

«Aussen bunt, innen weiss?» —
Eine diversitätsanalytische Untersuchung
von Repräsentationslogiken im institutionellen
Kunstsektor der Deutschschweiz

Anke Hoffmann

«Aussen bunt, innen weiss?» —
Eine diversitätsanalytische Untersuchung
von Repräsentationslogiken im institutionellen
Kunstsektor der Deutschschweiz

Anke Hoffmann

HKB-Forschungsbericht Nr. 17
Hochschule der Künste Bern, 2023

HERAUSGABE
Institut Praktiken und Theorien der Künste IPTK

BEGLEITUNG
Priska Gisler

LEKTORAT
Laura Hadorn

ISBN: 978-3-9525027-1-6
ISBN: 978-3-9525027-2-3 (ELEKTRONISCHE VERSION)
DOI: 10.24451/ARBOR.18901

REDAKTION DER REIHE
Nathalie Pernet

GESTALTUNG & SATZ
Büro 146

FORSCHUNGSPROJEKT

«Aussen bunt, innen weiss?» – Eine diversitätsanalytische Untersuchung von Repräsentationslogiken im institutionellen Kunstsektor der Deutschschweiz

PROJEKTLEITUNG

Anke Hoffmann

INHALTLICHE BEGLEITUNG

Priska Gisler (Leitung IPTK)

MITARBEIT

Jacqueline Baum

Lara B. Caluori

Claus Noppeney (BFH-W)

FINANZIERUNG

Berner Fachhochschule BFH

LAUFZEIT

01.2020–12.2020

KONTAKT

Hochschule der Künste Bern

Forschung

Institut Praktiken und Theorien der Künste

Fellerstrasse 11

3027 Bern

Ein Departement der Berner Fachhochschule

hkb.bfh.ch/forschung

priska.gisler@hkb.bfh.ch

an@ankehoffmann.net

1	Einleitung	5
2	Ausgangslage und Problemstellung	9
3	Schwachstellen von Diversitätsversprechen im öffentlichen Diskurs	13
4	Fragestellung und Forschungsziel	17
5	Methodische Vorgehensweise	19
6	Der Umgang mit Diversität in Deutschschweizer Kunstmuseen: Auswertung	23
7	Gender	25
	7.1 Programm	26
	7.2 Publikum	32
	7.3 Power: Institution	33
8	Hautfarbe und Ethnizität	37
	8.1 Programm	38
	8.2 Publikum	44
	8.3 Power: Institution	48
9	Soziale Herkunft	51
	9.1 Programm	52
	9.2 Publikum	54
	9.3 Publikum und Sprache	58
	9.4 Power: Institution	62
10	Fazit	65
	10.1 Befunde aus der Studie	66
	10.2 Erkenntnisse bezüglich einer künftigen «Best Practice»	67
11	Literaturverzeichnis	71
12	Anhang: Leitfaden	73

1 Einleitung

Diversität kann als intersektionale Differenzkategorie unter Einschluss von Geschlecht, Ethnie, Hautfarbe, Sexualität, Alter, sozialer Herkunft oder besonderen Bedürfnissen verstanden werden.¹ Die meisten Kunstinstitutionen bekennen sich heute pauschal zur Förderung kultureller Diversität im Hinblick auf diese Differenzkategorien. Die Bemühungen von Institutionen lassen sich zumeist an rezeptiven Vermittlungsaktivitäten festmachen, etwa wenn bildungsferne Gruppen, Migrant*innen oder ältere Generationen angesprochen und eingeladen werden. Diversität auf allen Ebenen – von Mitarbeiter*innen in der Institution über das Programm bis hin zur Rezeption und Vermittlung – umzusetzen, ist eine aktuelle Herausforderung. Inwiefern ihr Kunstinstitutionen nachkommen, ist weitgehend unbekannt; bisher mangelt es an Bestandsaufnahmen von Diversitätsstrategien und «Best Practice»-Beispielen. An dieser Stelle setzen wir mit unserer qualitativen Studie an.

Die 2020 durchgeführte Untersuchung erkundet, um welche Diversitätspolitik sich Deutschschweizer Kunstmuseen bemühen, wie sie eine solche verstehen und umsetzen. Grundlegend bei der Erhebung waren Fragen danach, wie Kunstinstitutionen Diversität definieren, wie Organisation und Programm aufgestellt sind sowie ob diversitätsfördernde Konzepte vorhanden sind. Uns interessierte zudem, welche Handlungsfelder die Leitungspersonen der für diese Studie ausgewählten Institutionen identifizieren und welche Strategien sie mit welcher Zielsetzung entwickeln.

Für unsere Studie stützen wