable place, where fragrance encodes safety, learning about the other's memories and sharing them as stories - these are fundamental experiences of community and encountering, which in some African language theories and philosophies are crucial. Without the possibility of sharing language as sensory practice and expression, there would be no art of encountering the other, of sharing space and experience. […]. Smells tend to refer to more fragmented knowledge, to the world and the memories of it on the verge of everything falling apart. They categorize lifeworlds according to long-internalized knowledge […] (ebd., S. 128f.).

Thomas Alkemeyer (2017) beschäftigt sich indessen mit der praxistheoretischen Rezeption des phänomenologischen Leibkonzepts. Dieses fokussiere den leiblichen Körper und seine Berührbarkeit, sowie die reflexiv-sinnliche Orientierung in praktischen Raum- und Zeitbezügen. Es wird von einer grundsätzlichen Unverfügbarkeit des Körpers ausgegangen. Man fragt danach, unter welchen Bedingungen leibliche Selbste in Situationen berührt werden, wie sie darauf reagieren und damit wiederum auf die Umwelt eingehen und mit anderen kommunizieren. Der Körper wird als eine institutionalisierte und symbolisierte Form definiert. Leibliche Selbste würden sich nicht nur über die sichtbaren körperlichen Grenzen im Praxisvollzug bilden, sondern z.B. auch über andere Körper, den umgebenden Raum und die anwesenden Dinge (vgl. S. 151ff.). Das Konzept eines praktischen Körpers im Vollzug („Vollzugskörper“) stelle heraus, dass

> „in der Sozialisation, im Lernen, Üben und Trainieren erworbene Dispositionen-Repertoires des Sich-Bewegens, Wahrnehmens und Empfindens […] sich […] allererst in Bezug auf praktikenspezifische Strukturen und situative Umstände aus[konturieren]. Die in phänomenologischen Zugängen als Wahrnehmen, Empfinden, Spüren und Erleben thematisierten Dimensionen der praktischen Umweltbezüge leiblicher Selbste werden in diesem Ansatz als eine *reflexive Modalität* untersucht, in der sich ein ‚Vollzugskörper‘ durch spürend-wahrnehmendes Erkennen so auf die situativen An- und Aufforderungen eines praktischen Geschehens einstellt […]. Damit wird berücksichtigt, dass sich erlernte Dispositionen-Repertoires in Praktiken nicht automatisch ausformen, sondern dass diese Ausformung geleistet werden muss, und zwar nicht allein durch bewusste Reflexion, sondern immer auch im Modus eines seinerseits erlernten körperlich-leiblichen Reflektierens“ (ebd., Herv. i. O.).

Leibphänomenologische Zugänge würden darauf aufmerksam machen, dass Konflikte und Abweichungen immer dazugehören, weil das leibliche Selbsterleben nicht mit jenen gesellschaftlich vermittelten Formen identisch sei (vgl. ebd., S. 154f.). Auch Judith Butler (2018) unterstreicht, dass Körper immer bis zu einem gewissen Grad außer sich sind, weil sie durch ihre Umgebung und durch die Sinne erweitert werden sowie teilweise sogar „enteignet" (vgl. S. 271f.). Der Körper kann, so Adeline Masquelier (2019), als Selbstverbesserungsplattform für diejenigen betrachtet werden, deren Möglichkeiten der sozialen Verwirklichung beschränkt sind. Sport stelle generell einen Weg der Integration von Immigranten und anderen Minderheiten in eine Mehrheitsgesellschaft dar. Durch den Aufbau von Muskeln könne die eigene Macht über den Körper wiedergewonnen werden. Bildlich gesehen könne durch die Erhöhung der Körpermasse mehr „Platz eingenommen" werden (vgl. S. 144f.). Daneben sei Kleidung als Teil der „gesellschaftlichen Haut" ein sichtbarer Filter zwischen dem Selbst und der Gesellschaft. Sie präge die individuelle und kollektive Persönlichkeit. Durch sie könne experimentiert und auch in Frage gestellt werden (vgl. ebd., S. 164).

Wegen der untrennbaren Verbindung der Körper von ihrer Umgebung spielen sie auch eine bedeutsame Rolle in der Kunst. Durch das körperliche Erscheinen im Kunstraum verändern sich die künstlerischen Arbeiten, weil auf dem Körper und durch ihn Identitäten verhandelt werden (vgl. Huber 2014, S. 28). Körper sind demnach wandelbare, dynamische sowie sichtbare Zeichen- und Projektionsflächen von Identitäten. Sie sind Orte der Sinnesreize, der menschlichen instinktiven Reaktionen und Emotionen. In der Begegnung sind sie immer als Objekt und Subjekt zugleich präsent (vgl. ebd., S. 38). Die Wahrnehmung ist ein Sinnesprozess, der sich zuallererst nach außen auf etwas richtet, aber dann als Bewusstseinsprozess die eigene Verfasstheit als wahrnehmendes Subjekt berührt. Über die Anderen und ihre subjektive Wahrnehmung kann das Selbst entweder bestätigt oder zu einer (aktiven) Veränderung angeregt werden. Die Erfahrung der Anwesenheit der Anderen prägt sowohl die innere Form des Bewusstseins, als auch die äußere Körper- und Verhaltensform, sodass Wahrnehmung und Ethik gemeinsam betrachtet werden müssen (vgl. ebd., S. 51). Metaphorische Konzepte machen die Verknüpfung von Erfahrungen und Körperlichkeit deutlich: Man „begreift" etwas, man „sieht etwas ein" oder man „(ge-)horcht". Beim Kunstbetrachten wird der gesamte Körper aktiviert, weil Erfahrungsschemata eng mit kognitiven Prozessen verbunden sind. Diese Prozesse sind schwer zu dekodieren, da der/die Rezipient*in mit dem Kunstwerk in eine „seelische Resonanz" (ebd.) tritt, die bewusst oder unterbewusst vonstattengehen kann. Im rezeptiven (kunst-)therapeutischen Kontext können die Gründe für die therapeutische Wirkungskraft entweder in den Faktoren der ästhetischen Wahrnehmung festgemacht werden, oder aber in dem/der Bildbetrachter*in selbst (vgl. Franzen und Menzen 2022, S. 24f.). Während Kunsttherapie sich vornehmlich an ein Individuum wendet, richtet sich Kunst im klassischen Sinn in der Regel an die Öffentlichkeit. Dennoch ist das an Bilder gekoppelte Kunsterleben generell als ein wechselseitiger Prozess zwischen Kunstobjekt und

Betrachter*in zu verstehen. Dadurch wirkt Kunst als sozialer Prozess in die Gesellschaft hinein und die Gesellschaft wiederum prägt die Kunst (vgl. Daszkowski 2022, S. 151f.). Martin Schuster (2022) erläutert, dass sich insbesondere im Museum der/die Besucher*in bei der Betrachtung von gegenständlichen Bildern damit beschäftigen muss, was er/sie gerade sieht, weil er/sie das Bild sonst nicht „verstehen" würde (vgl. Schuster 2022, S. 41). Der/die Wahrnehmende dekodiere das Bild durch Vergleiche aufgrund von Erfahrungen und dem In-Beziehung-Setzen, durch die Interpretation von Symbolen und vor dem Hintergrund von Konventionen. Damit beschäftige sich auch die rezeptive Kunsttherapie, die das tiefe und zielgerichtete Angesprochenwerden durch ein Kunstwerk anvisiere (vgl. ebd., S. 45). Tief beeindruckende Begegnungen mit Kunstwerken der Bildenden Kunst, so Schuster, sind schwer greifbar und selten. Sie seien mit (teilweise überraschend) intensiven Gefühlen verschiedener Art und innerer Ergriffenheit verbunden. Gegebenenfalls hänge auch eine starke intellektuelle Erkenntnis damit zusammen. Solche Erlebnisse könnten sehr privat sein, weshalb sie nicht gerne mit anderen geteilt werden würden. Vor allem das Museum könne als Ort besonderer Kunsterlebnisse ausgemacht werden, wobei grundlegend ein Interesse an Bildender Kunst gegeben sein müsse. Man müsse innerlich für ein solches Erlebnis bereit sein. Das sei z.B. der Fall, wenn eine Problemsituation beim/bei der Betrachter*in gerade aktuell sei und das spezifische Kunstwerk an biografische Erlebnisse anknüpfe. Letzteres sei wegen der hohen Anzahl an Kunstwerken im Museum wahrscheinlicher. Hinzukommend sei hier das Werk als ein Kunstwerk aufgrund des Museumskontexts deutlich markiert und man konzentriere sich auf die Bilder sowie auf seine eigene Reaktion darauf (gefällt mir das Bild?). Bei den obigen Ausführungen muss allerdings im Kopf behalten werden, dass sie sich auf die europäische Kultur der Kunstbetrachtung beziehen. Schuster führt aus, dass in asiatischen Kulturen der Museumsbesuch als Dokumentation der Kunst gedeutet wird. Die Wertschätzung und Ergriffenheit durch die Bilder würden in den privaten Raum verlagert werden (vgl. ebd., S. 49- 54).

Sämtliche Umgebungen werden also sinnlich erfahren, mithin auch das städtische Umfeld (vgl. Benjamin 1982, S. 645). Die neuere Stadtforschung beschäftigt sich deshalb unter anderem mit der Untersuchung der Stadt als wahrnehmungsprägendem Raum. Dabei werden Fragen rund um den Stil und die Einflussfaktoren für bestimmte visuelle, akustische, olfaktorische, gustative und haptische Sinneseindrücke und -qualitäten gestellt, die die Stadt als einheitliche Umgebung wahrnehmbar und körperlich erlebbar machen. Die subjektive und erfahrungsbasierte Dimension der Stadtwahrnehmung wird mit dem Begriff der „Atmosphäre" beschrieben. Er betont das Zusammenspiel von einzelnen Sinneseindrücken und die daraus entstehende spezifische Stimmungsqualität. Gleichzeitig können Atmosphären als ein Moment und Medium der praktischen Aneignung städtischer Räume begriffen werden. Klanglandschaften, aber auch Geruchslandschaften in der Stadt beeinflussen die Atmosphären. Letztere sind Teil von urbanen Mythologien (z.B. die orientalistische Vorstellung von

arabischen Städten). Die Olfaktorik steht in enger Verbindung zu Diskursen über Sauberkeit und Schmutz und zeichnet sich durch das Auslösen von unbewussten körperlichen Reaktionen (z.B. Ekel) aus.[248] Deshalb handelt es sich um einen besonders „sozialen Sinn", über den teilweise nicht-reflektierte Unterscheidungs- und Klassifikationsprozesse angestoßen werden. Dadurch werden wiederum symbolische Ordnungen und Imaginationen in der Stadt beeinflusst. Es ist die Rede vom „Rhythmus der Stadt", wodurch die Verbindung von lokalspezifischen Besonderheiten mit der zeitlichen Dimension und mit vielfältigen Sinneseindrücken ausgedrückt wird. Hinzukommt, dass die Kategorie des Konsums ein zentraler Punkt für die Auffassung von urbanen Räumen als stilistisch kohärente Einheiten ist. Unterschiede im Geschmack können zu ortsspezifischen, stadträumlich verschiedenen Konsumlandschaften beitragen. Geschmack kann hier als sozialer Indikator verstanden werden, der immer auch auf symbolische Ordnungen des angeblich „guten" und „schlechten" Geschmacks hindeutet. Städte weisen somit eine bestimmte kulturelle Stereotypik auf, die sich relational herausbildet. Stadtspezifische Routinen und imaginierte Eigenschaften führen zu verschiedenen Ortseffekten und -beziehungen, die unterschiedliche Handlungsräume definieren (vgl. Wietschorke 2013, S. 211- 215).

4.2.3. Reisen, Warten und Gastlichkeit

Im Folgenden wird anhand der Beispiele des Reisens im touristischen Kontext sowie der Themen der „Gastlichkeit" und des Wartens dargestellt, welche Bedeutung interkulturelle Übersetzung(en) in Begegnungen für die Selbst- und Weltgestaltung haben. Außerdem wird mit Rückgriff auf Byung-Chul Han (2015) auf die Zeitlichkeit eingegangen, detaillierter auf die Aspekte der Wahrnehmung von Dauer und Beschleunigung.

Am Beispiel des Reisens kann deutlich gemacht werden, inwiefern immer stattfindende Übersetzungen im Aufeinandertreffen produktiv sind:

> „‚Et je voyage pour connaitre ma géographie' *Ein Irrer (Marcel Reja: L'art chez les fous Paris 19°7 p 13 I)*" (Benjamin, S. 523, Herv. i. O).

Die touristische Kontaktzone ist laut Anja Saretzki und Carola May (2018) als ein Verhandlungsraum der Beziehungen zwischen Reisenden und Bereisten zu begreifen, in dem Übersetzungsleistungen getätigt werden.[249] Differenz könne hier artikuliert und überwunden werden. Die Übersetzer*innen seien dabei immer in ungleiche Machtverhältnisse und zwischenmenschliche Konflikte eingebunden. Darüber hinaus werde im Übersetzungsprozess niemals bloß das Original

[248] Siehe Textabschnitte zur „Atmosphäre" und zu Yuriko Saito in Kap. 4.1.2. „Kreativität und Ästhetik des Alltäglichen".

[249] Stefanie Bürkle (o.J.) und ihr interdisziplinäres Forschungsteam machen in vier Fotoserien zum Thema „Raummigration und Tourismus" die komplexe räumliche Überlagerung von Tourismus und Migration sichtbar (vgl. IT 99).

wiedergegeben, immer würden Veränderungen stattfinden. Für Personen, die den Austausch zwischen den Angehörigen verschiedener Kulturen unterstützen, werden die Begriffe „cultural broker“ oder „Mediator*in“ genutzt, weil sie die Symbole und Funktionen verschiedener Kulturen deuten und weitergeben würden. Der/die Reiseführer*in wird als Beispiel angeführt (vgl. ebd., S. 393ff.):

> „Der zentrale Punkt liegt in der Interpretation, die weit mehr als Weitergabe von Informationen ist. Interpretation ist *kulturelle Übersetzung par excellence*: Der Reiseführer übersetzt die fremde Kultur des Gastlandes in die Kultur der Touristen und ermöglicht dadurch beiderseitige Anschlusskommunikationen. Er muss deshalb nicht nur mit der Kultur der Destination vertraut sein, sondern auch die Kultur der Reisenden verstehen. […]. Dabei ist zu bedenken, dass Touristen bereits mit Vorerwartungen in die Destination gereist sind. Das Ziel von Interpretationsprozessen ist es, diese mit der Kultur der Destination in Verbindung zu bringen. Dem Reiseführer obliegt damit – analog zur Repräsentationsverantwortung – die Verantwortung eines Gatekeepers: Die von ihm vermittelten Informationen werden das Bild der Touristen von der fremden Kultur erheblich beeinflussen. Der *cultural broker* erlangt dabei eine beträchtliche Handlungs- und Wirkmacht. […]. Dennoch stellt sich im Tourismus für beide Perspektiven die Frage, wie Mediation als Kernstück kulturtouristischen Reisens möglich und sinnvoll ist. Macdonald wechselt ob dieser Problematik vom Begriff des *culture broker* zur Bezeichnung *culture worker* (vgl. Macdonald 2006: 121). Sie sieht die Aufgabe der *culture workers* darin, Repräsentationen des Reiseziels und seiner Kultur hervorzubringen. Die Mediatorenfunktion der *culture workers* liegt – in Anerkennung kultureller Nichtabgrenzbarkeit – in der Vermittlung touristischer Sinnstiftung und ist somit Teil der sozialen Konstruktion touristischer Erlebnisse. Der Mediationsvorgang entspricht einer kulturellen Übersetzung, die nicht auf die Repräsentation des Authentischen abzielt, sondern Sinnstiftung als Transformation und Intransparenz beinhaltet. […]. Die Interpretationen des Mediators werden von den Rezipienten interpretiert und sind damit Teil eines touristischen *encoding/decoding*-Prozesses (vgl. Saretzki2013: 67). Macdonald geht davon aus, dass Reiseführer vor allem damit beschäftigt sind, dominante Lesarten der Destinationskultur zu kodieren, die das Folklorisierte, Exotisierte und damit (scheinbar) touristisch Attraktive der Destination betonen (vgl. Macdonald 2006: 123). Die dabei vermittelte Differenz muss jedoch von den rezipierenden Touristen (aber auch von den in der Übersetzung Repräsentierten) anerkannt werden. Übersetzungsprozesse beinhalten auch mögliche Weigerungen, sich auf das Andere einzulassen oder präferierte Lesarten zu akzeptieren (vgl. Fuchs 2010: 128; Macdonald 2006: 123). Für die Rolle des Reiseführers als *cultural broker* bedeutet das die Abkehr vom traditionellen Modell der Übersetzung ‚von einer Kultur in die andere‘“ (ebd., S. 395f., Herv. i. O.).

Saretzki und May denken, dass die Neugierde auf die als anders wahrgenommene Kultur der Anreiz für touristisches Reisen ist. Es ist die Rede vom „touristischen Othering“, denn es werde von einer bereisbaren Differenz ausgegangen, die je nach Auslegung den Konzepten der Interkulturalität, Hybridität oder Transkulturalität zugeordnet werden könnten (vgl. ebd., S. 397; vgl. auch Storch 2020, S. 3- 6):

> „Ob diese Differenz auf der Suche nach dem Verstehen des Anderen reflexiv befragt wird (Interkulturalität), ob sie radikal dekonstruiert wird (Hybridität) oder ob sie temporär zugunsten von Gemeinsamkeiten aufgehoben wird (‚Transkulturalität'), ist […] in erster Linie eine Frage der Perspektive" (ebd.).

Trotzdem finde im Tourismus kein wirkliches Verstehen zwischen Reisenden und Bereisten statt, da die zugrundeliegende Unterschiedlichkeit nicht aufzulösen sei: Indem man versuche, die bereiste Kultur zu vereinnahmen werde sie performativ als Konstruktion des Fremden entworfen. Wenn man den Kulturtourismus vor dem Hintergrund des Transkulturkonzepts deute, gehe es um ein temporäres Hervorbringen einer Form gemeinsamen Seins in der Begegnung. Aufgrund der Situationsabhängigkeit und der Gebundenheit an performative Interaktionen seien diese transkulturellen Zonen jedoch flüchtig und dynamisch (vgl. ebd.). Es gilt zu bedenken, dass der Reisende in der modernen westlichen Vorstellung *die* Figur des selbstbestimmten, autonomen Subjekts ist, die verschiedene mit ihrem Körper verbundene Rechte besitzt. Mobilität kann als ortsunabhängiger Beweis und Darstellung eines freien und Rechte besitzenden Status gesehen werden. Sie ist gleichzeitig maßgeblich für modernes Wissen, weil das Subjekt Wissen über die Welt durch Bewegungen von Ort zu Ort und damit verbundene Entdeckungen erlangt. Im Gegensatz dazu kann Mobilität aber auch mit Unfreiheit in Zusammenhang stehen, man denke z.B. an Sklaverei, erzwungene Vertreibung oder Flucht (vgl. Pratt, S. 79f.). Wie mächtig wirkende Kräfte erzwungener Migration sein können, zeigt das im Jahr 2003 von den Mixteco, einer der größten und einflussreichsten indigenen Gruppen Mexikos, vorgeschlagene neue Menschenrecht *„derecho a no migrar".* Es sollte das Recht der Wahl zu bleiben stärken, um die als übermächtig wahrgenommene erzwungene (kollektive) (Massen-)Migration abzuwenden (vgl. ebd., S. 81f.). Migration kann dementgegen jedoch auch eine effektive Antwort von Gesellschaften, Familien und Individuen auf die ungleiche globale Verteilung von ökonomischen und sozialen Möglichkeiten sein (vgl. ebd., S. 84).

Jacques Derrida ist der Auffassung, dass „reine" Gastfreundschaft nur durch ein Unmögliches möglich werden kann. Er zeigt dies am Beispiel von Reisenden auf. Die Unmöglichkeit sich zu entscheiden und den Weg zu finden, könne in ein Verlaufen münden. Dadurch sei man auf die Gastfreundschaft von „Anderen" angewiesen (Fathy 2012, Min. 0:47:23- 0:49:30). Er spezifiziert das anhand einer persönlichen Erfahrung der Inhaftierung, in der sein Mitinsasse ihn herzlich empfangen habe. Im Nachhinein habe es auf ihn selbst so gewirkt, als habe er auf dieses Erlebnis der Gastfreundschaft gewartet (vgl. ebd., Min. 0:50:15- 0:53:16). Es wird präzisiert, dass die Katastrophe die Bedingung für wahrhaftige Gastfreundschaft ist. Durch Recht, Gesetze und Kontrollen würden sich Nationen und Gemeinschaften jedoch versuchen vor Katastrophen zu schützen. Begrenzte Gastfreundschaft sei allerdings auch hier möglich. Dennoch plädiert Derrida für eine Neugestaltung

von Recht und Politik, die eben jene „reine“ Gastfreundschaft[250] zulassen (vgl. ebd., S. 0:53:41-0:55:00):

> „Derrida fragt sich, ob Gastfreundschaft nur dann gewährt werden kann, wenn Orte sich bereits aufgelöst haben, man seine gesicherte Bleibe verloren hat. Der Ort als das, wo man im Moment des Sprechens *nicht* ist, als Ziel oder Erinnerung, bietet auch hier dieses Dazwischen, in dem Sprache gastfreundschaftlich[251] und wirklich zwischenmenschlich sein kann oder sogar muss. Kein *richtig* oder *falsch* wohnt ihr da inne, sondern eine Offenheit, die Vorstellungen von Sprache als Besitz, Norm, Standard durch bloße Albernheit außer Kraft setzt“ (Storch 2020, S. 15f., Herv. i. O.).

Am Beispiel der Exklusion senegalesischer Eingewanderter am sogenannten Ballermann in S’Arenal auf Mallorca zeigen Nico Nassenstein und Anne Storch (2022) auf, dass Hospitalität im touristischen Kontext keinesfalls selbstverständlich ist. Linguistischer Ausschluss und Abwertung seien erkennbar, binäre Oppositionen würden hergestellt werden, um den/die furchteinflößende/n Andere*n zu markieren (vgl. S. 30f.):

> „Der Mittelweg der geteilten Begegnung und der gelungenen Übersetzung von Gastgeber- zu Gastsprache und -diskursen gelang jedoch nicht in einem Umfeld des kulinarischen Übermaßes, der Currywurst-Segregation und der auf polarisierte kurze Begegnungen reduzierten Interaktion […]. Die Translation zwischen Gastgeber und Gast, oder zwischen deutschem Kurzzeitbesucher und senegalesischem Immigré, schlug fehl und beinhaltete immer auch Feindseligkeit, ein Beäugen des Fremden (hier des nicht am Exzess beteiligten westafrikanischen Gegenübers, des neutralen mallorquinischen Grundstückbesitzers, Managers etc.) […]. Senegalesische Präsenzen oder Immigrés […] blieben komplett unübersetzt im Matsch des Döners, im Schleim der Pommes und im verspritzten Fett zurück. Die Reste des Überflusses des Einen wurden zur verstärkten wirren Entfremdung des Anderen und offenbarten sich sprachlich in Mallorca-Partyliedern, Saufchören und glichen eher einer Sprache

[250] Folgendes performatives Beispiel unterstützt Derridas Gedanken: Die Finanzkrise Argentiniens zu Beginn der 2000er Jahre führte dazu, dass ein Mann mit argentinischem Poncho und Sombrero auf dem Rücken eines Pferdes durch die Peripherie des Landes ritt. Der Mann war wegen seiner Mobilität auf die Gastfreundlichkeit der Menschen angewiesen. Die Ikonographie aus dem 19. Jahrhundert verweist auf das Ideal einer gastfreundschaftlichen Nationalstaatlichkeit, die abseits von Kommerz, Schulden und Geld Bestand hat (vgl. Pratt 2022, S. 75ff.): „The ride itself would perform it, reenacting the nation as territory and collectivity in the flesh of the man, the horse, and their hosts” (ebd., S. 77).

[251] Allgemein meint die anthropologisch ausgerichtete „Gastlichkeit“ die Beherbergung eines nicht bekannten, fremden Menschen. Interkulturelle Gastlichkeitssituationen sind geprägt durch unterschiedliche Erwartungen, Wahrnehmungsmuster in Bezug auf Eigenes und Fremdes und Wissen über das angemessene Verhalten in der Situation. Immer findet in diesem dynamischen Prozess eine Aushandlung, teilweise eine Kompromissschließung und somit situatives interkulturelles Lernen statt. Aber auch Distanzierungen, Missverständnisse und konfliktäre Kommunikation sind möglich. Sowohl sprachliche, als auch nicht-sprachliche Faktoren sind relevant. Herausfordernd in Gastlichkeitssituationen ist somit die Ungleichheit des kulturellen Wissens und Verhaltens zwischen Gast und Gastgeber*in (vgl. Lüsebrink 2016, S. 45-48+ 50). Höflichkeit spielt hier eine bedeutende Rolle. Man nimmt an, dass Kommunikationspartner*innen aller Gesellschaften darum bemüht sind, durch spezifische Strategien „ihr Gesicht zu wahren“. Gleichzeitig geht es um die Wertschätzung bestimmter Frei- und Handlungsräume, wobei zu betonen ist, dass Höflichkeit und ihre Strategien von geschichtlichen Prozessen und komplexen Kulturkontexten abhängig sind (vgl. Schumann 2016, S. 55f.).

> der Indifferenz denn einer Sprache der wirklichen Differenz. Sprachliche Exklusion geschah hier durch Völlerei und exzessive Ignoranz in einem Raum der alimentären Not, wobei das Ausblenden der Nahrungsknappheit des Einen einherging mit der semiotischen Markierung von Abfall und Abwertung“ (ebd., S. 28f.).

Andris Breitling (2017) stellt heraus, dass Sprache ein veränderliches Medium ist, durch das Sinn gebildet werden kann. Verständigung werde durch die verschiedenen Alternativen der Bezugnahme auf die Welt, auf sich und auf Andere ermöglicht. Sprachliche Gastfreundschaftet sei ein Konzept der respektvollen und wechselseitigen, stellenweise auch Kritik übenden, Austausch- und Verständigungspraxis (S. 329). Das Konzept der (Un-)Gastlichkeit kann aber auch in Bezug auf Beziehungsgestaltungen in pädagogischen Bereichen fruchtbar gemacht werden. Burkhard Fuhs und Lotte Rose (2022) zeigen auf, dass Gastlichkeitspraktiken und damit verbundene Machtaspekte und strukturelle Unterscheidungen auch in der Sozialen Arbeit von Bedeutung sind. Insbesondere Übergangssituationen sowie Ein- und Austritte in neue soziale Situationen (z.B. die Aufnahme oder das Verlassen einer Institution) seien bedeutsam. Gastlichkeit könne grundsätzlich als frühe Beziehungs- und Interaktionspraxis sowie als Teil der Gabe-Kultur von Gesellschaften begriffen werden. Besucher*innen (Bekannten, Fremden, Reisenden, Geflüchteten etc.) werde durch z.B. das Reichen von Speisen und Getränken oder dem Anbieten von zeitweiser Unterkunft Unterstützung angeboten. Eingeladene sowie nicht-erwartete Personen könnten Gastlichkeit erfahren. Der/die Gastgeber*in könne freiwillig oder gezwungener Maßen, z.B. durch eine Notsituation, in eine gastgebende Rolle schlüpfen. Der Austausch in den sozialen Beziehungen stelle ein Charakteristikum von Gastlichkeit dar. Dadurch könnten Ressourcen zugänglich gemacht werden, aber auch langfristige soziale Verhältnisse zwischen Einzelnen oder Gruppen könnten auf- und ausgebaut werden. Das Wort „Gastfreundschaft“ deute auf eine grundlegend freundliche Haltung hin. Während der/die Gastgeber*in mit der Hoffnung an das Erfüllen der Grundbedürfnisse des Gastes konfrontiert werden würde, werde vom Gast erwartet, dass sie/er friedlich ist, ggf. ein Geschenk als Dankeschön überreicht, den/die Gastgeber*in nicht ausnutzt und bei Bedarf selber gastfreundschaftlich handelt (vgl. S. 26f.; vgl. auch Richter und Bitzer 2022, S. 14). Trotzdem gebe es auch Ereignisse, die durch Ungastlichkeit gekennzeichnet seien. Zum Beispiel werde der Flüchtlingspolitik in Deutschland häufig eine ungastliche Ausrichtung vorgeworfen. In einer spezifischen Kultur der Gastlichkeit würden sich somit die Ideale eines humanen und solidarischen Zusammenlebens zeigen, wogegen das Verweigern von Gastlichkeit die gesellschaftliche Abkehr voneinander versinnbildliche. Es sei festzuhalten, dass Gastlichkeit immer mit Hierarchien und Abhängigkeiten in Verbindung steht. Nicht immer sei die Gastlichkeit in Anspruch nehmende Person in der Position des/der wie im Sprichwort besagten „König*in“. Manchmal sei er/sie existenziell auf die Hilfeleistungen des/der Gastgeber*in angewiesen, z.B. wenn er/sie auf Reisen oder Flucht sei, oder im Falle von Kindern, Armen oder Kranken. Obwohl der/die Gastgeber*in solidarisch

handele, würden gleichzeitig paternalistische Machtverhältnisse reproduziert werden, weil der/die Gastgeber*in seine/ihre machtvolle Position stabilisiere. Hier liegt im Sinne Derridas somit keine „reine Gastfreundschaft“ vor. Zusätzlich sei es zumeist so, dass Statusniedrigere Statushöhere erst nach Zustimmung bewirten (könnten). Gastlichkeitssituationen sind demnach strukturell vielseitig. Einerseits sei bestimmend, wer genau der Gast ist und in welcher (persönlichen und sozialen) Rolle er/sie sich befindet, andererseits seien der Grund und das Ziel der Gastlichkeit prägend. Zudem sei der Formalisierungsgrad der Situation von Bedeutung: Je stärker die Distanz und Machtunterschiede seien, desto stärker falle die Formalisierung aus. Je besser sich die Begegnenden kennen würden, desto informeller könnten die Gastlichkeitsgesten ausgeführt werden. Zuletzt würden das Wohlbehagen in der Gastlichkeitssituation sowie der Homogenitäts- bzw. Heterogenitätsgrad der Gruppe eine Rolle spielen. Je homogener die Gruppe, desto höher sei das symbolische Wissen und das Wissen um die sozialen Codes von Gastlichkeit, sodass Interaktionen als „gelungener“ wahrgenommen werden könnten. Gastlichkeit sei im Allgemeinen etwas, das Kindern als Sozialisationsziel schon früh, z.B. durch Kindergeburtstage, vermittelt werden würde. Des Weiteren sei es eine alltägliche Aufgabe von pädagogischen Institutionen, einladende Situationen zu gestalten und gastfreundliche Veranstaltungen anzubieten bzw. Räume der Gastlichkeit zu schaffen. Insbesondere die Bedeutung des Gastmahles sei ein Zugang für die erziehungs- und sozialarbeitswissenschaftliche Forschung zur Gastlichkeit (vgl. ebd., S. 27-31). Hauptsächlich in eintretenden oder austretenden Übergangssituationen pädagogischer Institutionen, wie z.B. bei Einschulungen oder bei Verabschiedungen, seien Handlungen der Gastlichkeit relevant. Herausforderungen zukünftiger Situationen würden in den Willkommensveranstaltungen ausgeblendet werden (vgl. ebd., S. 32). Ein Beispiel für bestimmten Menschen entgegengebrachte Ungastlichkeit hingegen könnten Unterkünfte für Obdachlose sein, wenn diese ihre Schlafplätze selber einrichten oder in der Kälte bis zum offiziellen Öffnungszeitpunkt der Einrichtung warten müssten. Eine herausfordernde Situation entstehe außerdem dann, wenn Klient*innen die Rolle des/der Gastgeber*in gegenüber den professionellen pädagogischen Fachkräften einnehmen (wollen würden). Nicht alle gereichten Gastgeschenke, z.B. Speisen von Klient*innen, würden von den Fachkräften gerne konsumiert werden, da teilweise Skepsis gegenüber der Zubereitungs- und Haltbarkeitsaspekte bestehe. Vor allem, wenn soziale Dienstleistungen zuhause bei den Klient*innen stattfinden würden, würden Rollenverteilungen und Machtverhältnisse verhandelt bzw. ausgehandelt werden. Die sozialen Fachkräfte würden zum Gast im fremden Raum werden, die Wohnungsinhaber*innen zu Gastgeber*innen. Die Bewirtung der Fachkräfte seitens der Klient*innen könne aber auch als Statussicherung und Normalisierung gedeutet werden, indem die Klient*innen demonstrieren würden, dass sie ihren Lebensalltag bewerkstelligt bekommen (vgl. ebd., S. 36ff.). Fuhs und Rose fassen zusammen, dass Gastlichkeitssituationen in der Pädagogik und Sozialen Arbeit häufig vorkommen, in den Fachdiskursen bislang aber eine ungeordnete

Rolle spielen. Das Nicht-Thematisieren von Gastlichkeitspraktiken wird einerseits damit begründet, dass die Aushandlung des Berufs als professionelle Tätigkeit in Bezug auf das dem Alltag zugeordneten Beziehungskonzepts zu Schwierigkeiten in der Anerkennung der Professionalität führen könne. Ein geringer Gastlichkeitsgrad in sozialen Einrichtungen könne außerdem ein Zeichen für ihre geschwächte soziale Position sein, wenn z.B. wenig ökonomische Ressourcen zur Verfügung stehen würden. Darüber hinaus wird die These aufgestellt, dass mit der Abhängigkeit der gastgebenden Institution vom Gast die Gastlichkeit steigt, wohingegen für marginalisierte oder stigmatisierte Zielgruppen weniger Aufwand betrieben werden würde. Es wird dafür plädiert, die Kultur einer Gastlichkeit als wechselseitigen Prozess zwischen Professionellen und Zielgruppen zu verstehen, weil so die Demokratisierung von Alltagsbeziehungen begünstigt werden würde (vgl. ebd., S. 38ff.).

Gastlichkeit hängt eng zusammen mit (Fort-)Bewegung. Mary Louise Pratt (2022) unterstreicht, dass Bewegung immer in Relation zum Bleiben gesehen werden muss. Das Reisen werde maßgeblich durch die Beziehung von Gästen und Gastgeber*innen geprägt. Auch im Alltag würde der Wechsel bzw. Rhythmus von Gehen und Bleiben soziale und kulturelle Gebiete organisieren. Ein Beispiel dafür seien Besuche, die eine organisierte Form von sich bewegenden und bleibenden Körpern darstelle. Jemand müsse zuhause sein, wenn ein/e Besucher*in komme. Auch der Handel als verkörperte Interaktionsform zwischen Käufer*innen und Verkäufer*innen sei eine organisierte Choreographie zwischen sich Bewegenden und Bleibenden, was anhand von Märkten oder Geschäften ersichtlich werden würde. Ein gänzlich anderes Beispiel sei der Krieg, der auch im Rahmen der Vorstellung von Fortgehenden und Zurückgebliebenen strukturiert werde. Oftmals werde der Blick dabei auf die Menschen in Bewegung gerichtet, weniger auf die Bleibenden. Obwohl Mobilität in der Realität der „Normalfall“ ist,[252] denkt Pratt, dass sie immer noch als Ausnahmezustand wahrgenommen wird. Die normative geosoziale Ordnung der Welt würde Menschen an Orte binden, sodass örtliche Verankerung als die Basis für Gesellschaft und Zugehörigkeit verstanden werden würde. Nur territoriale Einheiten würden aus Menschen Bürger*innen machen (vgl. ebd., S. 77ff.).

Der Grad des Bruchs, der Ruptur und der Störung ist mit Rückgriff auf Frederick J. Ruf (2007) ausschlaggebend für die sich eröffnenden Möglichkeiten überschreitender Sprachnutzung im Dazwischen (vgl. ebd., S. 16f.).[253] Warten wird laut Anne Storch (2020) zwar oft als nutzlose Zeitverschwendung wahrgenommen, aber genau hier könnten liminale Räume eröffnet werden. Auch in Praktiken der Initiation und Immigration seien paradoxe Warteformen inbegriffen, welche einerseits dem Voranschreiten der Zeit dienen würden und andererseits der machtvollen Hoffnungssteigerung, weil hier Ideen des Subversiven und der Reflexion wachsen könnten. Warten ohne Ablenkung, die uns häufig angeboten werde (Warteschleifen am Telefon mit Musikhinterlegung, Shoppingmöglichkeiten

[252] Siehe Kap. 2.1.2.3. „Globalisierung, Migration und Nationskonzept“.
[253] Siehe auch Anh. B Abb. 6 „Risikobereitschaft und Brüche“.

in Bahn- und Flughäfen etc.), könne die Kreativität und Kommunikation anregen und somit zu neuen, auch widerständischen Gedanken beitragen (vgl. ebd., S. 28- 31). Zeit kann Walter Benjamin (1982) zufolge (unterschiedlich) wahrgenommen und gestaltet werden:

> „Man muß sich nicht die Zeit vertreiben - muß die Zeit zu sich einladen. Sich die Zeit vertreiben (sich die Zeit austreiben, abschlagen): der Spieler. Zeit spritzt ihm aus allen Poren. - Zeit laden, wie eine Batterie Kraft lädt: der Flaneur. Endlich der Dritte: er lädt die Zeit und gibt in veränderter Gestalt - in jener der Erwartung - wieder ab: der Wartende. [D 3,4]" (S. 164).

Gesellschaftliche Administration und Verwaltung führe dazu, dass die Menschen sich mit dem Warten zunehmend schwertun würden (vgl. ebd., S. 178). Stattdessen aber müsse die „Langeweile" als etwas betrachtet werden, dass zu kreativen Handlungen anregen könne:

> „Langeweile haben wir, wenn wir nicht wissen, worauf wir warten. Und daß wir es wissen, oder zu wissen glauben, das ist fast immer nichts als der Ausdruck unserer Seichtheit oder Zerfahrenheit. Die Langeweile ist die Schwelle zu großen Taten" (ebd., S. 1024).

Das Warten gehört zu vielen gesellschaftlichen Tätigkeiten dazu, was anhand des nachfolgenden Beispiels deutlich wird:

> „Sometimes pickers have been known to wait, sitting in their pickup trucks with their mushrooms, because they are dissatisfied with everyone's prices. But they must sell before the evening is over; they cannot keep the mushrooms. Waiting too is part of the performance of freedom: freedom to search wherever one pleases - holding propriety, labor, and property at arm's length; freedom to bring one's mushrooms to any buyer, and for the buyers, to any field agent; freedom to put the other buyers out of business; freedom to make a killing or lose it all" (Tsing 2015, S. 82).

Ein weiteres Beispiel dafür, dass Warten nicht nur als Faulenzen oder Zeitverschwenden betrachtet werden darf, bietet die Anthropologin Adeline Masquelier (2019). Sie untersucht die sogenannten „Fadas" in Nigeria. Das sind selbstbestimmte Orte, an denen junge nigerianische, arbeitssuchende Männer heute in städtischen Nachbarschaften zusammenkommen. Es wird aufgezeigt, dass hier Unsicherheiten und schlechte Arbeitschancen in einer globalisierten Welt durch ein gemeinsam erfahrenes Beisammensein bekämpft werden. Die ökonomische Marginalisierung der jungen Männer werde durch den Akt des Sitzens verkörpert. Die alltagsstrukturierenden Zusammenkünfte würden unterschiedlich gestaltet werden. Die Fadas, die besonders am frühen Abend zum Leben erwachen würden, könnten von informellen Gesprächen bis hin zu relativ strukturierten Organisationen reichen. Die aus der Arbeitswelt Ausgeschlossenen würden an diesen Orten neue Ausdrucksformen von Soziabilität und Räume der Zugehörigkeit entwickeln. Anstelle des oft als kritisch oder gar krisenhaft dargestellten Übergangs von der Jugend ins Erwachsenenalter, der

dieser Perspektive folgend häufig mit Langeweile und einer Unfähigkeit des Vorankommens gleichgesetzt wird, hebt Masquelier das kollektive Nutzen der Treffen hervor (vgl. S. 2- 5). Eine Infrastruktur der gegenseitigen Unterstützung entstehe in den Fadas. Sie würden als moralische Labore fungieren, in denen Handlungen reflektiert und Alternativen in der Kommunikation ausgelotet werden könnten (vgl. ebd., S. 6+ 10+ 158). Einerseits seien die Fadas eine konkrete Manifestierung von Arbeitslosigkeit, auf der anderen Seite seien sie ein Ort der Beschäftigung und des Beisammenseins (vgl. S. 26+ 63). Beim Teetrinken werde oft über Migration gesprochen, da viele von den jungen Nigerianern selbst migriert seien. Gemeinschaftsstiftende Teezubereitungsrituale, die von den Männern ausgiebig zelebriert werden würden, seien eine Art des Zeitmanagements und würden mitunter der Bekämpfung von Langeweile dienen. Die gemeinsam geteilte, antizipatorische Erfahrung wandele das eigentliche Warten in eine zielorientierte Handlung um.

Abb. 16.: Teezubereitung in einem„Fada“.

Die in den meisten Fällen gut gebildeten jungen Männer würden oftmals bewusst keine schlecht bezahlten Jobs annehmen, stattdessen würden sie auf bessere Arbeitsbeschäftigungen „warten“. Nichtsdestotrotz würde das Warten auch mit empfundener Langeweile oder zeitweiser Angst einhergehen. Gleichwohl sei es eben nicht unproduktiv, weil hier kritische Orte der kulturellen Produktion und politischen Praxis entstehen würden sowie bestimmte Fähigkeiten trainiert werden würden. Die rituelle Teezubereitung wird von Masquelier als Kunst bezeichnet, weil der Zubereitende sowohl bestimmt Fähigkeiten, als auch eine gewisse Sensibilität benötige. Verschiedene Sinne würden dabei angesprochen werden (vgl. ebd., S. 30- 33+ 50ff.+ 210). In den Fadas gebe es überdies spezielle Regeln, die Harmonie und Integrität bewahren sollen. Ein teilweise lang andauerndes und sich über

Distanzen aufrechterhaltenes Netzwerk der Solidarität würde unter den Männern gespannt werden (vgl. ebd., S. 43). Die Fadas würden erst durch die sozialen Interaktionen entstehen, sodass sie sich verschiebende besetzte Räume und räumliche Praktiken zugleich seien (vgl. ebd., S. 67). Die Gruppenmitglieder würden versuchen ein hohes Level and Privatheit und teilweise an Geheimnissen oder kodierter Kommunikation zu bewahren, die sich häufig auch auf globale und popkulturelle Figuren, Konzepte oder Narrative beziehen würden (vgl. ebd., S. 71f.). Die Fadas würden zusammenfassend aus Mobilitätsprozessen, Unschlüssigkeit und Verhandlungen entstehen. Sie würden sich zusammensetzen aus heterogenen Dingen, Praktiken und Erinnerungen, die in einer Sphäre zwischen privat und öffentlich miteinander in Beziehung gesetzt werden würden (vgl. ebd., S. 77f.). Sie seien immer im „Werden", da Menschen sich hier mit Räumlich- und Zeitlichkeit auseinandersetzen würden (ebd. S. 90). Masquelier denkt, dass das Leben nicht durch abgrenzbaren Rhythmus, Tempo oder Dauer allein strukturiert ist, sondern durch viele konkurrierende und oft konfliktäre Zeitlichkeiten, die die Akteur*innen kontinuierlich für sich managen. Warten geschehe demzufolge in der Zeit, produziere aber ebenso eine eigene Zeitlichkeit. Die dort entstehenden Gedanken und Vorstellungen seien bedeutsam für die Zukunftsgestaltung. Stillstand und Mobilität oder Warten und Arbeiten müssten als ko-konstitutive Elemente begriffen werden, nicht als starre Gegensätze (vgl. ebd., S. 211ff.). Thomas A. Clark (2000) setzt das Gehen und Warten miteinander in Beziehung. Das Gehen sei Bewegung und ein Prozess der vertieften Aufmerksamkeit zugleich. Es handele sich um eine mobile Form des Wartens, in der das Selbst mit der Welt durch das Voranschreiten der Füße in Verbindung trete (vgl. S. 16; vgl. auch MacKenzie 2020, S. 24):

> „Walking is dwelling: in common with every species, every living being, we are hefted here on this luminous sphere, since there can be no dwelling without a dwelling place. It is our only dwelling we are walking on" (Loose 2020b, S. 221).

In diesem Zusammenhang konstatiert Byung-Chul Han (2015), dass man heutzutage häufig von einer Zeitkrise der Beschleunigung spricht. Allerdings handele es sich dabei um ein Symptom der temporalen Zerstreuung unter vielen. Die Zeitkrise werde durch eine Dychronie ausgelöst. Ein ordnender Rhythmus fehle, wodurch die Zeit außer Takt gerate. Das führe zu Missempfindungen, weil Zeit richtungslos schwirre.[254] Grund für die Dychronie sei in Hauptsache die Atomatisierung der Zeit. Sie löse das Gefühl aus, dass die Zeit viel schneller voranschreitet als früher. Die temporale Zerstreuung verhindere die Erfahrung von Dauer. Die Flüchtigkeit führe zu einer radikalen Vergänglichkeit von Dingen, aber auch von Identitäten (vgl. S. 7). Der Mensch unternehme deshalb immer vehementer den

[254] Wie dargelegt wurde, spräche Adeline Masquelier (2019) hier eher von verschiedenen Zeitlichkeiten, die zugleich existieren (vgl. S. 211ff.).

(Gegen-)Versuch, seinen Körper gesund zu halten: „Sonst hat man ja gar nichts“ (ebd.).[255] Han denkt, dass der Grund für die schwindende Dauer nicht die oft angenommene Beschleunigung ist, sondern die Zeit selbst habe in sich keinen Halt mehr. Er führt aus, dass sich die Beschleunigung als „nervöse Unruhe“ (S. 17) offenbart, von einer Möglichkeit werde zur einer anderen gehastet. Das Leben werde demnach nicht wirklich beschleunigt, sondern unübersichtlicher und richtungsloser. Die Zerstreuung entziehe der Zeit ihre ordnende Kraft. Lebenszeit werde nicht mehr durch Abschnitte, Abschlüsse, Schwellen oder Übergänge gegliedert, sondern man eile von einer Gegenwart zur anderen: „So altert man, ohne *alt* zu werden“ (ebd., Herv. i. O.). Han erklärt, dass Gött*innen in der mythischen Welt als unvergängliche Bedeutungsträger*innen fungiert haben. Durch das Erzählen von Zusammenhängen sei Sinn gestiftet worden. Dadurch werde die Welt lesbar wie ein Bild. Ereignisse würden unter diesem Blickwinkel in einer festen Beziehung stehen. Die geschichtliche Welt allerdings gehe im Gegensatz dazu nicht von unveränderlichen Ordnungen aus, weil Ereignisse nun durch den Gedanken an eine fortlaufende Linie strukturiert seien. Zeit verlaufe linear, sodass die Möglichkeit der Veränderung die Zeit bedeutsam mache. Die geschichtliche Zeit sei sinnvoll, insofern sie sich auf ein Ziel zubewege (vgl. ebd., S. 19f.+ 22f.). Wenn aber der Linie die narrative oder teleologische Spannung entzogen werde, so zerfalle sie in richtungslos schwirrende Punkte. Anstelle der Geschichte würden nun die Informationen treten, die keine narrative Länge oder Weite vorzuweisen hätten, sondern gleichsam auf uns „einstürzen“ würden. Die Geschichte hätte die Funktion die Flut an Ereignissen zu kanalisieren und in narrativ-lineare Strukturen zu gliedern (vgl. ebd., S. 23). Han bedient sich eines sinnlichen Ausdrucks zur Beschreibung, um den Unterschied deutlich zu machen: Informationen würden anders als die Geschichte nicht „duften“ (ebd.).[256] Der Information wohne als neues Paradigma eine andere Zeitlichkeit inne. Sie könne als Erscheinung der atomisierten Punkt-Zeit beschrieben werden (vgl. ebd.). Ein leeres Intervall spanne sich zwischen den Punkten auf, indem keine „Sensation“ (ebd.) stattfinde. Die mythische und geschichtliche Zeit hingegen würden eine narrative Kontinuität bilden. Han spricht von „leere[n] Zwischenräume[n]“ (ebd.), die durch die Punkte entstehen und die Ursache für Langeweile sein könnten. Die Punkt-Zeit würde somit das Verlangen auslösen, die leeren Intervalle verschwinden zu lassen, indem man z.B. versuche, die Sensationen bzw. Ereignisse in allen Lebensbereichen in schnellerer Abfolge zu erzeugen. Er erläutert, dass heutzutage oftmals der sinnstiftende Zusammenhang, also eine Dauer, fehle, weil Ereignisse nicht miteinander verbunden seien. Das könne zu einer diffusen Angst führen (vgl. ebd.). Die Punkt-Zeit sei eine Zeit ohne Duft, weil es ihr an Tiefe und Raum fehle. Han spricht von einer generellen Enzeitlichung, die sinnbildende und temporale Abschnitte, Abschlüsse, Schwelle und Übergänge unterdrücke. Die starke Artikulation der

[255] Einen vergleichbaren Punkt führt Hartmut Rosa (2020) im Hinblick auf die Selbstoptimierung in der Spätmoderne an (vgl. S. 86f.). Siehe hierzu Kap. 5.3.4. „Haltestellenexkurs: Resonanzerfahrungen“.
[256] Siehe Kap. 4.2.2. „Sinne“.

Zeit fehle, was das Gefühl hervorrufe, dass die Zeit schneller vergeht als früher. Auch die sich schneller einander ablösenden Ereignisse würden dazu beitragen. Durch die große Menge an vermeintlich gleichwertigen Anschlussmöglichkeiten und Entscheidungsrichtungen würde man Dinge seltener zu Ende führen. Unfertigkeit werde zum Dauerzustand (vgl. ebd., S. 31). Han macht die fehlende temporale Gravitation als Grund für das Aus-dem-Rhythmus-Kommen des Lebens und die temporalen Störungen aus. Ein Symptom dieser Entnarrativisierung sei das Gefühl der Beschleunigung des Lebens, obwohl sie in der Realität nicht stattfinde, weil eine wirkliche Beschleunigung eines zielgerichteten Prozesses bedürfe. Stattdessen rufe die Entnarrativisierung eine ungerichtete Bewegung, ein Schwirren hervor (vgl. ebd., S. 39). Schwellen beschreibt Han grundsätzlich als Orte des Vergessens, der Furcht und der Angst, aber ebenso der Hoffnung, des Abenteuers oder des Versprechens.[257] Dabei nimmt er Bezug auf das Warten. Es würde als etwas Negatives wahrgenommen werden, wenn das Eintreten des Erwarteten, d.h. des endgültigen Besitzes oder der finalen Ankunft, sich hinauszögere. Das entstehende, von ihm so genannte, Schwellengefühl werde durch ein Übermaß an Unbestimmtheit und Unberechenbarkeit ausgelöst und könne ein Gefühl von Unruhe hervorrufen. Andererseits aber auch eines der Hoffnung in Vorbereitung auf die Ankunft. Auch der den Ausgangspunkt vom Zielort trennende Weg sei als ein Intervall zu begreifen. Wie der Ort selbst zeichne er sich durch eine vielfältige Semantik aus. Han kritisiert die Tendenz der heutigen Zeit, Zwischenräume und -zeiten zu verhindern, die „entgegenwärtigend“ wirken. Er sieht die Gefahr, dass das menschliche Leben durch das Abschaffen des Zwischen verarmt. Kulturelle Feste seien jedoch oftmals Gestalter*innen dieses Zwischen oder auch des Wartens. Die Schwellenlosigkeit entstehe aus dem Zwang einer totalen Sicht- und Verfügbarmachung.[258] Schwellen seien allerdings notwendig, weil sie Glück hervorrufen könnten (vgl. ebd., S. 41ff.). Neue Seins- und Wahrnehmungsformen seien positive Aspekte der auszumachenden Abkehr von der linearen Weltverfassung. Sie würden sich unter anderem in Kunst und Musik zeigen. Nicht narrative Entwicklungen würden beispielsweise ästhetische Spannungen durch Überlagerungen und Verdichtungen von Ereignissen hervorrufen (vgl. ebd., S. 44). Byung-Chul Han resümiert ähnlich wie Adeline Masequelier (2019) und Anne Storch (2020, S. 28- 31), dass kontemplatives Verweilen oder „Schonen“ als produktive, einwilligende und freundliche Praxis begriffen werden muss. Sie gebe Zeit und Raum für die Weitung des Seins und reiche damit über das Tätig-Sein hinaus (vgl. ebd., S. 110f.).

[257] Zum Thema Schwellen siehe auch Kap. 2.1.2. „Alterität und Identität“, Kap. 4.1.1. „Kunst- und Kulturvermittlung“ und Kap. 4.1.2. „Kreativität und Ästhetik des Alltäglichen“.
[258] Siehe hierzu auch Hartmut Rosa (2020) in Kap. 5.3.4. „Haltestellenexkurs: Resonanzerfahrungen“.

5. Empirische Forschung

Der einführende Teil dieser Arbeit hat das Forschungsfeld der Stadt Ulm insgesamt sowie mit Fokus auf die Bereiche Geschichte, Migration, Kunst und Kultur in den Blick genommen. Außerdem wurde für die jetzt folgende empirische Untersuchung relevante Literatur vorgestellt und diskutiert. Die vorgestellten Theorien und Konzepte werden im Folgenden mit den im Feld gesammelten Daten in Bezug gesetzt. Die gewählten Forschungsmethoden wurden in Kapitel drei beschrieben und begründet. Zunächst wird nun erklärt, inwiefern die Stadt Ulm als Bühne interpretiert wird, auf der, angestoßen durch die kreativen Handlungen von transkulturellen und oftmals marginalisierten Akteur*innen, verschiedene Vorder- und Hinterbühnen entstehen. Die Stadt Ulm wird in Anlehnung an Beckers (1982) Konzept, das die Produkte der künstlerischen Tätigkeiten, d.h. die Kunstwerke selbst, zu Gunsten der Interpretation der auf Kunst bezogenen kollektiven Handlungen von Menschen in den Hintergrund rückt, als Kunstwelt verstanden. Kunstwerke haben mit Rückgriff auf ihn keine gleichbleibende, universale Bedeutung. Kunst sei als sozial zu bezeichnen, weil sie durch eine Verbindung von kooperierenden Personen konstruiert werde. Kunstwelten würden sich sowohl durch eine gewisse Dynamik, als auch durch Stabilität in Form von Routinen und Konventionen auszeichnen. Es seien keine klaren Grenzen zu anderen gesellschaftlichen Bereichen auszumachen und die Größe und der Komplexitätsgrad der Kunstwelten würden stark variieren (vgl. S. 1+ 34- 39; vgl. auch John 2016, S. 1). Laura John (2016) ist der Ansicht, dass auch Organisationen und Institutionen Teil von Kunstwelten sein können (vgl. S. 16- 20), sodass die gesamte Stadt Ulm inklusive der in ihr sich bewegenden Akteur*innen und Einrichtungen als zu untersuchende Kunstwelt verstanden werden kann. Dieser Ansatz wird mit Erving Goffmans Theorie des sozialen Lebens als Darstellung verbunden. Daran anschließend wird das Theoriefeld der Performativität dargelegt, um darauf basierend die verschiedenen empirischen Beispiele, strukturell gegliedert in einerseits „Performativität im Alltag“ und andererseits „Performativität auf kulturellen Veranstaltungen“, untersuchen zu können. Abschließend wird exemplarisch anhand von der Stadt Ulm koordinierten Kulturvermittlungsprojekten und -programmen sowie anhand von Situationen aus dem Arbeitskreis Kulturvermittlung erörtert, inwiefern Machtverhältnisse im Bereich der Kulturellen Bildung wirken und wie Grenzen (de-)stabilisiert werden (können).

5.1. Die Stadt Ulm als Bühne

Im Nachfolgenden werden die Begegnungen der Akteur*innen in der Stadt Ulm auf den Theateraspekt hin beleuchtet. Es wird untersucht, inwiefern die Stadt als Bühne betrachtet werden kann. Mit dem Rückgriff auf Joseph Beuys Annahme, dass jeder Mensch ein/e Künstler*in ist, wird geprüft, welchen Stellenwert die Performativität im künstlerischen und schöpferischen Tun hat. Dafür werden alltägliche Situationen sowie kulturelle Veranstaltungen, die explizit als solche definiert

werden, in den Blick genommen. Es geht somit um Inszenierungen und Darstellungen mit Rückgriff auf die Theorien von vor allem Erving Goffman.[259] Im Zuge dessen wird betrachtet, welche Rollen von den verschiedenen Akteur*innen gespielt werden und welche Bedeutung dabei die Improvisation und die Routine haben. Des Weiteren wird die Relevanz der interkulturellen Begegnungen im Alltag für die Gestaltung des Miteinanders im urbanen Raum untersucht. Zu diesem Punkt werden François Julliens (2017) Ressourcen- und Abstandstheorie[260] sowie Homi K. Bhabhas (2000) Konzept des „Dritten Raums“[261] hinzugezogen, damit klar wird, inwiefern kulturelle Differenzen und Missverständnisse als produktiv aufgefasst werden können (vgl. Gronau und Lagaay 2015, S. 28f.). In diesem Sinne wird herausgestellt, wie vorhandene Potenziale und Ressourcen fruchtbar gemacht werden (können) und es wird aufgezeigt, welche Relevanz die Alterität[262] bei Resonanz- und Synchronisierungsmomenten[263] bei alledem hat. Der Titel des Kapitels „Die Stadt Ulm als Bühne“ bezieht sich dabei nicht auf stadtplanerische Konzepte der Bühnenkonstruktion in Form von großen angelegten Plätzen, wie z.B. die „Piazza della Signoria“ in Florenz als ehemaligem Schauplatz für Feudalismus, die mittelalterliche und frühzeitliche Inszenierung von z.B. Venedig als Bühne oder angelegte Städte am Persischen Golf, wie z.B. Dubai (vgl. Blum und Neitzke 2009, S. 10; vgl. Schmitz-Esser et al. 2017, S. 7- 16). Diese Arbeit untersucht nicht, wie architektonische Bauweisen Bühnen vorgeben. Vielmehr geht es um das Entdecken und Beleuchten von Bühnen abseits der hegemonialen Architektur oder der als hegemonial deklarierten Räume: Dort, wo Menschen performen, sich begegnen, ihre eigenen Bühnen entwerfen und eigenmächtig handeln, womit sie Kategorisierungen, Bewertungen oder gar Diskriminierungen entgegentreten.

Um die Stadt als Bühne deuten zu können, auf der künstlerische Akte vollführt werden, wird nun dargestellt, was die Gesprächspartner*innen dieser Forschung unter „Kunst“ und „Kultur“ verstehen und wie sie ihre „Kunstwelten“ wahrnehmen. Damit wird verdeutlicht, dass nicht in Kategorien wie „Hoch-“ und „Massenkultur“ gedacht wird und auch die Trennung zwischen den beiden Begriffen „Kunst“ und „Kultur“ nicht eindeutig ist. Der Großteil der Informationen stammt aus den transkribierten Gesprächen,[264] teilweise aber auch aus Konversationen, die nicht aufgenommen wurden. Khaled Alhafez (34 Jahre alt, alte Heimat Syrien, seit sieben Jahren in Neu-Ulm)[265] definiert Kultur wie folgt:

[259] Siehe Kap. 5.2.2.2.2. „Goffman: Die Welt als Bühne“.
[260] Siehe Kap. 2.1.2.6. „Jullien: Abstände und Ressourcen“.
[261] Siehe Kap. 2.1.2.4. „Bhabha: Hybridität und Dritter Raum“.
[262] Siehe Kap. 2.1. „Alterität und Identität“.
[263] Siehe Kap. 4.2.1. „Resonanz, Synchronisierung und Rhythmus“.
[264] Aussagen und Zitate werden nicht mit genauer Seitenzahl markiert, die Transkriptionen sind dieser Arbeit aber unter Anhang A beigefügt.
[265] Siehe Transkription Anhang A1.

„Also Kultur ist [...] was wäre der Einfluss der Stadt auf mich. Wenn ich nach Saudi-Arabien gehe zum Beispiel, dann wäre da die Kultur wie die Leute essen, was die zum Essen haben, Verhaltenscode, zum Beispiel ja, Dresscodes. Alles was ich hier lerne dann. Was ich nicht zuhause gelernt habe in Syrien, oder woher ich komme. Das wäre für mich Kultur. Dann: was habe ich jetzt zum Beispiel die letzten sechs Jahre in Deutschland gelernt? […] Verhalten, Gewohnheiten, Aktivitäten, neue Lebenseinstellungen über Sachen, sogar ich finde auch, wie ich auf Sachen reagiere. [...]. Für mich zum Beispiel bei Kultur, Respekt vor Privatsphäre, weißt du. Das ist alles, was ich hier gelernt habe. [...]. Was ich hier tue, was ich in Syrien nicht gemacht habe. [...]. Und natürlich kommt noch dazu die Feste […]“.

Abb. 17.: Khaled Alhafez.

Auf Festen könne man erkennen, wie Menschen ihre „Feierlichkeit ausdrücken“. Er spricht also bei der Rede von Kultur von allem, was der Mensch geschaffen hat und nimmt zugleich Bezug auf kulturelle Sozialisation (vgl. auch Pähler 2021, S. 15). Den Kunstbegriff dagegen rahmt er enger ein. Er bezieht sich vor allem auf visuell Wahrnehmbares in den Straßen, indem er Graffiti im öffentlichen Raum sowie die Architektur von Gebäuden in der Stadt als Beispiele für künstlerischen Ausdruck und die Sichtbarkeit des Geschmacks der Menschen nennt. Die Gestaltung der städtischen Gebäude und Flächen würden sein Wohlfühlempfinden beeinflussen. Dabei differenziert er zwischen Graffiti als „Geschmiere“, d.h. als ästhetisch nicht „schön“ empfundene Wandmalereien, sowie zwischen Graffiti, die er in die Kategorie Kunstwerke einzusortieren scheint. Das wird beispielsweise daran deutlich, dass er den Graffitis in Istanbul eine solche Qualität zuschreibt, dass man vor bzw. mit ihnen Fotos machen könne. In seiner Freizeit schätzt Khaled außerdem die Literatur- und Buchkunst wert. Er liest sehr viel, um sich weiterzubilden, zu reflektieren und um sich zu entspannen. Gleichzeitig hebt er den

gemeinschaftlichen Aspekt des Lesens durch den Austausch über das Gelesene hervor. Er würde, wenn möglich, eine Art „Buchclub“ eröffnen, eine Mischung aus Café, Bücherei und offenem Raum für Diskussionen.[266] Aber auch Sport, besonders Fitness, sei für ihn als (kultureller) Ausgleich im Alltag wichtig. Das betont auch Siddhant Bane (29 Jahre, alte Heimat Indien, seit einem Jahr in Ulm, davor mehrere Jahre in Österreich).[267]

Mariolys Edwards (27 Jahre alt, alte Heimat Panama, seit vier Jahren in Ulm)[268] sagt direkt am Anfang des Gesprächs auf die Frage hin, was ihr am besten in Ulm gefällt, dass es mehr kreative Menschen in Ulm braucht, die alternative Straßen, Geschäfte und Restaurants ins Leben rufen.

Abb. 18.: Mariolys Emérita Pandales Edwards.

Hier wird die Ansicht deutlich, dass nicht alle Menschen kreativ sind, sondern nur einige bzw. das nicht alle gleich kreativ sind. Andererseits scheint sie wenig von ihr als „kreativ“ Definiertes in Ulm wahrzunehmen. Dennoch legt sie einen weiten Kulturbegriff zu Grunde, indem sie beispielsweise das Kochen als kreative Tätigkeit auffasst. So wie Siddhant unterstreicht sie die Relevanz von Bewegung und umweltbewusster, gesunder Ernährung. Neben dem Kochen spielen in Mariolys Leben das Malen und Zeichnen eine Rolle, weil sie hier ihre Gefühle, Kreativität und Energie ausdrücken kann. Auch sie vermisst wie Khaled ansprechende Graffitis in Ulm. In ihrer Heimat Panama gebe es „*richtige* Bilder. Natur und Tiere […]“. Überdies fehlen ihr Streetfood-Stände in der Stadt, sie sagt: „Man braucht mehr

[266] Ende Januar 2024 startet Khaled seinen Podcast „Khaled Sucht Sinn“, der unter anderem auf der digitalen Musikplattform „Spotify“ zu hören ist. Er spricht über sich und über sein Leben, über Politik und Philosophie sowie über persönlich gemachte (Ausgrenzungs-)Erfahrungen (vgl. IT 132: Instagram Khaled).
[267] Siehe Transkription Anhang A6. Ein Aquarellbild Siddhants folgt in späterem Teil dieses Kapitels.
[268] Siehe Transkription Anhang A2.

Kultur!“, womit sie ein größeres Essens- und Nahrungsmittelangebot, unter anderem verschiedene Obst- und Gemüsesorten meint. Auch der Lateinamerikaner José Cortez (25 Jahre alt, alte Heimat Ecuador, seit ein paar Monaten in Ulm, seit 6 Jahren in Deutschland)[269] wünscht sich mehr Streetfood-Kultur in Ulm.

Abb. 19.: José Cortez.

Mariolys Kulturbegriff definiert sich resümierend zu einem Großteil über Ernährung und visuelle Kunst im öffentlichen Raum. In ihrer Freizeit geht sie gerne tanzen, besonders das Weggehen mit Freund*innen sei wichtig für „ein bisschen Familiengefühl“ und ein „bisschen Wärmegefühl von […] den Leuten“. Das Gefühl von Gemeinschaft und das Erleben von Kultur sind für sie also miteinander verknüpft. Vor allem die Musik sei dabei wichtig, insbesondere an gesellschaftlich relevanten Festen wie Weihnachten fehlt ihr die (Salsa-)Musik aus Panama, hier würde man viel mehr Singen und Tanzen. Generell seien Freund*innen und zwischenmenschliche Kontakte wichtig, um sich wohlzufühlen. Geringe Deutschkenntnisse würden das Anschlussfinden und den Umgang mit dem Neuen allerdings erschweren. Sprache sei „alles, alles, alles“. Sie sei unabdingbar für die Alltagsorganisation. Ein Grund, der das Sprachenlernen erschwere sei die mangelnde „Liebe“ und „Kultur“ der aufnehmenden deutschen Gesellschaft. Ich habe das Gefühl, dass sie sich der kritischen Rolle der Aufnahmegesellschaft im Hinblick auf Ausschlüsse bewusst ist, weil sie selber bereits Ausgrenzung bzw. geringere Teilhabemöglichkeiten aufgrund von Sprache erfahren hat. Sie schlägt als denkbaren Ort der interkulturellen Begegnung eine Art Halle vor, in der alle zusammensitzen, trinken und reden können. Hier wird klar, dass für sie interkultureller Austausch, das Teilen von Speisen und eine

[269] Siehe Transkription Anhang A5.

angenehme Atmosphäre zusammengehören. José unterstreicht im transkribierten Gespräch ebenfalls, dass seine guten Deutschkenntnisse das Alltags- und Berufsleben in Deutschland für ihn einfacher gemacht haben. Er bemühe sich weiterhin, sein Deutsch zu perfektionieren, um als „José", und nicht als „José aus Ecuador" wahrgenommen zu werden. Er nimmt somit Bezug auf den Diskurs der Sprachbeherrschung als Gradmesser der sozialen Integrationswilligkeit und damit verbundene Vor- und Nachteile (vgl. IT 44: Schroeder). Die Relevanz von Sprache stellt er in folgendem Satz heraus: „Sprache ist Kultur". Zurück- und Abweisungen im institutionellen Kontext, z.B. durch Sachbearbeiter*innen in Behörden aufgrund von als solche definierten, „mangelnden" deutschen Sprachfähigkeiten, seien eine schlimme Erfahrung. José verweist mit seiner Aussage auf die Problematik, dass die sprachliche Praxis der gesellschaftlichen Institutionen und ihre Erwartungen an die Angesprochenen bzw. Teilnehmer*innen oft nicht reflektiert werden (vgl. ebd.). Am Ulmer Hauptbahnhof habe er ein Gespräch mitbekommen, in dem ein junger schwarzer Mann auf Englisch nach dem Weg gefragt habe. Die Frau habe auf Schwäbisch geantwortet: „Ich spreche kein Englisch, ich bin Schwabe". José äußert, dass er die Antwort als wenig respektvoll und lustig zugleich empfunden habe, weil sein Stereotyp über Schwaben*Schwäbinnen in den ersten zehn Minuten seines ersten Ulm Besuchs bestätigt worden sei. Die antwortende Person erwartet eine sprachliche Anpassung des Fragenden, wobei als Grund für das Nicht-Bemühen auf die lokale Identität des „Schwabenseins", nicht etwa auf das Konstrukt der deutschen Nationalidentität verwiesen wird.[270]

Auf die Frage, was für Mariolys „Kultur" und was „Kunst" ist unterscheidet sie zwischen Gegenständen und Lebewesen, ersteres findet sie nicht so „künstlerisch":

„Ja. Kultur zum Beispiel ist, wenn man sagt, okay ich will jetzt die Münster… naja. Man kann das nicht. Ich meine, wenn du sagst ich will den Münsterplatz malen oder zeichnen. Das finde ich…ja gut das ist… weil du aus Ulm kommst und du findest das wunderschön und besonders und das alles. Aber für mich das ist gar nicht Kunst. Kunst ist, wenn du […] eine besondere Blume oder einen besonderen Vogel oder ein besonderes Mädchen, oder Kinder oder keine Ahnung, einen Hund, etwas mit [überlegt] mit Gefühlen. Etwas, das richtig... Wie sagt man das? […]. Anfassen? […]. Sachen mit Leben. Ich meine… […] lebendige".

Um (gemeinsam) Kunst zu machen, so Mariolys, müsse man eine Umgebung schaffen, in der man „frei" sei und es einfach „fühlen" könne. Emotionalität, Sinnlichkeit und Atmosphäre spielen für sie für den künstlerischen Akt folglich eine Rolle. Kunst könne man überall entdecken, sobald man rausgehe und etwas anderes anschaue. Hier ist erkennbar, dass für die Wahrnehmung von etwas als Kunst die Unterbrechung des Alltäglichen bzw. ein wahrzunehmender Unterschied zum Gewöhnlichen vorausgesetzt wird. Allerdings, so Mariolys, gibt in Großstädten wie in Berlin mehr solcher Alltagskunst. Dort seien „die ganzen Leute […] einfach Künstler". Kunst wird also im „Woanders", im großstädtischen Raum, verortet. Hier ist eine Parallele zu José erkennbar. Er sagt, dass in Berlin oder Köln, d.h. in

[270] Siehe Kap. 2.2.2. „Diskriminierungen, Rassismus und Sprache".

Großstädten, mehr Unerwartetes auf Spaziergängen zu entdecken sei. Das bewusste Flanieren durch die Stadt begünstige das Machen von ästhetischen Erfahrungen, indem man z.B. versteckte Bäume, schöne Blumen oder spielende Menschen finde und beobachten könne. José bewegt sich seiner Erzählung nach wie ein Flaneur (Benjamin 1982) durch die Stadt, weil er seine Umgebung bewusst, genau und mit seinen Sinnen wahrnimmt.[271] Er betont den Mehrwert des ungeplanten Herumstreifens und der dadurch ermöglichten Steigerung von Aufmerksamkeit. Als ich ihn frage, ob er denkt, dass man Kunst auch im alltäglichen Leben erfahren kann, antwortet er:

„Ja, I think maybe ‚experience' sounds for me like a really hard word. Like experience sounds like something really deliberate that you want to do, but I think there are a lot of moments in my life or when I came from friends or I say: ‚hey, like today I really create #00:13:03# that and that' and then I looked over that and that reminds me of something. You make a picture or you have like right now with the weather you can make a lot of cool pictures and you feel like: ‚ok! The winter is not so bad! ' Or something like that and you do appreciate some things like that. Like here in Ulm, when you walk around…".

Mohamed Kaloga (26 Jahre alt, alte Heimat Sierra Leone, seit sieben Jahren in Neu-Ulm)[272] besucht vor allen Dingen Kulturveranstaltungen, wie Feste im öffentlichen Raum, wenn sie kostenfrei sind.

Abb. 20.: Mohamed Kaloga.

Er betont mehrmals, dass er zu wenig Geld hat, um oft auszugehen. Wegen der nicht erteilten Arbeitserlaubnis[273] sei er in seinem Freizeitverhalten eingeschränkt, Essen und Trinken gehen sei zu

[271] Siehe Ausführungen zur Vorstellung vom/von der Flaneur*in in Kap. 3.1.3.3. „Walking Methods".
[272] Siehe Transkription Anhang A3.
[273] Die Lebensumstände und Bewegungsräume von Migrant*innen in Deutschland werden unter anderem durch das Ausländerrecht und die Residenzpflicht geregelt: „Das Ausländerrecht umfasst eine im Hinblick auf damit

teuer. Zwar würde er immer wieder von Freund*innen eingeladen werden, aber er wolle nicht dauerhaft von ihnen abhängig sein. Trotzdem unterstreicht er, dass er Ulm aufgrund der großen Auswahl an Cafés und Freizeitangeboten sehr gerne mag. Kunst und Kultur sind für ihn also etwas, das man sich wirtschaftlich leisten können muss, das aber wichtig für die Lebensqualität in der Stadt ist. Im Gespräch fällt auf, dass er immer wieder auf das Thema der Probleme mit seiner Arbeitserlaubnis zurückkommt. Er nimmt an, dass Neu-Ulm (Bayern) diesbezüglich weniger unterstützend handelt als Ulm (Baden-Württemberg). Hinzukomme, dass seine Deutschkenntnisse für das Ausfüllen von Formularen zu gering seien, weshalb er Hilfe benötige. Die fehlenden Sprachkompetenzen im Hinblick auf die offizielle Staatssprache wirken in diesem Fall ausgrenzend (vgl. IT 44: Schroeder). Es werden nicht nur bestimmte generelle Kenntnisse in der deutschen Sprache verlangt, sondern obendrein solche in einem ganz spezifischen Bereich: Der Sprache der Behörde. Die für Teilhabe notwendige Verständlichkeit für alle wird vor allem durch das benannte Ziel der Garantie von Rechtsicherheit behindert. Das Staatverständnis der Behörde, die über dem/r Bürger*in steht, hat dabei eine jahrhundertelange Tradition und beeinflusst die genutzte Sprache, z.B. in der Kompliziertheit von Formulierungen oder eines Befehlstons (vgl. IT 45: Gabriel und Gugel). Dass die „Behördensprache“ selbst für Deutsch-Muttersprachler*innen herausfordernd ist, zeigen beispielsweise die regelmäßigen Austauschtreffen zum Thema „Antragsstellung“ des Arbeitskreis Kulturvermittlung in Ulm. Die Sprachwahl der Behörden fungiert somit als Mechanismus des „Gate Keeping“, d.h. als Sicherung der behördlichen Kontroll- und Machtfunktion. Arbeiten stellt für Mohamed eine Möglichkeit dar, seinen Beitrag zur Gesellschaft zu leisten. Die ihm behördlich versagte Arbeitsaufnahme belastet ihn und geht mit der Abwertung seiner eigenen Persönlichkeit einher. Er hat Angst davor, als „unnütze Person“ wahrgenommen zu werden: „Because I want to work and pay my tax. I don’t want to turn to useless person“.

Auf die Frage, was für ihn „Kultur“ und was „Kunst“ ist, erwidert Mohamed zuerst, dass er keine Antwort darauf hat. Auf nochmalige Nachfrage äußert er aber, dass er sich frei und gesund fühlt sowie Freude verspürt, wenn er arbeitet. Somit bezieht er den Kunstbegriff auf seine ihm mögliche

verbundene Rechte abgestufte Hierarchie von Aufenthaltstiteln. Gegenwärtig werden in Deutschland Aufenthaltsgestattung, Duldung, Aufenthaltserlaubnis und Niederlassungserlaubnis unterschieden. Wenn das dadurch gewährleistete Aufenthaltsrecht nicht mehr gegeben ist, können aufenthaltsbeendende Maßnahmen durchgesetzt werden. [...]. Die Residenzpflicht schränkt die Bewegungsfreiheit von Asylantragsteller*innen zunächst für die ersten drei Monate nach ihrer Einreise ein: Sie dürfen in dieser Zeit die ihnen zugewiesene Stadt bzw. einen Landkreis nicht bzw. nur dann verlassen, wenn dies durch die Ausländerbehörde genehmigt wird. Wenn in dieser Zeit keine Anerkennung als Asylberechtigte*r erfolgt, was gewöhnlich der Fall ist, schließt sich für unbestimmte Zeit eine Wohnsitzauflage an, also die Verpflichtung, den Wohnsitz in einer zugewiesenen Stadt oder einem zugewiesenen Landkreis zu behalten. Das gegenwärtig geltende *Aufenthaltsgesetz* legt zudem fest, dass neu eingereiste Asylsuchende zunächst gezwungen sind, sich in einer Erstaufnahmeeinrichtung aufzuhalten, d. h. eine lagerähnliche Gemeinschaftsunterbringung zu akzeptieren. Der Aufenthalt in diesen Erstaufnahmeeinrichtungen ist für bis zu 18 Monate und in bestimmten Fällen bis zu 24 Monate vorgesehen“ (Scherr 2022, S. 429f., Herv. i. O.).

Lebensgestaltung generell. Freiheit, Arbeit und das Erleben von „Kultur“ und „Kunst“ stehen für ihn wegen des behördlichen Arbeitsverbots und dadurch folgende mangelnde Finanzen für Freizeitbetätigungen in Verbindung. Er denkt darüber hinaus, dass Geldverdienen wichtig ist, um eine Familie in Deutschland zu gründen, was sein langfristiger Plan ist. Mohamed berichtet von vergangenen Arbeitstätigkeiten im sozialen Bereich, als er noch eine Erlaubnis dafür hatte. Er sei bekannt gewesen für seine gute Laune. Gleichzeitig aber sei er wegen seiner Hautfarbe aufgefallen:

„[…] he tell me maybe we will tell Landratsamt you work here, because some people they don’t get a gute Laune. But you, when you don’t come they just they come ask me: „Wann kommt der Schwarze nochmal arbeiten? [lacht] […]. Wann ist da? When he comes he says: ‚ohhhh, Schwarze ist hier!‘ [lacht]“.

Mohamed nimmt das Erlebte scheinbar nicht als etwas Negatives wahr, sondern betont seine Beliebtheit. Trotzdem muss angemerkt werden, dass er namenlos bleibt.

Er erzählt darüber hinaus, dass sein sich nun in Rente befindender Sprachlehrer ihn im Sommer auf eine Bootstour auf der Donau eingeladen hat. Ich freue mich, weil ich den Eindruck habe, dass es für ihn ein sehr schönes Erlebnis war. Ein Grund dafür scheint die enge persönliche Beziehung zu dem pensionierten Lehrer zu sein, den Mohamed sogar mit einem Vater vergleicht, weil er in Bezug auf die deutsche Sprache darauf geachtet habe, dass wirklich alles korrekt ist. Mohamed berichtet weiter, dass die Corona-Pandemie die Möglichkeit von gemeinsamen (künstlerischen) Treffen in seiner Unterkunft, die er sich mit zwei anderen jungen Männern teilt, eingeschränkt hat. Zuvor sei ein Freund regelmäßig mit der Gitarre vorbeigekommen und man habe gemeinsam musiziert. Ich merke, dass ihm die spontanen Treffen fehlen. Nun seien die Besucher*innenzeiten beschränkt und im Allgemeinen werde strenger kontrolliert. Das heißt, auch die kulturelle Freizeitgestaltung im privaten Raum ist für ihn nicht frei zu gestalten, sondern wird durch äußere Kontrollen reguliert.[274] Resümierend lässt sich aus den Aussagen Mohameds schließen, das kulturelle Teilhabe eng mit den administrativen und sozialen Umständen und Prozessen der Aufnahmegesellschaft verknüpft ist und mit Ein- und Ausgrenzungen - auch in anderen Lebensbereichen - in Zusammenhang steht.

Als ich fast ein Jahr später am 24.07.2023 mit Mohamed am Schwörmontag[275] in Ulm unterwegs bin, hat er seit drei Monaten einen Job in der Schalungs- und Gerüstbranche als Zeitarbeiter

[274] Erstaufnahmeeinrichtungen sollen den administrativen Zugriff für den Staat auf Geflüchtete sicherstellen. Indem der Aufenthaltsort bekannt ist, soll die mögliche Durchführung von verschiedenen Verwaltungsangelegenheiten garantiert werden. Die Einrichtungen sind meistens räumlich beengt und gleichen einem Lager, in dem unbekannte Menschen nah zusammenleben müssen, die unterschiedliche Sprachen sprechen und die auch vulnerablen Gruppen angehören. Die sozialwissenschaftliche Forschung legt dar, dass häufig Verhaltensweisen und Problematiken als Charaktereigenschaften der Einrichtungsbewohner*innen interpretiert werden, obwohl die institutionelle Ordnung, die eingeschränkten Rechte und die sehr beengten Raumbedingungen inkl. der Kontrollen durch Sicherheitsdienste maßgebliche Faktoren dafür sind (vgl. Scherr 2022, S. 430f.).

[275] Siehe Kap. 1.1. „Stadt Ulm: Geschichte“.

in Weißenhorn gefunden, weil ihm nach einer Klage schließlich die Arbeitserlaubnis erteilt wurde. Er erzählt mir, dass er nun sehr viel glücklicher ist und sich bald auf die Suche nach einer Wohngemeinschaft machen möchte. Wegen des regnerischen Wetters sei er nicht beim „Nabada“ dabei gewesen, er freue sich aber, dass in der Stadt überall so gute Stimmung sei. Ich stelle ihm im Laufe des Abends viele meiner Freund*innen vor. Es fällt auf, dass er sich hauptsächlich mit mir auf Englisch unterhält. Bei Gesprächen mit anderen Leuten, die wir beim Gehen zufällig treffen, steht er vornehmlich alleine und etwas abseits. Zwar stellen viele der Personen ihm Fragen auf Englisch und Mohamed antwortet, allerdings unterhält man sich meistens schnell wieder auf Deutsch. Als eine Freundin von mir ihn fragt, ob er auch Deutsch spricht, sagt er ja. Er wolle außerdem aktiv mehr auf Deutsch reden, um seine Sprachfähigkeiten zu verbessern. Trotzdem merke ich, dass er mich immer auf Englisch anspricht. Mohameds Verhalten ändert sich, als wir später am Abend über eine Stunde vor einem DJ-Pult tanzen, das draußen vor einer Bar aufgebaut wurde. Er steht nicht mehr alleine und beobachtet, sondern tanzt mit vielen verschiedenen anderen Feiernden und lacht viel. Er sagt mir lächelnd, dass er zwar keinen Alkohol trinkt, die sechs alkoholfreien Bier in Kombination mit der lauten Musik aber dieselbe Wirkung auf ihn hätten. Er denke beim Tanzen nicht so viel darüber nach, was er tue oder sagen solle. Die Atmosphäre und die gemeinsame Bewegung zur Musik erleichtern demnach die Kontaktaufnahme zu Anderen. Augenblicke der gemeinsamen Freude werden geteilt und durch Blicke, Gesten, körperliche Synchronisierungen und das Sich-Bewegen zum gleichen musikalischen Rhythmus wird kommuniziert. Der verbale Austausch spielt hier eine deutlich geringere Rolle, als dies bei den Unterhaltungen im Stehen zuvor der Fall war.

Charles Wallace (Alter unbekannt, vermutlich über 50 Jahre alt, alte Heimat Chicago, mit zehn Jahren Unterbrechung seit 1986 in Ulm),[276] der seit dem Jahr 2019 das eritreisch-äthiopische Restaurant „Abyssinia“ in Ulm führt, beantwortet die Frage, was für ihn „Kultur“ ist, wie folgt:

[276] Siehe Transkription Anhang A4.

Abb. 21.: Charles Wallace.

„Ok, Kultur auf eine Art und Weise ist was man daraus macht. I mean, muss ich ehrlich sagen. Kultur das ist eigentlich was ist von dir vorgegeben von deine Vorfahren […]. Kulturen sind verschieden. Jede Person hat eine … Ich sag mal so, du weißt nicht, wie das ist. In eine andere Kultur bist du in die Schuhe gelaufen von jemand anderes. Kultur finde ich… You know like Deutschland hier man #00:07:05# Schweinebraten, Spätzle sowas. Aber es gibt viel mehr dazu. Man muss erstmal dieses… Man muss offen sein, dass man überhaupt wissen, was Kultur ist. Kultur ist, ich sage mal Stammbaum von den Menschen. Es ist was einen Menschen ausmacht. Du bist eigentlich… nur als Mensch bist du eigentlich… ich sag mal eine Zusammenstellung von deinen Erfahrungen im Leben. Das ist deine Kultur eigentlich. So bei mir meine Kultur, ich habe eigentlich zwei. Ich bin Hälfte meines Lebens in Amerika, Hälfte meines Lebens hier. So ich bin eigentlich nicht richtig amerikanisch und auch nicht richtig deutsch. Aber irgendwo zwischendrinnen, ein #00:07.49# zwischen beiden Kulturen bin ich eigentlich. So Kultur für mich ist Leben. Ich sag: Genieß dieses Leben, wegen das Leben ist sehr kurz. Man denkt, dass das lang ist, aber es ist sehr kurz. Das einzige Ding, das man mitnehmen kann, wenn das Leben vorbei ist, ist deine Erinnerung. Deswegen du sollst eigentlich viele davon machen“.

Kultur steht für ihn demnach unter anderem für Herkunft, Sozialisation und das soziale Umfeld, in das man hineingeboren wird. Gleichzeitig begreift er sie als etwas sehr Dynamisches, Individuelles und Wandelbares, weil er im Leben gemachte Erfahrungen als ihre Grundlage ausmacht. Dennoch denkt er, dass es verschiedene Kulturen, wie „die amerikanische“ oder „deutsche“ Kultur gibt, die mit diversen Traditionen einhergehen. Kultur ist für ihn die Basis des Lebens bzw. sie *ist* sogar Leben. Er nimmt Bezug auf ein Gefühl des „Zwischen“, indem er sich zwischen verschiedenen Kulturen positioniert, wobei er das Gefühl nicht wertet. Kultur und Erinnerungen sind für ihn untrennbar miteinander verknüpft. Er legt einen breiten Kulturbegriff zugrunde. Neben dem Kochen macht er Musik in einer Band. „Kunst“ definiert er zum einen über die Vorstellung von Talent, zum anderen über

die Hingabe und Leidenschaft eines Menschen zu dem, was er tut. Während Kultur das Leben für ihn ist, ist Kunst für ihn der Mensch, der etwas mit Leidenschaft macht:

„Kunst ist das Mensch. Was man aus sich selbst rausholen kann. Wegen eine Person kann, sag mal, singen and die ist 25 und du kennst ein Kind, das drei Jahre alt ist and singt viel besser wie diese 25-Jährige. […]. Kunst ist, ich sag mal so, das ist eine Gabe von Gott gegeben. […]. Es gibt viele Leute das diese Gabe sehe und nutzen und viele Leute das diese Gabe vergeuden. Die wissen nicht, dass die das haben oder die wollen das nicht haben. Kunst ist eigentlich wenn Mensch #00:10:41# gefunden hat was dir Spaß macht, was dir #00:10:44# und du machst das mit aller Leidenschaft! Das ist dann diese Kunst, ja".

Kunst sei überall anzutreffen, insofern man eine gewisse Empfänglichkeit für ihre Wahrnehmung mitbringe. Hinzukommend müsse man sich selber trauen, künstlerisch aktiv zu werden. Obwohl von einigen wenigen definiert werden würde, was Kunst ist und viele „gute" Künstler*innen, wie z.B. manche Straßenmusiker*innen, nur einen geringen Bekanntheitsgrad besitzen würden, ist seiner Ansicht nach jeder Mensch ein/e Künstler*in und Kunst liege im Auge des/der Betrachtenden. Sie sei etwas sehr Individuelles. Trotzdem belegt das obige Zitat, dass er zwischen unterschiedlichem, angeborenen künstlerischen „Talent" unterscheidet. Auch Kochen oder Schuhe putzen könnten künstlerische Tätigkeiten sein:

„I mean Kunst ist überall. Überall! Aber man muss seine Augen dafür haben. And this is die einzige Ding mit Kunst: Wer bestimmt was eigentlich Kunst ist? This is das. Und das Problem ist genau wie unsere Mode. Wer bestimmt, was Mode ist? Wer #00:11:42# lauter schreit #00:11:44#. Kunst ist, ich finde ist die einzige Person, jede Person ist ein Künstler. Jeder. Es ist nur, es gibt Leute, ich sag mal, das ist Kunst, die sagen „ok, das kenne ich. Das mag ich". Trau mich das dann zu machen. Es gibt andere Leute, die sich das nicht trauen. Kunst ist as we would say in America: „beauty is in the eye of the beholder". Kunst ist auch in the eye of the beholder. […]. Kochen, Schuhe putzen! Keine Ahnung. Jeder macht eine Kunst".

Kunst, die Definition von etwas als Kunst und die künstlerische Betätigung selbst sowie ihre Bewertung sind für ihn folglich etwas Persönliches, obwohl der Kunstmarkt anders strukturiert sei. Einige wenige würden versuchen, universelle Kunstdefinitionen vorzugeben.

Die Dekoration im „Abyssinia"-Restaurant ist bunt. Charles erklärt, dass der Großteil von seiner Frau ausgesucht wurde und einen Bezug zu Äthiopien und Eritrea hat, weil sie in Eritrea geboren wurde und in Äthiopien aufgewachsen ist. Ein Kunstwerk, ungefähr in DIN A4 Größe, das an der Wand hängt und aus Holz gefertigt ist, zeigt verschiedene eritreische und äthiopische Instrumente. Seine jahrelange Erfahrung im Restaurantgewerbe habe ihm dabei geholfen, eine Atmosphäre „wie zuhause" zu schaffen. Mit der kreativen Raumgestaltung möchte er also eine bestimmte Wirkung bei den Gästen erzielen. Die künstlerischen Elemente würden zum Wohlfühlen der Verweilenden beitragen, die teilweise gar nicht mehr nach Hause wollen würden. Manche der Bilder an den Wänden hätten auch einen persönlichen Bezug. Ein aus Holz geschnitztes Kunstwerk zeigt die drei äthiopischen Kirchen Axum, Lalibela und Fasum, die er mit seiner Frau bereits besucht habe. Besonders beeindruckend

findet er, dass die Kirche Lalibela komplett aus einem Stein gebaut wurde. Direkt daneben hängt ein digitaler Monitor, auf dem eine Folge von der Fernsehsendung „Mein Lokal, dein Lokal“ in Dauerschleife gezeigt wird. Zu sehen ist auch Charles, der im Sommer 2022 mit seinem Restaurant bei dem Format mitgemacht hat. Durch die Anbringung des Holzkunstwerks mit den Kirchen und dem Monitor in direkter Nähe zueinander entsteht ein Kontrast zwischen moderner medialer Unterhaltungskultur in Deutschland und handwerklich-architektonischer Kultur bzw. Bildender Kunst aus der alten Heimat seiner Frau. Charles hat vor mit seiner Band zukünftig ebenfalls bei kulturellen Veranstaltungen wie der „Kulturnacht Ulm/Neu-Ulm“ oder bei Straßenfesten mitzumachen, da er sein Restaurant als Bühne nutzen möchte, indem er die großen Fenster zu den Gassen hin öffnet. Es wird klar, dass er unternehmerisch denkt, sich der (Außen-)Wirkung von Musik bewusst ist und die Aufmerksamkeit auf sein Lokal lenken möchte. Charles betrachtet Kommunikation als etwas Individuelles. In Deutschland bzw. in Ulm habe seines Eindrucks nach ein Kommunikationswandel innerhalb der letzten zehn bis zwanzig Jahre stattgefunden. Früher sei man zurückhaltender und weniger offen gewesen. Er persönlich komme sowieso schnell mit den Menschen auf der Straße ins Gespräch:

„**S1:** Also ich finde, dass Kommunikation ist so vielfältig wie die Sprachen, das wir haben auf der Welt. Jeder hat seine eigene Weg, das sie kommuniziert. Paar Leute mehr, paar Leute weniger. Aber Kommunikation in Ulm oder hier jetzt in Deutschland…Ich finde früher vor zehn oder zwanzig Jahren haben die weniger kommuniziert. Die waren…viele Leute sind in dieser Zeit ein bisschen zurückgehalten. Typische deutsche Leute, die schauen erstmal und […] dann abchecken was los ist und dann….ah…. […]. Soll ich was sagen oder nicht? Ja! Das ist hier dieses Ding. Aber in Amerika das ist genau das Gegenteil. Komplett das Gegenteil! […]. Die quatschen… Du kannst einen Mensch eine Minute sehen, und der redet mit dir, wie als wenn der mit dir seit zwanzig Jahren kennengelernt haben. And I’m like …

S2: Wer bist du?

S1: …wie heißt du jetzt nach zwanzig Minuten? [beide lachen]. *And* das ist halt so. Hier du kannst in einer Wohnsiedlung wohnen und deine Nachbarn nicht mal sehen oder mit ihnen reden fünf Jahre lang. […]. Also wie gesagt, vor zwanzig Jahren war das so. Heutzutage ist das nicht so. Heutzutage die Leute, die reden. Die sind sehr offen. Die reden mehr wie früher. Die Leute haben nicht so Hemmungen und alles. […]. Von mir wegen ich bin Amerikaner. Man sieht das von 500 Meter. Ich glaube deswegen ist das einfacher. Wenn sie wollen, merken sie, ich rede mit jedem. Bis ich nach Hause komme, habe ich bestimmt zehn Leute neu kenngelernt. [beide lachen]. Das ist normal bei mir. Und jetzt seit dieser Sendung ich kann nicht nicht reden mit Leute“.

Charles geht sonach davon aus, dass man ihm seine Herkunft ansieht. Er geht laut eigener Erzählung sehr offen(siv) damit um, weil er sie als Gewinn betrachtet und unvoreingenommen mit allen kommuniziert.

Wikyanos Gebray (20 Jahre, alte Heimat Eritrea, in Neu-Ulm seit 4 Jahren)[277] erzählt, dass sie

[277] Die Gespräche mit Wikyanos wurden nicht aufgenommen bzw. transkribiert.

sehr gerne kocht. Sie lädt mich mehrmals zu sich ein, weil sie das zubereitete Essen am liebsten mit anderen teile.

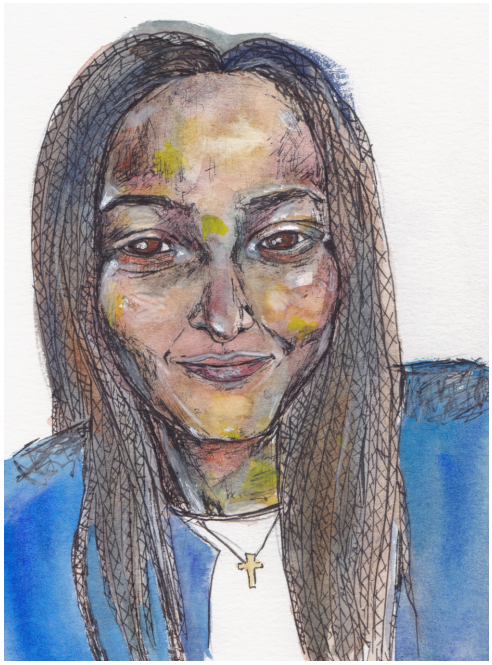


Abb. 22.: Wikyanos Gebray.

Wir lernen uns auf einem eritreisch-orthodoxen Gottesdienst in der von der evangelischen Gemeinde in Pfuhl dafür zur Verfügung gestellten Kirche kennen.

Abb. 23.: Eritreisch-orthodoxer Gottesdienst am 06.11.2022 in Neu-Ulm (Pfuhl).

Wikyanos geht gerne spazieren, besonders im Sommer. Zudem habe sie „versucht“ zu zeichnen, aber sie habe dafür ihrer Meinung nach nicht ausreichend Talent. Hier ist eine Parallele zu

Josés und Charles Aussagen auszumachen. Zeichnen und Malen geht bei José und Wikyanos mit gewissen qualitativen Ansprüchen an sich selber einher. Charles geht ebenso von einem gewissen notwendigen Talent aus. Wikyanos berichtet, dass sie angefangen hat ein Buch über ihre Fluchterfahrungen zu schreiben. Sie traue sich jedoch nicht weiter zu schreiben, weil ihr die notwendigen Deutschkenntnisse fehlen würden (vgl. IT 44: Schroeder). Als Vorbild nennt sie das Buch „Ich will doch nur frei sein“ (2022) von ihrem Bekannten namens Filimon Mebrhatom (vgl. IT 46: Mebrhatom und Behr). Wikyanos erzählt scheinbar nebenbei weiter, dass in Eritrea neun Sprachen gesprochen werden. Sie könne fünf davon sprechen. Sie hebt ihre Mehrsprachigkeit demnach nicht besonders hervor. Das könnte damit zusammenhängen, dass die von ihr gesprochenen Sprachen im (Berufs-)Alltag in Deutschland wenig Relevanz haben und wertgeschätzt werden. Als ich sie dazu ermutige, weiter an ihrem Buch zu schreiben und sage, dass ich von ihrer Mehrsprachigkeit beeindruckt bin, sagt sie: „Du hast ja eigentlich Recht“. Einen gemeinschaftlichen Halt findet Wikyanos in der eritreisch-orthodoxen Gemeinde in Ulm/Neu-Ulm. Zwar würde sie auch gerne abends mit Freund*innen weggehen, allerdings habe sie seit ihrer Flucht Angst im Dunkeln. Persönliche gemachte Erfahrungen wirken an dieser Stelle ausgrenzend, weil dadurch ihre Teilnahme an bestimmten kulturellen Veranstaltungen, gerade im Winter, eingeschränkt ist. Auf unserem Spaziergang gehen wir am Edwin-Scharff-Museum in Neu-Ulm vorbei. Lachend zeigt sie mir die digitale Anzeige vor dem Gebäude, auf dem unter anderem ein Bild von einer nackten, griechisch anmutenden Männerstatue aufblinkt. Sie würde immer wieder mit ihrer Freundin hierherkommen und über das sichtbare Geschlechtsteil des Mannes kichern, weil sie nicht verstehen würden, warum man es trotz des verbreiteten christlichen Glaubens so entblößt zeige. Trotz des durch die Anzeigetafel repräsentierten musealen Kontexts bleibt die Abbildung der nackten Männerstatue für Wikyanos befremdlich, weil sie den kunsthistorischen Kontext anders oder nicht wahrnimmt und folglich die Statue nicht als „Kunstwerk“ einordnet. Ein anderes Mal treffen wir uns im Stadthaus Ulm. Wir schauen uns die kostenfreie Ausstellung mit dem Titel „Urbane Räume“ vom Fotografen Peter Bialobrzeski an.

Abb. 24.: Besuch im Stadthaus Ulm mit Wikyanos.

Mehrmals fragt sie beim Betreten des Gebäudes, ob wir wirklich ohne etwas zu bezahlen eintreten dürfen: „Wow, ich lebe seit vier Jahren hier, aber das wusste ich nicht“. Wir schauen uns die Fotografien an und raten, um welche Städte es sich handelt. Eine Aufseherin erklärt uns später, dass das Mutmaßen über die abgebildete Stadt und das Finden von Ähnlichkeiten zwischen den Städten auch die Absicht des Künstlers war. Wikyanos z.B. meint auf einem Bild Äthiopien erkennen zu können, es handelt sich jedoch um ein lateinamerikanisches Land. Auf einer anderen Fotografie, auf der etwas heruntergekommene Hochhäuser zu sehen sind mit über die Balkone zum Trocknen aufgehängten, bunten Kleidungsstücken und Menschen, die auf Teppichen auf den Dächern sitzen, sagt sie, dass sie ein Jahr im Sudan ähnlich gewohnt habe. Die Fotografien wecken demnach Erinnerungen und regen zum Erzählen sowie zum gegenseitigen Austausch über die eigene Vergangenheit und über verschiedene Lebensumstände an. Die Museumsaufsicht beginnt die Fotografien als Gesprächsanlass begreifend zu erzählen, dass sie aus der Türkei stammt und möchte wissen, wie alt Wikyanos ist und woher sie kommt. Sie antwortet, dass die Aufseherin doch raten soll. Diese tippt erst auf Afrika, dann vermutet sie richtig Eritrea und sagt, dass wohl keine eritreische Stadt auf den Ausstellungsfotografien gezeigt wird. Da wir die einzigen Besucher*innen sind und die Räume des Stadthauses sehr offen konzipiert sind, kann angenommen werden, dass sie unsere vorherigen Gespräche, zumindest Teile davon, mitgehört hat. Die circa 45-Jährige Frau empfiehlt Wikyanos ungefragt, erstmal eine Ausbildung zu machen und sich einen Job zu suchen, um als Frau unabhängig zu sein. An mich wendet sie sich nicht. Ich vermute, dass es daran liegt, dass Wikyanos in einem ähnlichen Alter wie ihre Tochter ist und dass sie wegen ihrer Einwanderungsgeschichte in Kombination mit dem Thema der Ausstellung eine größere Verbindung zu ihr spürt. Sie fragt Wikyanos direkt, warum sie hergekommen sei: Wegen des Kriegs, wegen der Arbeit oder aufgrund von Heirat? Sie äußert, dass Wikyanos sehr hübsch sei und sie

doch mit Sicherheit eine große Auswahl habe, was Männer anbelange. Wikyanos fängt an unsicher zu kichern und sagt, dass sie ganz schüchtern werde und nicht wisse, was sie antworten solle. Die beschriebene Situation zeigt, dass über den Besuch im Museum und die Rezeption der ausgestellten Fotografien ein Gesprächsanlass geboten wird und ein mögliches Anknüpfungsthema besteht. Wikyanos und die Aufseherin teilen die Erfahrung der Migration miteinander, wenn auch in ganz anderen Kontexten. Diese Gemeinsamkeit wird von der Aufsicht als Basis für ihre Erzählungen, die sie hauptsächlich an Wikyanos richtet, genutzt. Sie gibt Wikyanos viele Ratschläge, die aufgrund dessen verunsichert reagiert. Ich bleibe wegen nicht geteilter Migrations- und damit in Zusammenhang stehender Marginalisierungserfahrungen eine Außenstehende, die aber dennoch Teil der Situation ist.

Mohammed Nasser (21 Jahre, alte Heimat Kamerun, seit zwei Jahren in Ulm) begreift „Kunst“ in dem nicht aufgezeichneten Gespräch als alles, was man mit Leidenschaft macht.

Abb. 25.: Mohammed N.

Hier zeigt sich eine Gemeinsamkeit hinsichtlich der Meinung von Charles. Unter „Kunst“ versteht er auch kleinere Arbeiten oder Tätigkeiten. Er interessiere sich besonders für Musik. Gerne würde er Geige spielen, könne aber keine Noten lesen. Er scheint das Beherrschen des in westlicher Tradition stehenden Instruments folglich mit einer bestimmten Notenkenntnis in Verbindung zu setzen. Darüber hinaus antwortet er auf die Frage, ob und wie er sich im Kultur- und Kunstbereich selber betätigt, dass er sich für Fußball interessiert und selber als Hobby spielt. Er legt somit wie selbstverständlich einen weiten Kulturbegriff zugrunde. Mohammed erzählt des Weiteren, dass sein Heimatdorf Fumban in Kamerun sehr bekannt für Kunst ist. Es gebe ein Museum für Kunst und Handwerk und das Palastmuseum mit seiner (kunst-)historischen Sammlung aus dem Königtum Bamun

(vgl. IT 47: Museum Rietberg). Dort würden viele Holzarbeiten und Masken etc. ausgestellt werden, die teilweise für hohe Geldsummen auf dem Kunstmarkt verkauft werden würden. Viele Tourist*innen kämen extra dorthin. Schon das Gebäude des Kunstmuseums würde auffallen, da der Eingang als Schlange mit zwei Köpfen gestaltet ist. Als einziger Gesprächspartner, abgesehen von Charles, thematisiert Mohamed den (internationalen) Kunstmarkt und den hinter der Kunst steckenden Aspekts des finanziellen Gewinns aktiv. Im Laufe des Gesprächs merkt er schließlich an, dass wir uns viel über Musik unterhalten haben, aber nicht über Tanz, obwohl beides seiner Ansicht nach untrennbar zusammengehört. Er selber sei beeindruckt von Tänzen wie Walzer, Tango oder Salsa, könne sie aber leider nicht tanzen. In Kamerun tanze man z.B. den Paartanz Bamoun. Oft würde man sich mit allen Anwesenden in einen Kreis stellen und abwechselnd in der Mitte tanzen. Er stellt den gemeinschaftsstiftenden Aspekt des Tanzes heraus. Generell könne er mit jeder Kunstform etwas anfangen, außer mit dem Theater. Das würde ihn emotional nicht berühren, weil die Stücke häufig zu kompliziert seien. Er selber habe noch nie Theater gespielt und sei wegen seiner Vorbehalte dem Genre gegenüber auch noch nie im Theater Ulm gewesen. Abends sei er auch noch nicht in Bars oder auf Konzerten in der Stadt gewesen. Das liege mitunter daran, dass es schwierig sei neue Leute kennenzulernen, weil die Kommunikation eine große Barriere sei. Mohammed denkt, dass man eine Sprache vor allem über das aktive Sprechen lernt. Sein Verständnis einer notwendigen Sprachbeherrschung ähnelt damit dem von Mariolys und José. Er spreche noch nicht so gut Deutsch und in Deutschland sei es im Allgemeinen schwieriger mit Menschen ins Gespräch zu kommen, als in Kamerun. Als ich ihm meine gemalten Bilder auf Instagram zeige, fragt er immer wieder, ob ich das (wirklich) gemalt habe. Bei einem Aquarellbild von einem Frauenkopf meint er lachend: „Das Bild erinnert mich an Mona Lisa von Leonardo Da Vinci! Den Künstler kenne ich sogar mit Namen!“. In der Konversation mit Mohamed fällt insgesamt auf, dass er immer wieder versucht, sein Wissen über europäische Kunst anzuführen. Er erzählt zudem viel über afrikanische Populärkultur und Kunstformen seiner kamerunischen Heimat. Beim Betrachten meines auf Instagram hochgeladenen Gitarrenspiels sagt er, dass ich ja eine „echte“ Künstlerin sei. An dieser Aussage wird deutlich, dass er zu differenzieren scheint zwischen verschiedenen „Künstler*innen“ und ihren Fähigkeiten. Hier ist eine Parallele zu Charles und Mariolys erkennbar.

Siddhant Bane[278] hat ein eher breites Verständnis von Kultur.

Abb. 26.: Siddhant Bane.

Er fragt mich gleichhin, ob Sport auch unter den Begriff Kultur gefasst werden kann. Er denkt, dass dieser das Potenzial hat, verschiedene Kulturen zu vereinen. Angebote wie Cricket oder Baseball im öffentlichen Raum seien „auch eine Art von Veranstaltung“. Aber „vielleicht nicht genau Kunst“. Aus seiner Aussage kann geschlossen werden, dass er den Kulturbegriff von dem der Kunst abgrenzt. Unter „Kunst“ versteht er auf direkte Nachfrage vor allem die Bildenden Künste, wie Gemälde oder Skulpturen sowie klassische Musik und Opern. Hier tritt hervor, dass er ausschließlich traditionell dem hochkulturellen Bereich zuzuordnende Sparten nennt. Er selber betätige sich kreativ durch das Programmieren von Mustern, die Mandalas ähneln und auf nur einer mathematischen Gleichung basieren. Auffällig ist, dass ihm immer wieder Ideen einfallen, wie man die „Kulturhupe“ in den Ulmer Stadtvierteln bespielen kann. Er erwähnt sie im gesamten Gespräch immer wieder, ohne dass ich explizit danach frage. Das deutet darauf hin, dass ihn das Konzept beschäftigt. Da er selber am Stadtrand am Eselsberg wohnt, ist er auf den öffentlichen Nahverkehr angewiesen, um in die Innenstadt zu gelangen. Er bedenkt in seinen kreativen Überlegungen über die Möglichkeiten der kulturellen Gestaltung der Stadt überdies die Faktoren der örtlichen Erreichbarkeit und die anfallenden Kosten für den öffentlichen Nahverkehr.

Neben dem Vorschlag Sportangebote an der Ape umzusetzen, erinnert er sich an seine Kindheit und an akrobatische Aufführungen in den Straßen in seiner alten Heimat in Indien. Des

[278] Siehe Transkription Anhang A6.

Weiteren könne er sich einen Büchertausch im Quartier gut vorstellen. Er denkt sogar an die formell-behördlichen Voraussetzungen für die Angebotsideen und macht ein konkretes Beispiel für eine Anknüpfungsmöglichkeit der Kulturape an eine bereits bestehende, funktionierende Struktur in seinem Wohnviertel. Der wöchentliche Bauernmarkt am Eselsberg könne passend sein. Gleichwohl ist ihm bewusst, dass das Wetter und die kalte Jahreszeit die Durchführung solcher Angebote und Veranstaltungen erschweren. Siddhant verknüpft den Gedanken des mobilen Kulturortes selbstständig mit Aspekten der Städteplanung, der Lebensqualität und -gestaltung in Quartieren sowie mit der Nachhaltigkeitsthematik und -bildung. Sein Interesse am Thema der Nachhaltigkeit ist unter anderem mit seinem Beruf als Wissenschaftler an einem Forschungsinstitut in der Branche der Erneuerbaren Energien zu begründen. Er glaubt, dass ein Sich-Langsamer-Bewegen durch die Nutzung von Fahrrädern oder das Zufußgehen im Kontrast zum Autofahren zu einer verstärkten Wahrnehmung der Menschen in Bezug auf ihre Umgebung und einer höheren Nutzung von Angeboten in der Nähe führt. Das bewirke wiederum, dass mehr Geld in die lokale Wirtschaft fließe. Auch Kooperationen zwischen Programmierer*innen und Künstler*innen stellt er sich gewinnbringend vor. Er sieht Potenzial in der Verbindung von Kunst, Künstlicher Intelligenz und Programmierung, weil hier gesellschaftlich Relevantes verhandelt werden könne. Als Beispiel nennt er „versteckten“ und „faktenbasierten Aktivismus“ zum Thema Landwirtschaft, Tierhaltung und umweltfreundlicher Ernährung. Die Kraft von Kunst in Kombination mit Technik sei es, Aufmerksamkeit für zukunftsrelevante Themen wie Klimawandel und Gerechtigkeit zu generieren. Das könne aber auch durch widerständische, performative Akte im Alltag geschehen. Er kritisiert aber: „Manchmal die Einwanderer sehen die Interkultur nicht. Die sind meistens in diesen internationalen Gruppen“. Für ihn sei alleine Unterwegsein in Österreich ein Weg gewesen, sich bewusst auf das Kennenlernen einer für ihn unbekannten Kultur einzulassen: „Und dann kann man so spontan an kleinen Veranstaltungen teilnehmen. Die Kultur erleben“. Ähnlich wie José in seinen Beschreibungen das Flanieren durch eine für ihn fremde Stadt beschreibt, scheint für Siddhant durch das Solo-Spazieren eine höhere Offenheit und Empfänglichkeit der sich im urbanen Raum Bewegenden zu entstehen. José stellt beispielsweise heraus, dass die sinnliche (Detail-)Wahrnehmung der Schönheit des urbanen Raums und das zufällige Entdecken von Kulturangeboten beim Spazierengehen durch die Stadt sehr bereichernd sind. Einmal habe er unerwartet ein schönes Konzert vom Universitätschor Ulm miterlebt. Siddhant ist der Meinung, dass es das Ziel von Kunst ist Kettenreaktionen zu erzeugen im Hinblick auf das Kennenlernen von Menschen und das gemeinsame Erleben und Machen von Erfahrungen. Dadurch würden neue Ideen entstehen.

José Cortez definiert Kultur auf meine Nachfrage wie folgt:

„I think for me like culture is really different from art, the definition. I also had something similar in the bachelors. So there is a lot of definitions coming into my mind. [...]. But culture is like everything you

are getting from the environment and a different view like who you are. Like how you act, how you talk to people, how you react to things, how you talk. A lot of different things. And it's something really personal. But also on an other level it can be shared with another #00:02:44# people. It #00:02:47# culture, could be something like how you live, than next level your family, than your school, then your #00:02:52# and like that. Watching different levels. But something #00:02:57# shared with a lot of people. And comes from your environment. I think that's it. Culture can unite people, but it's also like to create some trouble other times. It's so #00:03:13#. A lot of different things. But for me it's something that unites people and that combines a lot of different factors out of #00:03:19# for a person".

José integriert in seiner Kulturdefinition somit vor allem die nach Wolfgang Müller-Funk (2006) zweite Kulturebene der kulturellen Sozialisation. Dabei unterscheidet er zwischen individuellen, die Persönlichkeit prägenden kulturellen Aspekten und mit anderen Menschen und Gruppen geteilte Kulturelemente. Letztere könnten aus gesellschaftlicher Perspektive sowohl einend, als auch trennend wirken. Weder erwähnt er Ebene 1, also Kultur als alles vom Menschen Geschaffene in Abgrenzung zur Natur, noch Ebene 3, d.h. Kultur als spezifischen Gesellschaftsbereich, worunter Kunst zu fassen ist. Kunst(-formen) begreift er als außerhalb des Kulturbegriffs liegend bzw. als eigenen Bereich. Der Kunstbegriff steht für ihn in Verbindung mit der von Müller-Funk ausgemachten Kulturebene 1, weil er alles vom Menschen Produzierte als Kunst betrachtet, das etwas ausdrückt und einen Zweck erfüllt. Am wichtigsten sei, dass das Geschaffene mit Mühe und Zeit von einer Person hergestellt wird. Technisch oder künstlich erzeugte Werke sind für ihn im Gegensatz zu Siddhant, der genau diese Kombination interessant findet, weniger als Kunst einzuordnen. Das Entworfene, z.B. Musik, Malereien oder etwas Geschriebenes, müsse dabei nicht „schön" sein. Allerdings müsse es dem/der Rezipient*in die Gelegenheit zur Wertschätzung bieten. Der Bewertungsmaßstab für die Anerkennung sei dabei sehr individuell und hänge mit persönlichem Geschmack und gemachten Erfahrungen zusammen. Neben den klassischen Kunstformen seien heutzutage auch immer mehr neue Kunstarten bedeutsam:

„[…] anything people can produce. And a thing that have an expressive like meaning and purpose. It can be a lot of things. It can be like music, painting, something you write. But I think […] it doesn't have to be beautiful, but it can be something that will be appreciated by some people. […]. And I think that is more like a mutual word for it. Like something that is beautiful for me may not be beautiful for other people. Like we can both appreciate, like a #00:04:18# we put in something. Like […] a classic like music, photography, painting, like the other classic ones. But we now have a lot of new kind of things, that could be art. But I think […] the most important #00:04:35# is done with time and effort by a person. And I think that it's done by a person is really important right now, because I know there's a debate about 'AI' [Artificial Intelligence] doing art and something like this. So I think for me it's like the main difference. And that someone can appreciate it. Like it could be hated, it could be loved […]. You get a reaction to this creative thing or building or an orchestra, a lot of different things".

José hat sich vorgenommen sich darauf zu fokussieren, was er wirklich wolle und nicht nur Dinge zu tun, die empfohlen werden, zu kulturellen Höflichkeitsformen dazugehören oder einfach Routine sind. Hier wird deutlich, dass künstlerische Betätigungen für ihn zur Persönlichkeitsentwicklung und Selbstentfaltung beitragen.

Bei einer Unterhaltung während eines Spaziergangs nahe der Geflüchtetenunterkunft in der Römerstraße in Ulm mit Asmatullah Burhan (34 Jahre, alte Heimat Afghanistan, seit einem Jahr in Ulm)[279] sprechen wir über sehr unterschiedliche Themen in Bezug auf Kunst und Kultur.

Abb. 27.: Asmatullah Burhan.

Inhaltlich werden wir von den gemachten Eindrücken auf unserem Weg beeinflusst. Als wir an einer Pferdefarm vorbeikommen, berichtet er von der Popularität des Pferdesports in Afghanistan und von den hohen Kosten für die gezüchteten Sporttiere. Wir spazieren an der Festungsmauer am Unteren Kuhberg vorbei und ich erläutere, dass hier Bands proben und junge Menschen zu Schauspieler*innen ausgebildet werden. Asmatullah sagt, dass er zwar musikalisch nicht aktiv ist, aber sehr gut zuhören kann. Und das Hören(-können) von Musik sei mindestens genauso wichtig. Hier zeichnet sich ab, dass auch das (aufmerksame) Musikhören von ihm als künstlerische Kompetenz eingeordnet wird. Gleichzeitig verweist er darauf, dass es Zuhörer*innen braucht, damit Musik ihre ganze Wirkung entfalten kann. Als eine Krähe über uns herfliegt zeigt er auf sie und fragt mich, wie man dieses Tier auf Deutsch nennt. Ich nenne ihm das Wort und hole aus, dass Raben oder Krähen in Märchen oft als ein Bote des Bösen erscheinen. Asmatullah stimmt zu, Raben würden Pech bringen. Über visuell und auditiv Wahrgenommenes und das daran anknüpfende Gespräch zu Weltansichten und Symbolik in Erzählungen findet zusammenfassend ein sprachlich-kreativer Austausch statt. Insgesamt deutet sich an, dass die Diskussion über kulturelle und künstlerische Themen auch ohne direkte Ansprache und Nutzung der Wörter „Kunst“ und „Kultur“ stattfindet, indem Assoziationen beim Spaziergengehen durch die Umgebung hervorgerufen werden. Bei einem anderen Gespräch in

[279] Die Gespräche mit Asmatullah wurden nicht aufgenommen bzw. transkribiert.

einem Café Anfang August 2023 mit Asmatullah fällt im Kontrast dazu auf, dass das aktiv angesprochene Thema Kunst und Kultur für ihn nicht so interessant zu sein scheint. In der Situation fehlen die spontanen Eindrücke, was die Unterhaltung spürbar erschwert. Asmatullah, der mittlerweile eine Wohnung in der Innenstadt mit seiner Familie gefunden hat, erzählt, dass er die Lichterserenade, bei der einmal im Jahr viele kleine Teelichter am späten Samstagabend die Donau hinabfließen, sehr genossen hat und auch das „Nabada" habe er trotz kaltem Regenwetter sehr interessant gefunden. Er findet es spannend, dass es diese Veranstaltungen nur in der Stadt Ulm gibt. Wir beobachten bei dem Gespräch drei ältere Herren am Tisch gegenüber, die Karten spielen. Asmatullah sagt mir, dass er mit geschlossenen Augen, nur durch Fühlen erkennen könne, um welche Karte es sich handelt. Erst beharrt er darauf, dann lenkt er aber ein, dass eine Kamera an der Decke dabei helfen würde. Er lacht.

Ich treffe Abdulrahman Alset (29 Jahre, alte Heimat Syrien, seit sieben Jahren in Deutschland) am 24.11.2023 zu einem zweistündigen Gespräch, das ich nicht aufnehme. Er möchte von mir Abdul genannt werden. Zum Studieren vor sieben Jahren ist er wegen des Krieges aus Damaskus in Syrien nach Deutschland gekommen. Zuletzt war er im Jahr 2018 dort. Er habe dort angefangen Maschinenbau zu studieren. In Erfurt habe er sich dann für ein Informatik-Studium entschieden, um überall in der Welt mobil arbeiten zu können. Leider habe er nun das Studium abgebrochen, da ihm der Umstieg vom Online-Unterricht während der Corona-Pandemie hin zum Präsenzunterricht schwergefallen sei. Nun arbeitet er in einem Ulmer Café als Kellner und überlegt eine Ausbildung im Bereich der Software-Entwicklung anzufangen. Ursprünglich habe er vorgehabt direkt im neuen Jahr damit zu beginnen, denn er habe nicht gewusst, dass der Ausbildungsstart erst im September möglich ist. Nun sei er auf der Suche nach einem Praktikum. Abdul ist vor drei Jahren nach Ulm gekommen und lebt in einer Wohngemeinschaft am Eselsberg. Als ich mir einen Kaffee bestelle und frage, ob er auch etwas trinken möchte, sagt er lachend: „Ich trinke keinen Kaffee, nur Tee. Da ich selber in einem Café arbeite, war ich noch nie oder nur ganz selten als Gast in einem". Ulm hat für ihn genau die richtige Größe: „Nicht zu groß und nicht zu klein. Es gibt alles. Du kommst überall mit dem Rad oder zu Fuß hin". Er möchte gerne in Ulm bleiben, denn neue Freund*innen in einer unbekannten Stadt zu suchen sei anstrengend. Abduls gesamte Familie ist noch in Damaskus. Er denkt, dass die Situation nach dem Krieg vor Ort wegen der stark angestiegenen Preise für Lebensmittel schwieriger geworden ist. Wenn seine Eltern duschen wollen würden, müssten sie eine Woche vorher für ausreichend fließendes Wasser sorgen. Elektrizität gebe es auch nicht immer. Die Cafés und Restaurants seien zwar teuer, aber dennoch gut besucht. Das liege daran, dass die Schere zwischen arm und reich sich vergrößert habe. Mit genügend Geld sei der Alltag in Damaskus stemmbar, mit wenig Einnahmen sei es sehr schwierig. Er schicke seinen Eltern regelmäßig Geld. Sie würden aber sagen, dass er das nicht tun solle. Für ihn seien 50 Euro allerdings keine hohe Summe, für seine Familie in Syrien umgerechnet schon. Er habe zudem das Gefühl, dass seine Eltern ihm nicht die Wahrheit darüber erzählen, wie angespannt die

Situation vor Ort tatsächlich ist, damit er sich keine Sorgen mache. Am Anfang, als er nach Deutschland gekommen sei, habe er in einem Raum mit neun Personen schlafen müssen. Für das gesamte Apartment habe es nur eine dreckige Toilette gegeben. Deswegen habe er versucht, woanders die sanitären Anlagen zu nutzen und sei z.B. im Fitnessstudio duschen gegangen. Er verstehe nicht, warum die deutschen Behörden arbeitswilligen jungen Menschen die Ankunft so erschweren würden. Obwohl er zu dem Zeitpunkt schon sehr gut Deutsch gesprochen habe, hätte er aufgrund fehlender Dokumente erst spät anfangen können zu studieren. Zusätzlich sei die Finanzierung sehr teuer gewesen. In Syrien sei von ihm erwartet worden, dass er Arzt oder Ingenieur wird. Diese familiäre Erwartungshaltung sei nicht unüblich. Eigentlich habe er davon geträumt, professioneller Musiker zu werden, aber das sei nicht möglich gewesen. Deswegen bringe er sich jetzt selber das Gitarrespielen bei mithilfe von Youtube-Videos. Seine erste Instrumentenwahl wäre Violine gewesen, weil er eine Freundin im Orchester habe spielen sehen und direkt begeistert gewesen sei. Allerdings habe sie ihm gesagt, dass es schwierig und teuer sei, selber Geige zu lernen. Deswegen probiere er nun die Gitarre aus. Das sei aber gar nicht so einfach. Nach längerem Üben würden seine Finger schmerzen, wahrscheinlich seien sie schon zu alt, sagt er lachend. Abdul erzählt mir überdies angeregt, dass er zwar gerne mit Freund*innen essen geht und neue Restaurants ausprobiert, ihm sein eigenes zubereitetes Essen aber am besten schmeckt. Vor allen Dingen Speisen aus seiner alten Heimat koche er gerne. Besonders gerne esse er Hummus, was im Syrischen aber zumeist einfach „Kichererbsen“ bedeute. Der Hummus schmecke ganz anders, als er ihn aus Deutschland kenne. Wichtig sei die richtige Menge Tahini und er selbst füge immer einen Eiswürfel für die Cremigkeit hinzu.

Abb. 28.: Abdulrahman Alset.

Als wir bei einbrechender Dunkelheit an Häusern vorbeigehen, die schon mit Lichterketten geschmückt sind und es plötzlich sogar beginnt zu schneien, berichtet er, dass er Weihnachten

grundsätzlich möge. Allerdings habe er die ersten drei Jahre in Deutschland alleine gefeiert. In den letzten beiden Jahren sei er von Freund*innen eingeladen worden mit zu ihren Familien zu kommen. Das habe er aber abgelehnt, weil er sich nicht aufdrängen wolle. Dieses Jahr überlegt er sich hingegen mit zu der Familie einer Freundin zu gehen, die jedoch mit einem starken schwäbischen Akzent spreche, sodass er nicht immer alles verstehe. Auch im arabischen, seiner Muttersprache, gebe es viele verschiedene Dialekte, sodass es häufig nicht so einfach sei, sich zu verständigen. Er habe sogar schon mit aus Marokko stammenden und arabisch-Muttersprachler*innen hier in Deutschland Deutsch geredet, weil die Kommunikation auf diese Weise einfacher gewesen sei. Als wir beginnen über Einsamkeit an den Feiertagen zu sprechen, äußert er, dass seine Lebenssituation ihm unterschwellig mehr anstrengt, als er manchmal zugibt. Schließlich kommen wir auf das Thema Kunst zu sprechen. Abdul sagt, dass er auf Städtereisen immer ins Museum geht. In Ulm sei er noch nicht dort gewesen, wohl aber mehrmals im Stadthaus. Er findet es toll, dass es kostenfrei ist und es immer wechselnde Fotoausstellungen mit internationalem Bezug ohne lange Texttafeln gibt. Er habe mehrmals probiert alleine irgendwohin zu gehen, aber er fühle sich unwohl dabei und wisse dann nicht mit wem er reden solle. Deswegen gehe er lieber mit Freund*innen zu Kulturveranstaltungen. Je nach Freundeskreis, könnten das unterschiedliche Orte und Events sein. Besonders das internationale Treffen sei schön, weil man immer wieder neue Leute mit für ihn teilweise unbekannten Interessen kennenlerne. Überdies habe er angefangen mit dem Malen und Zeichnen. Sein Problem sei allerdings, dass er immer auf ein bestimmtes Ziel hinarbeite. Er habe ein genaues Ergebnis im Kopf, dass er nicht erfüllen könne und folglich sei er enttäuscht. Er wisse zwar, dass auch der Prozess in der Kunst wichtig ist, aber es bereite ihm Mühe, das für sich und seine Werke anzuerkennen. Er habe sich vor kurzem bei einem Illustrationskurs beim Ulmer Künstler Daniel Fernández angemeldet. Er sei der Einzige gewesen, was erst komisch, dann sehr intensiv gewesen sei. Der Illustrator hätte ihn gleichhin gefragt, was sein Stil sei. Daraufhin hätte er gesagt: „Keine Ahnung, genau das weiß ich ja eben nicht. Ich bin ja noch auf der Suche“. Abdul zeigt also ein großes Interesse für künstlerisch-kreative Tätigkeiten und für die Rezeption von Kunst und Kultur bzw. für die Teilnahme an Veranstaltungen. Die eigene künstlerische Betätigung verbindet er allerdings mit einer bestimmten Erwartungshaltung. Er reflektiert gleichwohl, dass auch das eigentliche Machen wichtig ist und ihm Spaß macht. Als ich Abdul frage, ob er Sport macht, sagt er: „Ja, alles. Ich mache einfach alles“. Er spiele im Fußballverein in Merklingen und im Sommer viel Volleyball in dem „Friedrichsau“-Park oder Tischtennis. Er denkt daraufhin darüber nach, dass er mittlerweile zwar schon 28 Jahre alt sei, aber er sich immer noch oft frage, was er eigentlich im Leben erreichen und machen wolle. Die Kunst helfe ihm vielleicht dabei, die nächsten Schritte zu durchdenken, meint er. Der Sport sei wichtig für die Gesundheit und mache „den Kopf frei“.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass keiner der Gesprächspartner*innen Kunst alleinig mit einem Werkbegriff in Verbindung bringt. Das unterstützt Vera Allmanritters (2016) Analyse

der individuellen Migrationserfahrungen im Hinblick auf das Kulturnutzungsverhalten: die transkulturellen Akteur*innen vertreten wegen ihrer hybriden und grenzüberschreitenden Lebensrealität häufiger einen weiten Kulturbegriff (vgl. S. 91ff.). Einige meiner Gesprächspartner*innen legen jedoch erst auf Nachfrage eine weite Kulturdefinition zugrunde, indem sie z.B. das Kochen als kreative Tätigkeit beschreiben (s. Siddhant, Abdul und José). Das kann damit erklärt werden, dass ich häufig bereits vorab meine Aufgaben und Tätigkeiten in meinem Beruf als „Referentin für Kulturvermittlung und Kulturelle Bildung" geschildert habe, in dem ich zu dem Zeitpunkt hauptsächlich für Projektkooperationen mit städtischen Kultureinrichtungen und Freischaffenden zuständig bin, die sich größtenteils im Feld der Kunstsparten bewegen, die einem engen Kulturbegriff zuzuordnen sind. Das Kochen wird teilweise als etwas Repräsentatives für bestimmte Kulturen gesehen, gleichzeitig aber auch als Weg, verschiedene kulturelle Traditionen und Elemente miteinander auf kreative Art und Weise zu verbinden. Siddhant kritisiert z.B., dass es in einem indischen Restaurant in Ulm kein „richtiges" indisches Essen gegeben habe. Es seien zu wenig Zwiebeln und Tomaten in den Gerichten gewesen. Er grenzt seine eigenen Kochkünste somit von denen in der schwäbischen Umgebung präsentierten und der als „indisch" deklarierten Restaurantküche ab, indem er letzterem abspricht, nahe an ein authentisches Original heranzukommen. Um mir ein Rezept mit indischem Brot, wie Roti, Chapati und Naan nahezubringen, zieht er einen Vergleich mit einem spanischen Gericht, von dem er ausgeht, dass ich mir etwas darunter vorstellen kann: „Kannst du ein bisschen wärmen und dann kannst du mit Gemüse, genau wie Tortilla". Abdul unterstreicht ebenfalls den Unterscheid zwischen selber gekochten Gerichten aus seiner alten Heimat und den abgeänderten Varianten in Deutschland. Andernteils betont José, dass er sich durch das kreative Zusammenfügen von verschiedenen Zutaten gerne ausprobiert und verschiedene internationale Küchen miteinander kombiniert:

„A lot. #00:06:49# from everything. Like the classic simple ones. Like pasta, pizza and everything with a different kind of mix. A couple of things from Ecuador, a couple of things from Germany, other things from Asia, because I was in Korea last year. So I try to mix everything a little bit".

Mariolys oder Charles betrachten das Kochen wie selbstverständlich als Teil von Kultur. Künstlerische Tätigkeiten werden hauptsächlich mit Talent, Leidenschaft, Kreativität und dem Gedanken, dass man mit Kunst etwas zum Ausdruck bringen kann, in Zusammenhang gebracht. Alleinig Mohammed Nasser und Siddhant beziehen sich auf verschiedene Kunstbereiche wie Musik, Tanz oder Bildende Kunst im Hinblick auf bestimmte bekannte Künstler*innenpersönlichkeiten. Gleichzeitig scheint die Wahrnehmung von etwas als ästhetisch und „schön" für die Kunstdefinition eine Rolle zu spielen (s. Khaled, José und Mariolys), sowie darüber hinaus die Verknüpfung mit kulturellen sowie persönlichen Erinnerungen (s. Charles, Abdul und Siddhant). Außerdem wird im Gespräch mit Asmatullah klar, dass neben dem Ausdruck auch die Rezeption eine wichtige Funktion im Kunstprozess

hat. Teilweise wird herausgestellt, dass jeder Mensch künstlerisch aktiv sein kann (s. Charles), teilweise wird aber auch differenziert zwischen Menschen mit mehr oder weniger Talent (s. Charles, Abdul, Wikyanos, José und Siddhant). Es wird darauf verwiesen, dass Kunst auch etwas mit ästhetischer Wahrnehmung und einer Empfänglichkeit für die Rezeption zu tun hat (s. Charles und José). Außer Charles und Mariolys, denken alle der Gesprächspartner*innen, dass sie selbst kein künstlerisches Talent besitzen, obwohl sogar künstlerische eigene Aktivitäten explizit genannt werden (s. José, Abdul und Siddhant). Es ist die Frage zu stellen, nach welchem Maßstab und auf welcher vergleichenden Basis meine Gesprächspartner*innen ihr künstlerisches Talent bewerten. Es scheint sich in Hauptsache auf künstlerisch-kreative Tätigkeiten wie Malen/Zeichnen oder Musikmachen bezogen zu werden (s. Wikyanos, Abdul, Khaled, José, Siddhant und Mohammed Nasser). Mariolys und Wikyanos jedoch antworten auf die Frage nach ihren kulturellen Aktivitäten, dass sie gerne und viel kochen, Charles nennt das Reisen. Normalerweise unter dem Begriff „Hochkultur“ gefasste Tätigkeiten werden außer von José, der früher klassische Gitarre gespielt hat, von keinem/r der Befragten als Beschäftigungen genannt. Wobei Abdul und Mohammed Nasser den Wunsch äußern, Musikinstrumente auf einem bestimmten Niveau beherrschen zu können. Dagegen wird vor allen Dingen von den Jüngeren die Nacht-, Bar- und Clubszene in der Stadt thematisiert, was auf die höhere persönliche Relevanz schließen lässt. Nur Khaled nennt das Lesen als präferierte kulturelle Betätigung, Wikyanos das Schreiben. Mohamed Kalogas Aussagen machen deutlich, dass für die Teilhabe an Kulturveranstaltungen und -beschäftigungen ausreichend finanzielle Mittel benötigt werden. Zusätzlich kann die Wohnsituation, wie bei Mohamed im Falle der streng kontrollierten Geflüchtetenunterkunft, das freie gemeinsame Ausüben von künstlerischen Tätigkeiten einschränken. Aus den Gesprächen mit Khaled, Abdul, Mohamed Kaloga, Wikyanos und Mohammed Nasser geschlossen werden, dass deutschsprachige und ortskundige Kontaktpersonen für das Erlernen der deutschen Sprache und das Wissen um kulturelle Veranstaltungen wichtig sind. José und Siddhant werden über die internationale Whatsapp-Gruppe, in der auch Mitarbeiter*innen der „Internationalen Stadt“ der Stadt Ulm sind, über Veranstaltungen informiert. Mariolys Mann arbeitet im Kulturbereich. Ohne eine gewisse Sprachkompetenz, so wird unterstrichen, ist es schwierig, neue Leute kennenzulernen. Sprachkompetenzen und der Besuch von Kulturveranstaltungen stehen folglich in einem engen Zusammenhang. Auf der anderen Seite können gemeinsame kulturelle und künstlerische Aktivitäten ein Zusammengehörigkeitsgefühl bestärken. Abdul unterstreicht, dass das gemeinsame Besuchen von Kulturveranstaltungen sein Wohlfühlen beeinflusst und die Barriere des Hingehens verringert.[280]

[280] Zur Aufhebung dieses Hinderungsgrunds für Kulturbesuche hat die Kulturabteilung der Stadt Ulm die „Mitgehbörse“, heute in Form der App „Kultur Klub Ulm“ ins Leben gerufen. Siehe Fußnote Kap. 1.3.2.1. „Kulturentwicklungsplanung(en).

Insgesamt deuten die Aussagen über die Kunst- und Kulturwahrnehmungen sowie -verständnisse sowie künstlerisch-kreative Aktivitäten der Gesprächspartner*innen darauf hin, dass im Alltag der sich in Ulm bewegenden Akteur*innen sehr vielfältige künstlerische Handlungen und Aktivitäten alleine oder in Guppen, regelmäßig oder einmalig, ausgeübt werden. Im selben Moment kann aus den Aussagen der Gesprächspartner*innen geschlossen werden, dass (kulturelle) Teilhabe durch fehlende finanzielle Mittel, geringe Kompetenzen in der häufig benötigten deutschen Sprache, fehlende persönliche Kontakte, mangelndes Wissen über stattfindende kulturelle Angebote und Veranstaltungen, persönliche Barrieren (z.B. Ängste) oder einen stressigen Arbeitsalltag eingeschränkt wird. Teilweise werden die Barrieren von ihnen selber als solche registriert, teilweise aber auch nicht bewusst wahrgenommen. Überdies wünschen sich die Gesprächspartner*innen unterschiedliche weitere Angebote, die teilweise mit Erinnerungen aus ihren alten Heimaten in Verbindung stehen bzw. davon inspiriert sind.

5.2. Performativität

Das vorliegende Kapitel stellt die Performativitätstheorie(n) vor, um anschließend die erlebten Feldforschungssituationen mit der Theorie in Zusammenhang zu stellen und herauszuarbeiten, welche Bedeutung Performativität im Hinblick die interkulturelle Kunst- und Kulturvermittlung hat. Nachdem ein Überblick über die Entstehung, Entwicklung und den Inhalt der Performativitätskonzeptionen gegeben wurde, wird der Kunstbereich in Bezug auf seine wirklichkeitskonstituierende Kraft genauer beleuchtet. Die Bedeutung von Kunst in der Begegnung und die Bedeutung von Begegnungen für die Kunst werden thematisiert. Insbesondere die Performancekunst ist diesbezüglich wichtig. In diesem Kontext wird Joseph Beuys erweiterter Kunstbegriff dargelegt. Anschließend wird auf die Kunstform des Theaters eingegangen, wobei unter anderem die Nähe zum Ritual untersucht wird und Gemeinsamkeiten und Unterschiede kurz benannt werden. Danach wird aufgezeigt, was unter Liminalität verstanden wird und welche Rolle die Schwelle und ihre künstlerische Übertretung spielen. Hier wird vor allem auf Victor Turner und Erika Fischer-Lichte Bezug genommen. Anschließend wird Erving Goffmans soziale Theatertheorie thematisiert, damit die Stadt Ulm Bühne gedeutet werden kann, auf der verschiedene interkulturelle Begegnungen stattfinden. Zuvor aber wird noch auf die Stadt als System und Form des Zusammenlebens sowie auf die städtische Performanz eingegangen.

5.2.1. Begriffsdefinition und -entwicklung

Der Linguist und Sprachphilosoph John Austin hat in seiner im Jahre 1955 gehaltenen Vorlesungsreihe „How to do things with words“ den Begriff „Performativität“ als Neologismus eingeführt, um Sprechakte zu bezeichnen, die unsere Welt ausdrücken, aber auch selber mit herstellen. Austin hat unter anderem an den Beispielen der Hochzeitszeremonie und der Namensgebung bei einer Schiffstaufe aufgezeigt, dass durch sprachliche Aussagen selbst Handlungen

vollzogen werden können. Über die bloße Abbildung hinaus könnten Sprechakte Wirklichkeit mitgestalten, sodass sie selbstreferenziell und wirklichkeitskonstituierend sind. Eine Voraussetzung ist nach Austin allerdings ein institutioneller und formaler Rahmen sowie die angemessene emotionale und mentale Haltung der Beteiligten (vgl. Austin und Savigny 2017, S. 7+ 29f.+ 37; vgl. Bauman und Briggs 1990, S. 62; vgl. Goppelsröder 2015, S. 52f.; vgl. Hempfer 2014, S. 19ff.; vgl. Moser 2011, S. 21). Austins Modell des Performativen lässt den „Handlungscharakter von Bedeutung und die Bedeutung des Handelns" (Hantelmann 2007, S. 209) deutlich werden. In den 1970er und 80er Jahren ist die Aufmerksamkeit dann vermehrt auf den Status von Sprache als soziale Handlung gerichtet worden (vgl. Bauman und Briggs 1990, S. 59f.). Heutzutage hat sich Austins Gedanke einer körpergebundenen, ereignishaften Wirkungsweise des menschlichen Tuns in zahlreiche Theoriezweige aufgefächert, sodass sogar die Rede von einer „performativen Wende" gewesen ist.[281] Nicht mehr das statische Kunstwerk, sondern das Ereignis und die dabei gemachten Erfahrungen wurden in den Blick genommen (vgl. Gronau und Lagaay 2015, S. 24; vgl. Hantelmann 2007, S. 10f.; vgl. Hempfer 2014, S. 7f.+ 19ff.; vgl. Pannewick 2010, S. 215f.). Das plurale Feld und die vermehrte Verwendung des Begriffs, spätestens seit den 1990er Jahren in den Geistes- und Kulturwissenschaften, den Theaterwissenschaften, der Ethnologie, der Philosophie, sowie den Literatur- und den Medienwissenschaften, haben jedoch teilweise zur Ungenauigkeit des Konzepts geführt (vgl. Bauman und Briggs 1990, S. 60; vgl. Hempfer 2014, S. 38; vgl. Volbers 2014, S. 141f.).

Barbara Gronau und Alice Lagaay (2015) unterteilen in drei zeitgenössische Performativitätsansätze. Der erste beschäftige sich mit der „sprachgrammatischen, universalisierenden Performativität'" (S. 24). Dieser Ansatz wird in der vorliegenden Arbeit weniger berücksichtigt. Der zweite Ansatz der „iterabilisierenden Performativität" (ebd.), mit Vertreter*innen wie Jacques Derrida und Judith Butler, sehe in der raum- und zeitversetzten Wiederholung von Zeichen eine konstituierende und gleichzeitig subversive Kraft. Die Auffassung von u.a. Milton Singer, Richard Schechner und Erika Fischer-Lichte sei als „korporalisierende Performanz" (ebd.) zu bezeichnen, denn es gehe um das Erkennen von Kultur in den flüchtigen, körpergebundenen Aufführungen. Das gemeinsame Fundament der Konzepte sei die Auffassung, dass menschliches Tun und Handeln für die Herstellung von sozialen und kulturellen Zusammenhängen konstituierend sind. Die Beschäftigung mit der Performativität habe zudem in allen genannten Feldern das Augenmerk darauf gelenkt, dass Wirklichkeit prozesshaft und medial ist und dass Akteur*innen und Strukturen voneinander abhängig

[281] In den in den 1990er Jahren traten darüber hinaus vermehrt internationale Perspektiven der Wissenschaftsbetrachtung auf, die zur Rede von verschiedenen Wendungen („turns"), wie dem „linguistic turn", dem „practical", „experimental", „discursive", „relativistic", „representational", „body", „pictorial", „cultural", „communicative" und „performative turn" geführt haben. Einerseits drücken die Begriffe echte methodologische Veränderungen im Denken aus, andererseits geht es schlicht darum, Aufmerksamkeit zu generieren (vgl. Laitko 2016, S. 19f.).

sind (vgl. ebd., S. 23f.; vgl. auch IT 102: Hasse, S. 65). Insgesamt würden sich die Performativitätsbegriffe aus dem englischen Substantiv „performance“ herleiten. Es bezeichne auf der einen Seite das „Ausführen“, d.h. das Herstellen von Bedeutungen, Normen und Identitäten und auf der anderen meine es das „Aufführen“ von Handlungen, wo der Fokus auf dem situativbedingten Theatralen des Tuns in der Interaktion mit Personen liegt. Deshalb stehe der Begriff Performativität für Vorgänge sozialer, kultureller, ökonomischer, politischer und ästhetischer Wirklichkeitskonstitution, die durch (kollektive) Handlungen von Subjekten angestoßen werden. Eine Voraussetzung für die Wirksamkeit des Performativen sei das Aufeinandertreffen von Akteur*innen und Rezipient*innen. Die einsetzenden Transformationen könnten jedoch nie zu Gänze kontrolliert werden, sodass es immer auch um Unvorhersehbarkeit, Zufall und Unbestimmtheit gehe (vgl. ebd., S. 25f.; vgl. auch Moser 2011, S. 25). Fabian Goppelsröder (2015) betont ebenfalls die Kraft der Performativität, neue und nicht planbare Realitäten zu entfalten. Das geschehe aber nicht in Form einer abrupten oder einmaligen Handlung, sondern vielmehr müsse man von einer Anhäufung alltäglicher und scheinbar nicht wichtiger Handlungen zu Routinen ausgehen, die gesellschaftliche Wirklichkeit und somit Normen und Werte hervorbringen (vgl. S. 63f.). Eine Gemeinsamkeit aller Performativitätsansätze ist also das Interesse an den Voraussetzungen für kulturelle und soziale Zusammenhänge, die von Ereignissen und Praktiken hervorgebracht werden. Es geht um die Beziehungen von Individuum und Gemeinschaft, Macht und Gegenmacht sowie um künstlerische Grenzziehungen (vgl. Sternagel 2015, S. 12f.).

Im Folgenden wird näher erläutert, wodurch sich Judith Butlers bereits erwähnte Performativitätsauffassung, die sie erstmals Anfang der 1990er Jahre formulierte, auszeichnet. Die Philosophin und Philologin, so Jörg Volbers (2014), legt den Schwerpunkt bei ihrem Performativitätskonzept auf die dekonstruktiven und destabilisierenden Aspekte (vgl. S. 152). Die Unvorhersehbarkeit der Performanz rückt in den Mittelpunkt und gerade im nicht planbaren Augenblick liegt nach Judith Butler das inhärente Veränderungspotenzial (vgl. Goppelsröder 2015, S. 54). Sie versteht den körperlichen performativen Akt als eine „geteilte Erfahrung“ oder „kollektive Handlung“, der in Machtstrukturen eingebunden ist. Aber auch subversive Performances, die in einem engen Zusammenhang mit diversen Materialitäten (z.B. Objekte oder räumliche Arrangements und akustisch-visuelle Medien) stehen würden, seien möglich (vgl. Klein und Göbel 2017, S. 11ff.).[282] Anita Moser (2011) erläutert, dass im Gegensatz zu Austin, der das Individuum als sprechende/n Handlungsmächtige*n in den Fokus rückt, bei Butler der Einfluss von gesellschaftlichen Konventionen auf das sprechende Subjekt im Zentrum steht. Anhand geschlechtlicher Identitäten, die sie als

[282] Performativität spielt somit auch im Medialitätskonzept eine Rolle, wenn die sinnlich-materiellen Qualitäten von Darstellungen und die Bedeutung von Wahrnehmungsprozessen unterstrichen werden (vgl. Jost 2014, S. 99ff.).

Aufführungen von sprachlichen Äußerungen begreift, lege sie die Bedeutung der Performativität dar. Sie verstehe den Vollzug performativer Handlungen als ritualisierte öffentliche Aufführungen, bei der durch wiederholt zitierte Geschlechternormen die soziale Geschlechtsidentität, genannt „Gender", reproduziert und immer mehr konventionalisiert werde. Die vermeintliche Binarität des Geschlechterkörpers wird grundlegend angezweifelt. Performatives Handeln schaffe nach Butler Realität, aber nicht aufgrund des Willens des Individuums. Ein performativer Sprechakt vollziehe die Handlung im Moment der sprachlichen Formulierung, aber das gesellschaftliche Regelwerk sei vor der individuellen Entscheidung bereits gegeben. Zugleich seien es aber gerade diese einschränkenden Bedingungen, die jede Entscheidung erst ermöglichen würden. Konvention und Innovation, sowie Wiederholung und Differenz würden von Butler (vgl. 2018, S. 41- 47) untrennbar zusammengedacht werden (vgl. S. 33ff.; vgl. auch Drüeke und Klaus, S. 44; vgl. auch Hantelmann 2007, S. 13f.; vgl. auch Hempfer 2014, S. 34ff.; vgl. auch Rose 2016, S. 331). Sprachliche Begegnungen und Kategorisierungen werden dieser Ansicht nach erst im Aussprechen performativ wirksam, weshalb sie ständig wiederholt bzw. zitiert werden müssten. In diesem andauernden Prozess könne es zu Bedeutungsverschiebungen kommen und in jedem Moment der Wiederholung könnten die Sprechakte scheitern (vgl. Behrens 2019, S. 66ff.; vgl. Dzudzek 2016, S. 46ff.). Besonders theatrale Formen der Nachahmung, Übertreibung, Parodie oder Umkehrung könnten neue Realitäten hervorbringen. Hier besteht eine Parallele zu Homi K. Bhabhas Mimikry-Konzept[283] (vgl. Moser 2011, S. 36f.; vgl. auch Pratt 2022, S. 148f.). Auch Bhabha denkt, dass Subjekte sich in ihren Handlungen konstituieren, wobei die Auswirkungen von Worten und Taten nie vollends vorhergesehen werden könnten (vgl. Castro Varela und Dhawan 2015, S. 240+ 245f.). Daran anschließend geht Donna Haraway (1995) ebenfalls davon aus, dass Entitäten im diskursiven Bereich auch dort konstituiert werden (vgl. S. 110).

Das Performative ist eng mit Theorien der Leiblichkeit verbunden (vgl. IT 102: Hasse, S. 70f.). Die performative Macht des Körpers stellt Judith Butler (2018) auch in Bezug auf Versammlungen heraus. Eingangs hält sie fest, dass der Begriff „Demokratie" nicht nur eine Bezeichnung ist, sondern auch als strategischer Diskursbegriff verwendet werden kann. Das zeige sich daran, dass abhängig von strategischen Bündnissen eine bestimmte Gruppe mal als „terroristisch" und mal als „demokratische Verbündete" bezeichnet werden würden. Weiter stellt sie heraus, dass Versuche der Definition des Volkes immer mit Ausschlüssen aufgrund von bestehenden Nationalstaaten, ethnischen oder sprachlichen Gemeinschaften oder politischer Zugehörigkeit einhergehen (vgl. S. 9ff.). Auch Kategorien wie Inklusion oder Anerkennung könnten abgesehen davon Ungleichheitsformen reproduzieren (vgl. ebd., S. 13). Diskurshandlungen und Akte der Abgrenzung würden überdies häufig performativ wirken, weil sie bestimmte politische Unterscheidungen in einem Machtgefüge inszenieren würden, ohne sie

[283] Siehe Anh. B, Abb. 7.

ausdrücklich zu benennen. Das wird von Butler als „fundamentales Problem der Demokratie“ (ebd., S. 14) betrachtet. Mit Blick auf sich versammelnde Körper bei Demonstrationen und damit verbundene verkörperte Handlungen wird festgehalten, dass Versammlungen schon vor und unabhängig von bestimmten zum Ausdruck gebrachten Forderungen eine Bedeutung haben. Auch stille Ansammlungen, wie z.B. Beerdigungen seien bereits an sich bedeutungsvoll. Schon die Fähigkeit der Versammlung als plurale Form der Performativität sei ein wichtiges politisches Vorrecht, das aufgrund der gemeinsamen körperlichen Inszenierung über das Ausgesprochene hinausreiche (vgl. ebd., S. 15f.). Sich versammelnde Körper im öffentlichen (und virtuellen) Raum[284] würden demnach ein plurales und performatives Recht zu erscheinen geltend machen. Der Körper rücke in die Mitte des Politischen und drücke eine (gemeinsame) leibliche Forderung nach besseren Lebensumständen und Gerechtigkeit aus (vgl. ebd., S. 19+ 28f.+ 112f.). Die öffentliche Versammlung bzw. Demonstrationen und Inszenierungen strittiger Themen im öffentlichen Raum könnten als politische Widerstandsform gegen die von außen auferlegte Prekarität[285] betrachtet werden, die an die Funktionsweise der Legitimation in der demokratischen Theorie und Praxis erinnere (vgl. ebd., S. 17f.+ 25f.). „Das Volk“ wird, so Butler, außerdem durch die Bedingungen der Möglichkeit seines Erscheinens in visueller Hinsicht sowie durch sein Handeln als Teil leiblicher Performanz hervorgebracht. Auch technische (visuelle oder akustische) Mittel der Erfassung und Übertragung einer Zusammenkunft seien als Bedingungen des Erscheinens zu kategorisieren. Deshalb würden die Medien einen großen Teil zur Definition des „Volkes“ beitragen (vgl. ebd. S. 31). Immer wieder müsse kritisch geprüft werden, wie und auf wessen Kosten Normen legitimiert und inszeniert werden (vgl. ebd., S. 53). Dafür müsse ein Blickwinkel eingenommen werden, der die Sozialität und gegenseitige Abhängigkeit sämtlicher Lebensformen, inklusive nichtmenschlicher Umwelten, berücksichtigt (vgl. ebd., S. 59ff.). Es wird dargelegt, dass das Erscheinen in der Öffentlichkeit der sonst Unberücksichtigten immer mit einer Kritik an den bestehenden Machtstrukturen verbunden ist (vgl. ebd., S. 70f.+ 79f.). Freiheit wird dabei verstanden als etwas, das aus zwischenmenschlichen Beziehungen entsteht. Der Mensch müsse als ein relationales Wesen betrachtet werden, dessen Handeln auf Gleichheit basiere (vgl. ebd., S. 119). Die wechselseitige Abhängigkeit mache uns allerdings auch verwundbar. Deshalb müsse man für nachhaltige Interdependenz[286] unter egalitären Bedingungen kämpfen und verstehen, dass wechselseitige globale

[284] Es wird darauf hingewiesen, dass Demonstrationen zwar an schon existierenden Orten stattfinden, dass die gemeinsamen Aktionen den öffentlichen Raum aber selbst einfordern. Gleichzeitig würden sie dazu auffordern, ihn auch als öffentlich anzuerkennen (vgl. ebd., S. 96f.). Raum und Ort würden durch plurales körperliches Handeln erzeugt werden (vgl. ebd., S. 100).

[285] „‚Prekarität‘ bezeichnet den politisch bedingten Zustand, in dem bestimmte Teile der Bevölkerung unter dem Versagen sozialer und ökonomischer Unterstützungsnetze mehr leiden und anders von Verletzung, Gewalt und Tod betroffen sind als andere. Prekarität ist somit […] die ungleiche Verteilung von Gefährdetheit“ (Butler 2018, S. 48f.+ 258f.).

[286] „Wir können nicht davon ausgehen, dass Interdependenz ein wunderbarer Zustand der Koexistenz ist; sie ist nicht gleichbedeutend mit gesellschaftlicher Harmonie. […]. Man könnte vielleicht sagen, dass der Körper immer

Zusammenhänge des Zusammenlebens bestehen (vgl. ebd., S. 159ff.+ 171f.). Ein für die Grundsätze der Demokratie einstehender Widerstand müsse sowohl plural, als auch verkörpert sein, wobei auf die Bedeutung der Alterität hingewiesen wird (vgl. ebd., S. 277f.):

> „Indem wir uns eingestehen, dass wir einander brauchen, bekennen wir uns auch zu wesentlichen Grundlagen der gesellschaftlichen und demokratischen Bedingungen dessen, was wir nach wie vor als ‚das gute Leben' bezeichnen können" (ebd., S. 278f.).

In und durch Praktiken im sozialen Geschehen entstehen also sowohl Ordnung und (Infra-)Strukturen, als auch Störungen, Unregelmäßigkeiten und sozialer Wandel (vgl. S. Schindler 2017, S. 45- 48; vgl. auch Leopold, S. 324).

In der Analyse von Austins und Butlers Ansätzen arbeitet Jörg Volbers (2014) zusammenfassend die zwei Grundkennzeichen des Performativen heraus. Zum einen werde durch eine performative Äußerung oder einen performativen Akt eine Ordnung im Vollzug hergestellt, die nicht nur eine bloße Erneuerung einer ihm vorausgehenden Struktur meint. Zum anderen wird die konstitutive Öffentlichkeit der Vollzüge unterstrichen. Die Wahrnehmung und das Verstehen von Seiten der Rezipient*innen sei die Voraussetzung für die Wirkungsentfaltung. Resümierend bedeute Performativität mit Blick auf soziale Phänomene, auf die öffentliche Logik einer Strukturierung im Vollzug zu insistieren, dabei sei stumme und „tönende" Kommunikation inbegriffen (vgl. S. 146ff.). Barbara Gronau und Alice Lagaay (2015) weisen darüber hinaus darauf hin, dass das Performative nicht automatisch im Subversiven mündet, sondern auch mit dem Vollzug von Macht in Verbindung steht. Der/die Sprechende lasse andere verstummen, der/die Bauende verhindere andere Raumgestaltungsmöglichkeiten. Dieser Doppelcharakter müsse beachtet werden (vgl. S. 32).[287] Als eingängiges Beispiel für Performativität, das verschiedene Charakteristiken miteinander vereint, gilt das Medium der menschlichen Stimme: Sie ist flüchtig und ereignishaft; sie hat einen Aufführungscharakter, weil sie die Anwesenheit von Sprecher*in und Hörer*in verlangt; sie ist körperlich, indem sie Momente des individuellen, aber auch sozialen Körpers in sich trägt; und durch die häufig inhärente unkontrollierbare Eigendynamik, besitzt sie ein Subversions- und Transgressionspotenzial. Am Beispiel der Stimme als Appell an den/die Hörer*in und die notwendige Möglichkeit einer Antwort bzw. Verantwortung wird deutlich, dass das Performative immer auch eine ethische und politische Seite hat (vgl. ebd., S. 24f.). Iris Dzudzek (2016) betont indessen, dass auch in der (Kreativ-)Politik und im Regieren durch Sprechakte Handlungen vollzogen werden und dass

Menschen und Eindrücken ausgesetzt ist, über die er nicht bestimmen, die er nicht vorhersehen und nicht ganz kontrollieren kann, und dass dies die Bedingungen der sozialen Verkörperung sind, die wir nicht vollständig selbst ausgehandelt haben. Daraus entsteht nach meiner Auffassung eher Solidarität als aus absichtlichen, wohlüberlegten Vereinbarungen" (ebd., S. 198f.).

[287] Siehe eigene Masterarbeit „Performativität im Operndorf Afrika in Burkina Faso: „(Da-) Zwischen (,) Fiktion und Realität" (2018, Kap. 3.2.1).

Macht/Wissen-Komplexe das historisch-gesellschaftliche Ergebnis von Sprechakten sind, die Subjekte hervorbringen (vgl. S. 37- 40). Der Begriff „Agency“ drücke aus, dass performative Wiederholungen nicht nur diskursive Strukturen stabilisieren, sondern darin auch Möglichkeiten der Veränderung von Regierungspraxis liegen (vgl. ebd., S. 49f.+ 189- 192). Gabriele Klein und Hanna Katharina Göbel (2017) vertiefen das Verhältnis von „Performance“, „Performativität“ und „Praxis“. Während die Performanceforschung sich auf den Aufführungscharakter, die Ereignishaftigkeit, die Einmaligkeit, die Anwesenheit von verschiedenen Akteur*innen sowie die Zusammenhänge von Ritualität, Theatralität und Medialität fokussiere, rücke die Performativitätsforschung vor allem den Sprechakt und seine soziale Wirksamkeit, seine Beglaubigungsstrategien sowie Formen der Verkörperung, wie z.B. Gesten, Mimik und Körperhaltung ins Zentrum. Die Praxistheorie wiederum konzentriere sich auf das Zusammenspiel von Praktiken, die im Hinblick auf Normativität, Ritualität, Routinehaftigkeit und Körperlichkeit, ihren Vollzug sowie die damit verbundenen Wissensordnungen untersucht werden würden. Sie stelle in den Mittelpunkt, dass im Kontext von sozialer und körperlicher Interaktion durch Handlungen in symbolische Ordnungen eingegriffen wird. Das Performative werde hier zur Erklärung des Vollzugs und zur Transformation von Praktiken herangezogen. Die Performancetheorie hingegen begreife Praxis als den Aufführungsort bzw. den Ort der künstlerischen Produktion. Hier werde Performativität als Modus der Wirklichkeitserzeugung in und über Aufführungen sowie performative Handlungen und Praktiken verstanden. Die Begriffe des Tuns („doing“), Herstellen und Darstellen („acting“) und des Aufführens („performing“) würden in Performativitäts-, Performance- und Praxistheorien zusammengedacht werden. Die vielen Möglichkeiten der begrifflichen Verortungen und die Breite der methodischen Zugänge sei ein Grund für das vermehrte Aufgreifen der Theorien in einem interdisziplinären kultur-, sozial- und geisteswissenschaftlichen Feld (vgl. S. 8ff.+ 20+ 28- 32; vgl. auch Volbers 2014, S. 150). Praxistheoretische Ansätze konzentrieren sich zusammenfassend auf Verhaltensakte, die auf nicht reflektiertem, routinisiertem und kollektiv geteiltem Wissen beruhen. In der künstlerischen Praxis kann durch die Einnahme einer anderen Perspektive, vor allem in Beschreibungen der eigenen Arbeit oder durch eine methodische Irritation, eine Reflexion erfolgen. Insbesondere das Sprechen kann dazu dienen, Bedeutungen in eine Struktur zu bringen und die eigene Wahrnehmung zu überprüfen (vgl. Lüken 2017, S. 249f.+ 257f.+ 262f.). Dabei kann im Kunstbereich von einem gewissen Zwang zur Explikation gesprochen werden, weil in einem künstlerischen Projekt an mehreren Stellen das eigene Werk kontextualisiert werden muss, z.B. beim Erklären der Arbeitsschritte oder beim Verfassen von Anträgen (vgl. ebd., S. 260f.). In Bezug auf kritische oder radikale künstlerische Praxis ist die Beachtung der Bedeutung von zirkulären Aushandlungen, also der gesamte Prozess von Intention, Praxis und Interpretation der verschiedenen involvierten Akteur*innen, wichtig (vgl. Leopold 2017, S. 333).

5.2.2. Kunst

Weil Erika Fischer-Lichte die theoretischen Ansätze von John Austin und Judith Butler auf das Feld der Kunst überträgt und die Performativität ebenfalls eng mit der Dar- und Vorstellung verknüpft, wird nachfolgend aufgezeigt, wie das Konzept der Performativität in diesem Bereich wirkt (vgl. Moser 2011, S. 24; vgl. Hantelmann 2007, S. 10f.). Zu Beginn muss angemerkt werden, dass schon grundlegende Konzepte über Sprache und das soziale Leben, ebenso das Verständnis von Kunst, sich kulturell unterscheiden können (vgl. Bauman und Briggs 1990, S. 66). Kunst und Medienbegriffe wandeln sich im Laufe der Zeit (vgl. Moser 2011, S. 109). Das Vermischen von Ästhetiken, die sich in verschiedenen Kulturen entwickelt haben, führt zu unterschiedlichen Transformationen der Kunst selbst, des Selbstverständnisses der Künstler*innen und der Rezipient*innen und auf lange Sicht der betroffenen Kulturen. Neue Differenzen entstehen, die auch weitere gesellschaftliche Felder, wie die Politik, Wirtschaft oder Religion berühren (vgl. Fischer-Lichte und Wihstutz 2017, S. 18). Die Ästhetisierung der Lebenswelt, aber ebenfalls das zunehmende Aufweichen der Grenzen zwischen den Künsten haben beispielsweise Auswirkungen auf Methodologie und Theoriebildung in den Kunstwissenschaften. Auch die Benennung einer spezifischen Kunstwelt, die moderne Idee von Kunst, die Entstehung von künstlerischen Berufen oder das Sprechen über Kunst und ihre ausgemachten Aufgaben sind soziokulturell bedingt (vgl. Brandstetter et al. 2010, S. 242+ 251+ 253f.; vgl. Fischer-Lichte 2010, S. 7; vgl. Waldenfels 2017, S. 72f.). Zwar hält Martin Urmann (2010) fest, dass bestimmte Medien spezifische Differenzen und Grenzen aufweisen, die nicht nur von Konventionen abhängen, sondern auch auf ihre Materialität und bestimmte grundlegende mediale Bedingtheiten zurückzuführen sind (vgl. S. 52f.; vgl. auch Rajeweski 2010, S. 46). Nichtdestotrotz weist die Sprache von „Einzelmedien“ und ihren ausgemachten Spezifika grundlegend einen historisch,- diskurs- und beobachterabhängigen Konstruktcharakter auf. Die Künste stehen dabei immer miteinander in Verbindung, indem z.B. Verfahrensweisen im Rahmen der historischen Gegebenheiten Künste übergreifend übertragen werden (vgl. Feige 2014, S. 200+ 218f.; vgl. Rajewesky 2010, S. 41ff.). Kunst wird hier demnach weniger als besondere individuelle Fähigkeit verstanden, die sich im abgeschlossenen Werk zeigt (vgl. Brüning 2014, S. 19). Vielmehr wird ihre Bedeutung in der sich ständig wandelnden Gesellschaft betont:

> „Kunst […] bildet nicht die Gesellschaft ab, sondern führt in ihren ästhetischen Erfindungen vor, wie sie fortwährend in Bewegung gehalten werden kann“ (vgl. Bendixen 1997, S. 192).

In Anlehnung an Erika Fischer-Lichte und Benjamin Wihstutz (2017) wird der Begriff der „Ästhetik“ in dieser Arbeit dem folgend nicht im Sinne von Schönheit, Geschmack oder Bewertung genutzt, sondern in Bezug auf die Einheit von Material, Formen, Geräte und Bedeutungen, die ein/e Künstler*in in ein Kunstwerk oder eine Veranstaltung einbringt sowie auf die sensuellen, emotionalen

und kognitiven Rezeptions- und Interpretationsmöglichkeiten und -prozesse auf Seiten der Rezipient*innen. Es wird davon ausgegangen, dass der Transformationsbegriff und die Vorstellung von der ästhetischen Erfahrung, die als bestimmte Art der liminalen Erfahrung[288] spezifiziert wird, miteinander verknüpft sind (vgl. S. 1f.). Kunst wird somit als bedeutsam für das Subjekt und die Gesellschaft begriffen, weil sie einerseits als kreatives Selbstbeobachtungsinstrument der Gesellschaft fungiert, andererseits als Kritik und Analysewerkzeug von sozialen Institutionen (vgl. Eremjan 2016, S. 197f.). Wie bereits dargelegt wurde, entsteht sie in einem durch Beziehungen geprägten Übersetzungsprozess zwischen dem Selbst, dem/der Anderen sowie der Welt und damit allein durch ihre Anwendung. Kunstproduktion, -rezeption und -vermittlung gehen somit Hand in Hand (vgl. ebd., S. 205ff.+ 209+ 211f.). Kunst beschäftigt sich im Besonderen hier mit Wahrnehmungsformen und mit ihrer Reflexion, Rezeption, Gestaltung und Darstellung, weshalb sie als alternatives Wirklichkeitsmodell aufgefasst wird. Eine offengehaltene, mehrdimensionale methodische Gestaltung, die auch sonst Unsagbares und Unanschauliches thematisiert, ist möglich (vgl. Feige 2014, S. 215ff.).

Gesellschaft produziert Räume und (von Menschen geschaffene) Räume reproduzieren unsere Gesellschaft. Kunst, die die Absicht verfolgt, die Gesellschaft zu beeinflussen, bewegt sich deshalb oftmals im öffentlichen Raum.[289] Es findet eine Aneignung des für alle verfügbaren Außenraums durch eine private Aktion statt, die wiederum Öffentlichkeit erzeugt. Normalerweise wird diese im herkömmlichen institutionellen Kunstkontext z.B. durch Ausstellungen erlangt. Aber auch (Massen-)Medien, das Internet eingeschlossen, können die Wahrnehmung von künstlerischen Arbeiten befördern (vgl. Helmstetter 2022, S. 9). Der öffentliche Raum ist dynamisch und divers. Er ist umkämpft und fungiert als Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse und Machtstrukturen, zum einen im „Reden über Raum", zum anderen auf der Ebene der physisch-materiellen Erfahrung konkret vor Ort (vgl. Diebäcker 2022, S. 171f.). Im Außenraum umgesetzte Kunst kann dabei genehmigt sein, aber auch unautorisiert stattfinden. Wenn letzteres der Fall ist, hat sie eine politische Dimension, weil gegen geltende Rechte und Normen verstoßen wird.[290] Häufig ist auf den ersten Blick für die Rezipient*innen

[288] Hier wird von einer Trennungsphase ausgegangen, in der die teilnehmenden Subjekte ihren alltäglichen Kontext verlassen und in einen außergewöhnlichen Zustand gelangen, der wiederum neue Erfahrungen ermöglicht. Siehe Kap. „5.2.2.2.1. Liminalität".

[289] Der öffentliche Raum wird in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen anders definiert. Häufig werden aber folgende Punkte als bestimmend ausgemacht: Vermeintlich öffentliches Eigentum und allgemeine Zugänglichkeit von z.B. Straßen, Plätzen und Parks. Die Urbanistik sieht den öffentlichen Raum als (sozialen) Möglichkeitsraum im Außen. Öffentlichkeit und öffentlicher Raum sind miteinander verknüpft (vgl. Helmstetter 2022, S. 29f.). Marc Diebäcker (2022) definiert öffentliche Räume, die wegen ihrer physisch-geographischen Verortung lokalisierbar sind, darüber hinaus in Abgrenzung zu privaten Haushalten oder Arbeitsorten. Öffentlicher Raum könne entweder nach dem Besitz (öffentlich-staatlich), nach der allgemeinen Zugänglichkeit oder den gesellschaftlichen Funktionen (Freizeit, Mobilität, Handel etc.) kategorisiert werden (vgl. S. 171).

[290] Gesetze und Vorschriften sollen das Zusammenleben ordnen und verinnerlichte gesellschaftliche Normen der Menschen unterstützen bzw. den Rahmen für das tägliche Miteinander festlegen (vgl. Helmstetter 2022, S. 132).

kein Unterschied erkennbar. Außerdem können beispielsweise auch legal platzierte Streetart-Werke durch den situationalen Kontext bzw. den Ort mit der Annahme von Illegalität bei den Betrachter*innen spielen. Das funktioniert auch andersherum, wenn sich Projekte so in ihre Umgebung einfügen, dass sie als legitim gedeutet werden, obwohl sie illegal sind (vgl. Helmstetter 2022, S. 11f.+ 13f.+ 45). Die Illegalität übt zumeist aber einen großen Einfluss auf die Wahrnehmung der künstlerischen Arbeiten aus, wenn auch in unterschiedlichem Maße. Oftmals geht es um die Fragen des Wie und Warum, die wegen der häufig nicht auszumachenden Urheber*innen[291] meistens nicht zu beantworten sind. Das kann aber das Interesse an dem Kunstprojekt erhöhen (vgl. ebd., S. 104ff.). In Bezug auf illegale Kunstprojekte spielt besonders der Widerspruch zwischen positiver und negativer Resonanz eine wichtige Rolle, denn das Konfliktpotenzial kann Veränderungen anstoßen (vgl. ebd., S. 17+ 107). Ein wichtiger Punkt für die Entscheidung von Künstler*innen unautorisierte künstlerische Arbeiten umzusetzen ist dem folgend die Anregung eines (politischen) Diskurses. Dagegen kann auch reiner Pragmatismus ein Grund sein, wenn die bürokratischen Hürden zu hoch erscheinen. Auch Künstler*innen, die aus dem institutionellen Kunstsystem ausgeschlossen werden, z.B. indem sie keine Ausstellungen am Museum[292] machen dürfen, entscheiden sich manchmal für die illegale Umsetzung im öffentlichen Raum. Hinzukommend kann der Versuch dahinterstecken, durch die bewusste

Aber auch Kunstprojekte im Außenraum, die nicht das Gesetz brechen, können aufgrund der Irritierung der als „normal“ empfundenen Konventionen wirksam werden (vgl. ebd., S. 129).

[291] Künstler*innen, die illegale Projekte im öffentlichen Raum umsetzen, beschäftigen sich selbst intensiv mit dem Thema der Offenbarung ihrer Identität. Manche arbeiten unter ihrem Klarnamen, um mit ihrer Kunst bekannt zu werden. Andere wählen ein Pseudonym, um Bestrafungen zu entgehen (vgl. Helmstetter 2022, S. 121f.). Im Performance-Bereich hingegen ist es schwieriger, unerkannt zu bleiben und sich der Ergreifung zu verwehren (vgl. ebd., S. 124). Richter*innen sehen sich mit der Aufgabe konfrontiert abzuwägen, ob es sich bei den Werken tatsächlich um Kunst handelt und deshalb das Recht der Kunstfreiheit greift, oder ob Akteur*innen sich auf das Grundrecht beziehen, ohne dass eine künstlerische Handlung erfolgt ist. Die Entscheidung müssen Richter*innen von Fall zu Fall treffen (vgl. ebd., S. 134). Diesbezüglich ist auffällig, dass (neo-)liberale Gesellschaften nicht alle rechtsbrechenden künstlerischen Praktiken gleichsam juristisch verfolgen. Die Polizei scheint z.B. Graffiti-Künstler*innen stärker zu verfolgen als Streetart-Künstler*innen, wobei erwähnt werden muss, dass sich beide Bereiche mittlerweile überschneiden, weil viele Graffiti-Akteur*innen heute nicht mehr nur Buchstaben verwenden bzw. Schriftzüge anbringen (vgl. S. 50+ 146f.). Es kann aber festgehalten werden, dass die Farbauftragung bei Graffitis meist direkt auf dem Träger erfolgt und sich an eine gewisse Szene richtet, Street-Art-Werke hingegen zuvor entworfen werden und versuchen durch eine deutliche Bildsprache ein breiteres Publikum zu erreichen (vgl. ebd., S. 48ff.+ 53ff.). Das kann mit einer gewissen Vermarktung und Kommerzialisierung der illegalen Identität der Künstler*innen einhergehen (vgl. ebd., S. 58f.).

[292] Für Graffiti oder Streetart-Akteur*innen ist es oftmals schwer, ihre Werke in den „geschlossenen Diskurs der Kunstwelt einzuspeisen“ (Helmstetter 2022, S. 201ff.), sodass die Wertschätzung der Werke nicht über die Kulturinstitution, sondern über den Kunstmarkt und vor allem das Feedback im virtuellen Raum stattfindet. Der Kontext des Außenraums kann dabei nicht einfach in das Museum oder die Galerie übertragen werden, weil die Relevanz der illegalen Umsetzung und direkten Umgebung abhandenkommt (vgl. ebd.). Street-Art-Werke im Museumsraum oder der Bezug auf sie können deshalb nur ein Verweis auf andere Werke im Außenraum sein. Zwar ist das eine Option, um ggf. Ware zu verkaufen und den Fokus auf ästhetische Aspekte zu legen, andererseits werden inhaltliche Botschaften durch den fehlenden Kontext des Außenraums abgeschwächt (vgl. ebd., S. 205). Bisher kann nicht eindeutig gesagt werden, inwiefern die Anbindung von Populärkultur, viralen Phänomenen und neuen kreativen Formaten an klassische Kultureinrichtungen erfolgreich sein kann und wird (vgl. ebd., S. 207).

Provokation die eigene Bekanntheit zu steigern (vgl. ebd., S. 101f.). Künstler*innen wählen entweder die Strategie die unautorisierten Kunstprojekte im öffentlichen Raum offensichtlich, oder aber heimlich umzusetzen. Verkleidungen können dabei helfen, den illegalen Akt vor Beobachter*innen zu verschleiern. Eine andere Taktik besteht darin, die Aktionen schnell umzusetzen. Auch die Wahl von möglichst abgelegenen Orten[293] kann dabei helfen, das Projekt ungestört durchzuführen. Häufig werden die verschiedenen Vorgehensweisen miteinander kombiniert (vgl. ebd., S. 111). Aus den genannten Gründen müssen Künstler*innen in ihren Projekten oft Kompromisse hinsichtlich von Material und gestalterischen Möglichkeiten eingehen (vgl. ebd., S. 114f.).

Die Kategorie der Aktions- und Performancekunst muss im Hinblick auf Performativität besonders hervorgehoben werden. Sie kann zu den sogenannten zweiten Avantgarden gezählt werden und verbreitete sich zunehmend seit dem Ende der 1960er Jahre ausgehend von den USA. Sie steht in enger Verbindung zum Performativitätsdenken (vgl. Bauman und Briggs 1990, S. 61; vgl. Helmstetter 2022, S. 9+ 43f.). Anstelle des Schlagwortes „artist's world" im New York der 1950er Jahre wurde nun vermehrt der Begriff der sich beständig wandelnden „art world" genutzt, was bereits auf einen Schwerpunktwechsel hindeutet (vgl. Feige 2014, S. 198; vgl. Ursprung 2010, S. 94f.). Die Performancekunst setzt sich unter anderem mit verschiedenen und sich wandelnden Identitätsmustern und -formen auseinander (vgl. ebd., S. 217ff.+ 226- 231). Anita Moser (2011) legt dar, dass der Kunstbegriff im Rahmen der Aktions- und Performancekunst erweitert wurde und die Bedeutung der Aufführungssituation als dynamischer Prozess fokussiert worden ist. Die direkte Kommunikation und Interaktion zwischen Sender*innen (Künstler*innen), Medium (Material) und Empfänger*innen (Publikum), sowie die Improvisation seien in das Zentrum des Interesses gerückt (vgl. S. 15ff.; vgl. auch Ursprung 2010, S. 91).

„Durch Improvisation können neue Ansätze und Dinge entstehen. Man ist dazu gezwungen aus der Sicherheitszone herauszutreten. Sie erlaubt einen intuitiveren Zugang und ermöglicht ein Lernen durch Erfahrungen. Wenn man möchte, dass die Improvisation gut wird, muss man kleine Fehler in Kauf nehmen, weil sie einen im Endeffekt weiterbringen und frei machen von vorgeprägten Erwartungen" (Manuel Stahl, Ulmer Künstler, Februar 2024).

„Für mich ist Improvisation ein (un-)bewusst angelerntes und (un-)bewusst abgerufenes Wissen in Situationen. Sodass aus verschiedenen Bereichen ein neuer kreativer Aufbau entstehen kann. Für mich persönlich? Ein Gefühl… Also ein Trigger, dass ich uff einmal sehr viel Lust bekomme, etwas von mir zu geben, mich zu integrieren, ein Schbass" (Steven Koch, Ulmer Künstler und Schrotthändler; Antwort via Whatsapp-Nachricht, Februar 2024).

[293] Orte für die Umsetzung von illegalen künstlerischen Arbeiten werden zumeist nach drei Kriterien ausgewählt: Sichtbarkeit, Sicherheit und Kontext (vgl. Helmstetter 2022, S. 116f.).

Der Ästhetik der Performativität liege das Verständnis zugrunde, dass die sinnliche Wahrnehmung selbst als konstituierend für die Kunst generell und für die konkrete ästhetische Erfahrung begriffen wird (vgl. ebd., S. 19ff.). Eine bedeutsame Rolle dabei spielt auch der Begriff des „Moments", der immer wieder Relationen zwischen gestern und morgen herstellt und versucht die Flüchtigkeit sowie Wichtigkeit von einer sich ereignenden Zeit und von Atmosphären zu beschreiben. Momente halten Geschehnisse fest, die etwas in Bewegung bringen (vgl. Adorf und Heinz 2019, S. 27f.; vgl. auch Haas 2015, S. 72):

> „Nicht zu verwechseln mit der Vorstellung von stiller Erhabenheit reiner Präsenz, betont der Moment das, was an der Zeit nicht aufzuhalten ist, was permanent zu verschwinden droht, wäre da nicht die Möglichkeit zu kommunizieren, Zeichen auszutauschen - mit all den damit verbundenen Aufzeichnungs-, Transkriptions- und Übersetzungsschwierigkeiten gleitender Signifikantenketten, kurz: den Schwierigkeiten mit dem nicht arretierbaren Sinn" (ebd.).

Anita Moser (2011) bringt vor, dass in der sich in den 1990er Jahren verstärkenden Forschungsperspektive von „Kultur als Performance" (und nicht mehr „Kultur als Text") Aspekte des Gebrauchs, des Handelns, des Produzierens, der Veränderungen, der Dynamiken und der interaktiven Prozesshaftigkeit der Wahrnehmung von Kunst und Kultur in das Zentrum der Betrachtung rückten. Nicht das fertige Werk, sondern der Weg dorthin und seine Wirkungen hätten nun im Hinblick auf die menschliche Körperlichkeit im Mittelpunkt gestanden. Es gehe um die Phänomenologie des Wahrgenommenen, die gemachten Erfahrungen und die Bedeutungs- oder Sinnzuschreibung (vgl. S. 21- 24; vgl. auch Umathum 2017, S. 208f.). Laut Dorothea von Hantelmann und Michael Lüthy (2010) hat sich daraus auch eine neue Auffassung von „Kunst" und „Handeln" ergeben. Auf der einen Seite sei die „Handlung" zu einem Medium der Kunst emporgestiegen, auf der anderen Seite sei die Kunst zu einem Medium des (gesellschaftlichen) Handelns geworden. Dadurch seien neuartige ästhetische, epistemische, soziale und politische Sinnzusammenhänge in das Blickfeld gerückt (vgl. S. 7f.).[294] Die Kunst realisiert sich dieser Ansicht nach im/in der Betrachter*in. Die Teilhabe von Menschen, d.h. die „leibliche Ko-Präsenz" von Akteur*innen und Zuschauer*innen, sowie der ständige Rollenwechsel der Agierenden, wird als fundamental definiert. Das leibliche Aufeinandertreffen der beiden Personengruppen bringe die Aufführungssituation erst hervor, die durch nicht vorhersagbare (Re-)Aktionen der Anwesenden mitgeformt werde. Als gemeinsames Fundament verschiedener Inszenierungstaktiken kann die tatsächlich vollzogene Umkehrung der Rollen, die Gemeinschaftsbildung und ihr Zerfall, sowie das Schaffen von Nähe und Distanz genannt werden.

[294] Kunst wird nicht mehr nur als „als-ob-Handlung" betrachtet, weil rein fiktionale und reale Handlungen in der öffentlichen Situation miteinander verschmelzen. Die künstlerische Aktion, die Rahmenbedingungen, die Persönlichkeiten und Handlungen der Agierenden, das eigentliche Werk im herkömmlichen Sinn, die Rezeption vor Ort, die (anschließende) mediale Rezeption sowie die nachträgliche Bedeutungszuschreibung fließen in das Gesamtkonstrukt der künstlerische Arbeit mit ein (vgl. Helmstetter 2022, S. 14ff.).

Der/die Zuschauer*in befinde sich aufgrund der nicht eindeutigen Rahmung in einer Situation der permanenten Infragestellung der eigenen Position, wodurch er/sie sich selbst immer wieder neu verorten müsse (vgl. Moser 2011, S. 27ff.).[295] Das Publikum besteht so gesehen aus Einzelpersonen, die jederzeit aktiv werden können. Der öffentliche Raum fungiert als „Arena", die sich grundsätzlich durch ungleiche Teilhabemöglichkeiten auszeichnet, wodurch Konflikte entstehen.[296] In Aneignungsprozessen handeln verschiedene Akteur*innen die Teilhabe am öffentlichen Raum aus, wodurch zwangsläufig Marginalisierungen stattfinden. Inklusion kann aber vor allen Dingen im öffentlichen Raum gedacht werden, weil an keinem anderen (institutionellen) Ort gleichermaßen viele Rezipient*innen verschiedener Milieus mit Kunst erreicht werden können.[297] Zufällige und direkte Begegnungen mit und durch Kunst sind möglich, wie sie an anderen gesellschaftlich gerahmten Orten oder im Internet aufgrund von Filterblasen weniger stattfinden. Es darf jedoch nicht vergessen werden, dass gesellschaftliche Ungleichheiten (Milieu, Bildung, Interessen, Erziehung) zu ungleicher Nutzung des öffentlichen Raums führen, sodass Hegemonien wie z.B. Autofahrer*innen und Fußgänger*innen, Erwachsene und Jugendliche oder Männer und Frauen etc. wirken. Insgesamt scheint der öffentliche Raum männlich dominiert zu sein, was unter anderem mit der historisch gewachsenen Rollenverteilung sowie mit „Angsträumen" für Frauen, womit Räume mit hoher Kriminalität und fehlender sozialer Kontrolle gemeint sind, begründet werden kann. Stadtplaner*innen und Architekt*innen versuchen zum Teil die (Nicht-)Nutzung durch die spezifische Gestaltung des öffentlichen Raums zu lenken.[298] Trotz Wahlrecht für volljährige Bürger*innen können Menschen in der Regel nur wenig direkten Einfluss auf diese Ausgestaltungsprozesse nehmen. Der Außenraum ist resümierend zwar durch Hierarchien geprägt, wird andererseits aber auch durch Bewegungen und Handlungen von Akteur*innen in einem nie abgeschlossenen Prozess (mit- und um-)gestaltet (vgl. Helmstetter 2022, S. 33–37+ 39+ 213f.).

Das Konzept der ästhetischen Ansteckung beschreibt, inwiefern eine ästhetische Erfahrung ohne eine aktive Zuwendung hervorgerufen werden kann. So wie bei einem Virus[299] kann man der Kunst im öffentlichen Raum und der ästhetischen Ansteckung ausgeliefert sein und letztere kann gar zu einem völligen Zusammenbruch des Systems führen. Auf der anderen Seite besteht aber die Möglichkeit der Aktivierung von Abwehr- und Selbstheilungskräften durch den Virus, sodass Störungen

[295] Wenn die Anwesenden nicht performativ direkt in die Situation hineingezogen werden, können Werke allerdings auch unbeachtet bleiben. Ein Bild oder ein Street-Art-Werk muss beispielsweise überhaupt erst einmal gesehen bzw. wahrgenommen werden (vgl. Helmstetter 2022, S. 12f.).

[296] Hier kann eine eine Parallele zu Mikhail Bakthins Vorstellung von Sprache als „Konfliktarena" erkannt werden (siehe Kap. 4.2. „Kommunikation").

[297] Künstlerische Praktiken im (städtischen) Außenraum können unter dem Begriff „Urban Art" gefasst werden, der sowohl legale als auch unautorisierte Praktiken miteinschließt (vgl. Helmstetter 2022, S. 82).

[298] Siehe Kap. 5.2.3. „Städte, Diversität und Performanz".

[299] Auch Sprache und Worte bzw. ihre Verbreitung werden mitunter mit einem Virus verglichen (vgl. Nassenstein und Storch 2022, S. 185f.).

behoben und ausgebessert werden können. Der Ansteckungsbegriff verweist demnach darauf, dass ästhetische Erfahrung als eine Schwellenerfahrung begriffen werden kann, weil es um die Überwindung von Grenzen, z.B. zwischen den Künsten, zwischen Kunst und Leben, aber auch zwischen Kunst und Nicht-Kunst in Übergangsräumen geht (vgl. Moser 2011, S. 30- 33). Hier wird der Raum als gesellschaftlicher oder individueller Denk- und Handlungsraum begriffen, also als ein flüchtiges Konstrukt, das sich aus sozialen Konventionen speist. Das wahrnehmende Subjekt konstruiert den Raum (vgl. ebd., S. 117- 120). Gleichzeitig ist er selbst performativ und gestaltet das Geschehen mit (vgl. Schellmann 2016, S. 16). Die Auseinandersetzung mit dem Raum und seine Inszenierung sind zusammenfassend Teil performativer Praktiken und Diskurse (vgl. Gronau 2010, S. 83f.). Diesbezüglich muss bedacht werden, dass jeder (soziale) Raum hegemonial verfasst ist, weil Segregationen über beispielsweise das Geschlecht oder soziale Schichten vorgenommen werden. Er ist mit symbolischen Prinzipien der Raumrepräsentation, z.B. durch Zeichen, Karten oder Codes verknüpft (vgl. Moser 2011, S. 119f.).

Nicht unerwähnt bleiben darf im Zusammenhang der Aktions- und Performancekunst der deutsche Künstler Joseph Beuys. Christa Weber (1991) führt aus, dass er seit den 70er Jahren als einer der umstrittensten zeitgenössischen Künstler einen weltweiten Bekanntheitsgrad erlangte. Er habe das Ziel verfolgt, mit seinem „erweiterten Kunstbegriff“ gemeinsam mit allen Menschen eine neue Gesellschaft als Kunstwerk zu gestalten. Auf eine offene und experimentelle Art und Weise habe er seine Idee der sogenannten „Sozialen Plastik“, die den gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang von künstlerischem Tun betont, realisieren wollen. Beuys habe den Kunstbegriff insofern neu gedeutet, als dass jede Situation, in der der Mensch gestalterisch mit der (sozialen) Welt interagiert, als Kunst zu betrachten sei (vgl. S. 6ff.). Vor allem Beuys Aussage: „Jeder Mensch ist ein Künstler“, die Kreativität als Lebensprinzip deutet, habe für Aufmerksamkeit gesorgt (vgl. ebd., S. 19f.). Beuys sei der Meinung, dass durch die Aktivierung des in jedem Menschen vorhandenen Instrumentariums und das Miteinbringen der jeweiligen Fähigkeiten, die Soziale Plastik gemeinsam geschaffen werden kann (vgl. ebd., S. 7- 10). Er begreife sich also als gesellschaftsformenden Plastiker (vgl. ebd., S. 22f.). Dem liegt die Überzeugung zugrunde, dass jede Verständigung das Ergebnis eines plastischen Prozesses ist: Selbst beim Sprechen benötigt man z.B. den Kehlkopf, die Knochen und die Substanz Luft (vgl. Vischer 1991, S. 246). Alle Tätigkeiten, welche die Gesellschaft befördern, werden also als kreative und damit künstlerische Handlungen gedeutet (vgl. Mühlemann Hartl et al. 2011, S. 35f.). Beuys geht es um das Zusammenbringen von abgegrenzten gesellschaftlichen Bereichen sowie um die Überwindung der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst (vgl. Weber 1991, S. 22f.; vgl. Moser 2011, S. 94f+ 99; vgl. Vischer 1991, S. 13+ 32). Des Weiteren weist Christa Weber (1991) auf die stets immanente Bedeutung der Pädagogik in Beuys‘ Konzeptionen und Handeln hin. Er ziele darauf ab, veraltete Begrifflichkeiten aufzubrechen, um in einem aktiven Prozess beim/bei der Betrachter*in eine Bewusstseinsveränderung

hervorzurufen (vgl. S. 161f.). Kaspar Mühlemann Hartl et al. (2011) heben das Mittel der gezielten Irritation und Provokation des Publikums hervor, das Beuys eingesetzt habe, um seine Vision umzusetzen (vgl. S. 84).[300] Daneben sieht Joseph Beuys das Prozesshafte in der Kunst als Verbindung zum Schöpferischen, weshalb ersteres nicht nur aus einem ästhetischen, sondern auch aus einem ethischen Blickwinkel betrachtet werden müsse (vgl. Haustein 2008, S. 218).

Dorothea Hantelmann (2007) denkt, dass das Kunstwerk Realität ist, indem es durch Konventionen in ihr eingefasst ist, sie mit hervorbringt und somit auch (mit-)gestalten kann (vgl. S. 7-10). Kunstwerke, auch in der Bildenden Kunst, seien demnach immer performativ. Es gehe vor allem um die situativ hervorgebrachten realen Effekte auf den räumlichen und diskursiven Kontext sowie auf die Betrachter*innen (vgl. ebd., S. 11f.+ 65; vgl. auch Vischer 1991, S. 17). Nur durch den konventionellen Rahmen könnten Kunstwerke als solche gelesen oder wahrgenommen werden.[301] Deshalb seien sie sowohl eine Wiederholung, um erst einmal als Kunst erkennbar zu sein und zugleich eine Abweichung, wodurch die Einzigartigkeit des spezifischen Werks heraustrete. Aus den genannten Gründen erachtet Hantelmann Butlers Modell der Performativität auch für das (Re-)Produzieren von Konventionen im Kunstbereich für gültig (vgl. S. 118ff.). Jedes Kunstwerk „handele“ durch die Einbindung in Konventionen und die (Re-)Produktion in einem spezifischen institutionellen Rahmen. Konventionen seien aber nicht autonom und durch jedes Kunstwerk würden sich neue künstlerisch gestaltbare Handlungsspielräume auftun (vgl. ebd., S. 14f.). Die Funktionsweise des Performativen liege im Rückgriff auf Butler eben im Wiederholen von diskursiven Rahmungen und Konventionen, wodurch das inhärente Veränderungs- und Modifizierungspotenzial aktiviert werden könne (vgl. ebd., S. 193ff.).[302] Aus diesem Grund müssen auch Fragen nach dem Standpunkt (z.B. künstlerische oder politische Perspektive) gestellt werden, von dem aus Umsetzungen und Deutungen von Kunst vorgenommen werden (vgl. Umathum 2017, S. 214; vgl. Ursprung 2010, S. 106).

5.2.2.1. Kunst, Begegnungen und „der/die Andere“

In diesem Kapitel geht es auf der einen Seite darum, Potenziale performativer Kunstauffassungen in und für Begegnungen zu verdeutlichen sowie auf der anderen Seite anhand des Beispiels des internationalen Kunstmarktes auf nach wie vor wirkendende Benachteiligungen und Ausschlüsse zu verweisen.

Im Kapitel zuvor wurde aufgezeigt, dass das Performative die Qualität eines spezifischen Ereignisses in einem intersubjektiven Gefüge herausstellt. In Bezug auf das performative Erleben von Kunst stellt die Begegnung einen zentralen Punkt dar. Die situative Bedeutungsstiftung rückt in den

[300] Siehe eigene Masterarbeit „Performativität im Operndorf Afrika in Burkina Faso: „(Da-) Zwischen (,) Fiktion und Realität“ (2018, Kap. 3.2.2.1.).
[301] Siehe Kap. 4.1.2. „Kreativität und Ästhetik des Alltäglichen“.
[302] Siehe eigene Masterarbeit „Performativität im Operndorf Afrika in Burkina Faso: „(Da-) Zwischen (,) Fiktion und Realität“ (2018, Kap. 3.2.2.).

Mittelpunkt und auch bei Kunstwerken, die kein zeitliches Ereignis thematisieren, kann die Rezeption performativ erfolgen. Denn die Wahrnehmung an sich ist ein Akt, der in dialogische Prozesse eingebunden ist. Wenn in der Rezeption ein Reflexionsraum eröffnet wird, spielen vorangegangene Lebenserfahrungen und die Erinnerung an sie eine wichtige Rolle. Die Basis für neue Erfahrungsprozesse bilden aktiv hervorgerufene Imaginationen, sodass die Begegnung mit Kunst sehr individuell ist. Zusammenfassend kann sowohl Kunst als zeitlich begrenzte Aktion, aber auch die performative Reflexion situativ verhafteter Kunst neue Interpretationen über die (physischen) Grenzen der eigentlichen Kunst bzw. des eigentlichen Werks hinaus eröffnen (vgl. Huber 2014, S. 60- 64; vgl. auch Fischer-Lichte 2014, S. 478; vgl. auch Turner 2009, S. 170). Anna Sabeth Kerkhoff (2015) drückt es so aus:

> „Die Kunst schafft eine Gegenwart, in der das Fremde nicht aufgeht; ihr gelingt eine Ansprache, in der ein unendliches Gespräch beginnt, abseits des Wissens" (S. 121).

Kunst wird erlebt. Wegen ihrer Mehrdeutigkeit hat sie die Kraft, das rezipierende und wahrnehmende Selbst zu ergänzen. In der Bildenden Kunst ist das betrachtete Bild empfängnisgesteuert. Beim Sehen blicken wir jemanden oder etwas an. Dieses Sehen fußt auf einem Beziehungs- und Machtverhältnis, das auch durch Verobjektivierungen geprägt sein kann (vgl. Franzen und Menzen 2022, S. 16ff.). Thomas R. Huber (2014) spricht von der „Ästhetik der Begegnung" und stellt heraus, dass die Auseinandersetzung mit Kunst unkontrollierbar und unvorhersagbar ist. Die klare Unterscheidung zwischen Werk und Betrachter*in oder Produktion und Rezeption könne nicht getroffen werden. Er bezieht sich vor allem auf die Bildende Kunst und erläutert, dass Werke intersubjektiv und deshalb auch vor dem Hintergrund von Kultur und Macht wahrgenommen werden. Interkulturelle Kunst, die sich mit dem/der Anderen beschäftigt, thematisiere immer auch das Eigene. Ästhetisch-dialogische Prozesse seien aufgrund von konkreten Erfahrungen performativ und vergleichbar mit realen Begegnungen (vgl. S. 12ff.). Er zeigt anhand verschiedener Beispiele auf, wie Stereotype als ikonische Visualisierungen eine wichtige, aber ambivalente Rolle in den Bildenden Künsten spielen. Für die Reflexion der eigenen Vorurteile sei der Moment der Konfrontation ausschlaggebend, in dem die Abweichung zwischen der Repräsentation und der tatsächlichen Individualität wahrgenommen werden würde. Die Umwandlung von Stereotypen finde aber besonders im Alltag statt, obgleich die spezifische Wahrnehmung dafür in der Kunst angeregt worden sei. Brüche, Lücken, Leerstellen und Irritationen in den Inszenierungen würden in Anschluss an den Performativitätsgedanken die Reflexion der persönlichen Assoziationen fördern und die eigene Rolle in der Objektierung der Anderen offenlegen (vgl. ebd., S. 318- 322).

Auf dem internationalen Kunstmarkt werden ebenfalls Identitätsfragen verhandelt. Zwar sind auf ihm künstlerische Positionen aus Afrika oder der afrikanischen Diaspora mittlerweile häufig zu

finden. Reisende Kunstobjekte und Künstler*innen, Reproduktionen sowie Ausstellungen haben die visuellen Kontaktzonen zwischen der Kunst der europäischen Moderne und afrikanischen Kunstwerken vorangetrieben (vgl. Küster 2011, S. 201f.; vgl. Vierke 2011, S. 183f.). Dennoch macht Olu Oguibe (2010) klar, dass immer noch Dichotomisierungen in der westlichen Darstellung und Herangehensweise an heutige afrikanische Kunst vorzufinden sind. Am Beispiel eines Interviews mit einem aus Afrika stammenden Künstler zeigt er auf, wie er und das Kunstwerk durch die Interviewführung entzweit werden. Der westliche Interviewer werde vom Künstler als kontrollierende Instanz wahrgenommen. Die Abhängigkeit von dem Urteil des Kritikers verhindere zudem die freie Meinungsäußerung, weil der Befragte nicht als Subjekt, sondern als Objekt wahrgenommen und als „Anderer" markiert werden würde. Die Nachwirkungen des Kolonialismus und die Bedeutung des Konsums würden hier deutlich werden. Die konstruierte Andersheit habe mittlerweile, im Vergleich zu vorher, zwar andere Formen angenommen, sie gehe aber immer noch mit der Unterdrückung afrikanischer Künstler*innen einher, die abseits der aktuellen normativen Praktiken verortet werden würden (vgl. S. 348ff.). Künstler*innen mit Migrationshintergrund in Deutschland wird insgesamt oft die Fähigkeit der Abstraktion abgesprochen (vgl. Terkessidis 2010, S. 180). Olu Oguibe (2010) vergleicht die Konstruktion von gesichtslosen, anonymen afrikanischen Künstler*innen mit der Pornographie. Sie würden zum manipulierbaren (exotischen) Objekt der Begierde und Befriedigung degradiert werden (vgl. S. 350f.). Ein geringer Preis afrikanischer Kunst auf dem internationalen Markt, trotz der Ausübung der Faszination auf die westlichen Betrachter*innen, verdeutliche außerdem die kritische Spannung zwischen Hype und Vergütung (vgl. ebd., S. 350- 353).

5.2.2.2. Theater

Zunächst wird genauer auf die Kunst des Theaters und die Verbindung von Theater und Wirklichkeit eingegangen. Es wird verdeutlicht, in welchem Zusammenhang das Ritual und das Theater stehen und welcher Bedeutung dabei dem Darstellen bzw. Aufführen zukommt. Dann wird kurz auf die Themen des „interkulturellen Theaters" und der Teilhabe im Theater eingegangen.

(Schau-)Spielerische Rahmungen und performative Kräfte sind bedeutsam für die (Transformation von) Gesellschaft (vgl. Bauman und Briggs 1990, S. 63). Die soziale Welt, worin das Ritual inbegriffen ist, kommt nicht ohne Inszenierung aus. Das Theatralische ist ein grundlegendes Element der performativen Wirklichkeitskonstruktion (vgl. Köpping und Rao 2008, S. 12ff.). Die transformative Kraft von Ritualen ist durch Victor Turner in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Er betrachtet das Ritual als eine verändernde Kraft innewohnende Performanz. Eine Verbindung zwischen Ritual und dem Theater und der Idee des Lebens als Rollenspiel ist gezogen worden (vgl. ebd., S. 1). Victor Turner (2009) erklärt, dass Handlungen im Alltag durch „kulturelle Darstellungsgattungen" beeinflusst werden, wobei er das Theater als die vielleicht stärkste begreift. Das Agieren auf einer Bühne, die sehr unterschiedlich aussehen könne, impliziere immer auch die Verhandlung von

Problemen der Realität in Form von symbolischen und fiktiven Elementen (vgl. 17f.+ 165+ 195). Theater wird von ihm als „Dramatisierung, Übersteigerung juristischer und ritueller Prozesse; nicht bloß [als] eine einfache Reproduktion der gesamten ‚natürlichen' Verlaufsform des sozialen Dramas"[303] (S. 14f.) beschrieben. Bereits das angelsächsische Wort „acting" in seiner Bedeutung von Spiel, Darstellung, Handeln oder Theaterspielen sei mehrdeutig: Es könne sich sowohl auf das Alltagshandeln, als auch die Darstellung auf der Bühne oder z.B. im Tempel beziehen. Das Handeln könne dem Zwecke des Erlangens von „persönlicher Wahrheit" (ebd., S. 161) dienen, oder aber durch Vortäuschungen geprägt sein. Dabei könne eine Person in verschiedenen Situationen unterschiedlich agieren und verschiedene „Rollen spielen". Deswegen sei Schauspielen Arbeit, aber auch Spiel, gleichzeitig weltliches Handeln und Darstellung im Ritual oder Theater (vgl. ebd., S. 161f.). Das dargestellte performative Verhalten sei aber nicht frei oder simpel, selbst improvisiertes Theater spiele sich im Rahmen von Regeln ab (vgl. ebd., S. 166f.). Das Theater ist ein Medium, das die Performenden in einer Zwischenposition verortet: Im Hier des Körpers und im Dort des Charakters der Person. Die Gegenwart und die Bewegung sind in diesem Sinne immer flüchtig (vgl. Lavery 2020, S. 45).

Victor Turner (2009) ist der Meinung, dass das westliche Theater sich ursprünglich aus dem gesamtgesellschaftlichen Ritual entwickelt hat und die Aufgabe hatte, alle betreffende Krisen zu bewältigen (S. 182). Ursula Rao und Klaus-Peter Köpping (2008) denken, dass im sozialen Prozess und der Praxisform des Rituals eine Intertextualität existiert, welche die Grenzen zwischen Theater und Ritual und zwischen „gespielt" und „echt" immer wieder verwischt und so eine Ambivalenz performativer Aktivität kreiert, wodurch eine Ermächtigung stattfinden könne (vgl. S. 10+ 18+ 21). Rituale würden Dynamiken freisetzen, innerhalb derer Konflikte und Ambivalenzen des sozialen Lebens behandelt, nicht aber aufgelöst werden würden (vgl. ebd., S. 29). Das Ritual, in Abgrenzung zum Theater, unterscheidet laut Victor Turner (2009) nicht notwendigerweise zwischen Publikum und Darsteller*innen. Des Weiteren habe das Fernbleiben vom Theater bzw. dem Ritual unterschiedliche Auswirkungen. Während der Nicht-Besuch einer Theateraufführung nicht das potentielle Publikum betreffe, sondern nur das Theater darunter leide, bedeute das Fernbleiben im rituellen Kontext, dass man die Gemeinde ablehne oder aber von ihr abgelehnt werde (vgl. S. 178f.). Als Theaterzuschauer*in könne man zudem das Thema und die vermittelte Botschaft als mögliche Denk- und Handlungsweisen begreifen, aber man werde nicht gezwungen, die präsentierte Wirklichkeitsversion zu akzeptieren (vgl. ebd., S. 188).

In Bezug auf das Theater generell legen John Conteh-Morgan und Tejumola Olaniyan (2004) dar, dass es ein sehr vielfältiges Medium des kulturellen Ausdrucks ist. In Afrika sei es von großer

[303] Soziale Dramen sind Turners Ansicht nach bühnenhafte Formen sozialer Aktion mit bestimmten Funktionen, die Einfluss über die eigentlich Aufführung hinaus haben (vgl. Conteh-Morgan und Olaniyan 2004, S. 6). Victor Turner (2009) begreift sie als grundlegende und gleichzeitig andauernde Form der Auseinandersetzung (vgl. S. 13f.).

Wichtigkeit, es gehe beispielsweise um kulturelle Selbstdefinition, politische und soziale Kritik, Widerstand oder aber um pure Ästhetik (vgl. S. 1; vgl. auch Fiebach 2004, S. 27+ 30f.). Darüber hinaus sei jede einzelne Aufführung wiederum eine neue Übersetzung bzw. eine Rekontextualisierung (vgl. ebd., S. 3). Airan Berg betont im Gespräch mit Susanne Wolfram (2017), dass Theater dabei immer auf spezifische Art und Weise an lokale Seh- und Hörgewohnheiten und den Umsetzungsort anknüpft (vgl. S. 147). Heutige theatrale, internationale Kunstpraktiken können zwar abseits ihres ursprünglichen Kontexts global durch die digitalen Medien rezipiert werden, die jeweilige Interpretation fällt aber trotzdem sehr unterschiedlich aus (vgl. Haustein 2008, S. 224). Es werden einheimische, moderne, aber auch globalisierte kulturelle Formen und Symbole auf der Suche nach neuen Techniken und Verfahren unter Einbezug der neuen Medien mit den Zielen der Unterhaltung sowie des finanziellen Ertrags angewendet (vgl. Conteh-Morgan und Olaniyan 2004, S. 5). Joachim Fiebach (2004) erklärt, dass in westlichen Kulturen oft eine Trennung zwischen der Gesellschaft als objektive Realität und dem Theater als ihre subjektive, konstruierte und fiktionale mimetische Repräsentation vollzogen worden ist. Seit den 1960er Jahren aber hätte die Denkweise zugenommen, soziale Realitäten als „theatralisch" und als Formen der Darstellung wahrzunehmen. Besonders die audiovisuellen Medien hätten dazu beigetragen (vgl. S. 24f.). Barabara Gronau und Alice Lagaay (2015) fassen zusammen, dass das Thematisieren des Performativen in der Theaterwissenschaft das Ereignis der Aufführung selbst in den Fokus gerückt hat und Aspekte wie die Wahrnehmung der Raumatmosphären, die sinnlichen Erfahrungen, die Körperlichkeit sowie die zeitlichen Dynamiken wie Flüchtigkeit und Rhythmus etc. dadurch in den Vordergrund getreten sind. Außerdem habe die kollektive soziale Dimension Beachtung gefunden. Fragen des Rollenspiels und seine Wirkungen, der Beeinflussung des Publikums und der Gemeinschaftsbildung unter den Zuschauer*innen seien gestellt worden. Das ethische bzw. politische Moment des Theaterbereichs liege in der Mitverantwortlichkeit aller Anwesenden am Verlauf der Aufführung (vgl. S. 26f.+ 31). Insgesamt wird das Theater als die „performative Kunst schlechthin" betrachtet (vgl. Fischer-Lichte 2002, S. 291, zitiert nach Hempfer 2014, S. 24). Die multisensorisch wahrgenommene Aufführung wird in den Mittelpunkt gerückt, bei welcher die leibliche „Ko-Präsenz" von Akteur*innen und Zuschauer*innen unabdingbar ist. Es wird von der je spezifischen Performanz theatraler Performativität gesprochen (vgl. ebd., S. 24ff.; vgl. auch Bauman und Briggs 1990, S. 65; vgl. auch IT 102: Hasse, S. 70f.). Christoph Schlingensief (2014) ist der Auffassung, dass Schauspieler*innen für ein „authentisches" Theater überraschen müssen und dass Momente des Kontrollverlusts sowie der Instabilität der Glaubwürdigkeit dienen (vgl. S. 122- 125).[304]

In Anlehnung an Turner beschreibt Johannes Fabian (2004) den/die Ethnograf*in als „Ethnodramaturg*in". Vieles kulturelle Wissen sei performativ und generell würden viele

[304] Siehe eigene Masterarbeit „Performativität im Operndorf Afrika in Burkina Faso: „(Da-) Zwischen (,) Fiktion und Realität" (2018, Kap. 3.2.2.2.).

Kulturbereiche einer performativen Natur entspringen (vgl. S. 41). Theater und Ethnologie haben sich, so Natalie Bloch und Dieter Heimböckel (2016), seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert weiter angenähert. Gemeinsame Anknüpfungspunkte seien die multiperspektivische Ausrichtung und die Beschäftigung mit Fragen der Repräsentation. Dennoch sei die Reflexion über Interkulturalität im Theaterbereich immer noch unzureichend (vgl. S. 9+ 14f.). Es wird über verschiedene Fragestellungen nachgedacht, die sich in Bezug auf Theater und Interkulturalität ergeben: Diese reichen von der Frage nach der Zielsetzung, über das Maß an Interkulturalität (Berücksichtigung nur im inszenierten Stück oder auch auf Personalebene?) bis hin zu der Bewertung (ist ein sich für Interkulturalität interessierendes Theater immer ein interkulturelles Theater und was bedeutet das?). Der Begriff des interkulturellen[305] Theaters werde oft für Inszenierungen verwendet, in denen Elemente aus unterschiedlichen Kulturen verarbeitet werden. Hier bestehe aber das nicht zu unterschätzende Risiko von Differenzmarkierungen, die das kulturelle Containerdenken bestärken (vgl. ebd., S. 10- 13+ 17f.). Der Ansatz Interkulturalität als „Prozess" zu verstehen und über das „Zwischen" zu definieren sei jedoch bereits in den Theateransätzen von Richard Schechner in den 1970er Jahren zu erkennen (vgl. ebd., S. 18f.). Johannes Fabian (2004) geht davon aus, dass ein grundlegendes Verständnis von Theatralität[306] zu besseren interkulturellen Beziehungen führen kann. Es bestehe jedoch stets die zu vermeidende Gefahr einer Instrumentalisierung von Theatralität (vgl. S. 43). Victor Turner (2009) sieht im Theater bzw. im Aufführen von sozialen Dramen, Ritualen und Theaterstücken der jeweils anderen unter dem Einbezug ihres ursprünglichen soziokulturellen Kontexts eine unverzichtbare Möglichkeit, schmerzlich gewordene Erfahrungen interkulturell zu überliefern. Im Theater werde zum einen das Leben gespiegelt, zum anderen aber auch reflektiert. Dennoch denkt er, dass ein transkulturelles Verstehen niemals ganz funktioniert (vgl. S. 25f.+ 166f.)

Sandra Winzer und Juli Wissert (2021) plädieren dafür, die Kunstform des institutionalisierten Theaters stärker in den öffentlichen Raum zu tragen und das Alltägliche in den Vordergrund zu rücken. Nichtsdestotrotz handele es sich um ein „Nischenprodukt" (S. 34), weil es niemals gelingen könne, alle Menschen gleichsam anzusprechen. Ein möglichst diverses Team erlaube aber den Einbezug verschiedener Perspektiven in der Programmkonzeption und -umsetzung (ebd.). Joachim Fiebach (2010) spricht sich dafür aus, dass Theaterforscher*innen als Spezialist*innen für Darstellungsformen insbesondere (mediale) Inszenierungen[307] im Konsum- und Politikbereich mehr Beachtung schenken.

[305] Bereits das Präfix „inter" im Wort Interkulturalität befördert laut Natalie Bloch und Dieter Heimböckel (2016) ein Verständnis von Interkulturalität, das Kulturen weltweit als identifizierbar, beschreibbar und objektiv voneinander unterscheidbar begreift (vgl. S. 16f.).

[306] Damit meint er Performanz in Kommunikation, Fähigkeiten der Repräsentation, Erfindung von Präsentationsformen und die eigentlichen Darstellungen.

[307] Anita Moser (2011) definiert Inszenierungen als mit Absicht eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse, die vor Publikum dargestellt werden. Dadurch ergebe sich eine auffällige örtliche und zeitliche Anordnung von Elementen. Diese hätten aber auch anders arrangiert werden können. Im Gegensatz zu alltäglichen Vorgängen seien ästhetische Inszenierungen niemals „nur" kontingent, konventionell oder funktional, denn sie seien

Auch hier würden Kostümierungen und (Raum-)Anordnungen eine bedeutsame Rolle spielen (vgl. S. 179f.). Ein weiterer Versuch Theater wieder gesellschaftsrelevanter werden zu lassen ist die Steigerung der Partizipationsmöglichkeiten (vgl. Berg und Wolfram 2017, S. 146). Das „applied theatre", wortwörtlich mit „angewandtem Theater" übersetzt, steht als Sammelbezeichnung und als kontextuelles Konzept für Theaterprojekte mit explizit politischer, pädagogischer oder therapeutischer Zielsetzung. Hier verbinden sich ästhetische mit pädagogischen Anforderungen, wobei der Inhalt der Aufführung wichtiger als ihre Form ist. Die Projekte richten sich an klar eingegrenzte Zielgruppen, zum Beispiel an Angehörige bestimmter sozialer Milieus. Diese funktional bestimmte Theaterart kann in verschiedenen Formen auftreten, ob als Psychodrama, Comedy oder als Improvisationstheater. Ein Merkmal des „applied theatres" ist jedoch, dass die Wirkung vor allem bei den aktiv und über einen längeren Zeitraum Mitmachenden bzw. im Prozess Lernenden, und weniger bei den Zuschauer*innen erzielt werden soll. Deshalb wird diese Theaterart häufig an Schulen, in Kliniken oder in Gefängnissen umgesetzt (vgl. Warstat 2017, S. 175f.+ 178). Im Sinne der Förderung von Teilhabe geht es dem „applied theatre" resümierend um die Transformation der Mitwirkenden selbst durch das Hervorrufen von liminalen Erfahrungen (vgl. Fischer-Lichte und Wihstutz 2017, S. 17f.).

5.2.2.2.1. Liminalität

Der Begriff „liminal" wurde in dieser Arbeit bereits mehrfach genutzt, weshalb er nun beleuchtet wird. Die meisten Theorien und Ideen zu Kunst und Ästhetiken in verschiedenen Kulturen thematisieren auf irgendeine Art ihr Transformationspotenzial (vgl. Fischer-Lichte und Wihstutz 2017, S. 2f.). Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte (2009) zeichnet nach, dass Victor Turner (1982) durch die Verwendung der Begriffe „liminal" und „liminoid" in seinem Werk auf die vielschichtigen Verbindungen von sozialem Drama und Bühnendrama, dramatischem Ritual und rituellem Drama, Theaterspielen im Alltag und Alltagsleben im Theater eingeht. Im Zuge der performativen Wende am Ende der 1990er Jahre sei der von Turner eingeführte Term „Liminalität" aus der Ethnologie bzw. Kulturanthropologie in weitere Kulturwissenschaften übernommen worden. Übergangsriten, die symbolisch durch Grenzerfahrungen strukturiert seien, würden sich laut Turner in drei Phasen unterteilen. Die erste sogenannte Trennungsphase meine das Herauslösen des/der Transformierenden aus dem Alltäglichen und seinem/ihrem sozialen Umfeld. Die zweite „Schwellen- oder Umwandlungsphase" (S. vi) beschreibe einen „Zwischen"-Zustand der Person im Übergang, der

absichtsvoll und artifiziell hervorgebrachte Ereignisse. Sie würden für eine gewisse Dauer in einem öffentlichen Raum markiert und so zu einer auffälligen Gegenwart werden. Das Inszenieren finde im Bewusstsein des/der Rezipient*in statt und sei deshalb keine ontologische Qualität des Kunstwerks selbst. Auch die Unterscheidung zwischen künstlerischer und nicht-künstlerischer Inszenierung liege in der Wahrnehmung. Alles in der Kunst könne für Inszenierungen genutzt werden, aber nicht jede Inszenierung sei als Kunst zu definieren. Darüber hinaus sei ein wesentliches Merkmal, dass weder die Inszenierenden noch die, für die inszeniert wird, sicher sein könnten, wo die Inszenierungen beginnen und wo sie aufhören (vgl. S. 26f.).

an neue, teils auch verstörende, Erfahrungen geknüpft sei. Dieser hervorgerufene Zustand der labilen Zwischenexistenz wird „Liminalität“ genannt. Hier würden durch das Ausprobieren von neuen Handlungen und Symbolkombinationen kulturelle Spielräume für Experimente und Erneuerungen geschaffen werden, die Einfluss auf die gesamte Gesellschaft hätten. Die dritte Phase der Angliederung zeichne sich durch die Aufnahme des/der Transformierten, der nun einen neuen Status und eine veränderte Identität besitze, in die Gesellschaft aus. Das gesteigerte Gemeinschaftsgefühl, das durch die Grenzaufhebungen zwischen den einzelnen Individuen in den Ritualen erzeugt wird, bezeichne Turner als „communitas“ (vgl. auch Turner 2009, S. 190). Die mittlere liminale Phase wird von Turner auch als „rites de passage“ beschrieben, weil sie sich zwischen allen Zeiten und Orten des Alltagslebens aufspannt (vgl. auch Wihstutz 2015, S. 80). Er war des Weiteren der Auffassung, dass der Begriff „Liminalität“ nur auf Rituale anzuwenden sei. Für Ereignisse der westlichen Freizeitbeschäftigungen nutzte er den Begriff des „Liminoiden“, welcher sich aber nicht durchsetzte (vgl. Fischer-Lichte 2009, S. vi- vii; vgl. auch Goppelsröder 2015, S. 54f.; vgl. auch Köpping und Rao 2008, S. 7f.; vgl. auch Ruf 2007, S. 94f.). Der Begriff des Liminalen ist, so Fischer-Lichte, schließlich auf alle Gattungen von kulturellen Darstellungen übertragen worden, wobei die jeweilige Schwellenphase immer einem bestimmten Ziel untergeordnet sei (vgl. ebd. S. ix).[308] Es wird veranschaulicht, dass auch in der Ästhetik der Begriff der „Liminalität“ und der Schwellenzustand im Sinne Turners eine wichtige Rolle spielt. Die ästhetische Erfahrung von Zuschauer*innen einer Theateraufführung könne als eine liminale Erfahrung beschrieben werden. Im Gegensatz zu den anderen aufgezählten Genres der kulturellen Darstellungen, sei hier aber der Weg selbst das Ziel. Auch könne die ästhetisch liminale nicht mit der rituellen Erfahrung verglichen werden. Das liege daran, dass bei einem Ritual das Geschehen, z.B. die Initiation, nicht rückgängig gemacht werden könne, während die Veränderung im Zustand der Liminalität bei einer Aufführung durchaus reversibel sei (vgl. ebd., S. xv- xvi; vgl. auch Warstat 2017, S. 185). Insgesamt könnten aber sowohl das Ritual, als auch das Theater als „transformative Performanzen“ (ebd., S. xviii) beschrieben werden, welche auf systematischer Ebene aufgrund von in beiden vorhandenen Elementen wie Inszenierung, Improvisation, Proben, möglichen Rollenveränderungen oder dem Ziel der Unterhaltung bzw. der Wirklichkeitsaufzeigung, nicht zu differenzieren seien (vgl. ebd.). Aufführungen im Theater könnten ebenso Gemeinschaften konstruieren, auflösen und dazu beitragen, über sie zu reflektieren. Während der Zeitspanne der Aufführung selbst könne auch bei der „theatralen Gemeinschaft“ ein Gefühl von „communitas“ entstehen. Dieses würde sich nach Ende der Darstellung jedoch verflüchtigen. Dennoch sei eine

[308] Unter den kulturellen Darstellungen werden z.B. Rituale (Ziel: Statuswechsel), Feste (Ziel: Gemeinschaftsbildung), Spiele und Sportwettkämpfe (Ziel: Generierung von Sieger*innen und Verlierer*innen), politische Versammlungen (Ziel: Legitimation von Machtansprüchen) oder Gerichtsverhandlungen (Ziel: Durchsetzung von Rechtsansprüchen) verstanden (vgl. ebd.).

zwanghafte oder verpflichtende Zugehörigkeit zu dieser Gemeinschaft nicht gegeben und ein bewusster Ausschluss aus ihr durch andere sei nicht möglich (vgl. ebd., S. xxii).

Anita Moser (2011) expliziert, dass das Gelingen eines kommunikativen Aktes im ästhetischen Umfeld im Gegensatz zum alltäglichen Kontext bereits darin bestehen kann, eine zeitweilige Gemeinschaftsbildung und generell irgendeine nicht näher bestimmte Reaktion hervorzurufen. Bei Theateraufführungen und im Alltag gehe es dagegen meist um das Auslösen von kalkulierten Reaktionen (vgl. S. 25). Sie fasst zusammen, dass vom Standpunkt der Performativität aus die Liminalität als wirkungsästhetischer Zustand von großer Wichtigkeit ist. Der im Kontext der Ästhetik der Performativität entstehende performative, flüchtige und transitorische (Ereignis- bzw. Zwischen-)Raum eröffne die Möglichkeit, Dichotomien aufzuheben (vgl. S. 60- 63). Das Liminalitätskonzept lasse sich insgesamt auf die Gesellschaft ausweiten, weil Liminalität sich zwischen klar definierbaren Vorgängen und neu entstehenden, flüchtigen, künstlerischen und sozialen Praktiken manifestiere. Sie umfasse sowohl den Bereich der Grenze, als auch ihre Überschreitung (vgl. ebd., S. 63ff.+ 67f.). Auch die bereits vorgestellte Kunstströmung der Performancekunst wird als liminales Phänomen, das sich zwischen Kunst und Politik bewegt, definiert. Besonders performative Kunst im öffentlichen Kontext eröffne durch das Mittel der Irritation liminale Erfahrungsräume für das Publikum, weil die Entscheidung für nur eine Interpretationsweise verhindert werde und permanent zwischen den Leseweisen der konventionellen Rezeptionsmöglichkeiten gesprungen werden müsse. Dadurch werde der/die Rezipient*in auf den Akt der Wahrnehmung selbst zurückgewiesen (vgl. ebd., S. 110ff.+ 114ff.+ 299f.).[309]

5.2.2.2.2. Goffman: Die Welt als Bühne

Erving Goffman (2003) beschäftigt sich in seiner Theorie aus dem Jahr 1967 mit sozialem Handeln als Analogie des Theaterspielens. Er definiert „Darstellungen“ grundlegend als alle Handlungen eines/einer Teilnehmer*in an einer spezifischen Situation, die andere Beteiligte beeinflussen. In den alltäglichen Handlungen würden Menschen unterschiedliche „Rollen“, womit vorherbestimmte Handlungsmuster gemeint sind, einnehmen.[310] Diese würden sie wie auf einer Bühne darstellen. Die Bedeutung und Struktur der Interaktionen würden dabei durch sozial anerkannte Rahmungen geleitet werden. Die soziale Welt wird als eine komplexe Bühne verstanden, auf der sich Publikum, Darsteller*innen und Außenseiter*innen bewegen und zu der auch ein Zuschauer*innenraum und Kulissen gehören. Das Individuum stelle sich selbst im Kontext von gesellschaftlich definierten Regeln

[309] Siehe eigene Masterarbeit „Performativität im Operndorf Afrika in Burkina Faso:
„(Da-) Zwischen (,) Fiktion und Realität“ (2018, Kapitel 3.2.2.2.1.).

[310] Ein Beispiel für eine aktiv wahrgenommene situative Darstellung führt Tomer Gardi (2016) an. In der Szene tut der Erzähler so, als sei er an einer Immobilie interessiert, obwohl er sie sich gar nicht leisten kann: „Sie kamen dann zu uns, wir haben Hände geschütelt und dann hat sie unsere Mantel und Jacke genommen, peinlich, ein Teil aber der Show, ging mit die Kleider dahin wo, an eine Wand, Creme gefärbt, ein Gardarobe war“ (S. 122f.).

dar, wobei die jeweils umgesetzte Rolle auf die Rollen der anderen, d.h. das Publikum, zugeschnitten sei (vgl. S. 3+ 18; vgl. auch Dahrendorf 2003, S. VII- VIII; vgl. auch Helbrecht und Dirksmeier 2013, S. 284f.; vgl. auch Köpping und Rao 2008, S. 2ff.). Theatralität wird von Goffmann als Beobachtungskategorie des Alltags in der Soziologie verankert (vgl. Klein und Göbel 2017, S. 19).

Abb. 29: Ich als beobachtete Darstellerin mit verschiedenen Rollen auf der städtischen Bühne.

Erving Goffman (2003) legt vorerst dar, dass der/die Einzelne sich in der Interaktion mit anderen immer bewusst oder unbewusst ausdrückt und damit andere beeindruckt. In der Kommunikation werde auf der einen Seite also dargestellt, häufig mit dem Ziel das Verhalten des Gegenübers zu kontrollieren. Auf der anderen Seite werde vor dem Hintergrund der vorhandenen Informationen (Situation, Stimmung, zuvor gemachte Erfahrungen in ähnlichen Situationen, Wissen über die Person, Körperhaltung, Tonfall etc.) wahrgenommen, gedeutet und reagiert (vgl. S. 5- 8). Der übermittelte Eindruck könne entweder den Absichten des/der Einzelnen und den Tatsachen entsprechen oder aber davon abweichen. Es handele sich bei der Interaktion folglich um eine Art spielerischen Informationsaustausch, in dem permanent verheimlicht, entdeckt, falsch enthüllt und wiederentdeckt werden würde (vgl. ebd., S. 10ff.). Grundsätzlich seien die Teilnehmer*innen einer sozialen Situation darum bemüht, eine scheinbare Einigkeit herzustellen, wobei die eigenen Bedürfnisse zugunsten der verteidigten Werte zurücktreten würden. Es könne aber durchaus auch dazu kommen, dass im Kontakt Ereignisse auftreten, die zu Abneigung oder sogar zum Zusammenbruch der Kommunikation führen. Um solch unangenehme Situationen zu umgehen, würden Vorsichtsmaßnahmen ergriffen werden, sowohl von Seiten des/der Darsteller*in, als auch von

Seiten des/der Interaktionspartner*in (vgl. ebd., S. 14- 17).[311]

Goffman nutzt den Begriff der „Fassade“, um das standardisierte Ausdrucksrepertoire zu benennen, das vom Individuum in der Vorstellung, wissend oder nicht-wissend, eingesetzt wird. Bestandteile der Fassade seien z.B. das geographisch gebundene Bühnenbild, worunter die Requisiten[312] und die Kulissen[313] fallen würden. Unter dem Term „persönliche Fassade“ werden dagegen Identifikationsmerkmale des/der Darsteller*in selbst gefasst (vgl. ebd., S. 23ff.). Bezüglich der Interpretation seitens der Zuschauer*innen sei es so, dass sie die Situationen durch den Rückgriff auf Kategorien, die aufgrund von bisherigen Erfahrungen gebildet wurden, bewerten. Das stereotype Denken erleichtere das Zurechtfinden in verschiedenen Situationen. Außerdem sei die Tendenz des Publikums auszumachen, den Inhalt einer Darstellung als Ausdruck des Charakters des/der Darsteller*in zu deuten und den Einfluss der Situation zu unterschätzen (vgl. ebd., S. 27f.). Die Darsteller*innen könnten zudem verschiedene Rollen einnehmen, wobei soziale Anerkennung eng an eine angemessene Selbstdarstellung gebunden sei, die sich nach den offiziell anerkannten Werten der Gesellschaft richte (vgl. ebd., S. 35f.). Aus diesem Grund existiere zumeist eine Kluft zwischen Schein und Wirklichkeit. Das sei besonders im Organisationsbereich der Fall (vgl. ebd., S. 42f.).

Goffman bezieht sich in seiner Theorie auf gesellschaftliche Einrichtungen.[314] Im Allgemeinen würden Darsteller*innen versuchen, die Beziehung zum Publikum als einmalig und besonders zu präsentieren und die oftmals sogar unbewusste Routinemäßigkeit der Vorstellung zu verstecken (vgl. ebd., S. 47f.). Er gibt zu bedenken, dass die Neigung des Publikums Zeichen zu deuten auch vom/von der Darsteller*in zur Täuschung ausgenutzt werden kann. Jedoch könne der/die Zuschauer*in durchaus erkennen, ob etwas „echt“ oder „unecht“ ist, da generell mit einer gewissen Skepsis gedeutet werde. Dabei sei es so, dass manche Täuschungen aufgrund der existierenden Normen und Werte gesellschaftlich und sozial mehr, und manche weniger akzeptiert oder sanktioniert werden würden (vgl. ebd., S. 55f.). Darüber hinaus würden Rollen bzw. der Status auch unbewusst dargestellt werden und das zumeist besser, als man selber annehmen würde (vgl. ebd., S. 68f.). Den gemeinsamen Aufbau einer Rolle von mehreren interagierenden Teilnehmer*innen bezeichnet der Soziologe als „Ensemble“ (vgl. ebd., S. 73ff.). Es basiere auf gegenseitigem Vertrauen darauf, dass die anderen Ensemblemitglieder die gemeinsame Darstellung angemessen umsetzen. Die notwendige Vertrautheit könne aber formalisierter Natur sein, die automatisch beim Ensembleeintritt offeriert wird (vgl. ebd., S. 77f.). Unterlaufene Fehler seitens eines Ensemblemitglieds würden häufig erst offen angesprochen werden, wenn die Mitglieder unter sich seien (vgl. ebd., S. 84). Das Ensemble könne des Weiteren

[311] Siehe auch die drei Maßnahmen der Eindrucksmanipulation in Anh. B, Abb. 5.
[312] Hierunter werden zum Beispiel Gegenstände und Möbel verstanden.
[313] Damit ist beispielsweise die räumliche Aufteilung gemeint.
[314] Darunter versteht er alle Orte, die durch fixe Wahrnehmungsgrenzen separiert sind und an denen spezifische Tätigkeiten ausgeübt werden.

einen/eine verantwortliche/n Regisseur*in besitzen. Er/sie könne die Aufgabe der Zurechtweisung und Charakterrollenverteilung zugeteilt bekommen. Weil das Publikum den/die Regisseur*in besonders in der Verantwortung sehe, stelle er/sie größere Ansprüche an die Vorführung als andere Ensemblemitglieder (vgl. ebd., S. 91f.). Es wird also deutlich, dass sich die Mitwirkenden einer Ensembledarstellung durch unterschiedlich hohe dramatische Dominanz voneinander unterscheiden. Trotzdem müssen die Inhaber*innen der Regiedominanz, so Goffman, nicht notwendigerweise am meisten Macht oder Autorität haben. Außerdem seien manche Ensemblemitglieder hauptsächlich damit beschäftigt, die reine Tätigkeit auszuführen und andere hätten die Rolle, diese positiv vor dem Publikum darzustellen (vgl. ebd., S. 93- 96).

In Bezug auf Orte und ortsbestimmtes Verhalten führt Goffman die Begriffe „Vorder- und Hinterbühne“ ein. Die Region, in der die Vorstellung stattfindet und bei der es um die Beachtung von gewissen Normen geht, wird von ihm „Vorderbühne“ genannt und als „Bühnenbild“ zur Fassade gezählt. Auf der „Hinterbühne“ hingegen könne die Vorstellung erarbeitet, korrigiert oder reflektiert werden. Dort könnten beispielsweise auch Requisiten versteckt werden oder der/die Darsteller*in könne sich abseits seiner sonstigen Rolle entspannen (vgl. ebd., S. 100- 105). Grundsätzlich könne jeder Ort durch vertrauliches Verhalten in eine Hinterbühne verwandelt werden (vgl. ebd., S. 118). Neben diesen beiden Bühnenarten macht Goffman eine dritte Region aus, die er als „Außen“ (ebd., S. 80) bezeichnet. Darunter würden alle anderen außerhalb liegenden Orte fallen. Generell sei die Kontrolle über die Vorderregion zwecks Eindruckssteuerung von Bedeutung, damit das Publikum nicht an negative Informationen über die Darstellung gelange (vgl. ebd., S. 123- 129). Goffman unterscheidet die drei Rollen der Darsteller*in, Zuschauer*in und Außenseiter*in nach ihrem Besitz von Informationen und Zugangsmöglichkeiten. Darsteller*innen seien sich des hervorgerufenen Eindrucks bewusst, würden auch destruktive Punkte des Schauspiels kennen und könnten sich auf der Vorder- und Hinterbühne aufhalten. Zuschauer*innen hingegen würden das wissen, was man ihnen zugestehe und das, was durch Beobachtungen erfahrbar sei. Sie würden sich nur auf der Vorderbühne befinden. Außenseiter*innen würden nichts wissen und hätten keinerlei Zugang (vgl. ebd., S. 132- 136).[315] Die Ensembleinteraktion betreffend wird veranschaulicht, dass sich begegnende Ensembles - ähnlich wie bei der Begegnung von Einzelakteur*innen - für die gelingende Kommunikation meistens die jeweils andere Gruppe stillschweigend darin unterstützen, den gemachten Eindruck zu wahren (vgl. ebd., S. 153).[316] Goffman formuliert zusammenfassend, dass in gesellschaftlichen Einrichtungen versucht wird, den gemachten Eindruck zu manipulieren. Ein Ensemble aus zusammenarbeitenden Darsteller*innen sei darum bemüht, eine gegebene Situation vor einem Publikum darzustellen. Die Interaktion fuße auf

[315] Neben diesen Rollen würden weitere andere Rollen existieren, wie z.B. die des/der „Denunziant*in“, des/der „Claqueur*in“, des/der „Vermittler*in“ und des/der „Kolleg*in“ (vgl. ebd., S. 146- 149).

[316] Für die darüber hinaus definierten vier inoffiziellen Kommunikationstypen der Ensembleinteraktion siehe Anh. B, Abb. 4.

Verhaltensregeln (der Höflichkeit). Während die Rolle im Hintergrund, zu dem nur die Darsteller*innen Zutritt haben, vorbereitet werden würde, finde im Vordergrund die eigentliche Aufführung statt. Die Ensemblemitglieder hätten insofern Vertrauen ineinander, als dass Geheimnisse über das Schauspiel nicht an Nicht-Mitglieder weitergegeben werden. Normalerweise seien Darsteller*innen und Publikum stillschweigend darum bemüht, den Schein von Übereinstimmungen zu bekräftigen und Gegensätze abzuschwächen. Darsteller*innen könnten in Abwesenheit des Publikums aber durchaus eine andere Meinung ausdrücken. Des Weiteren könnten Außenseiter*innen oder Zuschauer*innen auch an Informationen über die Vorstellung gelangen und eine verdeckte Beziehung zum Ensemble knüpfen. Andere verkomplizierende Faktoren der Inszenierungen seien Störungen, wie ungewollte Gesten oder Fehltritte. Zur Rettung des Schauspiels würden sowohl die Darsteller*innen, aber auch das Publikum und die Außenseiter*innen bestimmte Maßnahmen ergreifen. Um sicherzustellen, dass diese Techniken angewendet werden, wähle das Ensemble nach Möglichkeit loyale, disziplinierte und sorgfältige Mitglieder, sowie taktvolle Zuschauer*innen aus. Dieses Modell sei für den Großteil der angelsächsischen Gesellschaft gültig (vgl. ebd., S. 217f.). Auf nicht-westliche Gesellschaften könne es jedoch nur abgewandelt angewendet werden (vgl. ebd., S. 223- 226). Obendrein wird darauf hingewiesen, dass in „unserer" Gesellschaft angenommen wird, dass die gespielte Rolle und das Selbst übereinstimmen und körpergebunden sind (vgl. ebd., S. 230ff.).[317]

5.2.3. Städte, Diversität und Performanz

Um die Stadt Ulm als Bühne deuten zu können, wird an dieser Stelle auf die Bedeutung von Performanz in der pluralistischen Stadt(-gesellschaft) eingegangen. Eigenschaften der (europäischen) Stadt und Teilhabechancen werden diskutiert. Mehr als 50 Prozent der Weltbevölkerung lebt bereits heute in Städten, bis zum Jahr 2050 sollen es fünf Milliarden Menschen sein. Allein deshalb muss die Bedeutung der Stadt als Form des gesellschaftlichen Zusammenlebens betont werden. Städte werden normalerweise nicht geplant, sondern entstehen und entwickeln sich nach eigenen immanenten Regeln (vgl. Cramer 2013, S. 19+ 26+ 30f.; vgl. Zimmermann 2021, S. 23; vgl. Bukow und Cudak 2016a, S. 6). Sie sind seit jeher einem ständigen, aber nicht gleichförmigen und phasenhaften Wandel[318]

[317] Siehe eigene Masterarbeit „Performativität im Operndorf Afrika in Burkina Faso:
„(Da-) Zwischen (,) Fiktion und Realität" (2018, Kapitel 3.2.2.2.2.).

[318] Kristina Rubarth (2020) versteht unter dem Begriff Wandel in der Humangeographie „eine langfristige Veränderung in Raum, Zeit und Struktur" (S. 13). Wandel sei „gleichzeitig Prozess und Ergebnis" (ebd.). Er sei den Begriffen der Veränderung, des Prozesses und der Entwicklung übergeordnet, weil ein Wandel z.B. mehrere Veränderungen oder Prozesse beinhalten könne (vgl. ebd.). Die aktuelle Stadtforschung diskutiere stadtpolitische Fragen von räumlichen Transformationen und die Möglichkeiten der Steuerungsfähigkeit von Stadtentwicklung sowie Fragen nach der Aneignung von Stadt durch ihre Bewohner*innen. Wandel könne dabei je nach Perspektive, Ausrichtung und Zielsetzung des/der Bewertenden positiv, im Sinne von Modernisierung und Entwicklung, oder negativ, im Sinne von Verschlechterung durch z.B. Abwanderung aufgefasst werden (vgl. ebd., S. 19f.). Die Wahrnehmung von räumlichem Wandel werde durch die Dauer der gemachten Erfahrung in einem bestimmten Raum bestimmt. Räumliches Wissen als spezifisches Wissen sei eng mit subjektiven Erfahrungen, Emotionen und ihrer Intensität verbunden. Die erinnerte Umwelt werde mit der tatsächlich

unterworfen, der vornehmlich an den baulichen Strukturen (Modernisierungen, Abrisse etc.) und sozialen Aspekten (Wachstum oder Schrumpfung der Bevölkerung etc.) erkennbar ist (vgl. Rubarth 2020, S. 1). Wenn man bedenkt, dass in den deutschen Großstädten heute mehr als ein Drittel der Menschen nichtdeutscher Herkunft sind und bei den unter Sechsjährigen die Kinder „mit Migrationshintergrund“ die Mehrheit bilden, wird klar, wie wichtig das Ins-Blickfeld-Rücken der Stadt im Migrationskontext ist (vgl. Terkessidis 2010, S. 7). Verwaltungstechnisch werden Kommunen im bestehenden Föderalsystem der Exekutive der Länder zugerechnet (vgl. Wollmann 2013, S. 174). Städte sind vor ca. 10.000 Jahren entstanden und verbinden Individuen und die Gesellschaft. Die „Stadtsoziologie“ beschäftigt sich mit der Vielfalt des sozialen und sozialräumlichen Phänomens der Stadt und mit ihren lokalen Lebensfeldern aus sozialer, gesellschaftlicher und teilweise individueller Perspektive. Aus methodischer Sicht hebt die Stadtsoziologie sich vor allem durch die sonst in der Soziologie eher seltene Verbindung von quantitativen und qualitativen Forschungsmethoden ab (vgl. Hannemann 2013, S. 64+ 66+ 82). Christoph Heyl (2013) führt aus, dass besonders die kulturwissenschaftliche Erforschung der Stadt als von Menschen geschaffene komplexe Bedeutungsstrukturen interessant ist. Die spezifische Urbanität resultiere aus der Wahrnehmung des Lebens als urban. Bestimmte Handlungsweisen sowie materielle Strukturen würden als sinntragend konstruiert und erlebt werden (vgl. S. 199f.).

Städte sind nach Harald A. Mieg (2013) „auf Dauer angelegte Projekte verdichteten Zusammenlebens“ (S. 1), die durch Rahmenbedingungen und Infrastrukturen strukturiert werden und in denen verschiedene Menschen ihre Interessen aufeinander abstimmen müssen (vgl. ebd.). Sie würden aufgrund von Arbeitsangeboten attraktiv erscheinen und heutzutage würde auch der Klimawandel zur Stadtmigration beitragen. Städte würden als zentrale Umweltorte wirken, weil hier der Erwerb und Absatz von Waren stattfinde. Stadt und Staat seien in ihrem Verhältnis durch Macht und Aufgabenverteilung bestimmt, wobei die Bandbreite der autonomen Bestimmung der Städte in Bezug auf Recht sowie Steuern sehr groß und auch durch wirtschaftliche Belange beeinflusst sei. Mit Rückgriff auf den sozialkonstruktivistischen Ansatz des „cultural turn“ spricht sich Mieg dafür aus, städtische Phänomene wegen ihres Symbolgehalts als kulturelle Konstruktion zu untersuchen. Das Thema der „Stadtidentität“ verdeutliche, dass Städte eine eigene wandelbare Gestalt und Geschichte aufweisen. Das werde auch „Eigenlogik“ oder „Habitus“ einer Stadt genannt (vgl. ebd., S. 2- 5). Mieg geht näher auf die unterschiedlichen Minimaldefinitionen von Stadt in den verschiedenen

aktuellen in einem Wahrnehmungsprozess miteinander verglichen. Raum könne abgesehen von seiner geographischen Größe auch als sozial hergestellte Einheit begriffen werden, die in alltäglichem Handeln entsteht. Wahrnehmungsräume seien personenabhängig, sodass es viele verschiedene Raumvorstellungen gebe. Neben den subjektiven Wahrnehmungsaspekten seien die physischen Raumaspekte wichtig für die Wahrnehmung von räumlichem Wandel, d.h. z.B. die Gebäude, Plätze oder Straßen einer Stadt (vgl. ebd., S. 44ff.). Die menschliche Wahrnehmung sei deshalb stark subjektiv sowie selektiv zugleich. Deutungen würden die eigene Wahrnehmung beeinflussen bzw. die Wahrnehmung werde sofort interpretiert und ggf. bewertet (vgl. ebd., S. 47f.).

Wissenschaftsdisziplinen ein. Der Architekturbereich gehe von einer „verdichtet gebauten Umwelt“ aus, die sich an Schönheits-, Ordnungs- und Funktionskriterien orientiert. Die Geografie definiere Stadt als „Ort“. Fragen des „Wo?“ und des „Warum dort?“ würden behandelt werden. Die soziologische Minimaldefinition von Stadt sei die der „Stadtgesellschaft“, die untereinander und mit anderen Gruppen sozial kommuniziere. In der Psychologie sei die minimalste Definition die der „erlebten“ Stadt. Grundlagenforschungen seien beispielsweise die zum „Crowding“[319] sowie die Forschung zu Zufriedenheitsbedingungen im Wohnkontext. Als ökonomische Minimaldefinition wird die „Externalität von Kopplungsprozessen“ genannt. Hiermit sind die sozial geteilten, positiven und negativen Auswirkungen der Ballung von Wirtschaftsereignissen gemeint, wie z.B. auf Gemeingüter wie Straßen. Die Ökologie verstehe die Stadt als eine Art von „gekoppelten Mensch-Umwelt-Systemen“. Durch die Verdichtung von sozialökonomischen Prozessen in Form von Wirtschaft, Wohnen und Freizeit würden die Sphären Luft, Wasser und Boden gestört werden. Die Geschichtswissenschaft betrachte die Stadt als eine „historische Siedlungskontinuität“. Die Verwaltungswissenschaft beschäftige sich vornehmlich mit dem Stadt-Staat-Verhältnis. Man diskutiere darüber, wie staatliche Aufgaben kommunalisiert werden können und wie die Selbstregelungsfähigkeit von Städten aussieht. Die Politikwissenschaft deute Stadt als „Kreuzungspunkt der politischen Sphäre mit einflussreichen Akteur*innenkonstellationen auf lokaler Ebene“. Die eindeutige politikwissenschaftliche Trennung, zum Beispiel zwischen Kommunalpolitik als lokale Politik und Stadtpolitik, die sich dagegen auf Interaktionen von Akteur*innen in der Stadt konzentriert, sei nicht möglich. Die Minimaldefinition von Stadt aus kulturwissenschaftlicher Sicht sei die der Stadt als „kultureller Raum“. Laut Mieg herrscht die Auffassung vor, Stadt als Text[320] zu lesen und zu interpretieren. Die Literaturwissenschaft sei darum die Leitdisziplin. Die Stadt habe dieser Ansicht nach eine Biografie, die sich aus verschiedenen Textschichten aus unterschiedlichen geschichtlichen Momenten zusammensetzt, sodass sie als Erinnerungsort fungiert. Abschließend werden die Gemeinsamkeiten der aufgelisteten Minimaldefinitionen herausgearbeitet. Erstens wird festgehalten, dass keine der Definitionen für das Verständnis von Stadt alleine ausreichend ist. Dessen ungeachtet seien manche davon Voraussetzung, um überhaupt über etwas als Stadt als generationsübergreifendes Projekt sprechen zu können. Daraus werden essenzielle Punkte der

[319] „Crowding“ beschreibt die Forschung zum Erleben von Dichte im öffentlichen Raum und die persönlichen (emotionalen und körperlichen) Reaktionen darauf.

[320] Im Zuge des sogenannten „cultural turn“ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde Kultur im weiten Sinne als Text betrachtet. Grundsätzlich alle Formen kultureller Bedeutungsproduktion wurden nun in ihren wechselseitigen Verweisungszusammenhängen untersucht, sodass auch die Metapher der „Stadt als Text“ und somit die urbane Zeichen- und Bedeutungsproduktion interessant wurde (vgl. Wietschorke 2013, S. 202f.). Die performative Wende in den Kulturwissenschaften hat den Fokus schließlich verschoben: Weg von der Betrachtungsweise der „Kultur bzw. Stadt als Text“, hin zu „Kultur bzw. Stadt als Performance“ (vgl. Helbrecht und Dirksmeier 2013, S. 292ff.).

Stadtdefinition abgeleitet. Notwendig seien ein Ort, dort dauerhaft lebende Menschen, eine gebaute Umwelt in Form von Gebäuden sowie eine gewisse kulturell überlieferte und wahrgenommene Identität (vgl. S. 6- 9; vgl. auch Heyl 2013, S. 200).

Die vorherrschenden Bilder und die allgemeine Akzeptanz von Diversität sind sozial und politisch eng miteinander verflochten. Das Recht auf Andersheit und damit einhergehende Bewegungsfreiheit ist eine wichtige Eigenschaft von „inkludierenden" Städten (vgl. Krase 2016, S. 23+ 31f.). Wolf-Dietrich Bukow und Karin Cudak (2016a) arbeiten heraus, dass Mobilität als Anzeichen für eine sich verstärkende Freizügigkeit innerhalb der EU und der westlichen Welt gedeutet wird. Wirtschaftliche und bevölkerungsstrukturelle Veränderungen seien dem zuzuordnen. Zur Beantwortung der Frage nach positiven und negativen Auswirkungen der Mobilität würden häufig nationalstaatliche Argumente herangezogen werden. Das wird aus zwei Gründen als problematisch bewertet. Erstens sei diese Perspektive sehr ungenau, denn man würde Mobilität sagen, aber Diversität meinen. Diversität resultiere jedoch nicht alleinig aus Mobilität und könne infolgedessen nicht nur in ihrem Zusammenhang diskutiert werden. Einen wichtigen Stellenwert hinsichtlich der zunehmenden Diversität hätten beispielsweise auch die neuen Medien. Zweitens würde die anzuzweifelnde Annahme von Mobilität und Diversität als neuen Phänomenen zum Vorschein kommen. Zwar würde es Sinn machen Mobilität und Diversität als Herausforderungen einzuordnen, die grundsätzlich in Verbindung zu aktuellen technologischen und damit verknüpften globalgesellschaftlichen Entwicklungen stehen. Dennoch müssten beide Phänomene gesondert in ihrem jeweiligen Kontext und in einem geeigneten Referenzrahmen betrachtet werden. Es wird deshalb für die Diskussion von Mobilität und Diversität im Kontext von Stadtgesellschaft plädiert, weil Gesellschaft sich in einem zeitlich und sozial verdichteten Sozialraum abspiele, der alltägliche Routinen produktiv rahme (vgl. S. 2f.). Angela Pilch Ortega (2016) hält fest, dass abgesehen von Migrationsbewegungen und generellen globalen Öffnungsbestrebungen, innergesellschaftliche Diversifikationsprozesse gesellschaftliche Heterogenität begünstigen. (Groß-)Städte bzw. Metropolen würden außerdem als Zentren und Schaltzentralen globaler Netzwerke, Arbeitsmärkte und Kommunikationsströme fungieren. Urbane Landschaften könnten somit auf der einen Seite als dynamische Transiträume und als physische Wanderungsdestinationen charakterisiert werden. Auf der anderen Seite finde eine Art geistige Mobilität durch sich auftuende, vielfältige relationale Bezüge, Interpretationsmöglichkeiten sowie Handlungs- und Deutungsmuster statt (vgl. S. 177f.; vgl. auch Mieg 2013, S. 10f.).

Wolf-Dietrich Bukow (2019) ist der Meinung, dass präzise Inklusionsstrategien notwendig sind, um Assimilationsdruck oder zwanghafte Angleichung zu vermeiden. Diesbezüglich wird klargestellt, dass es verschiedene Diversitätsbereiche gibt, von einer individuellen oder milieubezogenen Diversität bis hin zu prinzipiell sektoral „soziale[r], altersmäßige[r], genderspezifische[r], milieuspezifische[r],

sprachliche[r], kulturelle[r], religiöse[r] und nicht zuletzt auch disability-spezifische[r] Verschiedenheit“ (S. 30; vgl. auch IT 110: Kiwi Menrath, S. 6f.). Personen könnten sich innerhalb mehrerer, oft nebeneinander gleichzeitig bestehender Diversitätsbezüge positionieren. Individuelle, aber auch gruppen- und milieuspezifische Lebensstile würden sich herausbilden, die sowohl lokale, als auch globale Bezugspunkte und Auswirkungen hätten. Sie würden zur zunehmenden Hybridität von Vielfalt führen. Viele Diversitätsformen würden mit der Zeit Teil von alltäglichen Routinen werden. Andere jedoch, als Beispiele werden die Herkunft oder die soziale Schicht genannt, würden sich weiter diversifizieren und zu Steuerungsmechanismen für gesellschaftliche Zuweisungen im Berufs-, Sozial- oder Kulturkontext werden. Sowohl gesellschaftliche Auf-, als auch Abwertung könnten damit einhergehen. Es wird herausgestellt, dass die unterschiedlichen Diversitätsausprägungen auf verschiedene Weise hervorgerufen und praktiziert werden sowie in Strukturen übergehen. Ihre beständige politische Kontextualisierung und Problematisierung wird kritisiert. Inbesondere vermeintliche Intregrationsdefizite würden mit Diversitätsvarianten begründet werden, sogar Rassismen und Diskriminierungen (vgl. ebd., S. 29ff.).[321] Wolf-Dietrich Bukow und Karin Cudak (2016a) zeigen auf, dass Mobilität und Diversität in der heutigen Zeit auch immer häufiger positiv wahrgenommen werden. Als Beispiel werden internationale Erfahrungen und vorzeigbare Qualifikationen im urbanen Alltag genannt. Gleichzeitig würde aber auf Sesshaftigkeit und auf den monokulturellen Habitus in einer nationalistischen Perspektive insistiert werden, wenn es um unerwünschte Mobilität oder (religiöse) Diversität, wie z.B. die „der Roma“ innerhalb der EU-Grenze oder „des Islam“ in EU-Europa gehe. Bereits im 19. und 20. Jahrhundert habe sich gezeigt, dass die „europäische Stadt“,[322] die sich mittlerweile weltweit verfestigt habe, als gelingende Gesellschaftsform betrachtet werden kann. Städte seien der Industrialisierung, den Fluchtbewegungen im Zuge der zwei Weltkriege und der globalen Entkolonialisierung mit Erfolg begegnet (vgl. S. 4ff.).

Das Städtische kann grundlegend also als ein Komplex aus Eigenschaften wie unterschiedliche (kulturelle) Beziehungen, räumliche Dichte, soziale und kulturelle Heterogenität, technologische Innovationsdynamik sowie globale Vernetzung betrachtet werden. Urbane Transformationsprozesse schließen auch religiöse Produktionen und Veränderungen in Richtung transnationale Netzwerke mit ein (vgl. Lanz 2013, S. 307+ 311+ 314f.; vgl. Wihstutz 2015, S. 70f.). Jens Wietschorke (2013) erläutert, dass Städte sich durch permanente Bewegungen ihrer Bewohner*innen auszeichnen, die immerzu Zeichen codieren und decodieren,[323] weshalb urbane Repräsentation sehr vieldeutig sei. Eng damit

[321] Siehe auch Kap. 2.2. „Diskriminierungen und Rassismus“.

[322] Siehe die kritischen Erläuterungen von Walter Sieben (2021) zum Verständnis der „europäischen Stadt“ weiter unten.

[323] Überall in der Stadt bestehen laut Walter Benjamin (1982) Möglichkeiten, Zeichen zu hinterlassen, die wiederum gedeutet werden können: „Vor dem Eingang der Passage ein Briefkasten: eine letzte Gelegenheit, der Welt, die man verläßt, ein Zeichen zu geben” (S. 141).

zusammen hänge das „Gedächtnis der Stadt“,[324] das sich zusammensetze aus ihrer Entstehung, der Geschichte, den Mythen und den lokalen Besonderheiten. Neben Bauten, Denkmälern und dem genutzten Stadtraum würden z.B. Erzählungen, Feste, Ausstellungen, Inszenierungen, Bilder, Texte und Filme die Stadt prägen. Wietschorke denkt, dass der kulturelle „Text“ einer Stadt in spezifischen Praktiken ausgeformt und ständig aktualisiert wird (vgl. S. 204ff.). Die geplante Herstellung eines Stadtimages müsse sich am „kulturellen Imaginären“ (ebd., S. 211)[325] des spezifischen Ortes orientieren, um anknüpfbar zu sein (vgl. ebd.). Das Konzept der „Stadt als Ganzes“ unterstreicht die Bedeutung von Praktiken im professionellen und alltäglichen Kontext:

> „Erst mittels eines Kulturbegriffs, der Kultur als die Art und Weise versteht, wie soziale Strukturen und Prozesse aktiv verhandelt und mit Bedeutung versehen werden, lässt sich Stadtkultur in ihrer gelebten Komplexität beschreiben. So verstanden, werden die Elemente der kulturellen Textur der Stadt- Straßen, Gebäude, Texte, Erzählungen, Gerüche, Geräusche, Musik, Mode etc.- zu genuinen Produkten und Momenten von- auch kommunikativer- Praxis […]. […]. Die grundsätzliche Herausforderung für die eigenlogik-interessierte Stadtforschung liegt denn auch darin, das Handeln *in der Stadt* epistemologisch als ein Aushandeln *der Stadt* zu fassen und den Praktiken nachzuspüren, welche die Stadt als Ganzes konstituieren“ (ebd., S. 215, Herv. i. O.).

Walter Siebel (2021) stellt sich indessen die Frage, was eigentlich mit der „europäischen Stadt“ gemeint ist. Politisch-programmatische Papiere würden sie als sozial integrierte, ökonomisch gut gestellte, kulturell produktive und nachhaltige Stadt beschreiben. Das betitelt er als „schöne Utopie“ (S. 1). Ihm wird nicht klar, inwiefern die Besonderheiten dieses Stadttypus als spezifisch „europäisch“ auszumachen sind. Eine allen Städten innewohnende Gemeinsamkeit sei jedoch die Abkehr vom Naturzwang durch städtisches Leben. Die Geschichte politischer, ökonomischer und sozialer Emanzipation in der europäischen Stadt habe mit der griechischen Polis begonnen. In ihr sei zum ersten Mal eine Stadtverfassung mit dem Ziel der Garantie der Freiheit des/der Einzelnen festgehalten worden. Somit sei die europäische Stadt ein demokratisch verfasstes, politisches Subjekt. Im Mittelalter sei die politische Emanzipation des/der Stadtbürger*in dann auf den ökonomischen Bereich erweitert worden. Mit den Stadtgründungen im 11. Jahrhundert seien feudalistische und

[324] Die städtische Erinnerungskultur, definiert als die jeweilige Gesamtheit von Denkverstanden, die für Gedächtnis und Erinnerung von Individuen, Gruppen oder Gesellschaften spezifisch ist, spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle im Zusammenleben. Erinnerungen setzen sich aus verschiedenen Bildern zusammen, die an bestimmte individuelle Erfahrungen gebunden sind und auch zukünftige Erfahrungen beeinflussen. Orte in Städten können im Gedächtnis des/der Einzelnen somit von großer Bedeutung sein, weil Bilder als „Agenten“ der Erinnerung aktiv Handlungen auslösen können. Dennoch muss die Wechselwirkung zwischen Gedächtnis, Geschichte und Vergessen bedacht werden, weil Erinnerungen an bestimmte Bilder wiederum andere verdrängen können (vgl. Buchinger 2013, S. 263ff.). Städte können mit Rückgriff auf Jan Assmann (2007) als „Erinnerungslandschaften“ beschrieben werden, weil hier viele „Erinnerungsräume“ aufeinandertreffen und ein Gesamtbild hervorrufen (vgl. ebd., S. 267f.).

[325] Damit sind sozial übersetzte Bilder gemeint.

sippenhafte Abhängigkeiten geringer geworden und der Verkauf von Produkten auf Märkten habe sich entwickelt. Die Entwicklung von formalen Strukturen zum Betreiben von Handel, den Steuer- und Rechtsregelungen sowie der Verwaltungs- und Bildungssysteme habe schließlich zum Bedeutungsverlust der verwandtschaftsbasierten Gesellschaftsmodelle geführt. Allgemein sei die bürgerliche Gesellschaft heute geprägt von dem Gegensatz der zweckrationalen Ausrichtung der Institutionen und dem paradigmatischen Umgang des Zusammenlebens bzw. einer öffentlichen Sphäre von Markt und Politik sowie einem geschützten privaten Bereich von Intimität, Emotionalität und Körperlichkeit (vgl. ebd.). Die oft kritisierte Anonymität der modernen europäischen Großstadt, die sich im Verlauf der industriellen Urbanisierung entwickelt habe, sei die Bedingung von sozialer Emanzipation und Individualisierung durch neue Kontaktmöglichkeiten. Ein weiteres wichtiges städtisches Merkmal sei die andauernde Präsenz historischer Ereignisse im Alltag der Bewohner*innen, denn der urbane Raum stelle Anknüpfungspunkte für die Vergewisserung der eigenen Geschichte bereit. Der dichte und konzentrierte Stadtraum biete der Stadtbevölkerung eine Bühne für Selbstdarstellungen. Zur Erhaltung der Autonomie der Stadt als demokratisch verfasstem Subjekt und zur Bekämpfung von zu beobachtender sozialer Ausgrenzung[326] fordert Siebel, dass die kommunale Selbstverwaltung gestärkt wird und dass das historische Gedächtnis der Stadt erhalten wird bei gleichzeitigem Erkennen der Entwicklungsmöglichkeiten der Gegenwart (vgl. ebd., S. 1f.; vgl. auch Bukow und Cudak 2016a, S. 10, 2016b, S. 356f.; vgl. auch Cramer 2013, S. 18ff.).

Seit dem 19. Jahrhundert ist eine fortschreitende Individualisierung und Milieubildung von Stadtgesellschaften erkennbar. Neben den formal rationalen Handlungsräumen des Marktes, der Arbeit und der Bildung (Möglichkeitsraum eins), ist in diesem Zusammenhang der Handlungskontext der Öffentlichkeit bzw. Zivilgesellschaft (Möglichkeitsraum zwei) und der des Milieus (Möglichkeitsraum drei) als Spielraum für die Gestaltung von Vielfalt hinzugekommen. Mobilität und Diversität werden in den Möglichkeitsräumen unterschiedlich verhandelt, wobei sie als „Normalfall“ schon immer Bestandteil von Stadtgesellschaften waren (vgl. Bukow und Cudak 2016a, S. 11f.; vgl. auch Hess 2015, S. 51; vgl. auch Terkessidis 2015, S. 90f.). Seit über 50 Jahren jedoch nehmen sie weiter zu (vgl. Bukow 2015, S. 105f.). Dennoch ist bisher nicht klar definiert, was Stadtgesellschaften ausmacht. Ein immer wieder herausgestellter Aspekt ist die Eigenständigkeit eines vom Nationalstaat unabhängigen, gesellschaftlich orientierten Sozialgefüges (vgl. Bukow und Cudak 2016a, S. 7f.). Ein

[326] Frank Eckardt (2021) führt die Medialisierung und Technologisierung sowie wirtschaftliche Aspekte (z.B. Veränderungen in den Arbeitswelten) als mögliche Gründe für ansteigende Ausgrenzungen an. Das sei besonders in Zeiten der Corona-Pandemie deutlich geworden (vgl. ebd.). Viele Kinder und Jugendliche erlebten in dieser Zeit starke Einschränkungen in ihrem Alltag sowie in ihren Teilhabe- und Bildungschancen, auch wenn zeitgleich neue kreative und partizipative Formate entwickelt wurden (vgl. Hebborn 2021, S. 35; vgl. IT 103: Hübner, S. 2). Ralph Habich (2021) führt den Ungleichheitsgedanken in Bezug auf Innenstädte aus. Ihre Kommerzialisierung führe zur Ausgrenzung von Bewohner*innen und verdränge die gemeinschaftliche Handlungs- und Gestaltungsfreude (vgl. S. 32).

Grund, warum die Stadtgesellschaft immer noch häufig der Nationalgesellschaft untergeordnet wird, ist ihre lange nicht anerkannte Eigenständigkeit. Das hängt zusammen mit der häufig vertretenen Vorstellung einer Entwicklungslogik, die den „vereinheitlichten" Nationalstaat als höchst mögliches Ziel betrachtet (vgl. Bukow und Cudak 2016b, S. 355). Wolf-Dietrich Bukow (2016) zeichnet nach, dass das Format der Stadtgesellschaft[327] entstanden ist, weil scheinbar unterschiedliche und eigenständige Gruppierungen sowie Lebensweisen zum Erzielen von sozio-ökonomischen Vorteilen in einer neuartigen Struktur zusammengebracht werden mussten. Nichtsdestoweiter würden auch immer wieder Probleme und Konflikte, wie z.B. Rassismen zu Tage treten. Dafür werden drei Gründe herausgearbeitet. Erstens wird angeführt, dass das städtische Zusammenleben seit jeher nur tendenziell bzw. grob geregelt wird. Soziale Routinen, die „schon immer" zum bekannten sozialen Handeln gehören würden, würde man zulassen. Zweitens sei die Stadtgesellschaft abhängig von lokalen, regionalen und nationalen Machtstrukturen und sie sei außerdem eingebunden in ökonomische und technologische Zusammenhänge. Oftmals werde versucht diesen größeren Kontext in das lokale Format einzufügen. Drittens müssten die zwar stadttypischen, aber mittlerweile globalgesellschaftlich verbreiteten Phänomene der Milieus, Klassen, Schichten und Minderheiten bedacht werden. Die Stadtgesellschaft müsse ihre Dynamiken „aushalten". Die verhältnismäßig stabile Eigenlogik der Stadtgesellschaft wird von ihm „soziale Grammatik" genannt.[328] Damit gemeint seien vertraute, allerdings eher intuitiv fassbare und variable grammatische Regeln, wie z.B. die Ausbildung

[327] Wolf-Dietrich Bukow (2016) definiert die (europäische) „Stadtgesellschaft" wie folgt: „Es ist eine klar eingegrenzte, einerseits überschaubare und anderseits funktional differenzierte, heute freilich zunehmend komplexe, jedes Handeln rahmende Sozialkonstruktion. Drei Aspekte sind hier entscheidend: 1. Zunächst einmal ist die städtische Gesellschaft einerseits ein global zunehmend dominierendes Gesellschaftsformat, anderseits auch ein sehr altes Gesellschaftsformat, viel älter als z.B. der Nationalstaat, der sich gerne als wahre Gesellschaft ausgibt. Das Format Stadtgesellschaft hat sich im Verlauf der Zeit in vieler Hinsicht immer wieder verändert. […]. 2. Dann ist die Stadtgesellschaft sozialwissenschaftlich am eindeutigsten zu erfassen, wenn man das urbane Quartier als Idealtyp eines urbanen Raumes in den Mittelpunkt stellt. Tatsächlich stellt das klassische, funktional dichte und sozio-kulturell gemischte Quartier seit jeher so etwas wie eine kleinste emergente Einheit von Stadtgesellschaft bzw. von Urbanität dar und ist mit der ihr immer wieder zugerechneten Überschaubarkeit noch am ehesten so etwas wie eine wohlkonturierte Konstruktion von gesellschaftlicher Wirklichkeit. […]. 3. Und schließlich geht es hier nicht nur um einen Raum, sondern auch um ein globales, diskursiv verankertes Narrativ. Dieses Narrativ lenkt nicht nur die Aufmerksamkeit auf eine spezifische gesellschaftliche Konstruktion […], sondern es motiviert offenbar auch nicht zuletzt angesichts der zunehmenden politischen, sozialen und ökologischen Verwerfungen an den Peripherien zu globaler Mobilität" (S. 32f.).

[328] Es wird weiter ausgeführt, was diese ausmacht und warum das Wort „Grammatik" genutzt wird:
„a) Grundsätzlich ist das, was eine Stadtgesellschaft umfasst, ein wie selbstverständlich gehandhabter Bestandteil der urbanen Alltagsroutinen und ähnelt damit tatsächlich einer Grammatik in dem Sinn, dass auch Sprecher_innen Grammatik einsetzen, um dem Gegenüber sinnhaft, auf Verständigung abzielende Sprechakte zu organisieren. Es handelt sich danach um gemeinsam und in Übereinstimmung mit anderen praktizierte und ausgehandelte Zuordnungsregeln, die sich im praktischen Handeln nur indirekt abbilden, weil sie die ‚Konstruktion' des Handelns, aber nicht die Bedeutung des Handelns regulieren.
b) Zudem verweist der Begriff Grammatik darauf, dass es um dem urbanen Wissensbestand zuzurechnende kollektive Zuordnungsregeln geht, die wie selbstverständlich gehandhabt werden und folglich erst durch eine wissenschaftliche Rekonstruktion sichtbar gemacht werden können" (Bukow und Cudak 2016b, S. 362f.).

formaler Institutionen und Systeme, die Entstehung einer politischen Öffentlichkeit und die ansteigende Individualisierung. Inklusion und Veralltäglichung würden darauf Bezug nehmend in einem Wechselverhältnis zueinanderstehen. Von einem gleichberechtigten Zusammenleben sei man jedoch immer noch weit entfernt (vgl. S. 327- 330; vgl. auch Bukow 2015, S. 112f.; vgl. auch Bukow und Cudak 2016b, S. 353f.). Wolf-Dietrich Bukow (2019) unterscheidet zwischen zwei Bühnen bzw. Szenarien des urbanen Zusammenlebens: Es gebe erstens Inszenierungen im Rahmen des beständig fortlaufenden Alltags und zweitens Inszenierungen im Bereich des wohlorganisierten Zusammenlebens. Das erste Szenarium stelle heraus, dass Individuen versuchen ihr Handeln im Gesellschaftskontext und im routiniert praktizierten Alltag wie selbstverständlich auszuführen. Das zweite Szenarium beziehe sich auf Strategien im Sinne der praktischen Vernunft und gezielt rationalem Handeln, das bestimmte Handlungsziele anvisiert. Die bereits erwähnte „soziale Grammatik des urbanen Zusammenlebens" halte Verfahren und Muster für entsprechende, zweckrational ausgerichtete Inszenierungen bereit. Sinnhaft-affektuell könne man sein Handeln dagegen im Lebensweltenkontext ausrichten, um z.B. seinen individuellen Lebensstil zu verfolgen (vgl. S. 34- 37). Demgemäß könne Handeln im urbanen Raum in drei unterschiedliche Säulen eingeteilt werden. Säule eins sei das System (ermöglicht zweckrational Wohnen, Arbeit, Bildung, Kultur, Politik, Gesundheit etc.), Säule zwei die Lebenswelt (definiert die Bedingungen individueller, sinnhaft-affektueller Zusammensetzungen und konstituierter Gruppenbindungen) und Säule drei sei die Öffentlichkeit bzw. Zivilgesellschaft (gibt Raum für wertrationale Krisenbearbeitung oder Alltagspolitik) (vgl. ebd., S. 38f.):

> „Die Zentrierung des needs-orientierten Handelns auf Zweckrationalität in Systemen wird mit einem nicht-needs orientierten individuell-diversitätszentrierten Handeln auf Wir-Gruppen in der Lebenswelt […] erkauft. Das wird aber letztlich nur dadurch möglich, dass […] verwandtschaftsbasierte Zusammenhänge […] einem speziellen, einem eigenen Handlungskontext zugewiesen und aus zweckrational geordnetem, themen- oder aufgabenbestimmtem Handeln herausgehalten wird. Die Lebenswelt mit ihren Wir-Gruppen wird damit […] zu einem Ort, an dem man seine Identität ausleben und seine emotionalen Bindungen pflegen kann. Früher wurden sie hinter Mauern, heute ins Private verbannt. […] Mit diesen beiden Handlungskontexten lässt sich aber die soziale Grammatik noch nicht nachhaltig sichern. Sie bedarf ständig einer neuen Ausrichtung und Legitimation […]. Dies gelingt nur durch einen institutionell bzw. systemisch gerahmten raum- und zeitspezifischen, also situativ parzellierten und nachhaltig sozialisierten Habitus, der durch entsprechende Machtstrukturen […], heute durch geeignete Narrative, einen öffentlichen Diskurs und eine aktive Zivilgesellschaft immer wieder neu erkämpft und im öffentlichen Bewusstsein genauso wie im öffentlichen Raum […] abgesichert wird. Es liegt auf der Hand, dass hier alle Menschen, die in der Stadt leben, einbezogen werden müssen" (ebd.).

Für die Inklusion einer heterogenen Bevölkerung, so Wolf-Dietrich Bukow und Karin Cudak (2016), muss die Stadt entsprechende Routinen entwickeln, die zuallererst im informellen urbanen

Alltagsleben entstehen. Später würden sie in verbindliche Routinen bzw. in eine spezielle urbane Logik umgewandelt werden. Mobilität und Diversität würden immer wieder neu inkludiert, dosiert und kontextualisiert werden. Zwangsweise würde ein Konflikt zwischen dem Erhalt des „status quo“ und dem geforderten Maß an Flexibilität daraus hervorgehen. Deshalb seien klar bestimmte Gerechtigkeitsprinzipien, die von der gesamten Bevölkerung akzeptiert werden, bis heute nicht vorhanden (vgl. ebd., S. 358ff.; vgl. auch Bukow 2015, S. 114ff.). Es werden drei kritische Punkte herausgearbeitet, die für die Umsetzung der „inclusive city“ (Integration von „Vielen als Viele“) bearbeitet werden müssten. Erstens müsse wegen der ansteigenden Komplexität von Städten eine aktive Auseinandersetzung mit der Eigenlogik und der urbanen Grammatik der Stadt stattfinden, damit angemessen auf sich immer wieder verändernde Umstände reagiert werden könne. Zweitens würden Städte in der Lokalpolitik immer noch als kleine Nationalstaaten gedacht werden. Diese Ausrichtung gehe beispielsweise mit Ausgrenzungen von Neuankommenden einher. Drittens biete die urbane Grammatik nur eine grobe strategische Orientierung. Daraus folge der Versuch, Differenzen vom formalen System fernzuhalten und in den privaten Kontext zu verschieben. Diese Strategie sei wichtig, funktioniere in der Realität und auch im institutionellen Kontext aber nur mäßig gut (vgl. ebd., S. 364ff.; vgl. auch Bukow 2015, S. 120ff.).

Der Begriff der „Segregation“ wird zur Beschreibung dafür verwendet, ob und wie verschiedene soziale Gruppen Teilgebiete einer Stadt hauptsächlich bewohnen. So wird die räumliche Separierung von Bevölkerungsgruppen oder ihre ungleiche Verteilung bezeichnet. Es konnte festgestellt werden, dass sozialräumliche Segregation vor allem durch z.B. Umzüge von einkommensstärkeren Schichten in andere Quartiere geschieht, sodass höhere Statusgruppen „selbst segregieren“ und untere Bevölkerungsschichten eher „segregiert werden“. Mit ihr können positive wie negative Zuschreibungen einhergehen. Entscheidend für die Bewertung sozialräumlicher Segregation dürfte die Dauer der Existenz solcher Subkulturen und die Frage danach sein, ob die Segregation (un-)freiwillig abgelaufen ist (vgl. Hannemann, S. 68ff.). Stadtteile, die als „segregiert“ oder „benachteiligt“ von der restlichen Stadt beschrieben werden, weisen im Verhältnis zum Gesamtkontext der Stadt in der Regel mehr bauliche und soziale Herausforderungen auf und haben einen schlechten Ruf. Unter anderem kann häufig ein höherer Anteil an auf Sozialhilfe angewiesenen Haushalten sowie Erwerbsarbeitslosen festgestellt werden. Auch der Anteil an „Menschen mit Migrationshintergrund“ wird als Indikator angeführt. Armut ist aber keinesfalls nur auf spezifische sogenannte soziale Brennpunkte beschränkt, vielmehr wohnen die in Armut lebenden Menschen im gesamten Stadtgebiet verstreut. Allerdings gibt es keinen empirischen Nachweis dafür, inwiefern eine möglichst kleinräumige soziale Mischung in Zusammenhang mit positiven Effekten steht. Vielmehr muss unterstrichen werden, dass Stadtteile auch benachteiligend wirken, wenn z.B. die Qualität der Bildungseinrichtungen geringer ist und das Image des Stadtteils zu Stigmatisierungen der Bewohner*innen beiträgt (vgl.

Drilling und Dittmann 2022, S. 256; vgl. Schröder und Zöller 2022, S. 7f.). Ein Grund für die ansteigende Segregation der Bevölkerung über die großstädtischen Teilräume sind die in den letzten Jahren zunehmenden Wachstumsdynamiken. Dies ist vor allem in dem Wandlungsprozess der Gentrifizierung erkennbar, bei dem durch die Aufwertung von baulichen Strukturen eine veränderte, sozial höher gestellte Bewohnerschaft in das Stadtquartier zieht. Höhere Mieten belasten und verdrängen diejenigen, die bereits vor dem Aufwertungsprozess in dem Viertel ansässig waren, wodurch die vorherigen Milieustrukturen sowie teilweise Freiräume abhandenkommen. Das kann wiederum zu politischen Konflikten führen (vgl. Kessl und Reutlinger 2022, S. 22; vgl. Rubarth 2020, S. 1f.+ 22f.+ 25ff.). (Ethnische) residentielle Segregation kann z.B. durch sogenannte Kettenmigration entstehen. Der Begriff steht für eine Wanderungsbewegung, die in sozialen Ketten und Netzwerken verläuft, weil persönliche Kontakte am Zielort die Kosten der Migration senken und den Nutzen erhöhen können. Sichtbar wird das beispielsweise an der wohnräumlichen Nähe von Migrant*innen im Aufnahmeland, indem z.B. hohe Anteile an Migrant*innen (derselben Herkunft) in dasselbe Stadtviertel ziehen. So können ethnische Infrastrukturen und Arbeitsmärkte entstehen, die den Zuzug von Mitgliedern der Gruppe weiterbefördern. Üblicherweise besteht diese Segregation vor allem auch zwischen sozialen Gruppen, nicht nur zwischen „Migrant*innengruppen“. Teilweise heben Studien die positiven Effekte sozialer Funktionen, wie z.B. die gegenseitige Unterstützung der Communities hervor, andererseits ist aber auch die Rede von „Ghettoisierung“ oder von sich herausbildenden „Parallelgesellschaften“ (vgl. Teltemann und Windzio 2015, S. 182f.; vgl. auch Benjamin 1982, S. 136). Durch die negativen Zuschreibungen und die einseitige Problematisierung von Segregation werden die jeweiligen Quartiere und ihre Bewohner*innen weiter ausgegrenzt (vgl. Drilling und Dittmann 2022, S. 256ff.). Vor allem die Stadtentwicklungspolitik steht in der Verantwortung, die negativen Folgen von Segregation zu bearbeiten, weil räumliche Segregation die Chancengleichheit der Stadtbewohner*innen gefährdet (vgl. ebd., S. 260+ 263).

Aktuell haben subalterne Gruppen nach wie vor weniger Zugang zu Mobilität, worunter nicht nur physische Beweglichkeit fällt, sondern auch potenzielle Bewegung, blockierte Mobilität oder Wohnformen (vgl. Krase 2016, S. 24f.). Es gilt zu bedenken, dass auch „stadtsoziologische Diskurse zu Segregation, Quartierseffekten und sogenannten benachteiligten Stadtquartieren“ (Schuster 2016, S. 73f.) mit Markierungen und Ausgrenzungen einhergehen:

> „Sie bemängeln die kulturelle und soziale Uneingepasstheit bestimmter Gesellschaftsgruppen und plädieren dafür, ihnen vor allem durch Bildung und Ausbildung sowie Sprachvermittlung eine ‚nützliche‘ Aufgabe in der Gesellschaft zuweisen zu können“ (ebd.).

Lutz Liefers (2016) stellt heraus, dass die wohnhaften Gruppen in Stadt(-teil)gesellschaften diverse verbindende Elemente aufweisen, z.B. ein ähnliches Bildungsbestreben, ein vergleichbares

Konsumverhalten, gemeinsame religiöse Werte oder einen bestimmten Stil. Im selben Moment jedoch seien die Zugänge zu gesellschaftlicher Teilhabe, trotz gemeinsamen Wohnorts, sehr unterschiedlich. Gründe dafür seien z.B. der aufenthaltsrechtliche Status, das Geschlecht, die Sprache, die Religion, der Migrationsweg, der Bildungsstand oder kulturelle und ethische Werte. Entscheidend für die unterschiedlichen Teilhabevoraussetzungen seien aber die Praxis und Kultur der örtlichen Behörden und Institutionen (vgl. S. 249f.). Diesbezüglich muss unterstrichen werden, dass Mobilität und Diversität nur im Rahmen ganz bestimmter gesellschaftlicher Konstellationen und ihrer Wahrnehmung zu Problemen führen können. Als Beispiel kann die Angst vor der Gefährdung des „status quo" von Angehörigen der Mehrheitsgesellschaft genannt werden (vgl. Bukow 2015, S. 107-111). Vielfältige Stadtgesellschaften werden in Bezug auf Migration (in Diskursen) zusammenfassend entweder als funktionierender Raum des Zusammenlebens und als guter Ort für weitere Neuankommenden dargestellt, oder aber aufgrund angeblicher Belastung durch Ankommende in Frage gestellt (vgl. Everts 2016, S. 121ff.). Christine Hannemann (2013) erläutert, dass Städte in Deutschland momentan einerseits einen sozioökonomischen Strukturwandel durchmachen, weil die Arbeitslosigkeit ansteige und die Kluft zwischen den Bevölkerungsschichten größer werde. Andererseits sei durch mehr zuwandernde Personen eine zunehmende Internationalisierung auszumachen. Dadurch kämen verstärkt Polarisierungs-, Fragmentierungs- und Ausschlussthematiken auf. Kommunen hätten zur selben Zeit wegen Globalisierung, Privatisierung und Ökonomisierung neue Herausforderungen zu bewältigen. Eine Sparpolitik und die einseitige Fokussierung auf wirtschaftliches Wachstum würden die Entstehung lokaler Ungleichheit bestärken (vgl. ebd., S. 74ff.). Wolf-Dietrich Bukow (2019) kritisiert die auf nationalen Vorstellungen und dem Gedanken des individuellen Anpassungswillens und der Integrationsbereitschaft basierende Integrationsdebatte bzw. -lyrik. Für das Ziel der inklusiven Stadt müsse sich zuallererst das Bildungssystem für alle öffnen, indem Bevorzugungen im Hinblick auf individuelle Ansichten, Herkunft sowie sexuelle oder soziale Orientierungen aufgegeben werden. Zweitens müsse (politisch und öffentlich) anerkannt werden, dass Neuzugewanderte das urbane Leben auch modernisieren, indem sie Organisationen, Firmen und Geschäfte gründen und leiten (vgl. S. 39- 42). Es geht resümierend darum, dass die städtische Politik inkl. ihrer Institutionen Partizipation für eine heutzutage mobile und vielfältige Bevölkerung ermöglicht (vgl. Terkessidis 2010, S. 34, 2015, S. 89f.). Dafür muss die deutsche Bundesregierung ihren Kurs hinsichtlich der „Integration" ändern, vor allem was den Rechtsstatus (Mehrstaatlichkeit) von einwandernden Personen und ihr Wahlrecht betrifft. Darüber hinaus sind stärkere Bürgerbeteiligungen und die Einbindung in Projekte anzuraten (vgl. ebd., S. 211- 215).

Interessant ist diesbezüglich auch der Blick auf Projekte, die die Handlungen der Bewohner*innen als Grundlage für die Entstehung der Stadt begreifen, denn städtische Räume werden ständig von sich im Alltag bewegenden Menschen beeinflusst. Letztere werden dadurch zu Produkten

und Produzierenden dieser Räume zugleich (vgl. Krase 2016, S. 26). Beispielsweise kann davon ausgegangen werden, dass verschiedene Lebenslagen von Subjekten sich in unterschiedlichen Stadtnutzungsmustern niederschlagen. Raumkonstitutionen spielen hierbei ebenfalls eine Rolle. Im alltäglichen Handeln, so Elli Scambor (2016), wirken zwei Prozesse der Raumerschaffung zugleich: Einerseits das „Spacing" (Platzieren von Menschen und Gütern; das Errichten, Bauen und Positionieren), das die Existenz von sich verändernden Orten begünstigt und andererseits die „Syntheseleistung" von Stadtbewohner*innen (gedankliche Zusammenfassung von Menschen und Gütern zu Räumen). Letzteres verdeutliche, dass Orte in der Stadt als in der alltäglichen Praxis individuell erschlossene Stadträume wahrgenommen werden können, die in Abhängigkeit von den jeweiligen Lebenslagen ähnliche Strukturen aufweisen (vgl. S. 80ff.). Unterschiedliche Bevölkerungsgruppen würden abhängig von den Lebensumständen und sozialen Strukturkategorien, wie z.B. Geschlecht oder Migrationshintergrund, verschiedene Mobilitätsmuster und unterschiedliche körperliche Integrität aufweisen. Es wird unterstrichen, dass solche Kategorien in Herrschaftsverhältnisse eingebundene, soziale Konstrukte sind. Scambor ist der Meinung, dass die Stadtplanung „für alle" nur schwer umzusetzen ist, weil sie die unterschiedlichen Vergesellschaftungsbedingungen der Stadtbewohner*innen ausblende (vgl. ebd., S. 92f.). Das Subjekt und die Struktur, oder anders ausgedrückt die sozialen Grammatiken urbaner Räume, stehen dabei in einem dynamischen Verhältnis zueinander (vgl. Pilch Ortega 2016, S. 167).

Auch Kunst und Kultur spielen eine wichtige Rolle für den gesellschaftlichen Diskurs und die Stadtentwicklung (vgl. Wartzeck 2021, S. 28). Die Stadt selbst kann als künstlerisches Medium verstanden werden, das zu Neuinterpretationen aufruft und Menschen miteinander in Kontakt bringt (vgl. Bazak et al. 2015, S. 48; vgl. Brüheim und Schmidt, S. 33):

> „Eine Stadt wird erst durch Kunst und Kultur zur Stadt, eine Stadt ohne Kultur ist keine Stadt. […]. Es ist nicht ganz einfach zu definieren, was Stadtkultur ist oder ausmacht. Zunächst sind die kulturelle Infrastruktur und das Kulturangebot zu nennen […]. […]. Stadtkultur ist über die Infrastruktur hinaus aber auch durch das kulturelle Klima, Werthaltungen, Vielfalt und Diversität, eine lebendige Künstlerszene, historische Traditionen und viele weitere Faktoren gekennzeichnet. Kultur in der Stadt und die Gestaltung der kulturellen Infrastruktur sind keine ausschließliche Aufgabe der Städte oder der Länder, denn sowohl zivilgesellschaftliche Strukturen, die freie Kulturszene und auch die Kulturwirtschaft leisten dazu wichtige Beiträge. […]. Kunst und Kultur […] haben für den sozialen Zusammenhalt eine grundlegende Funktion […]. […]. [Sie] halten der Gesellschaft überdies mit ihren künstlerischen Ausdrucksformen und kreativen Ansätzen den Spiegel vor und verstehen sich als Forum für die kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Entwicklungen. […]. Kultureller Bildung kommt eine Schlüsselrolle für die soziale Teilhabe und Demokratieförderung in den Städten zu und muss daher für alle zugänglich sein. Die Städte sind bemüht, kreative Milieus zu fördern und gute

> Rahmenbedingungen für das Zusammenwirken von Kultur und Wirtschaft zu schaffen. […]. Kulturpolitik ist Stadtpolitik“ (Hebborn 2021, S. 35).

Bevor näher auf Kunst im urbanen Kontext eingegangen wird, muss allerdings erwähnt werden, dass die Standardauffassung der Moderne die Stadt als Spitze der Zivilisation ansieht. In zu kritisierender Weise wird die Abwesenheit der Stadt in dieser Betrachtungsweise als Abwesenheit der Moderne interpretiert, wodurch das Ländliche im Umkehrschluss als „Gegenpart“ mit einer Rückwärtsgewandtheit assoziiert wird (vgl. Pratt 2022, S. 51). Im Hinblick auf Stadtentwicklung unterstreicht Andreas Fehr (2017), dass die Kultur- und Kreativwirtschaft eine wichtige Position innehat, indem sie neue Lösungsansätze für Probleme unserer Zeit in der Zusammenarbeit von unterschiedlichen Akteur*innengruppen und durch den Abbau von Stereotypen bietet. Die Kulturvermittlung stelle dabei die Verbindung zwischen den verschiedenen Bedürfnissen, Erwartungen und urbanen Entwicklungsbereichen her (vgl. S. 135+ 137ff.). Kunst im Stadtraum kann ein Weg sein, das „Recht auf Stadt“ und die Aneignung und Mitbestimmung von öffentlichem Raum in Anspruch zu nehmen (vgl. Masquelier 2019, S. 68; vgl. Smodics und Zobl 2019, S. 170). Die Beschäftigung mit kultureller Vergangenheit und Gegenwarten, mit verschiedenen Sparten, Kunstformen und Räumen sollte somit nicht nur in den Kulturhäusern selbst stattfinden, sondern auch im Alltag an verschiedenen Orten in der Stadt, an denen sich die Menschen ohnehin begegnen (vgl. Marinić, S. 28). Künstlerische Interventionen müssen dafür Gegenbilder und -geschichten entwickeln und nicht bloß das wiederholen, was kritisiert werden soll. Das Ideal einer freien, inklusiven und gleichen Gesellschaftsstruktur geht mit der Aushandlung von Widersprüchen und der ständigen (öffentlichen) Auseinandersetzung mit demokratischen Werten einher (vgl. Smodics und Zobl 2019, S. 161- 164). Künstlerische Interventionen beherbergen somit das transformierende Potenzial, konflikthafte und widersprüchliche Handlungsräume an der Schnittstelle von sozialen Bewegungen, Bildungsprozessen und Kunstpraktiken entstehen zu lassen (vgl. ebd., S. 176).

Ilse Helbrecht und Peter Dirksmeier (2013) beschäftigen sich mit der performanztheoretischen Perspektive auf den Untersuchungsgegenstand der Stadt. Sie denken in Anlehnung an Erving Goffman, dass die Betrachtungsweise des Lebens als eine Performanz[329] eine interessante analytische Herangehensweise an das städtische Leben ist. Die Bühnenmetapher, die zuvor bereits beleuchtet wurde, weise darauf hin, dass die Untersuchung von immer weiter zunehmenden theatralen Elementen, Aufführungen sowie Inszenierungen im Städtischen in der Forschung dabei helfen könne zu verstehen, was das alltägliche Leben ausmacht (vgl. S. 283f.+ 296f.). Wirklichkeitsgestaltende Performanzen werden als zu realisierende soziale Rollen verstanden, wobei sie selbst erst durch das Ereignis des darstellenden Handelns hervorgebracht werden würden. Es werden vier zentrale Aspekte

[329] Siehe Kap. 5.2.2.2.2. „Goffman: Die Welt als Bühne“.

genannt, die den Performanz-Ansatz für die Stadtforschung interessant machen. Als erster Punkt wird angeführt, dass er den Stellenwert der Individualität des/der Einzelnen mit dem des gesellschaftlichen Umfelds unter Berücksichtigung von Diskursen und hegemonialen Mustern zusammendenkt. Zweitens sei die Performanz-Perspektive nützlich, um die Bedeutung von Umwelten für soziales Handeln näher zu betrachten. Praktiken könnten in Analogie zum Theater als untrennbare Einheiten von Körper und Geist, von sozialem Handeln und materieller Umwelt gedeutet werden. Drittens könne der Performanz-Ansatz helfen, die Kreativität sozialen Handels und die immer implizierte Veränderbarkeit theoretisch zu bearbeiten. So könnten überraschende und nicht vorhersagbare Geschehnisse in der Stadtentwicklung beleuchtet werden. Als vierter Aspekt wird angeführt, dass der Blickwinkel der Performanz die sozialwissenschaftlichen Forschungen um leibliche, affektive, emotionale und situationsbezogene wissenschaftliche Betrachtungen der sozialen Welt bereichert (vgl. ebd., S. 284-287). Helbrecht und Dirksmeier fassen zusammen, dass man sich in den klassischen Positionen der Stadttheorie von Anfang an, bereits seit Anfang des 20. Jahrhunderts durch den Philosophen und Soziologen Georg Simmel und auch in der Stadtforschung der „Chicagoer Schule“ um Louis Wirth in den 1920er Jahren, mit dem Städtischen als Aufführungsort und mit darstellendem Verhalten befasst hat. Aus heutiger performanztheoretischer Sicht aber müssten die klassischen Ansätze ergänzt werden um: 1. Die Betrachtung der Veränderbarkeit sozialer Welten durch Performanzen und ihren Ereignischarakter; 2. Die Abkehr von einem containerhaften Raumdenken hin zu der Annahme, dass erst im Augenblick des Handlungsvollzugs die flüchtigen Räume geschaffen werden; 3. Die Betonung der Bedeutung der Materialität und Körperlichkeit von darstellendem Verhalten; 4. Die Fokussierung der genauen Wirkungsweisen der Performanzen in einer empirisch operationalisierbaren Vorgehensweise. In der deutschsprachigen Stadtforschung sei die Performanztheorie erst Ende der 1990er Jahre wieder in das Blickfeld gerückt (vgl. ebd., S. 287- 291).

Es wird resümierend festgehalten, dass die (europäische) Stadt sowohl durch ihre (Migrations-)Geschichte geprägt ist, als auch als eine Art Bühne der gelebten Begegnungen und Auseinandersetzungen um (Be-)Deutungen und Ressourcen begriffen werden kann, die sie als kulturelles Produkt beeinflussen.[330] Aktuelle Phänomene sind dabei nicht getrennt von Vergangenem zu begreifen, sodass historische Prägungen, alltägliche Praktiken und bewusste strategische stadtpolitische Maßnahmen in einem Wechselspiel die „Stadtkultur“ hervorbringen. Materialisierte Formen von Praktiken und hegemoniale Diskurse tragen gleichwohl dazu bei, dass man z.B. dazu neigt, von einer Kölner Stadtkultur zu sprechen. Aufgrund dieser genannten Punkte kann die Stadt als offener Möglichkeitsraum niemals vollständig geplant oder instrumentalisiert werden. Bei all den

[330] Es wird hier also abgerückt von der Vorstellung der „Stadt als Text“. Die urbanen Akteur*innen und ihre Handlungen sollen in den Fokus rücken (vgl. ebd.).

herausgestellten Aspekten muss überdies unterstrichen werden, dass es kaum kulturwissenschaftliche Stadtforschung zur kulturellen Textur oder Eigenlogik von afrikanischen oder asiatischen Metropolen gibt, sodass der Blick zumeist beschränkt bleibt auf klassische Urbanisierungsmuster mit bürgerlich-kapitalistischer Entwicklungsprägung (vgl. Wietschorke 2013, S. 217f.).

5.2.4. Widersprüche, Brüche, Abwesenheit und Unvollständigkeit

Im Folgenden wird thematisiert, welche Bedeutung die Abwesenheit von Ereignissen und Dingen im performativen Sinne hat und inwiefern die Erkenntnis der individuellen und gesellschaftlichen Unvollständigkeit zu neuen Einsichten verhilft.

Wie bereits aufgezeigt wurde, sind kulturelle Begegnungsprozesse offen und dynamisch. Diesbezüglich stattfindende kulturelle Übersetzungen gehen immer auch mit Störungen, Lücken, Brüchen oder Missverständnissen einher. Sie wirken im ersten Moment vielleicht unübersetzbar, können aber auch zu einem Verstehen und einem Vorgang des Hin-und-Her-Übersetzens beitragen, der von Umdeutungen, Auslassungen und Neuinterpretationen durchzogen ist (vgl. dem Moore 2018, S. 53ff.):

> „Scheitern, Stottern, ‚Lücken - Reden', die Konfrontation mit Sprach- und Verstehensgrenzen und die damit einhergehende Destabilisierung der Subjekte werden als konstitutiv für Lern- und Bildungsprozesse aufgefasst" (Mörsch 2012, S. 20).

In sozialen Prozessen kommt es aber auch vor, dass Störungen bestimmten Personen oder ihrem angeblichen Wesen zugeschrieben werden, sodass konfliktäre Situationen entstehen können (vgl. Schindler 2017, S. 53).

Monika Lagler (2003) beschäftigt sich mit der Stille als lautlosem, physikalisch nicht messbarem, plastisch nicht greifbarem Phänomen, das trotzdem eine große Wirkung entfalten kann. Zuerst stellt sie heraus, dass es keine totale Stille gibt, weil sie einmal eine äußere akustische Tatsache beschreibe, gleichzeitig aber auch eine innere, subjektive, individuelle und sinnliche Empfindung. Das „Schweigen" stehe für die sprachliche und intentionale Dimension der Stille. Sowohl in der verbalen Sprache, als auch in der Musik spiele sie eine existenzielle Rolle. Pausen hätten verschiedene Funktionen und Bedeutungen, die sich im/in der Hörer*in selbst entwickeln. Zum einen würden sie auf Vergangenes verweisen, zum anderen auf Zukünftiges vorbereiten. Sie würden das Musikstück gliedern. Darüber hinaus entstehe Musik aus der Stille heraus und nur im Kontrast zur Stille erhalte der Klang seine Bedeutung. Im Konzertraum würde Stille strukturierend wirken, weil der Rahmen des eigentlichen Werkes durch sie abgesteckt sei (vgl. S. 1f.; vgl. auch IT 101: Dorsch, S. 109ff.). Daraus folgend kann festgehalten werden, dass sich in der Stille, aber auch in der Dunkelheit, performative Erlebnis- und Erfahrungsräume eröffnen (vgl. IT 102: Hasse, S. 71). Barbara Gronau und Alice Lagaay (2015) betonen ebenfalls, dass auch das Nicht-Handeln performative Wirkung entfalten kann. Das

Nicht-Tun und das Scheitern, d.h. die destruktiven Seiten der Wirklichkeitskonstitution (Schweigen, Latenz, Passivität) rücken in das Zentrum der Betrachtung (vgl. S. 28f.; vgl. auch Sternagel 2015, S. 12). Die „Einladung, Widersprüchliches zu ertragen“ (ebd., S. 29) müsse dabei im Fokus stehen.[331]

Das Scheitern und das Risiko stehen in einem Zusammenhang. Deshalb plädiert Gerd Gigerenzer (2013) für die Erziehung zur „Risikokompetenz“. Er definiert diese als Fähigkeit, sich in Situationen zurecht zu finden, in denen nicht alle Risiken offensichtlich oder bekannt sind und kalkuliert werden können. Bereits in der Schule müssten statistisches Denken und die Grundlagen der Psychologie vermittelt werden. Der Mensch müsse selbst lernen, Ungewissheit und Risiko richtig zu denken. Es seien nicht nur ausreichend Informationen nötig, um risikokompetent zu sein, sondern man müsse auch Mut besitzen, um sich einer ungewissen Zukunft zu stellen und um kritische Fragen zuzulassen. Durch das Erlangen von Risikokompetenz könnten Ängste abgebaut werden. Eine vollkommene oder kalkulierbare Gewissheit gebe es aber nicht (vgl. S. 12f.+ 27f.+ 30+ 332f.).

Kunst ist durchzogen von Abwesenheit, Widersprüchen und Unvorhersehbarkeiten: „In Abwesenheit von Zweifel kann es keine Kunst geben“ (Frenkel 2019, S. 121). Andreas Mayer-Brennenstuhl (2022) legt dar, dass Bilder von Symmetrien in Natur und Kunst nie vollkommen symmetrisch sind, sondern dass immer Unregelmäßigkeiten vorhanden sind:

> „Absolute Symmetrie, d. h. der Zustand eines statischen Gleichgewichts, ist tot, das Lebendige aber ist immer im Werden, und die Ursache des Werdens ist eben dieses minimale Ungleichgewicht” (S. 89).

Es wird weiter ausgeführt, dass auch unsere Bewertung von Schönheit damit im Zusammenhang steht. Fotografisch manipulierte Gesichter, deren Hälften gänzlich symmetrisch sind, würden uns sogar eher abschrecken. Die Schönheit dagegen liege im unregelmäßigen der Regelmäßigkeit, im Bruch von der Regel. Diesbezüglich wird der Begriff der Kontingenz als „die unendliche Vielfalt des Möglichen“ (ebd.) und als das nicht Vorhersehbare als Antrieb für Neues und Lebendiges angeführt. Kontingenz stehe als ambivalentes Prinzip für Möglichkeiten und Bedrohungen zugleich, weil es keine Sicherheit gebe und der Zerfall des Gewohnten durch Unwägbarkeiten, Zufall und Dekonstruktion nicht ausgeschlossen werden könne. Dieses Gestaltungsprinzip werde in der Kunst des 20. Jahrhunderts hervorgehoben, sei aber schon immer ein wichtiger Teil kultureller menschlicher Praktiken auf der ganzen Welt. Besonders interessant für therapeutische Zwecke sei es, dass aus Kontingenz auch wieder Kohärenz hervorgehen könne, weil sie sich im Rahmen eines systemischen Gesamtzusammenhangs bewege. Durch den Zusammenbruch von Ordnung oder die Krise könnten neue und sogar höherwertige Ordnungen entstehen. Auch in der Kunst(-wahrnehmung) könne eine

[331] Siehe eigene Masterarbeit „Performativität im Operndorf Afrika in Burkina Faso: „(Da-) Zwischen (,) Fiktion und Realität“ (2018, Kapitel 3.2.3.).

Spannung zwischen Ähnlichkeit und Verschiedenheit bestehen. Eine Vielfalt, die gleichzeitig auf ein Gemeinsames hindeute (vgl. ebd., S. 90f.):

> „Tatsächlich scheint es so zu sein, dass unser subjektives Geschmacksurteil sich daran orientiert, wie gut wir ein ‚Strukturprinzip' - anders gesagt eine ästhetische Idee - an einem Kunstwerk erkennen können. Zu hohe Komplexität erleben wir als Überforderung; wenn wir keinerlei Selbstähnlichkeit identifizieren können, erleben wir das Kunstwerk als verwirrend und lehnen es ab; zu hohe Selbstähnlichkeit erleben wir dagegen als Unterforderung, als langweilig oder penetrant. Das Wiedererkennen eines einmal identifizierten Elementes in einer modifizierten Gestalt dagegen bereitet uns ästhetische Lust - wir empfinden den erkennbaren Zusammenhang dann als stimmig […]" (ebd.).

Nikola Schellmann (2016) thematisiert in ihrem Werk das Spiel mit dem Unsichtbaren im Theater bzw. die Inszenierung von Abwesenheit. Als Zuschauer*in im Theaterraum habe man beispielsweise keinen Einblick in die Geschehnisse hinter der Bühne. Auch gebe es unterschiedliche Wahrnehmungsvoraussetzungen durch die praktische Bedingtheit von Position und Perspektive der Zuschauer*innen im Raum. Sie stellt die Produktivkraft der Abwesenheit innerhalb des Raums und der Wahrnehmung heraus. Mit Abwesenheit sei keineswegs eine nichtssagende Leere gemeint. Vielmehr beschreibe sie durch das aktive Fehlen das, was in dem Moment gerade nicht anwesend ist (vgl. S. 12ff.). An- und Abwesenheit, sowie Hören und Nicht-Hören würden eng miteinander zusammenhängen. Erst das eine ermögliche gar die Wahrnehmung des anderen (vgl. ebd., S. 15+ 23f.+ 183). Ausgelassenes rege außerdem zu Erfindungsreichtum an (vgl. ebd., S. 20). Ein dynamisches Raumverständnis, bei welchem der Raum durch die Ko-Präsenz von Akteur*innen und Zuschauer*innen, sowie Dingen und ihren Bewegungen entsteht, sei wichtig (vgl. ebd., S. 185ff.). Es wird zusammengefasst, dass die mit der Anwesenheit verbundene Erfahrung von Abwesenheit speziell im Theater und bei der Aufführungssituation relevant ist, weil die Wahrnehmung dort an die körperliche Präsenz gebunden ist. Die leibliche Anwesenheit werde im Theaterraum wiederum besonders deutlich durch Abwesendes, weil die dortige Erwartungshaltung die Produktivität in Form vom Zurückgeworfensein auf die eigene Anwesenheit unterstütze (vgl. ebd., S. 188).

Abb. 30.: Performative Wirkung von Abwesenheit.

James Harding (2017) weist indessen darauf hin, dass Unsichtbarkeit besonders im Migrationskontext im Hinblick auf undokumentierte, staatenlose oder geflüchtete Menschen eine Rolle spielt. Sie wird hier definiert als Abwesenheit eines anerkannten Standpunktes: Es gehe um die Abwesenheit der Möglichkeit von Reziprozität, sprich um soziale Ungerechtigkeit (vgl. S. 156f.). Diese Unsichtbarkeit äußere sich in der Aufnahmegesellschaft oftmals durch eine grundlegende Angst vor der Anwesenheit des Nicht-Sichtbaren und seinen politischen und ökonomischen Auswirkungen. Die Furcht sei eng damit verbunden, dass Geflüchtete die „fundamentalen Kategorien" des Nationalstaates in Frage stellen würden. Es wird betont, dass die Nicht-Beachtung der in der Gesellschaft Unsichtbaren nicht auf Freiwilligkeit beruht, weshalb sich staatliche Regelungen, Repräsentationsformen und Politiken dringend ändern müssten (vgl. S. 159f.).

Resümierend spielen Abwesenheit und Brüche im gesamten Leben eine wichtige Rolle, was bereits anhand von Sprache und auch der Anordnung von Objekten im Raum, die sich mit Lücken zueinander positionieren, deutlich wird (vgl. Ruf 2007, S. 32).[332] Abwesenheit ist bedeutungsvoll, wirkt performativ, ereignet sich in einem von Macht durchzogenen Raum, lässt auf (tatsächliche) Teilhabemöglichkeiten schließen, kann aber auch als (politisches) Mittel des Ausdrucks von Meinungen genutzt werden:

> „Am Nachmittag geht das Kunstpublikum auf die Biennale. Die Sessel auf der Biennale bleiben leer. Die Sessel artikulieren eine Erwartungshaltung. Sie sind aufgestellt. Sie sind im Kreis formiert. Sie verkörpern die Abwesenheit ihrer

[332] Siehe eigene Masterarbeit „Performativität im Operndorf Afrika in Burkina Faso: „(Da-) Zwischen (,) Fiktion und Realität" (2018, Kapitel 3.2.3.).

> Inanspruchnahme. Sie zeigen, dass die Formen des Demokratischen bereitgestellt sind. Sie zeigen, dass die Mitarbeit, die Mitsprache ausbleibt. Sie zeigen deren Fehlen. Das Fehlen kann mehreres bedeuten. Das Fehlen kann auf Desinteresse beruhen. Das Fehlen kann Zeitmangel bedeuten. Das Fehlen kann auf einer Wahrnehmung der Sessel als ästhetische Form, als Kunstwerk, welches nicht besetzt werden soll, beruhen. Das Fehlen kann auf Verweigerung beruhen. Das Fehlen kann auf dem Wissen um die Ambivalenzen der aufgestellten Sessel beruhen. Die Sessel ermöglichen Mitarbeit und Mitsprache. Sie setzen Kontrolle und Überwachung voraus. Sie ermöglichen Kontrolle und Überwachung. Sie verkörpern kontrollierte Mitarbeit und überwachte Mitsprache. Sie verkörpern überwachte Mitarbeit und kontrollierte Mitsprache. Sie verkörpern Mitsprache in der Kontrolle. Sie verkörpern Mitarbeit an der Überwachung. Sie verkörpern Mitsprache in der Überwachung. Sie verkörpern Mitarbeit an der Kontrolle. Die Verweigerung, die aufgestellten Sessel zu verwenden, ist Indiz für das Wissen um diese Ambivalenzen des Regierens, um die gouvernementale Praxis, die im Sesselkreis geübt und verkörpert wird“ (Krasny 2015, S. 90f.).

5.3. Performativität im Alltag: künstlerische interkulturelle Begegnungen

Das folgende Kapitel handelt von künstlerischen interkulturellen Begegnungen im Alltag, die das Zusammenleben in der Stadt Ulm mitformen. Unter den Gesichtspunkten der Performanz und des Kontrasts von Warten und Bewegung im öffentlichen Raum wird dargelegt, wie Machthierarchien in Momenten der Irritation, Zufälle und Unvorhersehbarkeiten im Aufeinandertreffen Raum für die Entstehung von etwas Gemeinsamen sowie für Raumaneignungen durch transkulturelle Akteur*innen schaffen. Zunächst wird dafür kurz auf die Theorien und Ansätze verwiesen, auf die sich bezogen wird, bis dann im anschließenden Unterkapitel konkrete Beispiele analysiert werden. In Kapitel 5.2.2.2.2. wurde Erving Goffmans (2003) Theorie des sozialen Handelns als dem Theaterspielen ähnlich präsentiert. Handlungen im Alltag werden demnach wie auf einer Bühne dargestellt, wobei er zwischen Vorderbühnen (Vorstellungsumsetzung, Eindrucksherstellung bei Zuschauer*innen) und Hinterbühnen (prinzipiell jeder Ort, dient der Erholung, Vorbereitung und Reflexion der Vorstellung) sowie einem Außen (alle außerhalb liegenden Räume) unterscheidet (vgl. S. 3+ 18+ 80+ 100- 105+ 123- 129). Im Folgenden wird anhand von Erkenntnissen aus den offenen Gesprächen mit den sich in der Stadt bewegenden Akteur*innen sowie teilnehmender Beobachtung erläutert, inwiefern auch die Stadt Ulm als Bühne aufgefasst werden kann, auf der sich verschiedene Darsteller*innen und Ensembles bewegen und zu der unterschiedliche Fassaden gehören (vgl. ebd., S. 23ff.). Dafür wird auch mit dem Ansatz der „kleinen sozialen Lebenswelten“ gearbeitet. Damit werden sozial vordefinierte, intersubjektiv relevante und zweckbezogene Bereiche der alltäglichen Lebenswelt beschrieben. Letztere wird als ausgezeichnete und leiblich erfahrene Wirklichkeit des tagtäglichen Lebens definiert. Subjektiv wird der Lebensweltausschnitt vor dem Hintergrund von Zeit und Raum als Teilhabe an einem bestimmten Handlungs-, Wissens- und Sinnsystems wahrgenommen. Durch die Technisierung, die Fortbewegungsmittel und die Digitalisierung hat sich die potenzielle Reichweite der sinnlich wahrnehmbaren Welt um uns herum ausgeweitet (vgl. Köngeter 2022, S. 97ff.). Die alltägliche

Lebenswelt ist zum einen geprägt durch die erfahrene Zeit, d.h. das innere Erleben von Dauer. Zum anderen durch soziale Bezüge, also Intersubjektivität bzw. die direkte Erfahrung der Anwesenheit von leiblichen Anderen sowie durch weitere Netzwerke. Die Lebenswelt wird somit strukturiert durch die Zuschreibung von subjektiv bestimmter sowie sozial auferlegter Relevanz und Bedeutung, durch vertraut oder fremd Erscheinendes (vgl. ebd., S. 100f.). Das heißt, dass die von den transkulturellen Akteur*innen bespielten Bühnen bedeutungsvoll für die „kleinen sozialen Lebenswelten" sind, die sich auf eine vielfältige Weise im städtischen Raum und darüber hinaus ausbreiten. Es treffen tagtäglich Menschen mit verschiedenen Lebenswelten im urbanen Treiben in den unterschiedlichen größeren Einheiten der Stadt, den Sozialräumen, aufeinander. Die Sozialraumorientierung verweist auf die Wichtigkeit der Kooperation von Institutionen in den jeweiligen Sozialräumen, der Verbindung der unterschiedlichen Angebote der Sozialen Arbeit sowie auf den Einbezug von z.B. Schulen, Gesundheitsdiensten, Kirchen, aber auch Vereinen oder sozialen Bewegungen, um angemessene Unterstützungsleistungen vor Ort geben zu können. Die lebensweltlichen Erfahrungen und Ressourcen der Bewohner*innen sollen als Ausgangspunkt genommen werden (vgl. Köngeter 2022, S. 104f.). Durch projektförmige Quartiersentwicklung im Dialog mit den Bewohner*innen sollen Herausforderungen in den Sozialräumen bearbeitet werden (vgl. Drilling und Dittmann 2022, S. 258). Hier findet sich eine Parallele zu François Jullien (2017), der sich dafür ausspricht, die kulturellen Ressourcen aller Menschen aktiv „auszunutzen". Hans-Jürgen Fuchs-Sander (2023) betont ebenfalls, dass in den Stadtteilen eine große Vielfalt an kulturellen Aktivitäten und Ausprägungen vorhanden ist, die über die staatlich finanzierte Hochkultur hinausreichen. In Hauptsache würden sie ehrenamtlich organisiert werden. Er findet es bedenklich, dass die Arbeit aber häufig nicht als Kunst- oder Kulturherstellung wahrgenommen wird. Im Jahr 2018 hätte es in Deutschland 608.000 eingetragene Vereine gegeben. Es werde aber schwieriger Ehrenämtler*innen zu finden, weil von Arbeitnehmer*innen immer mehr Flexibilität gefordert werde und die Bürokratisierung neue Schwierigkeiten bereite. Zusätzlich habe man sich in der Kommunalpolitik im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts auf die Gestaltung der Innenstädte durch professionelle Akteur*innen konzentriert, deren Angebote sich vornehmlich an ein Konsumpublikum richten würden. Globalität und Lokalität seien lebensweltpraktisch eng miteinander verknüpft. Die Kulturen in den Stadtteilen seien wichtig für die Förderung des gesellschaftlichen Zusammenhalts, weil kulturelle Aktivitäten die Spezifika eines Quartiers mit seiner Geschichte, seiner Architektur und seinen für alle begehbaren Plätze erlebbar machen würden. Fuchs-Sander zeigt auf, dass viele verschiedene Akteur*innen, wie Vereine, Initiativen, Kulturschaffende, Bildungseinrichtungen, Firmen, Kirchen, Seniorenzentren und Bürger*innen generell die Stadtteilkulturen prägen. Wichtige Gestaltungspunkte seien die Begegnung, die Kommunikation und das gemeinsame Speisen und Trinken, die in „klassischen Kulturprogrammen" in der Regel weniger Beachtung finden würden. Es handele sich jedoch um die Basis des städtischen

Miteinanders. Es wird kritisiert, dass stattdessen Orte des Konsums im Fokus stehen würden, worunter Einkaufszentren und Cafés, aber auch Konzertsäle, Museen und Sportanlagen fallen würden. Partizipation sei hier abhängig von ausreichenden finanziellen Mitteln sowie kulturellem Kapital. Zwar werde eine gemeinsame Aktion gefördert, aber oftmals keine gemeinsame Interaktion, die zur Aushandlung von Kompromissen mit Fremden auffordere (vgl. S. 69ff.). Immer noch bekomme die Breitenkultur von Seiten der Kultur- und Kommunalpolitik, Verwaltung und Presse zu wenig Wertschätzung entgegengebracht. Das führe zu der Entstehung von „Kulturblasen", sodass man eher auf Menschen treffe, die einem ähnlich sind und man sich weniger mit Lebensrealitäten anderer Bürger*innen auseinandersetze (vgl. ebd., S. 71ff.). Stadtteilkulturen müssten deshalb nachhaltig durch entsprechende städtische Beschlüsse unterstützt werden, weil Menschen „sich ihre Kultur selbst und gemeinsam mit anderen" (ebd., S. 73) erarbeiten würden.

Die Stadt versucht über die Sozialraumorientierung sowohl Angebote für Unterstützungsleistungen, für die Teilhabeförderung als auch Dienstleistungen für die Bürger*innen räumlich zusammenzufassen, um kurze Wege zu garantieren.[333] Es kann angenommen werden, dass die Wohnhaftigkeit in einem bestimmten Sozialraum mit dem sozialen Milieu einer Person und andersherum in Verbindung steht. Die im Laufe der historischen Entwicklung herausgebildeten Wohnformen sowie politischen und rechtlichen Strukturen des Städtischen sind in der physischen Umwelt verankert. Die territoriale Verteilung und Zusammensetzung sozialer Gruppen sowie ihre geteilten Erinnerungen sind im urbanen Raum ortsspezifisch, sodass aus Personen, Orten und Dingen in der Stadt ein bestimmtes Milieu entsteht, das nach gewissen Regeln funktioniert. Die Stadt wird somit durch ihr „Territorium", durch ihre Bevölkerung und ihre ökonomische Struktur geprägt (vgl. IT 49: Frey, S. 503f.). Fabian Kessl und Christian Reutlinger (2022) definieren den Sozialraum als „‚ständig (re)produzierte[s] Gewebe sozialer Praktiken'" (S. 3). Damit heben sie hervor, dass vom Vorhandenen aus gedacht wird, das sich politisch, kulturell, architektonisch, sozial und wirtschaftlich ausgestaltet. Entweder würde das Gegebene bestätigt werden, oder aber man wolle es hinterfragen und transformieren. Es wird abgerückt von starren und auf die physisch-materielle Ebene beschränkten Raumauffassungen (vgl. ebd.+ S. 7ff.).[334] Die aktuellere Ansicht von Raum als etwas Territorialem, aber gleichzeitig auch Sozialem und Gesellschaftlichem versuche die (transnationalen) Lebensrealitäten mitzudenken.[335] Raum und Räumlichkeit seien historisch, politisch sowie kulturell geprägt und

[333] Ulm besteht aus fünf Sozialräumen, die jeweils mehrere Stadtteile umfassen: Böfingen, Eselsberg, Mitte/Ost, West mit Söflingen sowie Wiblingen (vgl. IT 48: Stadt Ulm, Sozialräume).
[334] Bis Ende der 1980er Jahre herrschte ein territorialisiertes Raumverständnis im Sinne des Containerdenkens vor, siehe Kap. 1.2. „Stadt Ulm: Migration" und Kap. 2.1.2.3.2. „Transnationale Räume".
[335] Siehe Kap. 2.1.2.3.2. „Transnationale Räume".

Raumordnungen seien veränderbar.[336] Gleichsam würden soziale Praktiken immer am spezifischen Ort stattfinden. Einerseits sind räumliche Ordnungen resümierend in Machtverhältnisse eingebunden, andererseits können politische Entscheidungen sie transformieren und eine Diskussion über ihre Gestaltung und Regulierung auslösen (vgl. ebd., S. 10ff.+ 15+ 19f.+ 24+ 29; vgl. Delitz 2022, S. 481f.; vgl. Rund 2022, S. 123).

Bereits die Anordnung der städtischen Infrastruktur bestimmt die Nutzung und Ausformung von Vorder- und Hinterbühnen mit. Die Materialität, sprich die sichtbare Gestalt und Form des Sozialraums (Gebäude und weitere raum-bildendende Artefakte), spielt eine Rolle für die Erzeugung von „Verungleichung" und für die Einteilung der dort lebenden Individuen und Gruppen.[337] Soziale Ungleichheiten werden symbolisch und kulturell produziert. Es werden architektonisch Gruppen hergestellt durch die Ästhetik, den Stil oder die verwendeten Materialien wie Marmor, Holz oder Beton, und einander hierarchisch untergeordnet. Zusätzlich werden durch den Wiederaufbau oder die Pflege bestimmter Gebäude architektonisch die Geschichte und (kollektive) Identität(-en) einer bestimmten Zeit verhandelt. Abgesehen davon sind Semantiken und Diskurse ebenfalls an der Bildung von Einheiten und Abgrenzungen von Gruppen beteiligt (vgl. Delitz 2022, S. 479f.+ 491f.+ 494- 497). Auch Segregation hängt, wie bereits dargestellt wurde, damit zusammen. Negative Zuschreibungen können die Ausgrenzung von Quartieren und ihren Bewohner*innen verstärken (vgl. Drilling und Dittmann 2022, S. 256ff.+ 263).[338] Ulrich Pantle (2022) zeichnet historisch nach, dass in Deutschland am Ende der 1960er Jahre die politische Thematisierung von Architektur begann. Dadurch sei mitunter die Rolle der Planer*innen hinterfragt worden und Nutzer*innen seien mitgestaltend in den Entwurf und die Realisierung des Raums miteinbezogen worden. Bis heute sei diese Vorgehensweise in der „partizipativen Architektur" üblich. Eine andere Form der Partizipation sei das Anbieten des Raums zu seiner Aneignung und variablen Verwendung durch die Nutzer*innen. Architektur werde bei beiden Ansätzen als inkludierender Raum aufgefasst, in dem Teilhabe[339] verhandelt wird (vgl. S. 36+ 42+ 44ff.). Die (Um-)Gestaltung der Umwelt sei lokal verankert und hänge von den Beteiligten, den Ressourcen, von Machtverteilungen und von kreativen Prozessen ab. Deshalb seien Störungen möglich (vgl. ebd.,

[336] Veränderungen der räumlichen Ordnung der mitteleuropäischen Staaten können in den letzten Jahrzehnten z.B. an der Globalisierung, der Segregation und den lokalen Vergemeinschaftungsprogrammen festgemacht werden (vgl. ebd., S. 24). Siehe auch Kap. 5.2.3. „Städte, Diversität und Performanz".

[337] Die Verungleichung durch die Separierung von Lebensräumen steht in Zusammenhang mit fixierten Architekturen und der urbanen Ansammlung von Menschen. Soziale Teilungen können in anderen, beispielsweise nomadischen Gemeinschaften, architektonisch aber anders aussehen und wirken (vgl. Delitz 2022, S. 487).

[338] Siehe Kap. 5.2.3. „Städte, Diversität und Performanz".

[339] Teilhabe wird hier auf Lernprozesse in Sozialräumen bezogen. Auf der einen Seite erfolgt sie laut Merle Hummerich (2022) *in* den Sozialräumen als Ziel von Lernprozessen, die Teilhabe ermöglichen. Auf der anderen Seite gebe es Institutionen zur Förderung von Teilhabe, wie z.B. Schulen. Neben der Fähigkeit, sich zur Umwelt ins Verhältnis zu setzen, sei das Wissen um normative Ordnungen im jeweiligen gesellschaftlichen Kontext für Teilhabe maßgeblich (vgl. S. 304ff.).

S. 47f.). Doch auch, wenn architektonisch in der Planung keine „partizipative Architektur“ vorgesehen wurde, gestalten Menschen mit Rückgriff auf Sara Landolt (2022) ihre Umwelt und den öffentlichen urbanen Raum im Alltag durch kreative und aneignende Akte mit. Raumaneignungen würden durch aktive Handlungen, wie beispielsweise die Nutzung einer Sitzbank im Park als Wickeltisch für ein Baby stattfinden. Der Raumaneignungsbegriff stehe für eine Auseinandersetzung mit Raum, bei der dieser erst entsteht. Gleichzeitig würden gesellschaftliche Normen und Werte wiederholt (Eingebundenheit in gesellschaftliche Machtverhältnisse) oder neu verhandelt (stetiger Prozess des Werdens) werden. Raumaneignungen werden von Landolt als „eigensinnig“, „transgressiv“ oder „subversiv“ bezeichnet, wenn sie sich von den gesellschaftlichen Normen abgrenzen und so ihre Gültigkeit hinterfragen. Hier bestehe die Gefahr von Sanktionen, z.B. durch geäußerte Ablehnung oder Aggressionen von anderen Anwesenden. Daneben würden individuelle Bedeutungszuschreibungen im Hinblick auf die Lebenswelten von Subjekten eine Rolle spielen. Ein Beispiel hierfür sei die Neuerfindung von Namen für eine bestimmte Bank und das Verknüpfen mit eigenen Erinnerungen oder Ritualen (vgl. S. 194-197). Sozialräumliche Aneignungsprozesse finden allerdings nur dann statt, wenn sie in bedeutsame soziale Beziehungen eingebunden sind. Durch das Vorhandensein von sozialer Nähe kann sich der konkrete (Sozial-)Raum selektiv und mit „Fokus“ angeeignet werden. Aus der Subjektperspektive werden die Grenzen von institutionell oder territorial bestimmten Räumen folglich entweder unterschritten, indem soziale Räume nur in Ausschnitten relevant sind, oder überschritten, indem geographisch weit entfernte Orte aufgesucht werden. Diesbezüglich muss zwischen sozialräumlicher Aneignung und Selbstbildung unterschieden werden. Zweites fußt auf erstem, geht aber einen Schritt weiter, weil Bildung die produktive Befassung mit einem Gegenüber durch rationale, kognitive oder emotionale und handlungspraktische Reflexionsprozesse umfasst (vgl. Sting 2022, S. 247f.).[340] Das nachfolgende Kapitel führt konkrete Beispiele für sozialräumliche, lebensweltenbezogene Raumaneignungen und damit in Verbindung stehende Ein- und Ausschlüsse sowie widerständische kreative Handlungen in der Stadt Ulm an.

5.3.1. (Kreative) Raumgestaltung

Nachfolgend werden fünf Situationen meiner Feldforschung vorgestellt, die durch interkulturelle und kreative Begegnungen in der Stadt Ulm (im öffentlichen Raum) ein kurzzeitiges Gemeinsames hervorgerufen haben, mit dem Raumaneignungsprozesse (im Sozialraum) einhergingen.

Die zuerst erläuterten beiden Begegnungen ereignen sich auf Bänken im Alten Friedhof, einem ehemaligen jüdischen Friedhof und heutigen Parkanlage in der Oststadt in Ulm, die nur ca. 20 bis 30 Meter voneinander entfernt stehen. Der Park wird in dieser Arbeit als spezifische Kunstwelt verstanden (vgl. Beckers 1982, S. 1+ 34- 39). Im September 2021 mache ich nach einem Spaziergang

[340] Siehe Kap. 4.1.1.2. „Kulturelle Bildung und kulturelle Teilhabe“.

Rast und lasse mich auf eine der besagten Bänke nieder. Bereits nach wenigen Minuten setzt sich ein junger Mann neben mich, der sich mir als „Massup King“ vorstellt und mich „Beauty“ nennt. Erst überlege ich das Gespräch zu beenden. Stattdessen aber frage ich, wie es ihm geht und was er in Ulm macht. Er beginnt auf Englisch zu erzählen, dass er seit sieben Monaten in Neu-Ulm in der Unterkunft für Geflüchtete wohnt. Davor habe er eine Zeit lang in Spanien bei seinem Vater gelebt. Seine Mutter wohne noch im Senegal, wo er herkomme. Massup King nenne er sich, weil er gerne Rap-Musik mache. Er sagt mir, dass es für ihn wegen seiner geringen Deutschkenntnisse schwierig sei neue Leute kennenzulernen und dass er im Alltag wenig Berührungspunkte mit Deutschsprechenden habe.[341] Hätte die Begegnung mit Massup King auf der Bank stattgefunden, die ich nun vorstelle, hätte ich den Einstieg in die Unterhaltung wegen der anderen Kontexteinordnung von Beginn an anders verortet. Ein paar Wochen später setze ich mich auf eine nicht weit entfernte Bank. Oben auf der Holzlehne ist ein einlaminiertes Schild mit Kabelbindern befestigt, auf dem in Handschrift geschrieben „Schwätzbank“[342] steht. Nach einiger Zeit setzen sich zwei ältere Damen neben mich. Sie erklären mir, dass die Schwätzbank dafür da sei, mit fremden Leuten ins Gespräch zu kommen und neue Bekanntschaften zu machen. Wir beginnen uns über verschiedene Themen auszutauschen. Ich beobachte die Bank in den nächsten Wochen intensiver und immer wieder sehe ich augenscheinlich ganz unterschiedliche Menschen, die sich dort unterhalten. Die von Unbekannten zur Schwätzbank ernannte Bank kann als transgressive Raumaneignung im Sozialraum interpretiert werden, die Möglichkeiten eines neuen und kreativen Gemeinsamen eröffnet, indem Lebenswelten miteinander geteilt werden. Während Personen, die das Schild nicht kennen, nicht verstehen oder einfach ignorieren, die Bank weiterhin als bloße Sitzmöglichkeit betrachten und die Ansprache von Anderen, die die Bedeutung des Schildes kennen und ihr folgen als Irritation empfinden, nutzen Wissende die Bank sogleich als Gelegenheit miteinander ins Gespräch zu kommen. In beiden Fällen kommt man in Kontakt: mal unerwartet, mal geplant. Das sonst übliche stille Nebeneinandersitzen wird aufgebrochen. Die Bank gilt nicht mehr länger als Ort des ruhigen Beobachtens der Umgebung oder der lautlosen Rast, des Erholens oder des alleine verbrachten Wartens. Das Schild verleiht dem Ort einen neuen (zu erwartenden) Handlungsrahmen.[343] In Kapitel 4.2.3. „Reisen, Warten und Gastlichkeit“ wurde dargelegt, dass das Eintreten in unbeabsichtigte Wartesituationen die Sinneswahrnehmung steigert. Die Erfahrung der (gemeinsamen) Wartesituation in Abgrenzung zum alltäglichen Treiben kann zur Kreativität, zur Reflexion oder zum Austausch anregen (vgl. Storch 2020 S. 15f.; vgl. auch ebd. in Druck b, S. 28- 31). Zusätzlich zeigt das alleinige Verweilen auf der Bank in der

[341] Vergleiche Aussagen von Mariolys und José, Anh. A2 und Anh. A5.
[342] Es gibt mittlerweile auch Städte, die das Konzept der Konversationsbänke gezielt anwenden, um den spontanen Austausch der Bürger*innen zu unterstützen und das steigende Einsamkeitsgefühl zu bekämpfen. Ein Beispiel ist Gothenburg in Schweden (vgl. IT 114).
[343] Die linguistic landscape wird durch das Schild geprägt (vgl. Kolm 2017, S. 165).

geschilderten ersten Situation, die in der Performance dem Warten ähnelt und mit Blick von außen teilweise nur schwer davon zu unterscheiden ist, dass eine bestimmte Ansprechbarkeit ausgestrahlt wird. Diese erscheint in Bewegung aufgrund des permanenten Ortswechsels geringer. Die ansprechende Person muss sich schneller entscheiden, ob die gehende Person gerade für eine „Störung" bereit ist. Die sitzende Person dagegen scheint mit größerer Gewissheit Zeit zu haben. Dennoch ist für die ansprechende Person nicht direkt offensichtlich, ob sie in der Stimmung für eine Unterhaltung ist. Requisiten der Performance, wie Kopfhörer, ein Buch oder aber die Art der Darstellung selbst, wie geschlossene Augen, eher gerade sitzend oder eher liegend, können dem/der Zuschauer*in aufgrund von Erfahrungswerten jedoch Hinweise für die Gesprächsempfänglichkeit geben. Durch die Bezeichnung als „Schwätzbank" ändert sich der (Kommunikations-)Rahmen. Es wird dazu inspiriert, die (Warte-)Situation gemeinsam zu gestalten. Das Warten wird durch die angeregte Kommunikation mit Unbekannten transformiert und erfüllt eine soziale Funktion.[344] Die anfängliche Barriere des Kommunikationseinstiegs wird gemindert. In der Praxis zeigt sich, dass nicht alle auf der Bank rastenden Personen das Schild gesehen haben und Momente der Irritation entstehen, wenn jemand aufgrund der anderen Situationseinordnung Kontakt aufnimmt. Genau in diesem Bruchmoment liegt aber die Möglichkeit, die Situation des Verweilens als gemeinsam gestaltend anzunehmen. Beide geschilderten Banksituationen finden im öffentlichen Raum statt, sodass die Agierenden damit rechnen können, dass ihre Darstellungen von Zuschauer*innen beobachtet werden. Die Bank fungiert deshalb als Vorderbühne, die einerseits von Zuschauer*innen betrachtet und andererseits jederzeit von anderen Darsteller*innen betreten werden kann. Im selben Moment sind die sitzenden Darsteller*innen selber Beobachter*innen der Bewegungen um sie herum. Während die erste beschriebene Situation (Bank ohne Schild) eher dazu führt, dass Darsteller*innen und Zuschauer*innen in ihren Rollen als Beobachtete und Beobachtende zugleich bleiben, lädt die zweite Situation (Bank mit Schild) zur Aufhebung der Trennung zwischen Darsteller*innen und Zuschauer*innen ein, indem man beginnt miteinander zu interagieren. Die zuvor separaten Darstellungen werden zu einer gemeinsamen Performance. Der Raum wird im sozialen Geschehen performativ entworfen, weil der öffentliche Raum als Vorderbühne genutzt wird, auf der eine die Wirklichkeit kollektiv gestaltende Begegnung stattfindet (vgl. Gronau und Lagaay 2015, S. 23- 26.; vgl. IT 102: Hasse, S. 65; vgl. Moser 2011, S. 25). Dabei kann vorher nicht abgesehen werden, wie die Realität durch künstlerische Begegnungsformate, wie das der „Schwätzbank", beeinflusst wird (vgl. Goppelsröder 2015, S. 63f.). Nach Judith Butler liegt in dieser Unvorhersehbarkeit und Nicht-Planbarkeit des Augenblicks ein Veränderungspotenzial im Hinblick auf (Macht-)Strukturen (vgl. ebd., S. 54). Die im Sommer zur „Schwätzbank" umfunktionierte Bank liegt auf dem Weg zu meinem Büro,

[344] Siehe Kap. 4.2.3. „Reisen, Warten und Gastlichkeit" und das Beispiel der „Fadas" in Nigeria.

sodass ich fast jeden Tag an ihr vorbeigehe. Im Winter 2022 ist das Schild verschwunden. Dennoch fällt mir auf, dass sich genau an dieser Bank immer wieder Menschengruppen ansammeln, was wegen der teils schlechten Wetterbedingungen an anderen Stellen im Park nicht der Fall ist. Eine Gruppe älterer Menschen vom benachbarten Seniorenheim erzählt mir, dass hier doch „so ein Treffpunkt" sei. Die Raumaneignung findet durch sich versammelnde Körper im öffentlichen Raum statt, indem das Recht zu Erscheinen geltend gemacht wird (vgl. Butler 2018, S. 19+ 28f.+ 70f.). Sowohl Massup King, als auch die Senior*innen geben an, sich sonst eher „ungesehen" zu fühlen. Durch die plurale und sich wiederholende bzw. mehrmalige Praktik des Auftretens und Sichtbarwerdens von marginalisierten Gruppen[345] an einem zentralen Platz in Ulm, der umgeben ist von teureren Altbauwohnungen und Einfamilienhäusern, kann sozialer Wandel angestoßen werden (vgl. S. Schindler 2017, S. 45- 48; vgl. auch Leopold, S. 324).

Nur hundert Meter entfernt von der Szenerie wurde von der Stadt das „Ulmer Nest" aufgestellt. Seit Januar 2021 wird das Konstrukt im Winter dort platziert, um Obdachlosen zum Übernachten einen Schutz gegen Kälte und Übergriffe zu bieten (vgl. IT 50: Stadt Ulm). Mitten im vorderbühnenhaften öffentlichen Raum fungiert das Ulmer Nest als kleiner privater (Schutz-)Raum und somit als Hinterbühne. Die marginalisierte gesellschaftliche Gruppe der Obdachlosen bzw. Wohnungslosen wird plötzlich durch die Platzierung und Architektur des außergewöhnlichen Schlafplatzes sichtbar. Allerdings fallen nicht die einzelnen Nutzer*innen selbst auf, sondern die ungewohnte Konstruktionsweise der Schlafstätte und die Positionierung im Park ziehen wegen des Abweichens von der üblichen Gestaltung des Ortes die Blicke auf sich. Die Wahrnehmung seitens der Passant*innen ist Voraussetzung für die Wirkungsentfaltung des Performativen. Gerade das Beobachten des Hineingehens und des Verlassens des Ulmer Nests sowie die in Anlehnung an Erving Goffman als Requisiten einzuordnenden Habseligkeiten der dort Schlafenden, die oft unter dem Konstrukt im Trockenen liegen, können als Vollzug einer Handlung interpretiert werden, die den spezifischen Raum neu ordnet bzw. auf einen Ausschluss von Teilhabe und somit auf die politische und ethische Dimension des Performativen hindeutet (vgl. Gronau und Lagaay 2015, S. 24f.; vgl. Vollbers 2014, S. 146ff.). Unter Beachtung von Gabriele Klein und Hanna Katharina Göbel (2017) kann festgehalten werden, dass das Performative in den beschriebenen letzten beiden Situationen zur Transformation von sonst an diesem Ort gesellschaftlich anerkannten Praktiken beiträgt und auf soziale Ungerechtigkeiten verweist.

[345] Im vorliegenden Fall die Gruppen der Geflüchteten und Senior*innen. Nicht weit entfernt liegt ein Senior*innenzentrum.

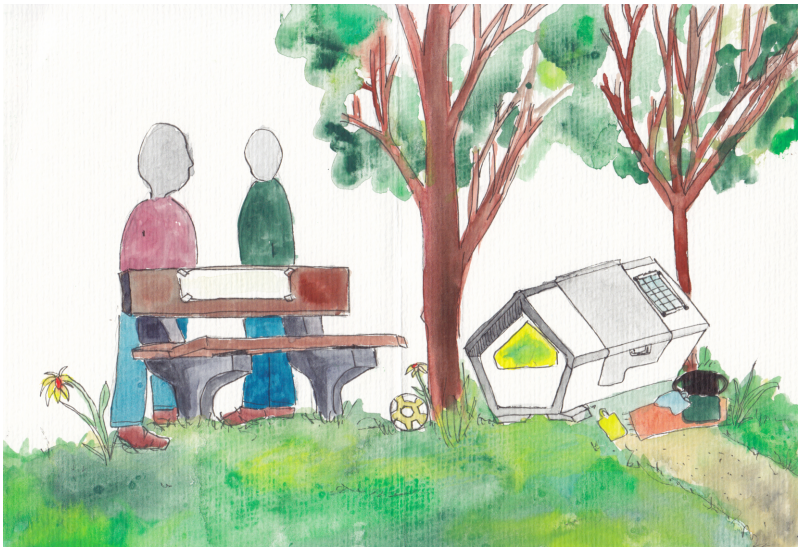


Abb. 31.: „Schwätzbank“ und „Ulmer Nest“.

Die aufgeführte Praxis und die vollzogenen Handlungen werden von Zuschauer*innen wahrgenommen: Entweder wegen des Bruchs zum Gewohnten (Ulmer Nest), oder aufgrund des direkten Angesprochenwerdens und des Eingebundenwerdens in den Vollzug selbst („Schwätzbank“) (vgl. S. 8ff.+ 20+ 28- 32). Dennoch regt das Ulmer Nest nicht zu einem kommunikativen Austausch an. Zwar wird das Umfeld des Parks durch das Konstrukt verändert, das wegen seiner Neuartigkeit die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Es steht bildlich für soziale Ungerechtigkeit, Armut und Obdachlosigkeit, die mitten in der städtischen Gesellschaft existieren. Aber trotzdem bleiben die Personen, die das Ulmer Nest in Anspruch nehmen (müssen) unsichtbar. Es ist ein Schutz- und Rückzugsraum. Ein sichtbarer Ort, der Privatsphäre auf kleinstem Raum in der Öffentlichkeit ermöglichen soll. Es handelt sich demnach um ein Paradox zwischen Sichtbarkeit des Konstrukts und (gewünschter) Unsichtbarkeit der darauf angewiesenen Personen. Die Schwätzbank dagegen verfolgt das Ziel, Menschen miteinander in Kontakt zu bringen. Nutzer*innen wählen die Sitzgelegenheit zumeist bewusst aus, um selbst sichtbar zu werden und ihre Verfügbarkeit für ein Gespräch zu signalisieren. Man möchte sich im weitesten Sinne gastfreundlich zeigen.[346]

Ein nicht weit entfernter zweiter Park in der Ulmer Oststadt wird „Karlsplatz“ genannt. Hier gibt es neben einem Kinderspielplatz und einem Basketballplatz ein professionell aufgemaltes Schachfeld auf dem Boden. Die Schachfiguren sind ungewöhnlich groß. Man erzählt mir, dass die von der Stadt Ulm umgesetzte Neugestaltung des Karlsplatzes vor einigen Jahren zum Ziel gehabt habe, den zentral gelegenen Platz als Bürgertreffpunkt zu etablieren und ihm einen Aufenthaltscharakter zu verleihen. Zuvor sei vor allem der Konsum von Drogen und Alkohol negativ aufgefallen. Nun kann umsonst Schach gespielt werden. Um das Spielfeld herum stehen Bänke. Ich beobachte immer wieder

[346] Siehe Kap. 4.2.3. „Reisen, Warten und Gastlichkeit“.

eine Gruppe älterer Männer, die sich für eine Partie Schach verabredet, sogar bei kälterem Wetter. Die Gruppe erzählt mir im November 2023, dass es eine klare Regelung gibt, in welcher Reihenfolge gespielt wird. Als ich frage, ob ich auch eine Runde mitspielen kann, willigen die Männer zwar ein. Ich müsse mich allerdings gedulden, die Warteliste sei lang. Als ein anderer Mann dazukommt, der bekannter zu sein scheint als ich, wird er vor mir in die Spielstruktur eingebunden, sodass ich mich schließlich entscheide nach Hause zu gehen. Das belegt, dass soziale Positionierungen, Gruppenzugehörigkeiten, Raumaneignungen und oftmals ungeschriebene Regelwerke eng miteinander verbunden sind. An einem anderen Tag laufe ich mit einem Freund und seinem kleinen Yorkshire Terrier an dem Schachfeld vorbei. Der Hund ist ohne Leine unterwegs und beginnt die Männer anzubellen und teilweise an ihnen hoch zu springen. Er rennt wild um die Figuren herum. Ein Mann amüsiert sich darüber und beginnt so zu tun, als würde er mit dem Hund über den nächsten Spielzug diskutieren. Er erkennt mich nicht wieder und bietet uns schließlich von selbst an, eine Partie gegen ihn zu spielen. Durch die Irritation des aufgeweckten Hundes, scheint der Kommunikationseinstieg folglich erleichtert worden zu sein. Über das Verhalten des Tieres und sein Missachten des eigentlichen Spielfelds, werden unsichtbare Grenzen überschritten. Die ungeplante und vom Hund nicht wahrgenommene Grenzüberschreitung begünstigt das Gespräch zwischen den Männern, meiner Begleitung und mir. Wir sprechen anfangs über den Hund und über Strategien beim Schach, eng angelehnt an unsere Wahrnehmung der direkten Umgebung und der entstandenen Situation. Anders als bei meinem alleinigen, ausschließlich verbalen Versuch mich in das Spielegefüge zu integrieren einige Wochen zuvor, spielt nun die Leiblichkeit eine wichtigere Rolle.

Abb. 32.: Schach am „Karlsplatz“ in der Ulmer Oststadt.

Wie bereits in Kapitel 5.2.3. „Städte, Diversität und Performanz“ dargelegt wurde, sind Städte geprägt durch die ständige Mobilität ihrer Bewohner*innen, die in gelebten Praktiken und Prozessen

permanent Zeichen (de-)codieren. Die Stadt Ulm als Ganzes wird demzufolge durch Architektur, aber auch Texte, Erzählungen, Geräusche, Gerüche sowie Kunst und Kultur durch die sich in ihr bewegenden Akteur*innen konstituiert (vgl. Wietschorke 2013, S. 204f.+ 215). Die Sinnhaftigkeit der Wahrnehmung der sich im urbanen Raum bewegenden transkulturellen Akteur*innen entsteht durch die Synästhesie. In einem Wechsel der Intensität dominieren verschiedene Sinne, sodass die dadurch konstituierte Welt immer anders erfahrbar ist (vgl. Haas 2015, S. 214). Das wird an der nächsten geschilderten Situation deutlich, in der vor allem der Hör- und Bewegungssinn in einer Gruppeninteraktion eine besondere Rolle spielen und anders als sonst an diesem Ort üblich angesprochen werden. Es geht um eine Wartesituation im Frühherbst 2022, die durch einen Bruchmoment in einer interkulturellen, gemeinsamen Kunsterfahrung mündet. Angesichts eines Einlassstopps der Tanzbar „Cabaret Eden" in der Ulmer Oststadt, in die ich am späten Samstagabend noch mit einer Gruppe von Freund*innen möchte, stehen wir vor der Tür und überlegen, was wir alternativ machen können. Einige wollen schon nach Hause gehen, als ein Freund von mir anfängt Beatbox-Sounds[347] zu machen. Wir stellen uns automatisch im Kreis auf und fangen an unsere Körper im Takt mitzubewegen. Plötzlich stehen zwei junge, wie sich später herausstellt aus Uganda stammende, Englisch sprechende Männer hinter uns. Einer steigt abrupt mit in das Musikmachen ein und rappt im Reggae-Stil über den mit dem Mund produzierten Beat. Das Warten und die gemeinsame Situation des „Nicht-Wissen-Was-Tun" hat somit zur spontanen, gemeinsamen musikalischen Betätigung geführt. Abgesehen von den aktiv Musizierenden, werden auch Umstehende mit kleineren künstlerischen Handlungen Teil der improvisierten Performance: Eine junge Frau macht verschiedene rhythmische Geräusche bzw. ausrufende Einwürfe. Wieder andere machen kleinere Gesten mit den Händen oder bewegen ihre Füße im Takt mit. Es findet eine situative Synchronisierung statt, weil die Anwesenden die zeitliche Struktur ihres körperlichen Ausdrucks aufeinander abstimmen, wodurch Gemeinschaft erlebt wird (vgl. Schumann 2017, S. 162f.+ 200f.).[348] Während vor der unvorhersehbaren Interaktion der Innenraum der Tanzbar als anvisierte Vorderbühne interpretiert werden kann, wird nun der eigentliche Nebenschauplatz im (Dr-)Außen durch die Handlungen der Darsteller*innen zum Mittelpunkt des Geschehens umfunktioniert. An einer Stelle bleibt dem Beatboxenden kurz die Luft weg, sodass eine spürbare Pause entsteht und der Rhythmus sich verschiebt. Das gleichzeitige und ungeplante „Aus-dem-Rhythmus-Kommen" aller Beteiligten mündet in Gelächter. Jemand tut zur Überbrückung der Situation und zur Aufrechterhaltung der Darstellung des Beatboxers in übertriebenem Maße so, als würde er einen Hustenanfall bekommen, ggf. ein ironischer Verweis auf die Corona-Pandemie (vgl. Goffman 2003, S. 217f.).

[347] Der Duden definiert „beatboxen" als „das Nachahmen einer Beatbox mit der Stimme" (IT 51).
[348] Siehe Kap 4.2.1.: „Resonanz, Synchronisierung und Rhythmus".

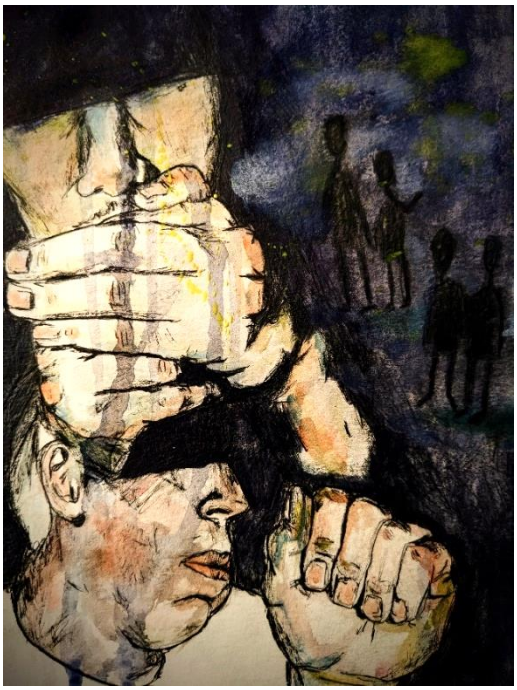


Abb. 33.: Beatboxing und Husten.

Hier zeigt sich, dass der Kontrast von musikalischem Klang und plötzlich eintretender, wenn auch nicht totaler Stille, eine besonders intensive performative Wirkung entfaltet (vgl. Buchholz und Hamburger 2017, S. 482; vgl. Gronau und Lagaay 2015, S. 28f.; vgl. Haase 2010 S. 71; vgl. Lagler 2003, S. 1f.; vgl. Pfänder und Schumann 2017, S. 146f.). Störung spielt in der geschilderten Situation zusammenfassend eine zweifache Rolle. Erstens führt sie beim ursprünglichen Plan des Barbesuchs zu einem erzwungenen Warten draußen vor der Türe, wodurch der eigentlich begonnene Handlungsablauf unterbrochen wird. Zweitens wird die musikalische Interaktion durch die Luftnot des Beatboxers gestört, was wiederum zu allgemeiner Erheiterung und zur Improvisation bzw. Parodie in Form von übertriebenem Husten, das in seiner Klanghaftigkeit und dem glottalen Artikulationsort des Geräuschs dem Beatboxen sogar ähnelt, eines anderen Situationsteilnehmers führt (vgl. Lauschke S. 473ff.; vgl. Schumann 2017, S. 202). Ein „gemeinsames Schwingen“ der Anwesenden ist durch die Reaktionen erkennbar. Es handelt sich mit Rückgriff auf Dietmar J. Wetzels (2017) sechs ausgemachten Punkten um Resonanz (vgl. S. 54f.). Sie ist zirkulär, weil der Ausdruck des Beatboxenden bei den anderen Anwesenden ankommt, die wiederum darauf reagieren durch Gesang, Geräusche oder Bewegungen. Dadurch wird Ersterer zu weiteren Handlungen angeregt (vgl. Breyer et al. 2016, S. 35ff.).

Als anderes Beispiel für die Produktivität von Brüchen in interkulturellen Begegnungen und damit im Zusammenhang stehender Raumaneignung soll folgende Situation dienen. Am 01.02.2023 findet am frühen Abend in der Bar „Herr Berger“ das „Internationale Tandem“ statt, das durch die Stadt Ulm gefördert wird und in der Regel alle zwei Wochen an einem anderen Ort umgesetzt wird.

Abb. 34.: Internationales Tandem in der Bar.

In etwa 30 Menschen kommen im Laufe des Abends in die Bar zu dem Treffen, die gesamte erste Etage ist voll. Es kommt dazu, dass ein 39-Jähriger, ursprünglich aus Ägypten stammender Physik-Doktorand am Treppenaufgang mit seiner warmen Winterkleidung einige Minuten stehen bleiben muss, weil alle Plätze belegt sind. Dahinter warten bereits zwei junge und auf Arabisch miteinander sprechende Frauen auf der Treppe. Als die Kellnerin das bemerkt, beginnt sie unten nach freien Hockern zu suchen. Dem Doktoranden scheint die erzwungene Wartesituation unangenehm zu sein. José Cortez[349] bemerkt das, steht auf und bietet seinen Stuhl an. Ein älterer IT-Spezialist, der vor einigen Jahren aus Indonesien nach Ulm gezogen ist und ich, die gerade mit José im Gespräch waren, erheben uns ebenfalls, sodass nun drei Plätze frei sind. Während die beiden Frauen sich bedanken und sich auf die Stühle setzen, lehnt der Ägypter dankend ab. Eng gedrängt stehen wir nun zu viert im Kreis am Treppenaufgang neben den Tischen. Der Indonesier sagt auf Englisch, dass es ja sogar im „Gleis 44“, einem stets sehr gut gefüllten Techno-Club in Ulm, mehr Platz gebe. Daraufhin lachen alle. Ein anderer Mann, der mit dem Rücken zu uns gesessen hat, erhebt sich plötzlich und tut so, als würde er tanzen, indem er mit dem Arm einige Bewegungen zu dem gerade laufenden Hip-Hop-Lied ausführt. Ich gehe als spontane Reaktion ebenfalls ein paar Mal etwas übertrieben rhythmisch in die Knie, woraufhin eine junge Frau am Tischende auf der anderen Seite des Raumes ihr Getränk hochhebt und uns anblickt. Die Situation zeigt, dass durch den Moment der Irritation - es gibt zu wenig Sitzplätze - plötzlich ein verbindendes Element entsteht, in das viele verschiedene Personen im Raum unerwarteterweise miteinbezogen werden bzw. sich aktiv in das Geschehen integrieren. Für den Moment der situativen Darstellung entsteht ein Gemeinschaftsgefühl, ein Gefühl von „communitas“.

[349] Siehe Transkription Anh. A5.

Nicht alle Zuschauer*innen im Raum werden davon ergriffen und nach dem Moment des gemeinsamen Erlebens verflüchtigt es sich wieder (vgl. Fischer-Lichte 2009, S. xxii).[350] Wegen den weit auseinanderstehenden Tischen und dem hohen Geräuschpegel können Unterhaltungen nur mit Personen in direkter Nähe geführt werden. Die visuell wahrnehmbare und durch die Umstände erzwungene Wartesituation an zentraler Stelle führt aber dazu, dass einige im Raum verstreute Personen auf den Platzmangel aufmerksam werden und sich auf die Darstellung der Wartenden fokussieren. Diese stehen somit spontan und ungewollt mit ihren Performances auf einer besonders hervorgehobenen Bühne. Um die wartenden Darsteller*innen in ihren Performances zu unterstützen, reagiert das Publikum entsprechend. Der Kreis der miteinander Kommunizierenden weitet sich dabei kontinuierlich aus. Während zuerst nur die Wartenden und die Kellnerin Kontakt zueinander aufnehmen, kommen anschließend José, dann der Indonesier und ich, danach der Ägypter und schließlich die junge Frau am Ende des Raumes aktiv hinzu. Dadurch richten wiederum weitere Menschen in direkter Umgebung ihre Aufmerksamkeit auf die Handlungen. Das improvisierte Reagieren auf die Darstellungen der Anderen wird kognitiv, kreativ und schließlich körperlich umgesetzt. Es bewegt sich dabei dennoch im Rahmen der angenommenen Rollen der Darsteller*innen, die mit den vorherrschenden gesellschaftlichen und sozialen Strukturen, Normen und Werte in Zusammenhang stehen (vgl. McKittrick 2021, S. 56f.).

Im Sinne von François Jullien (2017) und wie in Kapitel 2.1.2.6. dargelegt, finden in allen fünf beschriebenen Situationen des Kapitels Hin-und-her-Übersetzungen statt, indem die vorhandenen kulturellen Ressourcen in den spezifischen Momenten gegenseitig „ausgebeutet“ werden. Die kulturellen „Abstände“ zwischen den Beteiligten rufen eine Spannung und ein „Zwischen“ hervor, aus dem ein Gemeinsames entsteht: In der Situation mit Massup King kommt es durch die unterschiedlichen Gesprächserwartungen und meine Irritation durch das unerwartete Angesprochenwerden zum Vorschein; bei der „Schwätzbank“ durch die neue, kommunikative Bedeutungszuschreibung der Bank als Ort des Kennenlernens von „Fremden“; bei der ungeplanten Situation vor dem „Eden“ durch den kreativen und improvisierten Akt des gemeinsamen Musizierens, Bewegens und damit gegenseitig aufeinander Reagierens; beim Schachfeld durch das Aufbrechen der routinemäßigen Darstellungen und impliziten, anerkannten Regeln durch das Verhalten des Hundes; beim „Internationalen Tandem“ durch die erzwungene Wartesituation und die Unterstützung der Darsteller*innen in der Wahrung ihrer Rollen durch das Publikum. Die unterschiedlichen Beispiele unterstreichen, dass durch ungeplante, zufällige und spontane Begegnungen in der Öffentlichkeit und Momente des Wartens, der Irritation, des Bruchs und der Kontingenz vielfältige verbale und nonverbale Interaktionsmöglichkeiten entstehen können, die mitsamt ihren produktiven

[350] Siehe Kap. 5.2.2.2.1. „Liminalität“.

Abweichungen erfahren werden können. Zudem wird deutlich, dass jeder sprachliche oder körperliche Ausdruck einmalig ist und sich in den Übersetzungsprozessen durch das In-Beziehung-Setzen ausbildet (vgl. Glissant 2005, S. 36f.+ 47; vgl. Mayer-Brennenstuhl 2022, S. 90f.).

5.3.2. Hybridität, Liminalität und (Verschiebung von) Grenzen

Dieses Unterkapitel stellt hybride, liminale und Grenzen thematisierende Feldforschungsmomente vor. Als ein Beispiel für territoriale und symbolische Grenzziehungen im institutionellen Bereich und für ihre Überschreitung im liminalen Raum sowie die Bedeutung von Gastlichkeit soll folgende Situation dienen. Im Zuge meines Ehrenamts beim Evangelischen Diakonieverband Ulm/Alb-Donau lerne ich den bereits vorgestellten Asmatullah Burhan kennen, der zu dem Zeitpunkt noch in der Unterkunft für Geflüchtete in der Römerstraße am Kuhberg mit seiner Familie lebt. Das Büro der zuständigen „Flüchtlingssozialarbeiterin, Integrationsmanagerin und Ehrenamtskoordinatorin in der Flüchtlingsarbeit“ befindet sich in der Bezirksstelle der Diakonie im Erdgeschoss. Man gelangt aufgrund von Sicherheitsmaßnahmen nur herein, wenn von Innen die Tür geöffnet wird. Beim ersten Kennenlerntermin mit Asmatullah werde ich von der Ehrenamtskoordinatorin in das Büro gebeten. Asmatullah steht schon draußen, nur ein paar Meter vom Fenster entfernt. Das geschlossene Fenster fungiert in diesem Fall als Grenze, die sowohl als räumliche, als auch symbolische Trennung wirkt. Wie bereits im Theorieteil dargelegt wurde, sind Forscher*innen und ihre Gesprächspartner*innen oft unterschiedlich von Grenzen, die durch den Glauben an sie konstruiert werden, im Feld betroffen (vgl. Charim 2018, S. 17ff.). Die Grenze ist eine relationale und wirkungsvolle Diskursformation und eine Praxis der Herrschaftsbildung der Moderne, die Räume verwaltet, Staaten und Identitäten herstellt und daraus folgend Handlungsmöglichkeiten definiert (vgl. Castro Varela 2018 S. 23+ 30; vgl. auch ebd. 2016, S. 153f.). Asmatullahs Handlungsoptionen scheinen im vorliegenden Kontext eingeschränkt. Er ist nicht in der Position, das Fenster öffnen oder den Raum betreten zu können. Überdies kann er nicht am Gespräch teilnehmen. Wohl aber kann er uns beobachten, während wir damit beschäftigt sind Unterlagen auszufüllen und ich deshalb nicht so viel Zeit habe, zu ihm zu schauen. Das heißt, er kann sich visuell eher ein Bild von mir machen. Gastlichkeit scheint hier keine direkte Rolle zu spielen. Asmatullah wird nicht hereingebeten und erst begrüßt, als das Fenster von der Sozialarbeiterin geöffnet wird. In Kapitel 4.2.3. „Reisen, Warten und Gastlichkeit“ wurde bereits auf Burkard Fuhs und Lotte Rose (2022) Bezug genommen, die Gastlichkeitspraktiken und damit im Zusammenhang stehende Machtstrukturen im Bereich der Sozialen Arbeit identifizieren. Sie arbeiten heraus, dass der Gast auf die Hilfeleistungen des/der Gastgeber*in angewiesen ist, dass Gastlichkeitsgesten des/der Gastgeber*in jedoch auch seine/ihre machtvolle Position festigen. Größere Distanz und Machtunterschiede würden zu einem höheren Formalisierungsgrad der Situation führen (vgl. S. 27- 32). Fuhs und Rose denken, dass eine höhere Dependenz der gastgebenden sozialen Einrichtung vom Gast mit einem höheren Aufwand für

Gastlichkeitspraktiken einhergeht (vgl. ebd., S. 38f.). Es kann somit angenommen werden, dass wegen der erhöhten Anzahl an Geflüchteten und dem schnellen Wechsel der Bewohner*innen entweder keine Zeit für gastfreundschaftliche Handlungen in der alltäglichen Koordination bleibt, oder in diesem Fall keine große Abhängigkeit von der Gastlichkeit erwartenden Person existiert. Außerdem handelt es sich weniger um eine Übergangssituation, Asmatullah wohnt schon seit einem Jahr in der Unterkunft und kennt die Ehrenamtskoordinatorin gut. Eine im folgenden präsentierte Anschlusssituation demonstriert, dass Grenzen grundsätzlich wegen ihrer historischen und momenthaften Eingebundenheit in Frage gestellt werden können (vgl. Borchert und Maurer 2022, S. 135). Das kann auch durch kurze bzw. kleine Handlungen geschehen. Besonders theatralische Handlungen, wie Nachahmung oder Übertreibungen, können zur Entstehung von neuen Wirklichkeiten und nicht planbaren Realitäten beitragen. Sich immer wiederholende, alltägliche Handlungen, die allmählich zu Routinen werden, können die gesellschaftliche Normen und Werte verändern (vgl. Goppelsröder 2015, S. 63f.; vgl. Moser 2011, S. 36f.; vgl. Pratt 2022, S. 148f.). Genau solche widerständischen, scheinbar unbedeutenden und kleinen, teils übertriebenen bzw. ironischen Handlungen führt Asmatullah beim nächsten Treffen aus. Die zweite Begegnung mit ihm beginnt wieder im Büro der Sozialarbeiterin. Er wartet draußen. Diesmal ist das Fenster jedoch geöffnet.

Abb. 35.: Gesprächssituation Geflüchtetenunterkunft Römerstraße.

Im Unterschied zum ersten Kennenlernen kommt er nun auf das geöffnete Fenster zu, obwohl er sieht, dass wir uns drinnen unterhalten. Er ruft meinen Namen und gibt mir die Hand zur Begrüßung. Das wiederholt sich bei einem späteren Treffen, wobei er hier sogar gegen die Scheibe des geschlossenen Fensters klopft und mir winkt. Kurz tut er sogar so, als würde er sein Gesicht an die Scheibe drücken und ahmt für einige Sekunden eine lustige Grimasse nach. Wir alle lachen. Mit Rückgriff auf Anita Moser (2011) kann eine kurzzeitige Gemeinschaftsbildung durch kommunikative Akte im Ästhetischen hervorgerufen werden (vgl. S. 25). Durch Performativität und in sozialen

Praktiken könnten liminale, d.h. flüchtige, künstlerische und wirkungsvolle Zwischenräume entstehen, die wie am vorliegenden Beispiel ersichtlich, die Möglichkeit bieten Grenzen zu thematisieren und Dichotomien anzuzweifeln (vgl. ebd., S. 60- 68). Die vorherrschenden Machtstrukturen werden kurzzeitig durch die offensive Begrüßung und das „haptische" Berühren der gezogenen Grenze in Form des Fensters destabilisiert. Ähnliches passiert in der künstlerischen Umgestaltung bzw. Neuinterpretation von Schrift in einer anderen mit Asmatullah geteilten Situation. Ein kreativer interkultureller Übersetzungsmoment in einem der Lernräume der Geflüchtetenunterkunft vollzieht sich, als wir gemeinsam am 22.11.2022 für die B1-Sprachprüfung in Deutsch üben. Asmatullah möchte mir anschließend noch einen Satz auf seiner Muttersprache Farsi beibringen. So schreibt er in arabischer Schrift „Ich heiße Ronja" auf die Tafel. Ich versuche ebenfalls die Buchstaben aufzuschreiben. Ein Schriftzeichen sieht dabei für mich aus wie ein Teil eines Gesichts, sodass ich spontan einen Kopf daraus male. Asmatullah ist überrascht. Er sagt lachend, dass ich aufpassen solle, dass ich nicht irgendwann überall Gesichter sehe. Als wir uns bei einem anderen Treffen Anfang August 2023 nach einer etwas längeren Pause wiedersehen, äußert Asmatullah, dass er mich nun besser versteht, als noch die Treffen zuvor. Er sei stolz auf mich, dass ich jetzt viel besseres Deutsch spreche als letztes Mal, sagt er. Wir beide lachen daraufhin laut. Hier zeigt sich, dass der ausgebildete Jurist und ehemalige NATO-Dolmetscher mit den zugeschriebenen (Macht-)Positionen aufgrund von Sprachkenntnissen und damit verbundenen Rollenvorstellungen (Lehrer*in und Lernender) auf humorvolle Art und Weise spielt.

Ein anderes Mal werde ich durch eine Dankesgeste des 19-Jährigen Muhibullah Popal, der zu dem Zeitpunkt seit drei Monaten mit seiner Familie in der Geflüchtetenunterkunft in der Römerstraße lebt, dazu gebracht, meine sonst übliche Rolle im öffentlichen Raum spontan zu verändern. Nachdem ich Muhibullah im Lernraum geholfen habe ein Schreiben für die Wohnungssuche zu formulieren, bittet er mich vor der Unterkunft zu warten. Ich sage ihm, dass ich eigentlich schnell zur Straßenbahn muss, um meinen nächsten Termin nicht zu verpassen. Wegen der Kälte zwischen den dicht beieinanderstehenden containerhaften Wohnstätten fange ich an, auf und ab zu gehen. Ich fühle mich unwohl und werde beobachtet von ein paar Bewohner*innen der Unterkunft. Manche schauen aus dem Fenster zu mir, ein paar stehen etwas abseits beim Rauchen und blicken herüber. Bereits hier hat sich die Machstruktur umgekehrt: Ich bin nicht mehr in der lenkenden Rolle der Lehrerin, sondern bin abhängig von Muhibullah und fühle mich den Blicken der „Anderen" ausgesetzt. Ich stehe plötzlich auf einer unerwarteten Bühne und aus meiner Perspektive kann ich auf kein geeignetes Darstellungsskript zurückgreifen. Als Muhibullah schließlich nach ungefähr 10 Minuten zurückkommt, übergibt er mir einen 0,5 Liter Dose Energydrink mit einer leuchtenden neongrünen Markenaufschrift. Er hat das Getränk auch für sich selber dabei. Er besteht darauf, die Dosen als Dankeschön umgehend gemeinsam zu öffnen und wir trinken jeweils ein paar Schlucke, obwohl ich den Geschmack von Energydrinks nicht

mag. Ich interpretiere diesen als höfliches Gastgeschenk, das mir in der Situation in meiner offiziellen Rolle als Ehrenamtlerin entgegengebracht wird (vgl. Fuhs und Rose 2022, S. 37f.).[351] Mit der geöffneten Dose in der Hand beeile ich mich zur Straßenbahn zu kommen. Ich führe plötzlich ein Requisit mit, das ich normalerweise nicht kaufen und mit mir tragen würde. Dadurch wird meine öffentliche Darstellung und Wirkung beeinflusst. Es wird deutlich, dass Muhibullah durch sein Geschenk nicht nur meine Performance in dem Moment, sondern auch darüber hinaus mitprägt. Das Objekt, das er mir als Geschenk überreicht, erhält durch die Konnotation des Dankes einen emotionalen Wert, sodass ich den Energydrink trotz geschmacklicher Abneigung, auch als ich alleine bin, nicht entsorge. Durch die Wartesituation und das Geschenk wird die vorherige Hierarchie (Lernender vs. Lehrende; Geflüchteter vs. Ehrenämtlerin; Minderheitenangehöriger vs. Mehrheitsangehörige etc.) destabilisiert. Das im Supermarkt erwerbbare Getränk ist vor dem Hintergrund der Kommerzialisierung Teil einer Warenkette. Durch die dahinterstehende inszenierte Geste des Schenkens und den Aufbau einer sozialen Beziehung - ich werde aufgefordert zu warten, das Geschenk wird persönlich überreicht, zusammen geöffnet und zumindest teilweise gemeinsam konsumiert - wird dem Objekt allerdings eine andere Bedeutung beigemessen und ein persönlicher Wert zugeschrieben (vgl. Tsing 2015, S. 121-124).

Das nun folgende Feldforschungsbeispiel wird beschrieben, um die Bedeutung von Mimesis im Hinblick auf Grenzen zu veranschaulichen. Als Asmatullah und ich an einem anderen Tag im Januar 2023 gemeinsam in einem Café am Münsterplatz in Ulm sitzen, bestelle ich einen Milchkaffee. Er sagt, er hätte gerne dasselbe wie ich, weil er sich nicht auskenne. Es fällt auf, dass er mit dem Trinken wartet, bis ich damit begonnen habe. Außerdem orientiert er sich an der Art und Weise, wie genau ich den Kaffee zu mir nehme. So wie ich zuerst etwas mit meinem Löffel im Milchschaum herumstochere, verzehrt er anfangs den gesamten Milchschaum mit dem Löffel, bevor er die Tasse zum Mund hebt. Hier findet also eine Angleichung an meine Performance statt, eine Pendelsituation zwischen zwei Menschen. Auf der einen Seite kann die gleiche Getränkewahl mit Unwissen und Unsicherheit im Hinblick auf die Auswahl auf der Getränkekarte begründet werden, auf der anderen Seite mit beabsichtigtem höflichem Verhalten, da ich Asmatullah in das Café eingeladen habe. Deshalb übernehme ich in der Situation eine gastgebende Rolle. Wir werden vorübergehend zu einem sich synchronisierenden Ensemble in der spezifischen Situation, das die gemeinsame Darstellung im Moment selbst einübt bzw. aufeinander ausrichtet, da es zuvor keine Gelegenheit zur „Probe“ gab. Dies geschieht allerdings nicht geschützt auf einer Hinterbühne, sondern auf einer von Zuschauer*innen umgebenen Bühne. Sie führen zum Großteil als Cafébesucher*innen gerade ähnliche

[351] Bei einem Treffen mit Asmatullah zwei Monate später sagt er spaßeshalber, dass er keinen Alkohol trinkt, nur „Redbull“. Ich erinnere mich dadurch an den Moment mit Muhibullah zurück. Das Getränk ist für mich nun mit einer spezifischen Erinnerung verknüpft.

Darstellungen vor, sodass unsere eigene nicht besonders auffällt. Asmatullahs nachahmendes Verhalten kann als Mimesis interpretiert werden, als eine „Anverwandlung an ein Anderes, als eine Möglichkeit, sich ähnlich zu machen und stellvertretend für ein Anderes einzustehen, die nicht unbedingt mit Abbildung im bildlichen Sinne zusammenfällt“ (IT 52: Otto). Mimesis wird auf der einen Seite als sinnlich-körperlicher Vorgang beschrieben und auf der anderen Seite mit der Darstellung als Handeln und Performanz sowie Macht im Sinne von Aneignung in Verbindung gebracht. Otto (2013/2012) definiert Mimesis als

> „eine historischen Wandlungen ausgesetzte ästhetische Praxis […], die nicht nur alltäglich und körperlich, weltgebunden und gemeinschaftsbildend ist, sondern auch beständig das Verhältnis des Eigenen zum Anderen problematisiert“ (ebd.).

Mimetisches Handeln sei deshalb aneignend, widerständig und könne (Macht-)Strukturen spielerisch in Frage stellen, weshalb es für kulturelle Bildungsprozesse wichtig sei (vgl. ebd.; vgl. auch Eremjan 2016, S. 99ff.).[352] Michelle Puetz (2022) stellt heraus, dass Theorieansätze im 20. Jahrhundert vor allem die Zusammenhänge von mimetischen Prozessen und sozialen Praktiken sowie interpersonalen Beziehungen mit besonderem Fokus auf den Körper, Emotionen, den Sinnen und Zeitlichkeit in den Blick genommen haben. Michael Taussig und Theodor Adorno hätten Mimesis als adaptives Verhalten sowie physische und körperliche Handlungen, die das Selbst dem/der Anderen ähnlich machen, definiert. Paradoxerweise entstehe hierbei Differenz. Mimesis würde eine Welt von Illusionen, Erscheinungen, Ästhetiken und Bildern entwerfen, in der sich existierende Welten angeeignet, verändert und neu interpretiert werden würden. Bilder seien Teil unseres materiellen Daseins, aber würden unsere Realitätserfahrungen mimetisch an Subjektivität binden und eine sinnliche Erfahrung ermöglichen, die weiter gehe als eine bloße Referenz zur Realität (vgl. IT 53: The University of Chicago). Immer wieder rührt Asmatullah den Kaffee um, so als wenn er Zucker auflösen wolle, den er aber nicht hinzugefügt hat. Hier wird deutlich, dass er sich zwar an meinen Handlungen orientiert, sie aber angepasst übernimmt und teilweise in gesteigerter Form nachahmt. Während ich z.B. nur etwas von dem Milchschaum mit dem Löffel in unregelmäßigen Abständen nehme, nimmt er direkt den gesamten Schaum zu sich. Er kopiert das Verhalten zwar im ersten Moment, wandelt es aber gleichzeitig erkennbar ab. In Kombination mit seinen nachfolgenden Beschreibungen, wird die Situation zudem in einen neuen Zusammenhang gebracht. Asmatullah erzählt, dass bei einem verheirateten Paar in Afghanistan stets der Mann die Rechnung bezahlen würde, niemals die Frau. Sei der Vater des Mannes dabei, würde immer jener zahlen. Wenn er, ich und mein afghanischer Vater dagegen weggehen würden, würde mein Vater ihn umbringen, sagt er lachend. Das liege daran, dass man als Mann und Frau unverheiratet nicht zusammen weggehe. In der vorliegenden Situation habe

[352] Siehe hierzu auch Kap. 2.1.2.4.: „Bhabha: Hybridität und Dritter Raum“.

ich bereits angekündigt, dass ich zahle. Mit Rückgriff auf François Jullien (2017) findet ein Hin-und-Her-Übersetzen statt. Dieses wird zusammenfassend sowohl verbal, durch das Übersetzen von bestimmten Wörtern oder durch Erzählungen, als auch non-verbal, durch mimetische, synchronisierende und darstellerische Handlungen umgesetzt.

Dieses Kapitel hat aufgezeigt, dass kulturelle Unterschiedlichkeiten in der Begegnung mit dem/der „Anderen" fortwährend in dynamischen, umkämpften und vielfältigen Prozessen zum Ausdruck gebracht werden, die Zwischenräume eröffnen, in denen die Gesellschaft (mit-)gestaltet und Macht verhandelt werden kann (vgl. vgl. Bhabha 2000, S. 23; Mittelhammer 2018, S. 1f.; vgl. Moser 2011, S. 43; vgl. Struve 2013, S. 41f.+ 81). Laut Homi K. Bhabha[353] entsteht Hybridität (performativ) aus Differenzen, die durch das Augenmerk auf das Vermischte aber produktiv miteinander in Beziehung gesetzt werden, sodass kreative Neuerschaffungen von Identitäten im „Dritten Raum" stattfinden können (vgl. Niermann 2011, S. 41ff.; vgl. Struve 2013, S. 97). Es wurde anhand von verschiedenen interkulturellen Situationen dargelegt, dass performative und mimetische Übersetzungsmomente durch Brüche, Unerwartetes, Missverständnisse sowie Widersprüche Grenzen kurzzeitig destabilisieren können und aufeinander ausgerichtete Darstellungen ausgehandelt werden. Dennoch muss bedacht werden, dass gefestigte Machtverhältnisse oder -systeme nicht durch einmalige Handlungen verändert werden, sondern dass viele kleine sich wiederholende kreative Akte dafür nötig sind (vgl. Goppelsröder 2015, S. 63f.). Zusätzlich ist anzunehmen, dass es einen Unterschied macht, ob die Begegnungen auf einer Vorder- oder einer Hinterbühne stattfinden. Darstellungen, die auf der Vorderbühne, z.B. im öffentlichen Raum erfolgen, werden in der Regel von Zuschauer*innen bewusst oder unbewusst beobachtet, wodurch mehr Menschen in unterschiedlichem Maße zum Teil der Performance werden, wenn womöglich auch nur als Statist*innen. Für das bewusste Wahrnehmen der interkulturellen Austauschsituationen muss im ersten Schritt eine grundlegende Aufmerksamkeit für die Performance generiert werden. Das kann durch eine Störung der Routine oder des „normalen" Ablaufs erfolgen (siehe Situation beim Internationales Tandem im Hr. Berger am 01.02.2023). Andererseits kann vermutet werden, dass eine privatere Kontaktsituation auf einer Hinterbühne, wie z.B. im Lernraum beim Farsi-Üben mit Asmatullah am 22.11.2022 in der Geflüchtetenunterkunft, eine für die Anwesenden intimere Situation mit weniger Ablenkung darstellt. Das Gefühl beobachtet oder gehört zu werden ist gemindert, mögliche Zuschauer*innen müssen nicht berücksichtigt werden. Die Rolle muss „nur" an einer Person ausgerichtet werden. Dadurch können sich die Anwesenden stärker in Resonanz begeben, sich auf die Hin-und-Her-Übersetzungen konzentrieren und eine größere Wirkungsentfaltung im Hinblick auf die Wahrnehmung der Darstellung des Gegenübers scheint

[353] Siehe Kap. 2.1.2.4.: „Bhabha: Hybridität und Dritter Raum".

möglich. Andererseits ist die performative kollektive Wirkung beschränkt, weil kein Publikum eingebunden ist, was in der Aktions- und Performancekunst als grundlegend definiert wird.[354]

5.3.3. Das Potenzial von Kontingenz auf Hinterbühnen

Als Beispiel für einen interkulturellen Austausch auf einer Hinterbühne soll folgende Szene dienen. Zum einen legt das Geschehen die unterschiedliche Bewertung von transkulturellen Akteur*innen im Hinblick auf Objekte bzw. selbst hergestellte Produkte als Kunst oder Nicht-Kunst dar, zum anderen geht es um durch Musik angeregte kollektive Bewegungen im Raum. Eine leibliche sowie geteilte Erfahrung und die daraus entstehende gemeinsame Kommunikationsebene wird analysiert, die sich abseits der Verbalsprache manifestiert.

Beim offenen Nähtreff in der Geflüchtetenunterkunft am Mähringer Weg am 05.12.2022, bei dem in der Regel um die fünf bis zehn Frauen teilnehmen, die meisten im Alter von 40 bis 60 Jahren, fallen beim Betreten des Raumes neben den sieben Tischen mit Nähmaschinen direkt die bunten, an einer Stange hängenden Kleider auf. Als ich das erste Mal in den Raum komme, bewege ich mich durch ihn beinahe wie durch eine Galerie. Ich betrachte die farbigen Stoffe und die verschiedenen Materialien, die in den Regalen liegen und schaue mir die genähte Kleidung der Frauen an. Erst nachdem ich um Erlaubnis gefragt habe, berühre ich die Kleidungsstücke. Da mir klar ist, dass die Frauen sie selber genäht haben, bringe ich ihnen automatisch eine gewisse Wertschätzung entgegen. Als eine der Frauen mir schließlich die Kleidung zeigt, geht sie weitaus weniger vorsichtig mit ihr um. Fr. Agil (knapp über 50 Jahre alt, alte Heimat Syrien, seit viereinhalb Jahren in Ulm), die den Nähkurs stellvertretend leitet, stellt mir eine aus Syrien stammende Frau vor, die Arabisch spricht. Sie wird als beste Schneiderin der Gruppe betitelt und von allen „Chefin“ genannt. Die Frau sagt, so übersetzt mir Fr. Agil, dass die Deutschen immer alles mit dem Messstab ausmessen würden. Sie selber hingegen würde mit den Augen und Händen Maß nehmen.

[354] Siehe Kap. 5.2.2. „Kunst“.

Abb. 36.: Nähtisch: Offener Nähtreff am Mähringer Weg.

Insgesamt zeigt sich, dass es den Frauen beim Nähen vor allem darum geht, ein nützliches Produkt herzustellen. Trotzdem wird Wert auf das Aussehen der Kleidung gelegt, z.B. werden die Stoffe vor der Wahl genau inspiziert. Durch die lange Beschäftigung mit dem Material und die Verwandlung des bloßen Stoffes hin zu einem tragbaren Produkt, ist die Kleidung den Frauen zudem bereits viel vertrauerter als mir. Sie kennen den üblichen und akzeptierten Umgang mit den Objekten. Für mich ist die Hinterbühne mit ihren Requisiten unbekannt, ich muss mich erst einmal auf ihr zurechtfinden und versuche die gängigen (Höflichkeits- und Verhaltens-)Regeln der Ensembleinteraktion herauszufinden, ohne entgegen der sonst üblichen Verhaltensweisen zu agieren. Teilweise geschieht das verbal durch direkte Nachfrage, teilweise durch Beobachtung. Letzteres stellt eine Herausforderung dar, weil verschiedene Ensemblemitglieder unterschiedliche Positionen innehaben und damit in ihrer Rolle verschiedene Handlungsmöglichkeiten besitzen. Fr. Agil fungiert als Regisseurin, sie stellt mich der Gruppe vor und gibt mir erste Regieanweisungen: „Du kannst dich da hinsetzen“. Damit verbunden sind Gastlichkeitsgesten. Sie bietet mir einen Tee an, den aber wie selbstverständlich eine andere Frau für mich zubereitet. Einerseits wird mir mit der Platzzuweisung geholfen, weil klar ist, welchen physischen Raum ich auf der für mich bis dato unbekannten Bühne beanspruchen kann. Andererseits wird mein Handlungsrahmen dadurch eingeschränkt, Hierarchien bzw. die Rollen des/der Gastgebenden und des Gastes werden deutlich. Schließlich erkundige ich mich bei der neben mir am Tisch sitzenden Frau, ob ein Lied, das ich mag, auf arabischer Sprache ist.

Abb. 37.: Offener Nähtreff am Mähringer Weg am 05.12.2022.

Sie bestätigt das, wippt zu dem Rhythmus mit und fordert mich dazu auf, das Lied lauter zu machen. Dann bittet sie mich, ihr weitere Lieder zu zeigen und die Interpret*innen auch in ihr Handy bei Youtube einzugeben. Sie möchte sie gerne ihrem Sohn zeigen. Das Gerät ist auf Arabisch eingestellt, sodass wir die Titel übersetzen müssen. Auch sie zeigt mir nun drei Youtube-Videos von Sabah Fakhri und Lena Chamamyan. Mehrere Frauen in dem Raum kennen die Lieder auch. Schließlich werde ich gefragt, ob ich „arabisch" tanzen kann. Ich verneine lachend, woraufhin eine der Frauen aufsteht und anfängt ein paar Tanzbewegungen zu machen und dabei zu klatschen. Eine andere Frau macht es ihr nach. Zwischendurch kommt auch die „Nähchefin" mit ihrem Handy zu mir an den Tisch, um mir ein Lied zu zeigen, nach dem die Frauen zuvor am Nähtisch zusammen gesucht haben. Die vorherige Platzzuweisung wird aufgehoben, indem ich zum Tanzen aufgefordert werde. Plötzlich tönt aus zwei Handys auf voller Lautstärke dasselbe Lied. In etwa zwei Minuten lang lassen die beiden Frauen es parallel und zeitversetzt laufen. Eine neben mir stehend, eine etwas weiter weg bei den Nähtischen. Es entsteht eine neuartige Klangkulisse, in der die einzelnen (gleichen) Lieder nicht mehr klar voneinander zu trennen sind. Durch die musikalische Untermalung wird die Gesamtsituation dynamischer: Drei Frauen nähen weiter, stehen aber zwischendurch auf, Ibrahim[355] repariert kaputte Nähmaschinen und gibt zwischendurch Kommentare ab, vier Frauen sitzen mit mir am Tisch, wippen und singen teilweise mit, trinken Tee oder unterhalten sich über ihre Biographien und über Musik. Es zeigt sich, dass über den verbalen Austausch zu arabischsprachiger Musik eine weitere Kommunikationsebene eröffnet wird, indem die Musik aus den Smartphones erklingt. Über den

[355] Beim ersten Nähtreff ist auch der 35-jährige Ibrahim vor Ort, der in Kamerun als Schneider und Modedesigner gearbeitet hat. Er spricht Englisch, Französisch und auch etwas Arabisch. Deshalb versteht er die Frauen beim Treff, erzählt er. Nähen ist für ihn auf der einen Seite ein Mittel, um sich seinen Lebensunterhalt zu finanzieren. Auf der anderen Seite helfe es Menschen, sich und ihre Gefühle im Alltag auszudrücken.

Hörsinn wird der Klang körperlich erfahrbar, er breitet sich für alle wahrnehmbar[356] im Raum aus. Weil die Musik über Lautsprecher abgespielt wird, kann sich dem Klang nur aktiv versperrt werden, z.B. durch das Verlassen des Raumes oder lärmdezimierende Kopfhörer. Darüber hinaus regen die über den Sehsinn wahrnehmbaren Tanzbewegungen einiger Frauen dazu an, die Aufmerksamkeit verstärkt auf die Musik und die dynamischer werdenden Abläufe auf der Hinterbühne zu richten. Es wirkt so, als würden die Einzeldarstellungen der Ensemblemitglieder an Bedeutung gewinnen, weil die gemeinsame Rolle als Näherinnen aufweicht. Es werden abweichende, alternative Performances entworfen, die dennoch einen gemeinsamen Bezugspunkt haben. Meine Position bleibt zwar die einer „Ensemblefremden", ich bekomme jedoch Einblicke in die Abläufe und Strukturen der Darstellungen. Man versucht mir spezifische „arabische" Tanzschritte beizubringen, sodass ein Lernen und „Verlernen" auf meiner Seite angestoßen werden. Alternatives und kollaboratives Wissen wird im Performativen in der vorliegenden Kulturvermittlungssituation generiert und ausgetauscht. So findet Selbstermächtigung auf Seiten der Frauen im Nähtreff statt. Kunst fungiert hier erst als Mittel sozialer Unterscheidung, weil das vermeintlich „Eigene" vom vermeintlich „Anderen" über die Betonung der gesungenen Verbalsprache abgegrenzt wird. Gleichsam zeigen die Versuche des verbalen Übersetzens sowie das sich kollektive Bewegen im Raum, dass eine gemeinsame Rezeption und Reaktionsform auf die in Gemeinschaft erfahrene Kunstwahrnehmung gesucht und erprobt werden. Nichtsdestotrotz gibt es unterschiedliche Möglichkeiten der Selbstrepräsentationen durch die eigenen Darstellungen im Ensembleverbund. Es findet ein gegenseitiger Lernprozess mit der Transformation von Bedeutungen und Zuschreibungen statt (vgl. IT 41: Huber und Zobl; vgl. Zobl 2019a, S. 58ff.). Ich als Bildungssubjekt werde mir in diesem Moment selbst fremd, sodass Bildungsprozesse in der interkulturellen künstlerischen Begegnung angestoßen werden. Ich „entbilde" und bilde mich, ich werde zugleich „entbildet" und werde gebildet, weil ich mich auf das Andere einlasse und die Erfahrung der Entfremdung annehme. Meine eigene Position wird im performativen Geschehen und im Unbestimmbaren des ästhetischen Moments neu bestimmt (vgl. Eremjan 2016, S. 190ff.). Hier liegt ein bis dato ungenutztes Potenzial des Nähtreffs. Während bisher „nur" Frauen mit sogenanntem Migrationshintergrund teilnehmen, könnte die Ausweitung des Nähangebots an alle interessierten Frauen im Quartier durch den interkulturellen künstlerischen Austausch zur Veränderung von Machtverhältnissen sowie der öffentlichen Wahrnehmung und Struktur der Geflüchtetenunterkunft am Mähringer Weg beitragen. Hierbei sollte aber darauf geachtet werden, dass etwas zusammen „gemacht" wird, dass der Raum offen und partizipativ gestaltet wird und dass Irritationen und außergewöhnliche Handlungen zugelassen und nicht durch etwaige (Verhaltens-)Regeln unterbunden werden. Denn im untersuchten Beispiel findet die Gestaltung des Gemeinsamen nicht nur über das

[356] Insofern der Hörsinn der Anwesenden nicht eingeschränkt ist.

Nähen selbst oder das Reden über das Nähen statt, sondern über etwas nicht Vorhergesehenes.[357] Außerdem muss bedacht werden, dass sich bei einer Öffnung Machtstrukturen verändern und mögliche Widerstandsräume neu verhandelt werden müssen.[358]

Das Gespräch über Musik animiert zwei Frauen dazu, dasselbe Lied versetzt jeweils laut über ihre Smartphones wiederzugeben. Während man die Überschneidung der Klangkulissen womöglich als anstrengend empfinden mag, geschehen in diesem ungeplanten Störungsmoment aber verschiedene die Folgesituationen beeinflussenden Dinge:

1. Es findet auf den ersten Blick keine Synchronisierung oder Resonanz im Sinne des „gemeinsamen Schwingens" (Schumann 2017, S. 196) zwischen den zwei musikabspielenden Frauen statt, weil beide ihre Liedversion weiterlaufen lassen und die eigene Version nicht beenden. Trotzdem sind Merkmale von Synchronisierung erkennbar, indem sie in unbestimmbaren zeitlichen Abständen immer wieder zur Anderen blicken und sich durch dieselbe Liederwahl und das aufmerksame Zuhören der eigenen Version gegenseitig in ihrer spezifischen Auswahl bestätigen (vgl. Breyer et al. 2017, S. 12ff.; vgl. auch Pfänder et al. 2017, S. 66f.). Ein genaues rhythmisches Abstimmen der Musik und der damit verbundenen Performances erfolgt nicht. Gründe dafür können sein, dass womöglich sozial erwartete und kulturell normierte Umgangsformen der Interagierenden nicht deckungsgleich sind oder die kognitiven Voraussetzungen, sprich das Vorwissen, nicht übereinstimmen, oder schlicht kein Interesse daran besteht (vgl. Breyer et al. 2016, S. 16f.; vgl. auch Titze 2017, S. 441). Andererseits könnte der Grad an Resonanzwahrnehmung für die Frauen auch ausreichend sein bzw. von ihnen anders wahrgenommen werden, als von mir. Ich dagegen spüre Fremdresonanz, weil ich in der für mich ungewohnten Situation die Eigenheit in der Fremdheit und zum anderen die Fremdheit in der Eigenheit erlebe (ebd., S. 37f.).

2. Die anderen im Raum Anwesenden, d.h. die Zuschauer*innen, befinden sich in einer unklaren Situation, weil sie sich entscheiden müssen, welchem Rhythmus sie folgen. Parallel manifestieren sich durch die Musik wahrnehmbare verschiedene, polyphone Zeitlichkeiten im Raum, die aber alle auf demselben Grundrhythmus basieren. Durch die verschiedenen Handlungsoptionen und möglichen Darstellungen der Anwesenden sind diverse Situationsabläufe und Zukünfte denkbar. Es entsteht eine Spannung zwischen Ähnlichkeit und Verschiedenheit, der Klang ist gleich und doch anders (vgl. Mayer-Brennenstuhl 2022, S. 90f.; vgl. Tsing 2015, S. viii).

3. Das Ertönen der Musik bildet einen wirkungsvollen Kontrast zur vorherigen klanglichen Kulisse, in der einzelne, leisere Gespräche stattgefunden haben (vgl. IT 101: Dorsch, S. 109ff.; vgl. Lagler 2003, S. 1f.). In Folge finden vermehrt Positionswechsel der Performenden statt, die Szene wird dynamischer und der Raum wird durch die Bewegungen der Akteur*innen neu konstruiert (vgl.

[357] Siehe Kap. 4.1.1. „Kunst- und Kulturvermittlung".
[358] Siehe Kap. 5.4.7. „‚Afrokids Ulm e.V.': Räume der Selbstermächtigung".

Schellmann 2016, S. 185ff.). Zusätzlich zum dialogischen Austausch zwischen Einzelnen und Kleingruppen, wird eine den Raum übergreifende Kommunikationsebene eröffnet.

4. Die durch Musiken untermalte Situation lässt aufgrund der steigenden Gesamtdynamik alternative Bewegungen im Raum zu, wodurch neue Handlungsoptionen der jeweiligen individuellen Darstellungen eröffnet werden. Die Möglichkeiten der relationalen Gestaltung der Hinterbühne werden neu ausgelotet.

Resümierend wird über den interkulturellen Austausch zu Kunst und Kultur ein gemeinsames Erlebnis angestoßen. Während das Nähen als erwarteter Handlungsrahmen erscheint, erfolgt über das Abspielen von Musik, angeregt durch das Gespräch über arabischsprachige Lieder, etwas Ungeplantes. Dadurch werden die (übliche) Raumgestaltung sowie die Darstellungen der Anwesenden in Anbetracht der verschiedenen in Machtstrukturen eingebundenen Rollen spontan verändert.

5.3.4. Haltestellenexkurs: Resonanzerfahrungen

An dieser Stelle folgt ein kleiner Exkurs, der davon handelt, inwiefern „commons“,[359] wozu auch Zeit oder Sprache gehören, heutzutage Kommodifizierungsprozessen unterliegen. Dafür werden persönliche Erfahrungen an Haltestellen in Ulm geschildert, um dann auf Hartmut Rosas (2020) Thesen zu Resonanzbeziehungen und dem damit verbundenen Weltverhältnis in der Spätmoderne einzugehen. Zuletzt geht es um Tabuisierungen und ihre gemeinschaftsstrukturierenden Funktionen.

Die Nutzung des öffentlichen Nah- und Fernverkehrs ist häufig mit Warten verbunden. Entweder, weil man zu früh an der Abfahrtsstelle ist, oder weil sich der Bus oder der Zug verspätet. Mein eigenes Verhalten beim Warten wird mir bewusst, als ich von der Seite von einem Mann angerempelt werde. Ich habe mein Smartphone in der Hand und bin damit beschäftigt „Whatsapp“-Nachrichten zu lesen, weshalb ich nicht viel von meiner Umgebung mitbekomme. Der Mann trägt ein Kleinkind auf den Schultern und hält ein weiteres an der Hand. Er spricht auf Türkisch mit ihnen, die S-Bahn ist gerade eingefahren. In der ersten Sekunde, noch bevor ich die Situation überblicken und einordnen kann, löst das Anrempeln ein Unbehagen, eine negative Erregung in mir aus. Als ich aber bemerke, dass der Vater zu einem älteren, offensichtlich sehbehinderten Herrn eilt, um ihm beim Einstieg in die S-Bahn zu helfen, ändert sich meine Wahrnehmung augenblicklich. Ich ärgere mich über meine eigene abwehrende, erste Reaktion gegenüber dem hilfsbereiten Mann, der mich aus Versehen aufgrund einer Situation, in der schnell agiert werden muss, angestoßen hat. Nachdem ich zuerst eine externale Attribution vorgenommen habe, d.h. ich habe die Ursache für eine Handlung oder ein Ereignis bei jemand anderem verortet: „Der Mann ist ignorant, unhöflich, passt nicht auf und rennt einfach gegen mich“, ändert sie sich in eine internale. Das Ereignis wird jetzt durch das eigene Tun erklärt: „Ich habe nicht auf meine Umgebung geachtet, eine Notsituation nicht erkannt und wurde

[359] Siehe Kap. 2.1.1. „Kapitalismus und ‚Commons‘“.

deshalb angerempelt". Attributionen werden in der Psychologie als Gedanken und Überzeugungen von Akteur*innen und Beobachter*innen definiert, die darauf abzielen, die Kontrolle zu wahren. Die Ursachenzuschreibung beeinflusst wiederum unsere Emotionen, unsere Motivation und das Verhalten.[360] Es wird angenommen, dass Attributionsprozesse mit der Wahrnehmung von Handlungen und ihren Auswirkungen anfangen. Über Intentionen werden dann die Dispositionen des/der Agierenden mit seinen/ihren Handlungen verbunden, wobei zwischen beabsichtigen und unbeabsichtigten Effekten differenziert wird. Häufig besteht die Neigung in der Attribution, die Person als Grund für ihre Handlungen zu betrachten und die Bedeutung der situativen Bedingungen zu unterschätzen. Die Situation an der Haltestelle und meine Attribuierung basiert somit zuerst auf einem Attributionsfehler: Ich denke, dass die mich anrempelnde Person Ursache ihrer Handlung ist, weil sie nicht aufpasst (vgl. IT 54: Bierhoff). Nach einsetzender Erkenntnis des Einflusses der Situation bin ich erschrocken über meine eigene Achtlosigkeit. Mir wird bewusst, dass ich sobald ich warte, ganz automatisch mein Smartphone aus der Tasche hole. Das führt dazu, dass ich einerseits nicht richtig mitbekomme, was um mich herum passiert. Andererseits signalisiere ich Beobachter*innen, dass ich beschäftigt bin. Ich „nutze" die Zeit des Wartens. Ich bin für Zuschauer*innen und Darsteller*innen, die sich ebenfalls auf der Bühne des Wartens befinden oder aber an ihr vorbeieilen, weil sie ein anderes Ziel verfolgen, nicht verfügbar. Durch das Smartphone entziehe ich mich verschiedenen möglichen Anreizen der Interaktion: Zufälliger Blickkontakt mit anderen Wartenden oder versehentlich sich kreuzende Gehwege beim Auf- und Abschreiten werden vermieden. Wenn auch noch Kopfhörer getragen werden, können auch Erzählungen anderer Wartenden nicht belauscht werden. Es besteht gar nicht erst die Grundlage für einen Konversationseinstieg. Die Aufmerksamkeit für alles Interaktive, das in der Situation Reale, wird beschränkt. Einerseits bewusst, weil ich zu erledigende Aufgaben digital bearbeite, aber auch Persönlich-Sozialem über das Digitale nachkomme. Andererseits unbewusst, weil ich mich durch das Halten des Geräts in der Hand (und ggf. das Tragen von Kopfhörern) von den übrigen sich auf der Wartebühne Befindenden abgrenze. Ich bin in meine eigene Darstellung vertieft und zeige mich nicht empfänglich für Resonanz oder Synchronisierung.[361] Nichtsdestotrotz muss bedacht werden, dass in unserer globalisierten Welt auch über das Smartphone soziale Kontakte in Echtzeit gepflegt werden können, z.B. über Videotelefonie. Das heißt, dass neben dem physisch spürbaren, realen Raum, weitere digitale Räume erfahren werden können.[362] So verschmelzen verschiedene

[360] Neben der Ursachendimension internal-external wurde die der Stabilität von Erklärungsfaktoren erforscht, wenn Verhaltensursachen entweder langfristig gelten (wie z.B. bestimmte Fähigkeiten) oder kurzfristig wirksam sind (z.B. Stimmungslage). Die dritte Ursachendimension bezieht sich auf die Kontrollierbarkeit: Inwiefern kann man die Handlung und ihre Rahmenbedingungen beeinflussen? Die Globalität der Ursache wird als vierte Dimension benannt. Eine globale Ursache wirkt sich auf verschiedene Situationen im selben Maße aus, eine spezifische bezieht sich auf eine bestimmte Situation (vgl. IT 54: Bierhoff).

[361] Siehe Kap. 4.2.1. „Resonanz, Synchronisierung und Rhythmus".

[362] Siehe Kap. 2.1.2.2. „Medientechnologien und (mediale und künstlerische) Repräsentationen" sowie Kap. 2.1.2.3. „Globalisierung, Migration und Nationskonzept".

Sinneswahrnehmungen miteinander: Der Regen auf der Haut wird z.B. leiblich an dem physischen Ort wahrgenommen, ebenso die Gerüche. Gesehen werden können aber potenziell der digitale, zugeschaltete sowie der reale, konkrete Ort. Ähnlich ist es mit Klängen und Geräuschen. Darüber hinaus kann auch digital Gesehenes an andere bereits erfahrene Sinneswahrnehmungen erinnern und damit verknüpfte Gefühle und (körperliche) Reaktionen hervorrufen.

Abb. 38.: Smartphone in den Händen.

Der Soziologe Hartmut Rosa (2020) ist der Meinung, dass die von uns als „modern" bezeichnete Lebensform sich über „die Vorstellung, den Wunsch und das Begehren, Welt *verfügbar* zu machen" definiert. „Lebendigkeit, Berührung und wirkliche Erfahrung aber entstehen", so Rosa, „aus der Begegnung mit dem *Unverfügbaren.* Eine Welt, die vollständig gewusst, geplant und beherrscht wäre, wäre eine tote Welt" (S. 8, Herv. i. O.). Das sei im Alltag spürbar. Man bewege sich zwischen Verfügbarem und Unverfügbaren, wobei letzteres uns trotzdem betreffen könne. Es handele sich um ein Wechselspiel an einer Grenzlinie, das z.B. für Spiele insgesamt konstitutiv sei, aber beispielweise auch für das Einschlafen oder die Liebe relevant sei. Je mehr man auf die letzten beiden abziele, desto weniger würden sie sich erzwingen lassen. Unverfügbarkeit konstituiere sonach menschlichen Leben (vgl. ebd., S. 8f.). Er stellt folgende These auf:

> „Indem wir Spätmodernen auf allen […] Ebenen - individuell, kulturell, institutionell und strukturell - auf die Verfügbarmachung von Welt zielen, begegnet uns die Welt stets als ‚Aggressionspunkt' oder als Serie von Aggressionspunkten, das heißt von Objekten, die es zu wissen, zu erreichen, zu erobern, zu beherrschen oder zu nutzen gilt und genau dadurch scheint sich uns das ‚Leben', das, was die Erfahrung von Lebendigkeit und von Begegnung ausmacht - das, was Resonanz ermöglicht -, zu entziehen, was wiederum zu

> Angst, Frust, Wut, ja Verzweiflung führt, die sich dann unter anderem in ohnmächtigem politischem Aggressionsverhalten niederschlagen“ (ebd., S. 1).

Rosa denkt, dass die menschliche (praktische und kognitive) Bezogenheit zur Welt von den sozialen und kulturellen Bedingungen abhängig ist, in die man hineinsozialisiert wird. Unser Weltverhältnis im 21. Jahrhundert sei geprägt durch die technischen Fortschritte, die Digitalisierung, den Finanzmarktkapitalismus, einen ständigen Wettbewerb sowie politisch-ökonomische Zwänge der Steigerung und Optimierung. Das sei bereits am fortlaufenden Drang erkennbar, seinen Körper „verbessern“ zu müssen oder an langen alltäglichen To-Do-Listen. Der Soziologe geht davon aus, dass sich dieses „aggressive“ Weltverhältnis über drei Jahrhunderte hinweg entwickelt hat und strukturell auf dem Prinzip der dynamischen Stabilisierung, kulturell auf dem der nicht endenden Reichweitenvergrößerung aufbaut. Allerdings sei nicht der Wunsch nach dem „Immer Mehr“ maßgeblich, sondern vielmehr die Angst vor dem Verlust, also dem Weniger, in einer sehr dynamischen Umwelt, die immer in Konkurrenz zu uns stehe. Darüber hinaus sei die Verheißung der Weltreichweitevergrößerung eine Antriebskraft bzw. das dominante Entscheidungscredo in sämtlichen Lebensbereichen der Spätmoderne. Zusammenfassend seien wir strukturell (von außen) und kulturell (von innen) dazu angehalten, die Welt zum Aggressionspunkt zu machen, d.h. sie sich verfügbar zu machen und zu kontrollieren (vgl. ebd., S. 12- 20).

Rosa benennt vier Dimensionen des Verfügbachmachens, die in der modernen Gesellschaft institutionalisiert seien: 1. sichtbar machen bzw. Vorhandenes erkennen, 2. erreichbar bzw. zugänglich machen, 3. beherrschbar machen bzw. etwas unter Kontrolle bringen, 4. nutzbar machen bzw. instrumentalisieren (vgl. ebd., S. 21- 24). Er entwickelt die These, dass die wissenschaftlich, technisch, ökonomisch und politisch verfügbar gemachte Welt uns paradoxerweise letztlich als „konstitutiv unverfügbar“ (ebd., S. 25) erscheint. Das sei am Beispiel der Globalisierung erkennbar, die im politischen Diskurs als unkontrollierbares und chaotisches Außen verhandelt werde. Es ist die Rede vom „Zurückweichen der Welt vor dem Zugriff der Menschen“ (ebd., S. 26) und von der Gefahr der Moderne, „*die Welt nicht mehr zu hören*“ (ebd., S. 34, Herv. i. O.).

Es wird dargelegt, dass Welt und Subjekt aus ihrem wechselseitigen Aufeinander-Bezogensein und aus ihrer Verbundenheit erst entstehen, weshalb Responsivität bzw. Resonanzfähigkeit der Kern des menschlichen Daseins, der menschlichen Leiblichkeit und aller Weltbeziehungen insgesamt sei. Resonanz sei ein Beziehungsmodus (vgl. ebd., S. 37f.). Dieser sei durch vier Merkmale definiert:

1. Modus der Berührung (Affizierung): Man werde von etwas berührt oder bewegt. Es handele sich um einen Moment der „Anrufung“, wodurch man sich angesprochen fühle.

2. Das Moment der Selbstwirksamkeit (Antwort): Man gebe eine eigene Antwort auf die Berührung, die sich immer auch als leibliche Reaktion offenbare.

3. Das Moment der Anverwandlung (Transformation): Wir würden uns durch das In-Resonanz-Treten mit einem anderen Menschen, einem Lebewesen oder einer Sache verändern. Die Begegnung transformiere uns und die uns umgebende Welt in unterschiedlichem Maße, was Grundlage der Erfahrung von Lebendigkeit sei.

4. Das Moment der Unverfügbarkeit: Resonanzbeziehungen würden sich nicht instrumentell produzieren oder verfügbar machen. Es lasse sich nicht kontrollieren oder vorhersagen, wann, wie und wie lange sich Resonanz einstelle. Darüber hinaus lasse sich nicht vorhersagen, wie uns Resonanz beeinflusst, wenn sie eintritt. Sie sei ergebnisoffen, nicht zu akkumulieren und nicht zu speichern (vgl. ebd., S. 38- 46).

Die zu Beginn geschilderte Situation an der Haltestelle zeigt, dass ich durch die Nutzung des Smartphones beim Warten bereits Merkmal eins von Resonanzbeziehungen verhindere: Ich verschließe mich gegenüber der Anrufung durch jemanden oder etwas, indem ich meiner Umgebung keine Aufmerksamkeit schenke und meine Darstellung von Zuschauer*innen als Solo-Performance wahrgenommen wird. Ich bemerke den hilfsbedürftigen älteren Herren nicht und kann somit auch keine Antwort in Form einer leiblichen Reaktion geben (Merkmal zwei). Transformation tritt nicht ein (Merkmal drei), obgleich nicht klar ist, ob bei voller Aufmerksamkeit Resonanz entstanden wäre. In jedem Fall jedoch hätte ich das Hilfebedürfnis erkannt. Gleichsam wird mir durch das irritierende Anrempeln, d.h. den Bruchmoment, erst bewusst, wie stark ich mich beim Warten in den kleinen Bildschirm vertiefe, sodass eine Reflexion angestoßen wird.

Die Unverfügbarkeit der Resonanz, so Rosa, ist der Grundwiderspruch der Moderne. Sie ziele in allen Bereichen darauf ab, zu berechnen und zu beherrschen (vgl. ebd.). In diesem Zusammenhang arbeitet Rosa fünf Thesen zur Verfügbarkeit der Dinge und zur Unverfügbarkeit der Erfahrung heraus:

1. These: *„Die konstitutive Unverfügbarkeit von Resonanz und die prinzipielle Verfügbarkeit der Dinge bilden per se noch keinen Widerspruch“* (ebd., S. 49, Herv. i. O.).

   Zumindest eine der vier oben genannten Verfügbarkeitsdimensionen müsse gegeben sein, um in Resonanz treten zu können. Das werde am Beispiel der Musik deutlich: Man müsse eine Musik oder eine Melodie gehört haben, um Resonanz zu erfahren. Streamingdienste würden Musik immer und überall verfügbar machen, woraus Rosa ableitet, dass das Resonanzbegehren eng mit der Reichweitenvergrößerung zusammenhängt. Trotzdem genüge es nicht, auf die Welt

zuzugreifen, denn man müsse sich anrufen lassen. Man müsse affiziert werden. Um kleine alltägliche Resonanzerfahrungen zu machen, müsse man eine Offenheit für Unerwartetes haben. Gerade das nicht völlige Verfügbarsein von Dingen ermögliche Resonanzbeziehungen, d.h. in den Dingen selbst müsse ein Moment konstitutiver Unverfügbarkeit liegen (vgl. ebd., S. 49- 52).

2. These: *„Dinge, über die wir vollständig, das heißt in allen vier Dimensionen verfügen, verlieren ihre Resonanzqualität. Resonanz impliziert mithin also Halbverfügbarkeit“* (ebd., S. 52, Herv. i. O.).

   Die Unverfügbarkeit des Gegenübers in einer Resonanzbeziehung bezeichnet Rosa als eine „qualifizierte“ Unverfügbarkeit, die nicht die des Zufalls sei und deshalb nicht mit Kontingenz übersetzbar sei. Der Gegenüber müsse einen spezifischen Charakter oder eine eigene, nicht verfügbare innere Logik besitzen. Dadurch könne man seine Stimme als zu einem selbst sprechend begreifen, d.h. als responsiv (vgl. ebd., S. 52- 56).

3. These: *„Resonanz erfordert eine Unverfügbarkeit, die ‚spricht‘; sie ist mehr als nur Kontingenz“* (ebd., S. 56, Herv. i. O.).

   Für eine Resonanzerfahrung sei es zuallererst wichtig, eine Anrufung zu erfahren, ob von einem Lebewesen oder einem Ding. Das Bedürfnis darauf zu reagieren müsse entstehen. Die Erfahrungen würden mit einer Veränderung einhergehen. Vor allem aber mit der Annahme oder Hoffnung, dass sich das Einlassen, also die weitere Beschäftigung damit, lohnt, weil wir es noch nicht in Gänze verstanden oder ausgeschöpft haben. Die Resonanzbeziehung zeichne sich demnach dadurch aus, dass ein Anderes, ein Fremdes oder sich Entziehendes bestehen bleibe. Gleichklang könne mithin als Resonanz wahrgenommen werden, aber nur, wenn ebenfalls Differenz vorhanden sei. Das Andere müsse dafür keinen eigenen genuinen Willen haben, aber eine eigenständige Kraft beherbergen, über die man nicht sogleich verfügen könne. Rosa nutzt hierfür den Begriff „Eigensinn“ (S. 58), der sich dynamisch verändere. Durch Begegnungen würden sich beide Seiten immerzu wandeln. Eben jenes Gefühl von: „da ist noch etwas“ im Gegenüber würde uns dazu bringen Versuche anzustellen, dieses Gegenüber nach Belieben verfügbar zu machen, z.B. durch Fotografieren oder Filmen. Oftmals würde das Festhalten aber zum Verlust der Resonanzdynamik führen. Zwar sei noch

wahrnehmbar, dass das Abgebildete, z.B. die Landschaft uns etwas zu sagen hätte, aber sie spreche durch die Fixierung nicht mehr (zu uns) (vgl. ebd., S. 56- 60).[363]

4. These: *„Die Haltung, welche auf das Festhalten, Beherrschen und Verfügbarmachen eines Weltausschnittes abzielt, ist unvereinbar mit einer Resonanzorientierung; sie zerstört die Resonanzerfahrung durch Stillstellung ihrer inneren Dynamik“* (ebd., S. 60, Herv. i. O.).

   Die für Resonanzbeziehungen konstitutive Unverfügbarkeit hat laut Rosa eine Subjekt-, eine Objekt-, und eine Prozessebene. Unverfügbarkeit in Bezug auf die Subjektdimension bedeute, dass Individuen offen dafür sein müssen, sich auf nicht vorhersagbare Weise berühren zu lassen. Das Subjekt müsse bereit sein, sich verletzbar zu machen. Auf der Objektseite bedeute Unverfügbarkeit, dass sich das begegnende Gegenüber auf mindestens einer der vier Dimensionen der Beherrschung entzieht, sodass ein „eigensinniger Rest“ bleibe, der uns „etwas zu sagen“ habe. Des Weiteren sei eine Selbstwirksamkeitserwartung für Resonanzerfahrungen wichtig. Man müsse die Erwartung haben, dass man mit z.B. einem Musikstück „etwas anfangen“ kann. Die Selbstwirksamkeit in der Resonanztheorie meine aber nicht die Kontrolle über einen Prozess oder ein Ergebnis einer Handlung, sondern die Fähigkeit, etwas oder jemandem nicht planbar zu erreichen. Rosa nutzt den Begriff der „Halbverfügbarkeit“, die z.B. beim Improvisieren in der Musik erkennbar sei.[364] Er unterscheidet zwischen „Erreichbarkeit“ und „Verfügbarkeit“. Erreichbarkeit im Hinblick auf das Subjekt meine dessen generelle Anrufbarkeit. Das Subjekt könne über seine Resonanzfähigkeit allerdings nicht verfügen. Dennoch werde immer wieder versucht, durch Kommodifizierung solch eine Anrufung zu steuern, z.B. indem man sich Konzertkarten kaufe. Man versuche, die situativen und dispositionalen Voraussetzungen für die Berührbarkeit zu schaffen. Museen seien z.B. Orte, die dafür angelegt seien, unerwartete Resonanzen hervorzurufen.[365] Objekte müssten, wie bereits erläutert, ebenfalls in irgendeiner Form erreichbar sein, damit Resonanz

[363] Das ist ein Grund dafür, warum davon abgesehen wurde, dieser Arbeit Fotos als Dokumentationsgrundlage beizufügen. Siehe Kap. 3.1.3.4. „Soundscapes“ und Kap. 3.1.3.5. „Aquarellskizzen und -malereien sowie Zwischenerläuterungen“.

[364] Als Beispiel dieser Arbeit dient das spontane gemeinsame Musizieren vorm „Club Eden“, siehe Kap. 5.3.1. „(Kreative) Raumgestaltung“.

[365] Dass aber auch Resonanzerfahrungen im Museum nicht planbar sind und Versuche der Steuerung von Museumsbesuchen im Hinblick auf Wissensvermittlung sie sogar behindern können, zeigen die geschilderten Situationen in Kap. 5.4.4. „Kulturvermittlungsveranstaltung ‚Kunstknall‘ im Museum Ulm und der Kunsthalle Weishaupt“.

möglich sei. Vollständige Verfügbarkeit in allen Dimensionen aber verhindere sie. Vor allem für die Prozessebene sei der Unterschied zwischen Erreichen und Verfügen bedeutsam. Erreichbarkeit impliziere die grundsätzliche Möglichkeit einer als bedeutsam erfahrenen Verbindung. Die Selbstwirksamkeitserwartung sowie die Responsivität würden in einer Wechselwirkung zueinanderstehen, d.h. das Ich und die Welt würden aufeinander reagieren, was als bedeutungsvoll wahrgenommen werde. Ohne auf das Kontrollieren und den Begegnungsprozess zu verzichten, könne Resonanz nicht stattfinden. Gleichzeitig sei das Vertrauen in die Fähigkeit, den/die oder das Andere erreichen zu können, Voraussetzung (vgl. ebd., S. 60- 66).

5. These: *„Resonanz bedarf einer erreichbaren, nicht einer (grenzenlos) verfügbaren Welt. Die Verwechslung von Erreichbarkeit und Verfügbarkeit liegt an der Wurzel des Weltverstummens der Moderne“* (ebd., S. 67, Herv. i. O.).

   Rosa arbeitet heraus, dass Resonanz immer auch einen Charakter des Geschenks in sich trägt. Sie basiere auf einer Erreichbarkeit, zu der das empfangende Subjekt beitragen könne. Als Beispiel wird das Beten angeführt. Es gehe darum, ein Antwortgeschehen mit offenem Inhalt zu erspüren (vgl. ebd., S. 67f.).

Gastfreundschaftliches Verhalten, wie in Kap. 4.3.2. „Reisen, Warten und Gastlichkeit“ thematisiert wurde, stellt den dargestellten Gedanken folgend einen Versuch dar, sich erreichbar zu machen, sodass Resonanz prinzipiell ermöglicht wird. Es wird signalisiert, dass man sich auf das In-Beziehung-Treten einlässt, nicht aber über es verfügen möchte. Nichtsdestotrotz lässt sich nicht kontrollieren oder planen, ob tatsächliche eine Resonanzerfahrung eintritt, die zur Transformation der sich Begegnenden führt. Wie aufgezeigt wurde, geht Jacques Derrida davon aus, dass die Unverfügbarkeit der Resonanz, von der Rosa spricht, „wahre“ Gastfreundschaft ermöglicht. Katastrophen, vor denen Nationen versuchen würden sich durch Kontrolle und Strategien zu schützen, seien Situationen, in denen „echte“ Resonanzbeziehungen entstehen könnten (vgl. Fathi 2012, Min. 0:47:00- 0:55:00).

Hartmut Rosa (2020) stellt fest, dass die Digitalisierung das Verhältnis von Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit in kürzester Zeit deutlich verändert hat: Das Selbst werde auf radikale Weise verfügbar. Es sei kommunikativ erreichbar. Bilder, Daten und Informationen seien leicht abgreifbar. Darüber hinaus seien sämtliche Waren, insofern die ökonomischen Ressourcen vorhanden seien, schnell und unkompliziert betracht- und erwerbbar. Nicht mehr die Welt entziehe sich uns, sondern wir selbst seien damit vorgeblich für die Beschränkung der Ausdehnung unserer Weltreichweite verantwortlich, z.B. wegen mangelnder Aufmerksamkeitsfähigkeit oder finanzieller Mittel. Das

verstärke wiederrum die diversen Selbstoptimierungspraktiken (vgl. S. 86f.). Der Urlaub stehe in der Wahrnehmung der Menschen exemplarisch dafür, dem Alltagsstress „entfliehen“ zu können. Das vermeintliche Versprechen des Urlaubs sei es, Raum für resonante Begegnungen zu haben und sich berühren lassen zu dürfen, ohne Aufgaben erledigen zu müssen. Problematisch sei indes, dass aufgrund der knapp bemessenen Zeit sowie der finanziellen und alltäglich anfallenden (Lebensführungs-)Kosten die Berührung in jedem Fall stattfinden und möglichst intensiv sein solle. Deshalb würden sich Reiseveranstalter*innen darum bemühen, Resonanz hervorzurufen. Es handele sich sonach um das Unterfangen, das prinzipiell Unverfügbare warenförmig verfügbar zu machen. Im selben Moment aber sei man darum bemüht, Verletzungen oder nicht geplante Selbsttransformationen auf Reisen im Vorhinein auszuschließen. Das sei z.B. am Konzept der Kreuzfahrten erkennbar. Rosa denkt, dass man sich auf diese Weise vielleicht stimulieren lassen könne, keinesfalls jedoch wahrhaftig berühren. Das fördere kapitalistisches Verhalten (vgl. ebd., S. 88f.):

> „Und so erfüllt die kapitalistische Warenwirtschaft auch hier ihre wundersame Funktion, die Konsumenten unablässig dazu zu bringen, neue Produkte (in diesem Fall: *Reisen*) zu kaufen, von ihnen notwendig enttäuscht zu werden, aber nicht so, dass sie vom Kauf der (im Prinzip immer gleichen) Waren Abstand nehmen, sondern so, dass sie nach jeder Enttäuschung neue und ‚größere‘ erwerben“ (ebd., S. 89, Herv. i. O.).

Der Soziologe ist der Ansicht, dass der Tourismus den enormen Anstieg der Weltreichweite der Spätmoderne sichtbar macht. Mittlerweile würde aber besonders Menschen der gehobenen Mittelschicht bewusst werden, dass die Grenze der Verfügbarkeit in ihnen selbst liegt. Deshalb versuche man die Weltreichweite, also die Ausschnitte des Verfügbaren, zeitweise bewusst zu beschränken. Beispielhaft wird der Urlaub auf einer Alm in den Bergen ohne Internetzugang genannt. Durch solche Angebote würde aber paradoxerweise sogar die Erfahrung starker Unverfügbarkeit als jederzeit beendbare, temporäre Möglichkeit in der Spätmoderne verfügbar gemacht werden. Rosas Kernthese hinsichtlich der Institutionalisierung des Grundkonflikts des Wunsches, Weltausschnitte sicher verfügbar zu machen und dem Bedürfnis, mit ihnen in ein Resonanzverhältnis zu treten ist,

> „dass der Modus dynamischer Stabilisierung, der die moderne Gesellschaft charakterisiert, die ständige Ausdehnung der Weltreichweite und damit das Programm der schrankenlosen Verfügbarmachung strukturell erzwingt und auf diese Weise das aggressive Weltverhältnis festschreibt […]“ (ebd., S. 99).

Das soziale Leben bleibe dynamisch, weil die Grenzen des Konflikts zwischen dem Verfüg- und Unverfügbaren sich immer wieder verschieben würden. Rosa listet anschließend fünf Grundtendenzen des sozialen Lebens auf. Erstens bestehe der Zwang zur Optimierung. Resonanz ereigne sich ungeplant und sei ergebnisoffen. Das sei mit der Arbeitsweise von Unternehmen und Behörden jedoch nicht vereinbar. Sie würden darauf hinarbeiten, in kürzestmöglicher Zeit das bestmögliche Ergebnis in einem

kontrollierten und beherrschbaren Prozess zu erreichen. Nichtsdestotrotz seien Unverfügbarkeiten aber unvermeidbar und darüber hinaus sogar unverzichtbar. Innovationen in der Wissenschaft, Lernfortschritte bei Schüler*innen an informellen Lernorten, Heilungsprozesse bei Krankheiten oder spannende Momente im kommerziellen Fußball seien beispielsweise nicht planbar, aber durchaus wirksam und bedeutungsvoll (vgl. S. 100ff.). Zweitens folge die Bürokratie einer bestimmten Logik und es gebe das Gebot der Gerechtigkeit zum Ausschluss von Willkür, das das Zulassen des Unverfügbaren erschweren würde. Rechtliche Bestimmungen seien dafür da, Zu- und Wechselfälle des Lebens für alle vorab verfügbar zu machen. Gleichsam würde der Zwang zur Gleichbehandlung in der Praxis immer wieder nicht vermeidbar neue Ungerechtigkeiten schaffen. Das zeige, dass rechtlich, administrativ und politisch stets auf Unverfügbarkeiten reagiert werden müsse und dass sie nicht ausgeblendet werden dürfen. Zu viele Regularien und Kontrollen würden die Ermöglichung von Resonanzräumen behindern, die unabdingbar für ein lebendiges soziales Zusammenleben seien (vgl. S. 103ff.).[366] Drittens sei das Transparenz- und Dokumentationsgebot eine Grundtendenz des sozialen Lebens. Verfügbarkeit bedeute Zurechenbarkeit, obwohl soziale Prozesse sich in Form des Unverfügbaren vollziehen würden. Strukturell sei man in unserer Gesellschaft aber immer häufiger dazu gezwungen, Verantwortliche und Zuständige zu benennen, um Transparenz und Kontrollierbarkeit zu gewährleisten. Das münde darin, dass für die eigentliche Arbeit in vielen Bereichen oftmals die Zeit fehle (vgl. S. 106f.). Viertens gehe es um Kommodifizierung und Verrechtlichung. Auch im Bereich des Konsums versuche man das Unverfügbare verfügbar zu machen. Fast alle Dinge und viele Prozesse in Form von Dienstleistungen würden heute warenförmig angeboten werden, was einen Rechtsanspruch auf Verfügbarkeit impliziere. Etwas zu erwerben, sprich über es zu verfügen, sei die Basis der Idee von Eigentum. Das Problem sei, dass Dienstleistungen Verfügbarkeit suggerieren und versprechen würden, obwohl die jeweilige Resonanzerfahrung unverfügbar bleibe und gerade nicht kommodifizierbar sei (vgl. ebd., S. 109f.). Fünftens äußere sich der institutionalisierte und habitualisierte Anspruch auf Verfügbarkeit als Grundwiderspruch der Moderne im identifizierenden Denken als operativem Grundprinzip. Er präge unsere Institutionen, Praktiken sowie unsere innere Haltung. Mit identifizierendem Denken meint Rosa die Vorstellung, man habe etwas dem Wesen nach verstanden, geistig verfügbar gemacht, fixiert und abschließend benannt bzw. begrifflich erfasst. Dabei werde missachtet, dass immer etwas Unverfügbares bestehen bleibe, das die wirkliche Erfahrung ausmache (vgl. S. 110- 113). François Jullien (2017) versucht dieses Denken, wie bereits aufgezeigt wurde, durch das Einführen neuer Begriffe, wie „Abstand“ und „Ressourcen“ anstelle von „Differenz“ und „Identität“, aufzubrechen.[367] Hartmut Rosa (2020) fasst zusammen, dass eine gelingende Weltbeziehung auf Erreichbarkeit zielen

[366] Mohamed Kaloga verweist im Gespräch darauf, dass ihm der Zugang zum sozialen Leben aufgrund der nicht erteilten Arbeitserlaubnis verwehrt bleibt, siehe Transkription Anh. A3.
[367] Siehe Kap. 2.1.2.6. „Jullien: Abstände und Ressourcen“.

sollte, nicht auf Verfügbarkeit. Ein Gegenüber müsse erreichbar sein, indem ein Antwortverhältnis prinzipiell möglich ist, dass nicht komplett zufällig, aber auch nicht in Gänze kontrollierbar ist. Genau diese Spannung zwischen Anrufbarkeit, Selbstwirksamkeit und Transformation ermögliche die Erfahrung von Lebendigkeit. Der Fehlerkern der modernen Kultur sei demnach, dass sie das Verlangen nach (ergebnisoffener) Erreichbarkeit der Welt in den Wunsch nach (sicherer) Verfügbarkeit umwandle und letzteren in dem Konzept der Weltreichweite, also in der vierdimensionalen Verfügbachung der Welt institutionalisiert habe. Das führe letztlich zur Stärkung des Kapitalismus: Objekte würden begehrt und erworben werden. Das Verfügen über sie würde das (unausgesprochene) Resonanzversprechen aber nicht einlösen, weil Resonanz sich, wie aufgezeigt wurde, in unsicheren und unverfügbaren Prozessen ereigne. Die Enttäuschung darüber münde in einem erneuten Begehren (vgl. S. 120f). Rosa plädiert dafür, die Welt als Resonanz- und nicht als Aggressionspunkt aufzufassen (ebd., S. 122). Wir sollten eine „Haltung des anverwandelnden und selbstwirksamen Hörens und Antwortens, die auf eine wechselseitige *responsive Erreichbarkeit* gerichtet ist […]“ einnehmen, um zunehmenden Entfremdungsmechanismen entgegen zu wirken (ebd.+ S. 130, Herv. i. O.).

Die zu Beginn des Unterkapitels geschilderte Szene hat mich dazu bewegt, mein Verhalten zu überdenken. Bewusst nehme ich mein Smartphone beim Warten ab dann nicht mehr in die Hand. Durch die gesteigerte Wahrnehmung meiner Umgebung habe ich einerseits deutlich mehr Blickkontakt mit anderen Wartenden, die als kurze Momente des Signalisierens von potenzieller „responsiver Erreichbarkeit“ (ebd.) beschrieben werden können. Andererseits merke ich, dass ich zufällige Details der urbanen Umgebung stärker wahrnehme. Ich fange an Gesichter, Muster und Bilder in den Strukturen der urbanen Oberflächen zu entdecken. Ich fotografiere sie, wofür ich doch kurz mein Smartphone aus der Tasche nehme. Die Bilder bearbeite ich anschließend digital, um z.B. Augen in Form von einfachen Punkten hinzuzufügen. Die von Rosa so betitelte Halbverfügbarkeit der Dinge im Haltestellenkontext regt meine Fantasie an. Die Dinge affizieren mich auf eine Art und Weise, ich kann sie aber aufgrund ihrer Ortsgebundenheit nicht greifen, eben nicht erwerben oder über ihr „Anrufen“ bestimmen. Durch das Fotografieren fixiere ich das Bild in meinem Kopf bzw. ich versuche zwar über es zu verfügen, in Form des digitalen Bearbeitens verfremde ich jedoch den Versuch des Verfügbarmachens. Nachfolgend ein paar nicht chronologisch geordnete Eindrücke. Wegen der in diesem Kontext genutzten Smartphonekamera, füge ich die teilweise bearbeiteten Fotografien bei und sehe an dieser Stelle von Aquarellmalereien ab.

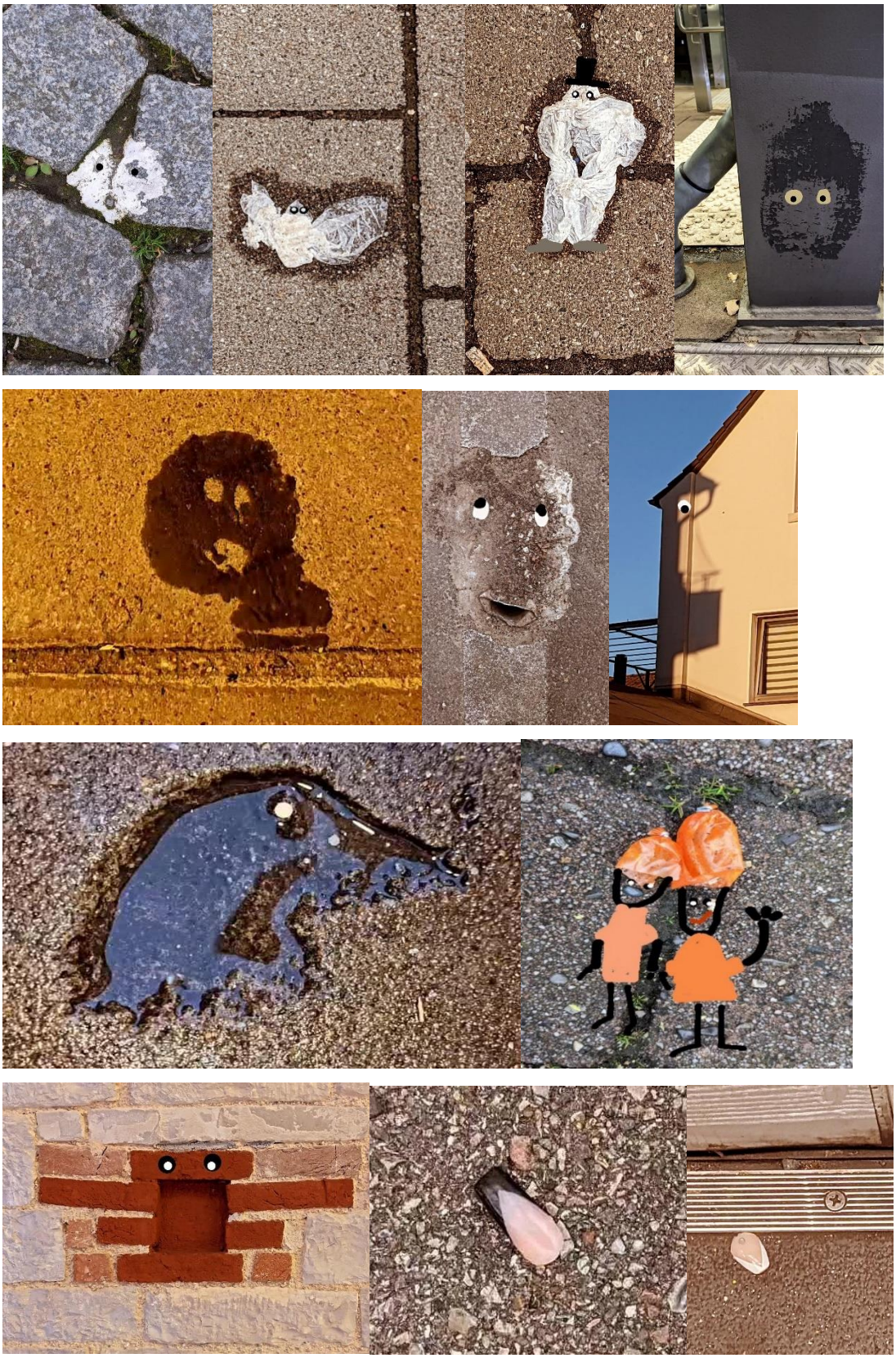


Abb. 39.: Fotos von Entdeckungen beim Warten an Haltestellen.

Die Anzahl entdeckter abgebrochener künstlicher Fingernägel hat mich zugegebenermaßen überrascht. Es wurden Fotos zwei besonders schöner Exemplare ausgesucht, die den Versuch der von

Hartmut Rosa (2020) angesprochenen (körperlichen) Selbstoptimierung in der Spätmoderne aufzeigen (vgl. S. 86f.). Das nicht beabsichtigte Abfallen der angeklebten Körperdekoration im öffentlichen Raum und das unbemerkte Drauftreten von sich bewegenden anderen Akteur*innen belegen jedoch, dass diese Selbstoptimierungsversuche nur temporär sind und die Kontrolle über sie nie in Gänze möglich ist. Die abgefallenen Objekte haben das Gefühl des Ekels in mir ausgelöst, der die anschließende Reaktion des Fotografierens nach sich gezogen hat (vgl. Saito 2010, S. 10ff.).[368] Das Fotografieren der Nägel erscheint mir in der konkreten Situation wie ein Einblick in etwas Privates. Eng verbunden mit dem in mir aufsteigenden Ekelgefühl ist das Thema der Tabuisierung von körperlichen Flüssigkeiten und Ausscheidungen.

Keith Allan verweist als Herausgeber des Sammelbands „The Oxford handbook of taboo words and language“ (2019) darauf, dass Tabus als die Ächtung eines Verhaltens einer bestimmten Gemeinschaft für eine oder mehr Person/en in einer bestimmten Zeit und in einem spezifischen Kontext beschrieben werden können. Damit ein Verhalten als verächtlich gelte, müsse es auf eine bestimmte Art als schädlich für ein Individuum oder seine Gemeinschaft betrachtet werden. Das Maß an Schädlichkeit könne dabei sehr unterschiedlich sein. Geteilte Tabus seien ein Zeichen von sozialem Zusammenhalt. Sie seien Teil der geteilten und gemeinschaftsstiftenden Werte von Menschen. Manch ein tabuisiertes Verhalten sei durch das Gesetz verboten, immer jedoch führe es zu sozialer und teilweise rechtlicher Sanktion. Tabuisiertes Handeln sei dysphemistisch. Es werde als potenzieller Grund von Unbehagen, Schaden oder Verletzung gedeutet (vgl. S. 1ff.; vgl. auch Allan und Burridge 2006, S. 1f.). Einigen Tabus würden Vorstellungen von Unreinheit zugrunde liegen. Viele Gesellschaften würden z.B. den physischen Kontakt mit menstruierenden Frauen untersagen, weil man daran glaube, dass insbesondere Männer dadurch „verschmutzt“ werden könnten. Außerdem würde man an vielen Andachtsorten und heiligen Stätten in der Welt menstruierende Frauen wegen der Angst vor Verunreinigung tabuisieren. Ähnlich verhalte es sich mit dem Kontakt mit Leichnamen in vielen Gesellschaften. Es gebe sprachliche Tabus in Bezug auf Tod und Krankheit, jene die Körperteile betreffen und Körperflüssigkeiten bzw. Ausscheidungen, die mit Sex, Miktion und Defäkation verbunden werden. Allan führt aus, dass wir tabuisiertes Verhalten bewusst vermeiden können. Aber auch wenn ein Verstoß auf Pech zurückzuführen sei, könne es den Verdacht geben, dass der/die Täter*in auf irgendeine Weise wegen eines zuvor ausgeübten sündhaften Verhaltens dafür verantwortlich sei. Jede Verletzung eines Tabus, wenn auch versehentlich begangen, beinhalte also das Risiko der Verurteilung. Diejenigen, die ein Tabu gebrochen hätten, könnten sich jedoch oft selbst reinigen oder könnten gereinigt werden, indem sie ihre Sünde bekennen und sich einem Ritual unterziehen würden (vgl. ebd., S. 6f.+ 22; vgl. auch Allan und Burridge 2006 , S. 5f.+ 165f.). Réka

[368] Siehe Kap. 4.1.2. „Kreativität und Ästhetik des Alltäglichen“.

Benczes und Kate Burridge (2019) beleuchten die beschönigende und verhüllende Sprache bezüglich von Krankheit, genauer HIV/AIDS, Krebs und psychologischen Erkrankungen. Angst und Aberglaube hätten eine lange Tradition im Hinblick auf unsere Vorstellungen von Krankheit und Tod. Die genutzte euphemistische Sprache basiere auf metaphorischen Konzeptualisierungen, die den Effekt des Verdrängens zur Folge hätten. Gerade der Tod sei heutzutage immer noch tabuisiert, weil er mit verschiedenen Ängsten, wie dem Verlust von geliebten Menschen, der Angst vor der Endgültigkeit des Todes, vor dem Danach, vor dem körperlichen Zerfall oder vor der Böswilligkeit von Geistern assoziiert werde (vgl. S. 61f.). Das Leiden sei auch heutzutage trotz des medizinischen Fortschritts für die meisten von uns etwas Rätselhaftes, über dessen Erscheinen und Verlauf wir verhältnismäßig wenig Kontrolle zu haben scheinen. Das führe zu sprachlichen Tabuisierungen (vgl. ebd., S. 76). Überdies hätten manche sich nahestehende Gruppen, wie z.B. die Familie, ungeschriebene Konventionen über Verhaltensstandards, während andere verschriftlichte Regulierungen besäßen. Tabus würden normalerweise aus sozialen Zwängen hinsichtlich von individuellem Verhalten resultieren. Sie würden da existieren, wo individuelle Handlungen zu Schaden oder Verletzungen der Person selber oder von anderen führen würden. Die Handlungszwänge würde man durch eine physische oder metaphysische Kraft erklären, an deren Autorität die Individuen glauben. Das könnten das Gesetz, die Gött*innen oder die Gesellschaft, in der man lebt, sein. Die spezifischen Tabus seien kulturell und historisch bedingt, sowie kontextabhängig (vgl. Allan 2019, S. 14+ 16; vgl. Brandes 2019, S. 372+ 389). Das Vermeiden von sprachlichen Tabus könne hinzukommend ein Motor für Sprachwandel sein, weil linguistische Kreativität in Form von Umformungen, verbalen Spielen und figurativer Sprache gefördert werde (vgl. Allan 2019, S. 18+ 24f.).

Keith Allan und Kate Burridge (2006) erläutern, dass es in der Magie vieler Kulturen Zaubersprüche gibt, die sich Körperflüssigkeiten und Ausscheidungen wie Urin, Sperma, Fäkalien, Spucke, menstruelles Blut, Nägel, (Kopf-)Haar, Schamhaar etc. zunutze machen. Die Praxis Körperflüssigkeiten in Zaubersprüchen zu verwenden sei auch im 21. Jahrhundert nach wie vor weit verbreitet. Die Tabus über Sexualorgane und ihre Flüssigkeiten seien heutzutage in der westlich geprägten Kultur aber nicht mehr mit der Angst vor Hexerei zu begründen. Vielmehr sei sie motiviert durch die Abneigung und das Bedenken vor Verschmutzung, weshalb wir Körperflüssigkeiten, vor allem von anderen, als abstoßend empfinden würden. Den Ekel vor ihnen würden wir erlernen, was anhand von Kindern und Tieren ersichtlich sei, die sie nicht als abstoßend empfinden würden. Tränen würden generell nicht als ekelerregend gelten, weil man sie nicht als „Abfallprodukte“ oder als schädlich einordne (vgl. ebd., S. 161f.). Es wird betont, dass die Konzepte von Verschmutzung und Tabu paradoxerweise eng mit denen von Gesundheit und Reinheit zusammenhängen. Körperflüssigkeiten würden nicht immer als unreine, abstoßende oder schwächende Substanzen interpretiert werden. Von ihnen und von bestimmten anderen Körperteilen des Menschen werde ebenso angenommen, wichtige

gesundheitsfördernde Eigenschaften zu haben. Sie würden von der offiziellen Pharmazie genutzt werden sowie in Hexerei und Volksheilmitteln in vielen verschiedenen Gesellschaften. Harnstoff, wenn auch mittlerweile häufig künstlich hergestellt, sei z.B. immer noch ein Bestandteil vieler Körpercremes. Obwohl wir uns hier zu Lande keine Sorgen mehr darüber machen würden, dass solche Flüssigkeiten und Substanzen für Praktiken schwarzer Magie verwendet werden, sehe man sie in der Öffentlichkeit normalerweise als etwas Anwiderndes an. Das lasse sie zu einer potenziellen Quelle des Schams derjenigen Person werden, zu der die Flüssigkeit gehört (vgl. ebd., S. 171ff.).

Zusammenfassend tritt hervor, dass körperliche Flüssigkeiten und Ausscheidungen eng mit (sprachlichen) Tabuisierungen zusammenhängen, die in ihrer genauen Definition, Struktur und den damit verbundenen Sanktionen abhängig von Zeit, Ort und Kontext sind. Bezugnehmend auf das Beispiel des Entdeckens der abgefallenen künstlichen Fingernägel an Haltestellen in Ulm wird festgestellt, dass das Schneiden von Fingernägeln normalerweise im Privaten geschieht. Sie gelten in „unserer“ Gesellschaft als menschliches Abfallprodukt ohne weitere, z.B. heilende Funktion und wurden/werden in einigen Gesellschaften auf der Welt als Mittel für Schadenszauber angewendet (s.o.). Das Anbringen von künstlichen Fingernägeln überdeckt die menschlichen „abgestorbenen Hornzellen“ (IT 55: Krieger) mit einer Schicht aus oftmals aufwendig verziertem Acryl. Sie fungieren somit als Nachbildung oder Attrappe eines Körperteils, das eigentlich zum Schutz der Fingerkuppe und zur besseren Greiffunktion beiträgt sowie stetig wächst und im Alltag ständig mit anderen Dingen oder Körper(-teilen) in Kontakt kommt. Obwohl es sich bei den künstlich hergestellten Nägeln nicht um „echtes“ zusammengepresstes Körpermaterial handelt, wirkt das getragene Produkt abstoßend und intim zugleich auf mich. Auch die Performancekunst spielt oft genau mit der grenzüberschreitenden Wirkung von extremen körperlichen Erfahrungen und Handlungen bzw. damit einhergehenden Körperflüssigkeiten und -teilen: Man denke an Hermann Nitschs „Orgien Mysterien Theater“ oder Marina Abramovićs Performance „Balkan Baroque“, in der sie 1997 vier Tage lang in der Hitze Rinderknochen schrubbte und vom Blut befreite (vgl. IT 56: Padtberg). Schon lange wird durch und mit Kunst das Thema der menschlichen Abschiebungen und Ausscheidungen bzw. Körperflüssigkeiten verhandelt. Es wird bewusst mit den Tabuisierungen gespielt, um unter anderem politische, gesellschaftliche und soziale Aufmerksamkeit zu erlangen. Die Einordnung als Kunst bzw. das Changieren zwischen Kunst und Nicht-Kunst sowie Fiktion und Realität mindert die damit sonst womöglich einhergehenden, von der Gesellschaft ausschließenden, Sanktionen (vgl. IT 57: Goldmann). Mit Kunstperformances Tabus zu brechen, kann somit einerseits die Intention zugrunde liegen, zur Reflexion anzuregen und gesellschaftliches Denken in Frage zu stellen. Andererseits können solche Sanktionen in unserer durch den Neoliberalismus geprägten Gesellschaft als Marketingstrategien genutzt werden, um durch den Skandal Aufmerksamkeit für die Kunst zu generieren und den finanziellen Gewinn zu steigern (vgl. IT 58: Universität Wien).

5.4. Performativität auf kulturellen Veranstaltungen: künstlerische interkulturelle Begegnungen

Nachfolgend sollen einerseits gesellschaftsverändernde Möglichkeiten des Eröffnens von „Dritten Räumen“ bei offiziellen Kulturveranstaltungen sowie andererseits kritische Punkte im Hinblick auf die (Re-)Produktion von Machtverhältnissen aufgezeigt werden. Es wird untersucht, inwiefern tatsächliche Teilhabemöglichkeiten bestehen, ob und wie sie von den transkulturellen Akteur*innen eingefordert, im Gegensatz dazu abgelehnt oder an anderer Stelle durch widerständische Praktiken realisiert werden.

5.4.1. Karaoke-Abend in der „Apotheke“

Am 16.02.2023 findet abends der „International Salon“ in der Ulmer Oststadt-Bar „die Apotheke“ statt. Es handelt sich um ein regelmäßig von der „Internationalen Stadt Ulm“ organisiertes Treffen für Menschen mit internationalen Wurzeln sowie für alle an einem kulturellen und sprachlichen Austausch Interessierte.

Abb. 40.: „Internationales Tandem“: Karaokeabend am 16.02.2023.

Circa 25 Menschen im Alter von circa 20 bis 40 Jahren sind da. Über ein Tablet an der Theke, das ein Mitarbeiter der Bar bedient, können Lieder zum Singen mit einer App ausgesucht werden. Zwar gibt es eine große Auswahl an internationalen Liedern, dennoch können nicht immer alle Liedwünsche erfüllt werden. Es gibt zwei Mikrofone und ein Monitor mit mitlaufendem Text hängt zentral an der Wand. Über den Abend verteilt finden sich immer wieder einzelne Personen, aber auch Gruppen, die ein Lied mit den Mikrofonen singen möchten. Direkt zu Beginn bildet sich eine große Schlange mit bereitwilligen Sänger*innen. Ein auf Französisch Singender ist der Meinung, dass die „Internationalen“ sehr offen für spontanes und gemeinsames Musizieren sind. Außerdem sei die Gruppe an sich sehr aktiv und viele würden sich untereinander kennen, sodass die Hemmschwelle nicht so groß sei. Die

Mehrheit der Anwesenden steht um den/die Sänger*in herum. Viele versuchen mitzusingen, je nach Sprache und Bekanntheitsgrad des Liedes mehr oder weniger. Es fällt auf, dass abgesehen von Nenas „99 Luftballons“ kein einziges deutschsprachiges Lied an dem Abend gesungen wird und nur ein Viertel der gewählten Lieder auf Englisch sind. Wenn ein englischsprachiges Lied gewählt wird, dann handelt es sich meistens um einen bekannten Hit (z.B. „Nothing else matters“ von Metallica (1991) oder „Flowers“ von Miley Cyrus (2023)), der von den meisten Anwesenden - zumindest melodisch - mitgesungen werden kann. Abgesehen davon werden spanischsprachige, französischsprachige sowie arabischsprachige Lieder gesungen. Es kann beobachtet werden, dass wenn die Sänger*innen sich selbst zum Rhythmus bewegen und teilweise sogar dazu auffordern mitzumachen, mehr und/oder ausgelassener getanzt wird. Dabei scheint das gemeinsame Singen und Tanzen das Kennenlernen von neuen Leuten zu erleichtern. Dennoch bleiben immer auch Gruppen unter sich, unterhalten sich abseits vom Karaokesingen, ziehen sich ihre Jacken über um eine Zigarette vor der Türe zu rauchen, bestellen Getränke an der Theke, unterhalten sich anderweitig oder Einzelne schauen auf ihr Smartphone. Verglichen mit dem gemeinschaftlichen und improvisierten Musizieren draußen vor dem „Cabaret Eden“,[369] fehlt hier der initiierende Irritationsmoment, der die Aufmerksamkeit aller Anwesenden auf die gemeinsame Interaktion richtet und ein Gefühl von „communitas“ hervorruft (vgl. Fischer-Lichte 2009, S. xxii). Zwar entscheiden sich einige der Barbesucher*innen aktiv an dem Geschehen teilzunehmen, indem sie mitsingen oder -tanzen. Die sozialen Strukturen und die Aufteilung der genutzten Bühnen der Darsteller*innen sowie Zuschauer*innen werden jedoch nicht brüchig: Der Thekenbereich grenzt weiterhin die Barmitarbeiter*innen von den Gästen ab, die geschlossene Türe des Lokals trennt zufällig Vorbeigehende sowie Rauchende von dem Geschehen im Inneren und Gäste im Hinterraum der Bar beteiligen sich nicht an der Karaokeveranstaltung. Außerdem richten nicht alle im Raum ihre Aufmerksamkeit aktiv auf das musikalische Ereignis. Die Singenden und die Anstehenden werden dennoch zu Darsteller*innen, deren Vorführungen besonders beobachtet werden. Vor allem von Zuschauer*innen, die an den seitlich platzierten Tischen sitzen. Teilweise nehmen auch Sitzende teil, indem sie zur Musik und den Bewegungen „mitschwingen“, sodass Resonanz in unterschiedlichem Ausmaß entsteht.[370] Ähnliches kann am 26.10.2023 beim Karaokeabend des „Internationalen Tandems“[371] beobachtet werden, der wieder in „der Apotheke“ stattfindet. Hingegen liegt bei dieser von der Stadt Ulm organisierten Veranstaltung der Fokus zuerst auf dem sprachlichen Austausch. In einem Hinterraum der Bar ist es ruhiger. Es geht darum, bei einem Getränk miteinander ins Gespräch zu kommen. Auf Kreppband, das gut sichtbar auf die Oberteile der Anwesenden geklebt werden soll, schreiben wir unsere Namen und die Sprachen, die wir sprechen

[369] Siehe Kap. 5.3.1. „(Kreative) Raumgestaltung“.
[370] Siehe Kap. 4.2.1. „Resonanz, Synchronisierung und Rhythmus“.
[371] Siehe auch Treffen des Internationalen Tandems in der Bar „Herr Berger“ in Kap. 5.3.2. „Hybridität, Liminalität und (Verschiebung von) Grenzen“.

und verstehen. Bereits jetzt geht ein Zettel herum, mit dem man sich mit seiner Songauswahl für das Karaokesingen anmelden kann. Das verstärkt den sprachlichen Austausch und vereinfacht das Kennenlernen, weil man sich zu einer Gruppe Singender bzw. einem Lied, das man selber auch mag, mit eintragen kann. Man unterhält sich über die Liedauswahl. Somit dient der abgelegene Raum der Bar als Hinterbühne, auf der sich verschiedene kleine Gruppen innerhalb des großen Ensembles spontan zusammenfinden und eine gemeinsame Interaktion planen. Später, als die Lieder vorne in der Bar performt werden, ist als außenstehende Person, die nicht am Tandem teilgenommen hat und/oder nichts davon weiß, nicht zu erkennen, dass vorher Absprachen getroffen wurden. Nur die Kreppbänder auf der Kleidung weisen darauf hin. Sie stoßen auf Interesse bei Nicht-Eingeweihten, sodass sich auch einige andere Gäste Namensschilder basteln. Das heißt, die Kostümierungen des Tandemensembles werden übernommen, infolgedessen sich die Darstellungen der Anwesenden im Karaokeraum angleichen. Dass die Sprachwahl der Lieder etwas mit Zugehörigkeitsgefühlen, Ein- und Ausschlüssen, Erinnerungen und der Aushandlung von Grenzen zu tun hat, aber auch mit dem Einlassen auf ein „Anderes“ belegt folgende Szene. Eine mit den Umstehenden englischsprechende Frau wünscht sich das Lied „The girl from Ipanema“. Als der Text auf dem Monitor erscheint, ruft sie „no!“ und eilt zur Theke: „in Portuguese please! The original song is in Portuguese!“. Die Gruppe um sie herum und weitere Gäste ohne Mikrofon haben bereits angefangen den englischen Text mitzusingen. Der Barkeeper lässt das Lied weiterlaufen, während er die portugiesischsprachige Originalversion sucht. Als er sie schließlich findet und anmacht, freut sich die Frau und beginnt mit Mikrofon ihr Lied laut zu singen. Viele der zuvor Mitsingenden verstummen abrupt, weil sie die Sprache nicht beherrschen. Einige versuchen allerdings die portugiesische Variante mitzusingen, was zur Erheiterung führt und immer mehr schließen sich dem Versuch an. Dadurch findet eine spielerisch-kreative Annäherung statt.

5.4.2. Kunstvernissage „MähringerArt Vernissage“ in Geflüchtetenunterkunft

Anhand des Beispiels der Kunstvernissage mit dem Titel „MähringerArt Vernissage“ am 27.10.2023 in der Geflüchtetenunterkunft am Mähringer Weg, die von „Kontiki“, der Jugendkunstschule der Volkshochschule Ulm initiiert und begleitet wurde, lassen sich verschiedene Aspekte interkultureller Begegnung in künstlerischem Zusammenhang herausarbeiten. Der Kontrast von performativen künstlerischen Handlungen in interkulturellen Begegnungen, die Möglichkeiten bieten einen „Dritten Raum“ zu eröffnen sowie Kunstaktionen im Interkulturbereich, die die gängigen Grenzen nicht überschreiten und teilweise sogar Machtverhältnisse reproduzieren, wird anhand der Kulturveranstaltung deutlich.

Das von der Baden-Württemberg Stiftung geförderte Projekt wurde von Kontiki-Dozenten in der Geflüchtetenunterkunft umgesetzt. Bei der Vernissage sind insgesamt ca. vierzig bis fünfzig Kinder im Alter von zwei bis ins mittlere Jugendalter da. Einer der Dachgeschossräume dient als

Ausstellungsfläche, circa sieben Leinwände auf Staffeleien sind ausgestellt. Sie zeigen mit Acryl gemalte Skylines von russischen und ukrainischen Städten sowie die Ulmer Skyline. Manche von den ukrainischen Städten gibt es zu diesem Zeitpunkt aufgrund des Krieges mit Russland bereits so nicht mehr. Die Bilder haben zehn bis fünfzehn Kinder im Alter von fünf bis vierzehn Jahren zusammen gemalt. Auf einer der Leinwand sind die Farben etwas verlaufen. Für mich sieht der Farbverlauf künstlerisch gewollt und beabsichtigt aus. Der Projektverantwortliche von Kontiki erzählt allerdings, dass es ein Versehen des Ministerpräsident Baden-Württembergs Winfried Kretschmer war. Als Kretschmer das Bild näher betrachten habe wollen, habe er es schräg hochgehoben, wodurch die noch nicht getrockneten Farben heruntergelaufen seien. Die spontane Handlung Kretschmers, die im Sinne der Projektwürdigung mutmaßlich Interesse und Wertschätzung dem Kunstwerk gegenüber verdeutlichen sollte, mündet sonach in einem für ihn unangenehmen sowie ungeplanten Erschütterungsmoment. Das nicht von ihm hergestellte Kunstwerk wird durch seine Handlung mit unabsichtlicher Wirkung verändert.[372] Auf der einen Seite wird seine vorgeführte und von den Zuschauer*innen erwartete sowie der beruflichen Position entsprechende Rolle in der Situation irritiert. Die Anwesenden nehmen das Missgeschick war und müssen in dem Moment darauf reagieren, um das Schauspiel Kretschmers zu retten (vgl. Goffman 2003, S. 217f.). Andererseits wird dem Kunstwerk durch das Geschehen eine andere Bedeutung und scheinbar höhere Wertigkeit zugeschrieben, indem es zu etwas Besonderem wird. Das offenbart sich durch die Erzählung des Kontiki-Mitarbeiters. Nicht nur ich bekomme die Geschichte vorgetragen, sondern auch Gemeinderatsmitglieder und weitere Vernissage-Besucher*innen. Der Zufall ist nun in das Kunstwerk der ukrainischen Kinder und Jugendlichen sichtbar eingeschrieben, angestoßen durch den hierarchisch weitaus höher gestellten Ministerpräsidenten. Der Fehltritt wird durch die zerlaufenen Farben dokumentiert. Darüber hinaus können die verwischten Farben in Anbetracht des Krieges auch symbolisch gedeutet werden: Die ehemalige Silhouette der ukrainischen Stadt existiert nicht mehr. Das Stadtbild verändert sich auf unvorhersehbare Weise, es „zerfließt“ förmlich. Das heißt, das Originalwerk der Kinder bekommt durch die Handlung des Ministerpräsidenten eine neue Interpretationsebene bzw. es eröffnen sich neue Möglichkeiten der Werksdeutung. Durch den Bruchmoment wurde nicht nur eine gemeinsame Erfahrung der Anwesenden generiert. In Form der Bezogenheit auf das spezifische Kunstwerk hat er weitere Folgen, weil das Bild in anderen Kontexten weiter ausgestellt und rezipiert wird. Je nach Wissen der Betrachter*innen um die dazugehörige

[372] In Kap. 4.1.2. „Kreativität und Ästhetik des Alltäglichen“ wurde bereits auf Yuriko Saito (2010) Bezug genommen. Sie legt dar, dass paradigmatische, westliche Kunst darüber definiert wird, dass ihre Eigenschaften durch konventionalisierte Vorstellungen und durch die Kontrolle des/der Künstler*in über das Material festgelegt zu sein scheinen. Es herrsche ein stabiles und statisches Kunstverständnis vor, während Nicht-Kunst als vergänglich begriffen werde. Auch die Materialität von Kunstwerken würde sich jedoch im Laufe der Zeit verändern, wobei man häufig versuche diese Prozesse zu verhindern (vgl. S. 20- 25+ 149ff.+ 172f.). Das erklärt die unbeabsichtigte Wirkung von Kretschmers Handlung.

Anekdote verändert sich die Wahrnehmung des Bildes. Dass Veränderungen oder gar Zerstörungen von Kunstwerken zu der Transformation ihrer Wahrnehmung bei den Rezipient*innen und paradoxerweise auch zu einer Wertsteigerung auf dem Kunstmarkt führen können, lässt sich durch das Beispiel des von dem Künstler „Banksy“ in eine ferngesteuerte Performance eingebundenen Bildes „Girl with Baloon“ belegen. Im Jahr 2018 wurde es für 1,2 Millionen Pfund auf einer Auktion von einer Sammlerin ersteigert. Der untere Teil des Bildes wurde dann von einem versteckten Schredder im dicken Goldrahmen in Streifen geschnitten. Banksy nannte das Werk daraufhin um in „Love is the Bin“. Obwohl seine ursprüngliche Intention nach eigenen Angaben die Kritik am Kunstmarkt gewesen sei, steigerte sich der Wert des Kunstwerks nach der Aktion um das Dreizehnfache der eigentlich für das Bild bezahlten Summe (vgl. IT 59: Tagesschau). Außerdem wird anhand des Beispiels der Bildveränderung Kretschmers deutlich, dass die jungen Künstler*innen selbst nach offizieller Fertigstellung des Werkes keinen Einfluss mehr auf den Umgang mit dem Bild haben. Es ist noch nicht mal sicher, ob die Werksproduzent*innen von dem Missgeschick Kretschmers mitbekommen haben. Falls ja, ist nicht klar, welche Reaktionen darauf folgten und ob gemeinsam besprochen wurde, wie damit umgegangen werden soll. Nicht sie erzählen die Geschichte zu den verlaufenen Farben, sondern der Kunstpädagoge Kontikis. Er steht in seiner Rolle repräsentativ für die Institution der Jugendkunstschule und ist darum bemüht, den Fördermittelgeber*innen und den städtischen Vertreter*innen den Erfolg des Projekts aufzuzeigen, um etwaige Folgeprojekte und Anschlussförderungen zu ermöglichen. Der Alltag und die Routine der in der Unterkunft lebenden Kinder und der teilweise anwesenden Eltern(-teile) werden durch die besondere Veranstaltung unterbrochen, andere Hausbewohner*innen nehmen jedoch nicht aktiv teil. Im Anschluss an die Führung durch die Ausstellung mit den Mitgliedern des Gemeinderats der Stadt Ulm werden russische Märchen erzählt. Viele interessierte Kinder sitzen auf dem Boden vor einem Beamer, der passende Bilder zu der vom Kunstpädagogen vorgetragenen und mit der Gitarre begleiteten Geschichte einblendet. Der Erzähler ahmt beispielsweise lautmalerisch Schneeflocken mit einem schnellen Gitarrenanschlag einzelner Saiten nach. Dann sagt er ein paar Sätze auf Deutsch und macht anschließend eine Pause, damit eine Übersetzerin die Geschichte auf Ukrainisch erzählen kann. Der nächste offizielle Programmpunkt ist Zumba-Tanzen draußen vor der Unterkunft. Die Musik kommt aus aufgestellten Boxen, sie ist laut und scheppernd. Eltern und offizielle Gäste der Vernissage stehen im Halbkreis um das Geschehen herum. Einige entfernen sich wegen der hohen Lautstärke aber zeitnah von den Boxen, um sich unterhalten zu können. Manche Kinder spielen in direkter Nähe Fußball. Der Ball rollt immer wieder in die Tanzenden und Umstehenden, sodass keine klare räumliche Grenze zwischen den Aktivitäten ausgemacht werden kann. Da die Menge direkt vor den Parkplätzen der Unterkunft steht, muss die Aktion mehrmals unterbrochen werden, damit Autos vorbeikönnen. Ein junger Mann schaut aus seinem Zimmer im Container, neben ihm sitzt seine Katze. Er beobachtet das

Treiben mit ausdrucksloser Miene. Schließlich endet die Zumba-Animation und eine riesige belegte Brezel wird angeschnitten und an alle verteilt. Bei alledem fällt auf, dass trotz der Angebote und Aktionen kein richtiger Austausch zwischen den Anwesenden stattfindet. Die Politiker*innen und Stadtmitarbeiter*innen bleiben hauptsächlich unter sich; die ukrainischen und russischen Kinder, Jugendlichen und Eltern reden vor allem untereinander oder seltener mit den Kunstpädagog*innen. Letztere nehmen eine Vermittler*innenrolle ein. Sie versuchen aktiv das Programm für und mit den Kindern zu gestalten (s. Märchenerzählen, s. Bastelecke, s. Zumbatanz). Gleichzeitig adressieren sie zwischendurch immer wieder die Kinder sowie ihre Eltern, wenn es um „angemessenes Verhalten" und das Befolgen von Regeln des Miteinanders geht. Hinzukommend begreift sich der projektverantwortliche Dozent neben seiner Funktion als Kunstpädagoge als Repräsentant für die Angebote Kontikis, was anhand der Führung für die Gemeinderatsmitglieder und den gesonderten Begrüßungen ersichtlich ist. Interaktionen zwischen den Kindern, Eltern und politischen sowie städtischen Vertreter*innen finden eher zufällig und non-verbal statt: Als ein Ball vor die Füße des Leiters der städtischen Abteilung „Bildung und Sport" rollt, schießt er ihn z.B. mit einem Trick zu dem Kind zurück. Obwohl verbale Gespräche wegen der fehlenden gemeinsamen Sprache in der vorliegenden Situation schwierig erscheinen, hätte es verschiedene künstlerische Möglichkeiten einer über das Rezeptive hinausgehenden, interaktiveren und partizipativeren[373] Gestaltung der Vernissage gegeben. Um nur einige wenige Ideen zu äußern: Alle Anwesenden hätten z.B. ein gemeinsames Riesenbild vor Ort malen oder aus verschiedenen Materialien zusammensetzen können. Oder man hätte die erzählte russische Geschichte umwandeln können zu einer fiktiven Geschichte, in der jede Person im Raum einen Satz weitererzählt, den ein/e Übersetzer*in entsprechend für alle verständlich macht. Wäre der Ablauf und die Struktur der Vernissage erst gemeinsam vor Ort festgelegt worden, hätte es sich sogar um die kollaborative Teilhabevariante gehandelt (vgl. Zobl 2019a, S. 53f.). Zwar ist es in der Praxis häufig nicht möglich Machtpositionen vollends aufzulösen, aber eine aktive Beteiligung der Anwesenden sollte als Basis und Ziel bei Kunst- und Kulturprojekten sowie bei den offiziellen Veranstaltungen zur Sichtbarmachung der Projektergebnisse anvisiert werden. Das Beispiel der Kunstvernissage am Mähringer Weg hat gezeigt, dass auch Anfangs- und Abschlussveranstaltungen von Projekten im Bereich der Kulturellen Bildung und Kulturvermittlung als Chance für Empowerment, für die Vermittlung von künstlerischen Kompetenzen, für die Wahrnehmung(-sveränderung) bestimmter Kunst und Kultur sowie für den interkulturellen, künstlerischen und teilhabeorientierten Austausch betrachtet werden müssen. Zumindest aber müssen Ausschlüsse und ein geringer Partizipationsgrad reflektiert und begründet werden, wenn von außen auferlegte Regularien oder Strukturen stärker teilhabeorientierte Formate behindern. Denn gerade bei solchen Veranstaltungen

[373] Zur Definition des Partizipationsbegriffs siehe Kap. 1.3. „Stadt Ulm: Kulturvermittlung".

kommen Menschen zusammen, die sich im Alltag selten begegnen oder sich auf den gemeinsamen kreativen Prozess einlassen würden. Die aktive Entscheidung für die Förderung von Teilhabe, auch bei den offiziellen Rahmenveranstaltungen von Kulturvermittlungsprojekten, muss aber bereits bei der Projektplanung getroffen werden (vgl. Mandel 2014, S. 31f.; vgl. ebd. 2016a, S. 19; vgl. ebd. 2016c, S. 10; vgl. Moser 2011, S. 167ff.; vgl. Zobl 2019b, S. 87ff.). Das Aufweichen der Trennung zwischen Gestalter*innen und Moderator*innen sowie den bloßen Teilnehmer*innen bleibt aufgrund finanzieller Abhängigkeiten und dem von Machthierarchien durchzogenen, institutionellen Rahmen aber eine Herausforderung (vgl. Schröder 2022, S. 21- 25). Wichtig erscheint ein geteiltes Grundverständnis aller Beteiligten, dass es um ein Lernen und Verlernen sowie die gegenseitige Bereicherung durch ständig neue körperliche Wahrnehmungen, Bedeutungskonstruktionen und Erfahrungen in mehrdeutigen Experimentierräumen geht, wobei Unübersetzbarkeiten im interkulturellen kreativen Prozess sowie Konflikte nicht als etwas Aufzulösendes betrachtet werden sollten (vgl. Eremjan 2016, S. 220+ 259- 263; vgl. Schmidt 2016, S. 314- 317). Diesbezüglich stellt sich die grundlegende Frage, wie notwendiges Marketing zur Generierung von Fördergeldern sowie Teilhabeorientierung in Projekten miteinander kombinierbar sind, wenn kulturpolitisch nicht an höheren Stellen im Finanzierungssystem umgedacht wird.[374]

Resümierend bleiben Hierarchien auf der Vernissage bestehen. Handlungen und Priorisierungen von Gesprächen und darin investierte Zeit von Seiten der beteiligten offiziellen Akteur*innen werden nach finanziellen Abhängigkeiten und politischen Strukturen ausgerichtet und reproduzieren damit bestehende Machtverhältnisse. Bruchmomente, Spontanität und Irritationen werden versucht zu unterdrücken, indem ein klares Rahmenprogramm festgelegt wurde und auf das Einhalten von Regeln beharrt wird. Zwar werden durch die kleinen, kreativen und widerständischen Handlungen der Kinder die Abläufe in kurzen Momenten aufgeweicht, allerdings nie in einem solchen Maße erschüttert, dass ein Zwischenraum für die Entstehung von etwas Gemeinsam entstehen könnte. Die Beteiligten „fallen“ nicht aus ihren Rollen, weil kein Anlass dazu besteht. Der geflüchtete Mann mit seiner Katze schaut aus seinem Zimmer auf das laute Treiben vor der Unterkunft, ohne selbst aktiver Teil der Inszenierung zu werden. Die (symbolischen, politischen und gesellschaftlichen) Grenzen bestehen weiterhin, denn der Alltag in der Geflüchtetenunterkunft bleibt den für kurze Zeit zu Besuch Gekommenen bzw. Zuschauer*innen verborgen. Die Menschen im Außen, wie z.B. die Quartiersbewohner*innen am Eselsberg, bekommen nicht viel von dem Geschehen mit. Einerseits ist die Außenwirkung der Veranstaltung damit gering. Die gemeinsamen künstlerischen Handlungen in den Räumen der Unterkunft und im Hinterhof sowie die Kunstwerke der ukrainischen Kinder und Jugendlichen bleiben einer kleinen eingeladenen Gruppe vorbehalten. Andererseits bietet das

[374] Vergleiche Kap. 4.1. „Kulturpolitik und ‚Kulturbetrieb‘“.

Aufsuchen der Unterkunft seitens Kontiki einen geschützten Rahmen für die Durchführung des Kunstprojekts. Die geflüchteten Kinder und Jugendlichen haben in der jüngsten Vergangenheit gezwungenermaßen ohnehin viele Veränderungen und Krisen durchlebt, sodass es in diesem Kontext besonders wichtig ist, ästhetische Praxis und Angebote Kultureller Bildung sensibel und mit Blick auf die Vergangenheit und die herausfordernden aktuellen Lebenssituationen der Unterkunftsbewohner*innen umzusetzen (vgl. IT 60: Fuchs). Es werden lange und zu organisierende (Anfahrts-)Wege vermieden. Überdies werden die Kinder und Jugendlichen nicht ungefragt zu betrachteten Darsteller´*innen auf von Anderen ernannten Vorderbühnen, die sie in dem Moment womöglich aufgrund der gemachten Fluchterfahrungen gar nicht betreten möchten. Die notwendige Förderung von Kindern und Jugendlichen aus weniger privilegierten Milieus mit schwierigeren Ausgangsbedingungen, wie hier im Flüchtlingskontext der Fall, bedarf einer der jeweiligen Situation angepassten und dynamisch bleibenden Projektkonzeption und -durchführung (vgl. Hammer 2014, S. 11+ 21).

5.4.3. Das mobile Kreativlabor „Kulturhupe“ der Kulturvermittlung der Stadt Ulm auf dem Wochenmarkt

Dem geschlossenen Projektrahmen sowie der nur für ausgewählte Besucher*innen zugänglichen „MähringerArt Vernissage“ soll nun folgend die im öffentlichen Raum stattfindende Veranstaltungsreihe „Kulturhupe“ auf dem Ulmer Wochenmarkt, die von der Kulturabteilung der Stadt Ulm organisiert wird, entgegengestellt werden. Die „Kulturhupe“ ist ein mobiles Kreativlabor in Form einer mit Technik ausgestatteten Ape. Erstmalig im Sommer 2022 stand sie im Kontext des Wochenmarkts immer mittwochs am Vormittag vor dem Stadthaus auf dem Münsterplatz.

Abb. 41.: „Kulturhupe“ am Münsterplatz Ulm.

Künstler*innen und Kultureinrichtungen haben die Chance sich und ihre Arbeit vergütet mit einem kleinen Honorar in diesem Rahmen zu präsentieren. Am 07.09.2022 ist die bereits vorgestellte

Jugendkunstschule der Volkshochschule Ulm namens Kontiki Kooperationspartner*in. Es ist ein sonniger Tag in den Schulferien, sodass viele Menschen auf dem Markt unterwegs sind. Während die Kontiki-Leiterin gezielt Familien mit Kindern anspricht und dazu einlädt, beim Angebot im Bereich der Bildenden Kunst mitzumachen und Flyer mit dem Programm von Kontiki verteilt, kümmern sich zwei Kunstpädagog*innen um die Betreuung der Kunstaktion. Der Ulmer Spatz mit Nest kann gebastelt werden. Die Kunstwerke werden aus verschiedenen Materialien, wie Draht, Wolle, Ton oder Pappe hergestellt. Es sind zwei aufklappbare Holztische vor der Ape aufgestellt worden sowie viele Papphocker. Fast immer sind alle Plätze von Kindern belegt. Auf dem Monitor der Ape läuft Werbung für die anderen Angebote von Kontiki. Viele Eltern helfen ihren Kindern. Fertige Werke werden vor einem weißen Papierhintergrund direkt von der FSJlerin der Kulturabteilung fotografiert. Es wird klar, dass die Veranstaltung zwar einerseits darauf ausgerichtet ist, dass die Kinder mit Unterstützung der Kunstpädagog*innen selber etwas Kreatives nach einem bestimmten Modell herstellen. Andererseits geht es aber auch um das Anwerben von potenziell Interessierten am Kontiki-Programm. Die Kulturabteilung nutzt das entstehende Fotomaterial zur Dokumentation, Evaluation und ebenso zu Marketingzwecken, um das Marktprojekt in den sozialen Medien und auf den städtischen Seiten zu bewerben. Es entstehen in relativ kurzer Zeit kleine materielle Kunstwerke, die die Eltern und Kinder als Erinnerung mit nach Hause nehmen können.

Abb. 42.: Angebot der Jugendkunstschule „Kontiki“ der Volkshochschule auf dem Ulmer Wochenmarkt am Münsterplatz.

Das steht im Kontrast zum in der darauffolgenden von der Kulturhupe begleiteten Marktevent. Das Wetter an dem Tag ist schlechter und das Angebot ist deutlich weniger interaktiv konzipiert. Eine Ulmer Filmregisseurin und Drehbuchautorin und ihre Kollegin sind vor Ort, um ihre produzierten Kurzfilme zu zeigen. Die Papphocker sind in Reihen vor dem Monitor aufgestellt worden. Außerdem

wurde vorab über die sozialen Medien verkündet, dass auch eigene gemachte (Kurz-)Filme öffentlich präsentiert werden können. Das Angebot ist insgesamt wenig frequentiert. Im Gegensatz zu dem Kontiki-Angebot auf dem Markt die Woche zuvor, werden keine Passant*innen direkt angesprochen. Noch leerer ist es am 28.09.2022, als eine Künstlerin drei große Leinwandbilder bei schlechtem Wetter unter dem Vordach des Stadthauses ausstellt, ohne dass ein aktives Angebot ersichtlich ist. Hieraus kann geschlossen werden, dass die direkte Ansprache von Passant*innen sowie ein Mitmachangebot (für Kinder) am meisten Aufmerksamkeit generiert. Außerdem spielen die Wetterbedingungen und Tages- sowie Ferienzeiten eine Rolle.

Am 21.09.2022 präsentiert sich eine Ulmer Künstlerin, die sich vor allem mit Design und Kulinarik beschäftigt. Zwar sind nicht viele Menschen interessiert, allerdings bleiben ein paar Personen längere Zeit sitzen und lassen Artischocken zu einem großen Kunstwerk auf dem Boden des Platzes werden. Eine Frau beginnt, als sie schließlich alleine mit uns ist, währenddessen davon zu erzählen, dass sie wegen ihres dominanten Mannes lange keine eigenen Entscheidungen habe treffen können. Die selbstgewählte Teilnahme an der Kunstaktion sei nun ihr spontaner Entschluss. Über die gemeinsame kreative Tätigkeit, die im Rahmen eines Angebots im öffentlichen Raum stattfindet, für das keine Anmeldung nötig war, entsteht eine intime Gesprächssituation. Zwar ist der zentral gelegene Gesprächsort auf dem Münsterplatz von Vorbeigehenden zu sehen und jederzeit gäbe es die Möglichkeit, sich dazuzusetzen. Die Lage und Weite des Platzes in Kombination mit den vielen anderen Marktständen in direkter Nähe scheinen paradoxerweise jedoch eine Art intimen Raum für die Frau darzustellen. Obwohl wir uns offensichtlich auf einer Vorderbühne befinden, auf der sogar eine bestimmte Performance erwartet wird bzw. vorbereitet wurde (Artischocken-Kunstaktion), verhält die Frau sich wie auf einer Hinterbühne, indem sie von ihrem Privatleben erzählt. Durch die Informationen werden wir zu Eingeweihten, zu einem Ensemble auf Zeit, denn uns ist allen bewusst, dass die gemeinsame Darstellung mit Verlassen der Bühne und unserer gemeinsamen künstlerischen Tätigkeit endet. Letztere dokumentiert das Treffen visuell. Vielleicht fängt die Frau auch gerade wegen der offenen Umgebung an zu berichten: Das Gesagte bleibt bildlich gesprochen nicht in einem Raum „gefangen“, es gibt nicht nur uns drei Darsteller*innen. Stattdessen hören zwar nur wir beieinander Sitzenden die Erzählung, die Worte werden aber von der urbanen Umgebung absorbiert. Sie fügen sich klanglich in das alltägliche Treiben ein und werden Teil der städtischen Klanglandschaft.[375] Man bewegt sich zwischen Nähe und Anonymität. Der durch den künstlerischen Input entstandenen Situation wird so die Bedeutungsschwere genommen, da jederzeit Zuschauer*innen der Darstellung beiwohnen und ungeahnte Ablenkungen erfolgen könnten. Auch Klänge können dabei bereits unterbrechend wirken und die Atmosphäre, d.h. die persönliche und auf Erfahrung gründende (sinnliche) Wahrnehmung der

[375] Zur Definition von „Klanglandschaften“ (engl. Soundscapes) siehe Kap. 3.1.3.4.

Stadt, beeinflussen. Als die Münsterglocken zur vollen Stunde läuten, blicken wir alle drei herauf. Der Gesprächsfluss wird dadurch kurz unterbrochen. Anschließend wenden wir uns wieder unserer Unterhaltung und unserer Artischockenblume zu. Das Gemüse und weitere Blumen werden in die gewünschte Form gebracht. Der an Natur erinnernde Geruch wird durch die aktive Wahrnehmung der Marktstände um uns herum, die mitunter auch Blumen, Obst und Gemüse anbieten, intensiviert und vermischt sich mit dem von Urbanität, Kommerz und Konsum geprägten Umfeld, symbolisiert durch große Einkaufsläden, LKWs, die Waren liefern oder raschelnde Shoppingtüten von Passant*innen (vgl. Wietschorke 2013, S. 211- 215). Der zentrale Münsterplatz wird durch die Kunstaktion für uns Interagierende zu einem Ort des Verweilens und der Begegnung. Im selben Moment wird der städtische Raum durch die Handlungen der aufeinandertreffenden, leiblichen Subjekte mit hergestellt (vgl. Helbrecht und Dirksmeier 2013, S. 289ff.; vgl. Krase 2016, S. 26).

Es wird deutlich, dass inmitten der Anonymität und Rastlosigkeit auf dem durch sich bewegende Passant*innen geprägten Platz und durch die soziale künstlerische Interaktion ein Ort des Austauschs und Verweilens entsteht (vgl. Hebborn 2021, S. 35). Die Situation wird aber dadurch beeinflusst, ob die an der Kulturhupe stattfindenden Aktionen darauf ausgelegt sind, Menschen aktiv mit einzubinden oder lediglich etwas zu präsentieren. Die reine Darstellung von Projekten über Plakate und den Monitor, so konnte beobachtet werden, scheint weniger Anlass für (längere) Dialoge zu bieten, als das aktive Auffordern zum Mitmachen. Am 21.06.2023 bespielt eine Ulmer Musikerin im Rahmen des Wochenmarkts den kleinen Platz vor dem Stadthaus. Zu Beginn am frühen Morgen singt sie eingängige und sich wiederholende Melodien und begleitet sich selber mit einer verstärkten Gitarre. Vor ihr sind Tische aufgebaut, auf denen Tamburine liegen. Darum herum sind die Papphocker aufgestellt, daneben stehen einige Kongas. Auf dem Markt ist generell noch nicht viel los, aber immer wieder bleiben Personen stehen, um dem Gesang zu lauschen. Erst jedoch, als Mitarbeiter*innen der Kulturabteilung anfangen mit zu trommeln und Passant*innen direkt anzusprechen, trauen sich einige, mit zu musizieren. Dadurch werden wiederum andere Vorbeigehende aufmerksam. Ein älterer Mann fragt nach dem Mikrofon und stimmt ein spanischsprachiges Lied an, der FSJler der Kulturabteilung versucht die passenden Akkorde auf der Gitarre dazu zu finden. Die Situation wird dynamischer, verschiedene Rhythmen fließen ineinander, entfernen sich kurzzeitig wieder voneinander, kommen stellenweise wieder zusammen. Spielende wechseln sich ab, es kommen Trommler*innen hinzu, andere stoppen und unterhalten sich oder gehen weiter, um ihre Besorgungen zu machen. Durch die musikalische Betätigung, aber auch durch das simple Zuhören in Distanz kommen folglich verschiedene Menschen miteinander in Kontakt. Als plötzlich ein Gewitter aufzieht, wird die Aktion abrupt beendet, um die Technik und Instrumente rechtzeitig in Sicherheit zu bringen. Auch vorbeieilende, zuvor nicht beteiligte Personen helfen mit.

Indessen die Begegnungen unterschiedlicher Menschen durch künstlerischen Input

resümierend bereits jetzt ein Potenzial der Kulturhupe sind, sollten inhärente widerständische Kräfte sowie Möglichkeiten der Kritikäußerung verstärkt gefördert werden. Gerade die Arbeit in den Quartieren bietet einerseits die Chance, unentdeckte kulturelle Ressourcen auszuschöpfen, andererseits aber auch durch künstlerische Interventionen Gegenbilder und -geschichten zu entwickeln, die Diversität, Chancengleichheit und Toleranz fördern sowie gesellschaftstransformierend wirken (vgl. Smodics und Zobl 2019, S. 161–164+ 170+ 176). Das In-Kontakt-Kommen mit Kunst und die künstlerische Betätigung sollte im Alltag an verschiedenen Orten in der Stadt stattfinden, um das „Recht auf Stadt" auf kreative Art und Weise geltend zu machen (vgl. Marinić 2021, S. 28; vgl. Masquelier 2019, S. 68). Zusätzlich zeigt die vorletzte geschilderte Artischocken-Kunstbildsituation, dass die zwei Szenarien des urbanen Zusammenlebens nach Bukow (2019) ineinandergreifen. Die zweckrational ausgerichteten Inszenierungen wohlorganisierten Zusammenlebens, die auf der „sozialen Grammatik"[376] basieren, strukturieren jene des routiniert ablaufenden Alltags, wobei hier sinnhaft-affektuelle Handlungen im Kontext der eigenen Lebensrealität möglich sind. Die „soziale Grammatik" legt den Rahmen und die generell zu erwartenden Verhaltensmuster für die urbane Begegnung fest, die Inhalte von Erzählungen und generelle Gesprächsgestaltungen im öffentlichen Raum dagegen sind individuell und geschehen vor dem Hintergrund der Lebenswelten der Aufeinandertreffenden. Dabei legitimiert der institutionell gefestigte, sozialisierte Habitus, der durch entsprechende Machtstrukturen und Narrative immer wieder neu (re-)produziert wird, die urbane „soziale Grammatik" (vgl. S. 34- 39). Die künstlerischen und nicht vorhersagbaren Begegnungen im Rahmen der Aktionen der Kulturhupe haben somit das Potenzial, neue Routinen zu etablieren, die die heterogene Stadtbevölkerung abbilden. Die Eigenlogik der Stadt sollte in den künstlerischen Gestaltungsprozessen jedoch wegen der sich stetig verändernden Dynamiken immer wieder analysiert werden (vgl. Bukow und Cudak 2016b, S. 358ff.+ 364ff.).

5.4.4. Kulturvermittlungsveranstaltung „Kunstknall" im Museum Ulm und der Kunsthalle Weishaupt

Am 24.11.2022 fand das halbjährig angebotene Kooperationsformat „Kunstknall" der Kunsthalle Weishaupt in Ulm und des Museum Ulm statt. Die beiden Einrichtungen sind architektonisch über einen in größerer Höhe gelegenen Gang aus Glas miteinander verbunden. Vor allem Studierende und Auszubildende unter 30 Jahren können bei freiem Eintritt abends an den vier verschiedenen, ca. 20-minütigen Führungen in den beiden Einrichtungen teilnehmen. Eine der Führungen ist auf Englisch. Zusätzlich bekommen die Besucher*innen ein Freigetränk an der Bar im Foyer der Kunsthalle Weishaupt. Die Führungen gehen in dem Fall um die zu dem Zeitpunkt aktuelle

[376] Zur Definition der „sozialen Grammatik" siehe Kap. 5.2.3. „Städte, Diversität und Performanz".

Ausstellung „Protest“ des Museum Ulms, die Dauerausstellung „Löwenmensch“ von eben jenem sowie um eine Ausstellung über zeitgenössische, geometrische und Konkrete Kunst in der Kunsthalle Weishaupt. Man kann an allen, muss aber an keiner der Führungen teilnehmen. Es ist auch möglich im Rahmen der Veranstaltung selbstständig die Häuser zu besichtigen. Ebenso kann selbstgewählt werden, wann das Getränk zu sich genommen wird. Das Format ist sehr gut besucht, es bildet sich bereits vor Einlassbeginn eine längere Schlange vor der Kunsthalle Weishaupt. Man hat den Eindruck, dass die Besucher*innen besondere Kleidung in Abgrenzung zum alltäglichen Stil gewählt haben. Das lässt vermuten, dass die Kunstveranstaltung als ein herausstechendes Ereignis wahrgenommen wird. Zugleich zeigt die Kleidungswahl der jungen Kunstinteressierten, dass das Museum, ähnlich wie z.B. ein klassisches Konzert, als (Hoch-)Kultur eingeordnet wird, mit der ein bestimmter Dresscode assoziiert wird. Man möchte mit dem Konzept prinzipiell interessierte, junge Menschen erreichen, die sonst nicht die finanziellen Mittel für den Besuch haben oder ihr Geld vorrangig anders investieren (müssen oder möchten). Der freie Eintritt, das Gratisgetränk, die abendliche Uhrzeit und die speziell für die Zielgruppe der Studierenden sowie Auszubildenden, jungen Menschen unter dreißig Jahren konzipierten (auch englischsprachigen) Kurzführungen verfolgen das Ziel, potenzielle Hemmschwellen für den Museumsbesuch abzubauen (vgl. Renz 2016, S. 67- 71). Mit den Führungen konzentriert man sich auf die „Kunstvermittlung“, d.h. professionelle künstlerische Arbeiten im Museum werden vermittelt (vgl. Mandel 2002, S. 15). Es stellt sich aber heraus, dass die Führungen nicht für alle Gekommenen gleich interessant sind, viele besuchen nur die Ausstellung in der Kunsthalle Weishaupt sowie die „Protest“-Ausstellung im Museum Ulm. Das könnte unter anderem mit fehlenden thematischen Anknüpfungspunkten der „Löwenmensch“-Ausstellung zu den eigenen Lebenswelten oder mit nicht vorhandenen deutschen Sprachkenntnissen erklärt werden. Die moderne, abstrakte Kunstausstellung hält mehr Optionen für verschiedene Rezeptionsmöglichkeiten und Werksinterpretationen offen. Die „Protest“-Ausstellung greift überdies das zu dem Zeitpunkt sehr aktuelle Thema des Widerstands durch und mit Kunst auf (vgl. Mandel 2016b, S. 130- 133). Vera Allmanritter (2016) unterstreicht ebenfalls, dass das Kulturnutzverhalten von Bildung, Einstellungen, sozialer Lage und städtischem oder ländlichem Herkunftsraum beeinflusst wird, weniger z.B. vom individuellen Migrationshintergrund (vgl. S. 90f.). Das zeigt sich an der sehr internationalen Zusammensetzung der Besucher*innen des „Kunstknalls“. Durch ein Kommentar der Museumsdirektorin des Museum Ulm an ihre Museumsvermittlerin wird deutlich, dass Zielgruppen auch angesichts von Äußerlichkeiten mental zugeordnet werden, d.h. anhand ihrer persönlichen Fassade (vgl. Goffman 2003, S. 23ff.). Die Direktorin sagt, dass sie mit der Protestausstellung jetzt auch neue Zielgruppen erreichen würden, denn sie habe einen jungen Mann mit Dreadlocks gesehen. Sie schließt folglich anhand des äußeren Erscheinungsbilds und des gesamten Auftretens der Person auf einen spezifischen Habitus und damit auf den Rang oder Status bzw. das soziale Milieu. Dreadlocks

stehen für sie außerdem stereotypisch für sonst dem Museum Fernbleibende. Die Direktorin denkt in dieser Situation in Richtung Audience Development.[377] Der knapp über dreißigjährige von der Direktorin so bezeichnete „Mann mit Dreadlocks" namens Marian Kucharik ist ein Bekannter von mir und von Beruf Klavierspieler und -bauer. Als wir von der englischsprachigen Führung in der Ausstellung in der Kunsthalle Weißhaupt zurück ins Foyer treten, sagt er laut und gut hörbar, dass er nach dem „Augenkrebs" jetzt erstmal ein Getränk braucht. Die Museumsdirektorin steht in Hörweite hinter der Empfangstheke. Marian erklärt mir an der Bar, dass er seinen Ausruf nicht negativ gemeint hat, sondern er sich reizüberflutet gefühlt habe. Die leuchtenden, stark pigmentierten (Neon-)Farben und sehr großen Werke mit optischen Effekten seien in dem vorhandenen Ausmaß eine Herausforderung für seine sinnliche Wahrnehmung gewesen. Außerdem sei ihm Kunst lieber, die etwas (Be-)Greifbares darstellt. Ähnliches äußert Wikyanos Gebray bei erstmaliger Teilnahme am „Kunstknall" im April 2023. Mit Rückgriff auf Alexander Pähler (2021) und die Rezeptionsästhetik wird angenommen, dass ein Kunstwerk erst während der Rezeption entsteht und somit sehr individuell und subjektiv ist. Die Mehrdeutigkeit und der große Leerstellengehalt, wie hier im Fall der Kunstwerke im Bereich der Konkreten Kunst, kann bei geübten Rezipient*innen somit positive Erfahrungen hervorrufen, bei ungeübten kann aber auch ein Gefühl von Befremdlichkeit oder Bedeutungslosigkeit einsetzen (vgl. S. 125f.+ 131; vgl. auch Hägele 2007, S. 8). Beide Eindrücke entstehen offenbar bei Marian sowie Wikyanos. Die beabsichtigte Wirkung von Konkreter Kunst liegt gerade im intensiven sinnlichen Erleben begründet:

> „Dabei ist Konkrete Kunst eine unmittelbare, auf sinnliches Erleben angelegte Kunstrichtung, die auch ohne jedes Vorwissen, aber notwendigerweise auch ohne Vorurteile, erfassbar ist. Es ist eine ungegenständliche Kunst in Malerei, Plastik, Film oder Installationen, die nicht die sichtbare Welt abbilden möchte. Daher kommen den Farben, Formen, der Linie und erweitert auch den Materialien eine besondere Bedeutung zu" (IT 61: Museum für konkrete Kunst).

Alexander Pähler (2021) hebt hervor, dass positive Rezeptionserfahrungen für das Binden von bisherigen Nicht-Besucher*innen an die öffentlich geförderten Kulturangebote wichtig sind (vgl. ebd., S. 166). Es stellt sich die Frage, wie das Kulturvermittlungsangebot hätte noch optimiert werden können, um im Falle von individueller, eher überfordernder Rezeptionserfahrung das Erlebte zu verarbeiten. Zwar hat das Format durch die spezifische Ausrichtung auf junge Menschen Zugänge zu Kunst vermittelt und somit ihre Rezeption erleichtert, nicht beachtet wurden aber weitere Ziele der Kulturvermittlung,[378] wie die Förderung von kreativem Ausdrucksvermögen, das Nahebringen von künstlerischen Techniken oder die Stärkung künstlerischer, aber auch persönlicher Kompetenzen wie Kommunikations- oder Reflexionsvermögen (vgl. Mandel 2014, S. 31f.). Die aktive, thematisch

[377] Siehe Kap. 4.1.1.1. „Audience Development".
[378] Siehe Kap. 4.1.1. „Kunst- und Kulturvermittlung".

passende künstlerische Betätigung sowie ein begleiteter Einstieg für einen kollektiven kommunikativen Austausch über das Erfahrene wären Möglichkeiten gewesen, das Format stärker an den Visionen der Kulturvermittlung auszurichten. Die erläuterte Situation des Ausrufs Marians weist hinzukommend darauf hin, dass im Museum und in Bezug auf die Rezeption ein bestimmtes, gesellschaftlich akzeptiertes Verhalten erwartet wird. Der Bruch mit diesem in Form des klaren Ausspruchs und der wenig diskreten Kritik seitens Marian führt zu Irritation und zu Erstaunen bei der Museumsdirektorin, die sich kurz zuvor noch in punkto adressieren von bisherig nicht-erreichten Zielgruppen auf ihn bezogen hat. Auf diese Weise entsteht ein doppelter Bruch: Einerseits wird die positive Konnotation des Erfolgs des Formats in der Perspektive der Museumdirektorin erschüttert, andererseits bricht die Aussage Marians mit der gängigen Form des Anbringens von Kritik im musealen Kontext, was auch umstehende Personen im Foyer bemerken und anfangen zu lachen. Damit kann die sprachliche Äußerung als performative widerständische Handlung interpretiert werden, die die Verhaltensregeln in der Kulturinstitution in Frage stellt. Durch die leibliche Anwesenheit der Direktorin als Repräsentantin der Einrichtung werden darüber hinaus, wenn womöglich auch unbeabsichtigt, Autoritäten angezweifelt. Im selben Moment wird klar, dass anhand von Äußerlichkeiten einzelner Personen aufgestellte Zielgruppenkategorien zu kritisieren sind, weil sie Stereotype (re-)produzieren und nicht repräsentativ sind.

Die Veranstaltung bietet die Möglichkeit, die zwei Museen mit Kurzführungen, aber auch selbstständig zu erkunden, sodass die beiden unterschiedlichen Rezeptionsrahmungen gegenübergestellt werden können. Ich nehme mit zwei Freund*innen zuerst an der auf Englisch angebotenen Führung mit rund fünfzehn vorrangig englischsprachigen Besucher*innen in der Kunsthalle Weishaupt teil. Danach gehen wir noch alleine durch das Museum Ulm. Bei der angeleiteten Führung bildet sich wie von selbst eine Menschentraube um die Vermittlerin. Sie schlägt eine Richtung ein, die Gruppe folgt ihr. Wenn sie vor einem Kunstwerk stehen bleibt, um mehr Informationen zu ihm zu geben, stellen sich die Führungsteilnehmer*innen vor ihr auf. Die Vermittlerin positioniert sich größtenteils mit dem Rücken zum gerade präsentierten Werk und deutet mit verschiedenen Gesten auf es. Die Teilnehmer*innen hingegen stehen meistens mit Blickrichtung zu ihr und dem Werk, in einem Halbkreis oder in Reihen angeordnet. Nur Einzelne verlassen die Position und gehen zwischendurch selbstständig umher. Es fällt auf, dass dies mit zunehmender Länge der Führung häufiger geschieht und immer mehr Personen auch während Erklärungen „in Bewegung kommen“. Das Verhalten einzelner Teilnehmer*innen wird von weiteren Teilnehmer*innen somit sukzessive übernommen und nachgeahmt, weil die Person, der die Bewertungshoheit über akzeptiertes Verhalten in der Situation zugeschrieben wird - die Vermittlerin - es toleriert. Indem bei dem langsamen Gehen interessiert vor anderen Kunstwerken stehen geblieben wird, zwischendurch der Blick aber immer wieder in Richtung der Vermittlerin oder dem gerade thematisierten Werk geht,

suggerieren die ihre Position Verlassenden weiterhin, dass sie die Darstellung der sprechenden Person wahrnehmen. Trotzdem finden sich alle wieder zügig in der erläuterten Halbkreisaufstellung zusammen, wenn die Vermittlerin sich selber in Bewegung setzt, um zu einem anderen Kunstwerk zu gehen. Oft wird der Positionswechsel mit Aussagen wie „und weiter geht's" unterstrichen. Obwohl es abgesehen von der sprechenden Museumsführerin im Raum sehr leise ist, flüstern in den Momenten des Weitergehens viele Teilnehmer*innen miteinander. Das zeigt, dass Austauschbedarf besteht. Aber nur in „Zwischenphasen" wird die Möglichkeit dafür gesehen und dann auch nur leise, um die ruhige Atmosphäre nicht zu stören. Das selbstständige Umhergehen im Museum Ulm in einer kleinen Gruppe, die sich untereinander kennt, unterscheidet sich davon. Es wird in normaler Lautstärke miteinander gesprochen. Es werden Witze gemacht, teilweise gehen wir alleine umher, immer wieder kommen wir aber zusammen, um uns über Werke auszutauschen. Bei einigen Kunstwerken sprechen wir über die Wirkung auf uns, bei anderen mutmaßen wir über den Entstehungsprozess und -kontext oder die Biographie und die Persönlichkeit der Künstler*innen, bei wieder anderen über ihre Intentionen. Manchmal regen die Werke zum Erzählen von anderen Anekdoten an. Obwohl ein vorgegebener Rundgang ersichtlich ist, folgen wir keiner festen Route.[379] Nichtsdestotrotz ist der museale Raum an sich sowie insbesondere die aktuelle Ausstellung mit Absicht auf eine gewisse Art gestaltet und wird inszeniert. Zufälle sollen ausgeschlossen werden und nicht-kuratierte Orte sind den Besucher*innen nicht zugänglich. Führungen, so Specht (2016), sind international das am häufigsten angewendete Angebot personaler und verbaler Vermittlung für Erwachsene von Ausstellungen im Museum, weil sie in besonderer Weise für die raumbasierte Wissensvermittlung geeignet sind. Wissen wird sprachlich, aber auch durch phasenweises Zeigen, Wahrnehmen (Sehen und Hören) sowie verschiedene Bewegungen (Führen und Folgen, Gehen und Stehen in verschiedenen Anordnungen) weitergegeben. Die inhaltlich und zeitlich strukturierten sowie beschränkten Interaktionen zwischen Vermittler*innen und Besucher*innen sowie ihre jeweiligen Rollenverständnisse würden sich an dem musealen und sozio-kulturellen Kontext ausrichten. Specht unterstreicht, dass Führungen, Führungsgespräche und Dialoge in der Praxis oft nicht klar voneinander zu trennen sind und dass stärker dialogisch, eigenaktiv und partizipativ ausgerichtete Formate heutzutage immer relevanter werden. Es würde auch zu eigenen Handlungen angeregt werden oder man mache kurze praktische Übungen. Damit würden die Besucher*innen als Darsteller*innen das Interaktionsgeschehen der Führungsstruktur (mit-)beeinflussen. Bei der Führung auf Englisch in der Kunsthalle Weishaupt werden viele Fragen von der internationalen Besucher*innengruppe gestellt, die auch zwischendurch beantwortet werden. Gespräche, Diskussionen oder eigene künstlerische Handlungen werden jedoch nicht von der Vermittlerin initiiert. Oftmals sind die Besucher*innengruppen, auf die die Vermittler*innen flexibel

[379] José Cortez verweist in unserem Gespräch ebenfalls darauf, dass das Erkunden und Umherstreifen (in der Stadt) unerwartete ästhetische Erfahrungen ermöglicht (vgl. Anh. A5).

eingehen müssen, so Specht, sehr heterogen. Der Komplexitätsgrad der vermittelten Informationen müsse daran angepasst werden. In der vorliegenden Führung wurde nur der unidirektionale und didaktisierte Vermittlungsweg von der Vermittlerin gewählt, weshalb die Bedürfnisse und Interessen der spezifischen Besucher*innengruppe nur wenig berücksichtigt wurden. Das ist begründbar mit der Absicht, einen unkomplizierten Einblick zu gewähren, ohne dass eine hohe Aufmerksamkeitsspanne benötigt wird. Die Sprache gilt mit Rückgriff auf Specht als hauptsächliches Vermittlungsmedium. Sie spanne sich zwischen dem Objekt und dem/der Betrachter*in auf. Es wird dargestellt, dass der/die Vermittler*in vor der inhaltlich thematischen und raumbezogenen Vermittlungsarbeit in der Kernphase die Besucher*innengruppe zuerst auf die museumspädagogisch relevante soziale Ordnung hinweisen muss. In der Endphase des Museumsbesuchs habe er/sie die Aufgabe, sie wieder aufzulösen. Freiwillig zu einer Führung gekommene Besucher*innen seien hauptsächlich da, um etwas zu lernen. Aber auch Entspannung, soziales Erleben, ästhetische Erfahrungen und emotionalisierende Erlebnisse seien Gründe für Museumsbesuche. Sie könnten von den Vermittler*innen zwar angeregt, aber nicht zielgerichtet hervorgerufen werden (vgl. IT 62).

Ein Beispiel für eine alternative Herangehensweise ist die Theater-Performance „Brot und Spiele“ im Museum Brot und Kunst des „Teatro International“, die Anfang Juli 2023 sechs Mal vom internationalen Amateurtheater Ulm im besagten Museum aufgeführt wird. Es handelt sich um eine seit 2012 bestehende Gruppe, die aus internationalen Menschen jeden Alters besteht und Eigenproduktionen umsetzt, die sich mit den Themen Migration, Internationalität und friedlichem Zusammenleben beschäftigen (vgl. IT 63). Das Theaterstück geht um „eine spielerische Reise durch die Brotwelt. Quer durch die Speisekarte, quer durch Kulturen, quer durch Emotionen - und quer durch die Zeit. Was machen wir mit dem Essen? Und was macht das Essen mit uns“? (vgl. IT 64: Homepage Teatro International). Das Stück beginnt draußen vor dem Museum und während der Aufführung wandert das Publikum gemeinsam mit den Darsteller*innen durch die Räumlichkeiten des Museumsgebäudes, die sich über drei Etagen erstrecken. Auf diese Weise sieht man die aktuelle Ausstellung und bekommt einen Eindruck von der Architektur, ohne an einer klassischen Führung teilzunehmen. Die Schauspieler*innen nutzen die Räume aus, indem sie sich hinter Vitrinen verstecken, plötzlich aus Ecken hervorkommen, in der Mitte tanzen oder auf Hocker klettern. Als Zuschauer*in hat man die Möglichkeit, sich selbst immer wieder einen neuen Ort zu suchen, um das Schauspiel zu beobachten. Teilweise steht das Publikum kreisförmig um die Darsteller*innen herum, manchmal vor ihnen. Manche setzen oder hocken sich auf den Boden, andere nehmen auf einer der aufklappbaren Sitzgelegenheiten Platz, die am Eingang verteilt wurden. Wieder andere stehen. So wird immer wieder eine andere Position und damit Perspektive eingenommen. Mal steht man nur einen Meter von den Schauspieler*innen entfernt, mal etwas weiter weg. Mal fokussiert man sich auf die Aufführung, mal konzentriert man sich auf die Ausstellung, die einen umgibt. Dadurch entsteht ein

anderes Gruppenbewusstsein: Man platziert sich immer wieder neu zwischen Objekten und Subjekten. Die Kombination aus der Atmosphäre der Museumsräume, dem Erleben der Theateraufführung und der eigenen Bewegung verknüpft die Kulturerfahrung mit verschiedenen sinnlichen Eindrücken und generiert Wissen auf einer anderen Erfahrungsebene, als es bei einer klassischen Museumsführung der Fall gewesen wäre.

Abb. 43.: „Teatro International“ Aufführung im Museum Brot und Kunst am 30.06.2023.

Es tritt zusammenfassend hervor, dass trotz der eher klassischen Kunstvermittlung im Zuge der Veranstaltung „Kunstknall“ widerständische Handlungen ausgeübt wurden. Man muss sich aber generell fragen, inwiefern zielgruppenorientiertes Audience Development zum Erreichen von prinzipiell kulturaffinem Publikum, das bis dato selten bis gar nicht ins Museum kommt und tatsächliche Teilhabemöglichkeiten in solchen Veranstaltungsformaten vereinbar sind. Es lässt sich festhalten, dass ästhetische Erfahrungen und Austausch an informellen Orten, die nicht durchgeplant und strukturiert sind, eher möglich ist, als an institutionalisierten und kontrollierten Orten, wie z.B. bei klassischen Kulturveranstaltungen in den Kultureinrichtungen. Zwar handelt es sich um eine Bühne, sie wird aber nach eindeutig definierten Regeln bespielt. Diese werden von bestimmten Personen bzw. Instanzen überwacht. Kulturinstitutionen sollten je nach konkreter Zielsetzung versuchen die Gedanken der Ergebnisorientiertheit, Produktivität und Kontrolle vermehrt abzulegen, um offene Raumgestaltungen und eigenmächtiges Handeln zuzulassen.

5.4.5. „Goin“-Graffiti und Diskussion über das Nicht-Sprayen an der Volkshochschule Ulm

Im Folgenden wird näher auf das Verhältnis von kulturpolitischen Entscheidungen und die (Re-)Produktion von Stereotypen in Bezug auf Kunst im öffentlichen Raum eingegangen. Dafür wird

das Beispiel des geplanten Graffitis an der Außenwand der Volkshochschule Ulm des international bekannten Streetart-Künstlers „Goin“ angeführt, das im Sommer und Herbst 2022 für Diskussionen sorgte. Es geht um ein Streetart-Werk und seine Autorisierung im postkolonialen Kontext. Zwar handelt es sich auf den ersten Blick nicht um etwas, das sich klassischerweise im Feld der Kulturellen Bildung oder Kulturvermittlung verordnen lässt. Aufgrund der spezifischen Wirkungsentfaltung von visueller Kunst im öffentlichen Raum und der Bildungsfunktion der Volkshochschule Ulm, werden aber auch ohne dazwischengeschaltete Vermittler*innen über Graffitis Inhalte, insbesondere im als Beispiel dienenden Fall, vermittelt.

Anlässlich der aufkommenden Thematik organisierten die Vereine „Ulmer Netz für eine andere Welt e.V.“ und der Verein „Ulmer Weltladen e.V.“ im Oktober 2022 einen Veranstaltungsabend mit dem Titel: „Afrika, der Kontinent der Krisen und Katastrophen?“. Ausgangslage war, dass der anonym arbeitende, französische Streetart-Künstler namens Goin[380] an die Fassade des „EinsteinHauses“ der Volkshochschule in Ulm ein Graffito mit dem Titel „Knowledge is Key to Peace“ sprayen sollte. Das Bild zeigt einen kleinen schwarzen Jungen, der mit Flip-Flops auf einem Bücherstapel steht und dem/der Betrachter*in den Rücken zuwendet. Er trägt einen Rucksack mit Peace-Zeichen darauf. Das Werk wurde zwar neben dreißig anderen Arbeiten Goins im Kunstverein Ulm mit über 2200 Besucher*innen ausgestellt, die Verewigung des besagten Werkes auf der Wand des unter Denkmalschutz stehenden Volkshochschulgebäudes wurde aber trotz der Erlaubnis der Stadt Ulm und Befürwortung der Kulturbürgermeisterin Iris Mann nicht umgesetzt. Einen Tag vor der geplanten nächtlichen Spray-Aktion sagte die Volkshochschule sie ab, obwohl ihr Leiter Dr. Christian Hantel ein halbes Jahr zuvor laut SWP-Artikel ebenfalls für das Graffito gestimmt hatte (vgl. IT 65: Zahner). Mehrere Mitarbeiter*innen der Volkshochschule hätten sich dafür ausgesprochen, das Werk nicht auf die Hausfassade zu sprayen, weil es „Stereotype des armen Afrikas“ reproduziere. Es sei laut Hantel kritisch das Motiv, anders als in einer Ausstellung, ohne erklärende Anmerkungen und Titel anzubringen. Daraufhin habe der Kunstverein zwar angeboten, zusätzlich einen QR-Code mit Informationen zu dem Bild anzubringen und den Text auch in der Volkshochschule auszulegen, dennoch lehnte Hantel ab. Das Werk, so der SWP-Artikel, ist von Goin bereits im öffentlichen Raum in einem „Armenviertel“ (ebd.) in Kinshasa gesprüht worden. Es solle Kritik am dortigen Schulsystem üben, zu dem häufig nur sozial höher Gestellte Zugang hätten. Der Künstler selbst, der mit einer Schablonentechnik arbeitet, habe das Motiv der Stadt Ulm vorgeschlagen, sage sein Manager. Der

[380] Siehe IT 66: Homepage Goin.

SWP-Artikel stellt heraus, dass das Bild weiterhin als Ehrung Rudolf Duala Manga Bells fungieren sollte (vgl. ebd.), [381]

> „der 1914 von den deutschen Kolonialherren in Kamerun nach einem Scheinprozess hingerichtet wurde. Das Oberhaupt der Duala, nach dem nun der Platz vor dem Neubau der Staatsanwaltschaft benannt wird, war in Ulm und Aalen zur Schule gegangen und hatte seine Bildung genutzt, um sich gegen das brutale Kolonialregime der Deutschen zu wehren“ (ebd.).

Circa zwei Monate später wurde das Graffito im Auftrag der Stadt Ulm schließlich doch gesprayt, aber auf die Wand der neuen Sporthalle eines Ulmer Gymnasiums in der Innenstadt. Der Junge blickt in Richtung des Schulgebäudes (vgl. IT 67: Zahner). Der Ulmer Stadtrat und SPD-Landtagsabgeordnete Martin Rivoir deutet die Absage der Anbringung des von Goin an die Stadt Ulm als Geschenk gedachten Graffito laut SWP-Artikel als Zeichen von Mutlosigkeit und Scheu vor einem Diskurs, für den gerade die Bildungseinrichtung eine Plattform bieten müsse (vgl. IT 68: Zahner).

Hier stehen sich also die Perspektive der Volkshochschule als Bildungseinrichtung und Ort für Kunst, die als widerständig und Frieden einfordernd interpretiert wird (Stellung Kunstverein Ulm und offizielle Stellung der Stadt Ulm, die das Anbringen des Werks auf die Sporthallenfassade des Gymnasiums genehmigt hat) und die Perspektive, die vor dem Hintergrund der Postkolonialen Theorien und der Kolonialgeschichte, die als widerständig eingeordnete Kunst sowie die Verschiebung des ursprünglichen Kontexts kritisiert (Stellung Volkshochschule Ulm) gegenüber. Dass das Graffito nachts gesprüht werden sollte bzw. gesprüht wurde belegt den Versuch mit der Wirkung und Wahrnehmung von Illegalität beim/bei der Betrachter*in von im öffentlichen Raum angebrachten Wandmalereien zu spielen (vgl. Helmstetter 2022, S. 11f.+ 13f.+ 45). Das Unwissende nicht direkt den/die Urheber*in des Werkes erkennen können, kann grundsätzlich das Interesse daran steigern (vgl. ebd., S. 104ff.). Unautorisierte Kunstprojekte können den (politischen) Diskurs anregen, weil positive und negative Resonanz zugleich üblich sind (vgl. ebd., S. 17+ 107). Im dargelegten Fall jedoch entsteht der Diskurs bereits bei der Diskussion um die Autorisierung. Das Graffito wird nicht illegal vom Künstler angebracht, sondern soll mit städtischer Genehmigung gesprayt werden. Durch die Motivwahl und den ausgesuchten Ort wird ein Diskurs über Stereotype, den Postkolonialismus, die Dekolonialisierung, das hervorgerufene Bild „von Afrika“ und die Rolle von der Volkshochschule als Bildungsinstitution angeregt. Goin selbst bleibt als Person, so wie viele Graffiti- und manche Streetart-Künstler*innen, anonym (vgl. ebd., S. 121f.). Dennoch kann er über seine Website kontaktiert werden und es gibt dort einen Einkaufsbereich (vgl. IT 69: Homepage Goin). Außerdem ist im News-Bereich erkennbar, dass kleinere Verkaufsaktionen bei Ausstellungen umgesetzt werden (vgl. IT 70: Homepage

[381] Am 14.05.2023 wird von der Friedrich-Ebert-Stiftung in Zusammenarbeit mit dem SPD-Politiker Martin Rivoir ein Symposium zum Thema Kolonialismus in Kamerun und den Widerstandsleistenden Rudolf Duala Manga Bell ausgerichtet. In der Ulmer Stadtmitte wird im Jahr 2022 ein Platz nach ihm benannt.

Goin). Die Vermarktung und Kommerzialisierung sind in dem Kunstbereich gleichwohl nicht unüblich (vgl. Helmstetter 2022, S. 58f.). Aufgrund der Debatte wird die Veranstaltung „Afrika, der Kontinent der Krisen und Katastrophen?“ im Herbst 2022 angeboten. Es fällt auf, dass alle ca. fünfzehn Anwesenden bei dem Diskussionsabend um die Afrikabildkonstruktion und Kontextverschiebung des Graffitos weiß sind. Der Volkshochschulleiter stellt die Frage in die Runde, ob ein weißer barfüßiger Junge auf einem Bücherstapel eine ähnliche Bildsprache entwickeln würde und er wahrscheinlich nicht sogar mit digitalen Medien abgebildet werden würde.

Die Ulmer Goin-Debatte verdeutlicht, dass Kunst im öffentlichen Raum transnational rezipiert und über Medien, heutzutage vor allem auch digitale Medien, auf sich aufmerksam machen kann. Goins Graffitos werden als widerständische und politische Kunstwerke eingeordnet, die auf gesellschaftliche Missstände hinweisen sollen (vgl. IT 71: ntv). Dabei bewegt er sich zwischen den der Graffiti-Kunst zugeschriebenen Aspekten, wie Bebilderung von öffentlichem Raum, kritischen Botschaften und Anonymität sowie der Kommerzialisierung von Streetart, indem sein Manager „klassische“ Ausstellungen, wie z.B. im Kunstverein Ulm organisiert oder limitierte Produkte Goins verkauft werden. Die Limitierung ist eine übliche Marketingstrategie, die bei Käufer*innen das Gefühl von Exklusivität erzeugen soll (vgl. IT 72: Feyh). Die Ulmer Auseinandersetzung entsteht unter anderem, weil Goins Manager der Stadt Ulm das Kunstwerk als Geschenk anbietet. Die Stadt fühlt sich aufgrund des Bekanntheitsgrads des international agierenden Künstlers, der auf Instagram 24.200 Follower hat (Stand 06.03.2023) „geehrt“. Zudem sind mit dem Akt des Schenkens und Beschenktwerdens gesellschaftsstrukturierende und kulturell spezifische Höflichkeitsnormen verbunden. Der ursprüngliche Spraykontext Kinshasas in Kombination mit dem Titel des Graffitos sowie das Image des politischen Widerstands Goins führt dazu, dass das Motiv von den politischen Entscheider*innen unhinterfragt als Aussage für die Förderung von gleichen Bildungschancen interpretiert wird. Der im Prozess der Anbringung des Motivs späte Einwand der Volkshochschulmitarbeiter*innen, die hier eine externe Beratungsfunktion übernehmen und die in den Abstimmungssitzungen selbst in der Regel nicht anwesend sind, erregt Ärger bei manchen der sich für die Umsetzung verantwortlich Fühlenden. Das kann unter anderem mit dem in der Psychologie so bezeichneten „Ausgabeneffekt“ erklärt werden. Dieser besagt, dass je mehr Zeit, Mühen und Geld man in eine Sache bereits investiert hat, es umso wahrscheinlicher ist, dass man entschlossen mit ihr weitermacht, obwohl die rationale Einschätzung der Folgen nicht damit übereinstimmt. Auch ein drohender Verlust des gesellschaftlichen Ansehens kann dazu führen, dass die Entscheidung trotz dagegensprechender Argumente weiterverfolgt wird bzw. versucht wird durchzusetzen (vgl. IT 73: Lexikon der Psychologie Spektrum). Das Bild „Knowledge is the Key to Peace“ Goins ist in dem neuen Kontext des urbanen Ulmer Stadtraums kritisch zu betrachten, weil ein eurozentristisch und vom Kolonialismus geprägtes Afrikabild (re-)produziert wird. Die Vorstellung einer Abhängigkeit des kleinen

schwarzen, im Auge des/der Betrachter*in höchstwahrscheinlich afrikanischen Jungen vom deutschen Bildungssystem, wird unterfüttert (vgl. Middleton und Njogu 2009, S. viiii). Die Volkshochschule steht repräsentativ des für als modern deklarierten Europas, während der anonym und gesichtslos bleibende kleine Junge in Flip-Flops den Gedanken an ein rückständiges Afrika evoziert. Das Bild ruft das auf Gegensätzen beruhende Stereotyp der Zivilisation und Kultur vs. Natur und Armut hervor, indem der Junge ohne festes Schuhwerk auf einen Bücherstapel steigt, um metaphorisch gesprochen in die Zukunft blicken zu können. Dies wird durch die Hand an seiner Stirn und den Blick in die Ferne unterstrichen (vgl. Arndt 2006, S. 15- 18; vgl. Cameroff 2010, S. 31f.; vgl. Hall 1998, S. 236f.; vgl. Rose 2016, S. 334). Im Kontext Kinshasas thematisiert das Motiv die herrschende Bildungsungerechtigkeit in Bezug auf die Spaltung der afrikanischen Stadtbevölkerung in arm und reich sowie die Bedeutung von Bildung für die zukünftige Lebensgestaltung (vgl. z.B. IT 74: Dokumentation von ZDFinfo). Im Ulmer Kontext jedoch wird der Gedanke an einen neokolonialen „Hilfediskurs“ aktiviert. Ein beschränktes und defizitäres Afrikabild wird entworfen. Es wird suggeriert, dass es die westliche Bildungsinstitution braucht, damit der als afrikanisch verortete Junge in eine (positive) Zukunft blicken kann. Im Umkehrschluss wird vermittelt, dass es diese (Bildungs- und Lebens-)Möglichkeiten für den Jungen sonst nicht gebe (vgl. IT 108: Schönhuth und Eckstein, S. 3f.). Eine Anregung zur Reflexion über historisch gewachsene und belastete Machtverhältnisse im Postkolonialismus beim Anschauen des Graffitos fehlt. Ein QR-Code muss bewusst und willentlich gescannt werden und wird nicht zwangsweise beim Vorbeigehen wahrgenommen. Es wird kein direkter kritischer Diskurs oder eine zur Reflexion anregende Reibungsfläche, sondern eine mit Afrika in Zusammenhang stehende Imagination bei den Rezipient*innen hervorgerufen. Es findet keine kritische Kulturvermittlung statt. Das Zurückziehen der Zustimmung der Volkshochschule für das Anbringen von Goins Graffiti hat zwar (mediale und politische) Aufmerksamkeit für das Thema erregt, die weitere Stellungnahmen und Veranstaltungen, wie die im M25, nach sich gezogen hat. Allerdings geht diese performative Wirkungskraft im nun auf der Sporthalle angebrachten Graffito verloren, sodass die kurzzeitigen Grenzverschiebungen durch den angeregten Diskurs nicht dauerhaft sind. Darüber hinaus belegt die Entscheidung der Stadt Ulm, das Motiv trotz kritischem vorangegangenem Diskurs an die Sporthalle anzubringen, dass das Thema kontrovers verhandelt und bewertet wird.

5.4.6. Thematisierung von Migration: Ausstellung der Volkshochschule Ulm „Bring dein Ding“ und Projekt „Migration verbindet“ des Donauschwäbischen Zentralmuseums Ulm

Am 02.03.2023 fand die Vernissage „Bring dein Ding - Eine Mitmach-Ausstellung zum Thema Migration“ in der Volkshochschule in der Ulmer Innenstadt statt. Die temporäre Ausstellung entstand im Rahmen des Projektarbeit der beiden Volkshochschul-FSJler*innen und wurde von Mitarbeiter*innen begleitet. Alle Menschen waren laut Beschreibung des Formats dazu eingeladen, sich mit Fotos von Gegenständen und kurzen Informationstexten zur Teilnahme an der Ausstellung zu

bewerben. Die Objekte sollten aus den Herkunftsländern der nun in Ulm und Umgebung lebenden Menschen stammen und eine persönliche Geschichte zum Thema Migration erzählen.

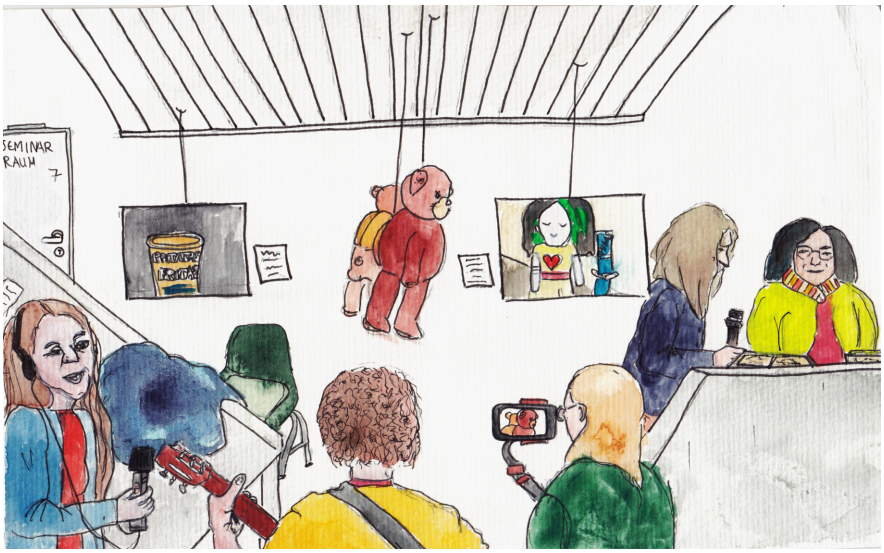


Abb. 44.: Vernissage „Bring dein Ding“ der Volkshochschule Ulm am 02.03.2023.

Es seien rund 30 Einsendungen eingegangen, wovon 24 ausgewählt wurden, so erzählt an dem Abend die ausstellungsverantwortliche vhs-Mitarbeiterin. Bei der Vernissage sind allerdings nur sechs der Teilnehmer*innen vor Ort. Die Eröffnung ist sehr gut besucht, die meisten Anwesenden sind weiß und schätzungsweise zwischen 40 und 65 Jahre alt. Die Argentinierin Daniela Ventuiz erzählt, dass die Puppe auf ihrem Foto ein Abschiedsgeschenk von ihren Freund*innen gewesen ist und ihre Haare hat, nur mit einer grünen Strähne. Außerdem gehöre ein kleines Buch zu der Puppe, in das ihre Freund*innen Wünsche für sie geschrieben hätten. Sie und eine junge ukrainische Geflüchtete erzählen auch auf dem Podest im Zuge der offiziellen Eröffnungsrede ihre Geschichten in einigen wenigen Sätzen. Die ukrainische Frau liest den Text von einem handgeschriebenen Blatt Papier ab und muss mehrmals innehalten, weil ihr die Tränen kommen. Nach der Rede können die Besucher*innen sich frei in der Ausstellung bewegen. Dafür wird ca. eine halbe Stunde eingeräumt. Nur ein paar Besucher*innen kommen mit den Ausstellungsbeteiligten ins Gespräch, viele gehen bereits zu dem 45-minütigen Vortrag über das Thema „Migration - Diversität - Teilhabe“ von Professor Simon Goebel. Er soll laut dem Volkshochschulleiter die fachliche Einführung in das weite Thema der Migration übernehmen. In der anschließenden in etwa zehn minütigen Diskussion äußert direkt der erste Sprecher eine rechtspopulistische Meinung im Hinblick auf Seenotrettung und Einwanderungspolitik Deutschlands. Als nach dem Redebeitrag eine Person anfangen möchte zu klatschen, ruft eine Frau aus dem Hintergrund „Kein Applaus für Scheiße!“.

Es liegen drei Bücher über Migration auf dem Podest aus, in ihnen blättern durchgängig

Menschen. Sie bilden einen ruhigeren Kontrast zu den sich bewegenden und sprechenden anderen Akteur*innen im Raum. Trotz der minimalen Bewegungen des Seitenumschlagens wirkt es aufgrund der erhöhten bühnenhaften Position so, als würden die Leser*innen eine besondere Rolle in dem Geschehen einnehmen. Fachliches Interesse und die Fähigkeit die Informationen aufnehmen zu können werden „performt". Obwohl alle Darsteller*innen im Raum wegen desselben Themas da sind und ihre Handlungen auf die Umstände einer Ausstellung im Migrationskontext ausrichten, weichen die jeweiligen Darstellungen je nach sozialer Rolle, die generell gespielt wird und damit verbundener gesellschaftlicher Position, voneinander ab. Während beispielsweise die Volkshochschulmitarbeiter*innen und Projektverantwortlichen darum bemüht sind, sich um die gekommenen Gemeinderäte zu kümmern und den anwesenden Mitarbeiter*innen der Kulturabteilung der Stadt Ulm ihre Arbeit zu ermöglichen,[382] spielen die gebuchten Musiker*innen ihre Lieder und rein an der Ausstellung Interessierte sprechen mit ihren Freund*innen und/oder betrachten die Bilder. Das heißt, die Darsteller*innen verfolgen unterschiedliche Intentionen mit ihren Aufführungen. Es geht z.B. um Netzwerkarbeit oder um eine positive Darstellung der eigenen Tätigkeit, damit (zukünftige) Fördermittel generiert werden, um die Umsetzung eines Jobs,[383] um (Weiter-)Bildung oder um bloße Abendunterhaltung und sozialen Austausch. Dennoch gibt der Ausstellungseröffnungskontext eine Rahmung für angemessenes Verhalten vor. Viele sind beruflich hier und somit in ihrer professionellen Rolle. Weil für die Kulturvermittlung ein Imagefilm[384] gedreht werden soll, interviewen ein kleines Team der Kulturabteilung und die FSJlerin Besucher*innen und Teilnehmer*innen sowie filmen einige Szenen. Als die Interviewerin mit Daniela Ventuiz spricht, ist das Aufnahmegerät noch nicht einsatzbereit. Sie bittet deshalb mehrmals darum, dass die beteiligte Ausstellerin „genau das" später nochmal wiederholt, als sie davon spricht, dass Kunst verschiedene Menschen zusammenbringt. Es handelt sich also um eine Inszenierung, die darauf abzielt, die positiven Seiten von Kunst- und Kulturvermittlung in dem Film hervorzukehren, um die Relevanz der Arbeit und die notwenige finanzielle Förderung (politisch) sichtbar zu machen. Dadurch, dass in die Aussagen eingegriffen, der Bildausschnitt mitbestimmt sowie der Film später auf eine bestimmte Weise von der FSJlerin der Kulturabteilung zusammengeschnitten wird, findet grundsätzlich eine Verfremdung statt. Die zuvor auf dem Podest sprechende vor dem Ukraine-Krieg Geflüchtete wird beispielsweise dabei gefilmt, wie sie vor dem Bild ihres Gegenstandes steht und ein Gitarrist daneben ein Stück spielt. Das

[382] Hier lässt sich eine Ähnlichkeit zur bereits vorgestellten Situation der Kunstvernissage in der Geflüchtetenunterkunft am Mähringer Weg erkennen.

[383] Ein Gitarrist wird bei der Veranstaltung von dem Team der Kulturabteilung gefilmt. Als er die Einverständniserklärung für Aufnahmen unterschreibt betont er, dass er gerne öfter mit der Kulturabteilung zusammenarbeiten würde. Er sieht in dem Moment demnach eine berufliche Chance und richtet seine Darstellung danach aus.

[384] Der Imagefilm wird nach Schwierigkeiten mit den ursprünglich geplanten Produzent*innen als Abschlussprojekt der kürzlich aus der Ukraine geflüchteten FSJlern der Kulturabteilung gedreht und geschnitten (vgl. IT 117: Stadt Ulm Kulturvermittlung).

Aufnahmeteam der Kulturabteilung probiert mehrere Aufstellungen aus und bittet darum, lauter oder leiser zu sprechen, sodass der „natürliche“ Situationsfluss durch Regieanweisungen unterbrochen wird. In der beschriebenen Szene werden nur die positiven und „erfolgreichen“ Migrationsprozesse und -verläufe in kurzen Passagen dargestellt und Ausgrenzungen der Aufnahmegesellschaft, die z.B. in dem Kommentar nach dem Vortrag Goebels zum Vorschein kommen, werden ausgeblendet. Das Endergebnis des Imagefilms verzichtet jedoch gänzlich auf die Einbindung der gemachten Sprachaufnahmen. Stattdessen liest ein professioneller Sprecher Zitate über die Kulturelle Bildung (in der Stadt Ulm) von Ulmer Kulturakteur*innen vor, die in den Gesprächen gefallen sind und die außerdem zuvor via E-Mail in Form von Antworten auf bestimmte Fragestellungen eingeschickt werden konnten. Die Zitate wurden von der Kulturabteilung zu einem Text zusammengefügt. Das heißt, dass die im Prozess getätigten Eingriffe in bestimmte Situationen von Seiten des Filmteams im finalen Film nicht öffentlich reproduziert werden. Es wird vielmehr betont, dass „Kunst und Kultur für, von und mit allen“ vielfältige Kooperationen braucht und besonders die Arbeit im Quartier wichtig ist. Man benötige ausreichend Räume für gemeinsames Schaffen, die Bereitschaft, die Perspektive von anderen Einzunehmen sowie Mut für Umwege und für „vermeintliche Fehler“, weil jeder von jedem lernen könne (vgl. IT 117).

Der Volkshochschulleiter bedankt sich in seiner Eröffnungsrede für die drei gratis zur Verfügung gestellten Glasvitrinen des Museum Ulms. Die anderen Gegenstände seien wegen mangelnder Ausstellungsfläche fotografisch festgehalten worden. Ein/e Besucher*in hat seinen/ihren großen Rucksack unter eine der Vitrinen gestellt und seine/ihre Winterjacke sowie seinen/ihren Schal auf sie gelegt, sodass die Gegenstände darin nicht mehr zu sehen sind. Bis ich gehe bleibt die Kleidung dort liegen, obgleich der kostenfreie Garderobenraum nur eine Etage tiefer ist. Es stellt sich die Frage, ob der/die Besucher*in nichts von den gängigen Verhaltensregeln im Museum bzw. bei einer Ausstellung wusste oder sie in dem Kontext einfach ignoriert wurden. Die räumliche Gestaltung und Atmosphäre der Vernissage im Gebäude der Volkshochschule unterscheidet sich von Ausstellungseröffnungen im als eindeutig deklarierten Museumsraum, sodass die Barriere der Überschreitung des gesellschaftlich als angemessen bewerteten Verhaltens als niedriger wahrgenommen worden sein könnte. Im Museum hätte der Rucksack außerdem am Einlass abgegeben werden müssen. Man bewegt sich folglich zwischen üblicher musealer Inszenierung und lockererer Atmosphäre. Übereinander gestapelte Stühle stehen in der Ecke, es gibt eine Sitzgruppe mit kleinem Tisch und eine Etage tiefer findet ein Volkshochschulkurs statt, der durch die Glasscheiben zu beobachten ist. Einerseits wirkt die Volkshochschule als Ort für die Ausstellung passend, weil ein Alltagsbezug vorhanden ist und die Hemmschwelle das Gebäude zu betreten aufgrund der alltäglichen Nutzung verschiedener transkultureller Akteur*innen im Hinblick auf Sprachkurse etc. gering ist. Andererseits entsteht ein Kontrast, weil das vornehmlich edel gekleidete Vernissagepublikum und die

förmliche Inszenierung zwar an eine gängige Ausstellung im Museum erinnern, die gemachten Investitionen sowie die (An-)Ordnung und Ausformung der Präsentation der Objekte sich aber sichtbar von „üblichen“ Vernissagen im Museum unterscheiden. Was sich in Bezug auf die Ausstellungskonzeption feststellen lässt (zu wenige Glasvitrinen, lediglich kleine Fotografien der Gegenstände, Integrierung in die Flurräume der Volkshochschule) lässt sich hinzukommend auch im Hinblick auf die Wertschätzung der Erzählungen der Teilnehmer*innen behaupten. Sie werden nicht alle namentlich vorgestellt. Außerdem bleibt wenig Zeit, um allen Berichten zuzuhören und wenn, geschieht das eher zufällig, weil keine Führungen angeboten werden oder eine inhaltliche Einführung gegeben wird. Die Argentinierin Ventuiz erzählt außerdem, dass sie selbst zum ersten Mal die Ausstellung sehe. Vorher habe es kein Treffen der Teilnehmer*innen gegeben. Das heißt, eine direkte Mitsprache bzw. Teilhabe an der Konzeption, dem Aufbau oder dem Ablauf der Ausstellung(s-eröffnung) hat nicht stattgefunden. Ebenso wenig wurde ein Raum für den Austausch zwischen den Teilnehmer*innen untereinander oder zwischen den Organisator*innen und den Teilnehmer*innen geboten. Bei der Veranstaltung wird sich weder auf den affirmativen, noch auf den reproduktiven, dekonstruktiven oder transformativen Diskurs bezogen, weil gar keine praktische Kulturvermittlung erfolgt (vgl. Mörsch 2012, S. 9- 13). Ungleiche strukturelle Machtverhältnisse werden nicht reflektiert und das Infragestellen eurozentristischer Grundauffassungen, für die das Thema der Ausstellung Anlass geboten hätte, d.h. ein „Verlernen“ im Sinne einer alternativen Wissensproduktion, wird nicht angestoßen (vgl. Zobl 2019a, S. 56- 60). Durch die gewählte Repräsentationsform der Fotos von den ausgesuchten Gegenständen der Migrierten und der auf weißem Papier ausgedruckten und zugeschnittenen Kurztexte wirken die abgebildeten Objekte im ersten Moment wenig aussagekräftig. Bei genauerer Betrachtung und dem Lesen der Beschreibungen aber füllen sich die gewählten Alltagsgegenstände mit Leben, indem eine persönliche Geschichte mit ihnen in Verbindung gebracht wird. Die ausgesuchten Objekte der Ausstellungsteilnehmer*innen sind sehr unterschiedlich. Allen ist aber gemeinsam, dass sie die alte Heimat mit der neuen Heimat miteinander verknüpfen. Eine Frau aus Spanien hat ein Bild von einer Dose „Patatas Fritas“ eingereicht, die sie von ihren Spanienreisen immer mit nach Ulm bringe. Vor kurzem habe sie das Produkt in einem Ulmer Feinkostladen gefunden: „Das ist wahrscheinlich der Beweis, dass Ulm inzwischen auch unsere Heimat geworden ist“. Es wird deutlich, dass Gegenstände, Waren und vor allem Essen symbolisch für Heimat stehen und ein „Heimatsgefühl“ auslösen können, indem sie mit Erinnerungen und mit Emotionen verknüpft sind. Wie Ulrike Vedder (2011) schreibt, sind Dinge

> „Gedächtnismedien: Objekte, die bewahrt, archiviert, weitergegeben, transformiert und vielleicht auch verloren werden, weil an ihnen eine Bedeutung haftet, ein Wert, eine Erinnerung, sei sie individuell oder kollektiv. […]. Darin können sie [die Dinge] ein Eigenleben entwickeln und auf die Subjekte verweisen, denen sie begegnen oder im Wege liegen, von denen sie gefunden

> oder gemacht, gesammelt oder benutzt, verehrt oder weggeworfen, erinnert oder vergessen werden - und die als Subjekte nicht vollkommen unabhängig von Objekten gedacht werden können“ (S. 17).

Kommerzialisierungsprozesse machen Dinge zu Objekten des Austauschs, die für sich stehen. Die herstellende Person ist zumeist unbekannt. Soziale Beziehungen und Erinnerungen können den Dingen aber wieder einen persönlichen Wert zuschreiben (vgl. Tsing 2015, S. 121f.).[385] Ein Beispiel dafür ist ein Rad aus Leichtholz oder Kork aus Schlesien, dessen Fotografie in der Ausstellung hängt. Ursprünglich soll das Rad zu einem Handwagen gehört haben, mit dem die Eltern des Verfassers 1945/46 aus Schlesien vertrieben wurden. Nun erscheint es als Erinnerung an die Flucht. In dem Beschreibungstext versucht der Einreichende mehr über die Beschaffenheit und Herkunft des Gegenstands zu erfahren. Er bittet um Hinweise zur genauen Holzart. Die Materialität des Gegenstands spielt für seine historische Einordnung und Verifizierung sowie Vervollständigung seiner Geschichte folglich eine Rolle. Der Inhaber versucht über Informationen zur Beschaffenheit des Objekts seine Erinnerungen bzw. die ihm vermittelten Erzählungen zu bekräftigen, zu ergänzen oder zu widerlegen. Auch Gegenstände wirken durch ihren alltäglichen Gebrauch performativ, weil sie Handlungsabläufe aufgrund ihrer materiellen Gestalt und Funktion beeinflussen. Indem Objekten von Subjekten eine emotionale und kulturelle Bedeutung zugeschrieben wird, können die Grenzen zwischen Gebrauchsgegenstand und Kunstwerk fließend sein. Das ist im vorliegenden Ausstellungskontext der Fall (vgl. Fischer-Lichte 2014, S. 472- 475). Den ursprünglichen Alltagsgegenständen wird eine andere Bedeutung zugeschrieben, indem sie aus einer neuen Perspektive betrachtet werden. Durch die Kombination aus persönlich-emotionaler Erzählung und Gegenstand, kann sich der/die Rezipient*in stärker in die Situation der Person hineinversetzen und bekommt einen kurzen, wenn auch beschränkten, Einblick in ihre Lebensrealität. Die Imagination wird angeregt, indem sich der fotografierte Gegenstand in einem bestimmten Umfeld vorgestellt wird. Bei der Ausstellungseröffnung sind die Personen, denen die Gegenstände gehören, teilweise anwesend. So kann sich ein direktes Bild gemacht und miteinander in Kontakt getreten werden. Die zu dem Gegenstand gehörende Geschichte kann verbal ausgedrückt und Rückfragen können gestellt werden, sodass ein Dialog entstehen kann. Anders verhält es sich bei einem Ausstellungsbesuch ohne Anwesenheit der Teilnehmer*innen. Hier stehen die Fotografie des Gegenstands und der Kurztext für sich. Zwar können künstlerische und kulturelle Gegenstände zur persönlichen ästhetischen Erfahrungen führen (vgl. Rat für Kulturelle Bildung e.V. 2021a, S. 40- 44), aber es stellt sich die Frage, inwiefern ein tatsächliches „Mitschwingen“ erfolgt, wenn der ursprüngliche Alltagsgegenstand keinen überschneidenden Bezug zur eigenen Lebenswirklichkeit aufweist und kein irritierender, zur Reflexion anregender Bruch erfolgt. Schließlich handelt es sich um die emotionale Verbundenheit einer unbekannten Person zu dem Gegenstand und

[385] Siehe Kap. 2.1.1. „Kapitalismus und ‚Commons‘“.

um ihre persönlichen Erinnerungen. Die Fotos der Gegenstände sind nicht mit beabsichtigter ästhetischer Wirkung gemacht worden, was durch ihre Aufnahme- und Druckqualität deutlich wird. Das Potenzial der Ausstellung liegt deshalb in der interkulturellen Kommunikation vor Ort. Sie ist in der Ausstellungskonzeption jedoch nur im Zuge der Vernissage vorgesehen und wird zu wenig in den Mittelpunkt gerückt. Es wird lediglich ein kleiner Zeitraum für einen offenen Austausch zwischen zwei anderen Programmpunkten eingeplant. Darüber hinaus fehlt es beispielsweise an einer gemeinsamen Gesprächseröffnung in kleinen Gruppen von Interessierten, an einem auf einen Dialog ausgerichteten Rundgang oder einer klaren Markierung von Standorten der zur Ausstellung Beitragenden. Deshalb weiß man als Besucher*in nicht genau, wen man wo, wann und wie ansprechen kann. Gerade weil es sich um ein emotionales und in der öffentlichen Debatte viel und divers diskutiertes Thema handelt, wären performative, aber professionell begleitete Mitmach-Ansätze, die Irritationen zulassen und sogar begünstigen, für das Entstehen eines Gemeinsamen in der Situation gewinnbringend gewesen. So aber bleibt die „Hemmschwelle" bestehen, den ersten Schritt unbegleitet aufeinander zuzugehen. Gleichzeitig haben die Teilnehmer*innen keine Einweisung erhalten und werden in ihrem Tun in dem Moment nicht unterstützt, obwohl es sich um persönliche und teils traumatische Erfahrungen handelt. Sie werden über die Geschichten zu den Gegenständen thematisiert (s. ukrainische Geflüchtete) und von den Ausstellenden in einer für sie „neuen Rolle" performt. Der einführende Vortrag Goebels stellt zwar einen Versuch dar, einen kritischen Blick auf die Migrationsthematik zu werfen und für das Thema der Diskriminierung, auch im Kunstbereich, zu sensibilisieren. Der erste Kommentar in der Diskussionsrunde zeigt allerdings das darin liegende Konfliktpotenzial, über das in dem knappen Zeitraum von in etwa zehn Minuten nicht ausreichend gesprochen werden konnte. Eine performative Herangehensweise an die Ausstellung mit Fokussetzung auf die Ausstellungsbeteiligten und ihre Gegenstände sowie mit tatsächlichen Partizipationsformaten, schon in der Konzeptionsphase der Ausstellung, wären eine Möglichkeit gewesen, das Potenzial für den interkulturellen Austausch über, mit und durch Kunst zu nutzen. Stattdessen wird Migration als kulturalistische Differenzerfahrung sowie in Abgrenzung zur Mehrheitsgesellschaft eingeordnet. Obwohl Migration „normal" ist, wird sie als ein Sonderfall dargestellt, der in einer temporären Ausstellung verhandelt werden soll. Diese findet zudem nicht im Museum statt, sondern in der Volkshochschule, die in der Eröffnungsrede von einer Mitarbeiterin als „Ort der Integration"[386] betitelt wird (vgl. Hess 2015, S. 51). Anstelle des Eröffnens eines Raumes für Neues, standen Marketing und Imagebildung im Vordergrund (s. Imagefilm, Anwesenheit von Gemeinderäten, Fokussetzungen der Veranstaltung an sich). Zudem wurde die Ausstellung von FSJler*innen der Volkshochschule mit geringen finanziellen Mitteln umgesetzt, was man daran sieht, dass es nicht ausreichend Vitrinen gab und auf kleine Fotodrucke ohne Rahmen etc.

[386] Zur Kritik am Integrationsparadigma siehe Kap. 2.1.2.3.1. „Kategorisierungen und Integrationsdebatte".

ausgewichen werden musste. So wurde der Eindruck vermittelt, dass die Themen Migration und Teilhabe zur (politischen) Aufmerksamkeitsgenerierung genutzt wurden, ohne dass als Institution das Ziel verfolgt wurde, die pluralistische Ulmer Stadtbevölkerung wahrhaftig und wertschätzend miteinzubeziehen.

Ein Beispiel das in einigen wesentlichen Umsetzungspunkten im Kontrast dazu steht, ist das internationale Forum „Migration verbindet" des Donauschwäbischen Zentralmuseums (DZM) in Ulm. Auf der Homepage wird es als eine Plattform für Austausch und Gespräch beschrieben:

> „Menschen mit internationalen Wurzeln arbeiten mit dem DZM zusammen und gestalten gemeinsam ein lebendiges Museum. […]. Das Internationale DZM-Forum „Migration verbindet" begann 2016 als zweijähriges Pilotprojekt. […]. Wir greifen spannende Aspekte aus der donauschwäbischen Kultur und Geschichte heraus und setzen sie in Bezug zu unserem Alltag und zum Zeitgeschehen. Wir nehmen Museumsexponate unter die Lupe, entlocken ihnen erstaunliche Geschichten und erwecken sie zum Leben. Wir diskutieren, erzählen und tauschen Erfahrungen aus. Wir entwickeln neue Vermittlungs- und Veranstaltungsformate und bringen uns so in die Museumsarbeit und in die Stadtgesellschaft ein" (IT 115).

Das Museum lädt alle Menschen dazu ein, sich bei Interesse an einer Teilnahme zu melden (vgl. ebd.). Ein größeres gemeinsam gestaltetes Projekt mit dem Titel „Koffer-Geschichten" wurde im Jahr 2018 von der Gruppe realisiert. Der Ausstellungsgedanke ähnelt auf dem ersten Blick dem von „Bring dein Ding" der Volkshochschule Ulm:

> „Anhand persönlicher Gegenstände, die beim Aufbruch aus der alten Heimat oder während der Anfangszeit in Ulm wichtig waren, verfassten die Teilnehmer*innen autobiografische Texte, die von ihrem Weg nach Ulm und dem Ankommen in einem neuen Umfeld erzählen" (IT 76).

Die Koffer-Geschichten wurden als Ausstellung im Oktober 2019 bis Mai 2020 im DZM präsentiert (vgl. IT 75: Homepage DZM). Dazu ist eine im Internet verfügbare Begleitbroschüre entstanden (vgl. IT 76). Die Führungen bei der Vernissage haben die Teilnehmer*innen mit internationalen Wurzeln größtenteils selbst gegeben, um ihre eigene Geschichte in Verbindung mit dem ausgewählten Objekt zu erzählen. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der projektbegleitenden Broschüre sind dreizehn Teilnehmer*innen im Alter zwischen 20 und 80 Jahren Teil von „Migration verbindet", die aus zehn verschiedenen Ländern kommen.[387] Die Migrationsgründe sind sehr unterschiedlich, von Vertreibung und Krieg bis hin zu Beruf, Änderung des Lebens oder demokratischer Gesellschaft (vgl. ebd., S. 9). Die Gruppe hat über ein Jahr an der Ausstellung gearbeitet, die in die Dauerstellung des DZM integriert wurde. Durch persönliche Gegenstände aus dem Gepäck soll die

[387] Kenia, Jugoslawien, Ungarn, Rumänien, Ukraine, Russland, Indien, Serbien, Deutschland und Bosnien und Herzegowina.

Ausstellung die Migrationsgeschichten der Teilnehmer*innen erzählen. Im Gegensatz zur Ausstellung der Volkshochschule sind die Texte zu den Gegenständen deutlich länger und auch auf Englisch übersetzt. Sie stehen als Abreißzettel zum Mitnehmen zur Verfügung. Als Gegenstände wurden z.B. ein Trachtenhemd aus Rumänien, ein geschenktes Kochbuch einer mittlerweile verstorbenen Freundin aus der alten Heimat Kenia, eine ursprünglich für den Urlaub und dann für die Flucht verwendete Strandtasche aus Bosnien und Herzegowina, ein Stampfer oder ein Schal aus Indien ausgewählt (vgl. ebd., S: 30- 43). Teilweise sind die Geschichten aus der Perspektive der Gegenstände geschrieben (vgl. ebd., S. 41+ 44). Neben persönlichen Erinnerungen und Ereignissen, die mit den Objekten verbunden werden, werden ihre historische Einordnung und gängige Nutzung(-sweisen) erläutert. Auch zwei „Deutsche ohne Migrationshintergrund“ sind Teil der Gruppe. Eine der beiden Frauen berichtet über den Umzug aus Bayern in den 40 km entfernten Alb-Donau-Kreis. Hier wird deutlich, dass das Projekt einen transkulturellen Ansatz verfolgt, weil alle herkunftsunabhängig mitmachen können und auch Mikro-Migration thematisiert wird (vgl. ebd., S. 47f.+ 60f.). Ein wesentlicher Unterschied der Konzeption des DZM im Vergleich zur „Bring dein Ding“-Ausstellung der Volkshochschule ist, dass die Teilnehmer*innen selbst auch Führungen geben, mitunter unterstützt durch vor Ort anwesende Übersetzer*innen. So wirken sie selber als Vermittler*innen ihrer Geschichte: Körpersprache, Gestik und Mimik sowie Emotionen sind als Rezipient*in direkt wahrnehmbar und Nachfragen sind möglich.

Bei einem Treffen am 24.03.2023 des internationalen Forums „Migration verbindet“ sind vierzehn Teilnehmer*innen anwesend, darunter der Museumsleiter, der gerade neu im Amt ist, eine Projektbeauftragte des Museums, eine wissenschaftliche Mitarbeiterin und eine Honorarkraft. Bei der Zusammenkunft wird die partizipative Ausrichtung des Forums deutlich. Es wird an einem ungefähr zwei Meter großen, selbst gemalten Baum auf einer Leinwand gearbeitet. Die Wurzeln zeigen die zugrunde liegenden Werte, Einstellungen und Gefühle in Bezug auf die Arbeitsgruppe. Heute sollen die Zweige gestaltet werden. Es geht um ein Brainstorming zu möglichen zukünftigen Orten für die Umsetzung von Formaten, gewünschte Kooperationspartner*innen und neue Ideen für Veranstaltungen und Projekte.

Abb. 45.: „Migration verbindet“-Treffen im Donauschwäbischen Zentralmuseum am 23.03.2023.

Es fällt auf, dass die Museumsmitarbeiterin lediglich moderierend tätig ist, die Struktur und den Ablauf des Treffens bestimmt sowie stellenweise Input gibt. In der Kaffeepause kommt die um die 60-jährige Edina auf mich zu, die vor über 30 Jahren aufgrund von Krieg aus Bosnien und Herzegowina mit ihrer Familie nach Ulm gekommen ist. Sie erzählt, dass in ihrer alten Heimat traditionell ein bestimmtes Pita mit (Hack-)Fleisch, Spinat und Feta von den Frauen zubereitet wird. Es sei schwierig zu machen, weil der Teig so dünn sei. In Deutschland werde diese Koch- und dahinter stehende Handwerkskunst nicht ausreichend wertgeschätzt. Die Zubereitung sei eine herausfordernde künstlerische Tätigkeit. Gleichzeitig berichtet sie davon, dass obwohl sie schon sehr lange hier wohne, die Sprache spreche und immer der Versuch der „Anpassung und Integration“ da gewesen sei, immer noch in Kategorien von „Wir und Die“ gedacht werde. Sie werde im Arbeits- und Privatleben immer wieder als „Andere“ kategorisiert. Deswegen sei die Gruppe von „Migration verbindet“ so wertvoll für sie. Hier empfinde sie ein „richtiges Zugehörigkeitsgefühl“. Ähnliches berichtet Olivera, die vor vier Jahren aus Serbien nach Ulm kam. Sie beschreibt ihre Erfahrungen in Bezug auf strukturellen Rassismus bei Behörden und Benachteiligung in der Berufswelt. Ihr Nachname, ihr Akzent und ihr Geschlecht würden zu ungleicher Behandlung führen. Es fällt demnach auf, dass mir sogleich von künstlerisch-kulturellen Tätigkeiten erzählt wird, die praktiziert werden und in Verbindung zu alten Heimaten stehen. Im selben Moment wird aber über Chancenungleichheit und Rassismus mit mir gesprochen. Womöglich ist dem so, weil ich als Repräsentantin einer wissenschaftlichen Einrichtung im Interkultur- und Migrationsbereich wahrgenommen werde, deren Arbeit in spezifischen Kreisen Aufmerksamkeit

erhält. Andererseits sind die Frauen bereits seit vielen Jahren in einem Projekt tätig, das sich auf verschiedene Weise mit Migrationserfahrungen auseinandersetzt, weshalb darüber bereits mehrfach gesprochen und reflektiert wurde. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass eine gewisse Übung im Erzählen darüber besteht. An dieser Stelle wird deutlich, dass ich als Forscherin das Feld mit beeinflusse. Ich werde als Vertreterin der Wissenschaft wahrgenommen, die Einfluss auf die Praxis nehmen kann.[388] Überdies fällt auf, dass die Beziehung der Gruppe untereinander wegen der langjährigen Zusammenarbeit sehr gefestigt ist. Ein Bruchmoment, der zu einer unerwarteten und gemeinsamen Situation der Erheiterung führt, ereignet sich, als die FSJlerin der Kulturabteilung für den Imagefilm[389] filmt, wie die Teilnehmer*innen den Baum bekleben. Die Marketingbeauftragte der Kulturabteilung und ich unterhalten uns in dem Moment über die Arbeit bei der Stadt. Als wir merken, dass die FSJlerin uns mitgefilmt hat und unter anderem auch unsere Kritik an der Bezahlung im Kulturbereich aufgenommen wurde, beginnen wir spaßeshalber in übertriebenem Ausmaß zu überlegen, wie wir den Filmabschnitt löschen können, ohne dass er auf der städtischen Datenplattform hochgeladen wird. Dabei lachen wir laut, sodass die Teilnehmerin Alojizia uns fragt, warum wir uns so amüsieren. Als wir es ihr erzählen, beginnt sie so zu tun, als würde sie der FSJlerin das Aufnahmegerät abnehmen und aus dem Fenster werfen. Dann sagt sie, dass das DZM alternativ auch WCs mit einer sehr guten Spülung hätte. Durch die irritierende Situation entsteht resümierend eine spielerische Darstellung, indem verschiedene abstruse, aber kreative Pläne zusammen fantasiert werden. Am 29.09.2023 wird in der Gruppe zusammen mit zwei Mitarbeiter*innen einer Medienagentur der aktuelle Stand im sogenannten „Sound-Rallye“-Projekt besprochen (vgl. IT 116: Homepage DZM). Gemeinsam nehmen die Teilnehmer*innen von „Migration verbindet“ verschiedene Geräusche von Gegenständen in den Ausstellungen im Haus auf, um daraus für Tablets mit professioneller Begleitung einen zwanglosen Hörgang durch das Museum zu gestalten. Die Frauen bestimmen den grundlegenden strukturellen Aufbau der entstehenden technischen Anwendung mit. Zwar programmiert die Agentur den Rundgang und entwirft das Design, aber Fragen darüber wie viele und welche Sounds, welche Gegenstände in welchen Räumen und welches Belohnungssystem ausgesucht werden, bespricht die Gruppe zusammen.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass die Partizipationsgrade der beiden Mitmach-Ausstellungen zum Thema Migration in der Volkshochschule Ulm und im DZM Ulm sehr unterschiedlich sind, obwohl die grundlegende Idee der Ausstellungen sich ähnelt. Die verschiedenen Zugeständnisse an Macht und Flexibilität seitens der Kultur- und Bildungsinstitutionen führen zu unterschiedlichen

[388] Siehe auch Kap. 3.3. „Reflexion der Forscher*innenrolle“.
[389] Vgl. IT 117: Stadt Ulm Kulturvermittlung.

Teilhabe- und Mitgestaltungsmöglichkeiten sowie Prozessen des (gemeinsamen) (Gruppen-)Wachstums und Gruppendynamiken.

5.4.7. „Afrokids Ulm e.V.“: Räume der Selbstermächtigung

Am 04.07.2023 halten Désirée Ekani und Marving Essouma, Initiator*innen des Vereins „Afrokids Ulm e.V.“, einen Vortrag über „Afrodeutsche Held*innen“ in der Bar bzw. in dem Café „Omar“ in der Ulmer Oststadt im Rahmen vom „Festival contre le racisme“. Der Verein beschreibt sich auf seiner Instagram-Seite als „Spielgruppe für alle Familien mit BPoC-Kinds im Raum Ulm & Umgebung. Initiiert von BIPoC“ (vgl. IT 77). Ich schreibe das Afrokids-Team im Juni 2023 an mit der Frage, ob ich zum nächsten Community-Treffen dazukommen kann, weil mich die Arbeit des Vereins für meine Dissertation interessiert. Man antwortet mir, dass der neu gegründete Verein noch in der Findungsphase sei und man sich noch nicht für eine wissenschaftliche Zusammenarbeit bereit fühlt. Man würde sich aber wieder bei mir melden. Es wird deutlich, dass meine wissenschaftsbezogene Anfrage als etwas betrachtet wird, das kritisch analysiert, prüft und ein bestimmtes Bild nach außen vermittelt.[390] Obwohl ich in meiner Nachricht betont habe, dass es um einen offenen Austausch und ein einfaches Dabeisein geht, wird anfänglich mit Skepsis auf meine Anfrage reagiert. Die Ablehnung kann als Akt der Selbstbestimmung interpretiert werden. Der Schwerpunkt des Vereins wird auf die interne Struktur- und Bindungsarbeit gelegt. Es soll sich um einen „Safe Space“ für die afrodeutsche Community in Ulm handeln, erklärt mir Désirée an dem Vortragsabend. Da 35 Familien Teil der Gruppe seien, würden auch innerhalb des Vereins viele verschiedene Standpunkte vertreten werden, die erst einmal in einem als sicher empfundenen Rahmen diskutiert werden müssten. Bei dem Vortrag sind acht Personen anwesend. Ein mittelalter Mann unterbricht die Vortragenden immer wieder, bezeichnet sich selber als „Anarchist“, wird zwischendurch sehr laut und redet tendenziell in einem aggressiven Tonfall. Er spricht viel über antikapitalistisches Verhalten und hakt mehrmals nach, warum man die Eigenbezeichnung „afrodeutsch“ gewählt habe, weil das Wort sich doch immer noch auf Nationalstaaten beziehe und Menschen systematisch ausschließe. Désirée und Marving verteidigen den Begriff als empowernde Selbstbezeichnung. Nachdem der Mann wieder laut wird, bitten mehrere Anwesende ihn darum, ruhiger und leiser zu kommunizieren. Daraufhin springt er auf, eilt zur Toilette und knallt die Tür zu mit dem Vorwurf der Meinungsunterdrückung. Kurz nach dieser Situation ist Ruhe im Raum, man hört nur noch die Gespräche der anderen Gäste der Bar im gegenüberliegenden Eck. Ein spürbarer Kontrast zwischen Lärm und Stille entsteht. Zuvor handelte es sich um eine klassische Vortragsatmosphäre: Die Vortragenden sprachen, das Publikum hörte zu. Es gab nur vereinzelt Wortmeldungen. Plötzlich wirkt die Atmosphäre intimer. Die Gruppe spricht untereinander und tauscht sich über die vom Üblichen abweichende Situation und das weitere Vorgehen aus. Der

[390] Siehe Kap. 3.3. „Reflexion der Forscher*innenrolle“.

nachfolgende Teil der Präsentation ist deutlich interaktiver, man stellt mehr Fragen und erzählt von eigenen Erfahrungen. Die starke emotionale, unerwartete Reaktion des Mannes hat folglich zu einem erhöhten Gemeinschafts- und Wir-Gefühl der anderen Beteiligten geführt. Désirée sagt mir, dass der Verein „Afrokids Ulm e.V“ aufgrund des hohen Bedarfs sehr schnell gewachsen ist. Ihr Mann sei „Storyteller“ und erzähle den Kindern bei den Treffen häufig bekannte Geschichten aus Kamerun, aber auch frei erfundene Anekdoten. Es gebe auch Jugendgruppen im Verein. Viele afrodeutsche Jugendliche setzen sich intensiv mit Kategorisierungen, Zuordnungen, Eigen- und Fremdwahrnehmung bzw. Othering auseinander, andere aber vermeiden das Thema aktiv, so Marving. Der Verein richte sich hauptsächlich an die afrodeutsche Community aus Ulm und Neu-Ulm. Es gehe darum, miteinander Zeit zu verbringen ohne in Frage gestellt zu werden und Erfahrungen offen austauschen zu können. Überdies aber versuche man öffentliche Veranstaltungen wie an diesem Abend oder auch Angebote wie das für alle offene Geschichtenerzählen regelmäßig umzusetzen. Man wolle sich nicht verschließen und allen Interessierten, auch über die afrodeutsche Community hinaus, Einblicke in die Arbeit zu geben. An diesem Beispiel wird deutlich, dass Empowerment im städtischen Raum selbstbestimmt stattfindet und teilweise gezielt von den Akteur*innen versucht wird sichtbar zu machen, gleichzeitig aber für Schutzräume gekämpft wird. Ein- und Ausgrenzungen sowie Selbst- und Fremdwahrnehmungen werden verhandelt. Bei den Community-Treffen, so zeigen die Instagram-Stories des Afrokids-Vereins, wird häufig zusammen gekocht. Désirée sagt, dass man über die kreative Betätigung anders miteinander ins Gespräch kommt.

Als Désirée, Marving und ich uns Ende Oktober 2023 treffen, um einen gemeinsamen Workshop für die von der Kulturabteilung der Stadt Ulm organisierte Tagung am 16.11.2023 zum Thema „Kooperationskultur im Quartier“ zu erarbeiten, erzählen mir die beiden, dass die Vereinsgründung nicht leicht ist. Einerseits würden geeignete Räume für die Community-Treffen fehlen. Andererseits stoße der geschlossene Rahmen der Treffen bei einigen Außenstehenden weiterhin auf Unverständnis. Darüber hinaus würden Workshops, die sie zum Thema rassismuskritisches Denken anbieten, in den meisten Fällen schlecht bezahlt werden. Die aufgewendete Zeit für die Konzeption von Vorträgen oder Workshops werde überdies in der Regel nicht vergütet. Ganz grundsätzlich sei es mit viel Arbeit verbunden, entsprechende Netzwerke für die Workshops aufzubauen sowie die Relevanz des Themas und Notwendigkeit von Weiterbildungen in dem Bereich - auch in der Verwaltung und in den Bildungseinrichtungen, z.B. im Hinblick auf Lehrer*innenfortbildungen, zu verdeutlichen. Sie beanstanden, dass es keine verpflichtenden Fort- und Weiterbildungen gibt. Außerdem sei es häufig immer noch so, dass nur in Einzelfällen Menschen aus der schwarzen Community zu wichtigen Themen befragt und bei Entscheidungen ernsthaft mit einbezogen werden würden. Ihr Wissen werde in kritischer Weise oftmals „zur Erfüllung einer Quote

alibimäßig und unbezahlt abgefragt“. Sie warnen vor der „Tokenism-Praxis“. Immer wieder würden sie beobachten, dass Menschen aus der schwarzen Community symbolisch bei politisch relevanten Themen hinzugezogen werden und auf stereotype Weise als Repräsentant*innen „ihrer“ vermeintlichen Gruppe, und nicht als eigenständige Individuen, betrachtet und dargestellt werden. Auf der besagten Netzwerktagung wird unser Workshop in den Werkstattraum des Tagungsortes gelegt. Der Raum ist klein, sodass manche Teilnehmer*innen auf dem Boden Platz nehmen müssen. Um mit dem Beamer die Powerpoint-Präsentation zeigen zu können, kleben wir mit großem weißem Papier die Wand ab. Zettel mit Anmerkungen für die Gruppenarbeiten müssen teilweise auf die Fenster geklebt werden. Jemand äußert: „Die gut ausgestatten Räume wurden den anderen Workshops zugeordnet, rassismuskritisches Denken kommt in die Abstellkammer. Das ist ja wohl bezeichnend“. Im Nachhinein stellt sich aber heraus, dass die Enge des Raumes und der inoffizielle Charakter zu einer familiären und offenen Atmosphäre beigetragen hat. In ihrem Vortrag berichtet Désirée kritisch über die häufig stereotype Darstellung von Schwarzen in bekannten Filmen. Sie würden oft als „dumme“ Nebendarsteller*innen, beste Freund*innen oder in der Opferrolle gezeigt werden. Als ein zu spät gekommener Teilnehmer nach dem Workshop zu ihr eilt und sie fragt, ob sie eine schwarze Frau kenne, die Lust hätte in einer Filmproduktion von seinem Team eine Nebenrolle zu spielen, reagiert Désirée irritiert. Eine Teilnehmerin des Workshops, die das mitbekommt kommentiert: „Oh, das war jetzt aber ein Timing“. Das belegt, dass der erst vor kurzem gehörte Input zu einer höheren Sensibilität in Bezug auf Diskriminierungen geführt hat. Es stellt sich jedoch die Frage, inwiefern die kurze Anregung zur Reflexion in der eigenen Kultur- und Sozialarbeit fortwirkt.

> „Wir können die Ausstellung so machen. Ich habe XY gefragt. Sie ist ja selber jung, schwarz und Migrantin“ (Mitarbeiter*in Museum Ulm zur Ausstellungskonzeption „Wir müssen reden!“, 2021).

5.4.8. „Stürmt die Burg“: Bespielung der Wilhelmsburg durch Kunst und Kultur

Die Bundesfestung Ulm, wozu auch die denkmalgeschützte Wilhelmsburg auf dem Michelsberg gehört, wurde zwischen 1842 und 1859 vom Deutschen Bund als Festigungsring zur militärischen Absicherung errichtet und ist heute Deutschlands größtes erhaltenes Festungsensemble (vgl. IT 78: Wilhelmsburg). Die Wilhelmsburg wurde 1848 fertiggestellt und in den Jahren 1875 bis 1887 zur Zeit des Deutschen Kaiserreichs ausgebaut und modernisiert. Im Zweiten Weltkriegs diente sie als Kaserne. Unter Einsatz von Zwangsarbeit wurden zudem Röhren der Firma Telefunken dort hergestellt. Ab 1945 war die Burg eine Produktionsstätte und ein Lager für Geflüchtete für zeitweise bis zu 4.200 Personen. Ab 1956 wurde sie wieder als Kaserne der Bundeswehr genutzt. Die letzten Soldat*innen verließen die Wilhelmsburg im Jahr 1982. 1986 ging die Festungsanlage als Schenkung vom Bund in den Besitz der Stadt Ulm über, Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre fanden Teilsanierungen statt. In den Jahren 2016 bis 2018 konnte die Wilhelmsburg durch das Förderprogramm „Nationale Projekte“

des Städtebaus so umgebaut werden, dass von Juni bis Dezember 2018 der erste Pop-up-Space mit 51 Veranstaltungstagen, 300 Akteur*innen und insgesamt ca. 12.000 Besucher*innen stattfand. Im Jahr 2019 wurde die Burg zur Nutzung weiter ausgebaut und 8000 Besucher*innen kamen zur temporären künstlerischen Bespielung von „Stürmt die Burg“. Der Ostflügel der Burg dient mittlerweile jungen Unternehmen als Bürofläche. Im Jahr 2021 wurde der von der Stadt Ulm gestellte Antrag zur „Förderung von Investitionen in nationale Projekte des Städtebaus“ mit dem Projekttitel: „Zukunft/ Wilhelmsburg 2030 - die Stadt in der Festung“ bewilligt. Im Jahr 2023 fand „Stürmt die Burg“ in den Monaten Juli und August zum sechsten Mal statt (vgl. IT 79: Wilhelmsburg).

Abb. 46.: Wilhelmsburg Ulm: „Stürmt die Burg“.

Am 03.08.2023 gibt der Berliner Rapper „Dissy“ abends auf der Außenbühne ein Konzert. Das WC befindet sich im ausgebauten Innenraum der Burg. Wegen der vorangeschrittenen Stunde werden die Kunstaktionen drinnen nicht mehr betreut. Gedankenverloren öffne ich eine Tür. Plötzlich stehe ich in einem noch nicht renovierten Burgteil, scheinbar habe ich nicht ausreichend auf die Wegweiser geachtet. Es ist dunkel und viel kälter, als in den Räumen zuvor. Als die Tür sich hinter mir schließt, hört man auch die laute Musik von draußen und das vereinzelte Gerede in den Vorräumen nicht mehr. In diesem Moment wird mir die geschichtliche Vergangenheit der Burg bewusst. Gerade der Kontrast zwischen der Lebendigkeit der Kunstausstellungen und -aktionen sowie der Theater- und Musikaufführungen im Rahmen von „Stürmt die Burg“ sowie der Stille, der Dunkelheit und dem Geruch nach altem Gemäuer lässt mich den Versuch der Um- und Neudeutung des Ortes intensiv spüren. Gleichzeitig wird in mir eine Vorstellung davon hervorgerufen, wie es wohl früher war.

Nach dem Auftritt von Dissy bildet sich eine Schlange vor dem Hip-Hop-Musiker, weil viele aus dem Publikum ein Foto mit ihm machen möchten. Ich bitte Kiron, einen Mitte 20-Jährigen, der als Kulturpädagoge bei „Kontiki“, der Jugendkunstschule der Volkshochschule Ulm arbeitet, ebenfalls ein

Foto mit meinem Smartphone von Dissy, meinem Freund und mir zu machen. Kiron macht sich einen Spaß daraus, während des Fotografierens eine bekannte Hip-Hop-Tanzbewegung nachzuahmen. Er geht in die Hocke und unterhält sich parallel. Am nächsten Tag schaue ich mir das Foto an: Dissys Kopf ist oberhalb der Augen abgeschnitten, von meinem Gesicht sieht man nur die Hälfte und mein Freund ist gar nicht auf dem Bild.

Abb. 47.: Foto von Rapper „Dissy“ und mir am 03.08.2023 bei „Stürmt die Burg“.

Kiron hat wohl versehentlich die Zoomfunktion berührt und den Bildausschnitt aufgrund der kommunikativ-lebendigen Situation nicht kontrolliert. Obwohl das Ergebnis des Fotos nicht das ist, was ich erwartet habe, ist es für mich eine lustige Erinnerung an den Abend. Es steht symbolisch dafür, dass die zwischenmenschliche Begegnung in dem Augenblick wichtiger war, als das vermeintlich perfekte Foto.

Ein Jahr zuvor bei „Stürmt die Burg 2022“ bespielt der Ulmer Künstler Manuel Stahl alias „Peter Pan Soundwerkstatt“ vom 21.07. bis zum 24.08. den unteren Kehlturm der Wilhelmsburg mit Soundcollagen. Es handelt sich um eine interaktive Klanginstallation. Schritte von Besucher*innen auf großen Platten, die auf dem nicht ausgebauten Teil des Burgbodens liegen, werden in Rhythmen und Klangflächen verwandelt. Der verstärkte Sound hallt dann an den Burgwänden wider. Der Ulmer Künstler erklärt mir, dass er mit einem Effektgerät die Tonhöhe der Hallfahne schrittweise moduliert hat, sodass das Laufen auf den Türen das eigentlich immer gleiche Töne erzeugt, in bestimmten Zeitabständen zusätzlich den Ton verändert. Die Tonhöhe des Reverbs sei schrittweise über einen Low Frequency Oscillator (LFO) gesteuerten Sequenzer moduliert worden. Durch das Verschmelzen mit den anderen Umgebungsgeräuschen (Geraschel, Geflüster, Flügelschlagen von Fledermäusen etc.) entstehen in Kombination immer andere Klanglandschaften. Alleine in dem Kehlturm wird ein anderes Gefühl hervorgerufen, als wenn weitere Besucher*innen an den Soundinstallationen mitexperimentieren oder der Künstler sogar selbst anwesend ist und weitere Gitarrenklänge über den

Soundteppich legt. Eine weitere Kunstinstallation in dem Jahr im oberen Kehlturm wurde von David Berlinghof umgesetzt. Anders als bei der sich immer neu zusammensetzenden Klanginstallation Stahls, schreitet der/die Besucher*in den Kehlturm hinauf und über Sensoren werden Tonbänder von teils schallendem, heiterem und lautem Lachen verschiedener Personen abgespielt. Je nach Tempo und Anzahl der Gehenden überlappt sich das Lachen. Es scheint manchmal aus den Kasematten zu ertönen, manchmal von weiter oben im Gang oder eher in Bodennähe. Obwohl das Lachen fröhlich klingt, wirkt es im düsteren und kalten Kehlturm unheimlich, weil es sich vom sonstigen Klangbild des Ortes stark unterscheidet. Oben angekommen bietet sich dem/der Besucher*in ein Ausblick über die im Tal gelegene Stadt Ulm. Das Gelächter ist nur noch gedämpft hörbar, wenn es durch weitere Besucher*innen aktiviert wird. Sonst können die Naturgeräusche im Kontrast zum Gelächter wahrgenommen werden, wodurch sich die performative Wirkung des Klanges intensiviert (vgl. auch IT 80: Programmheft „Stürmt die Burg 2022“).[391] Der Künstler Carlos Flores und die Künstlerin Kathrin Hippen testen in einer an zwei Tagen stattfindenden Performance im August 2023 zudem die Grenzen und Verbindungen von Text, generierten Bildern, Haut, Geräusch (Wellen) und Signal (Ton) aus, indem sie ein KI-designtes Tattoo stechen und in Sound übersetzen (vgl. auch IT 81: Programmheft „Stürmt die Burg 2023“). Durch das künstlerische Hin-und-Her-Übersetzen von Klanglichem und Visuellem, von nicht sichtbaren Schwingungen und der Verewigung auf der Haut soll deutlich werden, wie verschiedene Sinne zusammenwirken und welche Übersetzungsprozesse sich vollziehen. Leider ist die tattoowierte Person so vom Publikum abgewendet, dass das gestochene Motiv nicht zu sehen ist. Auch eine für den/die Zuschauer*in sichtbare Visualisierung der Schwingungen fehlt, weshalb der Übersetzungsprozess nicht nachvollzogen werden kann. Am 10.08.2023 findet außerdem ein Künstler*innengespräch mit zwei von den drei Wochen auf der Burg lebenden und an Ausstellungen arbeitenden Künstler*innen bzw. Studierenden und Absolvent*innen der Kunstakademie Braunschweig zum Thema „Künstler*in ist man 24 Stunden am Tag“ statt. Kleine Podeste mit Treppenstufen sind in einer der Kasemattenräume aus Holz gebaut worden. In der Mitte liegen Steine aus der Burg. Auf ihnen liegt eine leere Sektflasche, die wie beim Spiel „Flaschendrehen“ gedreht wird, um die Person auszuwählen, die als nächstes eine Frage stellen darf.

[391] Siehe Kap. 5.2.4. „Widersprüche, Brüche, Abwesenheit und Unvollständigkeit“.

Abb. 48.: Künstler*innengespräch bei „Stürmt die Burg“ am 10.08.2023.

Ansonsten ist der nicht renovierte Raum leer. Die Künstler*innen erklären, dass es ihnen um das Schaffen einer angenehmen Gesprächsatmosphäre ging, mit dem Ziel aus dem „Elfenbeinturm“ herunterzukommen und Stereotype über das Künstler*innendasein und den Beruf des/der Künstler*in, wie Verrücktheit, Alkoholkonsum, Abschottung oder ständige Kreativität aufzubrechen. Ihnen sei aufgefallen, dass viele Menschen sich nicht trauen würden über Kunst zu sprechen. Es gebe zu wenig offene Räume für den Austausch über Kunst, vor allem für Menschen, die beruflich nichts damit zu tun hätten. Ungefähr acht Personen nehmen aktiv an der Konversation Teil und sitzen auf den Stufen. Einige Interessierte, die den Ausstellungsrundgang machen, kommen kurz herein, viele schlendern im Gang vorbei. Es wird über verschiedene Realitäten künstlerischer Arbeit gesprochen, über den Kunstbegriff selbst, darüber wer bestimmt was Kunst überhaupt ist, inwiefern der Künstler*inberuf gesellschaftlich geschätzt und gefördert wird, welche Rolle das Bedürfnis nach Gestaltung des Menschen insgesamt spielt und inwiefern Kreativität im Leben generell relevant ist. Die Atmosphäre ändert sich, als draußen auf der Bühne im Innenhof die Rock’n’Roll und Rockabilly-Band anfängt zu spielen. Die Musik ist sehr laut, weil die Holzfenster geöffnet sind. Deshalb muss nun mit erhobener Stimme gesprochen werden. Weil man sich akustisch nicht mehr so gut versteht, schlägt jemand vor, einfach mit den Getränken anzustoßen: „Wir spielen ja ohnehin Flaschendrehen und ohne etwas zu trinken, funktioniert das doch gar nicht!“. Das Klirren der Flaschen und Gläser beim Anstoßen vermischt sich mit dem Klang der Musik und den an den Wänden im Gang hallenden Schritten der anderen Besucher*innen. Die geschilderte Situation legt zum einen dar, dass das Sprechen über Kunst eng mit dem künstlerischen Schaffen verbunden ist und einen wichtigen Stellenwert in der künstlerischen Arbeit einnimmt. Sowohl in dem Austausch mit anderen über Ideen und Schaffensprozesse, als auch in der Finanzierung, Vermarktung und Bekanntmachung von

Kunst(-werken) sowie der Rezeption und Reflexion.[392] Zum anderen tritt hervor, dass die (räumliche und sinnliche) Atmosphäre die Gesprächsdynamiken beeinflusst. Zusätzlich wird dem Gesprächsort der Wilhelmsburg durch die Interaktion eine neue performative Bedeutung zugeschrieben, indem Kunst(-aktionen) und leibliche Begegnungen miteinander verschmelzen und dem zum Großteil des Jahres unbelebten Ort temporär einen anderen Sinn verleihen, d.h. Raumaneignungen finden statt. Einerseits durch die Kunstaktionen und Konzerte, andererseits durch die kreativen Handlungen aller sich auf dem Burggelände Bewegenden und Begegnenden.

5.4.9. „Songlotterie“: Zusammenführung von Improvisationstheater und Liveband

Dieses Kapitel beleuchtet das interaktive Musikprojekt des Ulmer Künstlers und Musikers Mark Klawikowski namens „Songlotterie“. Es handelt sich um eine Mischung aus Improvisationstheater und Livemusik. Klawikowski versammelt als Sänger und Initiator des Projekts immer wieder unterschiedliche Musiker*innen um sich, um Songs verschiedener Genres miteinander zu verbinden. Die Musiker*innen würden sich vor allem auf Jamsessions in Ulm kennenlernen. Die Titel und Texte der improvisierten Lieder werden durch Worte vom Publikum beeinflusst. Bei einem Konzert im Biergarten und Konzertveranstaltungsort „Liederkranz“ in Ulm im Jahr 2021 fordert Klawikowski die Zuschauer*innen z.B. dazu auf, Wörter, die ihnen spontan in den Sinn kommen auf kleine Zettel zu schreiben. Sie werden eingesammelt und vom Frontmann aus einem Zylinder gezogen. Die Musiker*innen improvisieren ein Genre dazu. Meistens reichen ein bis zwei Wörter für ein Lied, sagt Klawikowski. Die gezogenen Wörter werden spontan vom Sänger zu einem Text zusammengebastelt, sodass oft ungewöhnliche Geschichten entstehen. Die Zuschauer*innen werden auf diese Weise Teil der Performance, was immer wieder zu Erheiterung führt. Klawikowski, der auch Puppentheater spielt, Figuren baut und illustriert, unterstützt die unübliche Darstellung stellenweise durch eine

[392] Dass das Sprechen über Kunst und das Beherrschen der Sprache der Mehrheitsgesellschaft viel mit Teilhabe, Macht und Übersetzungen zu tun hat, zeigt folgende Situation. Bei der von der Kulturabteilung der Stadt Ulm ausgerichteten Kulturvermittlungs-Netzwerktagung im November 2023 soll der aus Santiago de Chile stammende, überregional bekannte Ulmer Künstler und Illustrator Daniel Fernández ein „Graphic Recording“ erstellen. Das heißt, er soll seine Eindrücke der Referent*innenvorträge direkt vor Ort auf einem Tablet digital visualisieren, damit am Ende der Tagung über einen Monitor der Kulturhupe ein gemeinsamer Abschluss aller Tagungsbesucher*innen erfolgen kann. Fernández sagt mir bei einem Projekttreffen zwei Tage vorher, dass er Respekt vor dem Auftrag hat: „Ronja, ich kann zwar zeichnen, aber ich verstehe das Gesagte nicht gut. KP [Karl-Philipp Engelland, Kulturagent der Stadt Ulm] meinte es ist kein Problem, aber ich muss den Inhalt verstehen, um zu wissen, was ich malen soll. Ich verstehe nicht alle komplizierten Wörter“. Am Ende der Tagung gibt es viel Applaus für sein Graphic Recording. Die Präsentation seiner Arbeit macht die verschiedenen erfolgten Übersetzungsprozesse deutlich und ist selber als dazugehöriger, künstlerischer Bestandteil zu beschreiben. Während Fernández auf seinem Tablet durch die Zeichnungen führt und bestimmte Ausschnitte vergrößert, übernimmt Engelland die Erläuterung des Gemalten. Somit findet eine mehrfache Übersetzung statt. Fernández übersetzt das Gehörte in etwas Visuelles, der Kulturagent übersetzt das Visuelle wieder in etwas Gesagtes. Die Zuschauer*innen und Zuhörer*innen verbinden beides in ihrer eigenen Wahrnehmung und gleichen mental ab, ob sie während der Tagung einen ähnlichen Eindruck gewonnen haben.

übertriebene Mimik sowie ausgefallene Gesten und Tanzbewegungen. Am 01.07.2023 auf einem Straßenfest in der Hafengasse im Zentrum Ulms performt die Musikgruppe mit sechs Musiker*innen. Vor einer langjährig bestehenden Buchhandlung und einem Kunstcafé ist eine kleine Bühne mitten in der Altstadtgasse aufgebaut. Es ist Samstag und viele Menschen gehen die kleine Straße auf ihrem Weg Richtung Innenstadt entlang. Immer wieder bildet sich ein anderes Publikum vor der Bühne. Manche sitzen auf dem Boden davor, andere stehen weiter weg, tanzen oder beobachten. Klawikowski spricht gezielt Vorbeigehende an und fordert sie auf, spontan ein Wort für das nächste Lied zu nennen. Es fallen Wörter wie: Liebe, Batman, Tanzbär oder Brezel. Manche der Angesprochenen bleiben stehen, um das daraus entstehende Lied zu hören. Andere gehen weiter mit der Begründung, dass sie keine Zeit haben. Der Sänger spielt selber mit den Worten, aber bindet auch das Publikum aktiv mit ein: Beim „Batman-Song“ darf ein Kind immer wieder „Batman“ in das Mikrophon rufen, während die Musiker*innen die Titelmelodie des Filmes nachspielen. Klawikowski beginnt das Lied mit dem Wortspiel: „Ich steige aus dem Bett, man“ und ein Lied über Müdigkeit und Energie entsteht. Als Belohnung bekommen die Worteinreichenden eine Kindersonnenbrille, die sie aus einer Papiertüte ziehen dürfen. Die Brillen sind für die zumeist Erwachsenen deutlich zu klein, dennoch ziehen viele sie direkt auf, was für Gelächter im Publikum sorgt. Klawikowski selbst trägt verschiedene Kopfbedeckungen, wie eine Bärenhaube oder einen Regenschirm als Hut. Ein Percussionist trägt eine blau verspiegelte Polaroid-Brille mit golden glitzernden Bügeln, woran Kotletten geklebt sind, die im Rhythmus mitwackeln.

In einem Interview beim freien Radio Ulms „Radio free FM“ betont der Künstler, dass das Projekt an erster Stelle Spaß machen soll. Manche Wörter des Publikums würden sogleich eine bestimmte Stimmung ausdrücken. Das Wort „Weltuntergangszenario“ rufe z.B. sofort die Assoziation an „psychedelischen Gruft-Rock“ hervor. Mark Klawikowski nennt das Konzept hinter der Songlotterie „Rahmenimprovisation“, d.h. eine bestimmte Veranstaltung finde statt und die Musiker*innen würden vorab wissen, dass sie zusammenspielen.

Abb. 49.: Musikprojekt „Songlotterie“.

Fotovorlage: siehe IT 83: Kunstschimmer.

Auch Videos der Musikgruppe würden improvisiert entstehen, indem der ganze Song einmal am Stück aufgenommen werde ohne Handlungen vorab zu besprechen. Es würden meistens mehrere „Onetakes“ aufgenommen werden und das Beste werde dann ausgewählt. Beim Radiointerview wird spontan ein Lied zu den von Zuhörer*innen genannten Begriffen „Kartoffel schälen“ und „avantgardistisch“ von den insgesamt vier Musikern erfunden. Es wird eine fiktive Geschichte über das Einkaufen auf dem Markt, das Zubereiten der Kartoffel daheim und das plötzlich eskalierende Verspeisen des Gerichts, das in einem Großbrand endet, erzählt. Mark Klawikowski sagt, dass ihn neben Büchern von Walther Moers hauptsächlich Kinder inspirieren, da sie oft freier und spielerischer mit Wörtern umgehen würden (vgl. IT 82: Radio Free FM). Die Songlotterie dient als Beispiel für ein offenes Kunstkonzept, das sich zwar in einem bestimmten Rahmen in Form von Songabläufen und -strukturen, gängigen Regeln bei Konzertveranstaltungen oder Aufteilungen von Bühne und Besucher*innenraum bewegt, gleichzeitig aber über den Einfluss des Publikums durch die Wortzettel immer wieder Raum für etwas Neues und gemeinsam im Moment Entstehendes bietet. Die Kontrolle der Musiker*innen und Band wird bis zu einem bestimmten Punkt bewusst an das Publikum abgegeben. Die Lieder entwickeln sich im musikalischen Prozess und in der Interaktion der immer wieder anderen Musiker*innen, aber zusätzlich auch mit gedanklichen Einwürfen der in der Regel sonst nur Zuhörenden. Es geht um den paradoxerweise geplant planlosen Versuch, sich immer wieder neu und auf eine unvorhersehbare Art aneinander auszurichten, zu synchronisieren und „gemeinsam

zu schwingen“.[393] Die auffallenden Kostüme und Tanzbewegungen der Musizierenden generieren wegen des Abweichens zum Gewohnten Aufmerksamkeit.

5.4.10. „Erenlauh“-Projekt und Stadtteilcafé in Ulm Wiblingen

Die Junge Ulmer Bühne (JUB) ist ein freies Kinder- und Jugendtheater. Es wird von der Stadt Ulm und dem Land Baden-Württemberg gefördert. Zehn festangestellte und mehr als zehn freie Mitarbeiter*innen entwickeln Spielpläne für Kinder und junge Menschen. Theaterpädagogische Angebote werden vor allem für Schulen erarbeitet. Lehrer*innen können Schauspielaufführungen im Klassenzimmer buchen. Zusätzlich wird im Frühjahr in der großen Parkanlage der Ulmer Friedrichsau ein mehrwöchiges Theaterangebot namens „Spatzenwiese“ präsentiert und die „Jurte“ steht auf dem Ulmer Weihnachtsmarkt (vgl. IT 94).

Am 23.08.2023 treffe ich Sven Wisser, den Leiter der JUB in einem Café. Er erzählt, dass er ab dem Frühjahr 2024 mit einer Schauspielgruppe in verschiedene Quartiere der Stadt Ulm gehen möchte. Bis dahin plant er ein maximal halbstündiges Trommel- und Percussionsstück für den öffentlichen Raum im Quartier auszuarbeiten, das auch Improvisationen beinhaltet und spontanes gemeinsames Handeln fördert. Das Musikstück soll als animierender Einstieg gespielt werden. Daran anschließend wolle man mit den anwesenden Stadtteilbewohner*innen ins Gespräch kommen. Es gehe darum herauszufinden, was sie sich für Kulturangebote wünschen, was sie unter Kunst und Kultur verstehen und welche Rolle sie in ihrem Alltag spielen.

Abb. 50.: Sven Wisser.

Sven Wisser betont, dass Kooperationen für das Vorgehen sehr wichtig sind. Vor allem mit Mitarbeiter*innen der Sozialen Arbeit sei er bereits in Kontakt, um vorhandene Stadtteilcafés von

[393] Siehe Kap. 4.2.1. „Resonanz, Synchronisierung und Rhythmus“.

Anfang an miteinzubinden, bereits bestehende Netzwerke und schon aufgebautes Vertrauen zu nutzen sowie Erfahrungswerte auszutauschen. Außerdem müssten Doppelstrukturen vermieden werden. Zwar habe die Stadt vor kurzem die neue Stelle des/der „Kulturraummanager*in“ eingerichtet, der/die ab Januar 2024 bis Ende 2026 zuerst modellhaft in zwei Quartieren in Ulm, freie Räume verwalten soll.[394] Allerdings vermutet der Leiter der JUB, dass es dauert, bis die notwendigen Strukturen für eine funktionierende Zusammenarbeit geschaffen sind. Hinzukommend sei es wichtig für den Prozess des „Zuhörens“ genug Zeit einzuplanen. Ein Theaterpädagoge der JUB sei aktuell schon im Ulmer Stadtteil Wiblingen unterwegs. Leider habe die Kontaktperson des Stadtteilcafés „Alma“[395] plötzlich gekündigt, weshalb die grundlegende Beziehungsarbeit nun wieder „von vorne“ beginnen müsse. Darüber hinaus habe er festgestellt, dass nicht alle seine Mitarbeiter*innen eine Haltung des „Zuhörens“ bzw. des „Ins-Gespräch-Kommens“ einnehmen würden, ohne ein bereits vorab erstelltes Kulturangebot vorzulegen und zu erwarten, dass die im Stadtteil Lebenden es „freudestrahlend annehmen“. Es sei schwierig Personal zu finden, das auf der einen Seite im spezifischen Kunst- und Kulturbereich ausgebildet sei, auf der anderen Seite einen breiten Kulturbegriff vertrete und darüber hinaus für die Arbeit im Quartier entsprechend sensibilisiert und pädagogisch geschult sei. Spezifische Fortbildungen seien notwendig, aber auch zeit- sowie kostenintensiv. Wünschenswert seien generell feste Räume in den Stadtteilen, so Wisser, die regelmäßig und zu verbindlichen Zeiten durch ein multiprofessionelles Team Ulmer Kulturakteur*innen „betreut“ werden. Diesbezüglich müssten unbedingt auch die Ressourcen der Kommenden und Interessierten wahrgenommen und aufgegriffen werden. Genau dieser „Spagat zwischen Angebot und Partizipation“, ohne aufgrund einer gewissen Erwartungshaltung auf Seiten der Kulturanbieter*innen und -schaffenden enttäuscht zu werden, sei herausfordernd. Wichtig ist seiner Meinung nach das zuverlässige und über einen längeren Zeitraum „vor-Ort-Sein“, um gemeinsam mit Interessierten an Projektideen arbeiten zu können. Die Umsetzungen und offenen Ergebnisse könnten dann auf Stadtteilfesten oder bei anderen Veranstaltungen im Stadtzentrum präsentiert werden. Auf diese Weise könnte sich Entwickelndes wiederum in die Institutionen hineinwirken.

Am 01.09.2023 nehme ich an einer anderthalbstündigen Sitzung der Lenkungsgruppe des

[394] Siehe Kap. 1.3.2.1. „Kulturentwicklungsplanung(en)“. Der/die Kulturraummanager*in, so erzählt mir die Kulturabteilungsleiterin Sabine Schwarzenböck in einem Gespräch Ende August 2023, hat die Aufgaben, bei den Kulturschaffenden und Kulturinstitutionen notwendige Räume abzufragen, in den Modellquartieren herauszufinden, welche Räume es grundsätzlich gibt und wann sie wie belegt sind. Es gehe um das Erfassen von Angebot und Nachfrage und die Gestaltung eines möglichen Kreativinputs in den Stadtteilen. Dafür sei eine enge Zusammenarbeit mit den städtischen Abteilungen, aber auch mit Vereinen, den Liegenschaften oder dem Handwerk notwendig. Im Idealfall könnten so neben der Terminkoordination und überblicksartigen Strukturen der Raumnutzung, die im Prozess digital zur Verfügung gestellt werden sollen, Freiräume zum Zuhören geschaffen werden. Der Austausch zwischen den verschiedenen Akteur*innen im Quartier und gewinnbringende (neue) Kooperationen könnten durch die neu geschaffene Stelle gefördert werden.

[395] Weitere Erläuterungen zum Stadtteilcafé „Alma“ gibt es am Ende des Kapitels.

sogenannten „Erenlauh“-Projekts teil. Das Treffen findet im Stadtzentrum Ulms im Museum Brot und Kunst statt. Anwesend sind die Kooperationspartner*innen des Projekts: Die Leiterin des Museum Brot und Kunst, ein das Projekt anleitender und im Quartier agierender Theaterpädagoge und sein Assistent, der Ulmer Künstler Mark Klawikowski, zwei für den Sozialraum Wiblingen Zuständige der städtischen Abteilung „Soziales“ sowie Karl Philipp Engelland, der Kulturagent der Stadt. Sven Wisser hat mich auf das Treffen hingewiesen, ist selber aber nicht vor Ort. Auch sonst ist wegen der Sommerpause niemand der Jungen Ulmer Bühne anwesend. Das wird von dem hauptprojektverantwortlichen Theaterpädagogen kritisiert: Nicht einmal im gesamten Projektverlauf sei die Lenkungsgruppe vollständig gewesen. Zuerst wird die Abschluss- und Veranstaltungswoche besprochen. Es geht grob um eine Zirkuswoche in Zusammenarbeit mit professionellen Artist*innen. Vom 18.09.2023 bis zum 22.09.2023 sind Workshops geplant von jeweils vierzehn bis siebzehn Uhr. Die Leiterin des Museums hinterfragt, ob die Uhrzeit nicht dazu führe, dass hauptsächlich Grundschüler*innen angesprochen werden würden, weil ältere Schüler*innen noch Unterricht hätten. Zudem, so wird von allen Seiten bemängelt, sei die Planungs- und Umsetzungszeit des Projekts im Allgemeinen zu eng gedacht worden. Die Sommerpause der JUB sowie das zeitweise schwierige Erreichen der Verwaltung, z.B. der Bürgerdienste oder des Grünflächenamts, habe in der Sommerzeit zu starken Verzögerungen geführt. Deshalb sei unter anderem die geplante Website zum Projekt noch nicht online, obwohl die Abschlussveranstaltungen schon zeitnah beginnen. Insgesamt zeigt sich, dass sich die individuellen Projektvorstellungen und -ziele voneinander unterscheiden. Während Wisser in dem Gespräch zu zweit kritisierte, dass man versuche mit einem vorgefertigten Angebot auf die Quartiersbewohner*innen zuzugehen und zu wenig zuhöre, nennt der verantwortliche Theaterpädagoge die mangelnde Verlässlichkeit von Ansprechpartner*innen, die geringe Zeit und fehlende finanzielle Ressourcen als Kritikpunkte. Sie hätten die berechtigterweise geforderte Schwerpunktsetzung des Beziehungsaufbaus erschwert. Je mehr Akteur*innen an einem Projekt mitwirken würden, desto herausfordernder sei die Kommunikation, so denkt er. Anstelle von Plakaten wurden sogenannte „Free Walls“, also legale Graffiti-Wände, mit Werbung besprüht. Der Künstler Mark Klawikowski erzählt, dass beim Abkleben der Flächen die Hälfte von Jugendlichen alsbald wieder herabgerissen worden sei. Erst sei er frustriert gewesen, dann habe er sich jedoch überlegt eben jene Handlung aufzugreifen, als Widerstand zu deuten und auch das Abreißen als Prozess in die Kunst zu integrieren. Die Leiterin vom Museum Brot und Kunst erwähnt, dass die eigentlich geplante Aktion der „Schnibbelparty“ für vor allem Frauen im Quartier nicht stattgefunden habe, weil die angedachte Uhrzeit unpassend gewesen sei. Die angesprochenen Frauen hätten abends kein Interesse daran gehabt, Speisen vorzubereiten und gemeinsam zu verzehren. Viele würden um die Zeit für ihre Familien kochen. Hier zeigt sich, dass Ideen und Vorhaben teilweise nicht angenommen wurden, weil zuvor zu wenig Zeit für offene Gespräche mit den Zielgruppen eingeplant wurde. Außerdem ist fraglich,

ob an dieser Stelle nicht Stereotype sichtbar und reproduziert werden und von einer Aussage oder Vermutung auf eine gesamte Gruppe geschlossen wird bzw. andere beeinflussende Faktoren unberücksichtigt bleiben. Darüber hinaus berichtet Klawikowski, der auch Workshops in der Zirkuswoche gibt, dass er zu Beginn viel Zeit im Stadtteilcafé „Alma“ in Wiblingen verbracht habe. Er habe zum Beispiel eine größere ukrainische Gruppe beobachtet, die sehr engagiert gemalt und viel untereinander gesprochen hätten. Sobald er aber dazu gekommen sei, seien die Leute „schüchterner“ gewesen und die Kommunikation sei aufgrund fehlender Sprachkenntnisse auf beiden Seiten schwierig gewesen. Es habe ein „Übersetzungsproblem“ gegeben. Er denkt, dass interaktive Mitmachaktionen im Zirkuszelt gewinnbringender sind, weil der ganze Körper als Kommunikationsmedium eingesetzt wird, sodass verbale Kommunikation an Bedeutung verliere. Beim „Tag der Nachbarschaft“ in Wiblingen, so berichten er und der Theaterpädagoge, sei es einfacher gewesen mit den Bürger*innen in Kontakt zu kommen. Er habe spontan kleine Bilder von Leuten auf Bierdeckel gemalt, was auf großes Interesse gestoßen sei. Automatisch hätten mehrere Mädchen angefangen ebenfalls darauf zu malen. Die Leiterin des Museums Brot und Kunst äußert schließlich, dass sich das Projekt im Prozess zu dem des Theaterpädagogen entwickelt habe. Sie frage sich, was nun der Mehrwert für die Institution des Museums sei, weil der Aufbau von Vertrauen in dem Fall von jemand Externem übernommen worden ist. Das Museum selbst habe nicht genügend Personal und sie gehe nicht davon aus, dass durch die Einzelaktionen neues Publikum in ihr Haus komme. Als ich sage, dass auch Dinge wie das womöglich sowieso im Privaten oder in der Community umgesetzte gemeinsame Teetrinken mit den Leuten vor Ort in Kombination mit offenen Gesprächen gute Anknüpfungspunkte für die weitere gemeinsame Ideenentwicklung sein können, erwidert die Leiterin: „Was hat das Museum mit Teetrinken zu tun?“. Ihre Reaktion lässt darauf schließen, dass ein Voneinander-Lernen von ihr nicht als wichtiger Aspekt im Projekt betrachtet wird. Außerdem werden die Verbindungspunkte zwischen dem Beisammen-Sein und dem Teetrinken, bei dem häufig auch selbstgemachtes Gebäck verzehrt wird und dem Thema Welternährung, auf das das Museum seinen Schwerpunkt setzt, nicht direkt gesehen. Ein anderer Punkt ist, dass die Workshops in der Zirkuswoche zwar auf Freiwilligkeit beruhen, aber aufeinander aufbauen mit der Intention, am Abschlusssamstag zwei einstudierte Aufführungen vor Publikum zu präsentieren. Diese Konzeption erscheint schwierig, weil ein gewisses Grundinteresse und Durchhaltevermögen vorausgesetzt wird und ein hoher Zeitaufwand auf Seiten der Teilnehmer*innen besteht. Zudem braucht es den Mut, das Erlernte nach einer bestimmten Vorgabe vor Zuschauer*innen darzustellen. Der Theaterpädagoge verteidigt die Entscheidung aber, weil das Erlebnis der Aufführung auf einer Bühne persönlichkeitsstärkend und gemeinschaftsstiftend sei. Bei dem Aufbau des Zirkuszeltes am 17.09.2023, der bei der Besprechung als gemeinschaftliche Aktion für alle interessierten Stadtteilbewohner angekündigt wurde, sind keine externen Helfer*innen gekommen. Nur der projektleitende Theaterpädagoge, sein Assistent, vier Mitarbeiter*innen des

Zirkus sowie der Besitzer des Zeltes sind da. Das deutet darauf hin, dass die Aktion entweder zu wenig kommuniziert wurde, sie schlicht nicht auf das Interesse der Adressierten gestoßen ist und/oder die Netzwerkarbeit und der Beziehungsaufbau zu den Angesprochenen im Vorfeld nicht ausreichend waren.

Abb. 51.: Zeltaufbau Ulm Wiblingen am 17.09.2023.

Ganz anders sieht es am 23.09.2023 beim großen Abschlussfest der Zirkuswoche aus. Als ich gegen 14 Uhr auf der großen Wiese zwischen dem Kindergarten und der Grundschule in Ulm Wiblingen ankomme, ist der Platz schon gut besucht. Der Ulmer Künstler Manuel Stahl leitet einen Musikworkshop an, bei dem Kinder und Jugendliche spontan mit Percussioninstrumenten oder ihrer Stimme über eine Loop-Station mit an improvisierten Musikstücken basteln können. Die „Tafel“ hat ein Rennrad aufgebaut, das vorne einen Smoothiemixer integriert hat. Die Gäste können sich über das gespendete Obst und Gemüse selber einen Smoothie zusammenstellen und ihn dann über die durch das Radfahren gewonnene Energie mixen. Der Andrang ist hoch, viele Kinder stehen in der Warteschlange. Das „Lambelambe“-Kunstkollektiv aus Ulm und Umgebung hat seine selbst gebauten und künstlerisch gestalteten Standtheaterboxen aufgestellt (vgl. IT 96). Durch ein kleines Guckloch kann in das innere der Box geschaut werden, in der sich die Figuren zu einer erzählten Geschichte bewegen. Ursprünglich stammt die Idee der Theaterboxen aus Lateinamerika, erzählt mir der Künstler Daniel Fernández. Als um 16 Uhr die große Aufführung der Kinder stattfindet, die seit Montag zusammen mit dem „Zirkus Artista“ daran gearbeitet haben, strömen immer mehr Familienangehörige in die Zirkusmanege. Es gibt gratis Popcorn und gebrannte Mandeln für die Besucher*innen und Teilnehmer*innen. In etwa 25 Kinder machen bei der Performance mit, die schauspielerische sowie akrobatische Elemente beinhaltet. Als drei Mädchen die erarbeitete Choreographie vergessen und aufgeregt laut auf der Bühne in der Mitte des Zeltes anfangen zu diskutieren, wie es weitergeht und

die drei schließlich eine Lösung finden, die nicht dem Ursprungsplan zu gleichen scheint, lacht das Publikum und applaudiert besonders laut. Sobald ein Kind Unterstützung braucht, um eine Übung zu vollenden, eilt ein/e Zirkusartist*in herbei, um Hilfestellung zu geben. Dann wird dem Kind wieder die Bühne überlassen. Ich spreche mit einigen Müttern aus dem Quartier, die mir erzählen, dass sie über die Schule auf das Projekt aufmerksam geworden sind. Sie berichten stolz davon, was ihre Kinder aufgeführt haben. Das Projekt zeigt, dass obwohl am Anfang der Woche noch nicht so viel los war und die Kommunikation zwischen den Akteur*innen nur mäßig anlief, trotzdem eine gemeinsame Veranstaltung entstanden ist, die zu verschiedenen interkulturellen Begegnungen durch und mit Kunst geführt hat. Das Zirkuszelt zieht alleine schon durch sein Erscheinungsbild die Aufmerksamkeit auf sich und fungiert als Treffpunkt an einem Ort, der sonst wenig belebt ist. Zwar wurde das Konzept des Projekts aufgrund mangelnder Zeit und Ressourcen zur Beziehungsarbeit wenig partizipativ entwickelt, allerdings kann solch ein erster Vorstoß als Anreiz gedeutet werden, das Projekt in einer nächsten Umsetzung auszubauen und anzupassen. Die bereits geknüpften Verbindungen sollten vertieft werden. Außerdem sollten den Ideen der Quartiersbewohner*innen und den sich dynamisch entwickelnden Prozessen in den nächsten Schritten mehr Raum eingeräumt werden. Gerade performative Darstellungen, die Körperliches und Spaß bzw. Parodie miteinander verbinden, so hat sich gezeigt, können erste Anknüpfungspunkte sein, um (spielerisch) miteinander ins Gespräch zu kommen. Dennoch muss beachtet werden, dass die Entwicklung solcher Quartiersprojekte und -prozesse kritisch reflektiert werden muss, um Potenziale performativer Aspekte zu erkennen und kulturelle Ressourcen zusammen in Übersetzungsprozessen „auszunutzen“, ohne eigene Vorstellungen und etwaige damit verbundene Stereotype auf die Arbeit und die Anwesenden zu übertragen.

Am 20.10.2023 bin ich beim „offenen Treffen“ im Quartierscafé „Alma“ in Ulm Wiblingen, das in etwa zehn Gehminuten von der Wiese entfernt liegt, auf der das Zirkusfest stattgefunden hat. Die leitende Sozialarbeiterin teilt mir mit, dass es das von der Stadt Ulm betreute Café seit fünf Jahren gibt. Abgesehen vom offenen Konzept, das einmal in der Woche für zwei Stunden angeboten wird, gibt es einmal im Monat das Angebot des gemeinsamen Frühstücks sowie einmal in der Woche ein Näh-Café. Die Nachfrage für die noch recht neue Spielgruppe am Vormittag sei bisher nicht sehr hoch. Die Mitarbeiterin vermutet, dass viele Kinder schon früh am Tag vor dem Fernseher sitzen. Hier kommt zum Vorschein, dass sie bezüglich des vermuteten sozialen Milieus in Verbindung mit dem Standort des Cafés von einer bestimmten Zielgruppe ausgeht, der sie spezifische (und stereotype sowie negativ interpretierte) Aktivitäten und Handlungsmuster zuschreibt.

Kaffee, Tee und Kuchen sind an der Theke des Cafés für den geringen Preis von 50 Cent zu erhalten. Zwei Ehrenamtler*innen, die leitende Sozialarbeiterin und die Mitarbeiterin der sozialen Arbeit sitzen an einem Tisch im Zentrum des Raumes mit einer weiteren Frau mittleren Alters. Letztere

berichtet, dass sie unter einer „Sozialphobie“ leidet und das Café der einzige Ort ist, an den sie noch geht. Eine Gruppe Frauen mit ihren Kindern sitzt an einem Ecktisch. Sie unterhalten sich auf verschiedenen Sprachen. Als ich anfangs unangekündigt den Raum betrete, schauen mich alle an und es wird leise. Ich bin zum ersten Mal da und habe das Gefühl, dass mein Erscheinen nicht erwartet wurde und ich als Unbekannte erst einmal in die Situation hineinfinden muss. Nach den zwei gemeinsamen verbrachten Stunden ist das anders. Ein Moment des gemeinsamen Lachens, der die Stimmung auflockert, entsteht beispielsweise durch eine nicht vorhersehbare Irritation, als ich einen Kaffee mit Hafermilch bestelle. Die Ersatzmilch ist schlecht, was ich erst bemerke, als ich einen großen Schluck nehme. Sofort muss ich ihn ausspucken und verziehe mein Gesicht. Das führt dazu, dass sich plötzlich auch die Personen an den beiden Tischen nebenan an unserem Gespräch beteiligen: Es geht ums Kaffeetrinken und um pflanzliche Ernährung.

Ein älterer Mann sitzt an einem anderen Tisch. Hinter ihm an der Wand hängen viele selbstgemalte Bilder, vor ihm liegen Pinsel und Farben. Er porträtiert hauptsächlich Bekannte, sagt er. Einige der Abgebildeten seien auch öfter im Café: „Vielleicht lernst du sie kennen, wenn du hier bleibst und auch mit malst“, äußert er lachend. Zwei Jugendliche, die nicht viel sprechen malen ebenfalls und folgen still seinen Anweisungen. Der Mann berichtet, dass er vor vier Jahren in einer Entzugsklinik mit der Kunst angefangen habe. Jetzt male er jeden Tag und wolle sein Wissen weitergeben. Er redet viel und erklärt den Jugendlichen, auf was sie beim Malen achten sollen: „Der Pinsel muss mit der Hand verwachsen, so viel musst du üben. Immer, immer, immer“ sagt er und tut dabei so, als würde er viele Pinselstriche in die Luft malen. Die Sozialarbeiterin flüstert mir zu, dass es manchmal schwierig sei, weil der in Russland aufgewachsene Mann sich als „Künstlerchef“ verstehe und den Platz am besagten Tisch und der dahinter liegenden Wand mit seinen Kunstwerken wie selbstverständlich einnehme. Andere Kunst anleitende Personen dulde er nur bedingt, weil er sich als „der Künstler des Quartiers“ betrachte. Das zeigt, dass von der Stadt offiziell angebotene Freiräume von dem Mann genutzt und nach seiner Vorstellung in einem bestimmten Ausmaß gestaltet werden. Das verursacht aber zugleich Reibungen, weil die Freiräume letztlich doch von den städtischen Mitarbeiter*innen kontrolliert werden und es gewisse Rahmensetzungen gibt. Mit der Lenkung möchte man möglichst vielen verschiedenen Akteur*innen die Gelegenheit bieten, den zur Verfügung stehenden Raum mitzugestalten. Es geht somit um die Aneignung von Räumen und die (teils widerständische) Aushandlung von Macht, die damit einhergeht. Verbale Kommunikation spielt hierbei eine wichtige Rolle, da nicht durch oder mit Kunst kommuniziert wird, sondern auch über den zur Verfügung gestellten Rahmen für künstlerische Aktionen. Während ich mich mit der Gruppe am Tisch unterhalte, malt der Künstler mich und die städtische Mitarbeiterin ungefragt. Das kann als widerständische Handlung und Annäherung zugleich interpretiert werden. Durch das Zeichnen betrachtet er uns intensiver und eignet sich unser äußeres Erscheinungsbild nach seiner eigenen Vorstellung und

Vorgehensweise an. Seine fertiggestellte Skizze zeigt er uns und sagt, dass wir beim nächsten Mal selber auch zeichnen sollen. Er würde uns dabei helfen. Das deutet darauf hin, dass er sich selbst als Lehrender betrachtet. Ich verstehe es als ein Angebot des aufeinander Zugehens. Über das Bild kommen wir obendrein ins Gespräch über die Bedeutung des Malens. Er ist der Meinung, dass es nicht darum geht etwas perfekt darzustellen, sondern um die Freiheit, etwas auszudrücken.

Am 10.11.2023 bin ich wieder beim „Offenen Café“. Das Treffen steht unter dem Motto „Laternenbasteln“. Die ganze Atmosphäre ist deutlich dynamischer, als beim Caféangebot ohne geplante kreative Aktivität. Es sind um die zehn Kinder und Jugendliche da, die Leitung des Cafés und die verantwortliche Sozialarbeiterin. Drei Mütter sitzen mit einem Tee beisammen und unterhalten sich hauptsächlich auf Arabisch. Der so betitelte „Künstler des Cafés“ ist auch anwesend. Er hat bereits zwei Beispiellaternen zuhause gebastelt, die er mir zeigt. Auf eine hat er einen Koalabären in schwarz-weiß mit knallrotem Hintergrund gemalt. Die andere zeigt eine bunt gekleidete Katze. „Das ist keine klassische Laternenkunst“, sagt er. „Aber man kann jedes Motiv wählen. Mit dem Licht wird es besonders“.

Abb. 52.: Laternenbasteln im Quartierscafé am 10.11.2023.

Der Mann sitzt alleine an einem Tisch, auf dem er auch andere seiner Kreidebilder ausgebreitet hat. Die Kinder und Jugendlichen basteln zusammen mit der Caféleiterin an einem großen Tisch. Mit bunten Schnipseln werden die transparenten Papiere, die später den Lampenschirm bilden, floral oder herzförmig beklebt. Viele Kinder malen außerdem mit Ölpastellkreide einen blauen Hintergrund als Himmel und kleben oder malen in gelber Farbe Sterne darauf. Einige erstellen eine zweite Laterne. Diese werden deutlich abstrakter: Man probiert den Effekt von bunten Punkten oder Streifen aus. Spannend ist für alle der Moment, in dem ein batteriebetriebenes Licht für die Betrachtung des Endergebnisses in die Laterne gelegt wird. Als ein weiterer älterer Herr vorbeikommt, um einen Kaffee

zu trinken und ein kostenfreies Martinshefegebäck in Form einer Gans zu essen, setzt er sich an einen freien Tisch in der Ecke des Raumes. Der Künstler und er fangen an sich quer über den Raum laut zu unterhalten, jeder bleibt dabei an seinem Tisch sitzen. Als die Sozialarbeiterin fragt, warum die beiden sich nicht zusammen an einen Tisch setzen, sagt der neu Hinzugekommene lachend: „Wieso? Das ist zu weit. Wir sind alt!“. Auch hier findet eine Raumaneignung statt, indem die Grenzen der eigenen Gestaltung des Ortes ausgelotet werden. Sonst im Cafékontext ungeschriebene Verhaltensregeln werden aufgehoben. Für mich fühlt es sich an wie ein „Wohnzimmergespräch“, obwohl man sich nicht (gut) kennt. Die Bastelaktion unterstützt die Kommunikation untereinander: Man hilft sich beim Befestigen von Draht, präsentiert sich gegenseitig die Kunstwerke oder kommt über das Thema der „Sankt Martins-Tradition“ ins Gespräch. Ein fünfzehnjähriges Mädchen schenkt mir einen aus Draht gebogenen und verzierten Ring, weil sie meinen anderen Schmuck gesehen hat. Über das eigentliche Vorhaben des Laternenbastelns hinaus wird somit kreativ gearbeitet und miteinander kommuniziert. Als ich am 07.12.2023 beim zweistündigen Hausaufgaben-Treff im Café bin, arbeiten in etwa fünfzehn Kinder im Alter von acht bis fünfzehn Jahren an Gruppentischen. Man unterhält sich in einem Flüsterton miteinander und wenn man eine Frage hat, meldet man sich, damit eine/r der drei Betreuer*innen helfen kann. Zwei Mütter sitzen mit ihren kleineren Kindern in der Spieleecke. Nach Fertigstellung der Aufgaben dürfen die Kinder sich einen der vom Vortag übrig gebliebenen Schokoladen-Nikoläuse mit nach Hause nehmen. Alles wirkt strukturiert: Die Kinder kennen sich aus und die Regeln sind klar, sodass eine unaufgeregte Arbeitsatmosphäre herrscht. Das bedeutet aber auch, dass es wenig Raum für kreatives Handeln gibt.

Es lässt sich abschließend sagen, dass das Café Anknüpfungspunkte für kulturelle Arbeit im Quartier bietet, weil sich hier bereits ein Treffpunkt etabliert hat und Positionierungen und Rollen(-zuteilungen) performativ verhandelt werden. Die Sozialarbeiterin denkt, dass grundsätzlich viel Interesse für Kulturangebote da ist, was auch anhand der Zirkuswoche erkennbar gewesen sei. Nachhaltige und stetige Projekte seien aber wichtig. Sie gibt diesbezüglich zu bedenken, dass diese trotzdem möglichst flexibel gehalten werden sollten, weil der Alltag der Leute nicht immer mit starren Strukturen vereinbar sei. Andererseits sei eine gewisse Regemäßigkeit der Angebote wichtig. Außerdem würden Finanzierungen sowie feste, größere Räumlichkeiten für Projekte mit Bewegung und Gruppenarbeiten fehlen. Des Weiteren stellt sich grundsätzlich die Frage, ab wann etwas als Kunst wahrgenommen und eingeordnet wird und ab welchem Punkt die kulturellen Tätigkeiten entsprechend entlohnt werden (sollten). Die Sozialarbeiter*innen wünschen sich mehr „professionelle Angebote“ der Kulturellen Bildung im Stadtteilcafé. Es muss bedacht werden, dass sich z.B. der sogenannte „Künstler des Quartiers“ freiwillig aktiv und unbezahlt engagiert, indem er Kreativangebote vor Ort anleitet und Kunstmodelle als Vorlagen erstellt. Eine interessante Möglichkeit

wäre es beispielsweise, gemeinsam eine Projektkooperation zwischen einem/r Kulturschaffenden oder einer Kulturinstitution und ihm zu entwickeln.

5.5. Machtverhältnisse in der städtischen Kulturvermittlung

In diesem Unterkapitel wird untersucht, welchen Bühnen im städtischen Kontext Ulms sozial und politisch im Kunst- und Kulturbereich Wert zugesprochen wird, wo Teilhabe möglich ist oder eingefordert wird und ob und inwiefern (institutionelle) Ein- und Ausgrenzungen stattfinden. Dafür werden Strukturen der Projektförderung im Kulturbereich hinterfragt, drei Schulklassenbesuche des Angebots „Kulturlöwen und -löwinnen" der Stadt Ulm beleuchtet, Situationen im Projekt „Kita-Kulturpaten und -patinnen" und ein Treffen des Arbeitskreis Kulturvermittlung im Juli 2023 grob skizziert.

Wie in Kapitel eins veranschaulicht wurde, fördert die Kulturvermittlung der Kulturabteilung der Stadt Ulm sowohl Projekte und Formate der städtischen Kultureinrichtungen, als auch der Freien Szene. Das geschieht über den jedes Jahr neu ausgeschriebenen Projektfördertopf Kulturvermittlung und über feste Programme, die von der Kulturabteilung koordiniert und betreut werden („Kultur auf der Spur", „Kita-Kulturpaten und -patinnen", „Kulturlöwen und -löwinnen", „Kulturhupe"). Es geht zudem um Beratungen, die Organisation des Arbeitskreis Kulturvermittlung und die generelle Unterstützung von Kooperationen im Kulturbereich in der Zusammenarbeit mit der Sozialen Arbeit sowie Jugend- und Bildungseinrichtungen.

Betrachtet man die Organisation und die Strukturen der Förderungen und Koordination der von der Stadt finanzierten Projekte und Programme fällt auf, dass bestimmte Abläufe und Regelungen gelten, um das öffentliche Recht zu wahren bzw. Steuergelder angemessen einzusetzen. Auf der Seite der Kulturabteilung wird geplant, kontrolliert und geprüft mit dem Ziel, möglichst gerechte Förderverfahren zu gewährleisten und Projekte zu unterstützen, die besonders vielen Bürger*innen Ulms und der Umgebung Teilhabe ermöglichen. Ebenso wird auf Qualität, Innovation und das Erreichen von verschiedenen Zielgruppen geachtet.[396] Es wird eine bestimmte politische Strategie verfolgt, um kulturelle Teilhabe qualitativ und quantitativ im Ulmer Stadtraum sukzessive auszubauen bzw. die von der Stadt zur Verfügung gestellten Gelder möglichst „effektiv" im Sinne der Bürgerschaft einzusetzen. Über die Verteilung der Gelder im Bereich der Projektförderung Kulturvermittlung entscheidet ein Vergabegremium durch Abstimmung mit einfacher Stimmenmehrheit. Zwei Vertretungen jeder Fraktion sind Teil des Gremiums, dessen Vorsitz die Leitung der Kulturabteilung innehat. Nach Abschluss des bewilligten Projekts müssen die Antragssteller*innen einen Verwendungsnachweis einreichen, der neben Informationen zur generellen Umsetzung des Projekts, zu dessen Inhalt und „Erfolg" in Form von Besucher*innenzahlen und Zeitungsartikeln etc. auch die

[396] Siehe Kap. 1. „Darstellung des Forschungsfeldes".

Ergebnisse der Finanzkalkulation beinhalten muss (vgl. IT 32: Stadt Ulm). Diese formellen Schritte dienen zur Sicherung der Projektumsetzung, zur Nachvollziehbarkeit und zur Rechtfertigung der Zuschussvergabe.[397] Ähnliches wird in den von der Kulturabteilung betreuten Kulturprogrammen erwartet: Formelle Bewerbungen, erweiterte Führungszeugnisse, Terminnachweise, Einverständniserklärungen für Aufnahmen, Datenschutz- und Verschwiegenheitserklärungen, Projektberichte und -dokumentationen sowie Rechnungen müssen ausgefüllt und fristgerecht eingereicht werden. Wie Hartmut Rosa (2020) beschrieben hat, geht es in der behördlichen Arbeit vor allem um Ergebnisorientierung in einem zeiteffektiven und beherrschbaren Prozess sowie den Ausschluss von Willkür durch rechtliche Bestimmungen, um das Gerechtigkeitsgebot zu wahren. Die Kriterien der Transparenz und Kontrollierbarkeit in der Arbeitswelt würden dazu führen, dass für die eigentliche Arbeit aber oftmals zu wenig Zeit übrigbleibe.[398] In der Praxis jedoch würden gerade Unverfügbarkeiten Innovationen sowie Kompetenzförderungen ermöglichen. Darüber hinaus sei Unverfügbarkeit niemals auszuschließen oder zu vermeiden. Deshalb müsse es um ein angemessenes Reagieren auf sie gehen, denn für das soziale Zusammenleben sei die Entstehung von Resonanzräumen grundlegend (vgl. S. 103- 107). Es tritt hervor, dass Flexibilität und das Absehen bzw. Abgeben von Kontrolle, wo möglich, von Rosa als bedeutsam betrachtet wird, wenn es um die Erfahrung von Lebendigkeit im Hinblick auf das soziale Zusammenleben geht.[399] Analysiert man die von der Kulturabteilung der Stadt Ulm koordinierten Projekte wird klar, dass vor allem das Projekt „Kita-Kulturpaten und -patinnen“ positives Feedback von allen Beteiligten erhält. Zwar müssen zu Beginn des Projekts einige Formulare ausgefüllt werden und am Ende sollen die Kulturschaffenden eine Dokumentation abgeben, sie kann aber sehr frei gestaltet werden (z.B. Fotos, Videos, Sounddateien, ein kleiner Bericht, eine Zitatsammlung etc.). Abgesehen davon muss in der einjährigen Phase der Projektumsetzung keine Rechenschaft abgelegt werden, wohl aber wird ein vergütetes (digitales) Austauschtreffen für die Kulturschaffenden und Leitungen der Kindertagesstätten zur Hälfte des Projektjahres angeboten. Hinzukommend besprechen die Kita-Leitungen und Kulturschaffenden untereinander selbstständig, wie die Gruppen eingeteilt werden, welche Gruppengrößen für welche kreativen Aktivitäten sinnvoll sind, wie der Ablauf eines Kulturbesuchs ist, welche Inhalte mit den Kindern bearbeitet werden oder an welchen Stellen die Eltern eingebunden werden (z.B. durch eine besondere Veranstaltung, wie eine Vernissage oder eine Aufführung). Das heißt, es besteht ein großes

[397] Siehe Kap. 1.3.2.4. „Projektförderung“.

[398] Bezeichnend hierfür ist, dass die aufgewendete Zeit von Kulturschaffenden für beispielsweise das Ausfüllen von Stundennachweisen, das Verfassen von (Abschluss-)Berichten, für die E-Mail-Kommunikation oder die Terminkoordination etc. in der Regel nicht vergütet wird, wie z.B. beim Ulmer Projekt „Kita-Kulturpaten und -patinnen“. Dennoch kann eine Behörde niemals vollständig prüfen, inwiefern die unterzeichneten Stundenzettel, die als Beleg für die Durchführung gelten, die reale Arbeitszeit abbilden. Deshalb ist Vertrauen trotz bestimmter Kontrollmechanismen die Basis der Zusammenarbeit.

[399] Siehe Kap. 5.3.4. „Haltestellenexkurs: Resonanzerfahrungen“.

Maß an Selbstbestimmung der beteiligten Akteur*innen. Außerdem kann man sich durch die einjährige Zusammenarbeit aufeinander einstellen, sodass in dem Kontakt zwischen Erzieher*innen und Kulturschaffenden schrittweise mehr Vertrauen aufgebaut wird und vom jeweils anderen gelernt werden kann. Ein rechtliches Thema bleibt einerseits die Aufsichtspflicht, die laut Kooperationsvertrag der Kindertagesstätte obliegt, damit die Kulturschaffenden sich auf die Umsetzung und Begleitung der kreativen Arbeit konzentrieren können, andererseits der Datenschutz bezüglich von Aufnahmen. Dennoch kommt es auch immer wieder zu Herausforderungen. Im Frühjahr 2023 werde ich von einer Kulturpatin kontaktiert. Sie fühle sich in ihrer Kindertagesstätte nicht wohl, unter anderem aufgrund mangelnden Vertrauens in sie und ihre Arbeit. Als Mediendesignerin sei sie es gewohnt, mit ihrem Smartphone Fotos anzufertigen. In der Kindertagesstätte sei ihr das aber aus datenschutzrechtlichen Gründen untersagt worden, obwohl die Sorgeberichtigen die Einverständniserklärungen unterschrieben hätten. Ihr sei stattdessen angeboten worden, für die von der Kulturabteilung verlangte Projektdokumentation Fotos mit der Kamera der Kindertagesstätte zu machen. Das Gerät stelle sie qualitativ aber nicht zufrieden und außerdem lenke die ungewohnte Kamera die Kinder ab. Die Kindertagesstätte hingegen berichtet, dass der Datenschutz streng eingehalten wird, um das Wohl der Kinder nicht zu gefährden. Zusätzlich hat die Patin das Gefühl, dass die Erzieher*innen den Kindern nicht genügend Freiraum lassen, weil man zu sehr auf das Einhalten von starren Regeln beharre und generell ein strenger Ton vorherrsche. Die Kulturschaffende backt mit den Kindern verschiedene Fladenbrote, um das Thema Brot in der Welt zu behandeln. Es sei wichtig, das Brot vor dem Backen zu probieren, um Konsistenz und Geschmack zu prüfen. Das sei jedoch auf Unverständnis auf Seiten einer Erzieherin gestoßen. Bei der Kulturschaffenden entsteht der Eindruck, dass ihre kulturelle Bildungsarbeit nicht als professionelle Tätigkeit wertgeschätzt wird. Bei einem klärenden Gespräch zusammen mit der Kita-Leitung, der Sozialraumzuständigen, der Leitung der Abteilung Kita, der Kulturschaffenden und mir werden mangelnde Kommunikation und Vertrauen untereinander als hauptsächliche Problempunkte ausgemacht. Außerdem wird klar, dass die Kita-Leitung und die Kulturschaffende ein anderes Verständnis von Regeln und damit verbundener notwendiger Kontrolle haben, was zu Unstimmigkeiten führt. Die Kindertagesstätte sieht wegen des einzuhaltenden Kita-Alltags (z.B. Mittagsessenszeiten, Struktur von Abläufen, Aufsichtspflicht etc.) die Notwendigkeit, die Rahmungen enger zu fassen. Das Beispiel zeigt auf, dass die Themen Kontrolle und Vertrauen zusammengehören und sowohl auf strukturell-konzeptioneller Ebene bei Projekten, als auch in der Praxis relevant sind. Das Finden des „richtigen“ Maßes an Kontrolle, um Grundstrukturen, Abläufe, Ziele und alltägliche Arbeitsinhalte von Einrichtungen nicht zu behindern und diesbezüglich den Qualitätsanspruch zu wahren bei gleichzeitigem Vertrauen in „Fremdes“ bzw. etwas Externes und dessen Wertschätzung ist eine Herausforderung. Das Zulassen des Abgebens von Kontrolle sowie Mut für Unerwartetes und Experimentelles, abseits von Routinen, ist mit einem Lernprozess verbunden.

Aus der Verwaltungs- und Koordinationsperspektive muss eine vermittelnde Rolle eingenommen werden, indem die beteiligten Akteur*innen darin unterstützt werden, sich über Vorstellungen, Erwartungen und Rahmenbedingungen zu verständigen, sich aber auch neugierig auf kreative Prozesse, die im Machen entstehen, einzulassen. In dieser Sache muss auf die jeweiligen Einzelfälle eingegangen werden, weil jede Kindertagesstätte und jede/r Kulturschaffende mit anderen Voraussetzungen, Wünschen, Vorgaben, Erfahrungen und Zielen in das Projekt einsteigt. Politisch muss darauf geachtet werden, dass ein allgemeiner Mangel an Fachpersonal in den Bildungseinrichtungen nicht dazu führt, dass die ausgebildeten Kulturschaffenden als „Ersatzaufsichtspersonal" betrachtet werden.

Eine Begleitung am 19.06.2023 des Angebots „Mediendetektiv" der Stadtbibliothek Ulm, das im Rahmen des Programms „Kulturlöwen und -löwinnen"[400] für Ulmer Schulklassen der Stufe fünf angeboten wird, zeigt, dass ein gewisses Maß an Kontrolle und das Ziel des Wissenstransfers eine wichtige Rolle in der Angebotsdurchführung spielen. Schulleitungen oder Lehrer*innen können sich für sogenannte Kulturgutscheine bei der Kulturabteilung der Stadt Ulm bewerben, um kostenfrei mit ihrer Klasse einen Besuch in einer städtischen Kultureinrichtung durchführen zu können.[401] Zwei Lehrer*innen des Ulmer Gymnasiums sind als Aufsichtspersonen mit in der Stadtbibliothek und zwei Vermittler*innen der Kulturinstitution sind für die Durchführung zuständig. Nachdem sich alle Kinder vor einen Beamer gesetzt haben, werden die Verhaltensregeln im städtischen Gebäude erklärt. Danach wird die fiktive Rahmengeschichte des Angebots erzählt. Es geht darum, dass der Hund einer Frau entführt wurde, die nun die Kinder darum gebeten hat, das Rätsel der Entführer*innen zu lösen. Dafür müssen die Schüler*innen verschiedene in der Bibliothek ausleihbare Medien in Gruppen zusammensuchen, d.h. in den Online-Katalog eintippen, den Standort ermitteln und sie dann in der Bibliothek einsammeln. So kann gemeinsam ein Lösungstext erarbeitet werden. Es fällt auf, dass wie im Schulunterricht bestimmte Regeln gelten. Vor allem in der gemeinsamen Start- und Abschlussphase des insgesamt zweistündigen Angebots stehen die Vermittler*innen vor der Klasse. Sie erklären, stellen Fragen und reagieren auf die Wortmeldungen der Schüler*innen. In der eigenständigen Suchphase geht es aktiver zu: Die Kinder arbeiten in ihren Gruppen an verschiedenen Computern. Immer wieder laufen einige Schüler*innen los, um Medien zu suchen. Die Vermittler*innen helfen beim Eintippen von Daten und geben Tipps. Die Kinder tauschen sich untereinander aus, überlegen, rätseln und freuen sich, wenn ein Medium zum Korb hinzugefügt werden konnte. Sie besprechen untereinander gruppenübergreifend Strategien, um schneller an das Ziel zu kommen. Es gibt zwar wenig in der Angebotsdurchführung geplanten Freiraum für kreatives Handeln, aber für kleine

[400] Siehe hierzu auch Kap. 1.3. „Stadt Ulm: Kulturvermittlung".
[401] Für mehr Informationen zum Programm siehe Kap. 1.3.2.3. „Kulturvermittlungsprojekte und -kooperationen der Kulturabteilung".

unvorhergesehene Umsetzungsschwierigkeiten, wie z.B. zuvor von den Lehrer*innen falsch eingeteilte Gruppengrößen, werden spontan kreative Lösungen gefunden. Obwohl die Lehrer*innen sich nach Beginn der Suchphase zu zweit alleine an einen Tisch setzen, regen diese Irritationen die Kommunikation an. In der Rücksprache mit den Vermittler*innen der am Programm teilnehmenden Kulturhäuser wird mir gesagt, dass neben der Kostenfreiheit, der Bildungsplanbezug ein wichtiger Grund für die Lehrer*innen ist, sich für die Kulturbesuche zu bewerben. Eine Lehrkraft erklärt, dass im Schulalltag oft wenig Zeit bleibe, um freie kreative Prozesse zuzulassen. Der Besuch der Kultureinrichtungen sei ein guter Kompromiss, die Kinder Kultur erleben zu lassen, die Häuser vorzustellen und ihnen gleichzeitig themen- und erfahrungsbezogen etwas beizubringen.

Am 29.06.2023 begleite ich eine vierte Klasse einer Grundschule aus Einsingen zu ihrem zweistündigen Besuch im Stadtarchiv/Haus der Geschichte der Stadt Ulm beim Angebot „Hoch hinaus. Das Ulmer Münster“ (vgl. IT 84: Ulmutopia). Der Termin beginnt mit einer Führung auf dem Münsterplatz. Die Vermittlerin vom Stadthaus lässt die Kinder raten, wie hoch der (aktuell noch) höchste Kirchturm der Welt ist. Danach wird das kleine gusseiserne Ulmer Stadtmodell, das neben dem Münster zu finden ist, besprochen. Es geht thematisch um die Konstruktion des Gebäudes: Wie viel wiegt ein Stein? Wie lange hat der Bau gedauert? Im Münster selbst wird erklärt, was die gotische Architektur ausmacht. Als nächstes geht man gemeinsam in das Stadtarchiv am Weinhof. Die Kinder bekommen Pappschablonen zum Ausschneiden, aus denen das Münster als Modell zusammengesteckt werden kann. Im Gegensatz zum begleiteten Angebot der Bibliothek besteht in den gesamten zwei Stunden kein Freiraum für individuelle Bewegungen, Tätigkeiten oder Unerwartetes. Zwar können bei den Führungen jederzeit Fragen gestellt werden, die Kinder schneiden selber mit Scheren die Modelle aus und basteln das Münster nach, allerdings geschieht alles zielgerichtet nach einer bestimmten Vorlage und mit einer spezifischen Vorstellung vom Ergebnis.

Am 20.12.2023 bin ich beim anderthalbstündigen Besuch einer Grundschulklasse der Stufe zwei in der Musikschule Ulm im Rahmen des „Kulturlöwen und -löwinnen“-Programms dabei. Verschiedene Zupf-, Tasten-, Streich-, Blech und Holzblasinstrumente werden von dem Vermittler vorgestellt. Die Instrumente befinden sich in verschiedenen Räumen des Gebäudes, sodass man zwischen dem Ausprobieren einer Instrumentengruppe immer wieder in Bewegung kommt. Man merkt, dass das Vermeiden von langem Sitzen die Konzentrationsfähigkeit der Zweitklässler*innen fördert. Jedes Kind darf, abgesehen von den Instrumenten mit Mundstück aus Hygienegründen, alle Instrumente selbst anspielen. Das sorgt für Begeisterung. Als die Harfe präsentiert wird, flüstern einige der Kinder immer wieder: „Wie hieß das Instrument nochmal?“ Der Kontrabass wird zuerst als „große komische Gitarre“ identifiziert. Beim noch nicht zusammengebauten Fagott vermutet ein Junge, dass es sich um einen großen Spitzer handelt. Ein anderer antwortet: „Dafür brauchst du einen riesigen Bleistift!“ Bei der Tuba fragt ein Mädchen spaßeshalber, was passiert, wenn man einen Apfel in den

Trichter steckt. Ein anderer Junge sagt: „Besser ein Apfel als dein Kopf“. Bei der Trompete halten sich alle Kinder die Ohren zu und rufen: „Nochmal den sehr lauten Ton!“. „Das klingt wie ein großer Furz“, schreit ein Mädchen, als die Posaune erklingt. Viele der Zweitklässler*innen lachen laut. Als der Kontrabass mit dem Streichbogen zum Klingen gebracht wird, sollen sich die Kinder nah um das Instrument herum aufstellen. „Spürt mit euren Füßen, was passiert, wenn ich spiele“, sagt der Vermittler. „Der Boden wackelt!“, „Ich merke den Ton!“, antworten die Kinder. Es wird erklärt, dass die Schwingungen bzw. die Resonanz des Klanges auch körperlich spürbar sind. Am Ende des Besuchs entsteht Hektik, weil die Busse zur ländlich gelegenen Schule nur im Halbstundentakt fahren. Obwohl der Ablauf des Programms und das Kennenlernen der Instrumente strukturiert verläuft und klare Regeln gelten, damit alle die Musikinstrumente ausprobieren können, entsteht das Gefühl, dass die Kinder viel für sich mitnehmen. Das haptische (Er-)Spüren der verschiedenen Musikinstrumente sowie ihrer Klänge und Materialien ist für sie etwas Besonderes. Das Selbertätigwerden unterstützt die Einprägsamkeit der (Kunst-)Erfahrung. Nichtsdestotrotz kann es sich in Anbetracht der geringen Zeit und Gruppengröße lediglich um ein Hineinschnuppern und Neugierigmachen handeln. Darüber hinaus werden nur Instrumente vorgestellt, die üblicherweise dem Globalen Norden zugeordnet werden. Die Vielfalt an auf der Welt existierenden Musikinstrumenten, ihre Klänge, Materialien und Spielweisen sowie verschiedene Tonsysteme können nicht erfahren werden. Lieder, die vom Vermittler angespielt werden, stammen außerdem ausschließlich aus dem Kanon der deutschen Volkslieder. Nicht thematisiert werden überdies soziale Aspekte des Musizierens in Gruppen und die diversen gesellschaftsgestaltenden Funktionen des Musikmachens.

Abb. 53.: „Kulturlöwen und -löwinnen“ in der Musikschule Ulm am 20.12.2023.

Wie bereits dargelegt wurde, besteht der Arbeitskreis Kulturvermittlung (AK KUV) aus Vertreter*innen städtischer Kultureinrichtungen, anderer Kulturinstitutionen und der Freien Szene. Er

wird von der Kulturabteilung der Stadt Ulm koordiniert. Am 11.07.2023 findet ein Treffen im Donauschwäbischen Zentralmuseum (DZM) statt, das nach der Sitzung des AK KUV eine kostenlose Führung für alle Interessierten anbietet. Die Mitglieder des AK KUVs haben die Möglichkeit, Vorschläge für die Ausrichtung und Struktur des nächsten Treffens anzubringen. Lena Palesch, Referentin für Kulturvermittlung bei der Kulturabteilung der Stadt Ulm und Mitverfasserin der überarbeiteten Kulturentwicklungsplanung mit dem Namen „Zukunftswerkstatt Kultur 2022“,[402] stellt die wichtigsten Punkte daraus vor. Sie ist digital wegen eines kranken Kindes über eine im Zuge der Pandemie angeschafften 360 Grad-Kamera mit integriertem Mikrofon dazugeschaltet. Sie erklärt, dass in vier verschiedenen Workshops mit unterschiedlichen Akteur*innen der Stadt für die Erarbeitung des neuen Konzepts zusammengearbeitet wurde. Beim zweiten Workshop seien auch viele Vertreter*innen der Kulturvermittlung dabei gewesen, wie z.B. die Direktorin des Museums Brot und Kunst oder die des Museum Ulm. Als ich nach dem Treffen mit den beiden Museumsvermittler*innen der genannten Häuser und einer weiteren Honorarkraft zusammenstehe wird kritisiert, dass bei den Workshops nur die Führungsebenen anwesend waren. Auf meine Nachfrage hin sagt Palesch mir später, dass das wohl coronabedingt so gehandhabt worden sei, um mit einem kleineren Kreis überhaupt ins Arbeiten zu kommen. An dieser Stelle tritt hervor, dass in der KEP zwar unterstrichen wird, dass es sich bei der Konzeptentwicklung um einen partizipativen Prozess gehandelt hat, dass aber nur bestimmte Leute in höheren Positionen tatsächlich mitreden konnten. Darüber hinaus wird klar, dass die Kommunikation in den Einrichtungen selbst häufig nicht so verläuft, wie angedacht, sodass Informationen an die Durchführenden in der Vermittlungsarbeit teilweise erst spät gelangen. Das führt zur Entstehung von Frustration darüber, plötzlich bestimmte Vorgaben und Vorhaben umsetzen zu müssen, die nach Meinung der Vermittler*innen teilweise mit den realen Situationen und den Arbeitsbedingungen in den Institutionen nur schwer vereinbar sind. Nach der Vorstellung der KEP werden bei dem Arbeitstreffen vier Thementische mit den Stichworten „Partizipation“, „Barrieren in der Kulturarbeit“, „kulturelle Quartiersarbeit“ und „Kooperation“ aufgebaut. Drei Kolleg*innen von mir und ich übernehmen die Moderation an den Tischen und stellen später die Ergebnisse im Plenum vor. Eine Diskussionsrunde dauert 25 Minuten. Die Teilnehmer*innen können sich selber aussuchen, welche zwei Themen sie interessieren. An dem von mir betreuten Tisch „Partizipation“ wird deutlich, dass auch in solchen Besprechungsrunden Macht verhandelt wird. Die Redeanteile sind sehr unterschiedlich und man fällt sich häufig gegenseitig ins Wort. Es geht immer auch um die Präsentation der eigenen Institution oder Arbeit, indem z.B. unterstrichen wird, wie partizipativ die Einrichtung bereits arbeitet oder indem von erfolgreichen Projekten erzählt wird. Während Vermittler*innen von Institutionen dazu tendieren, die generellen Strukturen und Zielsetzungen ihrer Einrichtungen zu

[402] Siehe Kap. 1.3.2.1. „Kulturentwicklungsplanung(en)“.

hinterfragen, beziehen die Freischaffenden die Frage nach den Partizipationsmöglichkeiten eher auf die Rahmung des künstlerischen Prozesses und ihr Eingreifen oder Anleiten selbst, d.h. auf die individuelle und ausführende Ebene. Gemeinsame Herausforderungen sind vor allem fehlende Fördermittel für Ansätze, die genügend Zeit für Prozesse mitdenken sowie mangelnde finanzielle und personelle Ressourcen. Ein weiterer Punkt ist die nicht ausreichende Unterstützung von Führungskräften, die ebenfalls hinter der prozess- und weniger ergebnisorientierten Arbeit stehen. Außerdem sei es schwierig Zielgruppen anzusprechen und dazu zu motivieren, über einen längeren Zeitraum intensiv an bestimmten Projekten mitzuarbeiten, wie z.B. bei der Ausstellungsgestaltung von in der Gruppe so betitelten „Alltagsexpert*innen“. Man stellt sich die Frage, ob die engagierten Personen eine Bezahlung erhalten müssten. Es wird diskutiert, ob das je nach anvisiertem Teilhabeformat unterschiedlich gehandhabt werden sollte: Die Erarbeitung einer Ausstellung zum Thema Rassismus sei beispielsweise etwas anderes, als ein gemeinsames und offenes Projekt, in dem mit Ton gearbeitet werde. Die Leiterin vom „Teatro International“ unterstreicht, dass die grundlegende Ausrichtung einer Gruppe, Institution oder eines Vereins für die Gestaltung von Projekten im Hinblick auf Diversität und Teilhabemöglichkeiten sowie der Lebensweltbezug maßgeblich für Teilhabe sind. Insgesamt tritt hervor, dass zwar viel Bewusstsein und Ideen für Projekte mit einem hohen Partizipationsgrad bestehen, dass sie aufgrund von einschränkenden Grundvoraussetzungen und -strukturen aber kaum umgesetzt werden (können) und eine offene und direkte Kommunikation mit Vorgesetzten noch immer nicht selbstverständlich zu sein scheint.

6. Fazit

Die vorliegende Arbeit hat sich mit dem Thema Performativität in der interkulturellen Kunst- und Kulturvermittlung beschäftigt und dargelegt, welche Bedeutung Brüche, Widersprüche, Zufälle, Missverständnisse und Irritationen für das Eröffnen von „Dritten Räumen“ bzw. liminalen Zwischenräumen haben, in denen Neues und Unvorhergesehenes entstehen kann. Am Beispiel der Stadt Ulm wurde untersucht, welche künstlerischen, kreativen und widerständischen Handlungen von transkulturellen Akteur*innen im Alltag im urbanen (öffentlichen) Raum ausgeführt werden und welche Rolle interkulturelle Begegnungen sowie das Hin-und-Her-Übersetzen für die Gestaltung des urbanen Zusammenlebens und für Raumaneignungen spielen. Durch die Untersuchung sonst oft unbeachteter Handlungspraktiken im Kontext von Kunst und der Kulturarbeit wurden „unausgeschöpfte“ kulturelle Ressourcen, die prinzipiell allen zur Verfügung stehen, in der pluralistischen Ulmer Stadtgesellschaft beleuchtet. Gleichwohl wurden das Handeln beeinflussende Machtstrukturen mit Rückgriff auf die Postkolonialen Theorien kritisch analysiert. Darüber hinaus wurden Programme und Projekte der Kulturvermittlung der Stadt Ulm sowie weitere offiziell als kulturelle Veranstaltungen beworbene Angebote und Formate punktuell beschrieben, um vor dem

Hintergrund der Postkolonialen Theorien einerseits etwaige kritische Punkte in Ansprache, Kategorisierungen, (Re-)Präsentation, (Re-)Produktion von Stereotypen und Teilhabemöglichkeiten von sogenannten „Menschen mit Migrationshintergrund“ herauszuarbeiten, andererseits aber auch diskriminierungssensible Konzepte, interessante Ideen, kreative Umsetzungen, partizipative Elemente, den Mehrwert von Kooperationen und Widerstands- sowie Selbstermächtigungsräume und -praktiken darzustellen. Dafür wurde auf Performativitäts-Ansätze zurückgegriffen.

Das im Titel genannte Wort „Transblicke“ steht für den Versuch, verschiedene Perspektiven von transkulturellen urbanen Akteur*innen wahrzunehmen und in der Arbeit abzubilden. Dabei wurde allerdings nicht auf eine Art von Vollständigkeit abgezielt. Ganz im Gegenteil ging es um die Infokusnahme von das Leben prägenden Unvollständigkeiten, die mit kreativen Handlungen in der als Bühne betrachteten Stadt Ulm verbunden sind. Grundsätzlich kann es sich dabei immer nur um Momentaufnahmen, Augenblicke im Miteinander und in der Begegnung sowie um ein (schriftliches) Festhalten von Situationen eines dynamischen und flexiblen Geschehens handeln. Beziehungen, Räume und damit verbundene Machtverhältnisse werden durch einmalige, aber im Wesentlichen auch sich wiederholende (kollektive) kreative Handlungen im Alltag geschaffen und in Frage gestellt. Grenzen und Schwellen werden thematisiert, z.B. zwischen Kunst und Nicht-Kunst, Fiktion und Realität, aber auch im Hinblick auf das Eigene und das Fremde sowie Ein- und Ausschlussmechanismen. Verschiedene durch Brüche entstehende Räume des Dazwischen und Liminalen wurden dargestellt. Ein Durchblicken, ein Blicken ins Jenseits, ein Überblicken, ein Hinüberblicken, ein Sich-Anblicken. Zwinkern. Unterbrechung. Anschauen. Zwinkern. Unterbrechung. Gemeinsam Blicken. Unterbrechung. Wegblicken. Unterbrechung. Hinblicken. Augenniederschlag. Augenaufschlag. Wahrnehmen. Resonieren. Performa… *Bruch*.

Die Anzahl an Kulturschaffenden und Kulturinstitutionen in Ulm, die ihre Arbeit im Feld der Kulturvermittlung und Kulturellen Bildung verorten ist hoch, was z.B. anhand der Mitglieder im Arbeitskreis Kulturvermittlung und der in diese Rubrik eingeordneten Angebote auf der Internetseite „kultur in ulm“ (vgl. IT 25: Kultur in Ulm) oder der digitalen Kulturvermittlungswebsite „Ulmutopia“ (vgl. IT 24: Ulmutopia) erkennbar ist. Es wurde aufgezeigt, dass die Stadt Ulm im Verhältnis zu ihrer Größe ein breit gefächertes Kulturangebot besitzt. Die finanzielle Förderung des Bereichs durch die Stadt sowie die politische Unterstützung, z.B. in Form der im Jahr 2019 geschaffenen Vermittlungs- und Koordinierungsstellen in der Kulturabteilung, im Museum Ulm, im Stadtarchiv und im Stadthaus Ulm, der eingerichteten Kulturagent*innenstelle sowie dem Projektfördertopf „Kulturvermittlung“, aber auch die Weiterentwicklung der Kulturentwicklungsplanung aus dem Jahr 2016 zeigen, dass der Mehrwert und die Relevanz von kultureller Teilhabe und Kultureller Bildung auch auf höherer Entscheidungsebene grundlegend erkannt wurden. Dennoch sollten die für die Kulturvermittlung

bereitgestellten Ressourcen (Finanzen, Personal und Zeit) in Zukunft weiter ausgebaut werden, was in dem gemeinsam von Ulmer Akteur*innen der Kulturszene erarbeiteten Papier „Zukunftswerkstatt Kultur 2022“ betont wird (vgl. Schwarzenböck et al. 2023). In den Jahren 2019 bis 2024 konnten die von der Kulturabteilung betreuten Kulturprogramme verstetigt werden. Dadurch konnten vielen Kinder und Jugendliche, die Ulmer Schulen oder Kindertagesstätten besuchen, Zugänge zu Kunst und Kultur eröffnet sowie gemeinsame Kulturerlebnisse und Auseinandersetzungen mit eigenem künstlerischem Tun ermöglicht werden. Wegen der die Menschen unvorbereitet treffenden Corona-Pandemie wurde im Jahr 2020 der Fokus zeitweilig auf die digitale Kulturvermittlungsarbeit gelegt.[403] In den Austauschtreffen des Arbeitskreis Kulturvermittlung wurde jedoch die Rückmeldung gegeben, dass die direkte Kommunikation, das Schaffen, das Machen und Tun die eigentlich gewinnbringenden Elemente kulturvermittelnder Angebote sind. Die positiven Effekte der Selbstbildung durch eigenes (künstlerisches) Handeln und die damit verbundenen ästhetischen Erfahrungen werden demnach betont. Digital sei es schwieriger zu improvisieren, abseits der eigentlichen Aufgaben miteinander ins Gespräch zu kommen, Stimmungen wahrzunehmen und richtig einzuordnen oder Gemeinschaft zu erleben. Die sinnliche Wahrnehmung sei eine andere, weil z.B. Gerüche oder Geräusche nicht bei allen Teilnehmer*innen eines Treffens bei Videokonferenzen gleich seien. Obwohl die durch die Corona-Pandemie entstandene digitale Kulturvermittlungswebsite „Ulmutopia“ belegt, dass in kurzer Zeit viele verschiedene kreative Formate entwickelt wurden, um auf die die Kontakte reduzierende Situation zu reagieren, zeigt das Nutzungsverhalten der Adressat*innen nach den Einschränkungen der Pandemie, dass der Bedarf nach digitalen Angeboten grundsätzlich nicht so hoch zu sein scheint. Die meisten Formate wurden vornehmlich wieder ins Analoge übertragen.[404] Dennoch werden auch manche digitalen Alternativen weiterhin umgesetzt, z.B. Live-Schaltungen über Zoom mit sich potenziell auf der ganzen Welt aufhaltenden Künstler*innen am Bildschirm der mobilen, im Stadtraum eingesetzten Kulturhupe. Die Kulturabteilungsleiterin Sabine Schwarzenböck sagt in einem Interview für einen Beitrag der BKJ (Verband für Kulturelle Bildung) im Jahr 2021: „Post-pandemisch heißt, dass wir hybrid gehen. Weil das im Sinne der Teilhabe ein riesiges Feld aufmacht, über das wir ohne Corona sicherlich nicht nachgedacht hätten“ (IT 85: BKJ). Digitale Schnitzeljagden über Apps wie „Actionbound“, die die

[403] Unter digitaler Vermittlungsarbeit wird auf der von der Kulturvermittlung der Stadt Ulm ins Leben gerufenen Website „Ulmutopia“ folgendes verstanden: Angebote von Ulmer Kultureinrichtungen und Kulturschaffenden, die „über eine Videokonferenz (z.B. Zoom, Jitsi, WebEx etc.) laufen; hybrid umgesetzt werden, das heißt analog-digitale Formate; gestreamt werden, d.h. die Möglichkeit analoge oder analog-digitale Veranstaltungen live über das Endgerät anzuschauen; über eine App verfügbar sind und zum aktiven Tun anregen (z.B. Actionbound = digital-analoge Schnitzeljagt; Jamkazam = gemeinsam online Musik machen; Gaming); digital Kunst und Kultur zugänglich machen, z.B. digitale Ausstellungen oder Führungen; analog umgesetzt werden, aber digitale Medien in der Kunst- und Kulturvermittlung nutzen (z.B. analoger Workshop, der sich mit dem digitalen Malen mit Tablets beschäftigt)“ (vgl. IT 86: Ulmutopia).

[404] Die städtischen Kultureinrichtungen haben ihr Angebot im Programm „Kulturlöwen und -löwinnen“ beispielsweise wegen der Corona-Pandemie digitalisiert. Die digitale Variante wird seitdem aber kaum mehr genutzt.

virtuelle Welt mit der Realität vereinen oder die Nutzung von Augmented Reality (AR) seien neue Formen der Kulturvermittlung. Wichtig bei der digitalen Vermittlung sei vor allem, ebenso wie sonst auch, die eigene künstlerische Betätigung der Teilnehmer*innen (vgl. ebd.). Die Bedeutung von Resonanz und Synchronisierung, der sinnlichen Erfahrung bzw. Synästhesie, der eigenen künstlerischen Betätigung sowie des Hin-und-Her-Übersetzens für Bildungsprozesse wurden in dieser Arbeit dargelegt, weshalb insbesondere in der Vermittlungsarbeit Wert daraufgelegt werden sollte. In realen und hybriden Räumen, so legen die Ulmer Erfahrungswerte nahe, scheint dies besser zu funktionieren, als in ausschließlich digitalen Räumen. Auch auf Brüche, Irritationen und Zufälle kann im leiblichen Beisammensein besser gemeinsam reagiert werden, weil Kommunikation auf verschiedenen Ebenen (verbal und nonverbal sowie parallel und zeitgleich zwischen verschiedenen Interagierenden oder in zirkulären Mustern) stattfinden kann, was in digitalen Räumen häufig nur schwer möglich ist. Weitere Forschungsarbeiten könnten diese Annahmen genauer prüfen und vergleichend untersuchen, inwiefern kulturelle Teilhabe und Bildung auch in digitalen Räumen möglich ist.

Seit 2019 wurde hinzukommend wichtige Netzwerkarbeit geleistet, z.B. durch die regelmäßige Umsetzung des Arbeitskreis Kulturvermittlung und persönliche Beratungsangebote für Kulturschaffende und Kulturinstitutionen oder interessierte Bürger*innen, sowie durch von der Kulturvermittlung der Stadt Ulm organisierte digitale und analoge Tagungen.[405] Unter dem Leitsatz „Kooperation als Kultur“, der die Vorteile von Kooperationen zwischen Kultur- und Bildungsinstitutionen sowie der Freien Szene oder auch handwerklichen Betrieben im formellen und informellen Bereich betont, wurden Förderanträge beim Bund und Land für verschiedene kulturvermittelnde Projekte geschrieben. Ideen für Kooperationen zwischen Kultureinrichtungen, Künstler*innen, Bildungseinrichtungen, Vereinen und Initiativen sind entstanden und wurden in ihrer Finanzierung unterstützt. Entweder durch direkte Förderungen in der Projektförderung Kulturvermittlung der Stadt Ulm, oder durch Hilfestellungen beim Verfassen von Anträgen bei anderweitigen Fördertöpfen in enger Zusammenarbeit mit dem Bildungsbüro der Stadt Ulm und dem Bildungsnetzwerk Ulm/Neu-Ulm.

Im Arbeitsprozess hat sich jedoch herauskristallisiert, dass viele Angebote (immer noch) nicht von der diversen Stadtgesellschaft wahrgenommen, in Anspruch genommen oder gar von ihr mitgestaltet werden. Die Vision von „Kultur mit, für und von allen“ und die Förderung von kultureller Teilhabe und Chancengerechtigkeit, so unterstreicht auch die ausgeführte Kulturentwicklungsplanung

[405] Am 17. November im Jahr 2020 fand die vom Kulturvermittlungsteam der Kulturabteilung der Stadt Ulm organisierte digitale Fachtagung „Kulturelle Bildung I digital interaktiv“ statt, am 16. und 17. November 2023 die analoge Tagung „Kooperationskultur im Quartier“ mit (über-)regional bekannten Redner*innen, aber auch mit von regionalen Kulturakteur*innen angeleiteten Workshops.

„Zukunftswerkstatt 2022“,[406] sollte deshalb zukünftig die Arbeit in den Sozialräumen verstärkt in den Blick nehmen. Mit der Anschaffung der Kulturhupe der Kulturabteilung der Stadt Ulm wurden bereits neue Impulse gesetzt. Die im Sommer wöchentlich stattfindenden Angebote auf dem Markt am Münsterplatz in Kooperation mit Kulturschaffenden und -institutionen sowie die Möglichkeit für sie die Kulturhupe gegen eine geringe Nutzungsgebühr für Formate in den Quartieren auszuleihen, sind erste Versuche der von der Stadt koordinierten Kulturarbeit, Menschen ohne Zwang, aufwendige Anreisewege oder anfallende Kosten dort zu erreichen, wo sie sich die meiste Zeit aufhalten. So wird Bezug auf ihre Lebensrealitäten genommen mit der Intention, Barrieren möglichst gering zu halten bzw. abzubauen oder gar nicht erst entstehen zu lassen. Auf diese Weise sollen unter anderem neue Zielgruppen im Sinne des Lebenslangen Lernens und der pluralistischen Stadtgesellschaft erreicht werden, die mit den sich an Kinder und Jugendliche richtenden Kita- und Schulprojekten nicht angesprochen werden. Die Beobachtungen der Kulturvermittlungsformate im Zuge des Wochenmarkts am Ulmer Münster mit der Kulturhupe haben jedoch gezeigt, dass in Hauptsache Projekte präsentiert werden, die versuchen neue „Kulturkonsument*innen“ für andere Angebote zu gewinnen und Marketingziele verfolgen. Der mobile Kreativraum wird hier folglich als Werbefläche genutzt. Nach Carmen Mörsch (2012) handelt es sich um die in der Kulturvermittlung noch häufig anzutreffenden affirmativen und reproduktiven Diskurse (vgl. S. 9- 13).[407] Andererseits gibt es Kulturhupen-Angebote, bei denen künstlerisches Tun durch Kulturpädagog*innen angeleitet wird, indem z.B. etwas gebastelt, mit Kreide auf den Platz gemalt oder gemeinsam musiziert wird. Indes das marketingorientierte Vorgehen seltener zu durch unerwartete Anreize ausgelöste kreativen Handlungen führt, kommen bei zweiterem viele Gespräche zustande. Es geht oft um die Kunst und die künstlerischen Angebote, teilweise aber auch um persönliche, politische und gesellschaftliche Themen. Allgemein ließ sich beobachten, dass die aktive Ansprache von Passant*innen zu einer höheren Beteiligung beitrug. Sobald bereits eine kleine Gruppe künstlerisch aktiv war, schien die Hemmschwelle sich ebenfalls dazu zu gesellen außerdem kleiner zu sein. Der Kulturagent der Stadt Ulm und Verantwortliche für die Koordination des Projekts der Kulturhupe auf dem Ulmer Markt am Münsterplatz Karl Philipp Engelland bestätigt das in einem kurzen Gespräch Ende Juni 2023. Kommunikativer Austausch fand beim selber Tätigwerden auf verschiedenen Ebenen statt: Verbal, aber auch durch das gemeinsame Kreativsein und das körperliche Handeln bzw. leibliche Beisammensein. Bereits durch gemeinsame „an-Ort-und-Stelle-Sein“ im öffentlichen Raum wurde das Recht zu erscheinen geltend gemacht (vgl. Butler 2018, S. 19+ 28f. + 112f.). Die verbale Anleitung der künstlerischen Betätigung verlief in den meisten Fällen unidirektional. Das heißt nach einem vorgegebenen oder zuvor geplanten Modell unterstützte die vermittelnde Person die Adressat*innen

[406] Siehe Kap. 1.3.2.1. „Kulturentwicklungsplanung(en)“.
[407] Siehe Kap. 4.1.1. „Kunst- und Kulturvermittlung“.

beim künstlerischen Schaffen. Insgesamt kann aus den Gesprächen mit den beteiligten Kultureinrichtungen, den Mitarbeiter*innen der Kulturabteilung und den Kulturschaffenden geschlossen werden, dass die Intention hinter den im Rahmen der Kulturhupe angebotenen Aktionen weniger die eines „Verlernens“ seitens der genannten Akteur*innen selbst war. Ziele wie das Sichtbarmachen von gegenhegemonialen Vorgehensweisen oder die Herstellung von alternativen Wissensproduktionen wurden von den Initiator*innen sowie den beteiligten Kulturschaffenden und -einrichtungen nicht genannt (vgl. IT 41: Huber und Zobl). Darüber hinaus wurden die Angebote primär nicht so konzipiert, dass die Teilnehmer*innen ihr Wissen und ihre künstlerischen Fähigkeiten frei und selbstständig ausdrücken. In diesem Punkt sollte zukünftig mehr Raum für Experimente, das Zuhören, freie kreative Prozesse und das gegenseitige Voneinander-Lernen eingeplant werden, was Inga Eremjan (2016) mit strukturiertem Improvisieren umschreibt (vgl. S. 283- 288). Wichtig ist diesbezüglich, dass Machtstrukturen und Positionierungen, auch in diesem scheinbar freieren Rahmen, mit Rückgriff auf die Postkolonialen Theorien kritisch reflektiert werden.

Die Vermittlungsformen und -varianten und damit verbundenen Teilhabegrade in den von der Stadt betreuten Kulturprogrammen „Kultur auf der Spur“, „Kulturpaten und -patinnen“ und „Kulturlöwen und -löwinnen“ gestalten sich indessen sehr unterschiedlich. Sie sind abhängig von der Kultureinrichtung bzw. der Bildungsinstitution, der Führungskraft, des/der jeweiligen Vermittler*in, der dahinterliegenden Konzeption und Haltung, den Zielsetzungen, den Voraussetzungen vor Ort, den zeitlichen, finanziellen und personellen Ressourcen, der grundlegenden Bereitschaft sich auf Neues einzulassen auf Seiten aller Beteiligten, sowie von Räumen für Evaluations- und Reflexionseinheiten. Dessen ungeachtet kann zusammenfassend festgehalten werden, dass Konzeptionen ein positiveres Feedback von den Beteiligten bekommen, die eine sichere Finanzierung vorweisen, mehr Freiraum für die Abgabe von Kontrolle, Möglichkeiten für Experimente, mehr Zeit zum Kennenlernen sowie für den gegenseitigen Vertrauensaufbau der Beteiligten bieten, sowie weniger Druck im Hinblick auf das Vorweisen von handfesten oder vermeintlich messbaren Ergebnissen ausüben. Grundlage bei alledem, so ist klar geworden, sollte eine offene Herangehensweise an Prozesse und eine ehrliche und regelmäßige Kommunikation der Beteiligten sein. Es erweist sich als vorteilhaft, dass bei komplexeren Sachverhalten oder Herausforderungen die Kulturvermittlung der Kulturabteilung eine vermittelnde Zwischenposition innehat und auf Verwaltungsebene Kontakte in die verschiedenen städtischen und freien Netzwerke besitzt. Hier fällt jedoch auf, dass teilweise zuerst der Schritt auf die Kulturabteilung zugegangen wird und erst danach direkt untereinander gesprochen wird, obwohl das Problem bilateral schneller hätte geklärt werden können. Ein anderer wichtiger Punkt ist, dass viele Kulturangebote und -veranstaltungen sich zwar nicht offiziell mit der Kulturvermittlung auseinandersetzen oder sich in diesem Feld verorten, sich aber durchaus darin bewegen. Auf der einen Seite kann das sehr gut funktionieren, weil gerade hier Freiräume geschaffen werden, in denen Hin-und-Her-Übersetzungen

möglich sind, die Hierarchien bewusst oder unbewusst in Frage stellen oder damit auf künstlerische Weise spielen, was anhand des Beispiels des Musikprojekts „Songlotterie“ aufgezeigt wurde. Auf der anderen Seite werden so potenzielle Teilhabemöglichkeiten bei Veranstaltungen im Kulturbereich oftmals nicht erkannt, nicht professionell unterstützt oder finanziell gefördert, nicht intensiviert, nicht institutionell verankert, öffentlich weniger beachtet und auch nicht unter kritischer Perspektive evaluiert bzw. verstetigt oder flächendeckend eingeführt. Überdies muss bedacht werden, dass auch kulturvermittelnde Initiativen entstehen, die selbstständig agieren und ihre Gelder unabhängig von der Stadtverwaltung akquirieren. Hier nehmen aber ggf. Fördermittelgeber*innen Einfluss auf die Projektgestaltungen.

Als Hauptziel der teilhabeorientierten Kulturvermittlung definiert Birgit Mandel (2016c) die (neue) Gemeinschaftsbildung zwischen verschiedenen Lebensrealitäten (vgl. S. 10; vgl. auch ebd. 2014, S. 35f.). Deshalb wurde sich im Rahmen dieser Dissertation mit der Frage beschäftigt, wie eine größere kulturelle Teilhabe im Sinne der deutschen Migrationsgesellschaft und pluralistischen Stadtgesellschaft ermöglicht werden kann. Insbesondere künstlerische Handlungen von transkulturellen Akteur*innen im öffentlichen Raum und in interkulturellen Begegnungen wurden dafür genauer betrachtet. Es wurde herausgearbeitet, dass Kunst- und Kulturvermittlung sich immer in einem Feld bewegt, das die Beziehung zwischen dem Ich, Du und der Welt thematisiert und verhandelt. Künstlerische und kreative Begegnungs- und Übersetzungsprozesse mit Anderen und der Umgebung, aber auch ästhetische Reaktionen in der Beziehung zu Objekten, so hat diese Arbeit gezeigt, sind bedeutungsvoll und wirklichkeitsgestaltend. Selbstwirksamkeitserfahrungen und Selbstermächtigungen finden durch nicht planbare Erschütterungen und damit verbundenes kreatives Schaffen, z.B. durch Raumaneignungen, statt. Dadurch können geteilte Momente von erlebter Gemeinschaft, d.h. „communitas“ entstehen (vgl. Fischer-Lichte 2009, S. xxii). Langfristige Transformationen können durch performative, sich wiederholende Handlungen und das leibliche Zusammentreffen von Subjekten angestoßen werden. Brüche oder Irritationen dagegen können durch das Zurückgeworfenwerden auf sich selbst die Reflexion und damit Transformationen anregen, was die Aktions- und Performancekunst belegt. Nichtsdestotrotz muss bei alledem beachtet werden, dass Handlungen immer im Kontext von Macht ausgeführt werden. Die transkulturellen Akteur*innen spielen ihre Rollen im alltäglichen Leben auf der städtischen Bühne und im Rahmen von sozialen Milieus, bestimmten Positionierungen, Klassismus, Selbst- und Fremdwahrnehmungen, Zuordnungen, Ein- und Ausschlüssen sowie Kategorisierungen. Machtstrukturen werden (re-)produziert, können jedoch auch in Frage gestellt werden. Menschen bewegen sich fort*laufend*, im wahrsten Sinne des Wortes. Atmosphären (Gerüche, Klanglandschaften) verändern sich und verschmelzen miteinander. Raum wird durch die sich bewegenden transkulturellen Akteur*innen erst hergestellt. Die Atmosphären beeinflussen das Handeln der Stadtbewohner*innen und andersherum. Es ist klar

geworden, dass ich als Forscherin Teil des dynamischen Geschehens bin. Ich wandere durch die Stadt und lasse mich auf spontane und zufällige Kontakte ein, sodass ich bewusst die Kontrolle abgebe. Das habe ich mit Rückgriff auf Francis B. Nyamnjoh (2017) als „Konvivenz"- Ansatz bezeichnet. Die meisten der Feldforschungssituationen und geführten Gespräche entstanden in oder durch Bewegung: Entweder durch die bewusst eingesetzte Walking Method oder durch die Teilnahme an Kulturveranstaltungen, die in irgendeiner Form Bewegung beinhalteten (Museumsführungen; Theateraufführungen; Vernissagen; offene Veranstaltungen auf größerem Gelände; Tanz- und Karaokeabende; Kunstangebote auf dem Wochenmarkt, im Quartier oder auf Stadtfesten etc.). Das paradoxerweise als „Sich-in-Bewegung-Setzen" bezeichnete, aber auch das „In-Bewegung-Bleiben" waren damit grundlegende Aspekte für das Sammeln von Daten und für die Begegnung mit Anderen, womit Dynamik und Flexibilität, Unvorhersehbares und Zufälle in den Mittelpunkt gerückt sind. Dennoch wurde deutlich, dass gerade auch der Kontrast von Bewegung und Rast, Gehen und Warten, Geräusch und Stille und damit insgesamt die Pause und die Abwesenheit eine performative Wirkung entfalten. Die Wahrnehmung von Zeitlichkeit und von Rhythmus sind in diesem Kontext bedeutsam. Die Offenheit für Situationen, die sich spontan und ungeplant im urbanen Raum ergeben sowie eine potenzielle „responsive Erreichbarkeit", von der Hartmut Rosa (2020) spricht (vgl. S. 60- 66), waren Voraussetzung für die Ermöglichung der Erfahrung von Synchronisierung und Resonanz. Im ersten Schritt aber hat die eingenommene Perspektive der überall anzutreffenden und produktiven Unvollständigkeit das „Sich-Einlassen" auf den/die und das Andere/n vereinfacht und Kommunikation teilweise sogar erst angestoßen. Momente kreativer (Alltags-)Handlungen, die sonst in Forschungen eher unberücksichtigt bleiben oder lediglich Ausdruck in normalerweise nicht veröffentlichten Feldforschungstagebüchern finden, sind auf diese Weise in den Fokus gerückt. Auffällig war das teilweise zum Ausdruck gebrachte Erstaunen im Hinblick auf den Konvivenz-Ansatz seitens der Gesprächspartner*innen und anderer an der Dissertation Interessierter. Das könnte damit erklärt werden, dass immer noch eine bestimmte Vorstellung darüber vorherrscht, was Wissen ist und wie die Wissenschaft es erforscht bzw. zu erforschen hat. Es hat sich aber gezeigt, dass manche gesellschaftlichen und kulturellen Phänomene sich gerade durch Zufälle, Dynamik, Fluidität und Unvorhersehbarkeit sowie durch die subjektive sinnliche Wahrnehmung und Kreativität der Anwesenden auszeichnen und deshalb schwer messbar, kalkulierbar oder skalierbar sind. Der Konvivenz-Ansatz erschien in dieser Hinsicht als ein angemessenes Forschungsvorgehen, das das „Dazwischen" und die Bedeutung von Performanz und Performativität in den Vordergrund rückt.

Anstelle von Fotos und Videos wurden dieser Arbeit eigens angefertigte Aquarellmalereien von Gesprächspartner*innen und Feldforschungssituationen beigefügt.[408] Dahinter steht der Gedanke

[408] Siehe Kap. 3.1.3.5. „Aquarellskizzen und -malereien sowie Zwischenerläuterungen". Ausnahmen sind die Fotoaufnahmen an Haltestellen (s. Abb. 39) und das Foto von dem Rapper Dissy und mir (s. Abb. 47).

auch in der Darstellungsform meiner Dissertation von Fixierungen durch beigefügte Fotografien und dem Erwecken des Anscheins der Abbildung von Realität abzusehen. Ich beziehe mich hierbei auf Michael Taussig (2011), der das Zeichnen als mimetischen Prozess und als eine alternative visuelle Wissensform definiert, die ich beabsichtigt habe durch die Aquarelle sichtbar zu machen. Im Kontext der Forschung hat sich herauskristallisiert, dass die Malereien nebstdem oft einen Gesprächsanlass geboten haben oder als Gesprächsthema dienten. Eine interessante zukünftige Erweiterung, die den Versuch eines Perspektivenwechsel verdeutlichen würde und zudem die Machtproduktion im Hinblick auf Abbildungen und (Re-)Präsentationen in wissenschaftlichen Arbeiten in Frage stellen würde, wäre es, die Gesprächspartner*innen ebenfalls selber malen zu lassen. Forscher*in und Gegenüber könnten ein Zeitfenster einplanen, in denen sie sich gegenseitig so malen, wie sie sich in dem Moment wahrnehmen. Es sollte hierbei nicht um Genauigkeit, um einen Anspruch einer realgetreuen Abbildung oder eine besonders ästhetische Umsetzung gehen, sondern um den mimetischen Prozess des Zeichnens selbst und den dabei entstehenden Kontakt zum Gegenüber. Es wäre außerdem wissenswert zu untersuchen, ob es einen Unterschied macht, ob vor, während oder nach dem Gespräch gezeichnet wird. Auch die Zeichenumgebung sollte reflektiert werden. Zusätzlich könnten darüber hinaus Selbstporträts angefertigt werden, um den Unterschied zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung visuell darzustellen. Denkbar wäre auch die Verbindung des Anfertigens von Skizzen und der Walking Method. Dass Wahrnehmungsübungen Denkprozesse anstoßen können, zeigen zum Beispiel Arbeiten der Performancekünstlerin Marina Abramović. Im Jahr 2010 fand im Museum of Modern Arts in New York die Ausstellung „The Artist is Present“ statt. Im Rahmen der Ausstellung setzte sich die in Belgrad geborene Performance-Künstlerin 90 Tage lang, immer sieben Stunden am Stück, in die Museumshalle und blickte über 1500 Menschen für insgesamt 736 Stunden an, ohne zu reden oder sich zu bewegen (vgl. IT 87: der Spiegel). Sowohl die Besucher*innen, als auch die Künstlerin selbst beschrieben die im Kontext der Performance erlebte Begegnung als besondere und intensive (physisch und psychische) Erfahrung (vgl. IT 88: Bundeskunsthalle). Eine Übung der 2022 erschienenen „Marina Abramović Methode. Anleitung für einen Neustart“ (vgl. IT 89: Tylevich) lehnt sich an die erwähnte MoMA-Performance an. Ohne zu sprechen soll über eine längere Zeitdauer in die Augen eines Gegenübers geschaut werden. Ich probierte die Übung auf einer „Spring School“ im April 2023 mit den Teilnehmer*innen aus. Nicht alle aus der Gruppe kannten sich gut, der Blickkontakt sollte zehn Minuten gehalten werden. Einige berichteten von einem Zustand der fließenden Gedanken und Träumerei, andere von einer großen Herausforderung aufgrund der wahrgenommen intensiven Nähe zum Gegenüber und brachen den Versuch vorzeitig ab. Das Standhalten des Blickes sowie das An- und Zurückblicken wurden demnach als besondere Erfahrungen im leiblichen Aufeinandertreffen wahrgenommen. Beim Zeichnen des/der Gesprächspartner*in im Forschungskontext geht es ebenfalls um eine intensive und länger andauernde Auseinandersetzung mit einer anderen Person bzw. mit

anderen Personen. Das Nachempfinden des visuellen Erscheinungsbilds steht im Mittelpunkt. Allerdings lässt der/die Zeichner*in, bewusst oder unbewusst, auch immer andere Aspekte der Wahrnehmung vom Gegenüber beim Ziehen der Linien auf dem Papier mit in die Zeichnung einfließen. Es wäre aufschlussreich zu untersuchen, ob das „Sich-Aufeinander-Einlassen" im Zeichenprozess Machtgrenzen und sonst eingenommene Rollen destabilisieren kann und welche Auswirkung das auf die Forschung(-sergebnisse) hat.

In der Arbeit wurde anhand von verschiedenen Feldforschungssituationen deutlich, dass im Alltagsleben in der Stadt immer wieder unterschiedliche Hinterbühnen durch interkulturelle Begegnungen konstruiert werden, die teilweise durch kollektive Handlungen zu bedeutungsvollen Vorderbühnen werden. Diesbezüglich wurde dargelegt, dass Transformationen nicht geplant oder vorhergesagt werden können, weil sie im Miteinander von (sich immer wiederholenden) interkulturellen Begegnungen der Hin-und-Her Übersetzungen und Resonanz entstehen, die nach Joseph Beuys die „Soziale Skulptur" formen. Genau dieses Nicht-Planbare, diese Unbeständigkeiten und Unvorhersehbarkeiten von bedeutungstragenden Kunstmomenten machen es schwierig für Kulturinstitutionen, das inhärente Potenzial wahrzunehmen und „die existierenden kulturellen Ressourcen auszuschöpfen", um in François Julliens (2017) Worten zu sprechen. Die sich auf den verschiedenen (immer wieder neu) entstehenden (und anders zusammensetzenden) städtischen Bühnen bewegenden Darsteller*innen handeln durch ihre Vorstellungs- und Schaffenskraft im Alltag kreativ. Zufälle, Widersprüche, Brüche und Missverständnisse führen zu spontanem Reagieren auf verschiedene Situationen, in denen die primären Darstellungen und Vorführmuster der Akteur*innen für bestimmte Momente aufgebrochen werden (können).[409]

Man tauscht sich in der Begegnung verbal über Kunst aus oder nutzt das Thema Kunst als Kommunikationseinstieg, was anhand des Beispiels in der Ausstellung im Stadthaus mit Wikyanos und der Aufseherin deutlich wurde. Das künstlerische Tun kann aber auch als Auflockerung von Situationen wirken, was durch die geschilderte Situation beim Offenen Nähtreff am Mähringer Weg ersichtlich wurde. Das Nähen hat zu einem Gespräch über Lieder aus den alten Heimaten der Frauen geführt. Das mündete schlussendlich in einem gemeinsamen Tanzen zu der auf dem Smartphone abgespielten Musik.[410] Andererseits beeinflussen Rahmungen, die eng verknüpft sind mit Machtstrukturen und -hierarchien die Möglichkeiten der künstlerischen Handlungen und Entfaltung, des Sprechens über Kunst und die Präsentation der Kunst(-werke), was an verschiedenen Situationen bei der Kunstvernissage „MähringerArt Vernissage" in der Geflüchtetenunterkunft,[411] der Veranstaltung „Kunstknall" im Museum Ulm und der Kunsthalle Weishaupt[412] oder der Vernissage „Bring dein Ding"

[409] Siehe z.B. Kap. 5.3.4. „Haltestellendiskurs: Resonanzerfahrungen".
[410] Siehe Kap. 5.3.3. „Das Potenzial von Kontingenz auf Hinterbühnen".
[411] Siehe Kap. 5.4.2. „Kunstvernissage ‚MähringerArt Vernissage' in deGeflüchtetenunterkunft".
[412] Siehe Kap. 5.4.4. „Veranstaltung ‚Kunstknall' im Museum Ulm und der Kunsthalle Weishaupt".

der Volkshochschule Ulm[413] aufgezeigt wurde. Widerständische kreative Handlungen, die Grenzen thematisieren und verschieben, werden jedoch immer wieder bewusst und unbewusst ausgeübt, insbesondere im institutionellen Kontext.[414] Auch mimetisches Nachahmen spielt bei kurzweiligen Infragestellungen von Grenzen eine Rolle, wie am Beispiel der Szene mit Asmatullah im Café ersichtlich wurde. Das ist auch bei offiziellen Kulturangeboten oder -veranstaltungen zu beobachten, bei denen Teilnehmer*innen trotz engerer Rahmungen und höherer Kontrollgrade aufgrund der Durchstrukturierung seitens der Kulturanbieter*innen und offiziellen -vermittler*innen widerständische Handlungen ausüben und liminale Räume eröffnen.[415] Kulturelle Teilhabe in Form von eigener künstlerischer Tätigkeit und dadurch erfahrene Selbstwirksamkeit wurden aber nicht immer aktiv gefördert, wenn der Fokus zum Beispiel auf die Wissensvermittlung bei Museumsführungen gelegt wurde oder Kulturvermittlungsprojekte eher durch starre und eng kontrollierte Abläufe auffielen.[416] Außerdem gingen Zielgruppenansprachen und damit einhergehendes Marketing teilweise mit stereotypen Zuschreibungen und der Annahme eines durch Hierarchien gekennzeichneten „Beibringens" einher. Jan Niggemann (2023) unterstreicht diesbezüglich, dass Kultur als im Alltag ständig stattfindendes „Einüben und -leben in relationale Praktiken des Unterscheidens, Klassifizierens und Bewertens" definiert werden muss (vgl. IT 118). Kulturelle, ökonomische, politische und symbolische Ressourcen würden die gesellschaftlichen und kulturellen Zugänge beeinflussen. Um nicht in die folgende Denkweise und damit verbundene Handlungsmuster zu verfallen, muss Kulturelle Bildung den Erkenntnissen dieser Arbeit folgend als ein „Voneinander-Lernen" verstanden werden, indem Differenz als zentraler Bestandteil jeder Kultur gedeutet wird:

> „Kulturelle Bildung weicht sowohl von meinem Verständnis von Kultur als auch von Bildung ab. Sie riecht für mich nach einer tradierten und traditionellen Auffassung bürgerlicher Kultur und damit verdächtig nach Missionierung, besonders in der Art und Weise, wie sie *Othering* und *Dämonisierung* wiederholt (vgl. Castro Varela/Mecheril 2016:8). Der Trick ist einfach: Als *Andere* markierte Gruppen werden in relativer Entfernung zum Zentrum als *fern* bezeichnet. So kann die Ungleichbehandlung als Gerechtigkeitsarbeit umgedeutet werden, indem den *Bildungsfernen* [sic!] etwas gebracht werden kann –oder muss – was sie nicht haben, nämlich Bildung. Das Problem ist also nicht, dass Andere in der Kulturellen Bildung fehlen. Im Gegenteil, sie stehen im Fokus, werden adressiert und angerufen. Entscheidend ist vielmehr, *wie* sie auftauchen: als Objekte, als Defizitäre, als Adressierte, als Zuhörende; vielleicht als Kompliz:innen und Mitmachende, als Expert:innen oder authentische Stimmen des Unbekannten. Als Zielgruppe werden dabei fast ausschließlich nichtweiße und/oder

[413] Siehe Kap. 5.4.6. „Thematisierung von Migration: Ausstellung der Volkshochschule Ulm: ‚Bring dein Ding' und Projekt „Migration verbindet" des Donauschwäbischen Zentralmuseums".
[414] Siehe Kap. 5.3.2. „Hybridität, Liminalität und (Verschiebung von) Grenzen".
[415] Siehe Kap. 5.4.4. „Veranstaltung ‚Kunstknall' im Museum Ulm und der Kunsthalle Weishaupt und Kap. 5.4.6. „Thematisierung von Migration: Ausstellung der Volkshochschule Ulm: ‚Bring dein Ding' und Projekt ‚Migration verbindet' des Donauschwäbischen Zentralmuseums".
[416] Siehe Kap. 5.5. „Machtverhältnisse in der städtischen Kulturvermittlung".

> ökonomisch benachteiligte Kinder und Jugendliche gedacht […]“ (ebd., Herv. i. O.)

Niggemann weist darauf hin, dass Kulturelle Bildung unter dem Schlagwort der „Erziehung“ häufig versucht, das Andere zu verändern ohne das Eigene anders zu machen. Zur selben Zeit würden die Anderen Voraussetzung für die eigene, sich davon abgrenzende, Darstellung als kultiviert, modern und demokratisch bleiben. In dieser Art werde „Bildungsferne“ als klassistische „Legitimationsformel und Verschleierungstaktik zugleich“ (ebd.) nützlich gemacht. Kultur müsse jedoch als ein „lebendiges Projekt“ gesehen werden, „das stets an vielen Orten und mit vielen Beteiligten ausgehandelt wird“ (ebd.). Er spricht sich für einen lernfähigen Kulturbegriff aus, der sozio-politisch Umkämpftes beachtet und Objektierungen von „Adressat*innen“ versucht zu vermeiden (vgl. ebd.). Eine Möglichkeit der Teilhabeorientierung, die Resonanzerfahrungen wahrscheinlicher macht und verschiedenes Wissen wertschätzt wäre es, offene Räume für kreative interkulturelle Interaktionen und prozessorientierte Umsetzung von künstlerischen Ideen bereitzustellen, die sich nicht an einem klassischen, engen Kunst- oder Kultur- bzw. Werkbegriff orientieren und damit auf marketingorientiertem Audience Development aufbauen, um Fördergelder sicherzustellen und die oftmals ergebnisorientierte Erwartungshaltung der Geldgeber*innen zu erfüllen. Dafür muss sich die Kulturpolitik in Anlehnung an Alexander Pähler (2021) und Oommen (IT 123) neu ausrichten und z.B. ihre Kriterien für Kulturförderungen und auch den kulturellen Kanon in Anbetracht der pluralistischen Stadtgesellschaft anpassen. Öffentlich geförderte Kultureinrichtungen in Deutschland haben unter anderem den Auftrag möglichst vielen Menschen den Zugang zu Kunst und Kultur zu ermöglichen, weshalb sie versuchen durch verschiedene Vermittlungsformen und -formate neue Besucher*innen zu erreichen (vgl. Mandel 2016a, S. 19f.; vgl. ebd., 2016c, S. 9).[417] Dieter Haselbach und Armin Klein (2012) unterstreichen, dass es trotz einer hohen Anzahl an öffentlich geförderten Kulturinstitutionen in Deutschland nur eine geringe Nachfrage nach den Angeboten gibt. Das führe zu finanziellen Problemen (vgl. S. 16- 19+ 23+ 25).[418] Thomas Renz (2016) denkt, dass die häufige Inflexibilität der Kultureinrichtungen und das Festhalten an sozialen und künstlerischen überholten Konventionen Gründe dafür sind (vgl. S. 61f.). Peter Grabowski (2023) stellt heraus, dass „Macht und Führung, Digitalisierung, Künstliche Intelligenz, Diversität, Vergütung und soziale Sicherung und Nachhaltigkeit“ (o. S.) aktuelle Herausforderungen im Kulturbereich sind, die teilweise schon länger relevant sind. Staatlich finanzierte Kulturangebote sollten immer wieder nach ihrer Qualität und Nachfrage hin durchleuchtet werden. Er stellt die Frage nach der formalen und inhaltlichen Begründung sowie Legitimation der Kulturförderung durch die öffentliche Hand und danach, warum der deutsche Staat jedes Jahr eine aus Steuergeldern finanzierte, zweitstellige Milliardensumme für die Förderung von Theatern, Musikschulen, Büchereien, Museen

[417] Siehe auch Kap. 4.1.1.1. „Audience Development“.
[418] Siehe Kap. 4.1.1. „Kunst- und Kulturvermittlung“.

etc. ausgibt. Er schlüsselt auf, dass es auf rechtlicher Ebene keine formale Verpflichtung zur Förderung von bestimmten Häusern oder Programmen oder von der Verausgabung spezifischer Summen dafür gibt. Inhaltlich gebe es ebenfalls keinen zwingenden Grund für staatliche Kulturförderung, weil empirische Forschungen und Belege für den konkreten Zusammenhang der Förderungen und die Unverzichtbarkeit der Menschen unzureichend seien. Grabowski fordert eine Neubestimmung des staatlichen Kulturbegriffs und ein daraus folgendes neues Förderprinzip. Es gehe darum, die Aufgaben zwischen Bund, Ländern und Kommunen neu zu verteilen und die 17 Nachhaltigkeitsziele der Vereinten Nationen in den drei Dimensionen Ökologie, Ökonomie und Soziales in der Kulturförderung fest zu verankern. Zusätzlich müsse in diesem Zuge die Frage bearbeitet werden, warum staatliche Förderungen auf welche Weise auf einzelne Akteur*innen verteilt werden. Er hebt hervor, dass Kultur eine allgemeine Daseinsvorsorge ist. Das Konzept sei in den Grundlagenverträgen der Europäischen Gemeinschaft bzw. Union festgehalten worden. Die Verankerung der allgemeinen Daseinsvorsorge durch den Staat in den Rechtsgrundlagen der Europäischen Union würde die aktuelle Art der Finanzierung staatlicher Kulturinstitutionen wirtschaftlich und beihilferechtlich überhaupt erst ermöglichen. Es handele sich bei den Aufwendungen aus Steuermitteln eben nicht um Subventionen. Das sogenannte Gemeinwohl, das eng mit dem Konzept des „Public Value“ von Mark Moore (2000) zusammenhänge, müsse an dieser Stelle mitgedacht werden. Moore habe die Idee ausgearbeitet, dass das Gemeinwohl aus den Bedürfnissen der gesellschaftlichen Gesamtheit entspringt. Er liste dafür die vier Dimensionen „unmittelbare Nützlichkeit“, „Moral und Ethik“, „politisch-soziale Beziehungen und Prozesse“ sowie „ästhetisch-hedonistische Interessen“ auf. Mit den Parametern könne man auf verschiedene Weise für unterschiedliche Angebote untersuchen, welchen Public Value, also gesellschaftlichen Wert, sie haben und inwiefern und zu welchem Grad sie zum Gemeinwohl beitragen. Ein höherer Wert lasse auf eine wichtigere Rolle in der allgemeinen Daseinsvorsorge schließen. Die Vorgehensweise führe unweigerlich dazu, dass Kunstmuseen oder Theater in dieser Systematik in der Dimension der alltäglichen „Nützlichkeit“ eher einen niedrigen Wert zugeschrieben bekommen würden. Das Abschneiden bei den Parametern „Ästhetisch-hedonistische Interessen“, „Moral und Ethik“ und „politisch-soziale Beziehungen und Prozesse“ sei jedoch abhängig von der jeweiligen Programmatik und beispielsweise den konkreten Vermittlungsangeboten. Zusammenfassend spricht sich Grabowski dafür aus, dass die Förderung von Kultur durch staatliche Mittel auf der Legitimationsgrundlage der allgemeinen Daseinsvorsorge die Verteilung dieser Gelder am Beitrag des Gemeinwohls bzw. Public Value der einzelnen Kulturangebote ausrichten soll. Für manche Kulturinstitutionen würde das ein „böses Erwachen aus einer Relevanz-Illusion“ (ebd.) bedeuten. Andererseits würden andere Kulturakteur*innen, die gute und wichtige Arbeit leisten, davon profitieren (vgl. IT 95).

Überdies sollten Kultureinrichtungen, so wurde in dieser Arbeit aufgezeigt, selber verstärkt mit

einer offenen Haltung in die Sozialräume gehen, um zu sehen, was es alles gibt und was alles passiert (vgl. IT 90: Hübner). Mitmach-Aktionen und Angebote, aber auch Räume für Gespräche und das Zuhören sollten eingeplant werden, wodurch im Idealfall gemeinsam neue Konzepte und Projektideen entwickelt werden können. Kultureinrichtungen und -schaffende sollten in direkten Kontakt mit den Menschen vor Ort kommen, um Bedarfe und Potenziale zu erkennen, in Zusammenarbeit mit der Sozialraumarbeit und weiteren relevanten Akteur*innen in den Quartieren, wie z.B. den Stadtteilcafés.[419] In der Arbeit können je nach Zielen und Projektformaten, so unterstreicht Dr. Monika Gonser auf der Netzwerktagung „Kooperationskultur im Quartier" in Ulm im November 2023, externe (Beteiligungs-)Moderator*innen sinnvoll sein. Susanne Keuchel (2021) merkt kritisch an, dass im Zuge Hilmar Hoffmanns Leitsatz „Kultur für alle" des Jahres 1979 zwar neue „Kulturorte" geschaffen wurden, eine Dezentralisierung stattgefunden hat sowie eine größere örtliche Nähe zu den Lebensräumen vieler Bürger*innen geschaffen wurde, dass das Aufsuchen dieser Orte aber weiterhin an das vorhandene Interesse der Angesprochenen geknüpft geblieben ist (vgl. IT 8: Keuchel). Es wird deutlich, dass der Gedanke der Kulturarbeit in den Quartieren nicht neu ist. Dennoch scheint eine Fokusverschiebung in Richtung Wahrnehmen, Fördern und Sichtbarmachen von vorhandenen kulturellen Ressourcen der Stadtteilbewohner*innen in offenen kreativen Prozessen nötig zu sein, um dem Ziel von „Kultur von, für und mit allen" näher zu kommen (vgl. ebd.). Gleichzeitig sollte darauf geachtet werden, eine gewisse Qualität der Rahmungen zu garantieren. Neue Konzeptentwicklungen im Hinblick auf die gesellschaftlichen Veränderungen sollten erfolgen. Keuchels Ansatz einer milieuübergreifenden kulturellen Bildungsarbeit[420] in Kombination mit der in dieser Arbeit untersuchten Ressourcenorientierung und dem Gedanken der Anerkennung der Alltagskreativität der transkulturellen Akteur*innen sowie des Einbezugs der Postkolonialen Theorien unter Beachtung von Intersektionalität erscheint spannend, muss in der Praxis aber gefördert, erprobt und wissenschaftlich begleitet werden. Dafür müssen kulturpolitisch entsprechende finanzielle und personelle Strukturen geschaffen werden.

Außerdem müssen die Institutionen, insbesondere ihre Führungskräfte, die Gedanken des „Verlernens" ernst nehmen. Das ist nötig, um festgeschriebene Machtstrukturen und Bedeutungen, z.B. die Unterscheidung in Kategorien wie Hoch- und Massenkultur, das starre Denken in bestimmten Kunstsparten oder das Denken in Kategorien wie Kunst „von und für Menschen mit sogenanntem Migrationshintergrund", das dann z.B. in temporären und im Vergleich eher reduzierten Ausstellungen sichtbar wird,[421] aufzuweichen und verschiedenes Wissen und Wissensarten wertzuschätzen. Einseitige Konzepte der Wissensübermittlung sollten in partizipativere Formen des gegenseitigen

[419] Siehe Kap. 5.4.10. „‚Erenlauh'-Projekt und Stadtteilcafé in Ulm Wiblingen".
[420] Aspekte der Forderung Susanne Keuchels (2021) nach neuen Konzepten in Bezug auf milieuübergreifende kulturelle Bildungsarbeit wurden bereits in der Einleitung skizziert.
[421] Siehe Kap. 5.4.6. in Bezug auf die Ausstellung „Bring dein Ding".

Voneinander-Lernens übertragen werden. Angesichts der interdisziplinären Arbeit sollte versucht werden, die Akteur*innen der praktischen Kunst- und Kulturarbeit weiter zu sensibilisieren für diskriminierungskritische Vorgehensweisen und intersektionale Ansätze, indem unter anderem Fortbildungen und Schulungen angeboten und stellenweise verpflichtend gemacht werden. Sowohl für direkt im Bereich der Vermittlung Arbeitende, als auch für ihre Führungskräfte und weitere in den Institutionen oder der Verwaltung Beschäftigte. Auch das Veranstaltungsteam, das Marketing oder das Geschäftszimmer sowie in der Politik Tätige müssen Kenntnisse über den (Post-)Kolonialismus und seine (fortwährenden) Auswirkungen sowie über den Themenbereich Diskriminierung und Rassismus besitzen, um Programme und Projekte von Beginn an kritisch auszurichten. Dafür ist es auch wichtig, dass der Vermittlungsbereich eng mit den übrigen Verantwortlichen einer Einrichtung zusammenarbeitet. Ansonsten besteht die Gefahr, dass getrennte Angebote entwickelt werden: Einmal im Sinne der klassischen Kulturveranstaltungen und einmal im Bereich der Kulturvermittlung, wobei bei letzterem dann die Stichworte Teilhabe und Partizipation, auch beim Beantragen von Fördergeldern und im Marketing, vermeintlich großgeschrieben werden. So ein Vorgehen würde in kritischer Weise die Kategorisierung und damit unterschiedliche Einordnung und Gewichtung von „normalen“ Programmen und Projekten sowie jenen, die dem Vermittlungsbereich und damit verbunden den „Bildungsfernen“ zugeschrieben werden, bekräftigen. Die enge abteilungs-, einrichtungs-, verwaltungs- und bereichsübergreifende Zusammenarbeit von Beginn an, bei der ausgebildete Vermittler*innen in allen wichtigen Entscheidungsprozessen anwesend sind und für sich natürlich entwickelnde, dynamische, teilhabe- und prozessorientierte Projekte sowie Kooperationen einstehen, wird empfohlen. Für tatsächliche Teilhabe müssen die Institutionen in Anlehnung an Hartmut Rosa (2020) ihren Grad an Kontrolle und Prüfung, wo möglich, minimieren, um Resonanzerfahrungen und damit das Spüren von Lebendigkeit in der Gestaltung des urbanen Zusammenlebens zu ermöglichen. Da sich Kultur grundlegend durch Unordnung auszeichnet, sollten Ökonomisierung-, Rationalisierung- und Objektivierungstendenzen, die in Zusammenhang mit dem Versuch des Ordnens stehen, kritisch betrachtet werden. „Fuzzyness“ und „messyness“ sollten in den Prozessen bewusst zugelassen und gefördert werden, um Neuem die Tür zu öffnen und Habitualisiertes aufzubrechen (vgl. Schreiter 2012, S. 49f.+ 54f.).

Abb. 54.: Anrufungen und Resonanz.

Dafür müssen bewusste politische Entscheidungen getroffen werden, damit Kulturinstitutionen sich mit Rückhalt der Führungsebenen und den politischen Entscheidungsträger*innen weiter öffnen können und innerhalb der Institutionen ebenfalls mehr Diversität gelebt wird, was im städtischen Raum, abseits des institutionellen Arbeitskontextes, längst die Realität ist. Es braucht den bewussten Einsatz für mehr kulturelle Teilhabe und kritische Kunst- und Kulturvermittlung, ausreichende Finanzierungen, das Aus- und Fortbilden von Fachkräften und das ständige Reflektieren mit der Hinzunahme von anderen und neuen Perspektiven. Ziel sollte eine diskriminierungssensible, diverse und partizipativ ausgerichtete Arbeit sein, die verschiedenes vorhandenes Wissen in der pluralistischen Stadtgesellschaft wahrnimmt, wertschätzt und sichtbar macht. Nesrin Tanç (2023) stellt fest, dass kulturpolitisch zwar viel

> „[…] zum Thema Diversität von dem Potenzial für eine bundesdeutsche transnationale Grundlage gesprochen [wird]. Doch wie genau die kulturelle Prägung durch die Immigrant:innen und von den Immigrant:innen aus den unterschiedlichen Länder hervorgehoben und in den Kontext der kulturellen Handlungs- und Förderpraxis integriert werden kann, wird bisweilen noch impulsiv erprobt. Oft zu hören, ist die Frage danach, wie sich das alles mitten im Betrieb und Zeitgeschehen ändern lässt. Diese Frage impliziert, dass dieses Vorhaben diffus und unter Umständen zu groß ist. Vor allem zeigt die Frage, dass die Themen Integration, Inklusion und Diversität ein Wohlwollen und eine Handlungsbereitschaft darstellen. Zwischen Darstellen und Umsetzen liegen allerdings praktische Unterschiede“ (S. 175f.).

Es brauche strukturelle Veränderungen, die die in der Vergangenheit verankerten und bis heute bestehenden, sozialen Ungerechtigkeiten bearbeiten. Besonders die Geschehnisse aus der Zeit der sogenannten Gastarbeiter*innen in den siebziger Jahren in Deutschland würden in einem engen Zusammenhang mit den heutigen Debatten um Partizipation stehen, weil marginalisierte Stimmen in

der Einwanderungsgesellschaft lange Zeit unterdrückt worden seien. Deshalb müssten bestimmten Rekonstruktionsgeschichten strukturell gezielt Ressourcen zugesprochen werden, um Erinnerungsgemeinschaften Raum für Anerkennung, ihre Themen und Sprachen zuzusprechen (vgl. ebd., S. 176ff.).

Zukünftige Forschungsarbeit könnte zum einen die Bedeutung von Performativität in interkulturellen künstlerischen Begegnungen und Handlungen im virtuellen bzw. digitalen Raum im Hinblick auf (kulturelle) Teilhabe und -gabe im Bereich der Kulturvermittlung untersuchen. Zum anderen könnte der ländliche Raum dahingehend betrachtet werden, weil er sich vom urbanen Raum in vielerlei Hinsicht unterscheidet und es andere Angebote, Strukturen, Herausforderungen, Fördermöglichkeiten, Bedarfe und Potenziale gibt. Überdies wäre es interessant Modellprojekte zu entwickeln, die den Prozess, die Begegnung, das gemeinsame künstlerische Aktivwerden von transkulturellen Akteur*innen, das Widersprüchliche sowie die Hin-und-Her-Übersetzungen in den Fokus rücken bzw. Theorie und Praxis miteinander verbinden. Eine Projektidee, die in diesem Sinne ausgebaut werden könnte, ist z.B. die stadtteilorientierte Theater- und Kulturarbeit der Jungen Ulmer Bühne in Kooperation mit weiteren sich im Quartier bewegenden Akteur*innen.[422] Dafür muss grundlegend ein ansprechender, professioneller und qualitätsgesicherter Rahmen geboten werden, ohne sich gegenüber von Zufällen und Brüchen zu verschließen. Konflikte, Kritik und Scheitern müssen zugelassen, mitgedacht und immer wieder reflektiert werden. Denkbar sind spartenübergreifende Kooperationen zwischen Kultur- und Bildungseinrichtungen, der Verwaltung, der Freien Szene aber auch des Handwerks. Die wissenschaftliche Begleitung der Modellprojekte, die im besten Fall in verschiedenen Städten parallel erprobt werden, um wichtige Faktoren für den Projektverlauf und -erfolg herauszufiltern, ist für den Gewinn von vergleichbaren Erkenntnissen anzuraten. Dennoch sollte bedacht werden, dass Orte sich in der Verbindung von Lokalem und Globalem spezifisch ausformen. Man sollte sich auf die Kulturarbeit in verschiedenen Stadtteilen konzentrieren, mit dem Ziel die unterschiedlichen Lebensrealitäten in der pluralistischen Stadtgesellschaft wertzuschätzen. Dabei sollten alle Beteiligten sich gemeinsam die Frage stellen, inwiefern das, was im Quartier passiert, auch für Kultureinrichtungen relevant ist und wie die Prozesse in den Stadtteilen auch in die Institutionen hineinwirken bzw. hineingetragen werden und sichtbar gemacht werden können. Das kann auch bedeuten, Ausrichtungen, Programme, Angebote und (Personal-)Strukturen der Institutionen grundlegend zu hinterfragen und benötigt deshalb eine ehrliche Offenheit für Veränderungen. Interessant wäre auch die genauere Betrachtung der verschiedenen Kommunikations- und Sprachdimensionen in künstlerischen Handlungen: Wie genau wird der Körper eingesetzt? Wann und wie wird verbale Sprache genutzt? Was hat das mit Machtstrukturen zu tun?

[422] Siehe Kap. 5.4.10. „‚Erenlauh'-Projekt und Stadtteilcafé in Ulm Wiblingen".

Welche Rolle spielt Bewegung? Immer sollte sich die Frage gestellt werden, welche Handlungsoptionen und Partizipationsmöglichkeiten wann und wie für welche Beteiligten bestehen und wie möglichst offene Räume des Austauschs sowie Orte der Selbstbestimmung geschaffen werden können.

Insgesamt hat sich gezeigt, dass viele, oftmals ungenutzte, kulturelle Ressourcen in der pluralistischen Stadtgesellschaft vorhanden sind, die in alltäglichen, kreativen und künstlerischen Handlungen der sich im urbanen Raum bewegenden transkulturellen Akteur*innen ausgedrückt werden. Hin-und-Her-Übersetzungen und Resonanzerfahrungen zwischen Lebewesen, aber auch Subjekten und Objekten bzw. Umgebungen und der Welt finden statt, die das urbane Zusammenleben prägen. Übersetzungen sind wirklichkeitsgestaltend und basieren einem phänomenologischen Ansatz der Sprachbetrachtung folgend auf den lebensweltlichen Erfahrungen von Kommunizierenden (vgl. Breitling 2017, S. 333f.). Voraussetzung für Übersetzungen, so ist klar geworden, ist eine Offenheit und ein aktives Engagement für den Anderen und das Unbekannte. Erst die (sprachliche) Kreativität und das menschliche Innovationsvermögen ermöglichen das Übersetzen, denn eine „perfekte" Übersetzung gibt es ebenso wenig wie eine vollendete Sprache (vgl. ebd., S. 317+ 319- 323.+ 325):

> „[…] die Welt als geschichtliche Kulturwelt, die durch diese Prozesse der Sinnbildung einer gewissen Pluralisierung, das heißt der Aufspaltung in verschiedene Kulturwelten ausgesetzt ist, [kann] erst durch die Sprache, das heißt durch sprachliche Verständigung im Zeichen der ‚sprachlichen Gastfreundschaft' in einem prägnanten Sinn zu *einer* Welt werden […], - zu der einen und einzigen Welt, in der wir alle leben und die doch jeder mit anderen Augen betrachtet. Weder die leibliche oder gestische Kommunikation noch die rein rationale Argumentation, sondern nur diese Art der Verständigung durch kreative Akte der zwischensprachlichen, innersprachlichen und sozusagen ‚vorsprachlichen' Übersetzung eröffnet letztlich die Perspektive der Herausbildung einer übergreifenden Sprachgemeinschaft, die ihre Einheit nicht dadurch gewinnt, dass die Unterschiede zwischen den verschiedenen Sprachen und Kulturen eliminiert oder eingeebnet werden, sondern dadurch, dass jeder immer wieder mit der eigenen Sprache, dem eigenen Idiom die eigene Weltsicht aufs Spiel setzt" (ebd., S. 335f., Herv. i. O.).

Durch Brüche, Missverständnisse, Widersprüche, Zufälle und Irritationen werden liminale und „Dritte Räume" eröffnet bzw. können eröffnet werden, in denen abseits von den durch Macht geprägten Rollen der städtischen Darsteller*innen neue, sich stetig transformierende Bühnen des Widerstands, der Selbstermächtigung und kreative Handlungsoptionen bespielt werden. Lebensrealitäten werden in interkulturellen Begegnungen, oft milieuunabhängig und grenzüberschreitend durch, über und mit Kunst, miteinander geteilt. Es geht um die Verhandlung und Aneignung von Räumen und Teilhabemöglichkeiten, die es gilt in die Institutionen hineinzutragen und sichtbar zu machen. Veränderungen und Transformationen sind nicht auszuschließen, sondern zu begrüßen. Gleichzeitig sind Diskriminierungen sowie Ein- und Ausschlüsse aufgrund von lang

existierenden und historisch gewachsenen Stereotypen und Machtstrukturen mit Rückgriff auf die Postkolonialen Theorien und einer intersektionalen Perspektive stets kritisch zu reflektieren, weil sie Rollen und Handlungsoptionen bzw. -räume grundlegend beeinflussen, auch im Kunst- und Kulturbereich. Mit Blick auf die aktuell drängenden Fragen des Umgangs mit dem Aufstieg von rechten und rechtspopulistischen Parteien in Europa und weltweit, mit den zunehmenden gesellschaftlichen Fragmentierungen, mit der Armut, mit der immer größer werdenden Kluft zwischen arm und reich, mit den politischen Unruhen und den Kriegen sowie nicht zuletzt mit dem unseren Lebensraum fundamental bedrohenden Klimawandel erscheint die (interkulturelle) Kulturarbeit im ersten Moment vielleicht nicht besonders relevant. Aber wie das Eingangszitat eines/r Ulmer Akteur*in im Kulturvermittlungs-Imagefilms der Stadt Ulm sagt: „Kunst und Kultur sind wie die Luft zum Atmen. Wir brauchen sie um zu leben und um gut in die Welt hineinzuwachsen“ (IT 117: Imagefilm Kulturvermittlung). Weiter heißt es:

> „Weil das Erleben von Kunst und Kultur Freude schenken, Kraft geben, Neugier wecken kann. Weil sie Gemeinschaft stiften, heilen, trösten, aufwecken kann. Weil sie manchmal auch provokant und unbequem sind und weil all diese Dinge, Erlebnisse, Momente ein glückliches und selbstbestimmtes Leben ausmachen“ (ebd.).

Diese Arbeit hat diesbezüglich dargelegt, dass gerade künstlerisch-kreative und widerständische Handlungen bzw. Handlungspraktiken für den Umgang mit Konflikten, Brüchen und Irritationen sowie für die Ausbildung von Resilienz wichtig sind und darüber hinaus gesellschaftsgestaltend sowie gemeinschaftsfördernd sind. Aus diesem Grund sollte die Politik die demokratiefördernde und teilhabeorientierte Kulturarbeit bzw. Kulturvermittlung verstärkt (finanziell) unterstützen. Denn alles war, ist und wird immer dynamisch sein, die Welt und wir bleiben unweigerlich in Bewegung. Beziehungen formen uns und das uns Umgebende. Es geht stets um Aktion, Reaktion und Interaktion. Man begegnet sich, man kommuniziert, man handelt, man gestaltet Wirklichkeit – alle und immer.

7. Literaturverzeichnis

Adamowsky, Natascha (2010): Zwischen Kunst und Spiel - Medienästhetische Betrachtungen medialisierter Umgebungen. In: Erika Fischer-Lichte, Kristiane Hasselmann, Markus Rautzenberg und Katrin Wächter (Hg.): Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies - neue Perspektiven der Kunstwissenschaften. Bielefeld: transcript, S. 183–200.

Adorf, Sigrid; Heinz, Kathrin (Hg.) (2019): Zeichen/Momente. Vergegenwärtigungen in Kunst und Kulturanalyse.

Alkemeyer, Thomas (2017): Praktiken und Praxis. Zur Relationalität von Ordnungs- und Selbst-Bildung in Vollzügen. In: Gabriele Klein und Hanna Katharina Göbel (Hg.): Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag. Bielefeld: transcript Verlag, S. 141–165.

Allan, Keith (Hg.) (2019): The Oxford handbook of taboo words and language. Oxford, New York: Oxford University Press (Oxford handbooks in linguistics).

Allan, Keith; Burridge, Kate (2006): Forbidden Words. Taboo and the Censoring of Language. Cambridge: Cambridge University Press.

Allmanritter, Vera (2016): Menschen mit Migrationshintergrund als Kulturpublikum. Erkenntnisse des aktuellen Forschungsstands für ein erfolgreiches Audience Development. In: Birgit Mandel (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens. Bielefeld: transcript Verlag, S. 89–102.

Allmanritter, Vera (2018): Multi-, Inter- und Transkulturalität (als Begriffe) in der empirischen Kulturbesucherforschung. In: Christiane Dätsch (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Bielefeld: transcript Verlag, S. 339–354.

Amos, Karin (2016): (Bildungs-)Regime. In: Paul Mecheril (Hg.): Handbuch Migrationspädagogik. Unter Mitarbeit von Veronika Kourabas und Matthias Rangger. Weinheim, Basel: Beltz, S. 45–58.

Anderson, Benedict (2016): Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism. London, New York: Verso.

Angehrn, Emil (2014): Kultur zwischen Bewahrung und Veränderung. Eine hermeneutische Perspektive. In: Stefan Deines, Daniel Martin Feige und Martin Seel (Hg.): Formen kulturellen Wandels. Bielefeld: transcript Verlag, S. 87–102.

Arndt, Susan (2006): „The Racial Turn“: Kolonialismus, weiße Mythen und Critical Whiteness Studies. In: Marianne Bechhaus-Gerst (Hg.): Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur. Frankfurt am Main: Lang (Afrika und Europa, 1), S. 11–25.

Ashcroft, Bill (2017): Transformative resistance and aesthetics. In: Erika Fischer-Lichte und Benjamin Wihstutz (Hg.): Transformative aesthetics. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 191-207.

Asmuth, Christoph (2011): Musik und Sprache. In: *Funkkolleg Musik* (Bd. 1), S. 113–124.

Assmann, Jan (2017): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C.H. Beck.

Auma, Maureen Maisha (2018): Rassismus. Eine Definition für die Alltagspraxis. Hg. v. RAA Berlin. Berlin.

Austin, John Langshaw; Savigny, Eike von (2017): Zur Theorie der Sprechakte. How to do things with words. Stuttgart: Reclam.

Bader, Michael (1995): Ethnische Identität und ethnische Kultur. Grenzen des Konstruktivismus und der Manipulation. In: *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen* (1), S. 32–45.

Baecker, Dirk (2003): Wozu Kultur? Berlin: Kulturverl. Kadmos.

Barad, Karen (2007): Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning. Unter Mitarbeit von Alice Fulton. Durham: Duke University Press.

Bauman, Richard; Briggs, Charles L. (1990): Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language in Social Life. In: *Annual Review of Anthropology* 19, S. 59–88.

Bauman, Zygmunt (1996): Tourists and vagabonds: heroes and victims of postmodernity. Wien (Reihe Politikwissenschaft).

Baumgartinger, Persson Perry; Frketić, Vlatka (2019): Kritisches Diversity und Kulturarbeit: Wenn Aktivismus und Erfahrungswissen in den Mittelpunkt gerückt werden. In: Elke Zobl, Elisabeth Klaus, Siglinde Lang, Anita Moser und Persson Perry Baumgartinger (Hg.): Kultur produzieren. Künstlerische Praxen und kritische kulturelle Produktion. Bielefeld: transcript Verlag, S. 195–216.

Bayer, Natalie (2015): Migration und die museale Wissenskammer. Von Evidenzen, blinden Flecken und Verhältnissetzungen. In: Erol Yıldız und Marc Hill (Hg.): Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft. Unter Mitarbeit von Wolf-Dietrich Bukow. Bielefeld: transcript, S. 207–224.

Bazak, Ivan; Kampe, Gordon; Ortmann, Katharina (Hg.) (2015): Plätze. Dächer. Leute. Wege. Die Stadt als utopische Bühne. Bielefeld: transcript.

Becker, Howard S. (1982): Art Worlds. Berkerley, Los Angeles, London: University of California Press.

Behrens, Melanie (2019): Zur Reproduktion von Kategorisierungen in der Migrationsforschung. In: Verena Klomann, Norbert Frieters-Reermann, Marianne Genenger-Stricker und Nadine Sylla (Hg.): Forschung im Kontext von Bildung und Migration. Kritische Reflexionen zu Methodik, Denklogiken und Machtverhältnissen in Forschungsprozessen. Wiesbaden: Springer VS, 63-73.

Benczes, Réka; Burridge, Kate (2019): Speaking of disease and death. In: Keith Allan (Hg.): The Oxford handbook of taboo words and language. Oxford, New York: Oxford University Press (Oxford handbooks in linguistics), S. 61–76.

Bendixen, Peter (1997): Braucht Kulturmanagement Orientierungshilfen von Kulturpolitik? In: Werner Heinrichs (Hg.): Macht Kultur Gewinn? Kulturbetrieb zwischen Nutzen und Profit. Baden-Baden: Nomos-Verl., S. 184–196.

Benjamin, Walter (1982): Das Passagen-Werk. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Berg, Airan; Wolfram, Susanne (2017): Die Stadt als Bühne der BürgerInnen. In: NÖKU-Gruppe und Susanne Wolfram (Hg.): Kulturvermittlung heute. Internationale Perspektiven. Bielefeld: Transcipt Verlag, S. 143–152.

Bergmann, Jörg R. (2006): Einleitung und Rahmung. In: Ruth Ayaß und Jörg R. Bergmann (Hg.): Qualitative Methoden der Medienforschung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl., S. 13–41.

Bernard, H. Russell (2006): Research Methods in Anthropology. Qualitative and Quantitative Approaches. Oxford: AltaMira Press.

Bhabha, Homi K. (2000): Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg.

Bilstein, Johannes (2021): Too important to fail. Zur Systemrelevanz Kultureller Bildung. In: *Auf den Punkt: 3/3: Kunst, Kultur, Bildung*, 76f.

Bloch, Natalie; Heimböckel, Dieter (2016): Theater und Ethnologie. Beiträge zu einer produktiven Beziehung. Tübingen: Narr Francke Attempto.

Blommaert, Jan (2013): From fieldnotes to grammar. Artefactual ideologies of language and the micro-methodology of linguistics. In: *Tilburg Papers in Culture Studies* (84), S. 1–59.

Blum, Elisabeth; Neitzke, Peter (Hg.) (2009): Dubai. Stadt aus dem Nichts. Gütersloh, Berlin, Basel, Boston, Berlin: Bauverlag; Birkhäuser.

Bohle, Anne Katrin (2021): Stadtkultur im Wandel. Herausforderungen und Chancen für die Stadtentwicklung. In: *Politik & Kultur* (02), S. 26.

Bokemeyer, Lisa; Golly, Nadine (2006): Repräsentationen im Wissenschaftskontext. Machtblind oder machtkritisch? In: Marianne Bechhaus-Gerst (Hg.): Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur. Frankfurt am Main: Lang (Afrika und Europa, 1), S. 27–32.

Bonfiglio, Thomas Paul (2010): Mother Tongues and Nations. The Invention of the Native Speaker. New York: Walter de Gruyter.

Borchert, Andreas; Maurer, Susanne (2022): Institutionen und sozialräumliche Perspektiven. Grenzen. In: Fabian Kessl und Christian Reutlinger (Hg.): Sozialraum. Eine elementare Einführung. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS, S. 135–144.

Bose, Käthe von (2019): Affekte im Feld. Zu Ethnografie und race, class, gender. In: Verena Klomann, Norbert Frieters-Reermann, Marianne Genenger-Stricker und Nadine Sylla (Hg.): Forschung im Kontext von Bildung und Migration. Kritische Reflexionen zu Methodik, Denklogiken und Machtverhältnissen in Forschungsprozessen. Wiesbaden: Springer VS, S. 153–166.

Bourdieu, Pierre (1970 [1967]): Der Habitus als Vermittler zwischen Struktur und Praxis.

Brandes, Stanley H. (2019): An anthropolotical approach to taboo words and language. In: Keith Allan (Hg.): The Oxford handbook of taboo words and language. Oxford, New York: Oxford University Press (Oxford handbooks in linguistics), S. 372–390.

Brandstetter, Gabriele; Koch, Getrud; Mersch, Dieter; Vogl, Joseph; Rautzenberg, Markus (2010): Gespräch: „Begriffe in Bewegung. Wie können die Kunstwissenschaften den Künsten gerecht werden?“. In: Erika Fischer-Lichte, Kristiane Hasselmann, Markus Rautzenberg und Katrin Wächter (Hg.): Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies - neue Perspektiven der Kunstwissenschaften. Bielefeld: transcript, S. 241–265.

Breidenstein, Georg; Hirschauer, Stefan; Kalthoff, Herbert; Nieswand, Boris (Hg.) (2013): Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung. Konstanz und München: UVK Verlagsgesellschaft GmbH.

Breitling, Andris (2017): Weltgestaltung durch Sprache. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Breucker, Dorothee; Mücke, Sabine (1998): Schwabenkinder. Voralberger, Tiroler und Graubündner Kinder als Arbeitskräfte in Oberschwaben. Hg. v. Volksbank Ravensburg und Stadtarchiv Ravensburg (Ravensburger Stadtgeschichte).

Breyer, Thiemo; Hamburger, Andreas; Schumann, Elke; Buchholz, Michael B.; Pfänder, Stefan (Hg.) (2017): Resonanz - Rhythmus - Synchronisierung. Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst. Bielefeld: Transcipt Verlag.

Bronfen, Elisabeth (2000): Vorwort. In: Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg, S. IX–XIV.

Brüheim, Theresa; Schmidt, Dagmar: Urbane Kunst. Die Bildende Künstlerin Dagmar Schmidt im Gespräch 2021, S. 33.

Brüning, Jochen (2014): Künste und Wissenschaften. In: Hermann Parzinger, Stefan Aue und Günter Stock (Hg.): ArteFakte: Wissen ist Kunst - Kunst ist Wissen. Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen. Bielefeld: Transcript-Verl. (Kultur- und Medientheorie), S. 19–36.

Brüsemeister, Thomas (2000): Qualitative Forschung. Ein Überblick. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Bublatzky, Catherine (2018): Fotografie - ein transkultureller Verhandlungsraum. Eine Analyse der Arbeiten von Ravi Agarwal (Delhi). In: Christiane Dätsch (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Bielefeld: transcript Verlag, S. 115–134.

Buchholz, Michael B.; Hamburger, Andreas (2017): Nach-Hall. In: Thiemo Breyer, Andreas Hamburger, Elke Schumann, Michael B. Buchholz und Stefan Pfänder (Hg.): Resonanz - Rhythmus - Synchronisierung. Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst. Bielefeld: Transcipt Verlag, 477-485.

Buchinger, Kirstin (2013): Das Gedächtnis der Stadt. In: Harald A. Mieg und Christoph Heyl (Hg.): Stadt. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 263–270.

Bühler-Dietrich, Annette (2018): Unübersetzbarkeiten? Ombres d'espoir von Wilfried N'Sondé. Eine Auftragsproduktion des Festivals africologne 2013. In: Christiane Dätsch (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Bielefeld: transcript Verlag, S. 153–170.

Bukow, Wolf-Dietrich (2015): Mobilität und Diversität als Herausforderungen für eine inclusive city. In: Erol Yıldız und Marc Hill (Hg.): Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft. Unter Mitarbeit von Wolf-Dietrich Bukow. Bielefeld: transcript, S. 105–124.

Bukow, Wolf-Dietrich (2016): Ein modernisierter Rassismus als Wegbegleiter eines urbanen Antiziganismus. In: Melanie Behrens, Wolf-Dietrich Bukow, Karin Cudak und Christoph Strünck (Hg.): Inclusive City. Überlegungen zum gegenwärtigen Verhältnis von Mobilität und Diversität in der Stadtgesellschaft. Wiesbaden: Springer VS, S. 323–349.

Bukow, Wolf-Dietrich (2019): Migration im Kontext alltäglichen Zusammenlebens. Eine sozial-adäquate, postmigrantische Neuausrichtung der Migrationsforschung. In: Verena Klomann, Norbert Frieters-Reermann, Marianne Genenger-Stricker und Nadine Sylla (Hg.): Forschung im Kontext von Bildung und Migration. Kritische Reflexionen zu Methodik, Denklogiken und Machtverhältnissen in Forschungsprozessen. Wiesbaden: Springer VS, S. 25–45.

Bukow, Wolf-Dietrich; Cudak, Karin (2016a): Auf dem Weg zur Inclusive City. In: Melanie Behrens, Wolf-Dietrich Bukow, Karin Cudak und Christoph Strünck (Hg.): Inclusive City. Überlegungen zum gegenwärtigen Verhältnis von Mobilität und Diversität in der Stadtgesellschaft. Wiesbaden: Springer VS, S. 1–20.

Bukow, Wolf-Dietrich; Cudak, Karin (2016b): Die Zukunft der Stadtgesellschaft als Inclusive City. In: Melanie Behrens, Wolf-Dietrich Bukow, Karin Cudak und Christoph Strünck (Hg.): Inclusive City. Überlegungen zum gegenwärtigen Verhältnis von Mobilität und Diversität in der Stadtgesellschaft. Wiesbaden: Springer VS, S. 353–368.

Butler, Judith (2005): Gefährdetes Leben. Politische Essays. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Butler, Judith (2018): Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung. Berlin: Suhrkamp.

Cameroff, Jeand and John (2010): Africa Observed. Discourses of the Imperial Imagination. In: Roy Richard Grinker (Hg.): Perspectives on Africa. A reader in culture, history and representation. Chichester: Wiley-Blackwell (Global perspectives), S. 31–43.

Carl, Florian (2006): Reisen im kolonialen Raum. Musik, Macht und die Transformation des weißen Körpers. In: Marianne Bechhaus-Gerst (Hg.): Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur. Frankfurt am Main: Lang (Afrika und Europa, 1), S. 215–230.

Castro Varela, María do Mar (2016): Postkolonialität. In: Paul Mecheril (Hg.): Handbuch Migrationspädagogik. Unter Mitarbeit von Veronika Kourabas und Matthias Rangger. Weinheim, Basel: Beltz, S. 152–167.

Castro Varela, María do Mar (2018): Grenzen dekonstruieren. Mobilität imaginieren. In: Marcel Bleuler und Anita Moser (Hg.): ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit. Bielefeld: transcript, S. 23–33.

Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita (2015): Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld: transcript.

Charim, Isolde (2018): Was bedeutet „Grenze“ heute? In: Marcel Bleuler und Anita Moser (Hg.): ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit. Bielefeld: transcript, S. 17–22.

Clark, Thomas A. (2000): Distance and Proximity. Edinburgh: Polygon.

Collier, Mike (2020): Ghosts of the Restless Shore. A personal pilgrimage. In: Dave Borthwick, Anna Stenning und Pippa Marland (Hg.): Walking, landscape and environment. London, New York NY: Routledge, S. 51–66.

Conteh-Morgan, John; Olaniyan, Tejumola (Hg.) (2004): African drama and performance. Bloomington: Indiana University Press (African expressive cultures).

Cory, Erin (2020): Bringing Conviviality into Methods in Media and Migration Studies. In: Oscar Hemer, Maja Povrzanovič Frykman und Per-Markku Ristilammi (Hg.): Conviviality at the crossroads. The poetics and politics of everyday encounters. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 145- 164.

Cramer, Johannes (2013): Architektur: Stadtplanung und Städtebau. In: Harald A. Mieg und Christoph Heyl (Hg.): Stadt. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 18–45.

Czejkowska, Agnieszka (2016): Kunstpädagogik. In: Paul Mecheril (Hg.): Handbuch Migrationspädagogik. Unter Mitarbeit von Veronika Kourabas und Matthias Rangger. Weinheim, Basel: Beltz, S. 403–417.

Czejkowska, Agnieszka (2017): Skizzierungen sozialer Inklusionspraktiken. Kulturvermittlung im Spannungsfeld professioneller Ansprüche. In: NÖKU-Gruppe und Susanne Wolfram (Hg.): Kulturvermittlung heute. Internationale Perspektiven. Bielefeld: Transcipt Verlag, S. 71–87.

Darieva, Tsypylma (2007): Migrationsforschung in der Ethnologie. In: Brigitta Schmidt-Lauber (Hg.): Ethnizität und Migration. Einführung in Wissenschaft und Arbeitsfelder. Berlin: Reimer, S. 69–93.

Daszkowski, Alexandra (2022): Kunst als Transformationsraum: Die rezeptive Kraft der Bilder von Katja MacLeod Kessin. In: Georg Franzen und Karl-Heinz Menzen (Hg.): Rezeptive Kunsttherapie. Das

künstlerische Bild im Leidenszusammenhang des Patienten. Baden-Baden: Verlag Karl Alber, S. 141–157.

Dätsch, Christiane (Hg.) (2018a): Kulturelle Übersetzer. Bielefeld: transcript Verlag.

Dätsch, Christiane (2018b): Kulturelle Übersetzung in der Bibliothek. Gespräch mit Dr. Jan-Pieter Barbian und Yilmaz Holtz-Ersahin, Duisburg. In: Christiane Dätsch (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Bielefeld: transcript Verlag, S. 251–264.

Dätsch, Christiane (2018c): „Wir müssen aus unserem Elfenbeinturm raus“. Gespräch mit Schauspieler Murat Yeginer, Mainz. In: Christiane Dätsch (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Bielefeld: transcript Verlag, S. 225–238.

Deeg, Christoph (2021): Braucht die Kulturelle Bildung ein Update? In: *Auf den Punkt: 3/3: Kunst, Kultur, Bildung*, S. 38.

Deines, Stefan; Feige, Daniel Martin; Seel, Martin (Hg.) (2014): Formen kulturellen Wandels. Bielefeld: transcript Verlag.

Delitz, Heike (2022): Gestaltung des Sozialräumlichen. Materialität. In: Fabian Kessl und Christian Reutlinger (Hg.): Sozialraum. Eine elementare Einführung. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS, S. 487–500.

dem Moore, Elke aus (2018): Imagination, Joy & Trust - Collective Wisdom. Kulturelle Übersetzung im Feld internationaler Kulturarbeit. In: Christiane Dätsch (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Bielefeld: transcript Verlag, S. 53–66.

Derrida, Jacques (1998): The monolingualism of the other. The prosthesis of origin. Stanford, Calif., Cambridge: Stanford University Press; Cambridge University Press.

Dewey, John (1980): Kunst als Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Diebäcker, Marc (2022): Öffentlicher Raum. Kontrolle. In: Fabian Kessl und Christian Reutlinger (Hg.): Sozialraum. Eine elementare Einführung. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS, S. 169–180.

Dirim, İnci (2016): Sprachverhältnisse. In: Paul Mecheril (Hg.): Handbuch Migrationspädagogik. Unter Mitarbeit von Veronika Kourabas und Matthias Rangger. Weinheim, Basel: Beltz, S. 311–325.

Douglas, Mary (2010): Purity and Danger. An analysis of concept of pollution and taboo. London: Routledge.

Drees, Stefan (2015): Wege, den Klang der Stadt zu erfahren. Zur künstlerischen Erkundung urbaner Soundscapes durch installative, performative und partizipative Anordnungen. In: Ivan Bazak, Gordon Kampe und Katharina Ortmann (Hg.): Plätze. Dächer. Leute. Wege. Die Stadt als utopische Bühne. Bielefeld: transcript, S. 94–109.

Drilling, Matthias; Dittmann, Jörg (2022): Quartierentwicklung. Segregation. In: Fabian Kessl und Christian Reutlinger (Hg.): Sozialraum. Eine elementare Einführung. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS, S. 255–264.

Drüeke, Ricarda; Klaus, Elisabeth (2019): Theoretische Grundlagen kritischer kultureller Produktion. Kritik in der zeitgenössischen Kunst- und Kulturproduktion. In: Elke Zobl, Elisabeth Klaus, Siglinde Lang, Anita Moser und Persson Perry Baumgartinger (Hg.): Kultur produzieren. Künstlerische Praxen und kritische kulturelle Produktion. Bielefeld: transcript Verlag, S. 33–46.

Drüeke, Ricarda; Klaus, Elisabeth; Moser, Anita (2019): Zur Konstruktion von Identitätsräumen: Flucht in medialen und künstlerischen Bildproduktionen. In: Elke Zobl, Elisabeth Klaus, Siglinde Lang, Anita

Moser und Persson Perry Baumgartinger (Hg.): Kultur produzieren. Künstlerische Praxen und kritische kulturelle Produktion. Bielefeld: transcript Verlag, S. 135–160.

Dunger-Löper, Hella (2021): Was braucht die Kultur: neue Rahmenbedingungen! Ein Kulturfördergesetz für Berlin. In: *Politik & Kultur* (02), S. 9.

Dzudzek, Iris (2016): Kreativpolitik. Über die Machteffekte einer neuen Regierungsform des Städtischen. Bielefeld: transcript Verlag.

Ebert, Johannes (September): Unterrepräsentierte Stimmen hörbar machen. Die Kolonialismus-Debatte hat die Arbeitsweise des Goethe-Instituts verändert. In: *Politik & Kultur* 2020, September (9), S. 12.

Eckardt, Frank (2021): Auseinanderfallende soziale Welten. Aktuelles aus der Stadtforschung. In: *Politik & Kultur* (02), S. 24.

Eco, Umberto (2020): Der ewige Faschismus. München: Hanser, Carl.

Eggebrecht, Hans Heinrich (1998): Unterweisung Musik. Aufsätze zur Musikpädagogik. Wilhelmshaven: Noetzel.

Egloff, Birte (2022): Lernen durch Begegnung. Forschen im deutsch-französischen Kontext. In: Sophia Richter und Anna Bitzer (Hg.): In Beziehung sein. Erziehungswissenschaftliche Reflexionen zur Bedeutung von Beziehung in Forschung, Lehre und Praxis : Festschrift für Barbara Friebertshäuser. Weinheim, Basel: Beltz Juventa, S. 154–169.

Ellinger, Stephan; Kleinhenz, Lukas (2022): Strukturell erstickte Resonanzbeziehung. Kritik an der Einseitigkeit des pädagogischen Umgangs in der Schule. In: Sophia Richter und Anna Bitzer (Hg.): In Beziehung sein. Erziehungswissenschaftliche Reflexionen zur Bedeutung von Beziehung in Forschung, Lehre und Praxis : Festschrift für Barbara Friebertshäuser. Weinheim, Basel: Beltz Juventa, S. 95–106.

El-Mafaalani, Aladin; Waleciak, Julian; Weitzel, Gerrit (2015): Methodische Grundlagen und Positionen der qualitativen Migrationsforschung. In: Débora B. Maehler und Heinz Ulrich Brinkmann (Hg.): Methoden der Migrationsforschung. Ein interdisziplinärer Forschungsleitfaden. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, S. 61–95.

Eremjan, Inga (2016): Transkulturelle Kunstvermittlung. Zum Bildungsgehalt ästhetisch-künstlerischer Praxen. Bielefeld: transcript Verlag.

Erikson, Erik H. (1997): Identität und Lebenszyklus. Frankfurt: Suhrkamp.

Erill, Astrid (2014): Kultureller Wandel und transkulturelle Erinnerung. In: Stefan Deines, Daniel Martin Feige und Martin Seel (Hg.): Formen kulturellen Wandels. Bielefeld: transcript Verlag, S. 141–157.

Everts, Jonathan (2016): Das Gerede um Migration und Integration. In: Melanie Behrens, Wolf-Dietrich Bukow, Karin Cudak und Christoph Strünck (Hg.): Inclusive City. Überlegungen zum gegenwärtigen Verhältnis von Mobilität und Diversität in der Stadtgesellschaft. Wiesbaden: Springer VS, S. 117–141.

Fabian, Johannes (2004): Theatre and Anthropology. Theatricality and Culture. In: John Conteh-Morgan und Tejumola Olaniyan (Hg.): African drama and performance. Bloomington: Indiana University Press (African expressive cultures), S. 39–45.

Fachbereich Stadtentwicklung, Bau und Umwelt (o.J.): Auf dem Weg ins 21. Jahrhundert.

Falola, Toyin; Fleming, Tyler (Hg.) (2012): Music, performance, and African identities. New York: Routledge (Routledge African Studies).

Fathy, Safaa (2012): Derrida, anderswo. Sylvain Garenne, Monica Albacete, Mario Mendez Dominguez, Javier Suarez-Zeca und Michael Pfeil (Regie). Berlin: Suhrkamp.

Federici, Silvia (2020): Die Welt wieder verzaubern. Feminismus, Marxismus & Commons. Wien: Mandelbaum.

Fehr, Andreas (2017): Empathie - magische Zutat für Kulturvermittlung und urbane Entwicklung. In: NÖKU-Gruppe und Susanne Wolfram (Hg.): Kulturvermittlung heute. Internationale Perspektiven. Bielefeld: Transcipt Verlag, S. 135–140.

Feige, Daniel Martin (2014): Wandel in der Kunst. Überlegungen zum Verhältnis der Künste. In: Stefan Deines, Daniel Martin Feige und Martin Seel (Hg.): Formen kulturellen Wandels. Bielefeld: transcript Verlag, S. 197–220.

Feischmidt, Margit (2007): Ethnizität. Perspektiven und Konzepte der ethnologischen Forschung. In: Brigitta Schmidt-Lauber (Hg.): Ethnizität und Migration. Einführung in Wissenschaft und Arbeitsfelder. Berlin: Reimer, S. 51–68.

Fiebach, Joachim (2004): Dimensions of Theatricality in Africa. In: John Conteh-Morgan und Tejumola Olaniyan (Hg.): African drama and performance. Bloomington: Indiana University Press (African expressive cultures), S. 24–38.

Fiebach, Joachim (2010): Inszenierte Wirklichkeite - Das Neue und/ als das Alte. In: Erika Fischer-Lichte, Kristiane Hasselmann, Markus Rautzenberg und Katrin Wächter (Hg.): Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies - neue Perspektiven der Kunstwissenschaften. Bielefeld: transcript, S. 165–181.

Fischer-Lichte, Erika (2009): Einleitung: Zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Theater. In: Victor Turner (Hg.): Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Neuausg. Frankfurt: Campus-Verl., S. i–xxii.

Fischer-Lichte, Erika (2010): Einleitung. In: Erika Fischer-Lichte, Kristiane Hasselmann, Markus Rautzenberg und Katrin Wächter (Hg.): Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies - neue Perspektiven der Kunstwissenschaften. Bielefeld: transcript, S. 7–29.

Fischer-Lichte, Erika (2014): Performativität der Dinge. In: Hermann Parzinger, Stefan Aue und Günter Stock (Hg.): ArteFakte: Wissen ist Kunst - Kunst ist Wissen. Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen. Bielefeld: Transcript-Verl. (Kultur- und Medientheorie), S. 469–478.

Fischer-Lichte, Erika; Wihstutz, Benjamin (Hg.) (2017): Transformative aesthetics. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Flick, Uwe (2016): Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. Hamburg: Roswohlt Verlag.

Föhl, Patrick S.; Pröbstle, Yvonne; Kruska, Céline (2015/2016): Kulturentwicklungsplanung Ulm. Vorstellung der Ergebnisse und weitergehende Maßnahmen. Hg. v. Stadt Ulm. Kulturabteilung der Stadt Ulm. Ulm.

Föhl, Patrick S.; Wolfram, Gernot (2016): Partizipative Kulturentwicklungsplanung als Wegbereiter für neue Formen der kulturellen Teilhabe und des Community Building. In: Birgit Mandel (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens. Bielefeld: transcript Verlag, S. 265–279.

Foroutan, Naika; İkiz, Dilek (2016): Migrationsgesellschaft. In: Paul Mecheril (Hg.): Handbuch Migrationspädagogik. Unter Mitarbeit von Veronika Kourabas und Matthias Rangger. Weinheim, Basel: Beltz, S. 138–151.

Foucault, Michel (1977): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Franzen, Georg; Menzen, Karl-Heinz (Hg.) (2022): Rezeptive Kunsttherapie. Das künstlerische Bild im Leidenszusammenhang des Patienten. Baden-Baden: Verlag Karl Alber.

Frenkel, Vera (2019): Eine Art zuzuhören, Notizen aus einer interdisziplinären Praxis. In: Sigrid Adorf und Kathrin Heinz (Hg.): Zeichen/Momente. Vergegenwärtigungen in Kunst und Kulturanalyse, S. 113–129.

Frick-Islitzer, Dagmar (2017): Der Frische Blick. Perspektivenwechsel in der Kulturvermittlung. In: NÖKU-Gruppe und Susanne Wolfram (Hg.): Kulturvermittlung heute. Internationale Perspektiven. Bielefeld: Transcipt Verlag, S. 91–102.

Frieters-Reermann, Norbert; Genenger-Stricker, Marianne; Klomann, Verena; Sylla, Nadine (2019): Resümee. Perspektiven für einen sensiblen Umgang mit forschungsethischen und methodologischen Herausforderungen. In: Verena Klomann, Norbert Frieters-Reermann, Marianne Genenger-Stricker und Nadine Sylla (Hg.): Forschung im Kontext von Bildung und Migration. Kritische Reflexionen zu Methodik, Denklogiken und Machtverhältnissen in Forschungsprozessen. Wiesbaden: Springer VS, S. 195–206.

Fritz, Eberhard (2012): Migrationsbewegungen aus den Alpen nach Oberschwaben im 17. und 18. Jahrhundert. In: Christine Brugger und Stefan Zimmermann (Hg.): Die Schwabenkinder. Arbeit in der Fremde vom 17. bis 20. Jahrhundert. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, S. 14–25.

Fuchs, Martin (2010): Diskontinuierliche Prozesse. Die transformative Kraft der Übersetzung. In: Alvarado Leyton und Christian/Philipp Erchinger (Hg.): Identität und Unterschied. Zur Theorie von Kultur, Differenz und Transdifferenz. Bielefeld: transcript Verlag, S. 113–131.

Fuchs, Max (1997): Soziologie als Kulturpolitik? Die „feinen Unterschiede“ als Herausforderung für eine engagierte Kulturarbeit und Kulturpolitik. In: Werner Heinrichs (Hg.): Macht Kultur Gewinn? Kulturbetrieb zwischen Nutzen und Profit. Baden-Baden: Nomos-Verl., S. 161–176.

Fuchs, Max (2016): Elfenbeinturm oder menschliches Grundrecht? Kulturnutzung als soziale Distinktion versus Recht auf kulturelle Teilhabe. In: Birgit Mandel (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens. Bielefeld: transcript Verlag, S. 51–58.

Fuchs-Sander, Hans-Jürgen (2023): Ist das überhaupt Kultur? Die Stadtteilkulturen. In: Anna Blaich, Felix Grädler, Henning Mohr und Hannes Seibold (Hg.): Kultur:Wandel. Impulse für eine zukunftsweisende Kulturpraxis. Bielefeld: transcript Verlag, S. 69–76.

Fuhs, Burkard; Rose, Lotte (2022): (Un-)Gastlichkeit. Überlegungen zu Beziehungsgestaltungen in Pädagogik und Sozialer Arbeit. In: Sophia Richter und Anna Bitzer (Hg.): In Beziehung sein. Erziehungswissenschaftliche Reflexionen zur Bedeutung von Beziehung in Forschung, Lehre und Praxis : Festschrift für Barbara Friebertshäuser. Weinheim, Basel: Beltz Juventa, S. 26–42.

Galanis, Christos (2020): The trouble with Munro bagging. Summiting as erasure in the Highlands of Scotland. In: Dave Borthwick, Anna Stenning und Pippa Marland (Hg.): Walking, landscape and environment. London, New York NY: Routledge, S. 83–99.

Gardi, Tomer (2016): Broken German. Roman. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl.

Geier, Thomas (2020): Integration ohne Ende. Kritische Stichworte zum monothematischen Habitus der Migrationsdebatte in Deutschland. In: Isabell van Ackeren, Helmut Bremer und Fabian Kessl (Hg.): Bewegungen. Beiträge zum 26. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Erziehungswissenschaft.

Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich (Schriften der Deutschen Gesellschaft für Erziehungswissenschaft (DGfE)), S. 119–133.

Geisthardt, Anne-Marie (2023): Kulturelle Teilhabe in diversen Stadtteilgesellschaften. In: Anna Blaich, Felix Grädler, Henning Mohr und Hannes Seibold (Hg.): Kultur:Wandel. Impulse für eine zukunftsweisende Kulturpraxis. Bielefeld: transcript Verlag, S. 189–192.

Giereth, Sandra (2011): Leitfadeninterview und qualitative Inhaltsanalyse als Instrument der Qualitativen Forschung. Norderstedt: Grin Verlag.

Gifford, Terry (2020): Mountaineering literature as dark pastoral. In: Dave Borthwick, Anna Stenning und Pippa Marland (Hg.): Walking, landscape and environment. London, New York NY: Routledge, S. 203–216.

Gigerenzer, Gerd (2013): Risiko. Wie man die richtigen Entscheidungen trifft. München: Bertelsmann.

Gilroy, Paul (2004): After empire. Melancholia or convivial culture? Abingdon: Routledge.

Glissant, Édouard (1997 [1990]): Poetics of Relation. Michigan: University of Michigan Press.

Glissant, Édouard (2005): Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit. Heidelberg: Wunderhorn GmbH.

Gludovatz, Thomas; Wolfram, Susanne (2017): Kulturvermittlung als Profil. In: NÖKU-Gruppe und Susanne Wolfram (Hg.): Kulturvermittlung heute. Internationale Perspektiven. Bielefeld: Transcipt Verlag, S. 27–38.

Goffman, Erving (2003): Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. 3. Auflage. München, Berlin, Zürich: Piper.

Gomolla, Mechtild (2016): Diskriminierung. In: Paul Mecheril (Hg.): Handbuch Migrationspädagogik. Unter Mitarbeit von Veronika Kourabas und Matthias Rangger. Weinheim, Basel: Beltz, S. 73–89.

Goppelsröder, Fabian (2015): Ethik der Performativität. In: Jörg Sternagel (Hg.): Kraft der Alterität. Ethische und aisthetische Dimensionen des Performativen. Bielefeld: transcript, S. 51–66.

Göttsche, Dirk (2013): Remembering Africa. The rediscovery of colonialism in contemporary German literature. Suffolk: Boydell & Brewer.

Graeber, David; Wengrow, David (2022): Anfänge. Eine neue Geschichte der Menschheit. Stuttgart: Klett-Cotta.

Greenblatt, Stephen (Hg.) (2010a): Cultural mobility. A manifesto. Cambridge: Cambridge University Press.

Greenblatt, Stephen (2010b): Cultural mobility: An introduction. In: Stephen Greenblatt (Hg.): Cultural mobility. A manifesto. Cambridge: Cambridge University Press, S. 1–23.

Greschke, Heike (2016): Medien. In: Paul Mecheril (Hg.): Handbuch Migrationspädagogik. Unter Mitarbeit von Veronika Kourabas und Matthias Rangger. Weinheim, Basel: Beltz, S. 121–137.

Gronau, Barbara (2010): Aufgeführte Räume. Interferenzen von Theater und Bildender Kunst. In: Erika Fischer-Lichte, Kristiane Hasselmann, Markus Rautzenberg und Katrin Wächter (Hg.): Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies - neue Perspektiven der Kunstwissenschaften. Bielefeld: transcript, S. 73–88.

Gronau, Barbara; Lagaay, Alice (2015): „…die Einladung, Widersprüchliches zu ertragen…“. Schlaglichter auf den performative turn in Philosophie und Theater/wissenschaft. In: Jörg Sternagel

(Hg.): Kraft der Alterität. Ethische und aisthetische Dimensionen des Performativen. Bielefeld: transcript, S. 23–34.

Gros, Frédéric (2015): A Philosophy of Walking. London: Verso.

Gutberlet, Marie-Hélène; Helef, Sissy (Hg.) (2011): Die Kunst der Migration. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs. Material - Gestaltung - Kritik. Bielefeld: transcript Verlag.

Haas, Annika (2015): Hören, Berühren, Bewegen. In: Jörg Sternagel (Hg.): Kraft der Alterität. Ethische und aisthetische Dimensionen des Performativen. Bielefeld: transcript, S. 207–225.

Habich, Ralph (2021): Die City, ein Statement zum Anthropozän? Innenstadt im Paradigmenwandel. In: *Politik & Kultur* (02), S. 32.

Hägele, Ulrich (2007): Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde.

Hall, Stuart (1998): Cultural Identity and Diaspora. In: Jonathan Rutherford (Hg.): Identity. Community, culture, difference. London: Lawrence & Wishart, S. 222–237.

Hall, Stuart (2011): Representation. Cultural representations and signifying practices. London: SAGE.

Hamilton, Amy (2020): „This world that walks“: cultural destruction, cultural renewal, and social justice on the trails of North American Indigenous removal. In: Dave Borthwick, Anna Stenning und Pippa Marland (Hg.): Walking, landscape and environment. London, New York NY: Routledge, S. 69–82.

Hammer, Veronika (Hg.) (2014): Kulturvermittlung. Inspirationen und Reflexionen zur Kulturellen Bildung bei Kindern und Jugendlichen. Weinheim und Basel: Beltz Juventa.

Han, Byung-Chul (2015): Duft der Zeit. Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens. Bielefeld: transcript.

Hannemann, Christine (2013): Stadtsoziologie. In: Harald A. Mieg und Christoph Heyl (Hg.): Stadt. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 64–86.

Hannerz, Ulf (2007): Das Lokale und das Globale: Kontinuität und Wandel. In: Brigitta Schmidt-Lauber (Hg.): Ethnizität und Migration. Einführung in Wissenschaft und Arbeitsfelder. Berlin: Reimer, S. 95–113.

Hantelmann, Dorothea (2007): How to do things with art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst. Zürich: Diaphanes-Verl.

Hantelmann, Dorothea von; Lüthy, Michael (2010): Handeln als Kunst und Kunst als Handeln. Zur Einführung. In: Karin Gludovatz, Dorothea von Hantelmann, Michael Lüthy und Bernhard Schieder (Hg.): Kunsthandeln. Zürich: Diaphanes, S. 7–14.

Haraway, Donna (1995): Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt am Main, New York: Campus-Verl.

Harding, James (2017): The insivible vanguard. Reflections on political movements and contemporary avant-garde formations. In: Erika Fischer-Lichte und Benjamin Wihstutz (Hg.): Transformative aesthetics. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, S. 145–172.

Haselbach, Dieter; Klein, Armin et al. (2012): Der Kulturinfarkt: Von allem zu viel und überall das Gleiche. Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention. München: Knaus.

Hauke, Marie-Kristin (2014): Erinnern in Ulm. Münster, Ulm: Klemm + Oelschläger.

Haustein, Lydia (2008): „Performance-Kunst“ aus der Welt imaginierter „Primitivität“. In: Klaus-Peter Köpping und Ursula Rao (Hg.): Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz. Berlin, Münster: Lit, S. 217–226.

Hebborn, Klaus (2021): Kultur in der Stadt. Chancen für Weiterentwicklung der Stadtkultur. In: *Politik & Kultur* (02), S. 35.

Heddon, Deirdre; Myers, Misha (2020): The Walking Library for Women Walking. In: Dave Borthwick, Anna Stenning und Pippa Marland (Hg.): Walking, landscape and environment. London, New York NY: Routledge, S. 113–126.

Heinrichs, Werner (Hg.) (1997): Macht Kultur Gewinn? Kulturbetrieb zwischen Nutzen und Profit. Baden-Baden: Nomos-Verl.

Heinze, Thomas (1997): Kulturpolitik, Kulturtourismus und Kulturmanagement. In: Werner Heinrichs (Hg.): Macht Kultur Gewinn? Kulturbetrieb zwischen Nutzen und Profit. Baden-Baden: Nomos-Verl., S. 177–183.

Helbrecht, Ilse; Dirksmeier, Peter (2013): Stadt und Performanz. In: Harald A. Mieg und Christoph Heyl (Hg.): Stadt. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 283–298.

Hellmann, Kai Uwe; Klein, Ludger; Rohde, Markus (1995): Soziale Bewegungen und kollektive Identität. In: *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen* (1), S. 2–7.

Helmstetter, Randolf (2022): Unerlaubte Kunst. Der öffentliche Raum als künstlerische Arena. Bielefeld: transcript.

Hemer, Oscar; Povrzanovič Frykman, Maja; Ristilammi, Per-Markku (Hg.) (2020): Conviviality at the crossroads. The poetics and politics of everyday encounters. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.

Hempfer, Klaus W. (Hg.) (2014): Theorien des Performativen. Sprache - Wissen - Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript Verlag.

Henschel, Alexander (2016): Die Brücke als Riss. Reproduktive und transformative Momente von Kunstvermittlung. In: Birgit Mandel (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens. Bielefeld: transcript Verlag, S. 141–153.

Hess, Sabine (2015): Politiken der (Un-)Sichtbarmachung. Eine Kritik der Wissens- und Bilderprodukionen zu Migration. In: Erol Yıldız und Marc Hill (Hg.): Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft. Unter Mitarbeit von Wolf-Dietrich Bukow. Bielefeld: transcript, S. 49–64.

Heyl, Christoph (2013): Teil 2: Die Stadt als kultureller Raum. In: Harald A. Mieg und Christoph Heyl (Hg.): Stadt. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 199–201.

Hill, Marc (2015): Postmigrantische Alltagspraxen von Jugendlichen. In: Erol Yıldız und Marc Hill (Hg.): Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft. Unter Mitarbeit von Wolf-Dietrich Bukow. Bielefeld: transcript, S. 171–192.

Hohrath, Daniel (2004): Gefährdeter Wohlstand, kulturelle Blüte und Kriegsgefahren: Ulm vom 17. Jahrhundert bis zum Ende der Reichsfreiheit. In: Michael Wettengel (Hg.): StadtMenschen. 1150 Jahre Ulm: die Stadt und ihre Menschen. Ulm: Ebner, S. 103–120.

Höllmüller, Hubert (2022): Institutionen und sozialräumliche Perspektiven. Schwelle. In: Fabian Kessl und Christian Reutlinger (Hg.): Sozialraum. Eine elementare Einführung. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS, S. 111–121.

Hormel, Ulrike; Jording, Judith (2016): Kultur/Nation. In: Paul Mecheril (Hg.): Handbuch Migrationspädagogik. Unter Mitarbeit von Veronika Kourabas und Matthias Rangger. Weinheim, Basel: Beltz, S. 211–225.

Hornberger, Barbara (2016): Was alle angeht. Über die Bedeutung von populärer Kultur als integrative Kulturpraxis. In: Birgit Mandel (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens. Bielefeld: transcript Verlag, S. 219–226.

Huber, Thomas R. (2014): Ästhetik der Begegnung. Kunst als Erfahrungsraum der Anderen: transcript Verlag.

Huf, Christina (2022): „To be one is always to become with many". Ethnographic perspectives on Relationships in Early Childhood Education and Care. In: Sophia Richter und Anna Bitzer (Hg.): In Beziehung sein. Erziehungswissenschaftliche Reflexionen zur Bedeutung von Beziehung in Forschung, Lehre und Praxis : Festschrift für Barbara Friebertshäuser. Weinheim, Basel: Beltz Juventa, S. 124–134.

Hummerich, Merle (2022): Sozialräumliche Dimensionen des Lernens. Teilhabe. In: Fabian Kessl und Christian Reutlinger (Hg.): Sozialraum. Eine elementare Einführung. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS, S. 303–314.

Hylland Eriksen, Thomas (2020): Creolisation as a Recipe for Conviviality. In: Oscar Hemer, Maja Povrzanovič Frykman und Per-Markku Ristilammi (Hg.): Conviviality at the crossroads. The poetics and politics of everyday encounters. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, S. 43–64.

Illich, Ivan (1973): Tools for Conviviality. New York: Marion Boyars.

Ingold, Tim (2016): Lines. Abdingdon, UK: Routledge.

Ingold, Tim; Vergunst, Jo Lee (Hg.) (2008): Ways of walking. Ethnography and practice on foot. Abingdon, Oxon, New York, NY: Routledge.

Iser, Wolfgang (1997): On Translatability. Variables of Interpretation. In: Carola Hilfrich-Kunjappu und Stéphane Mosès (Hg.): Zwischen den Kulturen. Theorie und Praxis des interkulturellen Dialogs. Tübingen: Niemeyer, S. 9–20.

Jacobs, Rachel; Marland, Pippa; Benford, Steve (2020): Walking with the digital: Heartlands - „Ere Be Dragons and A Conversation Between Trees". In: Dave Borthwick, Anna Stenning und Pippa Marland (Hg.): Walking, landscape and environment. London, New York NY: Routledge, S. 168–186.

John, Laura (2016): Kunst und Entwicklung zusammengedacht. Am Beispiel eines Kunstzentrums in Ouagadougou, Burkina Faso. Masterarbeit. Université de Neuchâtel, Bern.

Joisten, Karen (2009): Philosophische Hermeneutik. Berlin: Akademie Verlag.

Jost, Torsten (2014): Zum Zusammenspiel von Medialität und Performativität. Oder: Warum noch Hoffnung für das Theater besteht. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): Theorien des Performativen. Sprache - Wissen - Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript Verlag, S. 97–114.

Jullien, François (2017): Es gibt keine kulturelle Identität. Unter Mitarbeit von Erwin Landrichter. Berlin: Suhrkamp.

Kalbhenn, Dorothee (2018): Freiheitsstimmen und Konzertpatenschaften. Die Öffnung des Konzertwesens am Beispiel von Elbphilharmonie und Laeiszhalle Hamburg. In: Christiane Dätsch (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Bielefeld: transcript Verlag, S. 283–300.

Karakayali, Serhat (2016): Solidarität. In: Paul Mecheril (Hg.): Handbuch Migrationspädagogik. Unter Mitarbeit von Veronika Kourabas und Matthias Rangger. Weinheim, Basel: Beltz, S. 522–534.

Kerkhoff, Anna Sabeth (2015): Das Be-Deuten des Anderen. In: Jörg Sternagel (Hg.): Kraft der Alterität. Ethische und aisthetische Dimensionen des Performativen. Bielefeld: transcript, S. 119–131.

Kessl, Fabian; Reutlinger, Christian (Hg.) (2022): Sozialraum. Eine elementare Einführung. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS.

Keuchel, Susanne: Back to the roots? Bildung in der Krise. In: *Politik & Kultur* 2020 (9), S. 16.

Keuchel, Susanne (2014): Gestaltungsziel „Kulturelle Teilhabe“. Eine biografische Analyse kultureller Bildungsverläufe bei 14- bis 24-Jährigen. In: Veronika Hammer (Hg.): Kulturvermittlung. Inspirationen und Reflexionen zur Kulturellen Bildung bei Kindern und Jugendlichen. Weinheim und Basel: Beltz Juventa, S. 37–48.

Keuchel, Susanne (2016): Quo vadis Kulturvermittlung? Ergebnisse des 2. Jugend-Kulturbarometers. In: Birgit Mandel (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens. Bielefeld: transcript Verlag, S. 79–87.

Khuon, Ulrich; Lengers, Birgit (2016): Rein- Raus- Dazwischen. Strategien zum Umgang mit der Schwelle am Deutschen Theater Berlin. In: Birgit Mandel (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens. Bielefeld: transcript Verlag, S. 155–163.

Klaus, Eder (1994): Integration durch Kultur? das Paradox der Suche nach einer europäischen Identität. In: *Teoria Sociologica* 2, S. 123–149.

Klaus, Elisabeth; Zobl, Elke (2019): Kritische kulturelle Produktion im Kontext von Cultural Studies und Cultural Citizenship. In: Elke Zobl, Elisabeth Klaus, Siglinde Lang, Anita Moser und Persson Perry Baumgartinger (Hg.): Kultur produzieren. Künstlerische Praxen und kritische kulturelle Produktion. Bielefeld: transcript Verlag, S. 18–31.

Klein, Armin (2003): Kulturpolitik. Opladen: Leske+ Budrich.

Klein, Gabriele; Göbel, Hanna Katharina (2017): Performance und Praxis. Ein Dialog. In: Gabriele Klein und Hanna Katharina Göbel (Hg.): Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag. Bielefeld: transcript Verlag, S. 7–42.

Klomann, Verena; Frieters-Reermann, Norbert; Genenger-Stricker, Marianne; Sylla, Nadine (Hg.) (2019): Forschung im Kontext von Bildung und Migration. Kritische Reflexionen zu Methodik, Denklogiken und Machtverhältnissen in Forschungsprozessen. Wiesbaden: Springer VS.

Knubben, Thomas (2018): Der Fall des Campanile. Transkulturalität, Hyperrealität, multiple Authentizität. In: Christiane Dätsch (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Bielefeld: transcript Verlag, S. 37–52.

Koller, Hans-Christoph (2016): Bildung. In: Paul Mecheril (Hg.): Handbuch Migrationspädagogik. Unter Mitarbeit von Veronika Kourabas und Matthias Rangger. Weinheim, Basel: Beltz, S. 34–44.

Kolm, Eva (2017): Mehrsprachigkeit in der kulturellen Bildung. In: NÖKU-Gruppe und Susanne Wolfram (Hg.): Kulturvermittlung heute. Internationale Perspektiven. Bielefeld: Transcipt Verlag, S. 163–172.

Köngeter, Stefan (2022): Sozialräumliche Hilfesettings. Lebenswelt. In: Fabian Kessl und Christian Reutlinger (Hg.): Sozialraum. Eine elementare Einführung. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS, S. 95–110.

Köpping, Klaus-Peter; Rao, Ursula (Hg.) (2008): Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz. Berlin, Münster: Lit.

Kopytoff, Igor (1987): The African Frontier. The Reproduction of Traditional African Society. Bloomington: Indiana University Press.

Kosky, Barrie; Mandel, Birgit (2016): Die Kluft zwischen E und U überwinden. In: Birgit Mandel (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens. Bielefeld: transcript Verlag, S. 165–170.

Krase, Jerome (2016): „Seeing Inclusion and the Rights to the City“. In: Melanie Behrens, Wolf-Dietrich Bukow, Karin Cudak und Christoph Strünck (Hg.): Inclusive City. Überlegungen zum gegenwärtigen Verhältnis von Mobilität und Diversität in der Stadtgesellschaft. Wiesbaden: Springer VS, S. 23–42.

Krasny, Elke (2015): Zwischen den Stühlen. Mitarbeit, Mitsprache, Kontrolle, Überwachung, Verweigerung, Übung, Utopie. In: Ivan Bazak, Gordon Kampe und Katharina Ortmann (Hg.): Plätze. Dächer. Leute. Wege. Die Stadt als utopische Bühne. Bielefeld: transcript, S. 84–93.

Krewer, Bernd (1992): Kulturelle Identität und menschliche Selbsterforschung. Die Rolle von Kultur in der positiven und reflexiven Bestimmung des Menschseins. Saarbrücken: Breitenbach.

Krüper, Jochen (1997): Andere Formen von Kunstvermittlung schaffen Freiräume. Ein Statement. In: Werner Heinrichs (Hg.): Macht Kultur Gewinn? Kulturbetrieb zwischen Nutzen und Profit. Baden-Baden: Nomos-Verl., S. 29–37.

Kulturpolitische Gesellschaft e.V. (2021): Lose Enden. Strategische Partnerschaften für die Kulturelle Bildung. In: *Auf den Punkt: 3/3: Kunst, Kultur, Bildung*, Artikel 46-58.

Kunz, Thomas (2016): Ungleichheit. In: Paul Mecheril (Hg.): Handbuch Migrationspädagogik. Unter Mitarbeit von Veronika Kourabas und Matthias Rangger. Weinheim, Basel: Beltz, S. 243–261.

Küster, Bärbel (2011): Visuelle Kontaktzonen in der bildenden Kunst, Europa - Afrika. In: Marie-Hélène Gutberlet und Sissy Helef (Hg.): Die Kunst der Migration. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs. Material - Gestaltung - Kritik. Bielefeld: transcript Verlag, S. 201–211.

Labhart, David (2019): Interdisziplinäre Teams in inklusiven Schulen. Eine ethnografische Studie zu Fallbesprechungen in multiprofessionellen Gruppen. Bielefeld: transcript.

Lagler, Monika (2003): Zwischenräume. Überlegungen zum Phänomen „Stille“ in der Musiktherapie. Hg. v. Deutsche Gesellschaft für Musiktherapie. Musiktherapeutische Umschau Online. Berlin.

Laitko, Hubert (2016): Kultur - Wissenschaft - Kulturwissenschaft. Ein Begriffspuzzle. In: Chantal Metzger, Marie-Therese Mäder, Neubert Stefanie, Adjaï Paulin Oloukpona-Yinnon und Louise Schellenberg (Hg.): Brücken bauen - Kulturwissenschaft aus interkultureller und multidisziplinärer Perspektive. Bielefeld: Transcript-Verlag, S. 19–41.

Lamnek, Sigfried: Qualitative Sozialforschung. Lehrbuch. Weinheim: Beltz Verlag.

Landolt, Sara (2022): Öffentlicher Raum. Aneignung und Eigensinn. In: Fabian Kessl und Christian Reutlinger (Hg.): Sozialraum. Eine elementare Einführung. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS, S. 193–206.

Langer, Antje; Richter, Sophia (2022): In Beziehung setzen. Positionierungen in ethnographischen Forschungsprozessen. In: Sophia Richter und Anna Bitzer (Hg.): In Beziehung sein. Erziehungswissenschaftliche Reflexionen zur Bedeutung von Beziehung in Forschung, Lehre und Praxis : Festschrift für Barbara Friebertshäuser. Weinheim, Basel: Beltz Juventa, S. 135–153.

Lanz, Stephan (2013): Stadt und Religion. In: Harald A. Mieg und Christoph Heyl (Hg.): Stadt. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 299–317.

Lassy-Beelitz, Friederike; Wolfram, Susanne (2017): Wir sind ja keine Weltverbesserungsanstalt! In: NÖKU-Gruppe und Susanne Wolfram (Hg.): Kulturvermittlung heute. Internationale Perspektiven. Bielefeld: Transcipt Verlag, S. 49–59.

Lauschke, Marion (2017): Dynamisierung von Bildräumen oder Resonanz als ästhetische Strategie gelingenden Lebens. In: Thiemo Breyer, Andreas Hamburger, Elke Schumann, Michael B. Buchholz und Stefan Pfänder (Hg.): Resonanz - Rhythmus - Synchronisierung. Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst. Bielefeld: Transcipt Verlag, S. 461–476.

Lavadinho, Sonia; Winkin, Yves (2008): Enchantment Engineering and Pedestrian Empowerment. The Geneva Case. In: Tim Ingold und Jo Lee Vergunst (Hg.): Ways of walking. Ethnography and practice on foot. Abingdon, Oxon, New York, NY: Routledge, S. 155–167.

Lavery, Carl (2020): Walking and theatricality: an experiment in weathered thinking (kairos). In: Dave Borthwick, Anna Stenning und Pippa Marland (Hg.): Walking, landscape and environment. London, New York NY: Routledge, S. 36–50.

Lechner, Silvester (1988): Das KZ Oberer Kuhberg und die NS Zeit in der Region Ulm/Neu-Ulm. Stuttgart: Silberburg-Verlag.

Legat, Allice (2008): Walking Stories. Leaving Footprints. In: Tim Ingold und Jo Lee Vergunst (Hg.): Ways of walking. Ethnography and practice on foot. Abingdon, Oxon, New York, NY: Routledge, S. 35–49.

Leiprecht, Rudolf (2016): Rassismus. In: Paul Mecheril (Hg.): Handbuch Migrationspädagogik. Unter Mitarbeit von Veronika Kourabas und Matthias Rangger. Weinheim, Basel: Beltz, S. 226–247.

Lemme, Sebastian (2016): Bilder postkolonial lesen? Forschungsperspektiven auf Selbst- und Fremdbilder in der visuellen Alltagskultur. In: Julian Osthues und Laura Beck (Hg.): Postkolonialismus und (Inter-)Medialität. Perspektiven der Grenzüberschreitung im Spannungsfeld von Literatur, Musik, Fotografie, Theater und Film. 1. Auflage, S. 235–252.

Leopold, Elisabeth (2017): Künstlerische Praktiken des „Radikalen“. Das Beispiel der Performance Schönheitsabend. In: Gabriele Klein und Hanna Katharina Göbel (Hg.): Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag. Bielefeld: transcript Verlag, S. 313–338.

Lezra, Esther (2014): The Colonial Art of Demonizing Others. A global perspective. London and New York: Routledge.

Liebau, Eckart (2021): Mythen Kultureller Bildung - revisited. In: *Auf den Punkt: 3/3: Kunst, Kultur, Bildung*, 64f.

Liffers, Lutz (2016): Superdiversity- Steilvorlage für die künstlerische Bildung in globalisierten Stadtteilen. In: Birgit Mandel (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens. Bielefeld: transcript Verlag, S. 247–256.

Lipsitz, George: Decolonizing the work of art in an age of mass destruction. In: Lezra, Esther (Hg.) 2014 - The Colonial Art of Demonizing Others, S. vii–xii.

Litz, Gudrun (2004): Das Bekenntnis zur Reformation. In: Michael Wettengel (Hg.): StadtMenschen. 1150 Jahre Ulm: die Stadt und ihre Menschen. Ulm: Ebner, S. 81–102.

Lloyd, Alison (2020): Photographic essay. Contouring alone and with a companion in the Dark Peak, Derbyshire between September 2014 and November 2017. In: Dave Borthwick, Anna Stenning und Pippa Marland (Hg.): Walking, landscape and environment. London, New York NY: Routledge, S. 28–35.

Loose, Gerry (2020a): Walking in. (900 questions concering walking). In: Dave Borthwick, Anna Stenning und Pippa Marland (Hg.): Walking, landscape and environment. London, New York NY: Routledge, S. 13–14.

Loose, Gerry (2020b): Walking on. In: Dave Borthwick, Anna Stenning und Pippa Marland (Hg.): Walking, landscape and environment. London, New York NY: Routledge, S. 217–221.

Lucas, Raymond (2008): ‚Taking a Line for a Walk'. Walking as a Aesthetic Practice. In: Tim Ingold und Jo Lee Vergunst (Hg.): Ways of walking. Ethnography and practice on foot. Abingdon, Oxon, New York, NY: Routledge, S. 169–184.

Luhmann, Niklas (1997): Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (2).

Lüken, Heike (2017): Reflexion als Praxis. Das Beispiel einer künstlerischen Recherche zu Stadträumen. In: Gabriele Klein und Hanna Katharina Göbel (Hg.): Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag. Bielefeld: transcript Verlag, S. 247–266.

Lund, Katrín (2008): Listen to the Sound of Time. Walking with Saints in an Andalusian Village. In: Tim Ingold und Jo Lee Vergunst (Hg.): Ways of walking. Ethnography and practice on foot. Abingdon, Oxon, New York, NY: Routledge, S. 93–103.

Lüsebrink, Hans-Jürgen (2016): Gastlichkeit und Ungastlichkeit in interkultureller Perspektive. In: Chantal Metzger, Marie-Therese Mäder, Neubert Stefanie, Adjaï Paulin Oloukpona-Yinnon und Louise Schellenberg (Hg.): Brücken bauen - Kulturwissenschaft aus interkultureller und multidisziplinärer Perspektive. Bielefeld: Transcript-Verlag, S. 45–54.

Macdonald, Sharon (2006): Mediating Heritage. Tour Guides at the Former Nazi Party Rally Grounds. In: *Tourist Studies* 6 (2), S. 119–138.

MacKenzie (2020): Lines, walks and getting lost. Contemporary poetry and walking. In: Dave Borthwick, Anna Stenning und Pippa Marland (Hg.): Walking, landscape and environment. London, New York NY: Routledge, S. 15–27.

Maedler, Jens; Witt, Kirsten (2014): Gelingensbedingungen kultureller Teilhabe. In: Veronika Hammer (Hg.): Kulturvermittlung. Inspirationen und Reflexionen zur Kulturellen Bildung bei Kindern und Jugendlichen. Weinheim und Basel: Beltz Juventa, S. 58–67.

Maehler, Débora B.; Brinkmann, Heinz Ulrich (Hg.) (2015): Methoden der Migrationsforschung. Ein interdisziplinärer Forschungsleitfaden. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.

Maehler, Débora B.; Teltemann, Janna; Rauch, Dominique P.; Hachfeld, Axinja (2015): Die Operationalisierung des Migrationshintergrunds. In: Débora B. Maehler und Heinz Ulrich Brinkmann (Hg.): Methoden der Migrationsforschung. Ein interdisziplinärer Forschungsleitfaden. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, S. 260–282.

Mandel, Birgit (2002): Lust auf Kultur. Karrierewege in das Berufsfeld Kulturvermittlung. Nürnberg: Bildung und Wissen.

Mandel, Birgit (2014): Das Potential von Kunst und Kultur für die gemeinsam zu gestaltende (inter-)kulturelle Gesellschaft produktiv werden lassen. Die gesellschaftliche Bedeutung von

Kulturvermittlung. In: Veronika Hammer (Hg.): Kulturvermittlung. Inspirationen und Reflexionen zur Kulturellen Bildung bei Kindern und Jugendlichen. Weinheim und Basel: Beltz Juventa, S. 30–48.

Mandel, Birgit (2016a): Audience Development, kulturelle Bildung, Kulturentwicklungsplanung, Community Building. Konzepte zur Reduzierung der sozialen Selektivität des öffentlich geförderten Kulturangebots. In: Birgit Mandel (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens. Bielefeld: transcript Verlag, S. 19–49.

Mandel, Birgit (2016b): Sozial integrative Kulturvermittlung öffentlich geförderter Kulturinstitutionen zwischen Kunstmissionierung und Moderation kultureller Bildungsprozesse. In: Birgit Mandel (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens. Bielefeld: transcript Verlag, S. 125–139.

Mandel, Birgit (Hg.) (2016c): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens. Bielefeld: transcript Verlag.

Mandel, Birgit (2017): Zusammenbringen, stimulieren, neu kontextualisieren, Veränderungen moderieren. Konzept Kulturvermittlung. In: NÖKU-Gruppe und Susanne Wolfram (Hg.): Kulturvermittlung heute. Internationale Perspektiven. Bielefeld: Transcipt Verlag, S. 39–48.

Mandel, Birgit (2018): Internationalisierung des Kulturmanagements. Zwischen effizientem Handeln auf globalisierten Märkten und Aushandlungsprozessen neuer transkultureller Identitäten. In: Christiane Dätsch (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Bielefeld: transcript Verlag, S. 369–382.

Marinić, Jagoda (2021): Stadt als Community (I). Wie werden Kultureinrichtungen zu Gemeinschaftsräumen? In: *Auf den Punkt 3/3: Kunst, Kultur, Bildung* 3/3, S. 28.

Marland, Pippa; Stenning, Anna (2020): Black Men Walking: an interview with Dawn Walton and Testament. In: Dave Borthwick, Anna Stenning und Pippa Marland (Hg.): Walking, landscape and environment. London, New York NY: Routledge, S. 100–112.

Masquelier, Adeline (2019): Fada. Boredom and Belonging in Niger. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Mauss, Marcel: Oeuvres. Paris: Éditions de Minuit (1-3).

Mayer-Brennenstuhl, Andreas (2022): Einloggen und andocken. In: Georg Franzen und Karl-Heinz Menzen (Hg.): Rezeptive Kunsttherapie. Das künstlerische Bild im Leidenszusammenhang des Patienten. Baden-Baden: Verlag Karl Alber, S. 83–98.

McKittrick, Katherine (2021): Dear science and other stories. Durham, London: Duke University Press.

Mecheril, Paul; Thomas-Olalde, Oscar (2016): Kritik. In: Paul Mecheril (Hg.): Handbuch Migrationspädagogik. Unter Mitarbeit von Veronika Kourabas und Matthias Rangger. Weinheim, Basel: Beltz, S. 493–507.

Menninghaus, Winfried (2003): Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Merriam, Alan P. (1964): The Anthropology of Music. Evanston Ill.: Northwestern University Press.

Metzger, Chantal; Mäder, Marie-Therese; Stefanie, Neubert; Oloukpona-Yinnon, Adjaï Paulin; Schellenberg, Louise (Hg.) (2016): Brücken bauen - Kulturwissenschaft aus interkultureller und multidisziplinärer Perspektive. Bielefeld: Transcript-Verlag.

Meyer, Thomas (2000): Was ist Politik? Opladen: Verlag Leske + Budrich GmbH.

Middleton, John; Njogu, Kimani (Hg.) (2009): Media and identity in Africa. Edinburgh: Edinburgh University Press for the International African Institute (International African seminars, new ser. 7).

Mieg, Harald A. (2013): Einleitung: Perspektiven der Stadtforschung. In: Harald A. Mieg und Christoph Heyl (Hg.): Stadt. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 1–14.

Mitscherlich, Alexander; Mitscherlich, Margarete (2016): Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. München, Zürich: Piper.

Mittasch, Manuela (2017): Kulturvermittlung in einer bewegten Welt. In: NÖKU-Gruppe und Susanne Wolfram (Hg.): Kulturvermittlung heute. Internationale Perspektiven. Bielefeld: Transcipt Verlag, S. 103–113.

Mittelhammer, Florian (2018): Kultur als Übersetzungsprozess. Annäherungen an einen Begriff. In: Christiane Dätsch (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Bielefeld: transcript Verlag, S. 21–36.

Moebus, Susanne; Gruehn, Dietwald; Poppen, Jonas; Sutcliffe, Robynne; Haselhoff, Timo; Lawrence, Bryce (2020): Akustische Qualität und Stadtgesundheit. Mehr als nur Lärm und Stille. In: *Bundesgesundheitsblatt* 63 (8), S. 997–1003.

Moore, Mark H. (2000): Creating public value. Strategic management in government. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.

Mörsch, Carmen (2012): Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In: *KUNSTVERMITTLUNG2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts*, S. 9–33.

Mörsch, Carmen (2019): Die Bildung der Anderen durch Kunst. Eine postkoloniale Geschichte des Art-Education-Dispositivs im Spannungsfeld von Disziplinierung und gegenhegemonialer Intervention. In: Sigrid Adorf und Kathrin Heinz (Hg.): Zeichen/Momente. Vergegenwärtigungen in Kunst und Kulturanalyse, S. 203–215.

Moser, Anita (2011): Die Kunst der Grenzüberschreitung. Postkoloniale Kritik im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik. Bielefeld: transcript.

Moser, Anita (2019): Kulturarbeit in der ‚Migrationsgesellschaft': Ungleichheiten im Kulturbetrieb und Ansatzpunkte für eine kritische Neuausrichtung. In: Elke Zobl, Elisabeth Klaus, Siglinde Lang, Anita Moser und Persson Perry Baumgartinger (Hg.): Kultur produzieren. Künstlerische Praxen und kritische kulturelle Produktion. Bielefeld: transcript Verlag, S. 117–133.

Mudimbe, V. Y. (2010): Discourse of Power and Knowledge of Otherness. In: Roy Richard Grinker (Hg.): Perspectives on Africa. A reader in culture, history and representation. Chichester: Wiley-Blackwell (Global perspectives), S. 55–60.

Mühlemann Hartl, Kaspar; Gebbers, Anna-Catharina; Hegemann, Carl (2011): Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys. Frankfurt am Main: Lang.

Müller-Funk, Wolfgang (Hg.) (2006): Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften. Tübingen und Basel: Francke.

Nader, Andrés; Camara, Miriam (2017): Diversitätsorientierte Organisationsentwicklung. Grundsätze und Qualitätskriterien. Hg. v. RAA Berlin. Berlin.

Nassanga, Goretti Linda (2009): Reflections on the media in Africa: Strangers in a mirror? In: John Middleton und Kimani Njogu (Hg.): Media and identity in Africa. Edinburgh: Edinburgh University Press for the International African Institute (International African seminars, new ser. 7), S. 49–61.

Nassenstein, Nico (2018): „I swear they said this …". Kritische Gedanken zu afrikanischen Jugendsprachen und ihren Beschreibungspraktiken. In: *The Mouth* (3), S. 29–63.

Nassenstein, Nico; Storch, Anne (2022): Nachtlinguistik. Sprachwissenschaftliche Streifzüge. Unter Mitarbeit von Anne Storch. Bielefeld: transcript.

Nestler, Martin (2003): Ulm. Geschichte einer Stadt. Erfurt: Sutton.

Niermann, Jan Endrik (2011): Schlingensief und das Operndorf Afrika. Analyse der Alterität. Diplomarbeit. Universität Wien, Wien.

Nordin, Irene Gilsenan; Edfeldt, Chatarina; Hu, Lung-Lung; Johnsson, Herbert; Leblanc, André (Hg.) (2016): Transcultural identity constructions in a changing world. Frankfurt am Main, New York: Peter Lang.

Nowicka, Magdalena (2020): Fantasy of Conviviality: Banalities of Multicultural Settings and What We Do (Not) Notice When We Look at Them. In: Oscar Hemer, Maja Povrzanovič Frykman und Per-Markku Ristilammi (Hg.): Conviviality at the crossroads. The poetics and politics of everyday encounters. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, S. 15–42.

Nyamnjoh, B. Francis (2017): Incompleteness. Frontier Africa and the Currency of Conviviality. In: *Journal of Asian and African Studies* 52 (3), S. 253–270.

Nyíri, Pál (2010): Struggling for mobility: migration, tourism, and cultural authority in contemporary China. In: Stephen Greenblatt (Hg.): Cultural mobility. A manifesto. Cambridge: Cambridge University Press, S. 172-214.

Oguibe, Olu (2010): Art, Identity, Boundaries. Postmodernism and Contemporary African Art. In: Roy Richard Grinker (Hg.): Perspectives on Africa. A reader in culture, history and representation. Chichester: Wiley-Blackwell (Global perspectives), S. 348–353.

Olivier-Mensah, Claudia (2022): Sozialräume der Migration. Unterstützung. In: Fabian Kessl und Christian Reutlinger (Hg.): Sozialraum. Eine elementare Einführung. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS, S. 415–426.

Orwell, George (2021): 1984. München: Anaconda.

Pähler, Alexander (2021): Kulturpolitik für eine pluralistische Gesellschaft. Überlegungen zu kulturellen Grenzen und Zwischenräumen. Bielefeld: transcript Verlag.

Pannewick, Friederike (2010): Performativity and mobility: Middle Eastern Traditions on the move. In: Stephen Greenblatt (Hg.): Cultural mobility. A manifesto. Cambridge: Cambridge University Press, S. 215–249.

Pantle, Ulrich (2022): Partizipative Architektur als Raumaneignung. In: Christian Schröder und Ulrike Zöller (Hg.): „Bildung gestaltet Zukunft". Soziale Arbeit zwischen Bildung und Stadtentwicklung. Weinheim, Basel: Beltz Juventa, S. 36–49.

Peters, Sibylle (2017): Performing Citizenship. Beobachtungen zur Praxis performativer Forschung. In: Gabriele Klein und Hanna Katharina Göbel (Hg.): Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag. Bielefeld: transcript Verlag, S. 339–360.

Petershagen, Wolfgang Henning (2004): Auf der Suche nach dem homo Ulmensis. In: Michael Wettengel (Hg.): StadtMenschen. 1150 Jahre Ulm: die Stadt und ihre Menschen. Ulm: Ebner, S. 11–22.

Petershagen, Wolf-Henning (2019): Ulm & Neu-Ulm. Kleine Stadtgeschichte. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet (Kleine Stadtgeschichten).

Peterson, Melike (2021): Gerechtere Stadt durch Bibliotheken. Zur Bedeutung Dritter Orte für die Stadtkultur. In: *Politik & Kultur* (02), S. 33.

Pfänder, Stefan; Herlinghaus, Hermann; Scheidt, Carl Eduard (2017): Synchronisation in Interaktion. Eine interdisziplinäre Annäherung an multimodale Resonanz. In: Thiemo Breyer, Andreas Hamburger, Elke Schumann, Michael B. Buchholz und Stefan Pfänder (Hg.): Resonanz - Rhythmus - Synchronisierung. Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst. Bielefeld: Transcipt Verlag, S. 65–83.

Pfänder, Stefan; Schumann, Elke (2017): Rhythmus ist nicht alles, aber ohne Rhythmus ist alles nichts. Im Gespräch: Oertel, Michael; Konieczny, Lars; Pfänder, Stefan; Schumann, Elke. In: Thiemo Breyer, Andreas Hamburger, Elke Schumann, Michael B. Buchholz und Stefan Pfänder (Hg.): Resonanz - Rhythmus - Synchronisierung. Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst. Bielefeld: Transcipt Verlag, S. 145–158.

Pilch Ortega, Angela (2015): Lernende Aneignung von (urbaner) Diversität. Eine Studie im Grazer Bezirk Lend. In: Erol Yıldız und Marc Hill (Hg.): Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft. Unter Mitarbeit von Wolf-Dietrich Bukow. Bielefeld: transcript, S. 147–169.

Pilch Ortega, Angela (2016): Transnationale Bezüge im Alltag. In: Melanie Behrens, Wolf-Dietrich Bukow, Karin Cudak und Christoph Strünck (Hg.): Inclusive City. Überlegungen zum gegenwärtigen Verhältnis von Mobilität und Diversität in der Stadtgesellschaft. Wiesbaden: Springer VS, S. 173–185.

Pratt, Mary Louise (2022): Planetary Longings. Durham, London: Duke University Press.

Presuhn, Sabine (2004): Das goldene 14. Jahrhundert - Aufbruch in Ulm. In: Michael Wettengel (Hg.): StadtMenschen. 1150 Jahre Ulm: die Stadt und ihre Menschen. Ulm: Ebner, S. 43–60.

Raberg, Frank (2004): Neubeginn und Wirtschaftswunder (1945 bis Ende der 1960er Jahre). In: Michael Wettengel (Hg.): StadtMenschen. 1150 Jahre Ulm: die Stadt und ihre Menschen. Ulm: Ebner, S. 157–168.

Rajewesky, Irina O. (2010): Medienbegriffe - reine diskursive Strategien? Thesen zum >relativen Konstruktcharakter< medialer Grenzziehungen. In: Erika Fischer-Lichte, Kristiane Hasselmann, Markus Rautzenberg und Katrin Wächter (Hg.): Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies - neue Perspektiven der Kunstwissenschaften. Bielefeld: transcript, S. 33–47.

Rak, Christian (2004a): Krieg und Krisen: Der Erste Weltkrieg und die Jahre der Weimarer Republik (1914-1933). In: Michael Wettengel (Hg.): StadtMenschen. 1150 Jahre Ulm: die Stadt und ihre Menschen. Ulm: Ebner, S. 137–144.

Rak, Christian (2004b): Ulm unter dem Hakenkreuz (1933-1945). In: Michael Wettengel (Hg.): StadtMenschen. 1150 Jahre Ulm: die Stadt und ihre Menschen. Ulm: Ebner, S. 145–156.

Rak, Christian; Wettengel, Michael (2004): Wiederaufstieg Ulms: Aufbruch in die Moderne und Rückbesinnung auf die Tradition (1802-1914). In: Michael Wettengel (Hg.): StadtMenschen. 1150 Jahre Ulm: die Stadt und ihre Menschen. Ulm: Ebner, S. 121–136.

Ranker, Tobias (2018): Auf dem Weg zur internationalen Stadt. Migration nach Ulm seit 1945. Ulm: danube books Verlag.

Rat für Kulturelle Bildung e.V.: Ins Rampenlicht: Kulturelle Bildung vor Ort. In: *Auf den Punkt: 3/3: Kunst, Kultur, Bildung* 2021, S. 30–34.

Rat für Kulturelle Bildung e.V. (2021a): Auf allen Kanälen, in jeglichen Formen: Gegenstände Kultureller Bildung im Remix. In: *Auf den Punkt: 3/3: Kunst, Kultur, Bildung*, S. 40–44.

Rat für Kulturelle Bildung e.V. (2021b): Kunst, Kutur, Bildung: Gestaltungsraum Kulturelle Bildung. In: *Auf den Punkt: 3/3: Kunst, Kultur, Bildung* (3), S. 14–24.

Rau, Beate (2005): Kulturlandschaft Ulm. Integrierte Kulturkonzeption für die Stadt Ulm. Hg. v. Büro für Konzeption und Kommunikation. Tübingen.

Reese-Schäfer, Walter (1997): Supranationale oder transnationale Identität. Zwei Modelle kultureller Integration in Europa. In: *Politische Vierteljahrsschrift* 38 (2), S. 318–329.

Reinwand-Weiss, Vanessa-Isabelle (2021): Die sind doch eh kreativ! - Berufliche Weiterbildung als Aufgabe von Kulturpolitik. In: *Auf den Punkt 3/3: Kunst, Kultur, Bildung*, S. 68-70.

Renn, Joachim; Straub, Jürgen; Shimada, Shingo (2002): Übersetzung als Medium des Kulturverstehens und sozialer Integration. Frankfurt a.M.: Campus-Verl.

Renz, Thomas (2016): Nicht-Besucher im Kulturbetrieb. Ein Überblick des aktuellen Forschungsstands und ein Ausblick auf praktische Konsequenzen der Publikumsforschung in Deutschland. In: Birgit Mandel (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens. Bielefeld: transcript Verlag, S. 61–78.

Renz, Thomas (2017): Qualitative NichtbesucherInnenforschung. Wie GelegenheitsbesucherInnen einen Theaterbesuch erleben. In: NÖKU-Gruppe und Susanne Wolfram (Hg.): Kulturvermittlung heute. Internationale Perspektiven. Bielefeld: Transcipt Verlag, S. 189–201.

Richter, Sophia; Bitzer, Anna (Hg.) (2022): In Beziehung sein. Erziehungswissenschaftliche Reflexionen zur Bedeutung von Beziehung in Forschung, Lehre und Praxis : Festschrift für Barbara Friebertshäuser. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.

Richter-Ibáñez, Christina (2018): Wer sind die Übersetzer? Transkulturell Handelnde im Musikbetrieb. In: Christiane Dätsch (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Bielefeld: transcript Verlag, S. 67–80.

Ristilammi, Per-Markku (2020): The Bridge. Redux - The Breakdown of Normative Conviviality. In: Oscar Hemer, Maja Povrzanovič Frykman und Per-Markku Ristilammi (Hg.): Conviviality at the crossroads. The poetics and politics of everyday encounters. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, S. 189–201.

Rodríguez, Encarnación Gutiérrez (2020): Creolising Conviviality. Thinking Relational Ontology and Decolonial Ethics Through Ivan Illich and Édouard Glissant. In: Oscar Hemer, Maja Povrzanovič Frykman und Per-Markku Ristilammi (Hg.): Conviviality at the crossroads. The poetics and politics of everyday encounters. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, S. 105–124.

Rombach, Heinrich (1994): Phänomenologie des sozialen Lebens. Grundzüge einer phänomenologischen Soziologie. Freiburg (Breisgau): Alber.

Römhild, Regina (2007): Fremdzuschreibungen-Selbstpositionierungen. Die Praxis der Ethnisierung im Alltag der Einwanderungsgesellschaft. In: Brigitta Schmidt-Lauber (Hg.): Ethnizität und Migration. Einführung in Wissenschaft und Arbeitsfelder. Berlin: Reimer, S. 157–177.

Rosa, Hartmut (2020): Unverfügbarkeit. Wien, Salzburg: Suhrkamp.

Rose, Nadine (2016): Subjektverhältnisse. In: Paul Mecheril (Hg.): Handbuch Migrationspädagogik. Unter Mitarbeit von Veronika Kourabas und Matthias Rangger. Weinheim, Basel: Beltz, S. 326–341.

Rubarth, Kristina (2020): Wandel in der Stadt. Alltagsvorstellungen von Schülerinnen und Schülern zu städtischem Wandel anhand ihres Stadtquatiers. Dissertation. Universität zu Köln, Köln.

Rucht, Dieter (1995): Kollektive Identität. Konzeptionelle Überlegungen zu einem Desiderat der Bewegungsforschung. In: *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen* (1), S. 9–23.

Ruf, Frederick J. (2007): Bewildered Travel: The Sacred Quest for Confusion. Charlottesville: University of Virginia Press.

Rund, Mario (2022): Macht und Herrschaft. In: Fabian Kessl und Christian Reutlinger (Hg.): Sozialraum. Eine elementare Einführung. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS, S. 123–134.

Saito, Yuriko (2010): Everyday aesthetics. Oxford: Oxford University Press.

Sarbia, Karolina (2022): Der eigene Augenschein ist es, mit dem alles beginnt. Ein KunstGespräch mit essgestörten Frauen zu dem Video „Haare schneiden“ von Rebecca Horn. In: Georg Franzen und Karl-Heinz Menzen (Hg.): Rezeptive Kunsttherapie. Das künstlerische Bild im Leidenszusammenhang des Patienten. Baden-Baden: Verlag Karl Alber, S. 123–140.

Saretzki, Anja (2013): Literary Trails, Urban Space and the Actualization of Heritage. In: *Almatourism – Journal of Tourism, Culture and Territorial Development* 4 (8), S. 61–77.

Saretzki, Anja; May, Carola (2018): Interkulturelle versus transkulturelle Räume des Kulturtourismus. In: Christiane Dätsch (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Bielefeld: transcript Verlag, S. 383–400.

Saviano, Roberto (2020): Vorwort. In: Umberto Eco: Der ewige Faschismus. Unter Mitarbeit von Roberto Saviano. München: Hanser, Carl, S. 7–14.

Scambor, Elli (2016): Die intersektionale Stadt. Geschlecht, Migration und Milieu als Achsen der Ungleichheit einer Stadt. In: Melanie Behrens, Wolf-Dietrich Bukow, Karin Cudak und Christoph Strünck (Hg.): Inclusive City. Überlegungen zum gegenwärtigen Verhältnis von Mobilität und Diversität in der Stadtgesellschaft. Wiesbaden: Springer VS, S. 79–95.

Schäfer, Alfred (2016): Hegemonie. In: Paul Mecheril (Hg.): Handbuch Migrationspädagogik. Unter Mitarbeit von Veronika Kourabas und Matthias Rangger. Weinheim, Basel: Beltz, S. 90–105.

Schellmann, Nikola (2016): Ich sehe was, was du nicht hörst. Zur Produktivität des Abwesenden im (Theater)Raum. Marburg: Tectum Wissenschaftsverlag.

Scherf, Katharina (2014): Vernetzung, Schnittstelle und Beratung: Anregungen der Kulturvermittlerin für künftige regionale Projekte. In: Veronika Hammer (Hg.): Kulturvermittlung. Inspirationen und Reflexionen zur Kulturellen Bildung bei Kindern und Jugendlichen. Weinheim und Basel: Beltz Juventa, S. 88–96.

Scherr, Albert (2016): Menschenrechte. In: Paul Mecheril (Hg.): Handbuch Migrationspädagogik. Unter Mitarbeit von Veronika Kourabas und Matthias Rangger. Weinheim, Basel: Beltz, S. 508–521.

Scherr, Albert (2022): Sozialräume der Migration. (Un-)sichere Orte. In: Fabian Kessl und Christian Reutlinger (Hg.): Sozialraum. Eine elementare Einführung. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS, S. 427–438.

Scheunpflug, Annette; Affolderbach, Martin (2019). In: Verena Klomann, Norbert Frieters-Reermann, Marianne Genenger-Stricker und Nadine Sylla (Hg.): Forschung im Kontext von Bildung und Migration. Kritische Reflexionen zu Methodik, Denklogiken und Machtverhältnissen in Forschungsprozessen. Wiesbaden: Springer VS, S. 11–23.

Schindler, Larissa (2017): Die Praxis des Fliegens und ihre Störungen. In: Gabriele Klein und Hanna Katharina Göbel (Hg.): Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag. Bielefeld: transcript Verlag, S. 45–62.

Schlingensief, Christoph (2014): Ich weiß, ich war's. München: btb.

Schmauder, Andreas (2016): Die Schwabenkinder - Arbeitsmigration nach Oberschwaben. In: Sigrid Hirbodian und Tjark Wegner (Hg.): Was ist schwäbisch? Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, S. 167–192.

Schmidt, Jens (2016): Einladende Interventionen zwischen Spielplatz und Konzertsaal. Interaktive Klanginstallationen in öffentlichen Sphären als ästhetische Ermöglichungsräume für kulturelle Bildungsprozesse. In: Birgit Mandel (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens. Bielefeld: transcript Verlag, S. 197–207.

Schmidt-Lauber, Brigitta (Hg.) (2007): Ethnizität und Migration. Einführung in Wissenschaft und Arbeitsfelder. Berlin: Reimer.

Schmitz, Lena (2018): Management zwischen Kulturen. Ein Ansatz jenseits von Hofstede. In: Christiane Dätsch (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Bielefeld: transcript Verlag, S. 355–368.

Schmitz-Esser, Romedio; Görich, Knut; Johrendt, Jochen (Hg.) (2017): Venedig als Bühne. Organisation, Inszenierung und Wahrnehmung europäischer Herrscherbesuche. Regensburg: Schnell + Steiner.

Schreiter, Anne (2012): Kultur zwischen Ökonomisierung und kreativer Unordnung. Eine design-theoretische Perspektive. In: *interculture journal* 11 (16), S. 49–62.

Schröder, Christian (2022): Partizipation in der Sozialen Arbeit. Der Entwurf einer lernenden Organisation. In: Christian Schröder und Ulrike Zöller (Hg.): „Bildung gestaltet Zukunft“. Soziale Arbeit zwischen Bildung und Stadtentwicklung. Weinheim, Basel: Beltz Juventa, S. 20–35.

Schröder, Christian; Zöller, Ulrike (Hg.) (2022): „Bildung gestaltet Zukunft“. Soziale Arbeit zwischen Bildung und Stadtentwicklung. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.

Schumann, Adelheid (2016): Höflichkeit in der interkulturellen Kommunikation. Gesprächskulturen in Deutschland und Frankreich und ihre differenten Höflichkeitsnormen. In: Chantal Metzger, Marie-Therese Mäder, Neubert Stefanie, Adjaï Paulin Oloukpona-Yinnon und Louise Schellenberg (Hg.): Brücken bauen - Kulturwissenschaft aus interkultureller und multidisziplinärer Perspektive. Bielefeld: Transcript-Verlag, S. 55–66.

Schumann, Elke (2017): Gemeinsamkeiten erleben und wiederherstellen. Über Synchronisierung im Gespräch. In: Thiemo Breyer, Andreas Hamburger, Elke Schumann, Michael B. Buchholz und Stefan Pfänder (Hg.): Resonanz - Rhythmus - Synchronisierung. Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst, S. 161-176. Bielefeld: Transcipt Verlag.

Schuster, Martin (2022): Die subjektive Seite der Kunst. In: Georg Franzen und Karl-Heinz Menzen (Hg.): Rezeptive Kunsttherapie. Das künstlerische Bild im Leidenszusammenhang des Patienten. Baden-Baden: Verlag Karl Alber, S. 41–56.

Schuster, Nina (2016): Ambivalente Sichtbarkeitspolitiken in der vielfältigen Stadt. In: Melanie Behrens, Wolf-Dietrich Bukow, Karin Cudak und Christoph Strünck (Hg.): Inclusive City. Überlegungen zum gegenwärtigen Verhältnis von Mobilität und Diversität in der Stadtgesellschaft. Wiesbaden: Springer VS, S. 63–76.

Schwarzenböck, Sabine; Palesch, Lena; Huber, Sebastian (2023): Zukunftswerkstatt: Kultur 2022. Weiterentwicklung im gemeinsamen Diskurs. Hg. v. Kulturabteilung der Stadt Ulm. Ulm.

Schwenken, Helen (2019): Epistemologische und methodologische Reflexionen zu partizipativer Forschung. In: Verena Klomann, Norbert Frieters-Reermann, Marianne Genenger-Stricker und Nadine Sylla (Hg.): Forschung im Kontext von Bildung und Migration. Kritische Reflexionen zu Methodik, Denklogiken und Machtverhältnissen in Forschungsprozessen. Wiesbaden: Springer VS, S. 75–88.

Schwerthelm, Moritz (2022): Sozialräumliche Ermöglichung von Inklusion. Partizipation. In: Fabian Kessl und Christian Reutlinger (Hg.): Sozialraum. Eine elementare Einführung. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS, S. 473–486.

Sebald, Winfried G. (2017): Austerlitz. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.

Seuwka, Louis Henri (2016): Flucht. In: Paul Mecheril (Hg.): Handbuch Migrationspädagogik. Unter Mitarbeit von Veronika Kourabas und Matthias Rangger. Weinheim, Basel: Beltz, S. 196–210.

Sheperd, Nick; Ernsten, Christian; Visser, Dirk Jan (2018): Embodied research in emergent Anthropocene landscapes. In: *The Walking Seminar*, S. 3–4.

Siebel, Walter (2021): Die europäische Stadt. Zwischen Geschichte und Utopie. In: *Politik & Kultur* (02), S. 1–2.

Siegmann, Franziska (2014): Teilhabe von Kindern am kulturellen Leben- Experteninterview mit der Kulturvermittlerin. In: Veronika Hammer (Hg.): Kulturvermittlung. Inspirationen und Reflexionen zur Kulturellen Bildung bei Kindern und Jugendlichen. Weinheim und Basel: Beltz Juventa, S. 220–230.

Smith, Graham; Law, Vivien; Wilson, Andrew; Bohr, Annette; Allworth, Edward (Hg.) (1998): Nation-building in the post-Soviet borderlands. The politics of national identities. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Smodics, Elke; Zobl, Elke (2019): Über Verschränkungen von Kunst, sozialen Bewegungen und Bildungsprozessen. In: Elke Zobl, Elisabeth Klaus, Siglinde Lang, Anita Moser und Persson Perry Baumgartinger (Hg.): Kultur produzieren. Künstlerische Praxen und kritische kulturelle Produktion. Bielefeld: transcript Verlag, S. 161–176.

Sökefeld, Martin (2007): Problematische Begriffe. ‚Ethnizität', ‚Rasse', ‚Kultur', ‚Minderheit'. In: Brigitta Schmidt-Lauber (Hg.): Ethnizität und Migration. Einführung in Wissenschaft und Arbeitsfelder. Berlin: Reimer, S. 31–50.

Solnit, Rebecca (2002): Wanderlust: A History of Walking. London: Granta Books.

Spivak, Gayatri C. H. (1985): The Rani of Simur: An Essay in Reading the Archives. In: *History & Theory* (24).

Spivak, Gayatri C. H. (2008): Can the subaltern speak? Wien: Turia & Kant.

Spradley, James P. (1979): The ethnographic interview. USA: Holt: Rinheart and Winston.

Stadt Ulm (Hg.) (2016): Ulmer Statistik 2016. Bürgerdienste. Ulm.

Stadt Ulm (2019a): Geschäftsbericht Kultur 2019. Ulm.

Stadt Ulm (2019b): Organisationsplan Stadt Ulm.

Städtetag Baden-Württemberg (2021): Positionspapier des Städtetags Baden-Württemberg zur „Kulturellen Bildung". Handlungsempfehlungen für die Städte und Appell an das Land, die „Kulturelle Bildung" landesweit als wichtige gesellschaftspolitische Notwendigkeit zu befördern und geeignete Maßnahmen zu ergreifen.

Steele, Daniel: Kerrigan, Christine; Guastavino, Catherine (2020): Sounds in the city. bridging the gaps from research to practice through soundscape workshops. In: *Journal of Urban Design* 25 (5), S. 590–608.

Stenning, Anna; Marland, Pippa (2020): Introduction. In: Dave Borthwick, Anna Stenning und Pippa Marland (Hg.): Walking, landscape and environment. London, New York NY: Routledge, S. 1–10.

Sternagel, Jörg (Hg.) (2015): Kraft der Alterität. Ethische und aisthetische Dimensionen des Performativen. Bielefeld: transcript.

Stewart, Susan (1983): Bakthin's Anti-Linguistics. In: *Critical Inquiry* 10 (2), S. 265–281.

Sting, Stefan (2022): Bildungslandschaften. Selbstbildung. In: Fabian Kessl und Christian Reutlinger (Hg.): Sozialraum. Eine elementare Einführung. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS, S. 243–254.

Stober, Karin; Alaçam, Cem (2018): Kulturerbe über-setzen. Neue Formate für die Vermittlungsarbeit der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg. In: Christiane Dätsch (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Bielefeld: transcript Verlag, S. 209–224.

Stoler, Ann Laura (2008): Imperial Debris: Reflections on Ruins and Ruination. In: *Cultural Anthropology* 23 (2), S. 191–219.

Storch, Anne (in Druck): Sunset at a place visited for no ordinary reason. In: Nicholas Faraclas, Anne Storch und Viveka Velupillai (Hg.): Hospitable Linguistics. London: Bloomsbury, in Druck a.

Storch, Anne (in Druck b): Webmuster gewaltiger Landschaften. Rastede: w_orten & meer.

Storch, Anne (2020): Zeichen, Weg, Garten. In: Axel Fleisch, Angelika Mietzner, Nico Nassenstein und Anne Storch (Hg.): Worte, Stimmen, Räume: Eine Einladung. Mit einem Beitrag von Ingo H. Warnke: The Mouth, S. 27–72.

Storch, Anne (2022): Sensual Language: Three Stories. In: Anne Storch und R.M.W Dixon (Hg.): The Art of Language. Leiden, Boston: Brill.

Strathern, Marilyn (2018): Opening Up Relations. In: Mario Blaser und Marisol de La Cadena (Hg.): A World of Many Worlds. Durham: Duke University Press, S. 23–52.

Struve, Karen (2013): Zur Aktualität von Homi K. Bhabha. Einleitung in sein Werk. Wiesbaden: Springer VS.

Sylla, Nadine; Frieters-Reermann, Norbert; Genenger-Stricker, Marianne; Klomann, Verena (2019): Forschungspraktische Reflexionen: Eine Einführung. In: Verena Klomann, Norbert Frieters-Reermann, Marianne Genenger-Stricker und Nadine Sylla (Hg.): Forschung im Kontext von Bildung und Migration. Kritische Reflexionen zu Methodik, Denklogiken und Machtverhältnissen in Forschungsprozessen. Wiesbaden: Springer VS, S. 89–98.

Tamez, Modesto (2017): Die Ausschweifungen eines Mannes, der bei dem Gedanken daran verrückt wird, dass niemals jemand jemandem etwas beigebracht hat. In: NÖKU-Gruppe und Susanne Wolfram (Hg.): Kulturvermittlung heute. Internationale Perspektiven. Bielefeld: Transcipt Verlag, S. 61–69.

Tanç, Nesrin (2023): Kultur, die zur Verfügung steht. In: Anna Blaich, Felix Grädler, Henning Mohr und Hannes Seibold (Hg.): Kultur:Wandel. Impulse für eine zukunftsweisende Kulturpraxis. Bielefeld: transcript Verlag, S. 175–179.

Taussig, Michael T. (2011): I swear I saw this. Drawings in fieldwork notebooks, namely my own. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Teissl, Verena (2018): Korrektiver Blickwechsel. Postkoloniale Einflüsse auf die Programmpolitik spezialisierter Filmfestivals. In: Christiane Dätsch (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Bielefeld: transcript Verlag, S. 135–152.

Teltemann, Janna; Windzio, Michael (2015): Soziologische Migrations- und Integrationsforschung. In: Débora B. Maehler und Heinz Ulrich Brinkmann (Hg.): Methoden der Migrationsforschung. Ein interdisziplinärer Forschungsleitfaden. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, S. 163–190.

Terkessidis, Mark (2004): Die Banalitat des Rassismus. Migranten zweiter Generation entwickeln eine neue Perspektive. Bielefeld: Transcript-Verlag.

Terkessidis, Mark (2010): Interkultur. Berlin: Suhrkamp.

Terkessidis, Mark (2015): Kultur und Ökonomie- Betriebsprüfung und Ökonomie. In: Erol Yıldız und Marc Hill (Hg.): Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft. Unter Mitarbeit von Wolf-Dietrich Bukow. Bielefeld: transcript, S. 89–101.

Thompson, Christiane (2016): Differenz. In: Paul Mecheril (Hg.): Handbuch Migrationspädagogik. Unter Mitarbeit von Veronika Kourabas und Matthias Rangger. Weinheim, Basel: Beltz, S. 59–72.

Ticheloven, Abouk; Heimler, Julia; Gogolin, Ingrid (2022): Mehrsprachigkeit. In: Christian Schröder und Ulrike Zöller (Hg.): „Bildung gestaltet Zukunft“. Soziale Arbeit zwischen Bildung und Stadtentwicklung. Weinheim, Basel: Beltz Juventa, S. 78–91.

Titze, Doris (2017): Das Fremde und das Eigene. Resonanz im Bild in der Kunsttherapie. In: Thiemo Breyer, Andreas Hamburger, Elke Schumann, Michael B. Buchholz und Stefan Pfänder (Hg.): Resonanz - Rhythmus - Synchronisierung. Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst. Bielefeld: Transcipt Verlag, S. 439-460.

Trescher, Hendrik (2022): Sozialräumliche Ermöglichung von Inklusion. Barriere. In: Fabian Kessl und Christian Reutlinger (Hg.): Sozialraum. Eine elementare Einführung. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS, S. 451–462.

Tsalastras, Apostolos (2021): Wie kommt Kulturelle Bildung durch die Krise? In: *Auf den Punkt: 3/3: Kunst, Kultur, Bildung* (3), S. 22.

Tschernokoshewa, Elka (2015): Die Hybridität von Minderheiten. Vom Störfaktor zum Trendsetter. In: Erol Yıldız und Marc Hill (Hg.): Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft. Unter Mitarbeit von Wolf-Dietrich Bukow. Bielefeld: transcript, S. 65–87.

Tsing, Anna Lowenhaupt (2015): The mushroom at the end of the world. On the possibility of life in capitalist ruins. Princeton, New Jersey, Oxford: Princeton University Press.

Tucker, Judith (2020): Walking backwards: art between places in twenty-first-century Britain. In: Dave Borthwick, Anna Stenning und Pippa Marland (Hg.): Walking, landscape and environment. London, New York NY: Routledge, S. 127–146.

Tuck-Po, Lye (2008): Before a Step too Far. Walking with Batek Hunter-Gatherers in the Forests of Pahang, Malaysia. In: Tim Ingold und Jo Lee Vergunst (Hg.): Ways of walking. Ethnography and practice on foot. Abingdon, Oxon, New York, NY: Routledge, S. 21–34.

Turner, Victor (Hg.) (2009): Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Neuausg. Frankfurt: Campus-Verl.

Tylor, Edward Burnett (2010): Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom : Volume 1. Cambridge: Cambridge University Press.

Umathum, Sandra (2017): The art of not relating with one another. Notes on some issues and potentials of relational art. In: Erika Fischer-Lichte und Benjamin Wihstutz (Hg.): Transformative aesthetics. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, S. 208–221.

Universität Tübingen (1986): Kulturelle Identität. Schlagwort und Wirklichkeit. Tübingen.

Urmann, Martin (2010): Die Grenzen der Sprache und ihre Chancen - eine hermeneutische Perspektive auf das Phänomen der Bildlichkeit. In: Erika Fischer-Lichte, Kristiane Hasselmann, Markus

Rautzenberg und Katrin Wächter (Hg.): Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies - neue Perspektiven der Kunstwissenschaften. Bielefeld: transcript, S. 49–72.

Ursprung, Philip (2010): „Experimentelle Kunst ist niemals tragisch“: Kunst und Leben seit den 1960er Jahren. In: Erika Fischer-Lichte, Kristiane Hasselmann, Markus Rautzenberg und Katrin Wächter (Hg.): Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies - neue Perspektiven der Kunstwissenschaften. Bielefeld: transcript, S. 91–109.

Vedder, Ulrike (2011): Weitergeben, verlorengeben: Dinge als Gedächtnismedien. In: *Bulletin* (38), S. 17–28.

Vergunst, Jo Lee (2008): Taking a Trip and Taking Care in Everyday Life. In: Tim Ingold und Jo Lee Vergunst (Hg.): Ways of walking. Ethnography and practice on foot. Abingdon, Oxon, New York, NY: Routledge, S. 105–121.

Vierke, Ulf (2011): Germination. Transitorische Verhältnisse der zeitgenössischen afrikanischen Kunst in Deutschland. In: Marie-Hélène Gutberlet und Sissy Helef (Hg.): Die Kunst der Migration. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs. Material - Gestaltung - Kritik. Bielefeld: transcript Verlag, S. 183–200.

Villavicencio Monti, Karla (2022): Interkulturelle Raumschaffung: Die Schaffung eines symbolischen Territoriums und seine ethisch-ästhetischen kartografischen Darstellungen als visuelle Erinnerung an die Zugehörigkeitsprozesse in der Metropole Lima. In: Georg Franzen und Karl-Heinz Menzen (Hg.): Rezeptive Kunsttherapie. Das künstlerische Bild im Leidenszusammenhang des Patienten. Baden-Baden: Verlag Karl Alber, S. 57–82.

Vischer, Theodora (1991): Joseph Beuys - Die Einheit des Werkes. Zeichnungen, Aktionen, plastische Arbeiten, soziale Skulptur. Köln: König.

Vogel-Janotta, Brigitte (2018): Multaka: Treffpunkt Museum. Kulturelle Übersetzer im Deutschen Historischen Museum (DHM), Berlin. In: Christiane Dätsch (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Bielefeld: transcript Verlag, S. 311–324.

Volbers, Jörg (2014): Zur Performativität des Sozialen. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): Theorien des Performativen. Sprache - Wissen - Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript Verlag, S. 141–160.

wa Thiong'o, Ngũgĩ (1986): Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature. Pourtsmuth N.H: Heinemann.

Waldenfels, Berhard (2017): Metamorphoses of experience in the picture. In: Erika Fischer-Lichte und Benjamin Wihstutz (Hg.): Transformative aesthetics. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, S. 68–82.

Waligórska, Magdalena (Hg.) (2013): Music, Longing and Belonging. Articulations of the Self and the Other in the Musical Realm. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Warstat, Matthias (2017): Applied theatre. Theatre for change. In: Erika Fischer-Lichte und Benjamin Wihstutz (Hg.): Transformative aesthetics. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, S. 173–190.

Wartzeck, Susanne (2021): Zwei Seiten einer Medaille. (Bau)Kultur in der Stadt. In: *Politik & Kultur* (02), S. 28.

Weber, Christa (1991): Vom „erweiterten Kunstbegriff“ zum „erweiterten Pädagogikbegriff“. Versuch einer Standortbestimmung von Joseph Beuys. Frankfurt/M.: Verl. für Interkulturelle Kommunikation.

Weber, Max (1904): Die „Objektivität“ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis. In: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 19 (1), S. 22–87.

Wegener, Franziska (2018): Kolonialismus im Kasten? Ein alternativer Museumsguide. In: Christiane Dätsch (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Bielefeld: transcript Verlag, S. 191–208.

Weidtmann, Niels (2016): Interkulturelle Philosophie. Aufgaben- Dimensionen- Wege. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.

Weigand, Gabriele (2022): Wissenschaft-Praxis-Brücken. Formen und Potenziale von Zusammenarbeit am Beispiel von ‚Leistung macht Schule‘ (LemaS). In: Sophia Richter und Anna Bitzer (Hg.): In Beziehung sein. Erziehungswissenschaftliche Reflexionen zur Bedeutung von Beziehung in Forschung, Lehre und Praxis : Festschrift für Barbara Friebertshäuser. Weinheim, Basel: Beltz Juventa, S. 188–201.

Wellmer, Albrecht (2009): Versuch über Musik und Sprache. München: Hanser.

Welsch, Wolfgang (2010): Was ist eigentlich Transkulturalität? Hg. v. Transkript Verlag. Friedrich-Schiller-Universität Jena. Bielefeld.

Wenning, Mario (2014): In-der-Mitte-Sein. Zur Struktur gelingenden Handelns. In: Stefan Deines, Daniel Martin Feige und Martin Seel (Hg.): Formen kulturellen Wandels. Bielefeld: transcript Verlag, S. 173–196.

Wettengel, Michael (Hg.) (2004): StadtMenschen. 1150 Jahre Ulm: die Stadt und ihre Menschen. Stadtarchiv Ulm. Ulm: Ebner.

Wetzel, Dietmar J. (2017): Resonanz in der Soziologie. Positionen, Kritik und Forschungsdesiderata. In: Thiemo Breyer, Andreas Hamburger, Elke Schumann, Michael B. Buchholz und Stefan Pfänder (Hg.): Resonanz - Rhythmus - Synchronisierung. Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst. Bielefeld: Transcipt Verlag, S. 47–64.

Widlok, Thomas (2008): The Dilemmas of Walking. A Comparative View. In: Tim Ingold und Jo Lee Vergunst (Hg.): Ways of walking. Ethnography and practice on foot. Abingdon, Oxon, New York, NY: Routledge, S. 51–66.

Wietschorke, Jens (2013): Anthropologie der Stadt: Konzepte und Perspektiven. In: Harald A. Mieg und Christoph Heyl (Hg.): Stadt. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 202–221.

Wigger, Lothar (2022): Erzählungen in Interviews verstehen. Pierre Bourdieus reflexive Soziologie und die Herausforderungen von Heterogenität und Diversität. In: Sophia Richter und Anna Bitzer (Hg.): In Beziehung sein. Erziehungswissenschaftliche Reflexionen zur Bedeutung von Beziehung in Forschung, Lehre und Praxis : Festschrift für Barbara Friebertshäuser. Weinheim, Basel: Beltz Juventa, S. 170–187.

Wihstutz, Benjamin (2015): kollektive_zwischenräume. In: Ivan Bazak, Gordon Kampe und Katharina Ortmann (Hg.): Plätze. Dächer. Leute. Wege. Die Stadt als utopische Bühne. Bielefeld: transcript, S. 70–83.

Winter, Rainer (2016): Anerkennung. In: Paul Mecheril (Hg.): Handbuch Migrationspädagogik. Unter Mitarbeit von Veronika Kourabas und Matthias Rangger. Weinheim, Basel: Beltz, S. 466–479.

Winzer, Sandra; Wissert, Juli (2021): Radikaldemokratisch. Theater im städtischen Raum. In: *KUNSTVERMITTLUNG2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts* (02), S. 34.

Wolfram, Gernot (2018): Teachers of Life. Transkulturelle Bildung in der Arbeit mit Geflüchteten. In: Christiane Dätsch (Hg.): Kulturelle Übersetzer. Bielefeld: transcript Verlag, S. 325–338.

Wolfram, Susanne (2017): Was, wie und für wen? Das Internationale Symposium Kulturvermittlung in St. Pölten. Ein Rückblick und eine Einstimmung. In: NÖKU-Gruppe und Susanne Wolfram (Hg.): Kulturvermittlung heute. Internationale Perspektiven. Bielefeld: Transcipt Verlag, S. 13–26.

Wollmann, Hellmut (2013): Stadt im Blick der Kommunalwissenschaft. In: Harald A. Mieg und Christoph Heyl (Hg.): Stadt. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 174–184.

Wulf, Christoph; Zirfas, Jörg (Hg.) (2007): Pädagogik des Performativen. Theorien, Methoden, Perspektiven. München: Beltz.

Yildiz, Erol (2013): Die weltoffene Stadt. Wie Migration Globalisierung zum urbanen Alltag macht. Bielefeld: Transcipt Verlag.

Yildiz, Erol (2015): Postmigrantische Perspektiven. Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit. In: Erol Yıldız und Marc Hill (Hg.): Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft. Unter Mitarbeit von Wolf-Dietrich Bukow. Bielefeld: transcript, S. 19–48.

Yıldız, Erol; Rotter, Anita (2022): Sozialräume der Migration. Community. In: Fabian Kessl und Christian Reutlinger (Hg.): Sozialraum. Eine elementare Einführung. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS, S. 405–414.

Yıldız, Safiye (2022): Sozialräume der Migration. Transit. In: Fabian Kessl und Christian Reutlinger (Hg.): Sozialraum. Eine elementare Einführung. Wiesbaden, Heidelberg: Springer VS, S. 395–404.

Zacharias, Wolfgang; Mandel, Birgit (2016): Aktiv partizipative Sozialrauminszenierung für kulturelles und künstlerisches Lernen vor Ort. 45 Jahre Spielkultur in München. In: Birgit Mandel (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens. Bielefeld: transcript Verlag, S. 239–245.

Zimmermann, Olaf (2021): Zentrale Zukunftsaufgabe der Kulturpolitik. Stadtentwicklung: 2050 werden 80 Prozent der Weltbevölkerung in Städten leben. In: *Politik & Kultur* (02), S. 23.

Zimmermann, Stefan (2012): „Arbeiten in der Fremde“ - Vier Jahrhunderte Arbeitsmigration in die oberschwäbische Landwirtschaft. In: Christine Brugger und Stefan Zimmermann (Hg.): Die Schwabenkinder. Arbeit in der Fremde vom 17. bis 20. Jahrhundert. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, S. 168–179.

Zobl, Elke (2019a): Kritische kulturelle Teilhabe: Theoretische Ansätze und aktuelle Fragen. In: Elke Zobl, Elisabeth Klaus, Siglinde Lang, Anita Moser und Persson Perry Baumgartinger (Hg.): Kultur produzieren. Künstlerische Praxen und kritische kulturelle Produktion, S. 47-60. Bielefeld: transcript Verlag.

Zobl, Elke (2019b): Partizipative Kulturen im Kontext von DIY und als informelle Lernorte. In: Elke Zobl, Elisabeth Klaus, Siglinde Lang, Anita Moser und Persson Perry Baumgartinger (Hg.): Kultur produzieren. Künstlerische Praxen und kritische kulturelle Produktion. Bielefeld: transcript Verlag, S. 77–96.

Zobl, Elke; Drüeke, Ricarda (2019): Kulturvermittlung als kritische Praxis: Prozesse des Queerings und des Empowerments in der Arbeit mit Jugendlichen. In: Elke Zobl, Elisabeth Klaus, Siglinde Lang, Anita Moser und Persson Perry Baumgartinger (Hg.): Kultur produzieren. Künstlerische Praxen und kritische kulturelle Produktion. Bielefeld: transcript Verlag, S. 177–194.

Zöller, Ulrike (2022): Bildung im Kontext Sozialer Arbeit aus einer postmigrantischen Perspektive. In: Christian Schröder und Ulrike Zöller (Hg.): „Bildung gestaltet Zukunft“. Soziale Arbeit zwischen Bildung und Stadtentwicklung. Weinheim, Basel: Beltz Juventa, S. 68–77.

Internetquellen

IT 1: Deutscher Städtetag (19.02.2019): „Positionspapier. Bildung und Kultur in der Stadt“. Online verfügbar unter https://www.staedtetag.de/positionen/positionspapiere/bildung-kultur-stadt-2019, zuletzt geprüft am 01.08.2023.

IT 2: Homepage Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung (o.J.): „Über uns“. Online verfügbar unter https://www.bkj.de/ueber-uns, zuletzt geprüft am 01.08.2023.

IT 3: Homepage Kulturelle Bildung Online (o.J.): „Über uns“. Online verfügbar unter https://www.kubi-online.de/inhalt/kulturelle-bildung-online, zuletzt geprüft am 01.08.2023.

IT 4: Friedrich-Ebert-Stiftung (01.07.2022): „Kultur für alle? Kultur von allen!“. Online verfügbar unter https://www.fes.de/themenportal-geschichte-kultur-medien-netz/artikelseite/default-61e6051f27, zuletzt geprüft am 03.08.2023.

IT 5: Scheytt, Oliver und Sievers, Nobert (2010): „Hilmar Hoffmann zum 85. Geburtstag. Kultur für alle!“. Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 130. Kommentar. Online verfügbar unter https://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi130/kumi130_30-31.pdf, zuletzt geprüft am 04.08.2023.

IT 6: Homepage Bundesministerium für Bildung und Forschung: „Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung“. Online verfügbar unter https://www.buendnisse-fuer-bildung.de/buendnissefuerbildung/de/home/home_node.html, zuletzt geprüft am 03.08.2023.

IT 7: Liebau, Eckert (2015): „Kulturelle Bildung für alle und von allen? Über Teilhabe an und Zugänge zur Kulturellen Bildung“. Kulturelle Bildung Online. Online verfügbar unter https://www.kubi-online.de/index.php/artikel/kulturelle-bildung-alle-allen-ueber-teilhabe-zugaenge-zur-kulturellen-bildung, zuletzt geprüft am 03.08.2023.

IT 8: Keuchel, Susanne (2022): „Kultur für alle! - Kultur mit allen? Zu den Chancen milieuübergreifender kultureller Bildungsarbeit“. Kulturelle Bildung Online. Online verfügbar unter https://www.kubi-online.de/artikel/kultur-alle-kultur-allen-den-chancen-milieuuebergreifender-kultureller-bildungsarbeit, zuletzt geprüft am 03.08.2023.

IT 9: El-Mafaalani, Aladin im Gespräch mit Jahn, Thekla (18.02.2020): „‚Schule muss ein Erfahrungsraum werden‘“. Deutschlandfunk. Online verfügbar unter https://www.deutschlandfunk.de/bildungsforscher-el-mafaalani-schule-muss-ein-100.html, zuletzt geprüft am 01.08.2023.

IT 10: Fachverband Kulturmanagement (2023): „14. Jahrestagung 2023“. Online verfügbar unter https://www.fachverband-kulturmanagement.org/jahrestagung2023/, zuletzt geprüft am 26.07.2023.

IT 11: Fachverband Kulturmanagement (2023): „14. Jahrestagung 2023. Programm“. Online verfügbar unter https://www.iktf.berlin/tagungen/jahrestagung-fachverband-kulturmanagement/programm/, zuletzt geprüft am 01.08.2023.

IT 12: Mandel, Birgit (2013/2012): „Kulturvermittlung, Kulturmanagement und Audience Development als Strategien für Kulturelle Bildung“. Kulturelle Bildung Online. Online verfügbar unter

https://www.kubi-online.de/artikel/kulturvermittlung-kulturmanagement-audience-development-strategien-kulturelle-bildung, zuletzt geprüft am 01.03.2020.

IT 13: Tagesschau (o.V.) (20.02.2020): „Anschlag in Hanau. Entsetzen, Schock und Trauer“. Online verfügbar unter https://www.tagesschau.de/inland/hanau-morde-zusammenfassung-101.html, zuletzt geprüft am 08.03.2020.

IT 14: Zick, Andreas und Küpper, Beate (2021): „Mitte-Studie 2020/21. Die geforderte Mitte“. Friedrich-Ebert-Stiftung. Online verfügbar unter https://www.fes.de/forum-berlin/gegen-rechtsextremismus/mitte-studie/, zuletzt geprüft am 08.03.2020.

IT 15: Volk, Rainer (17.02.2023): „Rechtsterrorismus in Deutschland - Von der Nachkriegszeit bis heute“. SWR 2 Wissen. Online verfügbar unter https://www.swr.de/swr2/wissen/rechtsterrorismus-in-deutschland-von-der-nachkriegszeit-bis-heute-104.html, zuletzt geprüft am 01.08.2023.

IT 16: Pfeiffer, Malte (2013/ 2012): „Performativität und Kulturelle Bildung“. Kulturelle Bildung Online. Online verfügbar unter https://www.kubi-online.de/artikel/performativitaet-kulturelle-bildung, zuletzt geprüft am 29.02.2020.

IT 17: Stadt Ulm Kulturabteilung (o.J.): „Kulturvermittlung in Ulm“. Online verfügbar unter https://www.ulm.de/kultur/kulturvermittlung, zuletzt geprüft am 06.09.2020.

IT 18: Zentrum für Kulturelle Teilhabe Baden-Württemberg (o.J.): „Über das ZFKT“. Online verfügbar unter https://kulturelle-teilhabe-bw.de/ueber-das-zfkt/, zuletzt geprüft am 14.08.2023.

IT 19: Theater Ulm (o.J.): „Geschichte“. Online verfügbar unter http://spielzeit-16-17.theater-ulm-archiv.de/noch-fragen/geschichte.html, zuletzt geprüft am 14.08.2023.

IT 20. Tourismus Ulm (o.J.): „Zu Ehren des Schneiders von Ulm“. Online verfügbar unter https://tourismus.ulm.de/de/entdecken/sehen-und-erleben/sehenswuerdigkeiten/modernes/berblinger-turm, zuletzt geprüft am 14.08.2023.

IT 21: Sterbling, Anton (o.J.): Gedächtniskultur, Migration, Integration. Ausgangspunkte. Rothenburg. Online verfügbar unter http://kultur.org/cpii-2003e04_sterbling.pdf, zuletzt geprüft am 13.01.2018.

IT 22: Auswärtiges Amt (o.J.): „Häufig gestellte Fragen. Was ist die Blaue Karte EU/EU Blue Card? Wer kann sie bekommen? Wo bekomme ich sie?“. Online verfügbar unter https://www.auswaertiges-amt.de/de/service/fragenkatalog-node/02a-blue-card-eu/606572, zuletzt geprüft am 13.08.2023.

IT 23: Bundeszentrale für politische Bildung (o.J.): „Die Deutsche Green Card“. Online verfügbar unter https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdossiers/57439/die-deutsche-green-card/; zuletzt geprüft am 30.04.2022.

IT 24: Homepage Ulmutopia (o.J.): „Teilhabe digital gestalten“. Online verfügbar unter https://ulmutopia.de/, zuletzt geprüft am 14.08.2023.

IT 25: Kultur in Ulm (o.J.): „Alle Kulturprofile durchsuchen“. Online verfügbar unter https://www.kultur-in-ulm.de/alle-kulturprofile-durchsuchen/, zuletzt geprüft am 14.08.2023.

IT 26: Kultur in Ulm (o.J.): „Mitgehbörse“. Online verfügbar unter https://www.mitgehboerse-ulm.de/, zuletzt geprüft am 29.04.2022.

IT 27: Stadt Ulm Kulturabteilung (o.J.): „Projekt Kultur auf der Spur“. Online verfügbar unter https://www.ulm.de/kultur/kulturvermittlung-ii/programme-und-projekte/programm-kultur-auf-der-spur, zuletzt geprüft am 14.08.2023.

IT 28: Stadt Ulm Kulturabteilung (o.J.): „Kulturlöwen und -löwinnen“. Online verfügbar unter https://www.ulm.de/kultur/kulturvermittlung-ii/programme-und-projekte/programm-kulturloewinnen-und-kulturloewen, zuletzt geprüft am 14.08.2023.

IT 29: Startseite Bildungsnetzwerk Ulm/ Neu-Ulm (o.J.). Online verfügbar unter https://bildungsnetzwerk.ulm.de/, zuletzt geprüft am 14.08.2023.

IT 30: Stadt Ulm Kulturabteilung (o.J.): „Quartiersarbeit“. Online verfügbar unter https://www.ulm.de/kultur/kulturvermittlung-ii/kulturelle-bildung-und-teilhabe-im-quartier, zuletzt geprüft am 14.08.2023.

IT 31: Stadt Ulm Kulturabteilung (o.J.): „Kulturförderung“. Online verfügbar unter https://www.ulm.de/kultur/kulturf%C3%B6rderung, zuletzt geprüft am 14.08.2023.

IT 32: Stadt Ulm Kulturabteilung (o.J.): „Projektförderung Kulturvermittlung“. Online verfügbar unter https://www.ulm.de/kultur/kulturf%C3%B6rderung/projektfoerderung-kulturvermittlung, zuletzt geprüft am 14.08.2023.

IT 33: Édouard Glissant (o.J.): „Métissage“. Online verfügbar unter http://www.edouardglissant.fr/metissage.html, zuletzt geprüft am 14.08.2023.

IT 34: Édouard Glissant (o.J.): „Créolisation“. Online verfügbar unter http://www.edouardglissant.fr/creolisation.html, zuletzt geprüft am 08.05.2023.

IT 35: SWG Kunstlexikon (o.J.): „Assemblage“. Online verfügbar unter https://www.suedwestgalerie.de/kunstlexikon/kunstgeschichte/assemblage#kunstgeschichte, zuletzt geprüft am 14.08.2023.

IT 36: Pringle, Emily (o.J.): „Developing a research culture within Tate Learning London“. Tate Gallery. Online verfügbar unter https://www.tate.org.uk/about-us/projects/international-learning-research-sharing-event/developing-research-culture-within, zuletzt geprüft am 22.01.2021.

IT 37: Stadt Ulm (o.J.): „Geflüchtete Menschen in Ulm. Zahlen und Fakten“. Online verfügbar unter https://www.ulm.de/leben-in-ulm/gefl%C3%BCchtete-in-ulm/zahlen-und-fakten, zuletzt geprüft am 08.05.2023.

IT 38: Stadt Ulm (o.J.): „Digital Wall – Neue Ufer“. Online verfügbar unter https://berblinger.ulm.de/programm/open-air/digital-wall, zuletzt geprüft am 08.05.2023.

IT 39: UNESCO (1982): „Erklärung von Mexiko-City über Kulturpolitik. Weltkonferenz über Kulturpolitik. Mexiko-City“. Online verfügbar unter https://www.unesco.de/sites/default/files/2018-03/1982_Erkl%C3%A4rung_von_Mexiko.pdf, zuletzt geprüft am 23.03.2021.

IT 40: Deutscher Bundestag (11.12.2007): „Schlussbericht der Enquete-Kommission. Kultur in Deutschland‘“. In: Drucksache 16/ 7000. Online verfügbar unter https://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf, zuletzt geprüft am 14.08.2023.

IT 41: Huber, Laila; Zobl, Elke (o.J.): „Kritische Kunst- und Kulturvermittlung. Forschungsprojekt. ‚Making Art - Taking Part!‘“. Online verfügbar unter https://www.takingpart.at/kontext-1/kritische-kunst-und-kulturvermittlung/, zuletzt geprüft am 23.02.2020.

IT 42: Sinus-Institut (2009): „Von Kult bis Kultur. Von Lebenswelt bis Lebensart. Ergebnisse der Repräsentativuntersuchung, Lebenswelten und Milieus der Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland und NRW‘“. Online verfügbar unter https://www.sinus-institut.de/fileadmin/user_data/sinus-

institut/Bilder/downloadcenter/Lebenswelten_und_Milieus_2009.pdf, zuletzt geprüft am 15.08.2023.

IT 43: Keuchel, Susanne (2015): „Das 1. InterKulturBarometer – Zentrale Ergebnisse zum Thema Kunst, Kultur und Migration“. Kulturelle Bildung Online. Online verfügbar unter https://www.kubi-online.de/index.php/artikel/1-interkulturbarometer-zentrale-ergebnisse-zum-thema-kunst-kultur-migration, zuletzt geprüft am 15.08.2023.

IT 44: Schroeder, Christoph (16.05.2017): „Integration und Sprache“. In: Bundeszentrale für politische Bildung. Online verfügbar unter https://bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/30449/integration-und-sprache/, zuletzt geprüft am 13.04.2023.

IT 45: Gabriel, Thorsten und Gugel, Susanne (2022): „Behördendeutsch. Ein Satz mit 81 Wörtern“. Deutschlandfunkkultur. Online verfügbar unter https://www.deutschlandfunkkultur.de/behoerdendeutsch-ein-satz-mit-81-woertern-100.html, zuletzt geprüft am 18.05.2023.

IT 46: Mebrhatom, Filimon und Behr, Alexander (2022): „Ich will doch nur frei sein. Wie ich nach Unterdrückung, Gefangenschaft und Flucht weiter für eine Zukunft kämpfe“. Bundeszentrale für politische Bildung. Online verfügbar unter https://www.bpb.de/shop/buecher/schriftenreihe/510734/ich-will-doch-nur-frei-sein/, zuletzt geprüft am 15.08.2023.

IT 47: Museum Rietberg (o.J.): „Kooperation mit dem Palastmuseum in Fumban“. Online verfügbar unter https://rietberg.ch/vernetzt/fumban, zuletzt geprüft am 13.04.2023.

IT 48: Stadt Ulm (o.J.): „Was sind Sozialräume?“ Online verfügbar unter https://www.ulm.de/rathaus/ortsteile-und-sozialr%C3%A4ume/sozialr%C3%A4ume/was-sind-sozialr%C3%A4ume, zuletzt geprüft am 15.08.2023.

IT 49: Frey, Oliver (2012): „Städtische Milieus“. In: Eckardt, F. (eds) Handbuch Stadtsoziologie. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Online verfügbar unter https://doi.org/10.1007/978-3-531-94112-7_22, zuletzt geprüft am 15.08.2023.

IT 50: Stadt Ulm (o.J.): „Schlafkapseln ‚Ulmer Nest‘ gehen in Regelbetrieb“. Online verfügbar unter https://www.ulm.de/aktuelle-meldungen/z%C3%B6a/januar-2021/ulmer-nest-2021_1, zuletzt geprüft am 14.01.2023.

IT 51: Der Duden (o.J.): „beatboxen“. Online verfügbar unter https://www.duden.de/rechtschreibung/Beatboxen, zuletzt geprüft am 17.03.2023.

IT 52: Otto, Ulf (2013/2012): „Mimesis“. Kulturelle Bildung Online. Online verfügbar unter https://www.kubi-online.de/artikel/mimesis, zuletzt geprüft am 31.01.2023.

IT 53: Puetz, Michelle (2022). The University of Chicago: „Theories of Media, Keywords Glosary: Mimesis“. Online verfügbar unter https://csmt.uchicago.edu/glossary2004/mimesis.htm, zuletzt geprüft am 04.04.2023.

IT 54: Bierhoff, Hans-Werner (o. J.): „Attribution“. Lexikon der Psychologie. Online verfügbar unter https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/attribution/1584, zuletzt geprüft am 26.05.2023.

IT 55: Krieger, Frank (27.02.2023): „Warum haben wir Fingernägel?“. WDR „Frag doch mal die Maus“. Online verfügbar unter https://www1.wdr.de/radio/wdr2/themen/frag-doch-mal-die-maus/fingernaegel-110.html, zuletzt geprüft am 28.07.2023.

IT 56: Padtberg, Carola (20.11.2016): „Performance-Künstlerin Marina Abramovic. Nackter Schmerz“. Der Spiegel. Online verfügbar unter https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/marina-abramovic-autobiografie-nackter-schmerz-a-1121805.html; zuletzt geprüft am 28.07.2023.

IT 57: Goldmann, Marie-Luise (22.07.2016): „Wie wir verlernten, uns über Scheiße zu empören“. Welt. Online verfügbar unter https://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article157205858/Wie-wir-verlernten-uns-ueber-Scheisse-zu-empoeren.html, zuletzt geprüft am 28.07.2023.

IT 58: Universität Wien (o.V.) (o.J.): „TABU: Bruch. Überschreitungen von Künstlerinnen“. Online verfügbar unter https://jelinektabu.univie.ac.at/sanktion/, zuletzt geprüft am 28.07.2023.

IT 59: Tagesschau (o.V.) (14.10.2021): „16 Millionen Pfund für geschredderte Kunst“. Online verfügbar unter https://www.tagesschau.de/ausland/banksy-versteigerung-love-is-in-the-bin-101.html, zuletzt geprüft am 15.08.2023.

IT 60: Fuchs, Max (2016): „Flucht, Zuflucht und kulturelle Bildung. Anmerkungen zu Möglichkeiten und Grenzen einer ästhetischen Praxis“. Kulturelle Bildung Online. Online verfügbar unter https://www.vsop.de/download/veranstaltungen/dokumente_jahrestagung/01-Fuchs-Gefluechtete-und-kulturelle-Bildung.pdf, zuletzt geprüft am 26.04.2023.

IT 61: Museum für konkrete Kunst, Ingolstadt (o.J.): „Was ist konkrete Kunst“. Online verfügbar unter https://www.mkk-ingolstadt.de/ueber-uns/was-ist-konkrete-kunst/, zuletzt geprüft am 15.08.2023.

IT 62: Specht, Inga (2016): „Führungen für Erwachsene in Museen – Standortbestimmung eines Formats“. Kulturelle Bildung Online. Online verfügbar unter https://www.kubi-online.de/artikel/fuehrungen-erwachsene-museen-standortbestimmung-eines-formats, zuletzt geprüft am 01.03.2023.

IT 63: Homepage Teatro International (o.J.): „Transkulturelles Theater“. Online verfügbar unter https://teatrointernational.de/theater/, zuletzt geprüft am 03.07.2023.

IT 64: Homepage Teatro International (o.J.): „Brot und Spiele“. Online verfügbar unter https://teatrointernational.de/events/brot-spiele-4/, zuletzt geprüft am 03.07.2023.

IT 65: Zahner, Jana (22.07.2022): „Debatte um Street Art in Ulm. Graffito weckt Unbehagen im Einsteinhaus“. SWP. Online verfügbar unter https://www.swp.de/kultur/ausstellung-im-kunstverein-ulm-graffiti-weckt-unbehagen-im-einsteinhaus-65628215.html, zuletzt geprüft am 02.03.2023.

IT 66: Homepage Goin (o.J.). Online verfügbar unter https://www.goinart.net/, zuletzt geprüft am 15.08.2023.

IT 67: Zahner, Jana (11.09.2022): „Graffiti am Kepler-Gymnasium. Goin sprüht Hommage an Rudolf Duala Manga Bell“. SWP. Online verfügbar unter https://www.swp.de/kultur/graffiti-am-kepler-gymnasium-goin-sprueht-hommage-an-rudolf-duala-manga-bell-66483483.html, zuletzt geprüft am 15.08.2023.

IT 68: Zahner, Jana (26.07.2022): „Debatte um Goin-Graffito geht weiter. Streit um Streetart auf der Fassade der Ulmer vh“. SWP. Online verfügbar unter https://www.swp.de/kultur/debatte-um-goin-graffito-geht-weiter-streetart-mit-sprengkraft-im-kunstverein-ulm-65687675.html, zuletzt geprüft am 02.03.2023.

IT 69: Homepage Goin (o.J.): „Store“. Online verfügbar unter https://www.goinart.net/contact/, zuletzt geprüft am 05.03.2023.

IT 70: Homepage Goin (o.J.): „News“. Online verfügbar unter https://www.goinart.net/news/, zuletzt geprüft am 05.03.2023.

IT 71: ntv (o.V.). (21.05.2021): „Künstler stellt in Mannheim aus. Goin nutzt Streetart zum Protest“. Online verfügbar unter https://www.n-tv.de/mediathek/bilderserien/unterhaltung/Goin-nutzt-Streetart-zum-Protest-article22526475.html, zuletzt geprüft am 06.03.2023.

IT 72: Feyh, Pascal (01.08.2016): „Fünf psychologische Anreize, um die Verkäufe zu steigern“. Focus. Online verfügbar unter https://www.focus.de/finanzen/experten/pascal_feyh/online-marketing-fuenf-psychologischen-kauf-anreize-um-ihre-vielleicht-denker-zu-knacken_id_5779624.html, zuletzt geprüft am 06.03.2023.

IT 73: Lexikon der Psychologie Spektrum (o.V.) (o.J.): „Ausgabeneffekt“. Online verfügbar unter https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/ausgabeneffekt/1722, zuletzt geprüft am 06.03.2023.

IT 74: Dokumentation von ZDFinfo (o.V.) (15.10.2020): „Kongos Superreiche- Luxus und Elend in Zentralafrika“. Online verfügbar unter https://www.zdf.de/dokumentation/zdfinfo-doku/kongos-superreiche--luxus-und-elend-in-zentralafrika-100.html, zuletzt geprüft am 15.08.2023.

IT 75: Homepage Donauschwäbisches Zentralmuseum Ulm (2019/2020): „Koffer-Geschichten“. Online verfügbar unter https://www.dzm-museum.de/koffer-geschichten-2/, zuletzt geprüft am 30.03.2023.

IT 76: Donauschwäbisches Zentralmuseum Ulm (o.V.) (2020): „Koffer-Geschichten. Migration verbindet. Eine Ausstellung von Ulmerinnen und Ulmern“. Online verfügbar unter: https://www.dzm-museum.de/wp-content/uploads/2022/01/DZM-Begleitpublikation-Koffer-Geschichten.pdf, zuletzt geprüft am 15.08.2023.

IT 77: Instagram Afrokids Ulm (o.J.). Online verfügbar unter https://instagram.com/afrokids_ulm?igshid=MzRIODBiNWFIZA==, zuletzt geprüft am 15.07.2023.

IT 78: Homepage Wilhelmsburg (o.J.): „Wilhelmburg. Historie“. Online verfügbar unter https://www.die-wilhelmsburg.de/historie/, zuletzt geprüft am 06.07.2023.

IT 79: Homepage Wilhelmsburg (o.J.): „Wilhelmsburg. Zeitstrahl“. Online verfügbar unter https://www.die-wilhelmsburg.de/historie/historischer-rueckblick/, zuletzt geprüft am 06.07.2023.

IT 80: Kulturabteilung Stadt Ulm: Programmheft „Stürmt die Burg. Kultursommer auf der Wilhelmsburg. 21. Juli – 28. August 2022“. Online verfügbar unter https://www.die-wilhelmsburg.de/wp-content/uploads/2023/06/sdb-programmheft-2022-E06-web.pdf; zuletzt geprüft am 09.08.2023.

IT 81: Kulturabteilung Stadt Ulm Programmheft: „Stürmt die Burg. Kultursommer Wilhelmsburg Ulm. 28. Juli – 18. August 2023“. Online verfügbar unter https://www.die-wilhelmsburg.de/wp-content/uploads/2023/06/sdb-programmheft-2023-E07-web.pdf; zuletzt geprüft am 09.08.2023.

IT 82: Köstler, Dominic (07.11.2017): „Plattform. Songlotterie”. Radio Free FM. Online verfügbar unter https://www.freefm.de/artikel/songlotterie, zuletzt geprüft am 03.07.2023.

IT 83: Kunstschimmer (o.V.) (28.02.2017): „KS5: Songlotterie“. Online verfügbar unter https://kunstschimmer.com/2017/02/ks5-songlotterie/, zuletzt geprüft am 24.06.2023.

IT 84: Ulmutopia (o.J.): „Kulturlöwen und -löwinnen“. Online verfügbar unter https://ulmutopia.de/wp-content/uploads/2021/10/Kulturloewenflyer-2022_23.pdf, zuletzt geprüft am 29.06.2023.

IT 85: Köller, Kathrin (22.12.21): „Der Löwenmensch im Wohnzimmer. Kulturabteilung der Stadt Ulm“. BKJ - Verband für Kulturelle Bildung. Online verfügbar unter https://www.bkj.de/digital/wissensbasis/beitrag/der-loewenmensch-im-wohnzimmer/, zuletzt geprüft am 06.07.2023.

IT 86: Homepage Ulmutopia (o.J.): „Über uns“. Online verfügbar unter https://ulmutopia.de/ueber-uns/, zuletzt geprüft am 27.06.2023.

IT 87: Sander, Daniel (29.11.2021): „Diese Frau kriegt alle rum“. Der Spiegel. Online verfügbar unter https://www.spiegel.de/kultur/kino/dokumentation-marina-abramovic-the-artist-is-present-a-869812.html, zuletzt geprüft am 08.07.2023.

IT 88: Bundeskunsthalle. Magazin (o.V.) (o.J.): „Es ist unmöglich, nicht zu Kommunizieren. Die Kunst von Marina Marina Abramović“. Online verfügbar unter https://magazin.bundeskunsthalle.de/2018/03/es-ist-unmoeglich-nicht-zu-kommunizieren/, zuletzt geprüft am 12.07.2023.

IT 89: Tylevich, Katya (2022): „Die Marina Abramović Methode. Anleitung für einen Neustart“. Online verfügbar unter https://www.amazon.de/Marina-Abramovi%C4%87-Methode-Anleitung-einen-Neustart/dp/3962442537, zuletzt geprüft am 15.08.2023.

IT 90: Hübner, Kerstin (2015): „Kulturelle Bildung und Sozialraumorientierung: Kontexte, Entwicklungen und Herausforderungen“. Kulturelle Bildung Online. Online verfügbar unter https://www.kubi-online.de/artikel/kulturelle-bildung-sozialraumorientierung-kontexte-entwicklungen-herausforderungen, zuletzt geprüft am 30.06.2023.

IT 91: Stadt Ulm (2018): Beschlussvorlage Kulturvermittlung in Ulm. GD 199/18. Ulm. Online verfügbar unter http://109.235.230.208/vo0050.php?__kvonr=5508, zuletzt geprüft am 16.08.2023.

IT 92: Website Kulturpolitische Gesellschaft e.V. (o.J.): „Wer wir sind. Ziele und Aufgaben. Aktivitäten und Leistungen“. Online verfügbar unter https://kupoge.de/organisation/, zuletzt geprüft am 23.03.2021.

IT 93: Deutscher Städtetag (2021): „Digitale Transformationen in der Kultur - Herausforderung für die kommunale Kulturpolitik. Diskussionspapier des Deutschen Städtetags“. Online verfügbar unter https://www.staedtetag.de/files/dst/docs/Publikationen/Positionspapiere/2021/diskussionspapier-digitale-transformation-kultur-2021.pdf, zuletzt geprüft am 16.08.2023.

IT 94: Homepage das Junge Theater Ulm (JUB) (o.J.): „Unser Theater“. Online verfügbar unter https://www.jub-ulm.de/unser-theater, zuletzt geprüft am 23.08.2023.

IT 95: Grabowski, Peter (12.09.2023): „Der Elefant im Raum. Zur Neubestimmung des Kulturbegriffs und der Prinzipien staatlicher Kulturförderung“. Beitrag in der der SOZIOkultur 3/2023 Strategien. Online verfügbar unter https://soziokultur.de/der-elefant-im-raum/, zuletzt geprüft am 21.09.2023.

IT 96: Instagram Lambelambegermany (o.J.). Online verfügbar unter https://instagram.com/lambelambegermany?igshid=MzRIODBiNWFIZA==, zuletzt geprüft am 24.09.2023.

IT 97: Diversity Arts Culture. Annoff, Michael (o.J.).: „Im Hinterhof der Neuen Kulturpolitik. Hilmar Hoffmanns Schlüsselwerk ‚Kultur für alle‘ aus diskriminierungskritischer Perspektive“. Online verfügbar unter https://diversity-arts-culture.berlin/im-hinterhof-der-neuen-kulturpolitik, zuletzt geprüft am 26.09.2023.

IT 98: Bausinger, Hermann (1986): „Kulturelle Identität. Schlagwort und Wirklichkeit“. Universität Tübingen. Tübingen. Online verfügbar unter https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/47802, zuletzt geprüft am 28.09.2023.

IT 99: Bürkle, Stefanie: „Migratourispace“ (o.J.). Fachgebiet Bildende Kunst TU Berlin. Online verfügbar unter https://www.kunst.tu-berlin.de/pages/migratourispace, zuletzt geprüft am 20.03.2021.

IT 100: Deutscher Städtetag (2015): „Kulturpolitik als Stadtpolitik. Positionspapier des Deutschen Städtetages“. Online verfügbar unter https://www.staedtetag.de/files/dst/docs/Publikationen/Positionspapiere/Archiv/kulturpolitik-als-stadtpolitik-positionspapier-2015.pdf, zuletzt geprüft am 09.04.2021.

IT 101: Dorsch, Johannes (o.J.): „Stille in der Musik. Intro- The Sound of Silence“. In: NeuWerk: Magazin für Designwissenschaft. Universität Heidelberg. Heidelberg. Online verfügbar unter https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/neuwerk/article/download/35777/29424., zuletzt geprüft am 30.12.2023.

IT 102: Hasse, Jürgen (2010): „Raum der Performativität. ‚Augenblicksstätten‘ im Situationsraum des Sozialen“. In: Geographische Zeitschrift 98 (2), S. 65–82. Online verfügbar unter http://www.jstor.org/stable/23031923, zuletzt geprüft am 30.12.2023.

IT 103: Hübner, Kerstin (2020): „Kulturelle Bildung an und mit Schulen. Jetzt erst recht!“ BKJ. Online verfügbar unter https://www.bkj.de/ganztagsbildung/wissensbasis/beitrag/kulturelle-bildung-an-und-mit-schulen-jetzt-erst-recht/, zuletzt geprüft am 30.08.2020.

IT 104: Keuchel, Susanne; Hill, Anja (2012): „‚Quo Vadis?’. Empirische Analyse von Kommunalen Gesamtkonzepten zur Kulturellen Bildung“. Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung e.V. Online verfügbar unter https://kooperationen-bildungslandschaften.bkj.de/fileadmin/user_upload/kultur_macht_schule/documents/KMS_Fachstelle/PDF/Endbericht_Kommunale_Gesamtkonzepte.pdf, zuletzt geprüft am 26.02.2020.

IT 105: Lorey, Isabell (2006): „Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung. Zur Normalisierung von KulturproduzentInnen“. Online verfügbar unter https://transversal.at/pdf/journal-text/461/, zuletzt geprüft am 11.04.2021.

IT 106: Nassenstein, Nico (2017): „Une primenade linguistique with a Senegalese street vendor. Reflecting multilingual practice and language ideology in El Arsenal, Mallorca“. The Mouth (2), S. 79–96. Online verfügbar unter https://themouthjournal.com/issue-no-2/, zuletzt geprüft am 20.09.2023.

IT 107: Rat für Kulturelle Bildung e.V. (2021): „Perspektiven für die Kulturelle Bildung in Deutschland. Abschluss-Statement des Expertengremiums Rat für Kulturelle Bildung“. Online verfügbar unter https://makura.de/fileadmin/user_upload/Studien_Download/RA8E06_1.PDF, zuletzt geprüft am 30.12.2023.

IT 108: Schönhuth, Michael; Eckstein, Kerstin (2011): „‚Wenn es nichts mit uns zu tun hat, geht es uns auch nichts an‘. Webfehler in Schlingensiefs Operndorf Afrika“. Universität Trier. Online verfügbar unter https://www.uni-trier.de/fileadmin/fb4/ETH/Aufsaetze/ArtikelEcksteinSchoenhuth.pdf, zuletzt geprüft am 30.12.2023.

IT 109: Springgay, Stephanie; Truman, Sarah E. (2021): „Critical Walking Methodologies and Oblique Agitations of Place“. SAGE journals 2 (28), S. 171–176. Online verfügbar unter https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/10778004211042355, zuletzt geprüft am 26.05.2022.

IT 110: Kiwi Menrath, Stefanie (2019/ 2018): „Integration? Diversity! Kulturelle Bildung in der heterogenen Gesellschaft“. Kulturelle Bildung Online. Online verfügbar unter https://www.kubi-

online.de/artikel/integration-diversity-kulturelle-bildung-heterogenen-gesellschaft, zuletzt geprüft am 26.02.2020.

IT 111: Küpers, Wendelin; Wee, Desmond (2018): „Tourist cities as embodied places of learning. walking in the ‚feelds' of Shanghai and Lisbon". International Journal of Tourism Cities. Online verfügbar unter https://doi.org/10.1108/IJTC-12-2017-0076, zuletzt geprüft am 30.05.2022.

IT 112: Moosmüller, Alois (Hg.) (2020): „Interkulturelle Kompetenz: Kritische Perspektiven". Münster, New York: Waxmann Verlag. Online verfügbar unter https://www.researchgate.net/profile/Juergen-Henze/publication/342657377_Horizonte_der_interkulturellen_Kompetenzdiskussion/links/5f06ecd14585155050983bc4/Horizonte-der-interkulturellen-Kompetenzdiskussion.pdf, zuletzt geprüft am 23.11.2023.

IT 113: Stadt Ulm (16.10.2023): „GD 383/23: Kulturvermittlung – Bericht und Ausblick". Online verfügbar unter https://buergerinfo.ulm.de/vo0050.php?__kvonr=8442, zuletzt geprüft am 05.12.2023.

IT 114: World Health Organisation (27.07.2022): „Chatty benches for spontaneous conversation". Online verfügbar unter https://extranet.who.int/agefriendlyworld/chat-benches-for-spontaneous-conversations/, zuletzt geprüft am 15.12.2023.

IT 115: Homepage DZM (o.J.): „Migration verbindet". Online verfügbar unter https://www.dzm-museum.de/forum-migration/, zuletzt geprüft am 19.12.2023.

IT 116: Homepage DZM (o.J.): „Projekt Soundrallye 2023". Online verfügbar unter https://www.dzm-museum.de/sounds-of-dzm/, zuletzt geprüft am 19.12.2023.

IT 117: Stadt Ulm, Imagefilm Kulturvermittlung (2023): „Kulturelle Bildung und Kulturvermittlung in Ulm". Online verfügbar unter https://www.ulm.de/kultur/kulturvermittlung-ii/allgemeine-informationen, zuletzt geprüft am 20.12.2023.

IT 118: Niggemann, Jan (2023): „The State of Culture. Ist Kulturelle Bildung klassistisch? Eine kleine Übung in ‚negativer Befähigung'". Kulturelle Bildung Online. Online verfügbar unter https://www.kubi-online.de/artikel/the-state-of-culture-kulturelle-bildung-klassistisch-kleine-uebung-negativer-befaehigung, zuletzt geprüft am 31.12.2023.

IT 119: Stadt Ulm, Sachgebiet Chancengerechtigkeit und Vielfalt (2022): „wir alle: Handlungskonzept für Chancengerechtigkeit und Vielfalt in Ulm". Online verfügbar unter file:///C:/Users/PC/Downloads/Konzept%20wir%20alle.pdf, zuletzt geprüft am 17.01.2024.

IT 120: Homepage Museum Ulm (2022): „Wir müssen reden! Die Münster-Krippe im Meinungsstreit". Online verfügbar unter https://museumulm.de/ausstellung/wir-muessen-reden/, zuletzt geprüft am 18.01.2024.

IT 121: Homepage Förderkreis Bundesfestung Ulm e.V. (o.J.). Online verfügbar unter https://festung-ulm.de/, zuletzt geprüft am 18.01.2024.

IT 122: Homepage Festival contre le racisme Ulm (o.J.). Online verfügbar unter https://www.fclr-ulm.de/2023, zuletzt geprüft am 18.01.2024.

IT 123: Mediathek Institut für Kulturelle Teilhabeforschung (2023). Impulsvortrag von Prasanna Oommen: „Umdenken umsetzen – Rahmen und Gelingensbedingungen für einen nachhaltigen Wandel im Kulturbereich". Online verfügbar unter https://vimeo.com/905406719, zuletzt geprüft am 23.01.2024.

IT 124: Hinzpeter, Barbara (2018): „Armut in Schwaben begreifbar machen. Kinderarbeit in Schwaben ist das Thema einer Ausstellung in Langenau, die Vergangenheit und Gegenwart verknüpft“. SWP. Online verfügbar unter https://www.swp.de/lokales/ulm/armut-in-schwaben-begreifbar-machen-27505736.html, zuletzt geprüft am 26.01.2024.

IT 125: Tourism Watch. Blog (02.10.2004): „Kinderarbeit mitten in Europa: ‚Schwaben‘- und ‚Verding‘-Kinder“. Online verfügbar unter https://www.tourism-watch.de/artikel/schwerpunkt/kinderarbeit-mitten-europa-schwaben-und-verdingkinder/, zuletzt geprüft am 23.02.2024.

IT 126: Youtube. Fernsehsendung Südwest Fernsehen (2000): „Die Schwabenkinder. Kinderarmut und Kindermärkte in Oberschwaben“. Online verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=HOUxMVbW1h8, zuletzt geprüft am 26.01.2024.

IT 127: Regio-TV (08.04.2022): „Sinti und Roma - Die Geschichte der Minderheiten in der Region“. Online verfügbar unter https://www.regio-tv.de/mediathek/video/sinti-und-roma-die-geschichte-der-minderheiten-in-der-region/, zuletzt geprüft am 26.01.2024.

IT 128: Dr. Litz, Gudrun. Haus der Stadtgeschichte Ulm (o.J.): „Der Sonderstatus der Juden“. Online verfügbar unter https://stadtarchiv.ulm.de/ulmer-geschichte-im-netz/verwaltung-verfassung-gesellschaft/ulm-in-der-reichsstadtzeit/sonderstatus-juden, zuletzt geprüft am 26.01.2024.

IT 129: Müller, Thomas. Haus der Stadtgeschichte Ulm (o.J.): „Ulmer Juden und das Exil zwischen 1933 und 1945“. Online verfügbar unter https://stadtarchiv.ulm.de/ulmer-geschichte-im-netz/migration/20-jahrhundert/juden-exil, zuletzt geprüft am 26.01.2024.

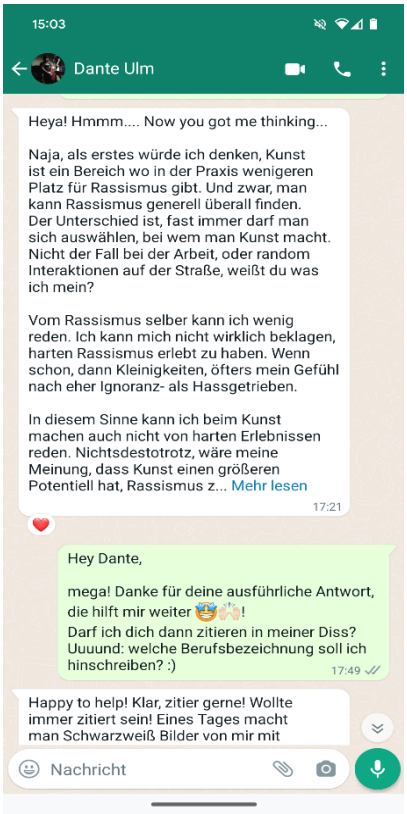
IT 130: Lueg, Andrea (2022): „Kolonialgeschichte im Schulunterricht – Zu weiße Perspektive?“. SWR 2 Wissen. Online verfügbar unter https://www.swr.de/swr2/wissen/kolonialgeschichte-im-schulunterricht-zu-weisse-perspektive-104.html, zuletzt geprüft am 26.01.2024.

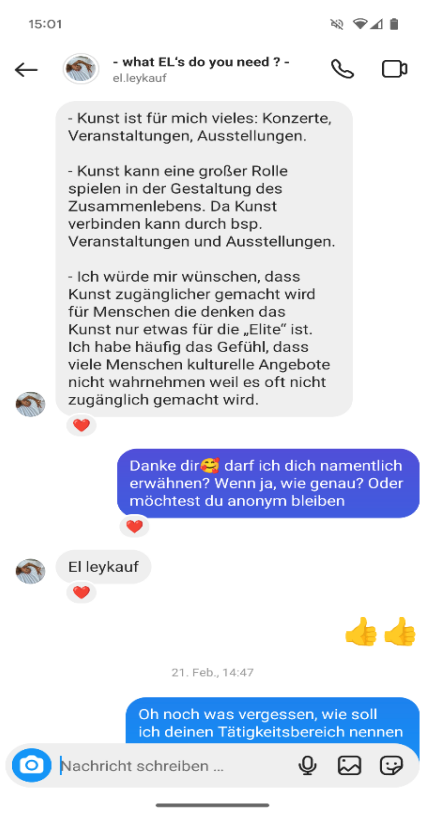
IT 131: Ayyadi, Kira (11.01.2024): „Gewalt gegen Geflüchtete“. Bundeszentrale für politische Bildung. Online verfügbar unter https://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/544438/gewalt-gegen-gefluechtete/; zuletzt geprüft am 14.02.2024.

IT 132: Instagram Khaled Alhafez: „Khaled Sucht Sinn”(o.J.). Online verfügbar unter https://www.instagram.com/khaledsuchtsinn/, zuletzt geprüft am 21.02.2024.

IT 133: Greenwood, Janinka (25.02.2019): „Arts-Based Research“. Oxford Research Encyclopedias. Online verfügbar unter https://oxfordre.com/education/display/10.1093/acrefore/9780190264093.001.0001/acrefore-9780190264093-e-29, zuletzt geprüft am 25.03.2024.

8. Bestätigungen zur Einbindung von Aussagen in grauen Kästen





- Mündliche Zusage von Wikyanos Gebray am 16.1.2023.

9. Anhangsverzeichnis

Anhang A: Interviewtranskriptionen 528

Anh. A1: Transkription Walking Method Khaled Alhafez 529

Anh. A2: Transkription Walking Method Mariolys Emérita Pandales Edwards 544

Anh. A3: Transkription Gespräch Mohamed Kaloga 555

Anh. A4: Transkription Gespräch Charles Wallace 569

Anh. A5: Transkription Gespräch José Cortez 578

Anh. A6: Transkription Gespräch Siddhant Bane 588

Anhang B: Eigene Darstellungen 601

Abb. 1.: Kulturstadtplan der Stadt Ulm (2019) 601

Abb. 2.: Grundlegende Beiträge der Postkolonialen Theorie 603

Abb. 3.: Sechs definierende Kriterien „kollektiver Identität“ 604

Abb. 4.: Vier inoffizielle Kommunikationstypen der Ensemble-Interaktion 605

Abb. 5.: Drei Maßnahmen der Eindrucksmanipulation 605

Abb. 6.: Risikobereitschaft und Brüche 606

Abb. 7.: Mimikry 606

Abb. 8.: Ansprechbarkeit bei „normaler“ Parkbank und „Schwätzbank“ 608

Abb. 9.: Ausweitung der gemeinsamen Darstellung im „Herr Berger“ 608

Abb. 10.: Kulturebenen nach Pähler (2021) und Müller-Funk (2006) 609

Abb. 11.: Rezeptionsästhetik 610

Abb. 12.: Forschungsmethoden 610

Abb. 13.: Kunst- und Kulturvermittlung: Affirmativer, reproduktiver, dekonstruktiver, reformativer und/oder transformativer Diskurs 611

Abb. 14.: Saito (2010): Ästhetik des Alltäglichen 612

Abb. 15.: Konkrete Handlungsempfehlungen und Leitfaden für die Erstellung eines Gesamtkonzepts „Kulturelle Bildung“ 614

Abb. 16.: 19 Punkte transkultureller Kulturvermittlung nach Inga Eremjan (2016) 615

Abb. 17.: Charakteristiken des „ewigen Faschismus“ nach Umberto Eco (2020) 616

10. Anhang

Anhang A: Interviewtranskriptionen

Es wurden nur inhaltlich relevante Aussagen transkribiert. Fülllaute (z.B. „ähm“, Wiederholungen von Wörtern oder (Halb-)Sätzen etc.) und Witze ohne inhaltliche Aussagekraft bzw. Randkonversationen wurden nicht schriftlich festgehalten. Ebenso wenig wurden angefangene Sätze, die dann korrigiert wurden, niedergeschrieben. Bei mehreren nicht transkribierten Wörtern oder Sätzen, wurde das Zeichen […] eingefügt. Wenn Wörter oder Teilsätze unverständlich waren, wurde der jeweilige Zeitpunkt eingerahmt vom Rautezeichen (#) notiert. Falls eine Ahnung im Hinblick auf das Gesagte vorlag, wurde ein Fragezeichen in Klammern mit der entsprechenden Vermutung aufgeschrieben. Im

Anschluss daran steht, wie soeben beschrieben, die Zeitangabe. Für mehr Informationen siehe Kap. 3.2. „Transkription“.

Anh. A1: Transkription Walking Method Khaled Alhafez

Speaker 1: Khaled [S1]

Speaker 2: Ronja [S2]

Datum des Gesprächs: 17.07.2022

Ort: Spaziergang durch die Stadt Ulm

Aufnahme 1

S1: Mein Name ist K., 34 Jahre alt, komme ursprünglich aus Syrien. Ich arbeite im Vertrieb in einer Firma oben in Jungingen, ich bin ein sozialer Mensch […] und ja, ich wohne in Neu-Ulm seit 7 Jahren und ich bin ledig. Meine Hobbies sind reisen, lesen, Fitnessstudio und #00:00:45#.

S2: Yes. Hier ist ja richtig was los [Rathausplatz, verschiedene Stände mit Musik, Essen und Getränken sind aufgebaut, da Schwörwochenende ist]. Wieso bist du nach Ulm gekommen?

S1: Also, warum ich nach Ulm gekommen bin?

S2: Oder wie bist du nach Ulm gekommen?

S1: Am Anfang hat die Stadt, die Regierung hier mich gesendet nach Illertissen und nach Illertissen wollte ich […] in einer größeren Stadt leben und deshalb bin ich von einem Dorf in der Nähe von Illertissen nach Neu-Ulm umgezogen.

S2: Hm. Aber du warst vorher in der Türkei auch hast du gesagt, ne?

S1: Ja genau, wir waren in der Türkei, bevor ich nach Deutschland gekommen bin.

S2: Auch irgendwie ein, zwei Jahre?

S1: Anderthalb Jahre.

S2: […]. Und dann hast du dich quasi für Deutschland entschieden?

S1: Genau.

S2: […].

S1: Natürlich bin ich Flüchtling. Ich weiß nicht, ob das eine Rolle spielt #00:01:45# […] mit konservativem Background, Familie, arabischer Abstammung.

S2: Und du hast auch Geschwister hast du gesagt?

S1: Ich habe zwei Schwestern und zwei Brüder.

S2: Und die wohnen aber alle immer noch…

S1: … in Saudi-Arabien.

S2: Und die fährst du jetzt besuchen?

S1: Ja, hoffentlich. […]. Am Wochenende dann fliege ich hin.

[…].

S2: Das erste Mal seit zwei Jahren hast du gesagt?

S1: Drei Jahren.

S2: Ja drei Jahre jetzt, mit Corona wahrscheinlich.

S1: Aber erst das zweite Mal in den letzten sieben Jahren. […]. Aber passt. Ab jetzt wird das anders laufen.

S2: Ja, vielleicht, weil man dann auch eine größere Flexibilität hat, oder?

[…].

S1: Ja, ich will meinen Job bald kündigen, meine Wohnung kündigen und von Ulm wegziehen für eine Weile. Also ich weiß nicht wie lange, aber …

S2: Weißt du schon wohin mittlerweile?

S1: Ich glaube in […] Saudi-Arabien, Katar und so. Also Familie besuchen so in den ersten Monaten und da abhängen und dann danach gucken …

S2: … was dir gefällt.

S1: Genau. Und ich schaue, wo mein Herz… also wenn mein Herz sagt, du musst zurückkommen, dann mache ich das. Wenn mein Herz sagt, ne ich fühle mich wohl jetzt hier, bleibe ich eine Weile.

S2: Besuchst du Freunde eigentlich auch?

S1: Jaja. Ich habe einige, die dort in #00:03:35#, Katar (Saudi-Arabien) leben. Auch in der Türkei. Aber auch Familie #00:03:42#. Und ich bin seit drei Wochen natürlich ein deutscher Staatsbürger.

S2: Yeah! [beide lachen] Und Führerschein hast du auch gemacht?

S1: Hundert pro. Schon auch seit gestern. Also jetzt bin ich voll frei beweglich und flexibel. Und jetzt kann ich meinen dreams followen. Also jetzt kann auch auf jeden Fall auch mehr Sachen machen, die ich mir erträumt habe.

S2: Hm. Und du hast ja studiert schon, ne?

S1: Ja ich habe auch studiert. Ich habe einen anerkannten Abschluss in englischsprachiger Literatur. Abschlussjahr, Abschlussprüfung 2010.

S2: In Saudi-Arabien?

S1: In Syrien.

S2: In Syrien, ja stimmt.

S1: Ja, mein Ursprungsberuf, also mein erster Beruf war Englischlehrer.

S2: [Spricht parallel]. Wo wollen wir lang laufen?

S1: Ich würde so machen.

S2: Ja ist ein bisschen entspannter.

S1: Ist nicht so heiß. Also mein erster Beruf war Englischlehrer.

S2: Weil du sprichst auch mega viele Sprachen, ne? Also deutsch jetzt …

S1: Und Englisch und Türkisch. […].. Und Arabisch.

S2: Und Arabisch auch noch, ja.

S1: Mein erster Beruf war Englischlehrer. Da habe ich eine Weile nach meiner Uni, als ich Master machen war. Natürlich habe ich wegen des Krieges den Master nicht zu Ende gemacht. Ich habe nur drei Semester, es war nur ein Semester to go, aber ist egal. In der Zeit habe ich als Englischlehrer gearbeitet. In Saudi-Arabien habe ich eine Weile auch so [Spaß? #00:05:22#] gearbeitet und in der Türkei habe ich im Tourismus auch gearbeitet. Also ich habe auch versucht Export/Import zu machen, aber das hat nicht geklappt. […]. 2015 bin ich dann mit dem Boot von Griechenland in die Türkei, äh von Türkei nach Griechenland. Und dann die ganze Balkanroute und keine Ahnung. Dann bin ich 2015 ….

S2: Alleine oder mit Freunden?

S1: Alleine, aber dann habe ich Leute…

S2: Kenngelernt?

S1: Ja. Und dann bin ich nach Deutschland gekommen und dann war ich am Anfang in Flüchtlingsunterkunft und danach bin ich nach Neu-Ulm gezogen, wie vorher erwähnt. Und dann habe ich mit Sprachschule angefangen.

S2: Und super viel gelesen auch? Oder machst du ja jetzt immer noch, ne?

S1: Ja. Mache ich nebenbei immer.

S2: Großes Hobby, ja.

S1: Und dann habe ich ein Stipendium bekommen. Mit dem Stipendium habe ich B2 und C1 Deutsch gelernt also. In der Zwischenzeit habe ich eine Ausbildung gesucht. […]. Nach der Sprachschule habe ich sofort mit der Ausbildung angefangen. Dann habe ich die Ausbildung in 2020 im Juli abgeschlossen. Danach war ich fünf Monate arbeitslos […] und dann habe ich einen Job gefunden und seitdem arbeite ich im Vertrieb in einer Firma oben in Dornstadt, in Ulm Nord, in der Nähe von #00:06:57#. […].

S2: Wie würdest du sagen wie gefällt dir das Leben in Ulm?

S1: Also ich lebe in Neu-Ulm, aber Ulm/ Neu-Ulm … sind für mich gleich.

S2: …ist quasi dasselbe.

S1: Genau. Also ich habe das Gefühl, das Neu-Ulm ist wie eine Schwester von …

S2: Hm. Ja sagt man auch so glaube ich sogar, oder?

S1: […] Ich mag, dass die beiden Städte sich zum Beispiel ergänzen, so wettbewerbsmäßig. Es gibt nicht so „ah wir sind Ulmer, wir hassen Neu-Ulmer“. Oder Neu-Ulmer „wir hassen Ulm“.

S2: Ja, man geht über eine Brücke und das ist quasi…

S1: Genau. Und wir […] unterstützen uns beide und wir fühlen uns genauso wohl. In Neu-Ulm und in Ulm.

S2: Stimmt, da gibt’s Städte da ist das anders: Köln und Düsseldorf. [beide lachen]

S1: Ich fühle mich sehr wohl in Ulm/ Neu-Ulm für ihr Verhältnis haben viel im Angebot. Die beiden Städte haben viel im Angebot. Also überproportional.

S2: Was meinst du mit Angebot genau?

S1: Ja, also […]. Angebot von Arbeitsplätzen, von Aktivitäten im Allgemeinen, man kann auch vieles machen. Zum Beispiel… [überlegt]

S2: Ja oder was machst du gerne? Andersrum gefragt. Das wäre eh eine Frage gewesen, die ich dir sogar noch gestellt hätte. Was du eigentlich so machst an Aktivitäten, oder wo du sagst da gehst du gerne hin, was irgendwie stattfindet. Kann alles sein.

S1: Also mein Leben läuft so, ich geh gerne an die Donau sitzen und lesen und chillen. […]. Ja, das ist für mich…besonders allein.

S2: Abschalten.
S1: Zum Abschalten, Chillen, Runterkommen. Das ist immer Nummer eins, wenn ich alleine Zeit verbringen will. Zweite […] Einzelaktivität ist in [Nachfrage Ronja Wort, Khaled wiederholt das Wort Cafés] zu sitzen mit einem Buch, das mache ich auch gerne. Entweder in der *Schmiede* oder das Café in der Nähe vom Ulmer Münster da.

S2: Das *Brettle*?

S1: *Brettle*… oder ne beim Ulmer Münster […].

S2: Ah, *SPresso*.

S1: *SPresso*, ja genau.

S2: Ja stimmt, da sitzt man auch schön.

S1: Also mit Münsterblick.

S2: Und Leute beobachten.

S1: Ja genau, und lesen auch. Gleichzeitig. Wenn ich mit Freunden bin dann habe ich so bestimmte Bars, wo ich gerne hingehe, z.B. die Apotheke […], *Heidi, Eden* war eine Weile, aber jetzt nicht mehr, seitdem *Eden* sich gewandelt hat, gehe ich nicht mehr dahin.

S2: Aber das hat ja jetzt generell zu, weißt du das eigentlich?

S1: Ja ich weiß, ja. Und *Gleis* [*Gleis 44*, Club in Ulm] war auch eine Weile für mich interessant, aber jetzt nicht mehr. […]. Weil ich finde Altersverhältnis passt gar nicht mehr.

S2: Nur noch 18-Jährige.

S1: Genau. […]. Herr Berger natürlich. Ich war immer ein Stammkunde im *Herr Berger*. […]. Also wenn ich Bock auf Lesen habe dann gehe ich auch gerne in die Stadtbibliothek. Da verbringe ich auch so viel Zeit.

S2: Leihst du dir Bücher dann auch aus? Oder bringst du deine eigenen Bücher mit?

S1: Ne ich bringe meine mit und dann …

S2: Setzt du dich da oben in das Café oder irgendwo dazwischen?

S1: Ja, in das Café oder … ja genau. Also meistens war ich im Café dann oben, da kann ich auch nebenbei was trinken.

S2: Hat dich da mal jemand mitgenommen und gesagt Stadtbibliothek, oder hast du dich alleine da irgendwie #00:10:56#?

S1: Also als ich nach Ulm kam haben die Ehrenamtlichen das #00:11:03#. Und dann habe ich vor zwei Jahren ich glaub eine Mitgliedschaft gehabt damals, wo ich mir immer wieder Bücher ausgeliehen habe. Aber ich bin ein Mensch, ich mag keine Bücher ausleihen oder verleihen. Ich mag meine eigenen Bücher zu kaufen, weil ich tue so viele Notizen [brauchen? #00:11:18#] und so.

S2: Also schreibst du dann rein auch?

S1: Ja, immer. Also ich mag es nicht, dass die Leute meine Notizen auch lesen.

S2: Ja, versteh ich [beide lachen].

[Es wird sich kurz über weiteren Weg geeinigt. Vorzüglich im Schatten].

S1: Für mich auch, wenn ich schlechte Tage habe.

S2: Aber Sport hast du ja auch gesagt, machst du viel.

S1: Genau. Ich gehe ins McFit. Mein Lieblingsgym, weil das 24 Stunden offen hat.

S2: Ja und nicht so teuer auch, ne.

S1: Nicht so teuer und es ist nicht so fancy. Ich mag keine fancy Gyms. […]. Ich finde die vegan/ vegetarische Szene sehr gut auch in Ulm, die haben auch viel im Angebot für eine kleine Stadt. Hans Glück hat auch viel. Die haben doch jetzt in Neu-Ulm auch ein Restaurant, das auch …

S2: In Neu-Ulm?

S1: Also fast… es ist nur vegan.

S2: Echt? Das kenne ich ja noch gar nicht.

S1: Ja. […]. Es ist neu, es ist seit 2 Wochen oder so. […]. Ulm hat im Allgemeinen auch viele Restaurants und so.

S2: Ja, habe ich letztens noch gelesen. Die höchste Restaurantdichte Deutschlands für die Größe von der Stadt.

S1: Echt? Ulm?

S2: Ja.

S1: Das glaube ich sofort. Das ist abartig. […]. Ja das kann schon sein, wir haben tatsächlich viele. Ich finde, dass wir haben wenige so arabische Restaurants. Ich hätte gerne mehr arabische Restaurants. […]. Also so richtig syrisch, libanesisch oder keine Ahnung. Wir haben sehr wenig…

S2: Gibt's da überhaupt irgendwas, wo man …

S1: Ja, aber nicht so richtig. Zum Beispiel wenn du in München oder Berlin oder so bist, dann findest du mehr.

S2: Wollen wir so und dann rechts? [Austausch über Weg]

S1: Ja. Es gibt so eine Straße nur für die Araber und da hast du so richtig syrisch oder libanesisch oder …

S2: Was isst man da? Oder was vermisst du da? Was gibt's für Speisen?

S1: Also es gibt zum Beispiel die Frühstückssachen, das sind die Hummus, paar Hummusvarianten und Falaffel und so. Und für Mittagessen diese Kombination immer mit Reis, Bohnen. Oder es gibt auch verschiedene Gerichte, ich weiß nicht wie man das auf Englisch oder auf Deutsch übersetzt. Aber…

S2: Wie heißt das auf syrisch?

S1: Molukhia und Schakria/ Shakriyeh. Vieles. [lacht]. Ich kann dir auch den Namen nachher sagen, wenn du das aufschreiben willst.

S2: Ja, ich glaube das ist nicht schlecht [lacht]. […]. Lass hier rechts rein, oder?

S1: Joa. Genau. […].

S2: Hast du eigentlich, was mich auch noch interessiert, viele syrische/ arabische Freunde hier auch? Oder gibt's da irgendwie eine Community?

S1: Also es gibt eine Community, aber ich bin kein Mitglied. Also ich habe einige Bekannte, aber ich habe fast keinen Kontakt mit denen. Ich habe ein busy Leben und ich habe viele Freunde auch und zufälligerweise sind die meisten Deutsche, also Einheimische, die ich über die Arbeit, also nicht über die Arbeit, über einen Kumpel in der Arbeit kenne. […]. Vor meiner Ausbildung habe ich niemanden gekannt von all meinen Freunden. 2017 im August hatte ich keine Freunde. Fast. Und dann in der Ausbildung hat ein Kumpel von mir mich mitgenommen und mich den Leuten vorgestellt. Und seitdem habe ich die kennengelernt und über die habe ich andere kennengelernt und seitdem habe ich Freunde. Und die sind wie gesagt, zufälligerweise 95 Prozent Deutsche. Oder sogar 100. Keine Ahnung. [lacht]. Ich habe keine Ahnung. […]. Es war Glück, dass ich auch die Chance gehabt habe, so viele Freunde zu haben.

S2: Ja ok, aber du bist auch sehr gesellig. Muss man ja auch sagen.

S1: […] nicht nur Studenten … […] … die zufällig in Ulm sind, sondern Einheimische von Langenau oder in der Nähe von Ulm, also Schwäbische Alb. Keine Ahnung. Oder von Allgäu. Viele von den Leuten, die in Ulm auch wohnen, habe ich aus Erfahrung sage ich … Also in Ulm, aus eigener Erfahrung, erzähle ich jetzt. Ich weiß nicht, ob #00;16:46#, aber ich erzähl.

S2: Ja erzähl, gerne.

S1: Du triffst immer Leute in Ulm, die […] zufällig nach Ulm gekommen sind, weil die hier studieren wollen. Da kannst du mit denen keine echte Freundschaft machen. […]. Ja, weil die weg gehen. […]. #00:17:11#, Leute, die auch wegen Arbeit gekommen sind. [Die haben ein krankes Leben hier? #00:17:18#]. Da kannst du stabilere, bessere…

S2: Freundschaften…

S1: Aufbauen. Ja. Und da hast du auch Leute, die nicht wegen Arbeit, die hier zum Studieren gekommen sind.

S2: Oder wegen der Liebe.

S1: Genau, oder wegen Liebe, oder wegen studieren hergekommen sind. Und dann nach dem Studium hat denen die Stadt gefehlt.

S2: Und sind zurückgekommen.

S1: Und dann sind sie hier weiter geblieben, Job gefunden und dann […].

Aufnahme 2

S1: Ich habe sehr wenig Leute gesehen, die hier nach Ulm gekommen sind, weil die Ulm lieben. Also #00:00:07# die gehen nach Wien zum Beispiel …

S2: … oder nach Freiburg.

S1: Ja genau. Aber Ulm ist … es gibt immer einen Grund. […]. Ich habe nur in meinem Leben eine Australierin kennengelernt vor zwei Wochen über *Hinge* und sie ist die einzige Person, die mir sagt …

S2: Über was?

S1: Über *Hinge*. […]. Eine Datingapp. […]. Das ist die einzige Person, die mir gesagt hat. […]. Also sie hat nichts zu tun mit Ulm, aber sie kommt hier einfach absichtlich, wegen Ulm.

S2: Echt?

S1: Sie war einmal kurz hier, […] und sie mag es sehr. Sie kommt jedes Jahr nach Europa, um im Tourismus zu arbeiten. Und in der Zwischenzeit bleibt sie in Ulm, als ihr Ort. Wenn sie in Europa ist. […]. Und ich kann das verstehen. Ulm ist, wie kann man sagen. Es ist ein versteckte, hidden #00:01:12#.

[Chor aus Kirche erklingt].

S2: Ah, passend zur Messe.

S1: Richtig geil.

S2: Eigentlich ja, ich überleg auch gerade, ob die live singen, oder …

S1: Wir können auch gleich schauen.

[Gesprächspartner*innen gehen in den Eingang von der Kirche. Gesang ist plötzlich weg. Man sieht auch keine Menschen im Kirchenraum].

S2: Das war nur vom Band.

S1: Ah sind die oben vielleicht.

S2: Die proben bestimmt, der Chor.

S1: Genau. [Gehen weiter]. Ulm ist eine sehr schöne Stadt. Es hat auch viele Arbeitsplätze für eine sehr kleine Stadt, hat man … ich weiß nicht wie viel Industriegebiet wir hier haben. Ich finde, dass Ulm ist überindustrialisiert.

S2: Wo sind wir? Ok, wir laufen jetzt mal einfach so quer.

S1: Ja. Ich finde Ulm hat so viele Arbeitsplätze.

S2: Ja hier, die ganzen Autosachen sitzen ja hier auch, ne? Daimler und so.

S1: Und die haben auch#00:02:03#. Und das ist auch von Vorteil für die Menschen, die arbeiten wollen. Aber ich glaube wir sind so überindustrialisiert hier, dass wir einen sehr kleinen [...] Raum für Geisteswissenschaften haben. Also ich finde, dass hier in Ulm es fehlt uns Geisteswissenschaften. [...].

S2: Woran merkt man das auch? Ist das so...?

S1: Das merkt man auf jeden Fall im Kulturleben hier.

S2: Hm. Das wäre auch eine Frage von mir gewesen noch. Was für dich „Kultur“ ist und was für dich „Kunst“ ist? Weil die Unterscheidung ja auch manchmal...

S1: Ja. Also Kultur ist [...] was wäre der Einfluss der Stadt auf mich. Wenn ich nach Saudi-Arabien gehe zum Beispiel, dann wäre da die Kultur wie die Leute essen, was die zum Essen haben, Verhaltenscode, zum Beispiel ja, Dresscodes. Alles was ich hier lerne dann. Was ich nicht zuhause gelernt habe in Syrien, oder woher ich komme. Das wäre für mich Kultur. Dann, was habe ich jetzt zum Beispiel die letzten sechs Jahre in Deutschland gelernt? […]. Verhalten, Gewohnheiten, Aktivitäten, neue Lebenseinstellungen über Sachen, sogar ich finde auch, wie ich auf Sachen reagiere. [...]. Für mich zum Beispiel bei Kultur, Respekt vor Privatsphäre, weißt du. Das ist alles, was ich hier gelernt habe. [...]. Was ich hier tue, was ich in Syrien nicht gemacht habe. [...]. Und natürlich kommt noch dazu die Feste […].

S2: So das Kulturangebot? Oder auch die Traditionen meinst du?

S1: Genau. Das ist auch das andere Ding, wo ich [...] zum Beispiel die deutsche Kultur dann sehe. Weil die ganzen Feste, wo die Leute auf eine bestimmte Art und Weise dann...

S2: Bier trinken [leises Lachen] ...

S1: Bier trinken und anziehen und wie sie ihre Feierlichkeit ausdrücken. Das ist auch eine Art von Kultur. [...]. *Art* wäre für mich dann ... also ich habe mir nicht so viele Gedanken über das Thema gemacht.

S2: Ne, sollst du auch gar nicht. Einfach aus dem Bauch raus. Genau darum geht's.

S1: Joa. Kunst ist für mich [...] also zum Beispiel Graffiti in der Straße. Kunst wäre für mich auch #00:05:23#. [...]. Zum Beispiel auch, wie die Gebäude ausschauen. Zum Beispiel in Barcelona, wenn du da bist, du siehst ja in jeder Straße sehen die ...

S2: ...Häuser anders aus.

S1: ...anders aus. Und es ist auch tatsächlich Kunst. Das muss nicht nur überall in der Welt sein, aber man sieht es ja, wie es da ...

S2: Ja.

S1: Das ist auch eine andere Art von expression.

S2: Ja, wie man sich ausdrückt. [...].

S1: Ja, das ist auch eine Widerspiegelung des Geschmacks des Menschen. Also auch allgemein. Wie die Häuser aussehen und wie die alle gebaut sind. [...]. Ich finde Neu-Ulm [...] ein bisschen schrecklich, also im Sinne von Gebäude und so. Also keiner hat auf die Schönheit der Stadt geachtet leider. [...].

S2: Steht so im Kontrast zu Ulm so ein bisschen, ne? Weil Ulm so viele schöne...

S1: ...ja, genau. Altstadt ist schön und so. Finde ich schade. Aber vielleicht irgendwann mal machen die das noch.

[Beide lachen ungläubig].

S1: Ich finde die Graffiti in Ulm und Neu-Ulm schrecklich. Also ich finde das richtig scheiße.

S2: Ich wollte gerade fragen, gibt's da viel? [...]. Machst du das selber auch? Oder hast du das selber mal gemacht?

S1: Nene. Ich bin künstlerisch sehr unbegabt. Also ich kann nichts zeichnen.

S2: Ok.

S1: Aber ich finde immer wenn ich in der Straße laufe, ich sehe immer #00:07:15#. Ich sage Alter, lass das bitte ab. Du kannst das nicht, also du machst einfach die Straßen hässlicher. [...]. Ich mag Graffiti sehr, und ich würde gerne Fotos neben Graffiti machen. Aber ich finde die Graffiti bei uns in der Stadt richtig scheiße. [...].

S2: Also wenig Bilder und viel so Geschmiere, ne?

S1: Genau, es ist nur Geschmiere. [lacht] Das ist der beste Ausdruck.

S2: Stimmt, ich habe auch gerade überlegt, wo du meintest Graffiti, wo ich jetzt hier sagen würde...

S1: Also ich war in Istanbul zum Beispiel. Du kannst an jeder Ecke ein geiles Foto mit ...ich weiß nicht, was die bei uns machen. Also es ist richtig schlimm.

S2: [lacht]. Ja es ist ja nicht erlaubt so. Und vielleicht sind das dann auch Städte, wo das dann erlaubt ist? Oder die sagen: „Hey, ihr kriegt die Häuserwand". Sollen wir ein bisschen Richtung Fischerviertel?

S1: Ja, machen wir. [...]. Ich finde die Clubszene, also die Barszene bei uns ist... wir haben mehrere Bars, aber die sind langweilig, irgendwie.

S2: [...]. Wenn du jetzt was aufmachen könntest, wie sähe das aus? Oder wo würdest du sagen... das muss auch kein Club sein! Aber was, wenn du jetzt sagen würdest du hast die Möglichkeit hier irgendwas zu machen. [...]

S1: Also für mich, ich glaube weil ich lesen mag, ich würde so eine Art von Buchhandlung und Café machen. [...]. Da würde ich mich mehr auf Zusammenbringen von Lesern [...]. So eine Art von „Bookclub". Aber dann ist es ein Café, wo ich Geld verdienen kann, aber gleichzeitig...

S2: ...quasi, dass du die Bücher dann [...], dass die Leute die kaufen können [...].

S1: Wie in der *Apotheke*, aber mehr.

S2: Ja, das ist da nicht so richtig.

S1: Und ich würde gerne auch zum Beispiel so, vielleicht so einmal in der Woche oder so, dann lesen wir ein Buch zusammen über eine Art von Buchverein. Oder Dauerkunde, oder irgendwas. Also kann ich zum Beispiel so machen, wenn ich die Chance hätte. Und weniger Alkohol und mehr zum Beispiel ... also ja ich würde vielleicht Alkohol anbieten, aber ich habe keinen Bock auf Sauferei bei mir im Laden. Joa, Glas Wein oder Glas Aperol.

S2: Gemütlich. Jetzt nicht irgendwie Party...

S1: Ja gemütlich. [...].

S2: Mich würde mal interessieren, wenn du deine Bücher liest, ist mir gerade noch eingefallen die Frage, tauschst du dich dann mit anderen darüber aus? [...].

S1: Also was ich gelernt habe?

S2: Ja oder ist das eher sowas, du liest was und reflektierst das dann für dich? Weil du eben gesagt hast, du würdest gerne Leute zusammenbringen mit Literatur auch ein bisschen.

S1: Genau, also ich übermittle was ich lerne immer. Also in Gesprächen und so. Also was ich lerne in den Büchern ist für mich natürlich im ersten Part. Und du bemerkst das sofort in meinen Gesprächen, dass ich zum Beispiel neue Ideen habe auch und ich tue die immer in meinen Gesprächen dann. Ich übermittle das sofort.

S2: In was für Richtungen liest du so? Oder was magst du gerne?

S1: Mehr evolutionär. Evolutionäre psychology und biology. Also wie ist es dazu gekommen, dass wir so sind jetzt als Menschen. Wie sind wir zu diesem Punkt gekommen? Auch Geschichte. Und psychology auch allgemein. Emotional intelligence, social intelligence. Wie kommt man smoother und besser durch das Leben. [...]. Mit weniger Stress und weniger Wut. Mit mehr Verständnis für Menschen und für sich selber. Und das hat mir so viel geholfen. Sehr viel.

S2: Hier sind so viele Menschen Kalli, ich dachte wir könnten mal irgendwohin, wo's ruhig ist. Ahja. Ja egal.

S1: Ich glaube heute ist sehr gutes Wetter, deshalb schwierig.

S2: Und vielleicht wegen gestern, habe ich auch schon überlegt, der *Lichterserenade*. [...]. Warst du auf der *Lichterserenade*?

S1: Ne. Es ist auch was Schönes, aber ich hatte keinen Bock. Waren im Garten, und dann bin ich da geblieben. [...]. Ich finde die Barszene in Ulm wir haben genug Bars, aber irgendwie ... es ist nicht so unterschiedlich irgendwie. Die sehen alle gleich aus, alle die gleiche Farbe #00:11:55#. Oder gibt es vielleicht. Ich weiß nicht, weil ich gehe immer in dieselben Orte. Ich muss das so erzählen auch. [...].

[Austausch über den weiteren Weg].

Aufnahme 3

S2: Die *Taniverna* [Pizzeria in Ulm].

S1: Hier ist die *Kulisse* [Club in Ulm] auch.

S2: Warst du früher mal in der *Kulisse*?

S1: Ich war zwei Mal.

S2: Das war irgendwie noch vor meiner Zeit so.

[Khaled trifft ein Pärchen, das er kennt und das in der *Taniverna* gerade Pizza zu Abend isst. Es folgt eine kurze Unterhaltung darüber, was am Abend noch gemacht wird und was morgen an *Nabada* geplant ist].

S2: Was ist dein Plan für morgen? Machst du *Nabada* mit?

S1: Jaja. [...].

S2: Willst du auch aufs Wasser?

[...].

S1: Ich glaube in Ulm musst du Nabada machen. Das ist das „ulmerigste“ Ding der Welt.

S2: [Lacht] [...]. Hast du schon mal mitgemacht?

S1: Zwei Mal. Leider habe ich die zwei Jahre verpasst wegen Corona...

S2: Ja. Ja für mich wär's nämlich dann das erste Mal, ich bin die ganze Zeit am überlegen, ob ich mich auf's Wasser drauf traue.

S1: Kannst du schwimmen?

S2: Ja. Du auch?

S1: Jaja, aber nicht so gut schwimmen. Ja, aber ich kann mich retten, wenn es komisch ist.

S2: Ok, aber bei *Nabada* sind ja so viele Schlauchboote und so, oder?

S1: Ja. Und ich glaube morgen wird richtig ausarten.

S2: Ja, vor allen Dingen es soll 34 Grad werden. Das ist für ins Wasser natürlich das Allerbeste.

[...].

S1: Wie gesagt, [...] ich weiß nicht, ob das an der Uni liegt, die Barszene ist... Also ich habe mehrere Theorien. Zuerst, es gibt in Ulm, es gibt Leute, die gehen ... Also, wenn einer mir sagt, er geht in diesen Club, dann weiß ich, dass er auch geht in diese Bar. Zum Beispiel wenn einer sagt, er geht ins *Eden*, dann weiß ich er geht ins *Heidi* und *Olga*, in die *Apotheke* und *Stiege* und ja. Das ist die Grenze. Wenn einer sagt, dass er geht ins *Theatro* und *Meyers* und keine Ahnung, dann weiß ich, dass er noch in Shishabars geht in dieser Frauenstraße und keine Ahnung. So ist Ulm geteilt. Also unausgesprochene Aufteilung, aber ist so. [...].

S2: Ich weiß schon, was du meinst.

S1: Ja, weil ich habe Leute, oder ich sehe manchmal Leute, die sind seit zwanzig Jahren in Ulm, zehn Jahren #00:03:05#, die habe ich nie gesehen: „Ich geh immer ins *Theatro* oder diese Shishabar".

S2: Ja, da bist du aber dann nicht.

S1: Weil ich geh nie hin. Das ist schon aufgeteilt. So Oststadt Leute gehen meistens in dieselben Orte.

S2: OK. Glaubst du, das hat auch ein bisschen was mit dem Stadtviertel zu tun, wo man wohnt? Ob man jetzt am Eselsberg wohnt, oder...

S1: Ja, ich glaube das auch. Und zweitens, ich glaube die Ausgebildeten, also die Uni schon gehabt haben, also die Psychologen und Medizin und so, die neigen mehr zu diesen ruhigen Kneipen dann. Die Leute die ...die Jüngeren, die sind mehr offen für die andere Kultur. Also die Zwanzigjährigen und so, die gehen mehr dann in diese Shishabars, wo sie so viele Türken, #00:04:05#, Araber und Russen und so.

S2: OK, merkt man das schon, so'n...?

S1: Ja hundert Prozent. Du kannst zum Beispiel Frauenstraße entlanglaufen, dann siehst du den Unterschied zwischen unserer Kneipen-Oststadt und das in Frauenstraße. Also zum Beispiel in der Oststadt #00:04:22# besonders mit meinen Freunden, die sind alle hochgebildet, die verdienen gut. Aber von Klamotten her sehen die alle normal aus, die nicht so „aufgebitcht". Oder...

S2: ...aufgetakelt.

S1: Aufgetakelt, so. Und dann gehst du in Frauenstraße, die ganzen Leute wie #00:04:38# und Taxi und solche Jobs, die keine Ausbildung brauchen. Die sehen so viel krasser aus, die haben bessere Autos. Und ja, es sieht einfach krasser aus, als wir hier in Oststadt haben. Weißt du, was ich meine? Ich glaube ja?

S2: Total, ja. [...].

S1: Also bei uns in Oststadt dann ist mehr deutsch. Deutsch nahe. Das sind mehr Türken.

S2: Sollen wir da so? Oder du darfst entscheiden, aber ich dachte, weil's da so laut ist. [...].

S1: Vielleicht durch zur Donau.

S2: Ja, ist vielleicht auch ganz schön.

[Kurze Unterbrechung der Aufnahme wegen lauter Live-Musik vom Schwörwochenende auf der Bühne vorm Restaurant *Zunfthaus*].

[...].

[Thema während Aufnahmepause: Gespräche unter Männern und Frauen und Unterschiede].

S1: Also ich schaffe das, ich bin emotional sehr offen und das hilft mir immer. Also ich kann meine Gefühle und Gedanken sehr gut artikulieren.

S2: Hm. Aber da braucht's auch einen Rahmen für wahrscheinlich, oder? Also du brauchst auch jemanden, wo du denkst, dem möchtest du das jetzt irgendwie erzählen. [...].

S1: Genau, da brauchst du einen guten Zuhörer. Und ich kann aber das mit einem [Menschen oder oder Mann? #00:05:50#], wenn ich mit ihm lange Zeit verbringe, dann kann ich das auch. Wenn er natürlich Bock darauf hat. Das kann ich auch für ihn oder für mich. Für mich auch gleichzeitig. Also ich mag es, das ist für mich sehr wichtig auch. Besonders, weil ich auch seit langer Zeit alleine wohne, muss ich diesen Ausgleich finden. Ich habe zwei, drei Kumpel, mit denen ich sehr sehr oft rede. [...]. Ich habe verschiedene, kannst du sagen Abteilungen in meinem Gehirn. Es gibt bestimmte Personen, mit denen ich bestimmte Themen berede. Zum Beispiel mit meinem syrischen Kumpel in Niederlanden, kann ich mit ihm über mein Problem als Ausländer in einem Land reden, weil er kann das besser verstehen. Über meine Probleme mit den Einheimischen zum Beispiel, wenn ich über Missverständnisse #00:06:43#, dann rede ich mit meinen deutschen Freunden.

S2: Sprichst du Missverständnisse an, wenn du das Gefühl hast irgendwie, oder versuchst du erstmal selber ...? Oder ist das oft vorgekommen so?

S1: Nicht so tatsächlich, also ja es ist schwierig. [...]. Es kam manchmal zu Missverständnissen, weil ich am Anfang nicht verstanden habe, wie die Kultur hier tickt zum Beispiel. [...]. Was, zum Beispiel, was soll ich persönlich nehmen und was nicht? Natürlich durch mein Lesen von Philosophie und psychology und keine Ahnung was ich in den letzten Jahren gelesen habe, nehme ich mir nicht mehr was übel. Also ich bin sehr neutral und ich gebe immer den Leuten den benefit #00:07:31# in general. Solange mich das nicht tatsächlich verletzt. [...]. Ich will das immer neutral behandeln.

S2: Mir fällt gerade noch spontan eine Frage ein. Was würdest du sagen, ist auch schwierig, dein schönstes Erlebnis so? […]. Gibt's da irgendwas? Oder wo du sagst einer der schönsten? Das Schönste ist vielleicht schwierig.

S1: [...]. Ich habe viele schöne Momente hier gehabt. Ich finde manchmal diese Bindung, also wenn wir zum Beispiel [...]. Es ist schwierig zu definieren. Es gibt schöne Momente, zum Beispiel *Nabada* 19, Nabada 18, mein letzter Geburtstag, wo wir fünfzig waren zum Beispiel, war sehr schön. Manche Abende im Eden, schöne Tage an der Donau, manche Parties. Aber ich finde zum Beispiel einer der schönsten Momente, wenn wir einmal in Heidi waren um drei Uhr jeder ist so halb besoffen und wir haben so Politik Soz… [Hälfte des Wortes fehlt] und alles, also gequatscht. [...]. Man hat diese Verbindung gefühlt mit den Leuten, so um drei Uhr, noch nicht so richtig besoffen.

S2: Jaja, aber man ist irgendwie im Thema drin. Und man kann auch mal das äußern, was man irgendwie so...

S1: Genau. Und das war sehr geil. Das ist auch schöne Momente. Ich habe viele schöne Momente, aber ich hatte viele beschissene Momente gehabt. [...]. Ich habe immer so einen Satz. Ich sage immer über

mich selber: „Ich habe viel Glück und viel Pech gehabt in meinem Leben“. Also gleichzeitig. [...]. Deshalb. Ich habe keinen bestimmten Moment, wo ich sage das ist der schönste Moment.

S2: Ja, ich habe auch gerade überlegt bei mir selber. Das ist wirklich schwierig. [...].

[...].

S2: Ich habe noch eine Frage aufgeschrieben, wenn du so kulturellen Aktivitäten nachgehst, das kann alles sein: Aufs Volksfest gehen, in die Bibliothek gehen, oder auf ein Konzert gehen oder so. Nach was suchst du das aus? Also was sind die Gründe dafür, dass du das machst?

S1: Kulturelle Aktivitäten? Zum Beispiel?

S2: Ja. Also ist es dir wichtig, dass du deine Freunde triffst, ist dir eher wichtig, dass das bezahlbar ist oder ist es wichtig, dass das die Band ist, die du unbedingt hören möchtest? [...].

S1: Für mich ist Freunde. Und Deutschland zu erleben, wie es erlebt sein soll.

S2: Hm. Ist es eher so, dass die Freunde irgendwas aussuchen und sagen: „Ey, kommste mit“ oder machst du das schon manchmal so, dass du sagst: „Ich weiß, heute Abend spielt die und die Band da und da“ oder: „Hey, im Biergarten ist irgendwie was, lass hingehen“?

S1: Also bei mir ist es so, ich bin leider, also nicht leider, aber ich kenne mich mit Musik nicht so richtig gut aus. Also im Sinne von so Band, diese Band spielt das, diese Band spielt das. Ich bin nicht so der Band-Typ.

S2: Musst du ja auch nicht. Was hörst du für Musik?

S1: Mein Geschmack ändert sich immer wieder. Aber ich [...]. Also, witzigerweise ich hatte eine Phase in 2017, wo ich sehr an mittelalterliche Musik interessiert war.

S2: Ah cool, finde ich auch ganz cool, ja?

S1: Und da habe ich mich richtig für das Thema eingesetzt. Und war ich so hier, wo wir in Ulm diese Weihnachtsmarkt gehabt haben in Neu-Ulm. Da war ich dann mehrmals dort. [...]. Und ich habe irgendwann immer nach so Bands gesucht. Da war zum Beispiel [eine gewisse Liebe von mir? #00:11:55#] für...ja. Das war das einzige Ding, wo ich sag ich bin...

S2: Wirklich so richtig mal...

S1: Genau.

S2: Hörst du syrische Musik noch viel?

S1: Ne, leider nicht. Manchmal habe ich so ein bisschen Heimweh ...

S2: ... ja. Wenn du so Musik hörst?

S1: [...]. Ne, dann höre ich das. Wenn ich zum Beispiel fühl ich bin sehr sehr deutsch hier, ich brauche ein bisschen Abstand von Deutschland, dann gehe ich Richtung arabische Serien und arabische Musik und arabische Läden.

S2: Gibt's das hier?

S1: Also türkisch-arabische, so...

S2: ... Lebensmittel und so?

S1: Ja, genau. Dann esse ich so arabische Sachen. Das ist, wenn ich fühle mich überdeutsch. Wenn ich Deutsch-overdose kriege. [...].

S2: Ja, aber das ist tatsächlich dann nicht so, dass du das im Alltag immer machst, sondern eher so, wenn du das Gefühl hast, dass dir grad hier alles irgendwie zu viel so...

S1: Wenn ich merke, das ist einfach der overdose mit Deutschland. [...]. Ich habe mich gerne integriert, aber dann irgendwann kriegt man das Gefühl, dass man so ein bisschen verloren. Man kann die Grenze nicht mehr ziehen. Es ist alles [überzogen? #00:13:03#]. Dann brauche ich ein bisschen #00:13:07# arabischen Kumpel, arabischer Laden, arabisches Essen, arabisches Brot. Keine Ahnung.

S2: Das machst du auch für dich dann irgendwie so?

S1: Genau. Besonders in den letzten Monaten habe ich das mehrmals gemacht.

S2: Ja. Hängt das auch so ein bisschen mit der Entscheidung zusammen nochmal nach Saudi-Arabien [...]?

S1: Ja, ich glaube schon. [...] Meine deutsche Seite ist […] sehr stärker geworden, als meine arabische Seite. Ich fühle mich sehr sehr sehr eingedeutscht. Und das ist schön irgendwie, und ich habe mich wie gesagt gerne integriert, aber ich glaube mit dieser Reise [ist ein bisschen zum Reflektieren? #00:13:53#], ob das mir tatsächlich gutgetan hat. Ich muss ein bisschen Balance finden zwischen woher ich komme und wo ich jetzt bin. Deshalb ist es auch einer der Gründe, warum ich ein bisschen wegreisen will, um ein bisschen darüber zu reflektieren. Ein bisschen ein neues Weltbild zu schaffen. Ist das eine Therapie geworden jetzt irgendwie? [Beide lachen].

S2: Ne, also ich find's grad voll interessant. Man hat ja auch so Phasen, ne. Oder man kommt irgendwo an, oder du bist ja jemand, der sich sehr so reinwirft auch. [...].

S1: Genau, ja.

S2: Und du sprichst ja im Alltag meistens Deutsch auch, ne?

S1: Die ganze Zeit tatsächlich. [...].

S2: Das ist auch noch eine Frage, die ich im Kopf hatte. Was meinst du, welche Rolle so Sprache spielt? Einmal so im Alltag, dann im Beruf, aber auch bei Kunst und Kultur? Siehst du da einen Unterschied?

S1: Auf jeden Fall. Ich finde die Sprache, besonders hier im Schwabenland. #00:15#10#. Und ich merke das in der Arbeit. [...]. Wie die Leute so ein bisschen Bauer-Sprache mehr. Also in der Arbeit, Lager, Vertrieb und so.

S2: Dass der Dialekt so stark ist?

S1: Ja genau. Mit Einheimischen, also mit Leuten die von Nähe von Ulm kommen [...] reden wir ein bisschen Dialekt.

S2: Schwäbisch?

S1: Schwäbisch halt und bayrisch und „allgäuerisch“. Also diese drei. [...]. In anderen Zusammenhängen, wenn ich mit meinen ausgebildeten Freunden rede...also die anderen sind auch ausgebildet, aber die Leute, die...ja keine Ahnung. Die reden dann mehr hochdeutsch. So Psychologen oder so, keine Ahnung. […] Die reden mehr wie du. [...].

S2: Aber ich komme auch nicht aus dem „Schwabenländle“. [...].

S1: Jaja, aber du hast auch keinen anderen Akzent von der Heimat auch. [...].

S2: Ne, nicht so richtig. Also ich rede so immer. Auch mit meinen Eltern und so.

S1: Ja. Ne, hier die Schwaben, die reden, wenn die in der Heimat sind ... […]. Ich glaube es ist immer eine Frage. [...]. Wie beeinflussen wir die Sprache oder die Sprache beeinflusst uns. Ich bin mehr der Meinung, dass die Sprache auch spielt eine Rolle. Also, was du... wie ist deine Sprache, dann so bist du. Wenn ich so mehr bauermäßig rede, dann bin ich auch vom Verhalten ein bisschen Bauer. Also weißt du, was ich meine?

S2: Ah, ja.

S1: Wenn man so ein bisschen hoch...also ja...hochdeutsch […] ein bisschen besser optimieren. Ich finde auch, Sprache hilft, die Sachen [...] greifbarer zu machen. Also das macht finde ich zum Beispiel die Welt klarer, wenn du genug [...], einen guten Wortschatz hast, dann kannst du die Welt besser verstehen. Es gibt ein sehr gutes Buch, das ich vor einigen Monaten. Das heißt „the dictionary of obscure sorrows". Das Buch beschreibt nur, die Gefühle für die es keine Wörter gibt. Und immer wenn ich kriege Chinesenhaut, wie krass ist der. [...]. Dass diese Situation, diese komplizierte Situation mit bestimmten Wörtern beschreibt und es ist eigentlich immer, ich les' es immer wieder, und das macht die Welt für mich immer klarer, weil ich fühle, dass dieser Begriff gibt's schon und es gibt Leute auch, die das fühlen und ich bin... also weißt du, was ich meine?

S2: Ja, voll.

S1: Und ich glaube deshalb, dass Sprache spielt eine Rolle...ich weiß nicht. Sprache macht es für uns einfacher, durch das Leben zu kommen.

S2: Und wie ist das, jetzt... Ich meine... Die Kunst, da wird ja manchmal auch so gesagt, Kunst ist auch irgendwie eine Sprache. Aber die kann man ja eben nicht einfach so übersetzen, vielleicht, wie man jetzt Wörter übersetzen kann. Also Musik, wenn man sich ein Bild anguckt, meinst du, dass das irgendwie anders ist als Sprache? [...].

S1: Ich glaube Kunst ist auch eine andere Form von Selbstentfaltung. Oder selfexpression. Also ich zum Beispiel, ich kann nicht spielen. Kein Instrument. Ich kann auch nicht zeichnen oder so. Aber ich kann schreiben. Ich kann meine Gedanken schriftlich ausdrücken. Manche Leute machen vielleicht Graffiti, manche machen Bilder, Gemälde, Musik.

S2: Und auf der anderen Seite kann man aber auch, wenn man irgendwo Musik hört, oder so ergriffen sein. Oder?

S1: Also du meinst, wenn ich… ?

S2: Ja, ich habe mich halt gefragt, wenn jemand ein Lied schreibt, oder ein Bild malt, dann will man ja oft irgendwas aussagen, [...] oder man drückt ein Gefühl aus in nem Stück oder in nem Bild. Und da ist ja immer die Frage, wie kommt das an? Kommt die Botschaft an, die man da irgendwie...

S1: Genau. [...]. Ich glaube das ist auch schwierig. Weil jeder nimmt die Sachen anders wahr. Also ich glaube... das bemerke auch ich, ich nehme manchmal dieselben Sachen jedes Mal anders wahr. Das bemerke ich, wenn ich ein Buch ein zweites Mal lese. Ich unterstreiche und highlighte andere Texte, als beim ersten Mal. Ich lese zum Beispiel jetzt Anna Karenina nach zehn Jahren. [Khaled schreibt mir später, dass er von ihr „Leo Tolstoy" gelesen hat]. Ich habe erstes Mal 2013 gelesen und jetzt lese ich das wieder. Und ich finde es krass, wie ich Sachen, die ich damals gehighlighted habe, sind für mich gar nicht interessant.

S2: Aber weil du die schon verinnerlicht hast, oder weil du sagst, ist gerade nicht mein Thema?

S1: Ne, weil ich [...] meine Persönlichkeit anders ist als wie es war vor zehn Jahren [...]. Ich weiß nicht, ob das Glück oder Pech ist, aber [...] ich musste mich mehrmals in meinem Leben mit vielen Sachen auseinandersetzen und mich immer wieder umbauen, kann man sagen. Ich musste immer wieder [...] Gedanken ausmisten. Wie kann ich das sagen?

S2: Hast du ein Beispiel?

S1: Mein Weltbild hat sich mehrmals geändert in den letzten zehn Jahren. Als ich in Saudi-Arabien war, war ich anders, als ich in der Türkei war und als ich in der Türkei war, war ich anders als ich in Deutschland bin. Und vor drei Jahren, vor Corona, war ich anders als jetzt. Ich habe immer wieder prägende Erfahrungen gehabt in meinem Leben. Und die Person, die das Buch in 2013 gelesen hat, ist nicht dieselbe Person, die jetzt das liest. Weil, besonders seitdem ich so viel lese in Psychologie und keine Ahnung, du siehst die Bücher auch anders. Und die Sätze. Und es ist auch... du weißt zum Beispiel, wenn Tolstoi sagt, man soll sich nur auf seinen Job konzentrieren, weil besser als sich mit den...in irgendeinem Text, da stand so ein Satz so, und das ist sehr buddhistisch. Also dass, was weiß ich, das was du machst, das ist achtsam. Weil für die anderen Fragen der Welt, für die anderen Fragen hast du keine Antwort. Deshalb lieber konzentrier dich auf was du jetzt machst. Und das ist stoisch auch gleichzeitig. [...].

Anh. A2: Transkription Walking Method Mariolys Emérita Pandales Edwards

Speaker 1: Mariolys, genannt Lys [S1]

Speaker 2: Ronja [S2]

Datum des Gesprächs: 07.08.2022

Ort: Lys hat sich gewünscht unser Gespräch im *Haberfelder* [Ulmer Wirtshaus], im Ulmer Fischerviertel (traditionell schwäbische Küche, aber auch Fastfood) zu führen. Sie sei selbst noch nie dagewesen, aber habe schon immer dorthin gewollt. Am Anfang lachen wir darüber, dass Lys 0,5 Liter Weißweinschorle bekommt, weil sie eine „große Schorle“ bestellt hat. Eigentlich ist sie müde und hat nur Hunger.

Aufnahme 1

[…]

S2: Ok, also ich habe als erstes gedacht, vielleicht sagst du mal wie du heißt, wie alt du bist, so Sachen.

S1: Ok gut, ja gut. Ich heiße… muss ich Lys sagen, oder muss ich meinen ganzen [„a“ lang gezogen, um Länge zu verdeutlichen] Nam….

S2: Ganzer Name.

S1: Nein [lang gezogen, lautes Lachen], nein, du, ok! [lachen]. Ich heiße Maiolys Emérita Pandales Edwards.

S2: Aber alle nennen dich Lys.

S1: Aber nennen mich Lys, ja.

S2: Oder Mariolys.

S1: Mh, lieber Lys. […]. Oder Lyssi. Lyssipyssi. Ok nein. […].

S2: Wie alt bist du?

S1: […]. Ich bin 27 Jahre alt.

S2: Und du kommst eigentlich aus Panama.

S1: …Aus Panama [beide sagen das Wort gleichzeitig]. […].

S2: Wo genau kommst du her?

S1: […]. Das heißt Arraijan.

S2: Arraijan?

S1: Arraijan! Sag Arraijan! [Rollt das „R" stärker]. […].

[Ich übe das Wort auszusprechen und bitte Mariolys darum, mir den Ort via Whatsapp zu schreiben. Kurze Unterbrechung der Aufnahme].

S2: Ok, hast du Kinder?

S1: Nein! [Lacht]. Nein!

S2: Aber du bist verheiratet?

S1: Ja, ich bin schon verheiratet seit 2 Jahren. Nein, 4 Jahren. Nein gut, zwischen 2 und 4 Jahren. […].

S2: Seit wann bist du dann in Ulm, in Deutschland?

S1: […]. Seit 2018. Ja, das sind 4 Jahre ungefähr, ja.

S2: Warum bist du nach eh… […]?

S1: Ja, Juri hat mich geklaut. [Beide lachen].

S2: Juri hat dich mitgenommen.

S1: Mitgenommen, geklaut einfach. Ja.

S2: Dein Mann der war auf Reisen und hat…

S1: Ja, er hat Urlaub gemacht und dann haben wir uns in einem Eisladen kennengelernt.

S2: Und hat dich angequatscht und dann…

S1: Ja. Das ist süß, oder?

S2: Das ist schon schön, ja.

S1: Ja, ja [hoch und langezogen].[…].

S2: Was würdest du sagen: Wie gefällt dir das Leben in Ulm?

S1: Weil du hier bist… [lacht laut]. Weil du hier bist, gefällt mir am besten. […]. Ich denke, dass man eine alternative Straße braucht auch. Man braucht noch mehr alternative Laden und keine Ahnung Restaurants und mehr Leute, das richtig alternative Ideen stellen könnten. […].

S2: So, dass man abends weggehen kann oder wo man zusammen auch was Kreatives machen kann?

S1: Ja, sehr Kreatives. Ich meine, Ulm braucht noch mehr kreative Leute, bitte [lacht].

S2: Ja, aber was stellst du dir da vor? Einfach, dass man sich treffen kann und irgendwie zusammen ein Projekt macht, oder was ist so das, was du dir wünschst? Wenn du sagst ok, du hättest jetzt […] Geld und du könntest was machen. Was wäre das, was du machen würdest?

S1: Na gut. Hm [überlegt]. […].

S2: Das kann ja alles sein. Ich habe letztens noch darüber nachgedacht, wenn man irgendwie so ein Zentrum oder so, wo's Getränke gibt, wo's Essen gibt und wo man zusammen gärtnert oder so. […].

S1: Uh…! Aber ein Zentrum? […]. Was?

S2: Wie ein Ort, wo man sich trifft. Keine Ahnung.

S1: Aber das klingt gut. Das klingt gut. Ok, das finde ich #00:03:42#. Ok.

S2: Machst du in deiner Freizeit irgendwie sowas? Also wo du sagst, du hast irgendwie ein Hobby?

S1: Ja.

S2: Was machst du?

S1: Ich koche gerne. Ich koche gerne jeden Tag.

S2: Was kochst du?

S1: Alles.

S2: Spätzle.

S1: [Lacht laut]. Ich habe noch nie [lacht wieder]. […]. Nie wieder. […].

S2: Zu viel Käse.

S1: Und Eier, eh [Ekelgeräusch]. Das ist verboten. In meinem Haus ist einfach verboten. […]. Ne, sorry.

S2: Was kochst du, wenn du kochst?

S1: Suppe. Sehr viele Suppen, Reis, Gemüse. Sehr viel Gemüse. Salat jeden Tag. Man muss jeden Tag Salat essen am besten. Obst, viel Wasser, Sport. […].

[Das Essen kommt].

S1: Oh, wow! Was ist das, rote Beete, oder?

S2: Sieht so aus, ne?

S1: Aber das ist so wie Gnocchi. Oder? […].

S2: Wenn du probieren willst, kannst du gerne.

S1: Ja natürlich. […]. Schon groß.

S2: Wir werden satt auf jeden Fall. Das heißt du kochst hauptsächlich.

S1: Ich male und zeichne auch. Mache ich gerne.

S2: In Panama auch schon? […].

S1: Habe ich auch gemacht. Ich male seit ich 8 Jahre alt bin. Ich glaube das ist für mich etwas, wo ich meine ganze… [überlegt].

S2: …Energie? …Gefühle?

S1: Ja, Gefühle und Kreativität und Energie alles… Wie sagt man das? [Überlegt].

S2: Ausdrücken?

S1: Ausdrücken? Es gibt noch ein… ich glaube ausdrücken kann.

S2: Wie heißt das auf Spanisch?
S1: Como expresar.

S2: Ja, ausdrücken.

S1: Ausdrücken, oder? Ja. […]. Und, schmeckt gut?

S2: Salat sehr lecker, die… [Lys probiert die rot eingefärbten, veganen Nockerl].

S1: Aber wie machen die das? Mit Karotten und dann rote Beete, oder wie?

S2: Sehr lecker, könnte ein bisschen mehr Salz für meinen Geschmack. […].

Aufnahme 2

S2: Gab's denn irgendwas in Panama, wo du gesagt hast, da hast du dann irgendwie Kunst gemacht oder da gab's mehr alternative Sachen, wo du sagst, das vermisst du? Das war irgendwie schöner? Oder anders?

S1: Ich vermisse mehr Graffitis. Achja. In Panama hast du so richtige […] Bilder mit Natur und Tiere #00:00:31#. Wie sagt man das? Das ist nicht malen, das ist…

S2: Sprayen.

S1: Sprayen? Das ist aber kein Deutsches.

S2: Aber das sagt man so. […]. Graffiti sprayen.

S1: Graffiti sprayen?

S2: Ja. Sagt man so.

S1: [lacht laut]. Das ist kein richtiges Deutsch [lacht wieder].

S2: Weil man malt das ja nicht.

S1: Ja doch, oder?

S2: Aus so Dosen. Spraydosen.

S1: Ja? Ok. […]. Und Straßenessen. Das vermisse ich manchmal.

S2: Ja stimmt. Das gibt's da auch immer.

S1: Frisches Obst und Gemüse. Aber leider kann man das nicht #00:01:17#. Oder kann man schon? Vielleicht. Ein bisschen so, etwas anderes. Ich meine verschiedenes…Noch mehr Obst und Gemüse. Andere Sorten von anderen Ländern, ich weiß es nicht. Man braucht mehr Kultur!

Aufnahme 3

S1: Wo man so viele Restaurants […].

S2: Ah, so Hallen? Oder?

S1: Ja eine große Halle, doch doch. In München gibt es auch, in Berlin […].

S2: So Markthallenmäßig?

S1: Ja!

S2: Und das gibt's hier nicht?

S1: Ne.

S2: In Panama gibt's sowas auch?

S1: Oh, viel, groß. […]. Ja, das wäre auch nicht so schlecht. Mit verschiedenen Essen und verschiedenen Salaten.

S2: Was ist denn so ein typisches panamenisches Essen, wo du sagst… Gibt's da was?

S1: Ja, Sancocho. Das ist eine Suppe von Hähnchen mit viel, viel Gemüse, so wie Mais, Maniok, Yam, Sellerie, wie heißt das nochmal…Oregano? […], Zwiebeln, Knoblauch, alles. Die ganze Gemüse. […]. Am Ende hast du eine richtig leckere Suppe. Wenn du krank bist, das ist ganz ganz besonders. Und mit Reis, das ist viel besser mit Reis.

S2: Wird der mitgekocht der Reis?

S1: Ja. […]. Und das ist voll lecker. […].

[Mariolys Handy klingelt. Kurze Aufnahmepause, während sie telefoniert].

S2: Wie sieht denn eine normale Woche so bei dir aus?

S1: […]. Anstrengend, ja doch anstrengend #00:01:37#. Ich glaube, wenn ich frei habe, dann kiffe ich [lacht].

S2: Morgens um 8?

S1: [Lacht]. Ja! Heute um 6 Uhr. […]. [lachen beide lange]. […]. Mein Alltag fängt normalerweise an um 8 Uhr [lacht]. Nein, nicht immer. Um 7 Uhr manchmal. Dann mache ich so Frühstück. […]. Ein bisschen Kochbanane mit Feta, mit Cheddar und ein bisschen Tomaten, Gurken […]. Und dann versuche ich ein bisschen Sport zu machen. Nicht immer, das klappt nicht immer. Aber gut. Dann, ich muss wenn ich frei habe, muss ich jedes Mal putzen. Aufräumen und putzen. Und kochen. Aufräumen, putzen und kochen.

S2: Weil's so unordentlich ist, oder einfach so vom Gefühl her?

S1: Joa. Das ist vom Gefühl. Ich muss das jedes Mal machen #00:03.16#. Aber das dauert ja wahrscheinlich drei Stunden lang. Drei Stunden, vier Stunden [lacht]. […] Dann denke ich ach du scheiße, du hast nur geputzt, gekocht… sonst nichts gemacht. […]. [Lys bittet darum, diesen Satz wegzuschneiden. Im Nachhinein gibt sie aber mündlich ihr ok, dass der Satz transkribiert werden darf.] Und dann warte ich auf Juri. […]. Dann schauen wir ein bisschen Fernsehen [lacht]. Ja. Dann essen wir zusammen zu Abend. Nichts Kaltes. Nie! Nie, nur Salat. Immer warm. Immer. Ich kann nichts Kaltes abends essen.

S2: Ja ok, aber einmal warm essen oder so.

S1: Einmal? Ne, mittags und abends. […].

S2: Ah morgens auch.

S1: Ja. Am besten [leises Lachen]. […].

S2: Ja ok, da haben wir hier natürlich mit unseren Brotsachen. Ist man in Panama gar kein Brot?

S1: Nicht so. […].

S2: Hier ist ja eher andersrum. Hier kannst du immer Brot essen. […].

[Unterhaltung über das Essen am Tisch].

S2: Was machst du, wenn du sagst ihr geht abends weg? Oder ihr macht was Besonderes?

S1: Meinst du am Wochenende oder wie?

S2: Ja. Was machst du da am liebsten? Oder was macht dir Spaß?

S1: Tanzen. Tanzen ist immer gut.

S2: Wo gehst du gerne hin? Oder warum gehst du irgendwo hin? Weil du sagst, da ist die Musik gut? Oder weil du sagst, da sind deine Freunde? Oder weil du da öfter hingehst?

S1: Ich glaube man braucht auch so Zeit mit den Freunden verbringen und ein bisschen… auf die ganzen anderen Dinge von Arbeit und Familie und keine Ahnung. Die ganzen schlechten Sachen oder wenn du einen schlechten Tag hast, dann brauchst du #00:05:44# irgendwas mit den Freundinnen machen. Dann brauchst du ein bisschen Familiengefühl. Ein bisschen Wärmegefühl von […] den Leuten.

S2: Und da ist tanzen was, wo du sagst…

S1: Ohja! […]. Betrunken tanzen [lacht]. Da kann ich einfach…

S2: Abschalten.

S1: Ja.

S2: Und ist dir die Musik da wichtig oder eher so der Ort?

S1: Ohja, sehr sehr wichtig. Ne ich glaube die Musik ist das erste.

S2: Was für Musik magst du?

S1: Alles außer típico. Das ist auf Spanisch.

S2: Wie heißt das?

S1: típico. Das ist so wie typisch Musik für verschiedenes Volk. Das finde ich nicht schön. Nicht alles, aber […]. Das klingt ein bisschen schlecht.

S2: típico kenne ich gar nicht.

S1: Doch, das ist so wie die typische Musik von hier. Oder die typische Musik von Panama. […].

S2: Ah! Und das magst du nicht so? So Volksmusik? […].

S1: Das mag ich nicht so gerne.

S2: Ah ok verstehe. […]. Und was magst du dann lieber? Alles andere, was so ein bisschen…

S1: Ja. Das klingt schon schlecht. Doch schon so ein bisschen [lacht]. [Macht sich Sorgen darüber, dass ihre Aussage falsch aufgefasst werden könnte? Guckt dabei weg und überlegt]

S2: Aber ich weiß, was du meinst.

S1: Ja, aber das klingt so voll schlecht [lacht].

[…].

S2: Was würdest du sagen war dein schönstes Erlebnis in Ulm? […]. Schwierige Frage vielleicht. Oder schöne Erlebnisse. Das muss ja vielleicht nicht das [betont] schönste sein. Oder auch in Panama, wenn du da eins hast, wo du sagst das war einfach super schön. […].

S1: […]. Ich muss darüber nachdenken. Oh, jetzt habe ich schon. Meine Hochzeit. Natürlich. Das war wunderschön. […].

S2: Hattest du auch Situationen, wo du sagen würdest, die waren nicht so einfach? Oder da hast du dich irgendwie alleine gefühlt?

S1: Ohja. Jaja. Oft. Aber ich glaube man bekommt das, wenn du Ausländer bist. Du bekommst das sowieso, irgendwann. Nein, aber wenn du gute Freundin [guckt mich an], so wie du, natürlich, hast, dann passt das alles. Dann passt alles!

S2: Aber was waren da die Gründe? Das du von der Sprache oder keine Leute gekannt? Oder nicht verstanden, was…?

S1: Mh. Ich glaube ich habe einfach meine ganze Familie sehr sehr viel vermisst. Das war einfach sehr sehr… Das ist dieses starke Gefühl, weißt du? […]. Ja, ich habe einfach gedacht, wenn jemand stirbt, dann kann ich nicht einfach am nächsten Tag fliegen. Und das war immer mein Gedanke. […]. Aber jetzt ist ein ganz anderes. Aber das war vielleicht ein bisschen schwer für mich am Anfang. Ganz am Anfang. Da habe ich niemanden kennen… Wahrscheinlich… du bist seit…Zweitausend…?

S2: …neunzehn auch.

S1: Ah! Neunzehn? Ne?

S2: Ja, seit Mitte 2019. Ich weiß noch, dass die Hochzeit von euch eins der ersten Sachen war, wo ich so richtig …

S1: So ganz Ulm…Aha [denkt über das Jahr nach].

S2: […]. Ne, April 2019.

S1: […]. Aber ich war…wo war ich denn? Ich war meine ersten vier Monate zuhause. Ich war einfach daheim. Ich wollte einfach nicht rausgehen.

S2: Aber weißt du wieso? Oder […] warum?

S1: Mh. Ich habe mich nicht wohlgefühlt. Es war einfach alles neu hier. So komisch, so viel. Neue Sprache, neue Leute, neues Essen […] alles neu. Das hat ein bisschen gedauert, denke ich mir.

S2: Und auch noch niemanden, der so… Und Juri kanntest du auch nicht so lange, oder?

S1: Mit Juri ist alles sehr einfach. […].

S2: Ja, aber ihr kennt euch ja auch noch nicht seit 4 Jahren oder so.

S1: Aber Juri war sehr, sehr geduldig. Und er hat mir richtig geholfen. […].

S2: Und habt ihr am Anfang dann immer Spanisch geredet?

S1: Ja. Immer! Immer noch.

S2: Aber du redest ja super Deutsch, jetzt ist ja…

S1: Mh, ich kann noch besser! Aber ich bin manchmal faul. […].

S2: Du bist dann quasi zur Sprachschule gegangen irgendwie, ne?

S1: Ja, dann war ich auf der Volkshochschule in Ulm. Da habe ich auch noch so einen Sprachkurs mit einer Freundin gehabt. Aber irgendwann ist man einfach…man trennt sich einfach. […]. Die wohnt nicht mehr in Ulm. […]. Maxi kennst du. Maxi war mein erster…

S2: Ja, ach witzig. […] Ein Mädel war noch dabei.

S1: Ja, die Barbara. Die aus Mexiko, die kleine.

S2: Ja, aber die ist auch ganz weg, ne?

S1: Ja, aber sie ist immer noch in Mexiko. Sie wohnt in Mexiko, sie kommt aus Mexiko. […]. Sie war voll süß, sie hat so geweint. […].

S2: Aber dann war sie gar nicht lange hier?

S1: Ein Jahr, doch. […]. Aber du hast nur Barbara einmal gesehen, oder?

S2: Das war eine, die bei Maxi öfter dabei war auch?

S1: Ja Maxi sehr oft. […]. Ok, ok. Nächste Frage. Wir quatschen…

S2: Also die Unterscheidung finde ich schwierig. Aber deswegen stelle ich die Frage so bewusst. Was ist denn für dich „Kultur" (also „la cultura") und was ist Kunst („arte")?

S1: Mh. Uh. […].

S2: Wie beschreibt man das? Oder was ist das für *dich* auch einfach?

S1: Meinst du allgemein?

S2: Für dich meine ich. […].

S1: Ja. Kultur, zum Beispiel, ist wenn man sagt, okay ich will jetzt die Münster… naja. Man kann das nicht. Ich meine, wenn du sagst ich will den Münsterplatz malen oder zeichnen. Das finde ich…ja gut das ist… weil du aus Ulm kommst und du findest das wunderschön und besonders und das alles. Aber für mich das ist gar nicht Kunst. Kunst ist, wenn du […] eine besondere Blume oder einen besonderen Vogel oder ein besonderes Mädchen, oder Kinder oder keine Ahnung, einen Hund, etwas mit [überlegt] mit Gefühlen. Etwas, das richtig... Wie sagt man das? […]. Anfassen?

S2: Mh. Was dich berührt? So meinst du?

S1: Ne. […].

S2: Was du anfassen kannst, oder was dich irgendwie…?

S1: Ne. Sachen mit Leben. Ich meine…

S2: Ah! Lebendige.

S1: Ja, lebendige.

S2: Ja, Lebewesen!

S1: Lebewesen, ja. Lebewesen. […]. Für mich, das hat mehr Bedeutung als Kunst von… ein…

S2: Gegenstand.

S1: […]. Keine Ahnung, Autos, oder so. Das finde ich nicht so künstlerisch. […]. Ai Ronron! [Spitzname für mich]. Du hast gesagt würden nur ein paar Fragen. Jetzt ist was ganz anderes! […].

S2: Ne! Ja, ich finde das ja voll interessant. […]. Würdest du denn sagen, dass Kunst oder so auch im Alltag vorkommen kann? […]. Ohne dass du jetzt ins Museum gehst? […].

S1: Ja, doch doch. Das kommt jeden Tag. Zum Beispiel kannst du nach draußen gehen, und dann siehst du etwas ganz… ich meine hier kann man nicht so oft etwas anderes finden oder anschauen. Aber wenn du in Berlin bist, dann siehst du das überall, zum Beispiel. […]. Das brauche ich manchmal.

S2: Was meinst du? Meinst du wieder so Graffiti?

S1: Ja, die ganzen Leute sind einfach Künstler. Ja, und man braucht so ein bisschen mehr…man sagt nicht Geld. Wenn du möchtest die Künstler ein bisschen…

S2: Unterstützen.

S1: …Unterstützen. Wie sagt man das? Ulm muss die Künstler…

S2: Ähm. Förderung. Man muss die Kunst fördern. […].

[Mariolys überlegt weiter. Sie ist nicht zufrieden mit dem Wort].

S2: Meine Frage war immer so ein bisschen, es gibt ja… also man denkt halt bei Kunst oft irgendwie so an Bilder, oder… und eigentlich hatte ich letztens den Gedanken, dass das ja auch sowas sein kann, wie man trifft sich und strickt zusammen.

S1: Ok?

S2: Das ist ja irgendwie auch man macht zusammen was und ist kreativ. Das kann ja auch eine Frauengruppe sein, die sagt wir treffen uns dienstags …

S1: Ok? Nur Frauen?

S2: Ist ja egal… oder wir treffen uns zum Tee trinken.

S1: Und dann? Dann machen wir Kunst? Ah das klingt gut.

S2: Weiß ich nicht.

S1: Doch, doch, doch. […].

S2: Und dann habe ich mich so ein bisschen gefragt, ob's da Sachen gibt, die du da so machst, oder so? Weil du zum Beispiel machst ja voll viel mit Pflanzen eigentlich.

S1: Ja.

S2: Das ist ja eigentlich auch was total Kreatives.

S1: Mit Pflanzen? Meinst du [ungläubig]?

S2: Ja, schon. Glaubst du nicht?

S1: Naja… doch, doch. Das braucht auch viel Zeit […].

[Unterhaltung über das Essen].

Aufnahme 4

[…].

S2: Ja, ich habe gedacht vielleicht gibt es da auch schon voll viel und man weiß gar nicht…

S1: […]. Ah mit Natascha [Leiterin von *Kontiki*, der Jugendkunstschule der Volkshochschule Ulm]. […]. Keine Ahnung. Frauengalerie, Frauentreffen, na, Frauenhaus.

S2: Ja, vielleicht. Weil man ja immer so, zumindest hier, so hochkulturell denkt. Also weißt du. […]. Das muss […] im Museum sein […].

S1: Mh, das weiß ich nicht. Du musst frei, du musst einfach fühlen. […].

Aufnahme 5

[…].

S2: […]. Gibt es kulturelle Aktivitäten oder Veranstaltungen, wo du gerne hingehen würdest, aber es nicht machst?

S1: Uh. Ok.

S2: Und wenn du's nicht machst, wieso machst du das nicht? Warum gehst du nicht dahin? Was hindert dich? Wo sagst du, was sind Barrieren? […].

S1: Das ist eine gute […] Frage. [wiederholt die Frage für sich und überlegt]. Hm okay. Ich bin so ein bisschen ehrlich manchmal.

S2: Ja sei doch ehrlich. Wenn du sagst da ist nichts irgendwie, dann ist doch gut. Aber hätte ja sein können, dass du sagst das und das interessiert dich, […] aber da gehst du nicht hin, weil - was weiß ich – du keine Zeit hast, weil du nicht genug Geld hast, weil du keine Freunde hast, die mit dir dahin gehen…

S1: Mh. Ich glaube du hast mir einmal erzählt, dass du irgendwo, das war vielleicht vor zwei Jahren. Das war vielleicht vorm Gleis, oder, ne? […] Ok gut. Ich kann dir erzählen. […]. Mein erstes Mal in Berlin, das war eine Freundin, ne. Ja, ein Freundestreffen. Ich war ganz neu, da waren die ganzen Freunde von Juri. Und dann war ganz … mh. Wie sagt man das? Ich war nicht so…

S2: Sicher?

S1: Ne, nicht so… Ich war ein bisschen Assi [leichtes lachen]. […]. Dann habe ich einfach gedacht, ja gut. Ich bin hier auf diese ganze… ich kenne diese Leute gar nicht. […]. Und ich mag das auch nicht so gerne. Diese Musik finde ich auch nicht so schön. […]. Dieses rauchen auch, blabla. Ich war ganz neu. Ich war ganz müde. Aber jetzt denke ich mal, jetzt kann ich einfach reden. So wie mit dir und mit Steve. Ich glaube ich kann hier jetzt [wiederholt das Wort jetzt oft und schnell] überall in Deutschland einfach mit den ganzen Deutschen, mit den anderen Leuten sitzen, trinken. Das passt schon ok, schon ok. […]. Ganz okay. Ich kenne das schon, das gefällt mir.

S2: Oder es gefällt dir nicht, aber dann ist auch ok. Oder?

S1: Doch, doch. Dann ist auch ok. […].

S2: Man muss ja auch nicht, oder?

S1: Ja, ja. […]. Aber ich mag nicht gerne, wenn wir Weihnachten bei Familienfeiern sind und dann man muss nur reden, essen und man hört gar nicht Musik. Das finde ich nicht so …

S2: Fehlt die Musik dann?

S1: Ja! Ja! Wieso? […]. Ist Musik verboten oder wie?

S2: Weiß ich nicht. Hört man in Panama viel Musik?

S1: #00:03:43#. […]. Musik drei Tage. […].

S2: Aber Weihnachtsmusik dann?

S1: Alles! Salsa… […].

S2: Echt? Durchmischt? Party?

S1: Drei Tage. Manchmal fünf Tage.

S2: Ah wie cool. Aber auch mit ein bisschen tanzen und so auch?

S1: Trinken, tanzen, essen. Alles, alles, alles. […]. Ich kann nicht auch drei Tage nur Musik hören, sehr laute Musik, aber in Weihnachten, danach wenn du diese ganze Abendessen gegessen hast, mit den ganzen Familien gegessen hast, dann kann man ein bisschen Musik hören und tanzen. Das wäre auch schön. Ok, du hast…das war eine andere Frage, und dann habe ich anderes gesagt?

S2: Ne, ne! […]. Aber das stimmt, weil bei uns sitzt man und …

S1: Wieso?

S2: … und ist eher so ruhig.

S1: Aber auch in Berlin auch? Oder nur, wenn ist so tot?

S2: Ne, bei uns zuhause schon auch.

S1: Also überall? Das ist ein deutsches, Familien…

S2: Ich glaube das ist von Familie zu Familie anders natürlich ein bisschen. Aber bei uns ist auch nicht Party, nein. Also es ist eher so ein Fest der Besinnlichkeit, sagt man so. Ruhe und runterkommen.

S1: Ja, aber gut das ist auch [Winter? #00:04:52#].

S2: So ein bisschen. Aber hängt auch davon glaub ich ab, ob du jetzt total katholisch bist vielleicht.

S1: Ja. […]. Aber wenn du nicht katholisch bist und dann deine Familie…

S2: Ja, dann ist vielleicht ein bisschen lockerer. […].

S1: Okay.

S2: Aber es ist nicht Party, nein.

S1: Okay, nene. Das respektiere ich schon. [lachen]. Dann passt das alles.

S2: Fährst du über Weihnachten nach Panama dann? Oder wünschst du dir das?

S1: Ne, kann ich nicht.

S2: Zu knapp alles? Zu teuer?

S1: Mh, zu teuer. […].

S2: Fährst du dieses Jahr noch? Fliegst du noch?

S1: Ja ich muss. Am besten, für mich. Ich muss.

S2: Ja ist ja auch noch lange sonst, ne?

S1: Ne, nicht so lange, aber ich brauche das auch. Wegen meiner ganzen Familie, meine Mutter ist auch ein bisschen, nicht so stabil. Ich muss auch ein bisschen aufpassen.

S2: Wann warst du das letzte Mal da?

S1: Vor zwei Jahren. […]. Sie war auch wieder auch da. Ich will nicht darüber reden, bitte nicht.

S2: Ja.

S1: Lieber nicht. Ok, nächste Frage.

S2: […]. Welche Rolle spielt für dich Sprache? […].

S1: Oh, alles! Alles! Alles, alles, alles. Irgendwann habe ich einfach gedacht, ohne die deutsche Sprache kann ich nichts machen. Nichts, nichts. Ich kann einfach nicht einkaufen gehen, ich kann einfach nichts bestellen, ich kann einfach nichts alleine. Zum Beispiel, wenn du zum Krankenhaus oder zum Arzt oder zu deinen deutschen Freunden […], dann braucht es Sprache. So habe ich sehr schöne Freunde auch … so habe ich dich auch kennengelernt! Ich glaube, wenn ich nicht so … Irgendwann habe ich einfach gemerkt… Ich muss mehr, ich muss mehr. Ich muss, ich muss, ich muss. Ich muss. Aber ich kenne auch viele Ausländer, Ausländerinnen, dass sie nicht weiter Deutsch lernen.

S2: Mh. Die dann so ein bisschen, und dann aber nicht…Ja. […].

S1: Und dann Stopp einfach. Sie lassen das einfach so. […]. Aber weißt du wieso und warum? Die Ausländer und Ausländerinnen fühlen sich nicht so wohl. Es fehlt noch mehr Liebe. Nicht Liebe, aber so mehr Kultur und… ich weiß es nicht.

S2: Ein offenes…

S1: Ja, ein bisschen offenes. Ja. Ein bisschen etwas, wo man denkt, ja gut, hier sind Ausländer, das sind die Deutschen und dann man kann alles in einer ganzen Halle, oder keine Ahnung Platz einfach sitzen und quatschen und trinken.

S2: Ja. Ohne, dass man da so…

S1: Ja, oder nur Frauen, wieso nicht? […]. Aber dann hast du eine neue Generation, die nicht zehn Jahre in Deutschland sind und dann sprechen sie A1 Deutschniveau. Das finde ich schon schade.

S2: Ja.

S1: Sehr, sehr schade.

[Das Gespräch wird unterbrochen und dann wird die Aufnahme beendet, weil Lys‘ Mann Juri dazukommt und auch Abendessen möchte].

Anh. A3: Transkription Gespräch Mohamed Kaloga

Speaker 1: Mohamed [S1]

Speaker 2: Ronja [S2]

Datum des Gesprächs: 21.08.2022

Ort: Mohamed wollte das Gespräch gerne bei *Damn Burger* (Burger-Restaurant) führen, da ein Freund von Marley,[423] der hier gearbeitet hat, ihm während Corona-Zeiten ab und an einen Burger mitbrachte. Mohamed sagt bei der Terminvereinbarung, dass er leider nicht viele Restaurants kennt, da er immer zuhause kocht. Auswärts essen gehen sei zu teuer. Ich verspäte mich um eine Viertelstunde, da ich zuvor auf dem Kleinkunstfestival auf dem Petrusplatz in Neu-Ulm mit Freunden. Auf dem Festival spielen zwei Tage lang verschiedene Musiker*innen und Künstler*innen treten auf. Mohamed erzählt später, dass er die Stunden zuvor auch auf dem Festival war, mich aber nicht gesehen hat. Er sei alleine dort gewesen. Wieder betont er, dass er zu wenig Geld für solche Aktivitäten hat. Das Festival sei zwar umsonst, aber er würde eben gerne auch etwas trinken und essen dort. Aus Spaß habe er sich überlegt, ob er sich nicht auch eine Gitarre kaufen solle, um mit viel Üben nächstes Jahr selber als Künstler auf der Bühne stehen zu können. Das sei besser, als auf Arbeit zu warten. Dabei lacht er und vergleicht sich mit Marley bzw. Marian Kucharik, der als Pianist ab und an in verschiedenen Bars spiele.

Aufnahme 1

S1: Ok, my name is Mohamed Kaloga. The first name is Mohamed, the family name is Kaloga.

[…].

S2: How old are you?

S1: 26.

S2: And you have no children? […].

S1: No.

S2: And you're living in Neu-Ulm, you told me?

S1: In Neu-Ulm, ja.

S2: Since?

S1: Since seven years now.

S2: And originally you came from Sierra Leone?

S1: Ja.

S2: And then you moved…?

S1: Senegal, dann Türkei, Türkei - dann Bulgaria, Bulgaria – Serbia, Serbia – Hungaria, Hungaria – Austria, Austria – German.

S2: You had a long way.

S1: Ja, really long way. But I'm really happy I'm reaching safe journey in German, because this is important. Some poeple dead, they no reach their destination.

[423] Marian Kucharik ist ein 30-jähriger Klavierbauer aus Ulm, der Mohamed über das gemeinsame Zeitverbringen an der Donauwiese kennengelernt hat. Seit einigen Jahren unterstützt er ihn bei behördlichen Angelegenheiten. Marley hat mir Mohamed vorgestellt. Siehe auch Kap. 5.4.4. „Kulturvermittlungsveranstaltung ‚Kunstknall' im Museum Ulm und der Kunsthalle Weishaupt".

S2: And what would you say living in Neu-Ulm and Ulm, like because it's very close the cities – maybe it's not such a big difference- what do you like in Ulm and Neu-Ulm and what are the things you…?

S1: Too much. [lacht].

S2: I don't know! [laut] „Nothing, I don't like anything" [verstellt seine Stimme aus Spaß dabei].

S1: I [need? #00:01:45#] in Ulm too much. Because even if I want to drink […] good cappuccino I just come to Ulm. [beide lachen].

S2: In Neu-Ulm it's difficult to find a good cappuccino [beide lachen]. Yeah but there's the *Rösterei*, you know the place? It's new. […].

S1: Ok? No.

S2: It's a new café next to *Petrusplatz*.

S1: Ah! I find it. When we are going from the Bahnhof.

S2: I think so. It's small … but they have really really good coffee. […].

S1: I find it! Like two month going!

S2: Ja, maybe. […].

S1: And second again, the *Flüchtlinge* from Ulm, I'm seeing it like they now have no stress than we in Neu-Ulm. […]. We have too much stress like how I tell you. I now have graue Haare in my hair, in my head. Because of all this stress.

S2: You mean like all the documents you need.

S1: Ja, because of the documents for seven years. So #00:03:10# work like two years. I don't think they have to be like same situation again. I want to work, but they don't want to give me chance. This is the problem, the stress is too much because the #00:03:27# we ordered from Neu-Ulm, they don't believe people too much. Because they tell me you have to bring your passport. I went to Berlin like three #00:03:40# to my embassy. I have all paper from my embassy, they can't give passport here. They tell me it is in my homebase: Neu-Ulm [Ausländer? #00:03:49#]. No, they know about that one. This in my homebase. I can give passport here. But I bring them all the proof from the embassy, but they still don't believe me. But yesterday I find a letter! From my *Briefkasten*! They want to see me on Friday nine o'clock.

[Er hat einen Brief zur Sicherheitsbefragung der Ausländerbehörde von Neu-Ulm dabei].

S2: Ah! This Friday?

S1: I think. I have to be this Friday! [er zieht den Brief aus seiner Jackentasche]. Because I find the letter yesterday. But my Deutschreden is not going that kind of way good …

S2: Ja, but maybe I can read it if you want to …

S1: Maybe read the Terminseite, because I see that one is not too …

[Ich lese den Brief].

S2: 02.09. Which date we have? I think is not this week but next week.

S1: Next week, ja. I hope it will be good. Good invite for me. Because for long time I never get *Brief* from them.

S2: Ah but you … The Befragung … so they want to talk with you and they can talk with you in English but there is also a document you have to fulfill and that has to be in German language. And if you are not good in German, you should bring somebody who can help you. So I can help you if you want to.

S1: No problem. […]. Because I never read it all. I just see from *neun Uhr* the appointment but now I see.

S2: But if you need help, I can come with you.

S1: Why not.

[…]. [Ich lese den Brief weiter und murmel dabei vor mich hin].

S2: Ok. Ja, I can come with you. […]. Or you can write it to me via Whatsapp?

S1: *Oder* make a photo from it? I send it for you. […]. When you have it even in photo it's good, because that means that I am the one who invite you can come help me.

S2: Ja, and then it's better for … Ja, but maybe that's a good sign.

S1: Ja, when I find the letter sofort I have good moon. I hope there will be good moon for me there. Because I never know […]. You have to fullfill for me a paper in German language … so.

S2: Ja, it's always difficult when you … Maybe it's good when they see that you're … You know?

S1: I hope. Because there is many people want to give me job but because I don't have my working permit they can't employ me. You understand? Because from 2019 august when they take the working permit from me, I was never thinking I will reach this time they don't give me my working permit again. Because I want to work and pay my tax. I don't want to turn to useless person […].

S2: So that's something you really miss: To go working and to have something to do. But is there something else like you say? Living in Ulm or Neu-Ulm you miss from I don't know Sierra Leone? Like special food or something that in Germany doesn't exist?

S1: Really I go on. Like in the first time system they still give me my working permit, then I work and pay my tax without sitting and so. That will be good for me. Because for sitting so - I've seen it - it is not good future for me. Because not for not to say I'm old, I'm not sick, I have no sick from my #00:08:24#. I can work.

S2: Ja, and then it's even easier to go out and things like that.

S1: Ja! Before when I wasn't working every weekend I went out. Because I no say: „Ja I'm working". My salary was not #00:08:39#. But no problem. This wasn't good for me, because I'm not taken from the government because I don't need for take from the government now. Like I mean when I come, I mean you, I never go to school oder I never go to any Kurs then I can't say: „Ja, in this time I can take from the government, when I start speaking the language I can find work." But I went to school almost one year, one and a half year. Then leave the school go to work. After when I loose my job then again I return to the school. Now even the school tell me: „No, next year you can not go to the school again because of your age. You're 26 years now."

S2: And then there's a limit?

S1: Ja. You have to go to work. I tell them: „Ja, I want to work. But I don't have the working permit." They tell me: „Ok. Now, no chance for you for this school."

S2: So, at the moment how is youre daily routine? […]. When do you stand up? What are you doing the day?

S1: So when the school close, when I stand up in the morning, just coming outside, walking around and go to home. Because there was a …like one day course to Neu-Ulm in *Augsburgerstraße* by one help organisation, too. #00:10:15#. […]. But now they too, there are not doing this course now. I have a Lernpartner every Monday like two o'clock. #00:10:29#. To learn like a two hour oder one hour and when he has time like three hours. So, I have another Lernpartner, there is one woman from Familienzentrum. It's an old woman into his Rente. Into his working #00:10:47# at four o'clock. In four o'clock he call me if I have time come and we learn.

S2: But in the moment it's not possible?

S1: Ja.

S2: So you're driving a lot with your bicycle and going on *Kleinkunstfestival*? […].

S1: My bicycle is in the Reparatur.

S2: Ah no! What happened? What did you do?

S1: You know the last two weeks there is too much windy. I park my bicycle, I forget to close to the iron. Then it fall down one time. Then I come out, stay. Second time, he broke. Fall down and broke. Then I give to the Reparatur. […]. He tell me: „I will call you when I finished with him." […].

S2: So and you have been in the *Apotheke* you said to me?

S1: Ja! Last two weeks. Before the day when they have to close, I've been see Juri this day.

S2: Ah! Juri or Juli?

S1: Juri! […]. The guy with the african girl married together.

S2: Ja! Ja! Ah cool! […].

S1: Ja! I find him there. […]. And chat a little bit.

S2: Ah cool! There was a concert or something?

S1: No, […]. Just drinking and so on.

[…].

S2: […]. Juri is one of my best friends.

S1: Oh, he's a nice guy! This day, when you leave me from the Donau, we chat too much! He take my number, he say: „You're a guy we have to help, because you want to work, you don't want to steal from people you don't want to do any kind of criminal something. So, give me your number!" #00:13:20# have to call *Landramtsamt* from Neu-Ulm and say something for them when they go check an believe you and give you a working permit to you again. Really he was a nice guy! Nice guy. He come ask me: „What do you want to drink?" This day I tell him: „Thank you very much. I just have my drink. Because there is a good friend from me. He's the one tell me: „Ey, someone invite me from *Apotheke*?"

S2: Ah, so you we're with a friend there?

S1: Ja! He tell me: „Someone invite me from *Apotheke*?" For this person tell me: „It's a bar? Me I don't know this." I said: „Ah ok. Me too I wasn't there like two weeks going so *oder* three weeks going

[Mohamed war das erste Mal mit uns zusammen nach *Stürmt die Burg* dort]. Good friends they take me to there". He tell me: „Really?" He say: „I never know this bar name." […].

S2: Ja, it's also a funny name because when you say *Apotheke*, I also told my mother that I will go the *Apotheke* this evening, and my mother thought that I'm ill.

S1: [Lacht].

S2: She asked me: „Oh no, what happened? Why you have to go the *Apotheke* in the evening?" [lacht].

S1: Because him too, he called the person when he invite him there. He tell him #00:14:36#: „What happened with you?" I tell him: „No! This is a bar for drinking! There is last day today. We are chilling there, we have time to come there."

S2: But you like the *Apotheke* from the flair or which kind of bars you prefer when you're going out?

S1: *Olga*. […].

S2: And when you want to go out dancing? What's the music you like? […].

S1: Reggae.

S2: Mh. But is there a good Reggae space in Ulm or Neu-Ulm?

S1: No.

S2: Not really, ne?

S1: No. When you want to go to Reggae-Jam, a good Reggae-Jam, that is in Augsburg oder in Stuttgart. […]. But in Ulm here you can not find anything. Before when Marley was living in Willy-Brandt-Platz I sleeping from marley place, everyday [Wort langgezogen] I'm in *Olga*. Everyday! Because it's close to Marley home […].

S2: *Olga* it's nice but it's dangerous, because […] Olga it's always you come home late!

S1: Oh! [tief und langgezogen]. Time come, I don't want to go there. Because always the… my african… I can say my brother because they're all african, always they was getting fighting with the security.

S2: In the *Olga*?

S1: Ja! In *Olga*!

S2: But why?

S1: My last day for leave *Olga* they was drink too much. I'm get problem from the security. I think almost twenty cops have come there in this night.

S2: But because they were aggressive or what?

S1: Ja! They wound the security with *Glas* in the [zeigt auf den Hals und macht Schlagbewegung nach].

S2: Ah no!

S1: Ja.

S2: […]. And then you couldn't go there anymore?

S1: The boy drink, and drink a strong one come frome another bar, he want to come *Olga*. The security is telling they: „Ok. But you don't need to enter with this bottle. You have to finish it and leave it here."

This is normal. But he don't want to listen, bla bla bla. […]. Then the security was pushing him, then fightingplace. The bottle when in his hand…

S2: That's always not good.

S1: That's not good. Really. Then the Polizei is coming. […]. I meet Marley. Marley tell me: „You come earlier today?". I say: „Ja, because *Olga* is not good today."

S2: […]. But you hadn't problems?

S1: No, no.

S2: […]. Sometimes you don't know. Because when situations are like many people…

S1: I safe myself from that one too much. Because that one, I don't like it. That one [bringt mich um? #00:17:27#.]. I leave my country to find my peace and myself. So I don't come here for fight or nothing.

S2: Ja, of course. And you have been in the *Gleis*?

S1: Ja. With Marley, with a friend of Marley. Ja. I went there, this day was a nice man, was good techno. Because *Gleis*, they like techno. [lacht].

S2: Ja. There's only techno. And a lot of really young people I think.

S1: Ja. Like another club *Eden*. […]. It's nice but like two years going.

S2: I like *Eden* sometimes more than… but it's closed now.

S1: Ja. But I don't know why they close it now.

S2: Because there is a really german initiative with old people who say that it's too loud. They make too much noise for the places around.

S1: Oh. They have to find another place. […]. So another club too was in the city. Middle of the city. It was *Good Bar*. Club name was *Good Bar*. Because the appartement people say that it is too noise. But was a small club. But the people when they are coming inside can not #00:19:17# people all going inside this club. Because of many people come there. […]. But last, last last day, they don't have chance they telling them: „Oh, it's too loud. They have to move from there."

S2: I think it's sad because it was one of the last places where you could go, like going out dancing in Ulm. Now you only have the *Gleis*. In the summer ok you have *Stürmt die Burg* where we have been.

S1: Because they closed the *Theatro*?

S2: Ah *Theatro*. True. You have been in *Theatro* also?

S1: Never! […]. But it's closed. Someone tell me that they sell it.

S2: But I think they have a new owner. But I'm not sure. I think they will reopen.

S1: Ok.

S2: What do you think like, that's also a question I had in mind, I think it's a difficult question, I also had to think about it before: What is culture for you and what is art for you? […].

S1: Hm. This is not easy [lacht].

S2: No, but there is no […] right and no wrong, you know? It's also a personal question I think. […].

[Lange Stille. Man hört nur die Musik vom Restaurant].

S2: [Lacht]. Ja, I think for everybody it's something else maybe.

[Wieder lange Stille, man hört nur die Musik vom Restaurant].

S2: If you don't have an answer, you don't have an answer!

S1: Ok. I don't have an answer for it! [lacht].

S2: Ok. But when you say like… What is like art for you? […]. Is it more like a feeling, or is it more like seeing a picture, or is it more like listening to music or is it more like chatting with people, cooking? I don't know. There are so many… What do you like for… ?

S1: When I'm working. When I'm working I feel free, I feel joy, I feel healthy. Because right now I've even seen I'm getting lazy. Becaue eating, sleeping, drinking, that is not good.

S2: And when you're walking, your're walking through the city or you have special places in nature? [Missverständnis: Mohamed redet vom Arbeiten, ich vom Spazierengehen].

S1: No. I mean when arbeiten. When you're working.

S2: Ah! Ok! Ja.

S1: Like when you are in the job. […]. But my mind is free. But like just like a just sitting, eating, sleeping, so just walking around. I'm not seeing it is good idea for me.

S2: Ja. Maybe when you're working again you have also a new perspective on things again.

S1: Ja. […].

S2: That's true. But if you had the choice to change something in Ulm or to make something – just imagine you have all the money you have and you could start a project – do what you want, what would it be?

S1: That is good question! Because my project when I was working two years, my project was in working: „Ah ok, maybe this the best way and work and get money for you." Then the next and get family then you can #00:23:36# the family or put your money. This was my plan. But the plan was not work. […]. Because I know […] when I want to get family in German here, before men deposing no each other because we use to see that one we used to [täuschen? #00:24:04#] girls than in internetside, they will ask you what you're living, what do you have for work. If he forget and tell they: „oh sorry, I'm not working". Maybe he can not answer thats your *Nachricht* again and your message again. Maybe #00:24:22# and say: „You're not a responsible person." You understand? […].

S2: You already had this situation?

S1: Ja! […]. But when you're working. „Ah, then I see! You working, you are a responsible person". Even the person, when he want to know him maybe come to a partynight if he know. […]. If he know you are not working, maybe she [betont] is working, maybe come together […]. Maybe I am the one will come take care about you and maybe even when you can get children, I take care about your children, then maybe it will be stress for him. But go working, here is working here is working, bringing together, then maybe if he #00:25:14#. Because no one can live like this. You understand? Because my plan, not from today, before I start loosing my family, I start saying: „Oh I will make family me to get my family together." But when he is not working, it's not my own power. Maybe time is not ready. You understand?

S2: Ja.

S1: So, but when I'm working, that will be good for me. Because I try it before. Before like in seven years going, I take like this same situation, I take like three years like so. Neue school, know nothing, eat, wake up, sleeping. Eat, wake up, sleeping. You understand? After come work like two years, I see the difference! I see the difference! Wake up on time, sleep on time, then do my things then and good time. You understand? But when you're not working, sitting like this, even – for how many years now I can say for three years or four years, I never go for myself in Kleidungsladen for buy Kleidung for myself. […]. That's not life.

S2: Ja.

S1: Even yesterday when I met with my old boss he tell me: „Try and transfy to Ulm!". I say: „We try it! Me and Marley try it. We went to my lawyer. Marley tell him, say: ‚Hey, I have an […] appartement. I can give him one room. My friend is living in one room. Then try and change for him the address'". But the lawyer tell him…
S2: Ja, I also think in Baden-Württemberg it's easier to…

S1: Easier! Ja! Because we are seeing the Flüchtlinge from Baden-Württemberg, many people are getting the chance. Not the Aufenthalts- but they are getting the Arbeitserlaubnis again. Go and work. […]. Many people when I was in same situation with them will ask them: „What will you do when they give you working permit again?" „Nothing. I just bring my Geburtsurkunde". And me I bring the Geburtsurkunde before the even bring the working permit. From when they tell me: „Ah, we want to get identity from you, you can no, you are from Sierra Leone." I tell them: „Ok, I don't have passport. But my Geburtsurkunde. I have it! It's in my country!" They tell me: „Bring it." I bring it. Then later they start tell me: „But we need identity with photo." So even my Betreuer wasn't convincing this time. He's even telling them: „Who's german daughter have Geburtsurkunde with Bilder? Tell me!" No one. […]. Now they are telling again but you have to bring identity with photo, this that. That all I don't understand. Really. […].

<u>Aufnahme 2</u>

[…] Das Gespräch vorher geht über die Arbeit mit Menschen mit Behinderung.

S1: I went to work there or some people, I say, I reach there. The boss even tell me, he tell me when he are working here, if he see this people maybe if you want to put fire from here he have to alarming #00:00:14#.

S2: But you were working in a house for… or with him alone with his family?

S1: No. Just where they come work in the day time, in the evening they drive them to home. […]. So, when I went there, if I come they're always happy. Even the #00:00:35#, he tell me maybe we will tell *Landratsamt* you work here, because some people they don't get a gute Laune. But you, when you don't come they just they come ask me: „Wann kommt der Schwarze nochmal arbeiten?". [lacht].

S2: Ja: „Wann ist er da?" [Lacht mit]. […].

S1: Wann ist da? When he comes he says: „ohhhh, Schwarze ist hier!". [Lacht].

S2: But how old…?

S1: … oh! Some people twenty, some poeple twenty-five…

S2: … so different ages.

S1: … some people old. Ja, I work with them like... Because my Stunde was in fifteen, fifteen Stunde. I was going every weekend, like Saturday and Sunday, work with them.

S2: That's nice. But why did you stop? You weren't allowed to do it anymore?

S1: No. Because this was a problem. When I was in [half? #00:01:36#], they give me punishment for went there for work. [lacht]. But when I come, really they all will get gute Laune. […]. Alle. From große Opa … Alle! [lacht]. Really they are really funny. I like them too much. When I say this story to Marley, Marley tell me: „Me too! I work there, too". The same place when he […].

S2: Marley was also working there?

S1: Ja! He too get punishment they sending him for work. He tell me: „Which punishment do you have?" […] „oh the same punishment!"

S2: He also had it?

S1: [lacht]. Then they send him there to work. […]. The girl from the „behindert" looking wander go nail down from his foot put ring from his hand [lacht sehr].

S2: […]. But was it from the *Lebenshilfe*?

S1: No, no, no. This a #00:02:48# from Neu-Ulm. […]. I work there, really it was a really good time. Even I ask the boss, I tell him: „I want to work here he can give me work?" He say: „No. […]. We can't take this one. Because they are coming here, some people give stress to their family at home, they can't handle the stress. And then they come here. In the evening, moving body a little, when they are reaching at home they're tired, then they can go to bed. The people, when they are working here, this people is story from this people. Then no from handle them, they can't take any kind of normal person. […]. They come for working here because of weed, they come working here because of the punishment from the government […]. But he was really nice. He was really nice.

S2: Ja, sometimes you really get good connections because people…

S1: Ja, ja, ja. The boss – I still have his card. Henning. Mr. Henning. […]. He tell me: „You, you are a good boy. Many people are coming here #00:04:21#. Punishment when they bring they come here. But when they come here #00:04:29#", you understand. He tell me: „But when I ask them, what do you do when they bring you to come here? Some people is starting lying to him: ‚I don't do nothing. Just punishment'." So, so. But me, when he ask me: „What do you do?", I tell him. He said: „Ah, you are a really #00:04:51# person, tell me about you're story. What do you do the punishment they bring you?" I say: „Ja, this punishment is not even for me, but because of his #00:05.01#. Friend tell me: „Ah, you're going to work here. Can I chill from your room? ". I tell him: „This is not my room. This is for all." [lacht]. When I buy a house, that is for my #00:05:14#. But this is not for me. Take my #00:05:17#. I'm coming in the morning, because *Burger King* weekend I work 10 to… in the morning. 4 o'clock. Then I start chilling from the city little bit, […]. I'm coming 6 o'clock in the morning #00:05.37#. I say my house is full #00:05:40#. [lacht sehr]. Yeah, what happened here? They tell me: „Ok, where you come frome"? „I'm coming from work". „Oh nice! You're coming from work"? I say: „Ja". „Ok. You're tired?" And I say: „Jaa! It was a night shift." They tell me: „Ok, but we have Heimkontrolle. Because we're getting too much problems from this Heim." I said: „Ok. No problem, I'm clean." They check all the rooms, after that they bring the dog. [lacht].

S2: Really?

[Essen wird ausgerufen].

Aufnahme 3

S1: […]. The court. I was thinking that everything now is ok, because I went there, I miss my lawyer, because I pay the lawyer. But the lawyer was not get chance to go to me to the court, to the appointment. I do it there alone! The judger ask me: You like german?“ I say: „If I was not liking it here, like for long time, I was a [lie? #00:00:37#]. When I wasn't coming, German was not my intention, German was not my destination. But something hold me here, because the politician hold me. They tell m: „We can not leave you, where you want to go to your destination. What you are going find there you can get it here, too“. They tell me: „Have someone in Sweden, when you want to go?“ I say: „No, I want to go asyl, but I'm seen it, the asyl there is easier then here. Because many people wasn't here.“ They say: „#00:01:06# getting in stress, this that. […].“ They tell me: „Ok, with document we can leave you and go to Sweden. But without document… Oder you ask asyl here, *oder* we take you to the prison, because you have no document, but you are new to here.“ I tell them: „Ok, now I need the asyl.“ They take me and gave me to the asylantpeople. The asylantpeople in München, I stay there for one week. Then after they take me to Augsburg nine days. From Augsburg they tell me: You have to come to Neu-Ulm.“ Then come to Neu-Ulm. Neu-Ulm my first address was in #00:01:49# Straße 1. There how I tell you before was like *Basketballkorb*. Like six month, they don't want to transfy me […]. It starts winding, cold, cold. People can not handle this cold, because no Decke can not handle that one. Than people is starting *streiten*, you understand. They take weed and bring that from our address, house. You understand? But he asks me: „Are you ok?“ And I say: „Ja.“ „Where are you working?“ I tell: „I'm working *Burger King* in Ulm Bahnhof. I'm working there“. He tell me: „You like the job?“. I say: „I like it! Because I'm working like two years oder two and a half years. I never make krank, I never take Urlaub.“ He say: „Why? But your boss don't want to give you?“ I say: „No! I am the one who ask for him because I have no way to go for Urlaub.“ He tell me: „Ok. That's good.“ So, I tell him that I hope this will be my last day from the court here, because this is my second time. I was thinking when I come from the first time, this was my first last chance. But you call me again – second time. So, I don't want to be here a third time again. I want you everything when I have to get and be working […]. He tell me: „Ok, no problem. […].“ Many people are saying the problem is in Neu-Ulm the Ausländerbehörde, not from the court. Because when from the court, when they decide there, even Neu-Ulm don't decide. It will be so far in this state, ja? But really, I dont't want to be like this.“

S2: But do you think that… which role language plays? Like, do you have the impression that it's also with german language and english language or… I don't know.

S1: Ja, because the man when he… I'm taking class from him was like #00:04:00# seven years, he tell me. #00:04:03# he's a german man. He's in Rente. He was a Mathematiklehrer. So now he's the one I'm taking class with [Markus? #00:04:14#]. This man perfect english. […]. I even ask him sometimes when I'm writing […]. I will tell him: „Markus, I want to write this one.“ […].

S2: [Lacht]. „Jaja, can you help me please?“

S1: He said: „Oh there's a Fehler.“ [lacht]. This guy is a nice guy. Nice guy. In summertime, he even invite me for ride with the boat.

S2: Ah cool, here at the Donau? […]. With his family or…?

S1: Ja, his family… A lot of family.

S2: It's a big boat?

S1: Ja. The big boat. A ride with the boat from the ending…

S2: But not on the *Nabada*? Another day?

S1: Eh…?

S2: You know *Nadaba*? With the many […] small boats on the Donau?

S1: No, this is the big boat. We were also sitting outside.

S2: Ah ok, wow.

S1: […]. He just write me one day and tell me: „Hast du Lust?" Ich habe gesagt: „Für was?" Da hat er gesagt „mit die Boot fahren." [lacht].

S2: Ok, cool.

S1: So I'm telling him: „Ja, I have." Because I've never been with the boat in the Donau. He tell me: „Ok. We will do it." It was a nice day, the weather was good. Really. Nice guy. This guy is to african system, because he was in Tanzania, he was in Kenia.

S2: Ah, east africa?

S1: Ja, and help many people from Africa and… Wie heißt das?... Schreiner, oder? [zeigt auf den Tisch]. For making tables.

S2: *Ah ja, Schreiner.*

S1: […]. Ja. He makes Schreiner from there. Learning people. Then after when the people get like a Zeugnis, Schulzeugnis, then after went to start opening company for #00:06:11# in Simbabwe. He do it for freiwillig.

S2: Ah cool. And you still have contact to him?

S1: Ja! Nice guy! Nice guy! Now he's in Rente. He tell me he don't need even Berufsschule. If he put your mind right now, I can learn you I can #00:06:2# only can't give you Zeugnis, because the school gives you Zeugnis. But I can learn you.

S2: Teach you.

S1: Teach you. You can read good Deutsch, you can speak good Deutsch. Because he can't leave me. One word. When I don't bring the word how it has to be…

S2: Then it's like …

S1: No! He can't leave me.

S2: No chance!

[Beide lachen].

S1: Like my father. He can't leave me. No! No. [lacht wieder].

S2: It has to be correct.

S1: Ja. It has to be correct. [beide lachen]. [Kurze Redepause]. Ja, because in Juli I was want to make a Ausbildung from Altenpflege. […]. From *AWO*. #00:07:31#. Seniorenheim. This is close to the *Donauklinik*, Neu-Ulm. […]. They tell me: „No problem. The Chefin was nice. He tell me: „We have many Asylanten like you, we help them. But you now, the problem…"

S2: The same thing.

S1: Same thing. And second again, they help many people from Ulm. They are not critical like Neu-Ulm. Because he tell me: „In Neu-Ulm, if not a problem for Neu-Ulm I can find for you a school from *Falkenburgschule*. It will go one year Helfer, Pflegehelfer. When I look you, you are really good, you need the job because they tell me there is many Araber, arabic people, they are coming, they say ‚I need the job' oder they need the Ausbildungsplace because they haven't find a Ausbildungsplace now, they're tired, they don't have. When they come they tell: ‚Ja, we do the job how you want.' But after, they don't want to wash women. They just want to #00:09:02# to men. The work don't ask that one. The work say you have to #00:09:08# to everyone."

S2: Of course, ja.

S1: I'm telling them that is not a problem for me. They tell me: „Really"? I say: „It's not a problem for me. I do my Praktikum in the #00:09:16#. But after Neu-Ulm say we need passport for you for your Ausbildung. […]. Same thing. Same situation. I tried giving, I tried giving. Now I even forget about the Ausbildung. Because in august, too, I was get an appointment with my lawyer and this day my lawyer was making for me klagen that now almost six month going, when he made this klagen. Then I ask him, he tell me they didn't even answer. […]. So yesterday when I get this letter maybe they answer come now! Maybe they are calling for me.

S2: I'm not really sure what the meeting will be about, but we will see.

S1: We will see. […]. Because I never get a Brief, letter from them. So, five years oder…

S2: Ah ok, it's the first since five years?

S1: Ja! Since five years when I was in… they stopping their want to work one day they send me letter like so, come to Landratsamt! Then when I come they tell me: „Ja you say want to work, then you are allowed for work now."

S2: Ja, maybe!

S1: Maybe!

S2: We will see! Maybe, you never know.

S1: [Haut zweimal auf den Tisch]. Maybe. Because I like to go for weekend outside.

S2: Yeah I understand. You need money to go.

S1: Ja! You need money!

S2: Even there are spots for free like the festival there but you want to drink something, you want to eat something, ja!

S1: When I went to the festival, just I was there half an hour, but I eat like fifteen euro. Because I buy drink, I buy this #00:11:14#, I buy Pommes there. You understand? Then after I walk to *Petrusplatz* and go buy icecream. So...

S2: Ja that's how you do it if you want to go outside.

S1: That's what you want to do.

S2: Ja.

S1: But if you don't have it, you forget this #00:11:31#. What you can do? Nothing. Me I like that one, when friend maybe, when I don't have friend who spend on me, no problem. It's my friend. That is

called friend. But when he want me to get it, I spend from him. But not always depend on friends. No! I hate that one.

S2: Ja. When it's always. It's like difficult.

S1: Ja! It's difficult. [...]. We will see, what they are calling me. Maybe it will be good. No one knows. But I hope. I hope. There are good workingplace right now, there are looking for people for work, because even home24 there is a gute Bekannte von mir. They take me one day from the place, he tell me this is the work. But I can't give you without the document. What is this work? Open the carton, look the plan, #00:13:11#, #00:13:13# is here, maybe this sofa #00:13:16# oder it is a Stuhl, fix the tire. You understand? I tell him: „Oh, I love this work." He tell me: „And second again, anything when you needed here from your home #00:13:31# you allow, forget it." And this is it. For many years. I'm sleeping in one bed when the bed give me problem. When I wasn't working.

S2: Is it a room you are living together with the two african guys?

S1: Ja! Ja!

S2: Or is it a flat?

S1: No, a room! A room! [...], first, second, third [macht mit Hand Etagenbett nach]. When he #00:14:01# I think down was in ten oder eleven. Eleven #00:14:11#. This livingroom, the rooms then contain, they consist from Landratsamt. If it's big room: four people. If it's mid: three people.

S2: And then you have a shared kitchen?

S1: Yeah, we have a shared kitchen. [...]. We are three sharing same toilet in the room.

S2: Do you have the chance to [...] other coming people to make some music together or is there something like that?

S1: No, before! Before Marley come to me and know many people playing guitar #00:14:52#. […]. But now there isn't, for many years now. Before Corona come, they give the security #00:15:01# and after Corona the security will move. Now the security is there. When you are come and visit, you're allowed to visit until 10 o'clock. 10 o'clock, your visit have to go out. When you are going out they write your name. When you are coming they write your name.

S2: Mh, they control it.

S1: They control it. This is really crazy. I wait when second chance come for me #00:15:31# Neu-Ulm and come to Ulm. Because I'm seeing it. Too much difference between the Flüchtlinge from Ulm and here. People was living, you know the big place Asylheim from Ulm in Eselsberg?

S2: Ja.

S1: There is law in this Asylheim: If you are not working, you want to private house you will go to the #00:16:01#. The #00:16:03# will say: „Ok, we will pay you, go to three hundred and something. #00:16:08#. You can find room up to one hundred and fifty oder two hundred. If you find it, those I pay you, they pay this room for you because they don't want to leave you in this big Heim. But we, even if you are working, you want to find a home, they say: „No". [...]. You have to stay here. You have to stay with three people inside the #00:16:36#." They can't even come say: „Ok, now you are working, we know. We don't want to get problem with this one, you can't live in this Heim but we will give you a room for only you. " They can't do that.

S2: Mh. And the two other people in your room you told me they're from Uganda and from...

S1: ... Mali.

S2: Mali. And they also have the same problem?

S1: Same problem. [...]. The Malian is worse than we. Because him, from 2016 they are paying him one hundred and one sixty. We are only start 2019. He from 2016. [...].

S2: Ja, it's crazy.

S1: It's really crazy. He fight any kind of way. One day he bring his Geburtsurkunde and give to him. Just one month the #00:17:41# his money is up to three hundred and twenty. Than after they cut it again, they tell him: „Ja, we went to control it, your Geburtsurkunde is not original, this that. Nine days #00:17:57#. So, this days again, he bring his ID from Mali again and give to them. Cause, the day he give to them even the Landratsamt even laugh. He bring it and goes to Landratsamt and Landratsamt call the Polizei. [lacht]. They call the Polizei then. „I want to see you". They say: „Why? Is there a problem in Landratsamt?" […]. They want to invite you now, no problem. „This is my ID. I want to give to Landratsamt. But this ID, if they go control it if it's a original from 2016, my money #00:18:37# all from me. Because this is my money, they have to give to me. But the ticket for me, they say because they say because you don't bring any identity. If they go control it if it's original, this money all they have to give me. If not that I have problem". [Lacht]. This day I laughed there. I tell: „Fight!" #00:18:56#.

S2: Just do it!

S1: Ja! [laut] Fight! They give you your working permit and you start working and get more money than what they take from you! What is three hundred and twenty [...]. Ja! It's money. But not pausing when he can do something. Me and you can do something and get more money than that one. But this one, for the old people when they can not moving they can not do nothing again. But than give this money to that one. But not for me and you. But this people don't understand that. [...].

Anh. A4: Transkription Gespräch Charles Wallace

Speaker 1: Charles, genannt Sidi [S1]

Speaker 2: Ronja [S2]

Datum des Gesprächs: 13.12.2022

Ort: *Abyssinia*-Restaurant um 13.30 Uhr. Gerade hat die Küche nach dem Mittagstisch geschlossen. Ich bin die einzige, als ich reinkomme. Später kommt noch eine Frau mit Baby auf dem Arm herein und fragt, ob es noch etwas zu essen gibt. Charles bestellt direkt einen Cappuccino für mich mit, den ich nicht zahlen muss. Ich bin spontan für das Gespräch in sein Restaurant gekommen, er nimmt sich aber Zeit für mich. Studierende möchte er unterstützen, denn seine Kinder würden auch studieren und er wisse, wie schwer das sei, sagt er.

Aufnahme 1

S2: Vielleicht magst du erstmal ein bisschen erzählen: Wie heißt du? Wer bist du? Wie lange bist du schon in Ulm?

S1: Ok. Ich heiße eigentlich Charles Wallace, die meisten nennen mich Sidi Wallace. Ich bin in Ulm seit 86. Bin ich nach Ulm gekommen als Soldat, Wallington 86. Und dann war ich hier and wir haben – 2003 war das – das kleine Geschäft an der Donau. Für 15 Jahre.

S2: Ah ok. Wie hieß das?

S1: Genauso.

S2: Achso! Das kannte ich gar nicht, ja. […]. Mit wem hast du das aufgemacht und wie kam die Idee?

S1: Einfach so! In dieser Zeit hatten wir eine Sprachenschule und meine Frau hat gesagt: „Ok, ich will jetzt ein Restaurant aufmachen." Ok, haben wir das gemacht. Und dann nach diesen – 2006, 2009 – hatten meine Kinder dieses Problem gehabt, dass sie alle Amerikaner waren, aber waren noch nicht in Amerika.

S2: Du hast zwei Kinder?

S1: Ich habe sechs.

S2: Alle in Ulm verteilt? […].

S1: Alle in Ulm. Und so haben wir gesagt: „Ok, entweder gehen wir jetzt oder gehen wir nie." Also sind wir zehn Jahre nach [San Antonio? #00:01:27]. Und dann in 2019 sind wir zurückgekommen, genau nach zehn Jahren sind wir zurückgekommen.

S2: Warum seid ihr zurück?

S1: Wegen die Kinder haben… In Amerika zum Leben ist schön, aber wenn du hier in Deutschland bist, dann du bist gewöhnt zum Arzt gehen, wenn du willst, sowas. […]. Das gibt's in Amerika nicht.

S1: … Versicherungen…

S2: Versicherungen gibt's schon, aber das ist einfach zu teuer. Das ist einfach zu teuer. So, die Kinder haben mir gesagt: „Ja…" Und dann auch noch das Schulsystem ist ein bisschen anders. Es wird nicht so viel wie hier in Deutschland gemacht für das Schulsystem.

[Zwei Cappuccino werden von der Bedienung an den Tisch gebracht].

S2: Ich habe gesagt, ich glaub dass das Schulsystem ist besser, wenn wir zurückgehen. Ich habe euch allen das gesagt von Anfang an.

S1: [lacht]

[Frau mit Baby kommt herein und fragt, ob es noch Mittagstisch gibt, oder ob es schon zu spät ist. Sidi sagt, dass es eigentlich schon zu spät sei, sie sich aber gerne einen Platz aussuchen dürfe].

S2: Okay, dann seid ihr 2019 zurück hierhin.

S1: Genau. 2019 haben wir gesagt „ok". Wir haben dieses object in *die Halle*.

S2: Ja!

S1: #00:02:58#. Wir haben gesagt „ok, wir fangen klein an". Wir gucken mal, wie das läuft. Wir schauen mal, wie das ist. Quasi ein bisschen Zeit gehabt, bis das angefangen hat mit Corona. […]. So wir wollten da nichts Großes machen und wir haben gesagt wir machen was Kleines. #00:03:17# kleinen Stand. Haben wir da angefangen, super gelaufen. Und zwischendrin war diese Corona-Sache schon wieder weg und wir haben gesagt: „ok, super!" und wir haben dieses object gefunden. Vertrag unterschrieben…

S2: Und einfach direkt aus dem Bauch raus?

S1: Direkt… zwei Wochen später hat's geheißen Lockdown! Oh my gosh! So, wir haben aus dem Fenster verkauft und sowas. Alle Leute sind selber gekommen, Bestellungen abgeholt, wir haben

durchgehalten. Einfach durchgehalten. Unser Vermieter ist wirklich toll, sie haben uns #00:04:00# arbeiten.

S2: Unterstützt auch?

S1: Ja! Sie haben uns unterstützt. Und dann irgendwann ist das Corona wieder weg, dann war's super! Super gelaufen. Und allen Endes ist es so, wir haben eine, wie sagt man? Markenlücke, wo die Leute können veganisch essen. Das ist jetzt wichtig. Veganisch […], glutenfrei und sowas. Auf diese Art und Weise… Ich bin nicht aus Äthiopien, ich bin eigentlich aus Chicago. Meine Frau ist eigentlich aus Äthiopien.

S2: Ok, ja.

S1: Ich habe das alles von ihrer Mutter gelernt. Sie hat mir gesagt vor zwanzig Jahren: „Du lernst kochen, wegen meiner Tochter will nicht immer für dich kochen."

S2: [Lacht]. Coole Schwiegermutter!

S1: Ja! Hat sie nicht gewusst, hab' ich gesagt „sie hat sowieso nicht gekocht!" [lacht]. Aber das war ok. And habe ich alles von Mama von meiner Frau [Sigi? #00:04:56#].

S2: Aber hat die bei euch gewohnt irgendwie? Oder in der Nähe?

S1: Die hat in Ulm gewohnt auch.

S2: Ah, auch!

S1: Ja, die waren alle 1974 oder so die waren Refugees. Das ist wenn es ist Krieg… *Abyssinia* heißt *Abyssinia* wegen in dieser Zeit war Abessinien, es war Ethiopia und Eritrea die waren zusammen ein Land. Genau, 1974, als meine Frau 75 geboren war, hieß es für die Krieg. […]. So es ist Krieg. Wollten dann Ethiopia und Eritrea ihre eigenen Lande.

[Das Telefon klingelt. Sidi schaut dorthin und guckt fragend, ich sage „ja, ja. Klar!"].

Aufnahme 2

S2: Ok, das heißt ihr habt das Restaurant genannt *Abyssinia*, weil es diesen Krieg gab…

S1: Wir haben es genannt *Abyssinia* wegen das war die Name für dieses Land. Wegen Ethiopia und Eritrea genau wie sagt man Nord- und Süddeutschland „mein Essen hier ist besser wie das Essen hier drüben", so wir haben beides #00:00:25# in eine gemacht und darum heißt es dann *Abyssinia.*

S2: Hm. Deine Frau kommt eigentlich aus Äthiopien?

S1: Genau. Nein, sie ist eigentlich geboren in Eritrea, aber aufgewachsen in Äthiopien.

S2: Ja, ok. Und ist dann nach Ulm und dann hast du sie hier in Ulm kennengelernt?

S1: Hm. Das war vor vielen Jahren habe ich sie hier in Ulm kennengelernt und einfach geblieben. […]. Wie gesagt, wir haben das Restaurant aufgemacht und als das zweite Mal zurückgekommen bin, wir haben nicht gewusst sollen wir das machen wegen Corona, wir haben das gemacht und dann #00:01:00# sind wir hier vorbeigelaufen und haben gesehen, dass das…

S2: … frei ist…

S1: … frei ist… Es war nicht frei! Die wollten eigentlich raus. Das die Leute, das hier drin waren, die waren jetzt sieben oder acht Jahre drin, mit Corona die sagten einfach erschöpft und die wollen nicht

mehr. Sie haben es abgegeben, wir haben und beworben, wir haben es gekriegt und seitdem läuft es einfach gut. Es ist super, muss ich ehrlich sagen. Kann ich mich nicht beklagen. Aber das ist schon viel Arbeit. Aber das ist okay [lacht].

S2: Das glaube ich, ja. Den ganzen Tag hier am…

S1: Seit sieben Uhr bin ich hier heute. Aber das ist normal. Ich bin damit gewöhnt jetzt. Kein Problem.

S2: Und was für Leute kommen hierher? Alle? Gemischt irgendwie?

S1: Alle! Komplett querbeet. Alles gemischt. #00:01:48# zwischen 25 bis 55.

S2: […]. Was würdest du sagen gefällt dir besonders am Leben in Ulm? Und was ist was, wo du sagst, das vermisst du vielleicht?

[…].

S1: Ulm hat sein eigenes kleines Flair. Es ist nicht ein Dorf, aber ist auch nicht der Großstadt. Die Leute hier sind alle sehr nett, die sind alle perfekt. #00:02:31# gesagt Deutschland ist gut, das Einzige, was ich nicht mag hier in Deutschland ist die Wetter.

S2: Hm. Es ist gerade zu kalt. [Beide lachen].

S1: Aber vermissen tu ich eigentlich…You know in America. Ich komme aus einer Großstadt, aus Chicago. So this is… Deutschland wird nie auf dieses Niveau sein. Es ist okay. Aber es ist nicht zu klein, nicht zu groß. […]. Ich würde jede sagen, die Kinder haben wollen, this ist die beste Plätze. Alles ist verbunden miteinander, alles ist okay, kannst überall hin. […]. Ok. […]. Muss ich ehrlich sagen, Ulm ist gute kleine Stadt. Die Leute sind sehr nett, Geschäftsführer alles, wenn du einander kennst, alle die sind sehr nett zueinander. Das finde ich super hier. Wirklich.

S2: Hm. […]. Wie sieht eine normale Woche bei dir aus, wenn du so einen Tagesablauf hast? Und wie sieht ein Wochenende bei dir aus? Was machst du am Wochenende, wenn du Zeit hast?

S1: Ok. Ich sag mal so. Woche: Dienstag bis Samstag. Jeden Tag, sieben Uhr morgens bis elf Uhr abends. Und irgendwann nach einer Weile ich gewöhne mich da dran. Das ist okay. Aber das ist unser Baby. Du hast das Gefühl dein kleines Kind [schaut zu der Frau, die nebenan am Tisch mit Baby in der Trage sitzt] kannst du nicht jemanden anders geben. Egal, wenn das deine eigene Mutter ist, sie wird nie dein Kind putzen, wie du es tust. Das glaubt man. Aber es ist einfach so. Bis wir die Leute haben, das wirklich sagen können, die genauso den Laden führen wie wir es führen würden, müssen wir selber…

S2: Und einarbeiten.

S1: Einarbeiten. Bis dann müssen wir es selber führen so. Aber meine Woche ist wie gesagt Dienstag bis Samstag. Wochenende, meistens wenn ich Wochenende frei habe, reise ich. Also meine Frau und ich wir mögen gerne zu reisen. Sie arbeitet als Flugbegleiterin.

S2: Ah ok. Sie ist unterwegs auch.

S1: Sie ist jetzt gerade in New York. Sie geht nach Amerika mindestens zwei, drei, viermal im Monat.

S2: Ok, witzig.

S1: [Lacht]. Ja, genau! ie ist mehr in Amerika wie ich und ich bin da geboren! [beide lachen]. Das ist krass, das stimmt! [lacht wieder]. […]. Es ist uns sehr wichtig mit anderen Leuten in Verbindung zu kommen. [Kleiner Hund kommt zu Sidi gelaufen aus der Küche]. Das ist mein Baby! [Sidi nimmt den

Hund auf den Arm]. […]. Am Wochenende versuchen wir immer irgendwo zu reisen, wegen es ist uns sehr wichtig, dass wir zusammen irgendwo gehen, irgendwas anderes erleben.

S2: Aber reisen dann immer so richtig weit weg […]?

S1: Wir versuchen… Wenn es nach uns geht, wenn wir schaffen es, wir würden wirklich nach Hawaii gehen and wir kommen wieder zurück. Ja, das ist uns wichtig. Wir versuchen immer an einem Wochenende soviel zu erleben. Meistens gehen wir nach Paris, Italien oder sowas. Einfach so. Um irgendwas anderes zu sehen. Wir finden es sehr wichtig, wenn du ein Restaurant hast, dich mit vielen Leuten in Verbindung zu setzen. Man muss tolerant sein. Man muss verstehen wie das ist, andere Kulturen zu begegnen. Andere zu verstehen, die Unterschiede dafür. Nicht so, wie in Amerika we say „closed minded". Wir versuchen alles auf eine Art und Weise offen #00:06:23#.

S2: Das wäre nämlich auch noch eine Frage. Was für dich Kultur ist?

S1: Ok, Kultur auf eine Art und Weise ist was man daraus macht. I mean, muss ich ehrlich sagen. Kultur das ist eigentlich was ist von dir vorgegeben von deine Vorfahren […]. Kulturen sind verschieden. Jede Person hat eine … Ich sag mal so, du weißt nicht, wie das ist. In eine andere Kultur bist du in die Schuhe gelaufen von jemand anderes. Kultur finde ich… You know like Deutschland hier man #00:07:05# Schweinebraten, Spätzle sowas. Aber es gibt viel mehr dazu. Man muss erstmal dieses… Man muss offen sein, dass man überhaupt wissen, was Kultur ist. Kultur ist, ich sage mal Stammbaum von den Menschen. Es ist was einen Menschen ausmacht. Du bist eigentlich… nur als Mensch bist du eigentlich…ich sag mal eine Zusammenstellung von deinen Erfahrungen im Leben. Das ist deine Kultur eigentlich. So bei mir meine Kultur, ich habe eigentlich zwei. Ich bin Hälfte meines Lebens in Amerika, Hälfte meines Lebens hier. So ich bin eigentlich nicht richtig amerikanisch und auch nicht richtig deutsch. Aber irgendwo zwischendrinnen, ein #00:07.49# zwischen beiden Kulturen bin ich eigentlich. So Kultur für mich ist Leben. Ich sag: Genieß dieses Leben, wegen das Leben ist sehr kurz. Man denkt, dass das lang ist, aber es ist sehr kurz. Das einzige Ding, das man mitnehmen kann, wenn das Leben vorbei ist, ist deine Erinnerung. Deswegen du sollst eigentlich viele davon machen. […].

S2: Was war deine schönste Erinnerung hier?

S1: […]. Es gibt so viele. […]. Ich glaube jedes Mal, das mein Kind geboren war, das war eine Erinnerung. Aber es gibt so viele andere Sachen, das hier diese Kultur. Es ist einfach anders. Das Leben [#ein Zauber war? 00:22:31#], andere Leute zu begegnen, andere Denkweise zu verstehen und sowas. […]. Und meine Frau kennenlernen.

S2: Wie habt ihr euch kennengelernt? [lacht]

S1: Ich habe meine Frau kennengelernt eigentlich ich war zu der Zeit ein Danceinstructor. Ich habe Hip-Hop-Tanz gemacht.

S2: Ah wie cool, ja. Wo habt ihr das gemacht?

S1: […]. Irgendwo dahinten in der Frauenstraße. […]. Es war da so ein Studio da zu dieser Zeit. Da habe ich Tanz unterrichtet. Und sie war in dieser Klasse. Und zu der gleichen Zeit, am gleichen Tag habe ich auch noch aufgelegt als DJ im *Meyers* und sie hat nicht gewusst, dass ich die gleiche Person bin [lacht].

S2: Ach wie cool. Aber das heißt du bist eigentlich auch Tänzer und DJ?

S1: Ja genau, habe ich alles gemacht in dieser Zeit auch. Das ist wie ich sie kennengelernt habe. Das ist wirklich schön.

S2: Aber machst du jetzt noch Musik oder Tanz oder so?

S1: Nein, jetzt nicht mehr! Jetzt habe ich keine… [Lacht]. Mit Restaurant, Kinder und das?! Nein! […]. Ich habe keine Zeit.

S2: Was ist denn für dich Kunst? Weil das geht jetzt so in die Richtung.

S1: Kunst? Kunst ist das Mensch. Was man aus sich selbst rausholen kann. Wegen eine Person kann, sag mal, singen and die ist 25 und du kennst ein Kind, das drei Jahre alt ist and singt viel besser wie diese 25-Jährige. […]. Kunst ist, ich sag mal so, das ist eine Gabe von Gott gegeben. […]. Es gibt viele Leute das diese Gabe sehe und nutzen und viele Leute das diese Gabe vergeuden. Die wissen nicht, dass die das haben oder die wollen das nicht haben. Kunst ist eigentlich wenn Mensch #00:10:41# gefunden hat was dir Spaß macht, was dir #00:10:44# und du machst das mit aller Leidenschaft! Das ist dann diese Kunst, ja.

[Gespräch zwischen der anderen Frau mit Baby und Bedienung].

S2: Glaubst du denn, dass man Kunst auch so im Alltag hier erleben kann? Einfach so, ohne dass man das plant?

S1: I mean Kunst ist überall. Überall! Aber man muss seine Augen dafür haben. And this is die einzige Ding mit Kunst: Wer bestimmt was eigentlich Kunst ist? This is das. Und das Problem ist genau wie unsere Mode. Wer bestimmt, was Mode ist? Wer #00:11:42# lauter schreit #00:11:44#. Kunst ist, ich finde ist die einzige Person, jede Person ist ein Künstler. Jeder. Es ist nur, es gibt Leute, ich sag mal, das ist Kunst, die sagen „ok, das kenne ich. Das mag ich". Trau mich das dann zu machen. Es gibt andere Leute, die sich das nicht trauen. Kunst ist as we would say in America: „beauty is in the eye of the beholder". Kunst ist auch in the eye of the beholder.

S2: Ja, ich habe irgendwie auch noch drüber nachgedacht, sowas wie kochen oder so kann ja auch Kunst sein.

S1: Ja genau! Das ist das. Kochen, Schuhe putzen! Keine Ahnung. Jeder macht eine Kunst.

S2: Ja, Gespräche führen, oder den Garten machen.

S1: Es gibt bei mir in Amerika, es gibt [Zeiten? #00:12:32#] die haben Straßenkünstler. Es gibt Leute, das Schlagzeug spielen können auf einmal, du glaubst das ist ein Konzert! […].

[Hund schleckt Sidi über das Gesicht].

S2: Wer hat jetzt hier die Deko ausgesucht bei euch? Oder wie habt ihr das eingerichtet?

S1: Eigentlich wie alle Deko im Leben: Es gibt eine Frau im Spiel [beide lachen]. Männer, die denken nicht an sowas zu viel, die machen irgendwas und sagen lass gut sein. Aber wenn es irgendwie hingestellt werden, das hat meine Frau und ein paar Sachen habe ich hingestellt. Ich sag mal die Decke kommt von mir [kleine Teller bzw. runde Platten aus Bast in verschiedenen Größen hängen an der Decke]. Das ist nur irgendwas, das ich mir ausgedacht habe, das kam mit Jahren Erfahrung und sowas. Wir wollten dieses Gefühl haben, dass die Leute sind wie zu Hause. Das ist das, ein richtig gemütliches Gefühl haben. Die meisten Leute das kommt her, die wollen eigentlich nie wieder gehen. [Grinst]. […]. „Das tut mir leid, du bist hier jetzt seit zwei Stunden, du musst jetzt gehen! Andere Leute müssen auch essen" [beide lachen].

S2: Ja, „ich würde gerne auch noch ein bisschen was verdienen!"

[…].

S1: Aber ist ok. Es ist super, dass die Leute wollen nicht nach Hause gehen. Das ist gut. Das ist ein gutes Zeichen.

S2: Ok, das heißt aber, dass hier so Sachen [zeigt auf ein Holzkunstwerk an der Wand gegenüber, wo ungefähr Größe DIN A4 hat und auf dem vier kleine Instrumente aus Holz angebracht sind], die haben für euch eine Bedeutung oder…?

S1: Ja, die sind alles ertreisches oder äthiopisches Instrumente. Schlagzeug, guitar, this is like a bassguitar, harmonica oder sowas. Das sind verschiedene Instrumente. Die sind meistens in Eritrea oder Ethiopia gespielt. Ethiopia die sind sehr bekannt, dass die sind teilweise von die „Ur-christians" oder von die [„Ur-hebreation"? #00:14:42] und viele von diesen Sachen sind von dieser Zeit.

S2: Ahja stimmt, das sagt man ja irgendwie, ne? Mit Selassie und so?

S1: Ja genau, Haile Selassie. Der war die letzte König oder Kaiser. Die Leute sollten eigentlich viele abstammen von David, Jakob und sowas. Das sind so sehr wichtige #00:15:12#. Diese Sachen kommen von dieser Kultur und alles Mögliche seit David.

S2: Weißt du, ob es hier irgendwie noch so Musiker gibt, die das spielen können hier in Ulm oder so Musikgruppen oder sowas?

S1: In Ulm weiß ich nicht. Keine Ahnung, ich kenne keine. Aber das ist mehr meine Frau, die das wissen. Ich habe über die letzten zwanzig Jahre vieles mitgekriegt und sowas, aber ich weiß, dass hier in Ulm glaube ich nicht. Ich kenne keine. Ich kenne ein paar, das haben die Instrumente, aber keine, das die wirklich spielt. […].

S2: Ja. Was ist für dich so der Deko-Gegenstand, der für dich so am…oder einen persönlichen Bezug?

S1: Persönlicher Bezug ist sowas wie dieses Bild hier. [Zeigt auf ein kleines, aus Holz geschnitztes Bild, auf dem drei verschiedene Gebäude sind. Oben steht Ethiopia, links ein Gebäude namens Axum, in der Mitte Lalibela und rechts Fasil]. Diese Kirchen, das gebaut sind aus einem Stein. Ich war in Äthiopien mit meiner Frau und wir haben diese Kirchen alle besucht. Und sowas auf diese Art und Weise finde ich gut. Dieses like Lalibela eine Kirche, das komplett , das Ding ist komplett aus einem (!) Stein gebaut. Die haben mit der Hand…

S2: Mit der Hand da gemeißelt und…

S1: Alles gemacht. Genau.

[Sidi ruft den Kellner und bittet ihn, den Hund wieder mit zu seinem Körbchen zu nehmen].

S2: Ja, ich seh schon daneben wart ihr bei… [links neben dem Bild hängt ein Bildschirm, auf dem eine Folge der Kochsendung *Mein Lokal dein Lokal* läuft].

S1: Ja genau bei *Mein Lokal, dein Lokal* waren wir.

S2: Wie kam das? Habt ihr euch da beworben oder gesehen?

S1: Nein, eigentlich die sind auf uns aufmerksam, wegen die haben Restaurants hier in Ulm gesucht.

S2: Ach die sind extra nach Ulm gekommen und wollten hier irgendwie…?

S1: Genau! Die sind nach Ulm gekommen und die haben fünf Restaurants ausgesucht. Und die fünf Restaurants siehst du, dass die alle sind in jede Restaurant gegangen und haben ihre Bewertungen abgegeben. […]. Wir waren eigentlich das Geheimtipp.

S2: Hm. Wann war das?

S1: Im Juli war das. Im Juli haben wir das gemacht und wurde erst ich glaube im August oder September ausgestrahlt. Aber das war wichtig und eine super Erfahrung.

S2: Also war nett? Nette Leute und irgendwie witzig?

S1: Das war super super lustig. Super genial, alles Mögliche. Würde ich gerne nochmal machen. Es ist sehr viel Arbeit.

S2: Ich wollte gerade sagen, schon spannend. Wenn das Kamerateam kommt, man muss alles dreimal sagen?

S1: 700 Mal!

S2: Echt? Ja schon, oder?

S1: Ja! Das war, boah. Das Wort „nochmal" haben wir gehasst! „Nochmal!" Ahhh.

S2: „Ich kann nicht nochmal! Bitte nicht."

S1: „Nochmal!" [lang gezogen]. Das war so krass! Aber das war lustig. Das war wirklich lustig. […].

S2: Wer war denn noch dabei?

S1: Hier Restaurant #00:18:12# in Neu-Ulm, die hier, die waren in Ehinge. [Er guckt dabei auf den Monitor und zählt weitere Teilnehmende auf]. Komplett gemischte Truppe. […].

S2: Ja, ist ja auch eine Erfahrung. Macht man auch nicht jeden Tag.

S1: Nein, nicht jeden Tag! Das war super! Für uns war es gut. Viele Leute sind auf das aufmerksam…

S2: Ich glaube meine Mama hat mir das sogar geschrieben. Die wohnt in Köln, und die hat mir nämlich geschrieben: „Oh, ich hab hier ein Restaurant in Ulm gesehen, guck mal! Das sieht doch toll aus!" Und ich so: „Ja, das kenne ich". [Beide lachen]. […].

S1: Das ist super, das ist cool. [Lacht].

S2: Ich glaube eine Frage habe ich noch gehabt, die fand ich auch noch spannend. Was du meinst, was für eine Rolle Sprache spielt so? Einmal im Alltag, aber dann auch in Bezug auf Kunst und Kultur.

S1: Mit Deutschland in Beziehung oder what?

S2: Überhaupt. Welche Rolle da Kommunikation spielt? Weil man sagt ja zum Beispiel manchmal auch, dass Musik wie eine Sprache sein kann, oder dass man sich irgendwie ausdrückt über ein Bild. Und ob es da vielleicht einen Unterschied gibt?

S1: Also ich finde, dass Kommunikation ist so vielfältig wie die Sprachen, das wir haben auf der Welt. Jeder hat seine eigene Weg, das sie kommuniziert. Paar Leute mehr, paar Leute weniger. Aber Kommunikation in Ulm oder hier jetzt in Deutschland…Ich finde früher vor zehn oder zwanzig Jahren haben die weniger kommuniziert. Die waren…viele Leute sind in dieser Zeit ein bisschen zurückgehalten. Typische deutsche Leute, die schauen erstmal und…

S2: … dann abchecken…

S1: … dann abchecken was los ist und dann… ah…

S2: Sage ich jetzt was?

S1: Soll ich was sagen oder nicht? Ja! Das ist hier dieses Ding. Aber in Amerika das ist genau das Gegenteil. Komplett das Gegenteil! […]. Die quatschen… Du kannst einen Mensch eine Minute sehen, und der redet mit dir, wie als wenn der mit dir seit zwanzig Jahren kennengelernt haben. And I'm like…

S2: Wer bist du?

S1: … wie heißt du jetzt nach zwanzig Minuten? [beide lachen]. And das ist halt so. Hier du kannst in einer Wohnsiedlung wohnen und deine Nachbarn nicht mal sehen oder mit ihnen reden fünf Jahre lang.

S2: Hm. Was meinst du woran das liegt?

S1: Die Leute wollen zu sich selbst sein. Keine Ahnung. […]. Ich weiß nicht. This Teil von dieser Kultur verstehe ich nicht. Wegen wir sind Menschen und wir müssen so miteinander begegnen, dass wir Probleme lösen können, dass wir Erfahrungen bieten können füreinander, aber ich weiß nicht, warum das so ist.

S2: Aber hattest du Situationen, wo das hier auch nicht so ist? Also hast du Situationen im Kopf […], wo man doch schnell ins Gespräch kommt?

S1: Also wie gesagt, vor zwanzig Jahren war das so. Heutzutage ist das nicht so. Heutzutage die Leute, die reden. Die sind sehr offen. Die reden mehr wie früher. Die Leute haben nicht so Hemmungen und alles. […]. Von mir wegen ich bin Amerikaner. Man sieht das von 500 Meter. Ich glaube deswegen ist das einfacher. Wenn sie wollen, merken sie, ich rede mit jedem. Bis ich nach Hause komme, habe ich bestimmt zehn Leute neu kenngelernt. [beide lachen]. Das ist normal bei mir. Und jetzt seit dieser Sendung ich kann nicht nicht reden mit Leute. Und ich weiß nicht…

S2: … wer das ist. Ja.

Dritte Aufnahme

[…].

S2: Eine Frage habe ich noch. Du meintest du bist selber künstlerisch nicht mehr so aktiv vom tanzen… oder? […].

S1: Künstlerisch bei mir ist… wenn ich mach jetzt auflegen als DJ keine mehr. Aber ich habe eine Band.

S2: Ah! Ja ok, schon!

S1: So, music mache ich schon! Das ist ein Teil von mir.

S2: Cool, was macht ihr für Musik?

S1: Wir machen alles Mögliche. Funk, Jazz, Soul, Pop. Alles querbeet.

S2: Mega! Wie heißt ihr?

S1: Organised Individuals. Habe ich vor 25 Jahren jemanden kennengelernt in #00:00:54#, da habe ich noch in #00:00:56# gewohnt und ich bin wieder zurück ich sag mal vor… 2019. Wir haben uns nochmal gesehen und wir haben dann 2020 nochmal angefangen.

S2: Wie viele Leute seid ihr?

S1: Sieben.

S2: Was machst du? Warte du bist… ok. Sänger sage ich?

S1: [Lacht]. Genau! [Beide lachen]. […]. Ich bin einfach Sänger und Organisator […]. Ja, das ist richtig lustig. Macht richtig Spaß.

S2: Habt ihr mal Konzerte irgendwo?

S1: […]. Jetzt machen wir alle Stücke neu, […] wir schreiben unsere eigene Musik auch. Und wir würden vielleicht in der nächsten Kulturnacht oder sowas vielleicht irgendwas machen. Mal gucken, auf dem Rabengassenfest oder sowas.

S2: Ahja! Ihr habt ja hier eigentlich auch perfekt, ne? Aufmachen, das wäre ja eigentlich cool, oder? [Blickt in Richtung mehrerer Glastüren, die ebenerdig sind].

S1: Ja, genau. So vielleicht machen wir das auch demnächst. Schauen wir mal. […]. Im Sommer was cool ist hier, ich kann komplette Bänke aufstellen, wie du sagst alle Fenster aufmachen, wenn alle Leute laufen vorbei.

S2: Du hast einfach die ganzen Laufkunden…

S1: Genau! […].

S2: Ja, das ist mega von der Location her. Ja cool. Danke dir! […]. Ich hoffe ich habe dir nicht zu viel Zeit geklaut.

S1: Ah ist ok!

Anh. A5: Transkription Gespräch José Cortez

Speaker 1: José [S1]

Speaker 2: Ronja [S2]

Datum des Gesprächs: 07.02.2023

Ort: *Anoa* Café in der Ulmer Innenstadt am späten Nachmittag. José hat sich das Café gewünscht, weil er hier noch nie war.

Aufnahme 1

S2: Maybe you [...] can present yourself a little bit: youre name, youre age, what you are doing.

S1: Ja. My name is José, I'm 25 years old right now, originally I came from Ecuador but right now I'm studying my master degree here in Ulm in Germany. So I study and work on beside as a recruter. And I'm study #00:00:28# innovation right now.

S2: And since when you are in Ulm?

S1: I came to Ulm the last week of September. Like four month I think right now. Four month in Ulm and six years in Germany.

S2: We met each other at the *International Tandem*. It was the first time, that you... no, it wasn't the first time.

S1: [...]. It was my first time. It was completely spontaneous. I did plan to meet with friends downstairs and we landed there. [...]. They asked me. We were downstairs and then it was like I forget the name, the old danish guy, who organised everything. He was talking to us and be like: „hey, come up!“ […]. It was really spontaneous, but it was cool!

S2: And you were there with your friend, the...

S1: I was there with a friend from Ecuador, that I met here in Ulm. I was there with my neighbour. It was really international.

S2: Yes! Why are we talking? I just want to talk with you a little bit about arts and culture. And the first question is: What do you think for yourself is culture and what is art? So maybe is there a difference? Or what is the difference? There is no right or wrong. [...].

S1: I think for me like culture is really different from art, the definition. I also had something similar in the bachelors. So there is a lot of definitions coming into my mind. [...]. But culture is like everything you are getting from the environment and a different view like who you are. Like how you act, how you talk to people, how you react to things, how you talk. A lot of different things. And it's something really personal. But also on an other level it can be shared with another #00:02:44# people. It #00:02:47# culture, could be something like how you live, than next level your family, than your school, then your #00:02:52# and like that. Watching different levels. But something #00:02:57# shared with a lot of people. And comes from your environment. I think that's it. Culture can unite people, but it's also like to create some trouble other times. It's so #00:03:13#. A lot of different things. But for me it's something that unites people and that combines a lot of different factors out of #00:03.19# for a person.

S1: […] and for me art, I haven't thought a lot about it to be honest, so I guess it's something…anything people can produce. And a thing that have an expressive like meaning and purpose. It can be a lot of things. It can be like music, painting, something you write. But I think […] it doesn't have to be beautiful, but it can be something that will be appreciated by some people.

S2: That's a question, that always arise, ja.

S1: They can be appreciated for other people. And I think that is more like a mutual word for it. Like something that is beautiful for me may not be beautiful for other people. Like we can both appreciate, like a #00:04:18# we put in something. Like […] a classic like music, photography, painting, like the other classic ones. But we now have a lot of new kind of things, that could be art. But I think […] the most important #00:04:35# is done with time and effort by a person. And I think that it's done by a person is really important right now, because I know there's a debate about „AI" [Artificial Intelligence] doing art and something like this. So I think for me it's like the main difference. And that someone can appreciate it. Like it could be hated, it could be loved […]. You get a reaction to this creative thing or building or an orchestra, a lot of different things.
S2: And would you say that yourself you are doing art? […].

S1: No [zögerlich und langgezogen]. I'm not sure like to be completely honest I'm not that creative about person. So like drawing, I really don't do it a lot. I used to read a lot and write, but I didn't do it a lot right now. So this moment in my life, there isn't a lot of art I produce or something.

S2: But you're writing, you said? Or it was…

S1: … Ja. Before! Right now I'm not doing anything especially like art. I don't know if cooking […]?

S2: Sure!

S1: That's where I can be the most creative right now. Like cooking, or planning something for friends.

S2: What do you like to cook?

S1: A lot of different things. Last couple of months I'm trying to studying the different vegetarian and vegan dishes, because I could try another field.

S2: You're vegetarian?

S1: No. I eat everything, but I wanted to try it out, like I eat a lot of meat a couple of years before and everything and I want like really to #00:06:26# and understand how it works and can you make it like something I like, something new. And then I was like, ok I […] maybe need this thing […]. Being creative and also try something new with other types of ingredients that I haven't use before. I think that's where I am the most creative right now.

S2: And you did like, I don't know, the common Ecuadorian dishes?

S1: A lot. #00:06:49# from everything. Like the classic simple ones. Like pasta, pizza and everything with a different kind of mix. A couple of things from Ecuador, a couple of things from Germany, other things from Asia, because I was in Korea last year. So I try to mix everything a little bit.

S2: For holidays? Or?

S1: Yeah, I was one month there. It was really awesome. […]. But I think that's where I am the most creative. Drawing is not much my thing, like I used to play guitar, but right now I don't do it a lot. So I think right now it's more like cooking.

S2: You did it in musicschool or just on your own?

S1: No, no. I had like four years violin in school and then I did like four years or so classical guitar and everything. But to be honest, since I've been in Germany I've done it a lot less. I don't even have a guitar right now. But there was always like an outlet to do something. Like drawing was never a thing for me, painting was never a thing for me and I can't even rime, so I didn't write poem or something [lacht]. […].

S2: But you're missing doing music?

S1: I'm not thinking about it a lot.

S2: Because you have a lot of other things to do?

S1: Ja, ja, ja [langgezogen] like right now, like I said I just finished my semester and I have a lot of free time and I really got to cook on the weekend like yesterday and it was a lot of fun again. So I noticed that I missed this creative outlet. Like to do what I want. How I want it in my time, only for me or to share with everyone, like I also like to share what I cook and everything. So that's really cool. But missing music I thought about it I really want to get my guitar back here in the city. But…

S2: But what are you doing in your free time? […].

S1: I do sports or meet with friends…

S2: What sports are you doing?

S1: I'm running and I'm doing #00:08:55# gym right now. It could be #00:08:58# than unisports but I want to do also volleyball and basketball in the summer.

S2: Ah, there are really nice spots, you know them?

S1: Yeah. In the Donau! Ja. […]. That looks awesome. I want to do that again.

S2: […]. There are even basketball spots, here on *Karlsplatz* or *Alter Friedhof*, there are also always people.

S1: I have to try the basketball. I did a lot of times, because I was big in Ecuador, but now I'm not big here. [lacht laut]. […]. Right now […] I got covid, I couldn't really get into shape and I'm trying to get

back into it again. […]. And this year like I gonna do a lot more with friends, I try to do completely new things like to for karaoke or #00:09:56# like go and train your gains, or cook together. Like new activities. I could really enjoying that lately. But when you're seeing new people it's a lot of fun. […]. And I am also trying to reflect a lot about what I really like […] and what I do because I want to do it. […] and some things I do because it was recommended. […] Routine, and I´ve been trying to be a lot more aware…

S2: It's interesting because it's the same with me social relations sometimes. That's the thing you have social relations you just have because you have them. I don't know, if you know that. Maybe because you moved a lot, it's not the same.

S1: Do you mean like coworkers or old friends that you have?

S2: Friends you have, but since a few years your're meeting with them but it's not… the ways are not going in the same direction.

S1: Ja, that happens a lot. Ja. I could meet a couple of old friends, they're all running in very different directions, a lot of similar directions but we're not together anymore. Almost all of my schoolfriends they're doing completely different things, but it's really cool. So ja, it's different but everyone is in another part of life. Trying to #00:11:30# social relationships have been new, trying to #00:11:35# [do something?] that I like. I found out some things that would be boring and I really don't like to do something like that… It's been hard to reflect about that and to say: no I'm fine, I'm happy staying at home. And that's it. That what's have been really hard for me. Because I've had like this idea from like jaa… someone invites you and you have to go. Someone gives you something and you have to say „thank you". And this whole like cultural things behind it. But ja…

S2: Do you think that you can see and experience art also in everyday life? Without really forcing it?

S1: Experience without forcing it?

S2: Ja, that you see art or feel art in your everyday life in some moments, in a moment of surprise, I don't know. When you don't go to a museum and you want so see art, just…

S1: Ja, I think maybe „experience" sounds for me like a really hard word. Like experience sounds like something really deliberate that you want to do, but I think there are a lot of moments in my life or when I came from friends or I say: „Hey, like today I really create #00:13:03# that and that" and than I looked over that and that reminds me of something. You make a picture or you have like right now with the weather you can make a lot of cool pictures and you feel like: „ok! The winter is not so bad!" Or something like that and you do appreciate some things like that. Like here in Ulm, when you walk around…

S2: So you see a little bit the beautiful side of the city because the weather is nice? [Beide reden gleichzeitig].

S1: Ja. The beautiful side of the city or from the people. Maybe when you catch someone is being nice or something like that. But here in Ulm you can't really get lost and find some things completely cool like when you're lost in Cologne or in Berlin or Hamburg or in my homecity.

S2: When you just take another road and…

S1: Ja, and then you find something. I've trying every time, also here a lot of cool places. But I haven't had the chance to do it a lot.

S2: Just walking around or driving with the bicycle?

S1: Ja, like my first week here I didn't know a lot of people but I don't want to be on myself so I said: „ok, you go out for two hours and you want come in before two hours". […]. I was […] walking along the river trying to go in between a couple of houses or something like that. And I really like that sometimes. Find like maybe a hidden tree or really cool flowers or people playing or something like that. Like it's nice. Because when you're alone you can really like try to: „ok I look at it and it's fine."

S2: Did you also get in contact with people this walks or was it just like more for yourself? […].

S1: I think it's more for myself. I can do something like that with […] my girlfriend or a really close friend but other than that it's like …I don't know. Like I really did that to look at the city to #00:15:07# something new. […] take my time.

S2: You went outside with the intention to…

S1: … with the intention to try to find something cool or something new. Maybe a new store or something like that. That's really nice. And then I try to #00:15:27# people to remember they walk by or a song that I heard when I was walking, something like that. #00:15#32# I was here in the river last time and that was really cool and maybe I can do that again.

S2: And what would you say was the best or most intense moment here in Ulm? […]. From the artsy or cultural perspective?

S1: […]. I haven't done that a lot of #00:16:01# to be honest. #00:16:04# the museum there, the Bibliothek is here #00:16:08# but I haven't had this #00:16:10# to do it. I don't thing I had like really classical art experience here in Ulm so far.

S2: Maybe also a concert or musical or a meeting with cultural… I don't know, like you were singing karaoke?

S1: Ja, like karaoke that was really cool. I have more #00:16:29# like couple of people playing on the streets, the weather was really good, both times. Or I was like I think it was first week of November there was a children Chor, they were like dressed up and everything that was also really cool. Or the Chor from the university […]. But that was not really like… I think I noticed also art but I not was explicitly there to watch it. It was more like to have fun and to do something.

S2: What do you think language plays for a role in connecting with people? I mean in everyday life, in professional…?

S1: Mh. A lot, I think. I feel really comfortable with my German, so I do a lot of things. But I also know when I'm meeting new people that I have a lot of things still improve about it. […]. It's more because of my accent. I tend to speak really fast in every language that I speak.

S2: [Lacht].

S1: #00:17:41# people. […]. I read a lot in English, I look a lot of movies in English, but I don't really have a lot of German #00:17:55# to be honest. I read a lot of the classic books that I have to read in school, like Faust #00:18:02#.

S2: Ah you had German in school?

S1: Ja, I had German in school. So I had like this basic foundation of the German culture and everything, that was really cool. […]. But sometimes I learn a cool new word or I really love when I talk to new people to learn about the Redewendungen oder Sprich#00:18:23#. That's something really creative and they're like „damn". I really like that, because I #00:18:29# like that in Spanish.

S2: Are they similar in Spanish, or different from the meaning?

S1: I think all of the languages have a lot of similar things with the same meaning but the words are completely different. Completely, completely different. So you can't translate it word by word. […]. But I really like to hear about it. Something like fun. A completely new way to say something, because it's funny.

S2: Which Redewendung you know in German? Or which is your Redewendung you like the most?

S1: It's that way you tell someone to tell a joke and I get a block [lacht laut]. […]. I have to think about it, right now I'm into a block. […].

S2: […]. Ja, it's depending on the situation. But are there things you miss in Ulm? Maybe when you compare it also with Ecuador or you said you were in Korea or France.

S1: I think you miss things when you have like …when you not have something. So if you're feeling cool and you are doing something that you like it's hard to miss things. And I know some #00:20:30# like if… when you are the person that is in a new environment, everything is cool everything is new like in case for me, so it doesn't get boring or that, so it's fine.

S2: Not something special where you say I miss this kind of food, I miss this kind of possibility to go out?

S1: Ja, a lot of food I can miss like this streetfood culture, to go out […]. I miss the spontaneity sometimes.

S2: Spontaneity you mean like going out or you are on the streets and meet people?

S1: Yeah, something like that. I mean not really like #00:21:08# [approaching?] other people but I like to meet new people when it works. But I like something like #00:21:16# [meeting?] a friend you haven't seen in ages and then you say: „ok, let's go… I'm going to the shop", „ok I come with you". […]. That's not a lot of here. But I don't know a lot of people. But Ulm as a city is fine, […] I like the vibe and how it's compact and how small it is, it's really helpful. You see the same people a lot.

S2: That's true. It's not really a big city.

S1: But I like it. I like the vibe. But I don't see me here long term. […]. It doesn't feel right. […].

S2: To small? Or the people are too… But you see yourself in Germany long term?

S1: Ja. I really like it here. […]. I see myself here. It makes logical sense and I also feel good here. […]. I have a lot of friends that came here to study and they didn't like it and they went back […] or they missed Ecuador, they fly a lot. But I have never….

S2: But you have been in Ecuador since…?

S1: Ja, I try to go like every 18 month, but the last time now was early 2019 and then it was like Covid. But I never had like this feeling I need to go back. I never had that. And I think it's a lot because I feel so wohl here. I feel like relaxed and everything, work and I have my friends, people who I like. I'm not struggling. So that helps a lot.

S1: But your family visited you here in Germany?

S2: Only one time. Last year. That's it.

S1: In Münster?

S2: In Münster, ja.

[Weitere Bestellung wird bei der Kellnerin auf Nachfrage aufgegeben].

S1: But I #00:23:52# really good in Germany. […]. It feels like home. I always say like I want to do like an Erasmus or go somewhere else and a lot of my friends laugh of me: „you're already #00:24:07#", but it doesn't feel like I'm away.

S2: Because you're here since a long time. And you want to go back to Münster? […].

S1: I really like it there. I like the vibe, the city, how progressive it is and everything, that's really cool. But I want to try to live in a big city.

S2: Ah, come to Cologne!

S1: Ja, I love the people in Cologne! […]. It's on my top three: Cologne, Hamburg and maybe Düsseldorf. But it's different.

S2: Ja, really different cities. […]. I come from Leverkusen and Leverkusen is between Düsseldorf and Cologne and when you're young you already have to decide.

S1: They hate each other. Ja, I know.

S2: So for me it's Cologne. [beide lachen]. But I know a lot of people who also love Düsseldorf and who are living there. It's also really international.

S1: Yes, I know. But I've never been there longer than a week. So that's really my expectation that it's something cool but I don't know if it's gonna be cool.

S2: But when you will finish your studies?

S1: If everything goes right I'm done next year february or march.

Aufnahme 2

S1: […]. I think I have to make a lot of important decisions. Like where will I go, what should I work on […].

S2: […]. It's the same thing when I finish my PhD. […]. I love to travel and I didn't really have the possibility to do it the last years. […]. I just wanted to come to Ulm for one year, and now it's my fourth year already.

S1: That's a lot! [Beide lachen].

S2: Ja, it's a lot, you know. And I really love it here. I love the people, I love my work. But on the other hand, now I'm still young and have children or something and I have the possibility to […] travel or go away. I really would love to go to Spain or France for a long time. But also to work there, you know. And it's not so easy I think to find a good work in an other country.

S1: I think it depends a lot. I know a lot of people who find a work everywhere cause they take really #00:01:18#, I think the condition can be very different and the salary is completely different if money is something really important to you. I think there are a lot of other cool […] things there. […]. When I was in Korea for one month […].

S2: You were there alone?

S1: I was with my girlfriend there. She did like an exchange semester there so I want to be with her.

S2: Ah, she comes from Korea?

S1: No, no! She's German…

S2: And then she did the semester there?

S1: Ja and then I visited her in Busan and in Seoul. […].

S2: Ah cool! That's something totally different!

S1: Totally different but I really like this mix. Because I […] was a tourist, I was this really tourist person. Everyone looked at me. She lived there six month, that's really a nice amount of time so she knows about like the costumes, how to talk to people and the basic. That's really cool because I got to do cool things there like cook with her friends, and like really try to get to know the city […]. I really liked that. I really like Korea, but I don't know. [Lacht laut]. It's completely different. It's a really big cultural shock. You will never be integrated there. Never, never, ever, ever!

S2: It's too big, or because the difference is too…? [Beide reden gleichzeitig].

S1: Because you look different. Only because you look different. There is a lot more racism in Asia than here, especially in Korea. The most of the population is like 95 per cent or something are from Korean families and everything. And you look different, you will always look different. And it's not normal that somebody looks different. Here in Germany I love people look completely different and it's completely okay. Because you've been accustomed to that, for them it's completely new. […]. My girlfriend has red hair and they went to talk to her: „hey, where do you come from? Can I take a picture with you?" […]. Like girls, men and everything, but a lot of girls also. You know you'll always be different, you'll always feel different, you will struggle a lot to really talk the language in an appropriate level. You will never be part of the culture.

S2: You also had the impression that you…?

S1: Yeah, I looked different, ja. I'm like brown and I don't have like the eyes or something. You look different and you feel like you've been observed, ja. I never felt that before. It wasn't bad but I would have go there work for a year or something but I would never build my life there because I don't like… we come back to this thing of culture…For me it's really important I'm not like „José from Ecuador" but I'm „José". Like when I feel in Germany, like when I talk to people like normal here: „what do you wear, what do you like". It's fine like most of the time but I really don't like this, like: „hey, I find it really awesome that you did a lot of these things". Like I know, but this is a person part of me but that doesn't define me. I don't want to be like „José who came from Ecuardor", I want to be „José who's done a lot of this other things". That's one of my goals. That's what motivate me to always try to speak better German […]. There is not never like a question about that: „hey, you speak really good German for a #00:05:23#" like „you speak good German". Like these microthings. […]. But for me #00:05:33# issues for that because I also come from a western culture. So it's quiet a lot easier about what to expect, how to behave, and a couple of other things.

S2: I thought it was really interesting at the international meeting. That really you present yourself: „hi, I'm Ronja" and directly the second question always was: „and where do you come from?". I mean it's normal, because it's an international…

S1: You wanna try it? [Bietet mir plötzlich ein Stück von seinem Mohn-Käsekuchen an, den er fast aufgegessen hat bereits]. It's really really nice. The cake!

S2: The cake? Ja, maybe a little bit. […].

S1: Mohn-Mandarine-Käsekuchen. […]. Ich liebe Mohn. […].

[Unterhaltung über Führerschein].

S1: Culturally I'm from Ecuador but I #00:07:03# in Germany and I can interwave both things like I think really well. But also like when you meet other international people you also like feel conntected because you … [Beide reden gleichzeitig].

S2: You have the same experience.

S1: I really like that. […].

S2: It's understandable. Because you are in a city you don't know the people are speaking not your mother tongue and you have the same feeling of just being new maybe in a city you don't know.

S1: Ja. That brings people together a lot. It's crazy. I've had that a couple of times when I was working in… I think it was in Cologne also, like I was working and then I heard someone that spoke Spanish. We talked a little bit, we… [Reden gleichzeitig].

S2: You get faster into contact!

S1: Ja, faster in contact and I walked with my German friend and and #00:07:56#: „hey, why doesn't come your friend with us?" And I: „I don't know him, I just met him".

S2: [Lacht]. „I just talked with him".

S1: And it feels really close really fast.

S2: […]. And on the other hand it's like when […] your're German and you're moving, I don't know from Cologne to Ulm, then it's not the case that you're coming into contact directly with other people. You really have to force yourself to get into contact.

S1: How was it for you?

S2: For me? […]. I really […] was lucky because I started to work at the cultural department and my task of work was or is connecting people. I had a lot of contact with artists. I have a lot of really nice colleagues and also young colleagues, they said: „ah, there's a concert this evening […]". But also I really forced myself to go outside alone. So I went to *Gleis 44* [Techno-Club in Ulm] alone. […]. And I really started to talk to people. […]. And sometimes it was a little bit strange, for example being alone in *Gleis 44* was horrible.

S1: Ja, I wanted to say that.

S2: I don't know. I had like five guys… but always in this flirty… and I just wanted to get to know new people. That was not the best idea.

S1: Yeah, I know what you mean. […]. I think I trust people really fast. And then I talk #00:09:48# how I normally how I talk with my friends. I also got #00:09:52# a couple of German friends they know me, they know how I do everything. They like „I notice your way, you're Latino and everything" but sometimes it becomes a bit strong here in Germany. „So you have to like try to turn it down" and everything. That was really helpful. […]. I mean I'm like to open when I talk to people or too loud or like too #00:10:15#, because that's how I am and how a lot of people of Latin America are. But I got that feedback and that's really important to change that. But I didn't feel like I'm harassing the person. I'm like friendly. […]. I want to be friendly. [Beide lachen]. A lot of small things, you learn when you live in a country. […].

S2: Ja, I even #00:10:53# difference between Cologne and the south of Germany. The people here are a little bit more… not so […] openminded, not so direct. […]. Here they're often confused when you say things directly. When you're really honest. When you say: „blablabla", in Cologne it's normal. […]. You say things in an other kind of way.

S1: Mit Umwegen?

S2: Mit Umwegen, ja. You're paraphrasing it a little bit more.

S1: That's also the Latino way for it. [lacht]. […]. Germans are really direct and I really like that. They are a lot more socially mature than we are and at the same age. That's what my impressions are. The first day that I was here in Ulm, I don't know if I already told you that, but I was here visiting some apartments. So I was at the […] mainstation and I was walking there to my apartment to the „Besichtigungstermin". And I see like someone who was an international student and he was like really black and look lost, just spoke english and looked completely different then a german person… not to be… but it was like that, yeah? And he was looking for direction and I couldn't really help him because I didn't have the time and everything but he talked to a woman like in English and she only looked at him and said like: „Hey, ich spreche kein Englisch, ich bin Schwabe." And then she went away [lacht]. I found it like really like disrespectful but funny at the same time because it #00:12.45# the whole stereoytpe that I've heard before about here. And I it was like I've been here since ten minutes and… [Lacht]. I really laughed a lot. But it was hard to see [lacht].

S2: […]. Really. She didn't even try to…

S1: No, no. „Ich bin Schwabe, ich spreche kein Englisch." [Lacht laut]. That was my first impression that I had from Ulm.

S2: But you're not the first person who tells a story like that. I spoke with different guys from different countries who had to go to the „Ausländerbehörde" for getting I don't know a visa…

S1: I know the pain. I feel the pain. I'm in the pain right now [lacht und unterbricht S1 mit dem Satz].

S2: But they also told me stories that the Sachbearbeiter just said that: „Ja, ich spreche kein Englisch, Pech. So. […]. Nicht mein Problem. […]."

S1: Ja, that's really really sad.

S2: There not even trying. […].

S1: To be completely honest, that's one of the madest experiences here in Germany. I've had like three or four times when I felt rejected. And I know a friend who had it a lot of worse. So it's like it was a little bit different. […]. It could happen everywhere. It goes happening in Ecuador or something. It is really weird when it happens to you, but I had a lot a lot a lot of luck. A lot of that is because I speak German. That helps a lot. They…not calm down but they don't feel like this pressure. Because we can talk on the same language, it helps. […]. Sprache ist Kultur. […]. […] Here there is this dialect everyone speaks, everyone is a little bit different. I find it cute sometimes but it's really different like you can't understand a word.

S2: I had problems to understand people here when I came from… I really had to ask like three or four times to repeat sentences because I didn't get it because it was so different from the sound, from the… I don't know. But I like it. [lacht].

S1: I think it's cute. […].

S2: But are you in that Latin America community thing? Or have you been party in *Theatro*? Oh, now it's closed I think.

S1: *Theatro*? A club?

S2: Ja.

S1: No, I haven't heard about it.

[…].

S1: There are a lot of latin people here. A lot of latin people! I've heard that there is a „Spanish only" party like in *Casa* something behind the main station. […]. There are a lot of latin people here. Really a lot! […]. Just like the two who were with me the last week, they just came from my same city. And before that I met anybody from Ecuador here in Germany. […].

S2: Which city it is?

S1: I mean it is the biggest city, but it's like crazy… […]. Quito.

S2: And they're also staying here for study?

S1: I think the one is almost done with his Ausbildung for Krankenschwester […].

S2: Krankenpfleger.

S1: Krankenpfleger, genau. […]. The other one is just starting right now, but he also wants to study medicine so we're all here for study. Everyone is study and work here. You have to have money for living here.

S2: You were at the concert at the *Apotheke* on Saturday?

S1: No, but I went yesterday at the *Jazzkeller*.

[…]. [Unterhaltung über Dante de Hoyos, der Musiker ist und in der Bar *die Apotheke* gespielt hat und darüber, dass man von dem Sitzplatz aus den Mann gegenüber im Fenster beobachten kann, der gerade kocht].

Anh. A6: Transkription Gespräch Siddhant Bane

Speaker 1: Siddhant [S1]

Speaker 2: Ronja [S2]

Datum des Gesprächs: 05.02.2023

Ort: *Kokoschinski* Café in der Ulmer Innenstadt. Eigentlich hatte sich Siddhant gewünscht ins Café *Brettle* zu gehen. Da es allerdings kalt ist und es regnet, ist es dort zu voll.

Aufnahme 1

[…]

S1: Also ich heiße Siddhant. Ich arbeite als Wissenschaftler bei einem Forschungsinstitut in der erneuerbare Energie-Branche. Ich bin 29 und interessiere mich für Umweltschutz, erneuerbare Energien, wandern und technische Museen.

S2: [Lacht, weil vor der Aufnahme auch schon über das Thema gesprochen wurde]. Du warst in einem in München, hast du gesagt.

S1: Ja genau.

S2: Ist das da in dieser Museumsecke? […].

S1: Das ist genau an der Isar. […]. Es gab da so verschiedene Abteilungen in diesem Museum. Zum Beispiel Flugzeug, Raumfahrt, Chemie, Kernenergie und so weiter. Das war auch besonders cool für Kinder, die sich für Wissenschaft begeistern wollen.

S2: Wo man mitmachen konnte und sowas?

S1: Ja, ja. Also die können auch was mitmachen.

S2: Also man darf auch anfassen selber.

S1: Ja genau. Die mathematische Abteilung war auch ganz spannend. Also da kannst du Sachen aufbauen und diese Muster oder Mandelbrot-Set…

S2: Hast du Mathe studiert, ne, du hast…?

S1: Ne, also ich habe Wirtschaftsingenieurwiss… oder Maschinenbau studiert.

S2: In Österreich, so war das, ne?

S1: Ja, in Österreich und in Indien.

S2: Ja.

S1: Ja… das fand ich sehr interessant. Weil ich auch so programmiere, zum Spaß. Und ich programmiere auch diese Muster. Und wenn man lernt, oder die Kinder sehen oder wenn ich auch sehe, was für eine Mathematik im Hintergrund steckt, ja. Das fand ich auch sehr spannend. Das zweite Museum, das ich hier besucht habe, ist dieses *Limes Museum* in Aalen. […]. Es geht um das romanische Imperium mit alter Mühle und Steine und so weiter.

S2: Ist das draußen auch?

S1: Ne, ne, ne. Das ist leider alles drinnen. Aber vielleicht viele Leute kennen das nicht und wenn du so ein mobiles Veranstaltungs… hast [bezieht sich auf die *Kulturape* der Kulturabteilung der Stadt Ulm, die ich ihm zuvor vorgestellt habe], kannst du darauf aufmerksam machen. Es gibt sowas und ja.

S2: Ja. Aber du warst hier in den Museen warst du noch gar nicht?

S1: War ich nicht.

S2: Aber du bist jetzt seit nem Jahr… aber du bist auch noch nicht lange hier.

S1: Ja. Ja das ist so, weil die Stadt in der du wohnst, findest du die Museen nicht so spannend. Ich weiß nicht woran das liegt. […]. Ich war in den Niederlanden…

S2: … Ja, aber das stimmt. Das ist oft so ein bisschen mit Urlaub oder Tourismus verbunden.

S1: Ja… und dann habe ich sogar drei Museen besucht. *Limes Museum*, und dann *Escher*. Da gibt's auch viele Muster. Kennst du? M. C. Escher?

S2: Ne, muss ich gleich mal googeln.

S1: Ja.

S2: Sind das so modernere Sachen?

S1: Ja [lang gezogen]. Glaube schon. Relativ modern. Aber er macht auch Muster und seine Inspiration sind die Tiere und Sterne und so weiter. […]. Und die anderen Museen sind ganz klassisch. #00:04:07#, Rembrandt, van Gogh.

S2: Wenn du sagst du warst hier noch nicht in nem Museum, was machst du so, wenn du in der Freizeit weggehst? Also du hast schon ein bisschen erzählt, du spielst Cricket, hast du gesagt, ne?

S1: Ja.

S2: Auf internationalen Tandems bist du [lacht, weil man sich hier kennengelernt hat], und sonst? Wandern hast du gesagt, auf den Hund aufpassen, irgendwie sonst Veranstaltungen, wo du hingehst? […].

S1: Das entscheide ich spontan oder die Freunde sagen: „ok, es gibt was Cooles, ein Museum oder ein Konzert". Aber ich mache lieber so Sport oder wandern. Bewegung halt. Zum Beispiel gibt es auch eine Möglichkeit so eine kleine Veranstaltung zu organisieren, wo die Leute keine Ahnung Cricket spielen oder so. Auf der Straße, wie in Brasilien oder so. Oder in Brasilien gibt's auch oder in südamerikanischen Ländern.

S2: Was brauchst du für Cricket? Eigentlich nur zwei Tore im Prinzip?

S1: Ne, ne, ne. Cricket ist genau wie Baseball. […]. Also ein Tennisball und ein Schläger.

S2: Ah stimmt. […]. Ich glaube ich habe das gerade verwechselt [lacht]. Achso und da geht's dann darum, wie weit du den Ball schlägst im Prinzip, oder?

S1: Ja, ja, genau. Je nachdem. Wenn du auf dem großen Feld spielst, dann ist es was anders. Aber in einem engeren Raum sind die Regeln ein bisschen angepasst.

S2: Wo ist der Unterschied zu Baseball?

S1: Ah, schwierig zu erklären. Am besten… Ja ich kann dir mal Video oder so.

S2: Ja, aber das ist ähnlich.

S1: Ja. […]. Ja das ist auch eine Art von Veranstaltung. Vielleicht nicht genau Kunst…

S2: Das wäre jetzt auch eine Frage. Was ist für dich Kultur und was ist Kunst?

S1: Ah, ja. Kann man auch Sport ähm Kultur?

S2: Das kann ja jeder selbst für sich irgendwie.

S1: Ja. Ich denke schon, weil Sport die verschiedenen Kulturen zusammenbringt. Beispielsweise in Indien es gibt verschiedene Städte, verschiedene Regionen, Kasten. Aber wenn die indische Mannschaft spielt, dann sind wir alle zusammen in einer Kultur. […].

S2: Hast du in Indien auch schon Cricket gespielt?

S1: Ja, genau.

S2: Auch im Verein, oder nur mit Freunden?

S1: Ja, mit Freunden zum Spaß.

S2: Und was ist für dich Kunst? Wie würdest du Kunst beschreiben? Also es gibt kein richtig oder falsch.

S1: Ja, ja. Wenn ich an dieses Wort denke dann kommen so Gemälde oder Skulpturen und so weiter. Oder Musik. Egal, also klassisches Konzert. Ich war auch dabei. Ich war #00:07:21#. Das war eine Opera. #00:07:25#. Wir haben uns „Rigoletto“ angeschaut.

S2: Ah, in Österreich dann?

S1: Ja, in Österreich. Und solche Sachen kommen in meinen Kopf, wenn ich an Kunst denke.

S2: Was hörst du so für Musik? […].

S1: Country, Jazz, Oldies. Ich bin kein Fan von so Rap, tut mir leid.

S2: Muss dir nicht leid tun [lacht]. Warst du mal im *Roxy* oder so auf Konzerten?

S1: Ja, ein paar Mal schon. Aber Tanzkonzerte, ja. Ich weiß nicht ob du die […] Rapha […]? Sie hat einmal eine Tanzshow gehabt, dabei war ich.

S2: Kennst du das *Gold*? Habe ich gerade noch überlegt. In Neu-Ulm. […]. Also draußen gibt es kein Schild, da steht das nicht dran. Man muss ein bisschen wissen, dass es da ist. Dann geht es so die Treppe runter, ist so ein bisschen eine Bar, mit so einer Bühne aber auch. Alles in so rotes Licht irgendwie und sieht schon so Oldie-mäßig aus auch. Und die haben super viele coole Bands und Gruppen, die ein bisschen mehr Indie sind. Also nicht die großen. Du zahlst immer nen Zehner. Und die haben coole Jazzleute, coole Country…genau auch Bands, die sonst nicht so… Vielleicht wäre das was für dich. Vielleicht gehen wir da mal zusammen hin. […].

S1: Ja ok, gut! Und was ich empfehlen könnte, es ist etwas außerhalb von Ulm und auch verschiedene Leute. Ich weiß nicht, ob die auch gerne Konzerte geben. Aber was ich von Indien erzählen kann, es gibt manchmal so Straßenmusiker. Oder… wie sagt man diese… die machen so Tricks.

S2: Äh, Performance? Akrobaten, auch?

S1: Ja, ja, ja! Akrobaten! Also ich erzähle das von meiner Kindheit. Die sind auf die Straße gekommen und dann haben alle Leute angeschaut. Ja, vielleicht ich weiß nicht ob man in Deutschland dafür eine Erlaubnis braucht.

S2: Wie haben die auf sich aufmerksam gemacht? Es war einfach klar, die kommen? Und dann können alle, die Lust haben…?

S1: Ja, die kommen und spielen. Ja, ja…und dann die spendieren ein bisschen Geld. Es ist ja auch ganz typisch in der Innenstadt, aber nicht so außerhalb von der Stadt. Vielleicht, was du mir schon gezeigt hast…

S2: Die Ape! [Sogenannte *Kulturhupe* der Kulturabteilung der Stadt Ulm, ein „mobiles Kreativlabor“].

S1: Ja. Das wäre auch was. Besonders zum Beispiel am Eselsberg. Jeden Donnerstag (?) ist da ein Bauernmarkt. […].

S2: Ah, da wo auch der Rewe ist.

S1: Ja, genau. Genau. Vielleicht da kann man sowas organisieren. Und in der Nähe gibt es auch einen Kindergarten. Und ein tolles Buch, was ich darüber gelesen habe ist „Our bicycles can save the world“. Von […] John Montgomery [ich frage später bei Whats-App nach, ob er mir den Link zu dem Buch schicken kann. Es handelt sich um „how cycling can save the world“ von Peter Walker. Außerdem schickt er „Happy city. Transforming our lives through urban design“ von Charles Montgomery], ein kanadischer Autor. Er erzählt, ja wenn die Leute sich ein bisschen langsamer bewegen, dann können die ins Café gehen, oder Straßenmusik hören…

S2: Die sind aufmerksamer und haben mehr Bewusstsein?

S1: Genau. Und das ist auch besser als diese typischen amerikanischen Suburbs, wo man mit dem SUV zum Einkaufszentrum fährt. Das hat also viele positive Auswirkungen. Das Geld bleibt in der lokalen Wirtschaft, zum Beispiel sie kaufen beim Bauernmarkt oder sie spendieren das Geld an Musiker und so weiter.

S2: Und fangen nicht an bei Amazon zu bestellen und irgendwie beim Großhandel hier…

S1: Ja, genau. Ja. Oder Bücheraustausch. Sowas kann auch stattfinden. Also ich habe auch manche Bücher und es wäre schön, wenn eine Veranstaltung stattfinden würde, wo […] Leute einfach vorbeikommen und dann…

S2: Voll die gute Idee. Und dann noch so ein bisschen Essen oder Trinken…

S1: Ja, genau.

S2: Ja, gemeinsam was machen. Das ist so ein bisschen das Ding, wo ich auch dachte. Nicht ich komm dahin und sage: „Wir machen jetzt das und das und das wird genau so gemacht." Sondern vielleicht, dass man auch ein bisschen guckt, was wollen die Leute.

S1: Einfach die Dynamik entscheiden.

S2: Ja. Und was machen die eigentlich alle. Weißt du, weil ich komm sonst dahin und sag: „Okay, […] ich bin Musiker bei der Musikschule Ulm und wir gucken uns jetzt das klassische Stück an und spielen das vor." Warum nicht andersrum? Was machen die Leute denn? Vielleicht singen die ja selber in ihrem türkischen Singkreis.

S1: Ja, genau. Das habe ich in Tirol angeschaut. Ich weiß nicht, wie diese Art von Musik heißt. Aber einmal war ich ins Innsbruck. Das war natürlich im Sommer, im Winter geht das leider nicht. Und die Performer, die wollten, dass wir auch mitsingen. Die haben so Blätter verteilt und gesagt: „Singt mit!". […]. Das ist auch Kultur. Also für mich… […]. Manchmal die Einwanderer sehen die Interkultur nicht. Die sind meistens in diesen internationalen Gruppen.

S2: Hast du das Gefühl, dass man unter sich bleibt, meinst du?

S1: Ja. Das war auch meine Erfahrung in Österreich. Aber als ich mal weg gewesen bin, alleine unterwegs gewesen bin, habe ich versucht die Kultur kennenzulernen. Und dann kann man so spontan an kleinen Veranstaltungen teilnehmen. Die Kultur erleben.

S2: Ja, da muss man ne gewisse Offenheit haben für.

S1: Genau.

S2: Aber andersrum ja genauso. Also ich habe voll oft das Gefühl, dass man ja sonst auch gar nicht so viel in Kontakt kommt, wenn man nicht unterwegs ist oder einfach ins Gespräch kommt. Oder wie lernst du hier Leute kennen?

S1: Von dieser Meet-up-Gruppe [Whats-App Gruppe für internationale Menschen in Ulm]. Da habe ich viele Freunde kennengelernt. Und dann dadurch andere Leute. Das ist wie eine Kettenreaktion. Und das ist quasi das Ziel von Kunst glaube ich. Diese Kettenreaktionen zu erzeugen. Und dann…

S2: Man macht was Gemeinsames.

S1: Ja. Und dann entscheiden die Leute, was die wollen. Es kommen immer neue Ideen.

S2: Machst du selber auch ein bisschen was Kreatives?

S1: Ja, Programmierung beispielsweise. Weißt du, diese Muster. […]

Aufnahme 2

[…]

S1: Ja also das habe ich programmiert und dann einfach so interaktiv laufen lassen. Und dann entstehen verschiedene Muster. Im Hintergrund steckt nur eine mathematische Gleichung, das war was für mich faszinierend war. […]. Kennst du Mandalas? So auf die Art. Sowas würde auch die Programmierer interessieren. Ja es gibt diese Nerds und Programmiererleute. Die gehen meiner Erfahrung nach nicht unbedingt ins Museum oder Kunst. Aber wenn du, keine Ahnung eine Veranstaltung organisierst, und es kommen Leute zusammen und ihr baut hier etwas mit euren Fähigkeiten. […].

S2: Wenn du sagst, du hast das programmiert, könnten das auch jüngere Leute hinkriegen, wenn du denen hilfst? Oder ich? Ich habe keine Ahnung davon und du würdest mir erklären zusammen, wie das geht?

S1: Joa. Es kann eine Gruppe entstehen, zwei richtig gute Programmierer und zwei Künstler, die nicht so viel Know-How von so programmieren haben. Dann könnten die sich austauschen und zusammen bauen.

S2: […]. Kennst du die *Etage Medienbildung* hier in Ulm? Und das *Verschwörhaus*?

S1: [Schüttelt mit dem Kopf].

S2: […]. Also es gibt einmal das *Verschwörhaus.*

S1: Ahja ok, das kenne ich.

S2: Genau, das sind ja auch junge Leute, die irgendwie Programmierung machen und die *Etage Medienbildung* ist quasi so ne Unterabteilung vom *Stadtjugendring* […] und die machen voll viel so Kurse und Angebote für Kinder und Jugendliche, auch in so eine Richtung. Und die suchen immer Leute, die da was machen. Also keine Ahnung, ich mein, wenn du beruflich irgendwie… auf Honorarbasis auch. […]. Oder da ne Kooperation, genau. Das man sagt zusammen mit einem Künstler, oder so?

S1: Ja. Also wie gesagt, ich bin kein Hardcoreprogrammierer.

S2: Muss ja nicht, darum geht's ja gar nicht.

S1: Aber ich kenne auch ein paar andere Leute, die sind auch so Social Bees. Vielleicht könnten wir gemeinsam das…ja. […]. Es gab in Linz beispielsweise jeden Sommer eine Veranstaltung *bei Ars Electronica*.

S2: Ja, da war meine Chefin. Ich leider nicht. Warst du bei der *Ars Electronica*?

S1: Ja, ja, ja. Also ich hab' damals in Linz gewohnt. […]. Das fand ich spannend, weil es ist eine Mischung von Kunst und künstlicher Intelligenz, Programmierung und so weiter. Und im deutschen Museum, was ich auch spannend fand ist dieser versteckte Aktivismus zum Thema Landwirtschaft, also die Tierhaltung, umweltfreundliches Essen und so weiter. Das kann man auch durch Kunst machen. Also Aufmerksamkeit für Gerechtigkeit und Klimawandel.

S2: Hast du da eine Idee? Oder wie meinst du versteckter Aktivismus heißt…?

S1: Also es gab so Fakten und das war in einem guten Museum. Und wenn man das liest und darüber denkt, dann versteht man die Problematik mehr. Also von meiner Erfahrung, zum Beispiel, ich war bei dieser *Nabada*. Warst du schonmal?

S2: Ja. Aber ich war nie richtig auf dem Wasser.

S1: Ne, ne, ne. Ich auch nicht. Ich bin kein Wasser#00:04:12#. […]. Ich war mit meinem Arbeitskollegen und wir haben gehört, dass manche Leute nicht an den Klimawandel glauben. Und ja, das ist alles so falsch.

S2: Haben Leute erzählt?

S1: Ja, ja. Die saßen hinter uns und es gab so verschiedene kleine, wie sagt man, diese Boote und Schiffe.

S2: Schachteln.

S1: Ja, ja, ja. Und die haben es versucht, also mit Sarkasmus ein bisschen Aktivismus zu machen, und dann haben die das gesagt. Ja.

S2: Achso, die meinten das nicht ernst?

S1: Ne, ne, ne. Die meinten das vielleicht schon ernst. Aber was ich denke, ist das manchmal fehlt in der Wissenschaft dieser faktenbasierte Aktivismus.

S2: Ja, weil die Leute sonst sich ihre Informationen sonst woher holen manchmal oder in so bestimmten Kreisen unterwegs sind.

S1: Ja, genau. Sowas kann man auch im technischen Museum auch mit Kindern. […].

S2: Warst du mal auf der Wilhelmsburg oben?

S1: Am Eselsberg?

S2: Am Michelsberg. […]. Diese Riesenburg, wo im Sommer auch ganz viele Veranstaltungen sind. Das ist riesig. Da war Napoleon früher stationiert. Und ist auch NATO-Stützpunkt gewesen und so. […].

S1: Ja, da bin ich schon spazieren gewesen.

S2: Im Sommer ist immer ab August, September ist *Stürmt die Burg* heißt das. Das ist auch von uns von der Kulturabteilung. Da werden dann vier, fünf Wochen am Stück super viele verschiedene Veranstaltungen gemacht. Also Theater, Bands, Konzerte, Ausstellungen in den Räumen. Das ist auch total spannend eigentlich, weil ein Raum, der vorher quasi ungenutzt war, jetzt wieder versucht wird, wieder zu Leben zu erwecken. […]. Ist natürlich alles scheiße teuer, weil die Räume… das waren früher…da haben Geflüchtete auch gewohnt. Also wirklich in so Kasematten […]. Die haben einen Teil wieder ausgebaut, also dass man da jetzt auch wieder was machen kann. […]. Das können wir auch mal machen.

S1: Ja, die Frage ist auch, wie wir diese Veranstaltungen im Winter organisieren können. Im Sommer ist es lebendig, viele Leute gehen raus.

S2: Das ist immer das Problem. Ja und das ist hier ja schon ein bisschen so, ich weiß nicht wie das in Indien ist, aber hier spielt sich ja auch viel drinnen ab dann. So generell in den privaten Räumen.

S1: Ja, so nach der Arbeit irgendwo hingehen, und das klappt von meiner Erfahrung, also nach der Arbeit bin ich manchmal so platt und faul. […].

S2: Ja, man läuft eben nicht einfach so durch die Straßen und die Leute sitzen draußen und man kommt irgendwie ins Gespräch.

S1: Genau. Dabei spielt auch der öffentliche Verkehr eine Rolle. Wenn der günstig wäre, dann könnten die Leute natürlich öfter in die Stadt kommen. Das hat viele […] positive Auswirkungen.

S2: Ja, […] das haben wir auch oben auf der Wilhelmsburg, wo ich gerade erzählt habe, ganz extrem gemerkt, weil da nur so eine super schlechte Anbindung ist. Und da haben wir dann immer einen Bus organisiert. […]. Aber die Leute, das ist für die weit weg. […].

S1: Die Regierung sagt, das muss staatlich gefördert werden und so weiter und das kostet Steuergeld. Aber auch diese positiven Auswirkungen, die nicht unbedingt gemessen werden können. Wenn das 9-Euro-Ticket da war, bin ich auch öfter in der Stadt gewesen. […]. Auf dem Bauernmarkt, oder wir haben mehr Ausflüge gemacht. […]. Oder ich gehe dann auch gerne Biosachen kaufen, die ich normalerweise am Eselsberg nicht finde. Ansonsten denkt man, ah jetzt muss ich mit dem…

S2: Ja, jetzt kostet das wieder 2,50 Euro. Dann bist du 5 Euro los. Ja, ich hab‘ genau dasselbe. Gerade hier kannst du auch nicht überall mit dem Fahrrad hin. Sorry, aber ich habe halt keinen Bock auf den Kuhberg mit dem Fahrrad. […].

S1: Genau. Das Wetter ist auch nicht so optimal.

S2: Und eigentlich sind die Anbindungen ja gut hier. Aber mal gucken, es kommt ja jetzt das 49-Euro-Ticket.

S1: Im Mai. Oder am 01. Mai.

S2: Da muss ich nochmal… obwohl, das lohnt sich wahrscheinlich schon. Ich muss das nochmal ausrechnen für mich.

S1: Also wir haben im Monat zwei, drei Ausflüge gemacht und wandern. […]. Aber das Ticket ist für ICEs nicht gültig. Deswegen fährst du mit diesem regionalen Zug. Das dauert zwei Stunden [hebt die Schultern fragend]. […]. Oder ein interessantes Konzept: In den Niederlanden gibt es diese Museumkarte. Also das ist gültig für das ganze Land. Natürlich das ist ein kleines Land. Aber wenn du diese Karte bestellst, dann kannst du überall.

S2: Also Eintritt ist dann egal?

S1: Genau.

S2: Ja, das kriegt man hier wahrscheinlich irgendwie…

S1: … nicht…

S2: […]. Warst du schonmal im *Stadthaus*? Das weiße Gebäude gegenüber vom Münster?

S1: [Schüttelt den Kopf und zeigt damit, dass er noch nicht dort war]. Ja, ja.

S2: Das ist ja auch ein Museum und die haben ja auch wechselnde Ausstellungen. Die sind ja kostenfrei. Und ich finde das macht schon einen Unterschied. Also ich merke das auch bei mir selber. Das wenn ich dann manchmal sonntags, wenn ich Langeweile habe oder Zeit habe noch eine halbe Stunde, dass ich dann einfach mal da durch schlender. […].

S1: Ja, im Sommer ist viel los. Beispielsweise in Linz es gab dieses Short-Film-Festival *Crossing Europe*. Ich denke im Sommer ist viel los, es gibt viele Optionen und man weiß nicht wohin. […]. Vielleicht das Problem ist, wie wir das im Winter organisieren.

S2: Ich kenne auch voll viele Leute, die im Winter immer so ein bisschen frustriert sind. […].

S1: Ja, von meiner Erfahrung her ist auch normal. Zum Beispiel also jetzt, ja ich war auch so ein bisschen also nach dem Mittagessen faul und ich habe gesagt, ok, ich lege mich hin. Aber du hast gesagt 16 Uhr [eigentlich war 17.30 Uhr vereinbart zuerst]. Eigentlich besser.

S2: Nicht so spät, man sackt nicht so ab, ne.

S1: Ja, ansonsten hätte ich ein bisschen geschlafen. […]. Aber wenn man rauskommt und ein paar Leute kennenlernt, dann ist die Stimmung komplett anders. […].

S2: Ja, eigentlich ist Ulm ja auch toll, weil das nicht so groß ist. Du gehst durch die Gegend und findest immer irgendwie Leute. Warst du gestern…ne du warst nicht da bei dem Konzert gestern in der *Apotheke,* ne? Weil irgendwer von den Internationalen meinte, dass gestern auch der Dante spielt?

S1: Ja. Ja, okay! […].

S2: Ich weiß gar nicht, ist der Kolumbianer?

S1: Mexikaner! Dante, okay der hat… […]. Also manchmal schreibt man so viel in diese Gruppe…

S2: … das man gar nicht mehr mitliest, ja.

S1: Und ich wohne schon, ja es ist nicht so [betont] außerhalb von der Stadt. […]. Ja und mir ist auch manchmal lieber was am Eselsberg zu unternehmen.

S2: Ja, das verstehe ich auch. […]. Hast du Familie in Indien eigentlich?

S1: Ja!

S2: Geschwister? Eltern?

S1: Geschwister nicht. […]. Die Eltern wohnen da.

S2: Warst du die nochmal besuchen?

S1: Letztes Jahr im Mai. Und deine Eltern, die wohnen…?

S2: In Leverkusen. […]. Aber witzigerweise, das ist ganz verrückt, war meine Mutter auch das letzte Mal vor drei Jahren in Ulm.

S1: Ah, okay!?

S2: Für die ist das irgendwie auch zu weit weg, ich weiß auch nicht. Die hat so ein bisschen…mit dem Auto ist schwierig, weil mein Papa das braucht, für die Arbeit und so. Und die traut sich nicht Zug zu fahren. […]. Das hat die nie gelernt. Also die hat schon immer ein Auto gehabt. Dann ist das aufregend mit umsteigen und ich weiß auch nicht. […].

S1: Ja, meine Mama fährt auch…also vielleicht sie ist mit dem Zug nur zehnmal gefahren, weiß ich nicht in den letzten dreißig Jahren. Sonst bleibt sie Zuhause oder fährt sie mit dem Bus, Auto. Ich glaube das kann man auch nicht erzwingen. Das ist so. Ich habe es aufgegeben [lacht]. […]. Also ich versuche schon so viel wie möglich umweltbewusst zu leben. Meine Mutter im ganz Gegenteil und dann gibt's immer so einen Kampf von Ideologien. […]. Aber das tue ich nicht mehr. Also seit ein paar Jahren habe ich gesagt, okay.

S2: Mach du, und ich mach anders. Ja, manchmal ist das besser. Wobei ich manchmal merke, dass meine Mutter sich auch ein bisschen in die Richtung entwickelt. Also die isst jetzt zum Beispiel auch

vegetarisch und guckt jetzt, dass sie auch ein bisschen mehr Bio einkauft. Ich mein okay, das ist jetzt hier bei uns auch ein bisschen mehr im Bewusstsein, sage ich mal. Das kriegst du ja auch mehr mit. Ich meine jeder Supermarkt hat mittlerweile…

S1: Habe ich dir von *Solawi* erzählt? Solidarische Landwirtschaft? […]. Also ich weiß nicht, ob es das auch irgendwo in Ulm gibt. Aber außerhalb von Ulm in Thalfingen, also in Neu-Ulm.

S2: Ja, das ist ja nicht so weit weg.

S1: Ja, nicht so weit weg. Da treffen sich die Leute jeden Dienstag und Freitag. Die arbeiten auf dem Acker und jede Woche ist jemand zuständig, die Gemüse zu verteilen.

S2: Also die ernten quasi Gemüse und machen so Gemüsekisten?

S1: Gemüsekisten, ja. Mit unterschiedlichen Sachen: Karotten, Kartoffeln, Bohnen auch manchmal, je nach Saison. Ja, sowas ist auch interessant. Also natürlich keine kulturelle Sache, aber…

S2: … doch, schon auch…

S1: … aber eine gute Initiative.

S2: Und die machen das auch unentgeltlich? Also werden nicht dafür bezahlt?

S1: Ne, ne, ne. Ist alles…

S2: Warst du mal da?

S1: Ja.

S2: Wie viele sind das?

S1: […]. Seit ungefähr sechs Monaten bin ich dort nicht gewesen. Also meine ehemalige Freundin, die wohnte in Thalfingen und ist dort hingegangen. Aber ich jetzt nicht mehr. Ja, also das wäre auch cool.

S2: Ja, das sind immer so Initiativen, wo sich dann Leute zusammenschließen und ne coole Idee haben, was zu verändern. […].

S1: Es macht schon Spaß, wenn du deine Hände in die Erde reintunst.

S2: Ja, voll. Man macht halt auch richtig was, ne.

S1: Ja, und dann kriegst du auch jede Woche frisches Gemüse. Das ist mega.

[S2 erzählt über damaliges Leben in großer Wohngemeinschaft in der Nähe von Köln und Abbonement der Gemüsekiste dort].

S1: Und dann merkt man auch, welches saisonale Gemüse # 00:21:06# wächst. Sonst sehen die Kinder: ok, Tomaten, die kommen von Spanien, Portugal.

S2: Die kapieren das gar nicht, ja, ja. Kochst du gerne? Du hast gesagt manchmal? Also bestimmte…?

S1: Ja, das Wochenende habe ich gekocht, ja. Was Indisches aber.

S2: Ich habe schon so oft versucht indisch zu kochen, also mit meiner Mama zusammen, weil ich gehe auch mega gerne indisch essen so. Und dann versucht man das ja immer nachzumachen. Aber das wird nie so, wie wenn du ins Restaurant gehst. Ich versteh‘s nicht.

S1: Ich war vorletzte Woche bei *Taj Mahal*, das ist in der Frauenstraße. Also das war ehrlich gesagt nicht indisch. Das war an meinem Geburtstag und ich dachte: „Ok, ich lade ein paar Freunde ein und

dann gehen wir zum Inder“. Aber das war leider nicht richtig indisch. Das war mein Gefühl. […]. Ich weiß nicht woran es liegt. Es gab nicht so viele Zwiebeln und Tomaten. In Indien ist das ganz normal. Besonders in dem Bundesland, wo ich aufgewachsen bin.

S2: Welches ist das?

S1: Das heißt Maharashtra, das ist westlich von #00:22:33#. […]. Die kochen sehr viel Tomaten, Zwiebeln, Kokosnusspulver und so weiter. Ich wollte auch sowas mit Freunden organisieren, dass jeder kocht was von sich…

S2: … eine Speise von…

S1: … von dem Land, ja. Und bringt das mit. […]. Buffet, genau. Aber dafür braucht man natürlich mehr Platz.

[…].

S2: Was würdest du kochen dann?

S1: Oh. Es gibt da so einige Sachen, die ich kochen kann. Aber die brauchen sehr viel Zeit.

S2: Und diese bestimmte Butter, braucht man schon auch?

S1: Ghee?

S2: Ja. Das ist schon wichtig, ne?

S1: Ja.

S2: Ja, vielleicht ist das auch ein Fehler, den ich immer mache. Weil ich nutze immer normale…

S1: Was hast du versucht zu kochen?

S2: Mit so Halloumi, Tomate… Also wir wollten halt auch einfach Reis mit Masala irgendwie. Und das hat halt einfach geschmeckt wie so angebratener Halloumi mit Reis und versucht…

S1: Halloumi?

S2: Ja? Ist schon falsch?… Ne Paneer! Sorry! Ja, ja. Und dann haben wir uns zwar so eine indische Gewürzmischung gekauft, aber das hat dann geschmeckt wie so eine italienische Tomatensoße, so wo du indische Gewürzmischung reintust. Weißt du? Da fehlte die irgendwie die Cremigkeit, da fehlte alles.

S1: Ja. Also ich habe die Gewürze, die wir normalerweise mit Fleisch verwenden, aber die kann man auch mit Bohnen oder Kichererbsen und dann schmeckt das richtig gut. Zu erst musst du Zwiebeln braten, sehr viele Zwiebeln. Und dann Kümmel, Kurkuma, […], Kardamom, Chilipulver oder nur Chili, das schmeckt auch gut, und dann je nachdem. Man muss halt kreativ sein.

S2: [Lacht]. Ja, aber du kochst das dann auf mit diesem Ghee?

S1: Ja!

S2: […]. Dann kommt noch Kokosnussmilch?

S1: Ja. Wenn du das magst, genau. […]. Genau, lange kochen und dann hast du diese Paste, die wir Curry nennen oder #00.25:22#. Ja, und dann kannst du dazu Gemüse geben, Bohnen, Kichererbsen, wie du willst. Oder Fleisch, je nachdem. Aber es gibt auch andere Gerichte, sogenannte Streetfood. Ah das ist richtig schwierig zu kochen. […]. Kennst du Pakora? Also die Zwiebel und so…

S2: Ja, die so in Panade sind? Also die werden frittiert?

S1: Ja, genau!

S2: Als Vorspeise werden die oft …?

S1: Ja, genau. […]. Ja, die habe ich versucht, aber schon lange her. […]. Das ist viel Aufwand.

S2: Da stinkt auch alles [lacht].

S1: Ja! Es stinkt alles und wenn du das nicht richtig schaffst, dann brennt…

S2: … brennt dir alles weg!

S1: Ja, ja, ja!

S2: […]. Und was ich auch schwierig finde, habe ich auch schon versucht selber zu machen, ist Naan. Fand ich auch nicht einfach. Ich habe das dann versucht im Ofen zu machen und das war nicht geil. Das war nicht so wie…

S1: Ne. Ich kaufe. Also es gibt am Willy-Brandt-Platz einen Inder. […]. Kleiner Laden […]. Da kannst du diese Roti oder Chapati kaufen. […]. Aber da stecken sehr viele Konservierungsstoffe.

S2: Aber die machst du dann in der Pfanne? Einfach ein bisschen anbraten?

S1: Ja. Du nimmst eine Pfanne und ein bisschen Ghee oder Butter, Olivenöl. Egal! Kannst du ein bisschen wärmen und dann kannst du mit Gemüse, genau wie Tortilla.

[…].

S2: Warst du mal im *Himalaya?* [Anderes indisches Restaurant in Ulm].

S1: Ne! [Lacht]. Also jetzt denke ich, das lohnt sich nicht. […]. Was die kochen ist…

S2: Mh. Ich war einmal, und den fand ich am besten in Ulm, in der Weststadt. Da gibt's auch einen. Ich weiß nicht, wie der heißt. […]. Irgendwas mit „S".

S1: *Shalimar.*

S2: Kann sein.

S1: In Söflingen.

S2: Ja. Den fand ich besser als…

S1: … *Taj Mahal*. Kann sein. […]. Also schwierig, was Gutes zu finden.

S2: Was isst du gerne, wenn du nicht indisch isst?

S1: Also derzeit bin ich nicht so großartig motiviert, was zu kochen. Aber ich koche immer so Reis mit Linsen, also ich mische das. Lasse das in Wasser 20 Minuten. Und nehme ich ein bisschen Blumenkohl, da habe ich viel gute Ballaststoffe, und Ofengemüse mache ich mit Kürbiskernen, Kartoffeln und manchmal ein paar Eiern. Oder ein bisschen Fleisch oder Fisch. So 100 Gramm circa.

S2: Und Spätzle? […]. Kässpätzle? [lacht]

S1: […]. Ah das mag ich nicht. Ich mag Kartoffelrösti.

S2: Ahja! Mit Apfelmus?

S1: [Zieht die Augenbrauen hoch]. […]. Das ist doch süß!

S2: Isst man in Indien nicht auch sau süß? Da gibt's doch auch so richtig krasse Süßspeisen.

S1: Ja, ja, ja! Aber wo ich aufgewachsen bin… ja. Es gibt auch Süßigkeiten und Süßkram, aber [schüttelt den Kopf].

S2: Nicht so? Aber ich mein ist ja voll gesund. Also wir essen ja viel zu viel Zucker.

S1: Ja, schon gut. Aber ja… Es gibt eine Geschichte… Deswegen esse ich auch nicht so gerne süß.

[Bittet mich die Aufnahme auszumachen und erzählt mir dann von einem Krankheitsfall in der Familie wegen zu hohen Zuckerkonsums].

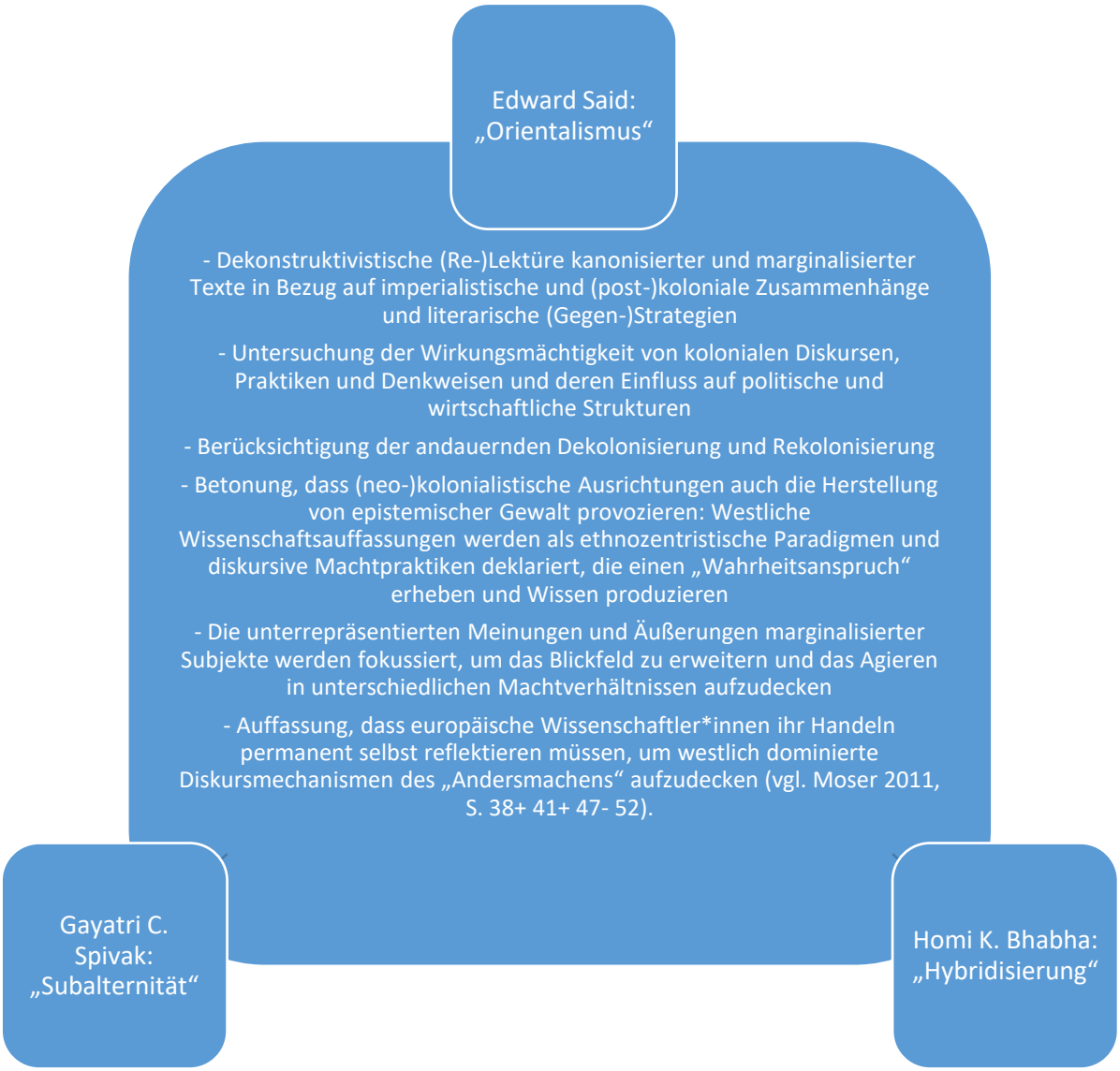
Anhang B: Eigene Darstellungen

Abb. 1.: Kulturstadtplan der Stadt Ulm (2019)

Quelle: Archiv der Kulturabteilung der Stadt Ulm, 2019. Zusätzliche Markierungen: Eigene Darstellung.

Kommentar: Mit einem schwarzen, nicht ausgefüllten Kreis wurden die sechs städtischen Kultureinrichtungen (Museum Ulm, Stadtbibliothek Ulm, Haus der Stadtgeschichte/Archiv Ulm, Theater Ulm, Musikschule Ulm, Stadthaus Ulm) markiert. Die orangenen, nicht ausgefüllten Markierungen stehen für die Bar „Herr Berger“, in der ein Treffen des Internationalen Tandems im Rahmen der Feldforschung stattgefunden hat und den Standort der „Kulturhupe“ der Kulturabteilung der Stadt Ulm auf dem Ulmer Wochenmarkt auf dem Münsterplatz. Die orangenen Pfeile weisen in die Richtungen der Geflüchtetenunterkunft am Mähringer Weg im Stadtteil Eselsberg, der Geflüchtetenunterkunft in der Römerstraße in der Ulmer Weststadt und in die Ulmer Oststadt mit dem „Alten Friedhof“, dem „Karlsplatz“, der Bar „die Apotheke“ und dem Club „Cabaret Eden“. Die Wilhelmsburg am Michelsberg am Rande der Ulmer Oststadt wurde wegen der auf der Karte nicht sichtbaren Lage nicht eingezeichnet. Der Stadtteil Wiblingen und das Café „Alma“ liegen weiter in Richtung Süden. Von der Ulmer Innenstadt braucht man mit dem Bus in etwa 20 Minuten dorthin.

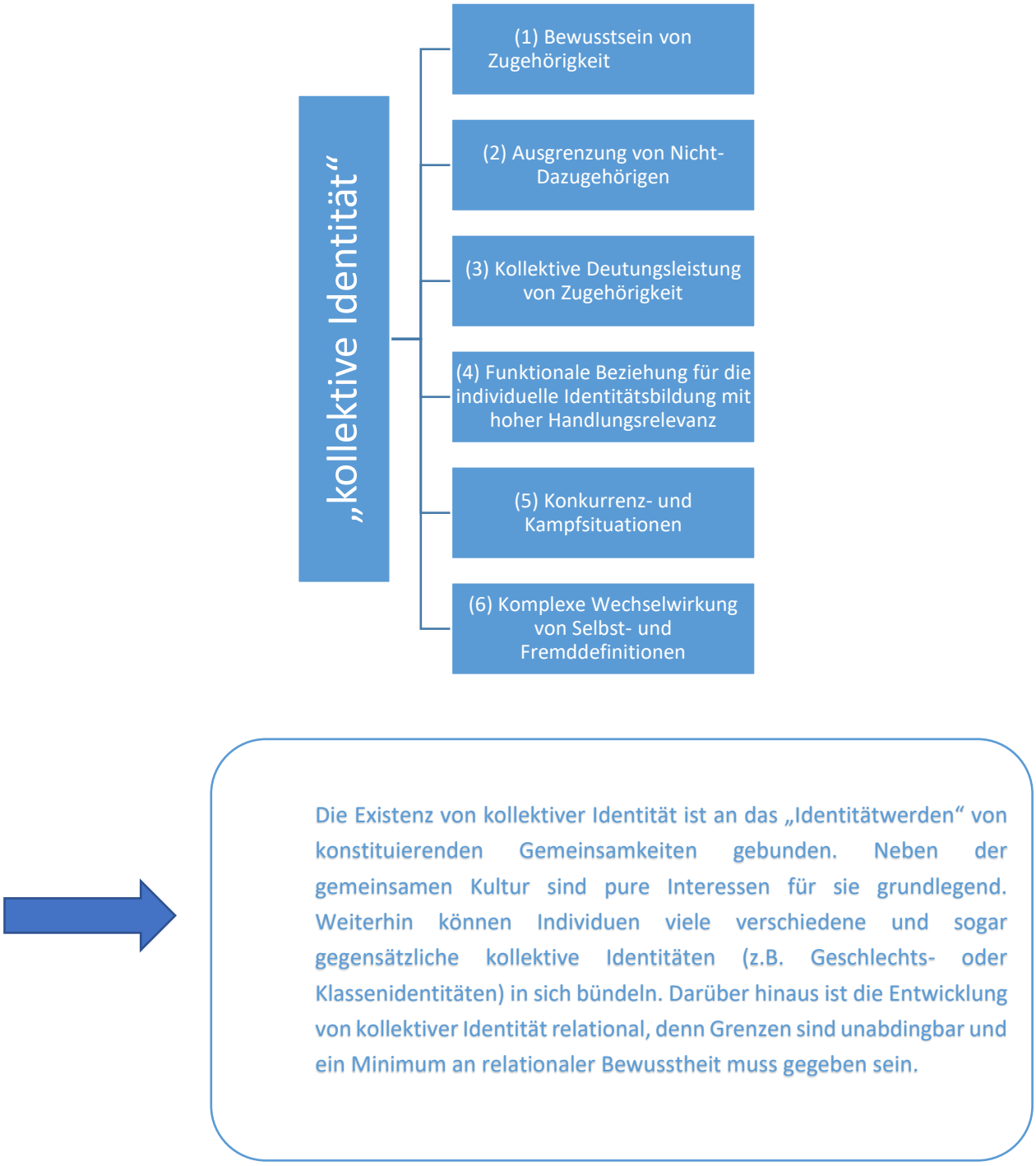
Abb. 2.: Grundlegende Beiträge der Postkolonialen Theorie



Kommentar: Das Hauptfeld stellt die Gemeinsamkeiten der drei postkolonialen Konzepte der „Subalternität“, „Hybridisierung“ und des „Orientalismus“ nach Gayatri C. Spivak, Homi K. Bhabha und Edward Said dar.

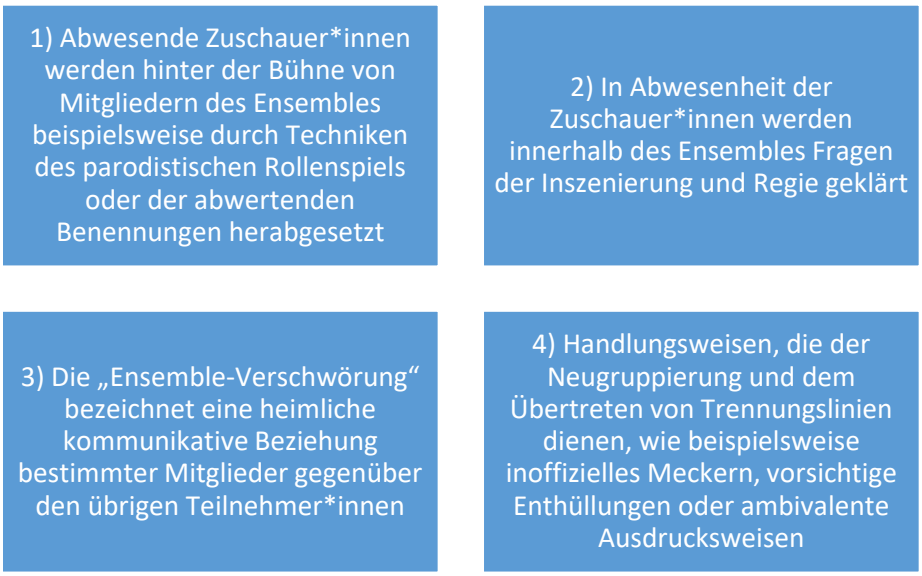
Quelle: Eigene Darstellung, siehe eigene Masterarbeit (2018): „Performativität im Operndorf Afrika in Burkina Faso: (Da-) Zwischen (,) Fiktion und Realität“.

Abb. 3.: Sechs definierende Kriterien „kollektiver Identität“



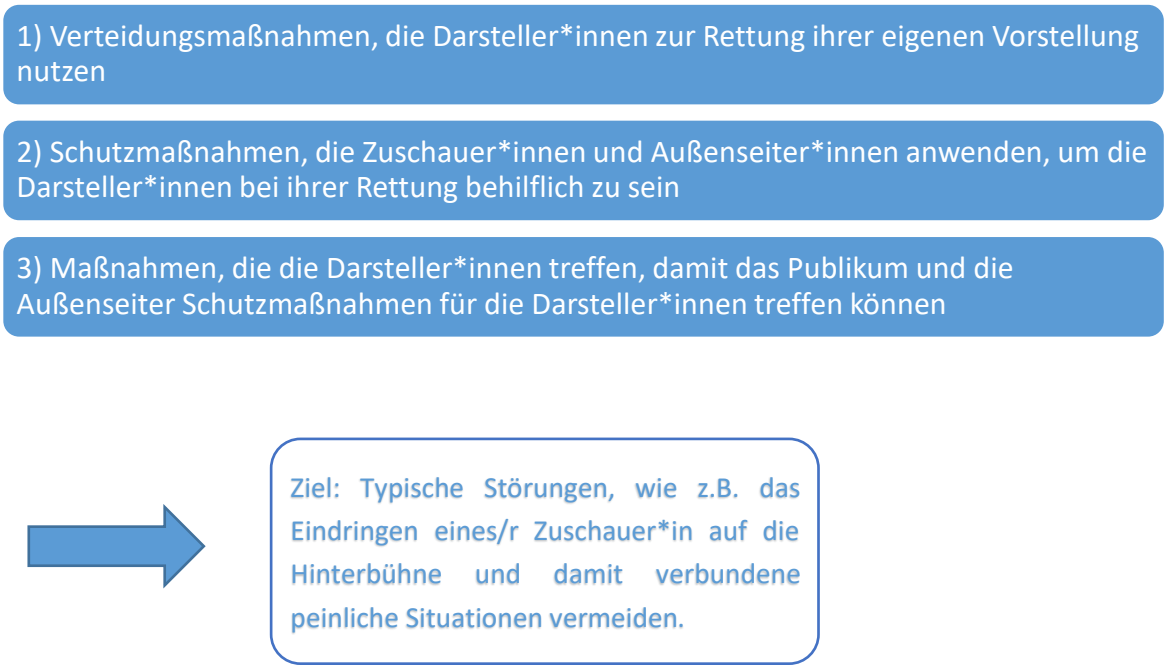
Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Michael Bader (1995, S. 32) und Kai Uwe Hellmann et al. (1995, S. 5). Siehe eigene Masterarbeit (2018): „Performativität im Operndorf Afrika in Burkina Faso: (Da-) Zwischen (,) Fiktion und Realität“.

Abb. 4.: Vier inoffizielle Kommunikationstypen der Ensemble-Interaktion



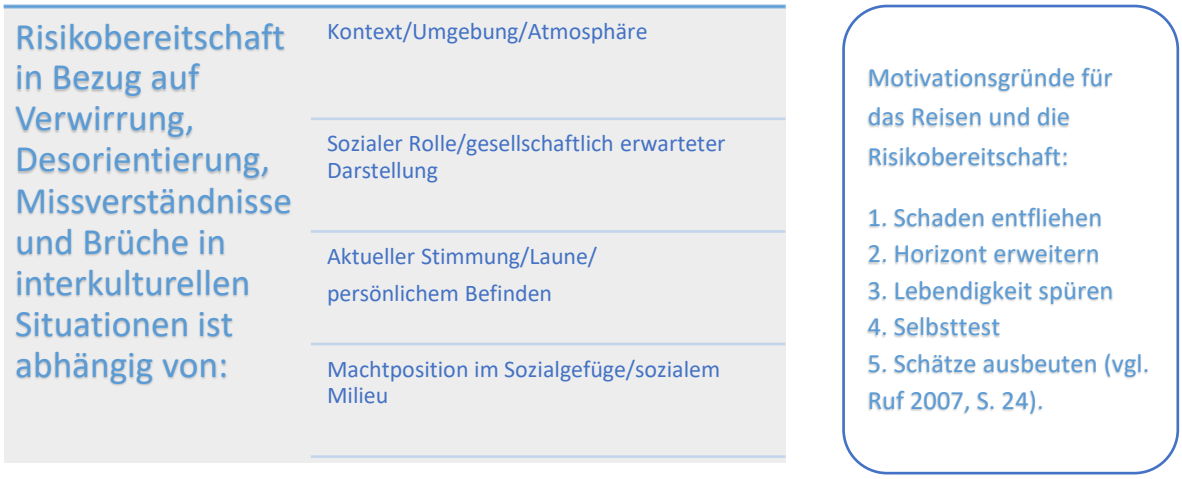
Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Erving Goffman (2003, S. 155- 188).

Abb. 5.: Drei Maßnahmen der Eindrucksmanipulation



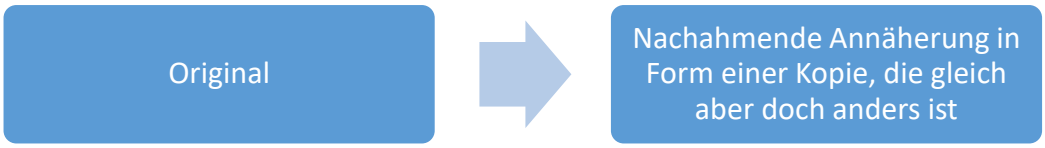
Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Erving Goffman (2003, S. 189- 193).

Abb. 6.: Risikobereitschaft und Brüche



Quelle: Eigene Darstellung.

Abb. 7.: Mimikry



Kommentar:

Homi K. Bhabhas (2000) entwickelt das Konzept der sogenannten Mimikry. So bezeichnet er eine koloniale Strategie, die Macht und Wissen als ironischen Kompromiss erkennt (vgl. S. 126f.). Inga Eremjan (2016) stellt das Mimikry-Konzept in Zusammenhang mit den Begriffen der „Einverleibung“ oder „Inkorporierung“, die in der Sozialtheorie des französischen Ethnologen und Soziologen Pierre Bourdieus (1970 [1967]) genutzt werden. Bourdieu definiere den Leib als das wichtigste handlungsgenerierende Prinzip in der sozialen Praxis und habe die Begriffe „Habitus“ und „Hexis“ geprägt. Der Habitus-Begriff meine das äußere Erscheinungsbild, die Haltung, das Verhalten sowie persönliche Eigenschaften, die nicht zu beobachten seien; der Hexis-Begriff stehe dagegen für die äußerlich wahrnehmbaren und dauerhaft erlernten Körperhaltungen und -bewegungen. Subjekte würden sich Handlungen von anderen Personen (Hexis) wiederholt mimetisch, das heißt nachahmend, aneignen und sie dann in Form von spezifischen Schemata verinnerlichen. Es handele sich um unbewusste körperliche Empfindungen und Erfahrungen, die gesellschaftliche Verhältnisse durch Inkorporierung weitertragen würden. Daraus wird geschlossen, dass der Habitus durch die Merkmale eines sozialen Feldes im alltäglichen, kulturellen und sozialen Leben erworben wird und nicht angeboren ist. Damit gehe auch die Eingebundenheit in herrschende Mechanismen und Strukturen einher. Bhabhas postkolonialer Mimikry-Ansatz betone die performative Aushandlung und die Entwicklung von Neuem. Wiederholung sei nicht mit bloßer (Re-)Präsentation gleichzusetzen. Eine

Nachahmung, die eins zu eins das Original bzw. den/die Andere*n abbilde sei unmöglich, zumal es sich dann um Assimilation handele. Mimikry sei vielmehr ein performatives Vorgehen, das sich weiterhin durch Differenzen auszeichne. Auf ironisch-distanzierte und oftmals übertriebene Art und Weise würde man sich den/die (dominierende/n) Andere*n bis zur täuschenden Ähnlichkeit aneignen. Bhabha exemplifiziert das am Beispiel des Kolonialismus, wo Mimikry als Form des Spottes und Widerstands[424] veranschaulicht wird. Das koloniale Subjekt werde wie die Kolonisierenden selbst. Trotzdem gebe es Unterschiede. Mimikry als „weder-noch" stelle folglich Ähnlich- und Unähnlichkeit sowie Angleichung und Abweichung zur selben Zeit her. Eremjan betont, dass der Habitus sich ständig wandelt und vom/von der Einzelnen mit beeinflusst werden kann (vgl. S. 365ff.; vgl. auch Bhabha 2000, S. 3+ 126f.; vgl. auch Castro Varela und Dhawan 2015, S. 230f.; vgl. auch Moser 2011, S. 44ff.; vgl. auch Niermann 2011, S. 44f.; vgl. auch Struve 2013, S. 143f.).

[424] María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan (2015) sind der Auffassung, dass Homi K. Bhabha nicht eindeutig äußert, ob die Kolonisierten Mimikry als bewusste Widerstandsform anwenden können, oder ob dies unbewusst geschieht (vgl. S. 234). Karen Struve (2013) hingegen spricht unzweifelhaft von einer unbewussten und nicht zielgerichteten Widerstandsform (vgl. S. 144).

Abb. 8.: Ansprechbarkeit bei „normaler“ Parkbank und „Schwätzbank“

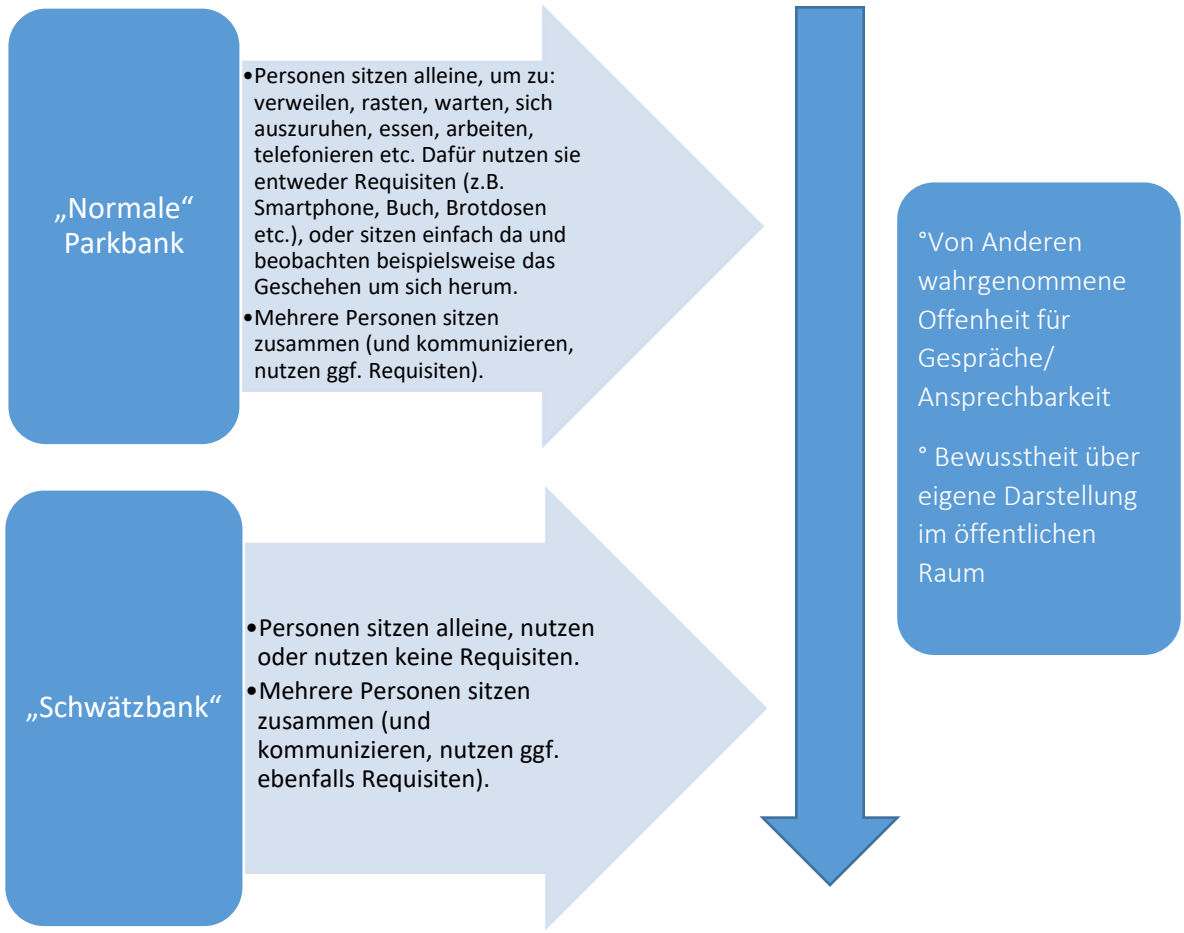
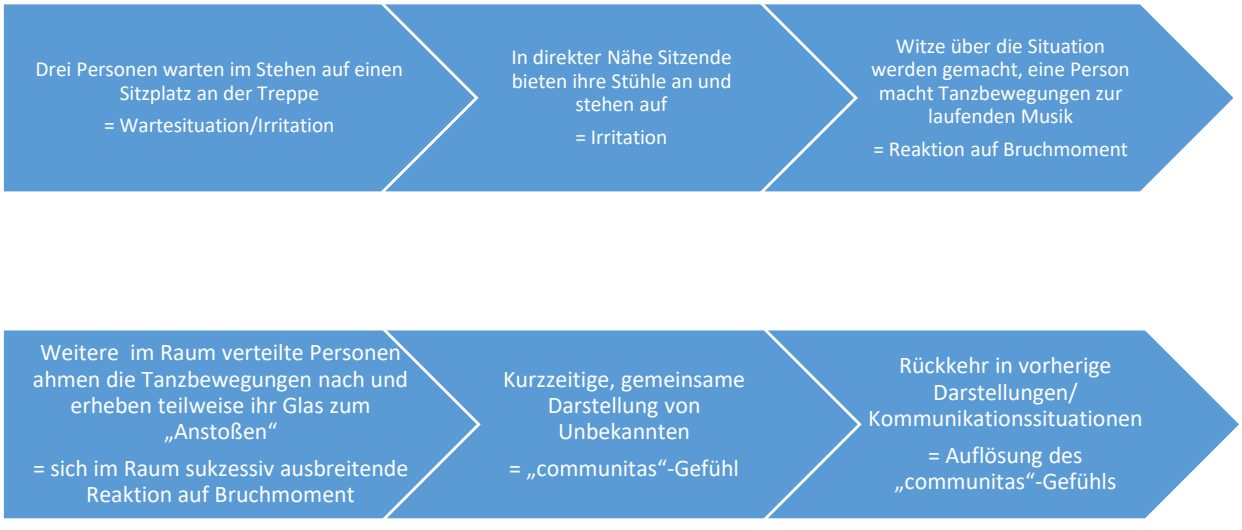


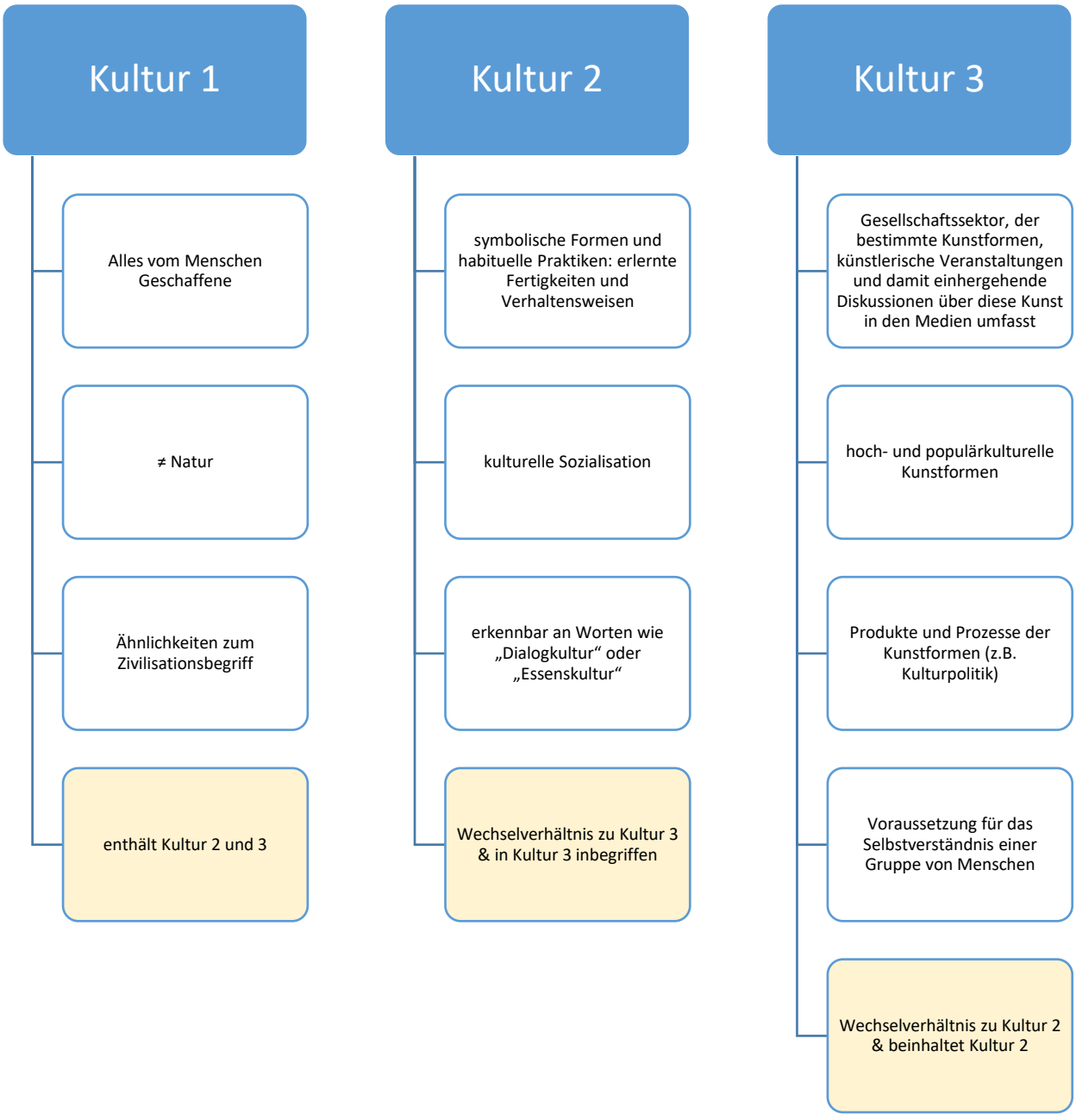
Abb. 9.: Ausweitung der gemeinsamen Darstellung im „Herr Berger“



Kommentar: Die ganze Situation dauert insgesamt, inklusive des Wartens der drei Personen auf freie Sitzplätze, nur maximal fünf Minuten.

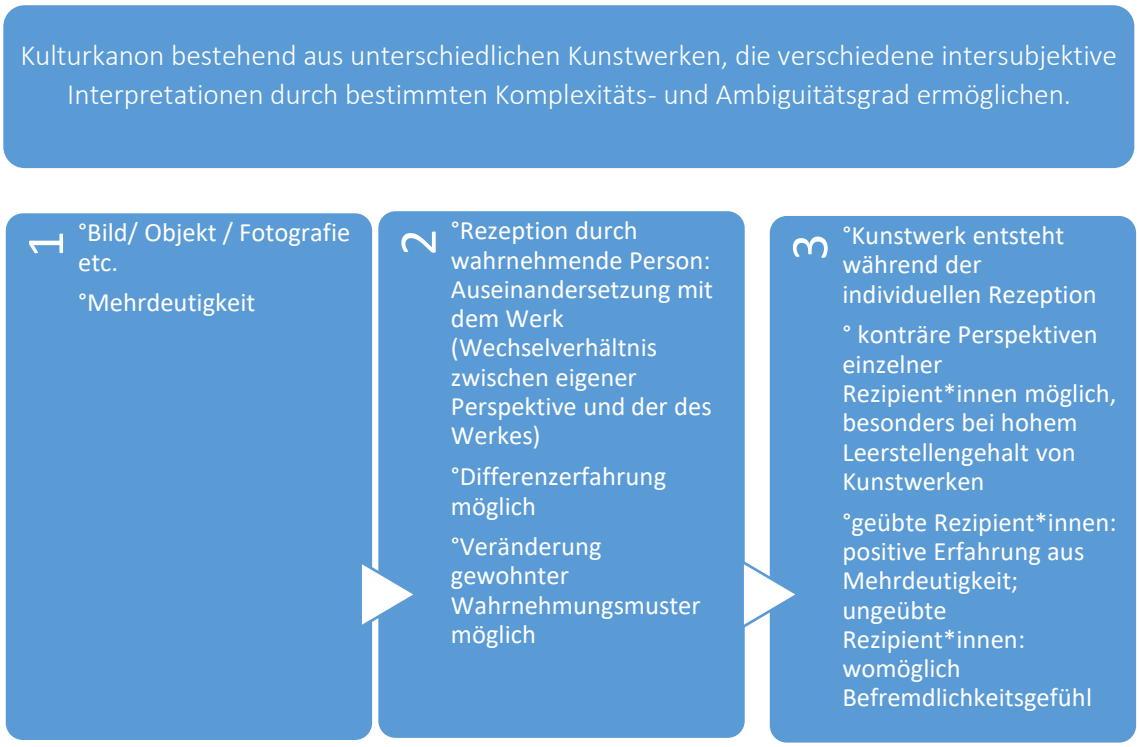
Quelle: Eigene Darstellung.

Abb. 10.: Kulturebenen nach Pähler (2021) und Müller-Funk (2006)



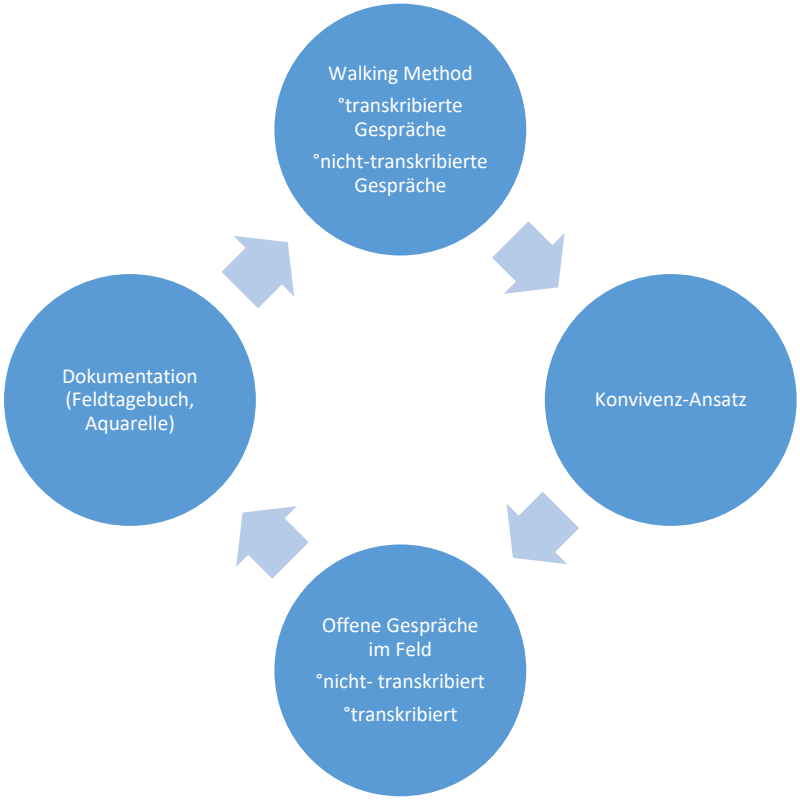
Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Alexander Pähler (2021) und Wolfgang Müller-Funk (2006).

Abb. 11.: Rezeptionsästhetik



Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Alexander Pähler (2021).

Abb. 12.: Forschungsmethoden



Kommentar: Die transkribierten Gespräche wurden mit einem Smartphone in Form einer Audiodatei aufgezeichnet.

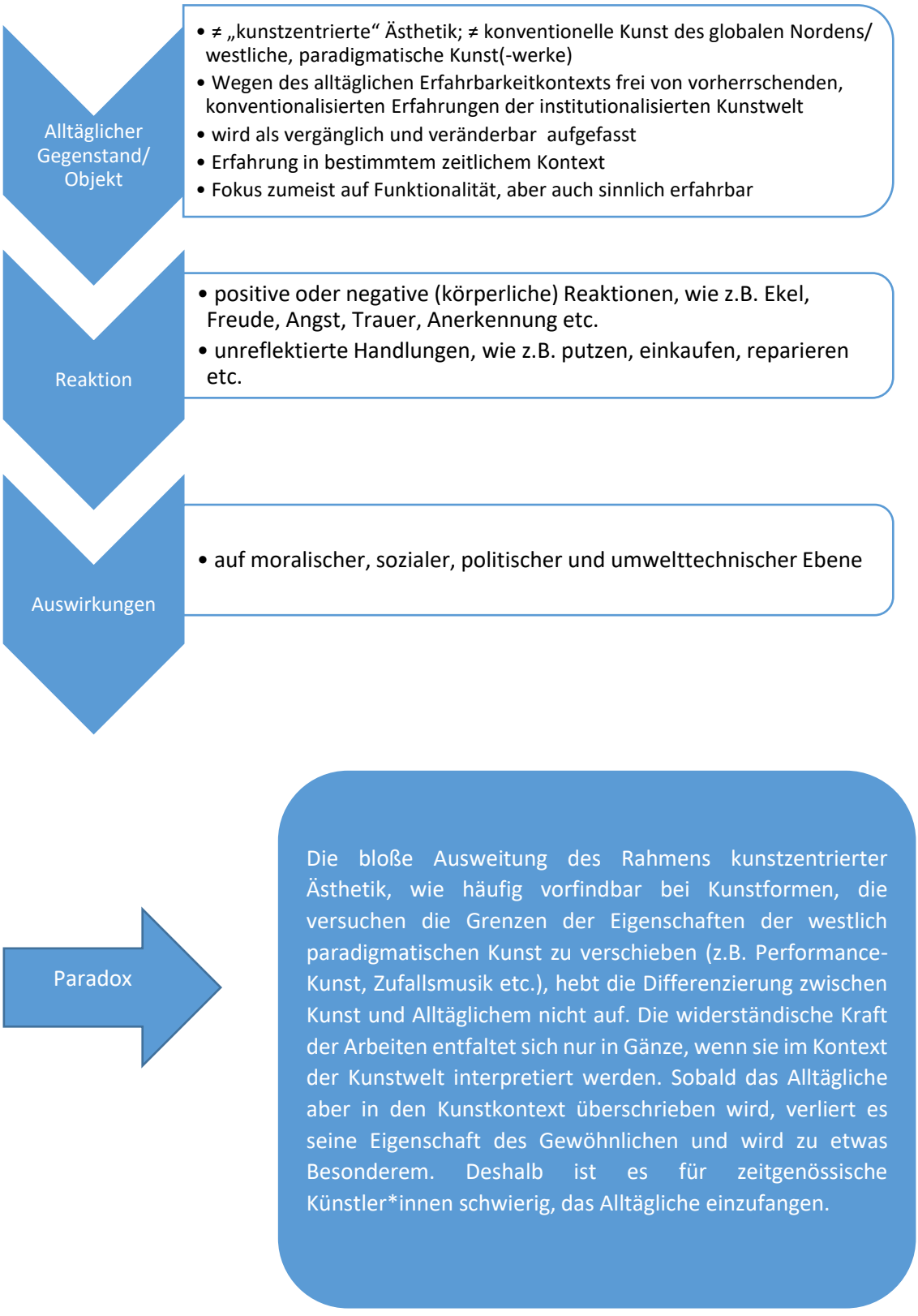
Quelle: Eigene Darstellung.

Abb. 13.: Kunst- und Kulturvermittlung: Affirmativer, reproduktiver, dekonstruktiver, reformativer und/oder transformativer Diskurs

Kommentar: In der praktischen Vermittlung werden in der Regel mehrere der Diskurse gleichzeitig angewendet (vgl. Mörsch 2012, S. 9).

Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Carmen Mörsch (2012, vgl. S. 9- 13) und Inga Eremjan (2016, vgl. S. 204- 208).

Abb. 14.: Saito (2010): Ästhetik des Alltäglichen



Quelle: Eigene Darstellung in Anlehnung an Yuriko Saito (2010).

Yuriko Saito zieht folgendes Resümee:

„I argued that everyday aesthetics needs to be pursued for the following reasons. First, exploring everyday aesthetics remedies a deficiency in the mainstream art-based philosophical aesthetics by being truthful to the diverse dimensions of our aesthetic life, which is not confined to the artworld and other art-like objects and activities. Secondly, by analyzing various ways in which we interact with everyday objects and phenomena aesthetically, we can enrich the content of aesthetic discourse. Finally, even the seemingly trivial, insignificant everyday aesthetic attitudes and judgments often wield surprising power that can determine the quality of life, the state of the world, or social and cultural ethos in the most literal manner. […]. […] we can become more aware of how the power of the everyday aesthetic is instrumental in steering our actions and societies' policies in a certain direction [...]. […]. In what follows I will give four examples of such tension between the descriptive and the prescriptive in everyday aesthetics discourse. First, a part of the mission of everyday aesthetics is to follow the guide suggested by the traditional aesthetic theory regarding aesthetic attitude and disinterestedness. Since our everyday mode of experiencing things with which we interact daily is primarily practical, there is an impetus in everyday aesthetics to free us from that perspective and adopt an aesthetic (qua nonpractical) perspective. We are encouraged to suspend our usual reaction in the everyday mode, such as appreciating a utensil purely for its functionality […]. By bracketing those objects from typical everyday concerns and by closely attending to their sensuous surfaces, we can discover hidden gems [...]. However […] everyday aesthetics also pulls us in the opposite direction, away from this recommended aesthetic mode back to the ordinary mode. The above way of experiencing the aesthetic gems hidden in everyday life is to render the ordinary extraordinary. While there is no denying that we gain aesthetic enrichment by adopting such an approach, we also lose something of the everyday life's everyday-ness or ordinary-ness. [...]. Everyday aesthetics, I argued, should not be exclusively concerned with discounting ordinary and seemingly pragmatically directed reactions that often result in various actions, such as cleaning, throwing away, purchasing, and preserving, while promoting positive aesthetic experiences from unlikely objects and phenomena from our daily life. […]. However, perhaps the most challenging aspect of everyday aesthetics is to negotiate between the direction toward the normative mode of aestheticization facilitated by de-contextualizing the experience and the direction toward grounding our aesthetic reaction in the everyday practical concerns. […] I hope to have demonstrated how people's aesthetic reaction to something importantly affects their attitude and action toward it. If the reaction is positive, there is an effort toward protection, preservation, and promotion; if negative, the movement is toward indifference, neglect, change, abandonment, or rejection. Sometimes there is a conscious appropriation of this power of the aesthetic to serve a specific social, political agenda" (S. 243- 246).

Abb. 15.: Konkrete Handlungsempfehlungen und Leitfaden für die Erstellung eines Gesamtkonzepts „Kulturelle Bildung“

Keuchel und Hill (2012):	Scherf (2014):
„Nutzung von **Bestandsaufnahmen der aktuellen kommunalen kulturellen Bildungslandschaft** zur Entwicklung von Kommunalen Gesamtkonzepten auch für eine kritische Analyse zum anstehenden Modernisierungsbedarf.	„Die politische Willensbekundung für eine Schnittstelle Kulturvermittlung sollte sich in **konkreten Zielen, greifbaren Hilfestellungen** und **angemessenen finanziellen und personellen Rahmenbedingungen** ausdrücken.
Überprüfung der erreichten Ziele und Notwendigkeit neuer Maßnahmen in zeitlichen Abständen im Rahmen von **Evaluationen und Fortschreibungen der Konzepte**.	Eine **schriftliche Kooperationsvereinbarung** mit Aussagen zu Verantwortungsbereichen, eingebundenem Personal, (finanziellen) Ressourcen, Arbeitsbedingungen und gemeinsamen Corporate Design ist sehr zu empfehlen.
Schaffung individueller Akzente durch **Einbindung regionalspezifischer Akteure und Themen**.	Eine **einheitliche Förderung** von Kultureller Bildung in allen beteiligten Verwaltungsgebieten sollte angestrebt werden. [...].
Entwicklung **von stadtteilspezifischen Konzepten in Großstädten**, in Abhängigkeit von unterschiedlichen sozidemografischen und infrastrukturellen Voraussetzungen.	Idealerweise wird im Vorfeld ein Regionales **Gesamtkonzept** Kulturelle Bildung von einer **gemeinsamen Arbeitsgruppe** entwickelt oder genügend Zeit zu Beginn des Projekts für die Konzepterstellung eingeplant.
Ausbau der kulturellen Bildungsarbeit in Kindertagesstätten und für junge Erwachsene in Ausbildung oder Studium.	**Zielgruppe und Ziele** so **konkret und messbar** wie möglich formulieren.
Ausbau von interkulturellen Bildungsmaßnahmen durch gezielte Kooperationen mit Migrantenselbstorganisationen.	Für den **Netzwerkaufbau** ausreichend Zeit berücksichtigen und proaktiv denkende Ansprechpartner [...] zur Seite stellen.
Prüfung der Barrierefreiheit und Zielgruppenausrichtung von bestehenden Angeboten im Kontext von Personengruppen mit Behinderungen.	Beim Netzwerkaufbau auf direkte, persönliche Kontakte setzen. Bei **regelmäßigen allgemeinen Netzwerktreffen** Nutzen und Notwendigkeit abwägen.
Stärkung partizipativer kultureller Vermittlungsansätze durch **Kooperationen mit Vereinen und selbstorganisierten Bürgergruppen**, hier vor allem auch Jugendgruppen.	Bei der/dem Stelleninhaber/-in eine Arbeitseinstellung fördern, die **Beratung und Dienstleistung** für die Partner/-innen immer im Blick hat.
Schaffung von konkreten Ansprechpartnern für kulturelle Bildungsfragen in kommunalen Einrichtungen.	Auf eine ausreichende **finanzielle und personelle Ausstattung wichtiger Kooperationspartner** achten.

Einrichten von **zielgruppenspezifischen kulturellen Bildungsforen** (Lehrer/innen, Jugend etc.). Nutzen einzelner kultureller Bildungsmaßnahmen zur Bekanntmachung des Kommunalen Gesamtkonzepts Kulturelle Bildung, z. B. auch im Rahmen von Wettbewerben oder Tagungen.	**Bestehende Strukturen und Gegebenheiten** bewusst in die Arbeit der Kulturvermittlung integrieren und gegebenenfalls ergänzen.
Erstellen von **Materialien, wie Leitfäden oder Vertragsvorlagen**, zur Unterstützung der Übertragbarkeit und des Ausbaus von kommunalen kulturellen Bildungsmaßnahmen innerhalb der Kommune.“	Erfolgreiche **Ideen aus anderen Städten und Regionen** individuell an die lokalen Gegebenheiten anpassen und **regionale Schwerpunkte** setzen. […].
	Ein **regelmäßig tagender Kooperationsausschuss** mit Vertretern und Vertreterinnen der beteiligten Gebietskörperschaften kann die laufende Arbeit begleiten und ggf. steuernd wirken.“

Kommentar: Zusammenfassend sollten die Punkte des bereits vorhandenen Angebots und der existierenden Strukturen sowie der aktiven Akteur*innen im Bereich der Kulturellen Bildung (Freie Szene, Kultur- und Bildungseinrichtungen und Verwaltungsebene) in der Stadt analysiert und in der Konzepterstellung mitgedacht werden. Netzwerkarbeit, das gemeinsame Erarbeiten von Zielen und Maßnahmen sowie ihre Überarbeitung und Reflexion in Anbetracht des spezifischen regionalen Kontexts sollten regelmäßig erfolgen. Kooperationen sollten angestrebt werden, wobei ausreichende finanzielle und personelle Ressourcen für die zielgruppenspezifische Ausrichtung der Angebote und Programme aller Partner*innen als Voraussetzung betrachtet werden. Konkrete Ansprechpersonen auf allen Ebenen sollten benannt werden.

Quellen:

IT 104: Susanne Keuchel und Anja Hill (2012), S. 49; Katharina Scherf (2014), S. 95f.; vgl. auch Franziska Siegmann (2014), S. 223- 228. Eigene Hervorhebungen.

Abb. 16.: 19 Punkte transkultureller Kulturvermittlung nach Inga Eremjan (2016)

1. Transkulturalität anerkennen
2. Verflüssigung von Denk- und Strukturierungsweisen
3. Dekonstruktion von Herrschafts- und Machtverhältnissen
4. Auseinandersetzung mit Zuschreibungsprozessen
5. Problematisierung des eigenen ethno- und kulturzentrischen Blicks
6. Das Fremde im Eigenen und das Eigene im Fremden
7. Hineinversetzen in die Perspektive des Gegenübers
8. Achtsames Wahrnehmen und respektvolle Anerkennung
9. Reflektierte Kenntnisse als Basis für Aushandlungsprozesse

10. Sensibilisierung für kulturelle Differenzen
11. Kulturelle Vielfalt als Potenzial anerkennen
12. Arbeit am Kunstbegriff
13. Kunst als Sprachrohr
14. Ausbildung eines eigenen ästhetisch-künstlerischen Darstellungsvermögens
15. Erforschung der Transkulturalität (der Kunst)
16. Grenzzonen zwischen Kunst und Alltagswirklichkeiten ergründen
17. Ausgleich zwischen sinnlich-realen und digital-virtuellen Welten
18. Überwindung von Identitätszwängen
19. Subjekt als Konstrukteur

Quelle: Inga Eremjan (2016), S. 321- 336.

Abb. 17.: Charakteristiken des „ewigen Faschismus“ nach Umberto Eco (2020)

1. Kult der Überlieferung
2. Ablehnung der Moderne, Irrationalismus
3. Kult der Aktion, um der Aktion willen
4. Ablehnung von Kritik/ Dissens
5. Angst vor Andersartigkeit/ Rassismus
6. Appell an die frustrierten Mittelklassen
7. Obsession einer (internationalen) Verschwörung; Appell an die Fremdenfeindlichkeit
8. Die ausgemachten „Fremden“ werden rhetorisch als gleichzeitig zu stark und zu schwach dargestellt
9. „Leben für den Kampf“; Pazifismus als Kollaboration mit dem Feind
10. Elitedenken; Verachtung der Schwachen
11. Erziehung von allen zum Heldentum; Heroismus
12. Machismo; Verachtung von allen nicht zum „Standard“ gehörenden Sexualgewohnheiten
13. selektiver oder qualitativer Populismus; Bürger sollen Rolle des Volkes spielen: „Das Volk ist also nur Theaterfiktion“ (ebd., S. 33)
14. „Newspeak“; verschiedene Formen von Diktatur.

Kommentar: Umberto Eco (2020) erläutert, dass „Faschismus“ sich auf unterschiedliche Weise äußert, weshalb es sich um einen Sammelbegriff handele (vgl. S. 28f.). Er listet vierzehn verschiedene Merkmale auf, die den von ihm genannten „ewigen“ oder „Ur-Faschismus“ charakterisieren. Insofern eines der Merkmale vorhanden wäre, könne der Faschismus sich um dieses herum weiter ausbilden. Das ständige Wiederthematisieren der historischen Vergangenheit sei wichtig, um die verschiedenen Erscheinungsformen zu erkennen.

Quelle: Umberto Eco (2020), S. 30- 40.

11. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1.: Ulm aus der Perspektive des Neu-Ulmer Ufers. 20
Abb. 2.: „Schwabenkind“. 30
Abb. 3.: „Kita-Kulturpaten und -patinnen“: Mädchen sägt. 58
Abb. 4.: Wurzelgeflechte. 67
Abb. 5.: „Welterschaffung“. 75
Abb. 6. : Grenzziehungen. 88
Abb. 7.: Verhandlung von Identitäten. 90
Abb. 8.: „Dritter Raum“. 117
Abb. 9.: Kulturelle Ressourcen. 126
Abb. 10.: Abbau von Barrieren im institutionellen Kulturbereich. 132
Abb. 11.: Ich beim Schreiben der Doktorarbeit (manchmal). 177
Abb. 12.: Walking Method. 178
Abb. 13.: Ich. 209
Abb. 14. Kultur- und Kunstkäse. 264
Abb. 15.: Hand mit Gabel. 274
Abb. 16.: Teezubereitung in einem„Fada“. 294
Abb. 17.: Khaled Alhafez. 300
Abb. 18.: Mariolys Emérita Pandales Edwards. 301
Abb. 19.: José Cortez. 302
Abb. 20.: Mohamed Kaloga. 304
Abb. 21.: Charles Wallace. 308
Abb. 22.: Wikyanos Gebray. 311
Abb. 23.: Eritreisch-orthodoxer Gottesdienst am 06.11.2022 in Neu-Ulm (Pfuhl). 311
Abb. 24.: Besuch im Stadthaus Ulm mit Wikyanos. 313
Abb. 25.: Mohammed N. 314
Abb. 26.: Siddhant Bane. 316
Abb. 27.: Asmatullah Burhan. 319
Abb. 28.: Abdulrahman Alset. 321
Abb. 29: Ich als beobachtete Darstellerin mit verschiedenen Rollen auf der städtischen Bühne. 348
Abb. 30.: Performative Wirkung von Abwesenheit. 369
Abb. 31.: „Schwätzbank“ und „Ulmer Nest“. 378
Abb. 32.: Schach am „Karlsplatz“ in der Ulmer Oststadt. 379
Abb. 33.: Beatboxing und Husten. 381
Abb. 34.: Internationales Tandem in der Bar. 382
Abb. 35.: Gesprächssituation Geflüchtetenunterkunft Römerstraße. 385

Abb. 36.: Nähtisch: Offener Nähtreff am Mähringer Weg. 391
Abb. 37.: Offener Nähtreff am Mähringer Weg am 05.12.2022. 392
Abb. 38.: Smartphone in den Händen. 397
Abb. 39.: Fotos von Entdeckungen beim Warten an Haltestellen. 406
Abb. 40.: „Internationales Tandem“: Karaokeabend am 16.02.2023. 410
Abb. 41.: „Kulturhupe“ am Münsterplatz Ulm. 417
Abb. 42.: Angebot der Jugendkunstschule „Kontiki“ der Volkshochschule auf dem Ulmer Wochenmarkt am Münsterplatz. 418
Abb. 43.: „Teatro International“ Aufführung im Museum Brot und Kunst am 30.06.2023. 427
Abb. 44.: Vernissage „Bring dein Ding“ der Volkshochschule Ulm am 02.03.2023. 432
Abb. 45.: „Migration verbindet“-Treffen im Donauschwäbischen Zentralmuseum am 23.03.2023. . 440
Abb. 46.: Wilhelmsburg Ulm: „Stürmt die Burg“ 445
Abb. 47.: Foto von Rapper „Dissy“ und mir am 03.08.2023 bei „Stürmt die Burg“. 446
Abb. 48.: Künstler*innengespräch bei „Stürmt die Burg“ am 10.08.2023. 448
Abb. 49.: Musikprojekt „Songlotterie“. 451
Abb. 50.: Sven Wisser. 452
Abb. 51.: Zeltaufbau Ulm Wiblingen am 17.09.2023. 456
Abb. 52.: Laternenbasteln im Quartierscafé am 10.11.2023. 459
Abb. 53.: „Kulturlöwen und -löwinnen“ in der Musikschule Ulm am 20.12.2023. 466
Abb. 54.: Anrufungen und Resonanz. 483

Kommentar:

Anstelle von Fotoaufnahmen der Gesprächspartner*innen wurden Aquarellmalereien im Porträtformat von der Forscherin angefertigt. Es wurde versucht sie möglichst zeitnah nach dem Gespräch zu malen, damit die Erinnerung an die Person noch aktuell und die Atmosphäre und Stimmung der Unterhaltung noch nachzuempfinden waren. Wegen der oft späten Gesprächszeiten und der zusätzlichen Aufgabe der Feldforschungsnotizen wurden die Aquarelle in der Regel bis spätestens vier oder fünf Tage nach dem eigentlichen Treffen fertig gestellt. Eine Ausnahme davon stellen die konzeptuellen Visualisierungen dar. Sie wurden zeitlich unabhängig erstellt. Alle Aquarellbilder wurden maximal auf ein Papier in DIN A4-Größe gemalt. Kein Bild wurde zweimal gemalt, wohl aber wurden angefangene Bilder korrigiert. Zuerst wurden dafür mit Bleistift Skizzen gezeichnet, die dann häufig mit schwarzen wasserfesten Finelinern nachgezogen und mit Aquarellfarben coloriert wurden. Manchmal wurde auch ein schwarzer Kreidestift benutzt. Neben der Erinnerung der Forscherin und des gewonnenen Eindrucks aus der Gesprächssituation selbst, dienten teilweise Fotoaufnahmen als Bildgrundlage bzw. Orientierung. Die Fotos wurden mit dem Smartphone gemacht. Es ist allerdings wichtig zu betonen, dass es nicht um Realitätstreue oder das unverfälschte

Abbilden des Originals ging. Es wurden Gesichtsausdrücke und Kleidung verändert, Farben ausgetauscht, bestimmte Merkmale des/der Abgebildeten künstlerisch hervorgehoben oder aber weggelassen, ein spezifischer Zeichenausschnitt gewählt, Linien mehrmals nachgezogen oder nur ganz fein angedeutet. Manche dieser Punkte wurden bewusst von der Forscherin so umgesetzt, andere passierten im Malprozess unterbewusst und ungeplant.

Zusammenfassend tritt hervor, dass die Aquarellbilder stark von meiner Sichtweise, meinen Eindrücken und der situativen Stimmung beeinflusst sind. Dadurch wird im Gegensatz zu den häufig in wissenschaftlichen Arbeiten eingebundenen Fotografien erkennbar, dass es immer auch um die subjektive Wahrnehmung des/der Forscher*in geht. Selbst bei den einen Anschein der Realität erweckenden Fotoaufnahmen im Kontext von Feldforschungen. Forschung thematisiert immer auch die Beziehung zwischen Forscher*in und Erforschtem. Durch das Malen der Gesprächspartner*innen habe ich mich als Forscherin intensiver mit den Personen auseinandergesetzt: Ich habe ihre Haltung, ihre Ausstrahlung sowie ihre Gestik und Mimik genau betrachtet und sie mimetisch mit dem Stift in der Hand nachgefahren. So wurde eine andere Nähe zu den Personen aufgebaut, die mit einem Foto, das heutzutage innerhalb von Sekunden mit dem Smartphone gemacht werden kann, auf dieselbe Weise nicht entstehen kann. Anstelle eines Versuchs des Verfügbarmachens einer Situation oder einer Person durch das Fotografieren, ging es um den Versuch einer (leiblich erfahrenen) Annäherung (vgl. Rosa 2020, S. 57- 60). Darüber hinaus wurden in einer ähnlichen Vorgehensweise anstelle von Fotos spezifischer Feldforschungssituationen, Aquarellskizzen angefertigt und ebenfalls im empirischen Teil der Arbeit eingebunden. Auch hier ging es nicht um eine realitätsähnelnde Abbildung, sondern um das Hervorheben von mir wichtig erscheinenden Ebenen, Punkten, Verbindungen und Atmosphären. Eine Ausnahme stellt Abb. 39 dar. Es wurden mit dem Smartphone gemachte Fotos von der Umgebung von Haltestellen in Ulm beigefügt. In den meisten Fällen wurden sie in einem zweiten Schritt digital bearbeitet, indem z.B. Augen in Form von weißen und schwarzen Punkten hinzugefügt wurden. Außerdem ist Abb. 47 ein Foto. Es wurde ausgewählt, um die Diskrepanz zwischen in der Realität Gesehenem und Erfahrenem sowie dem unbeabsichtigt gewählten, digitalen Bildausschnitt zu verdeutlichen.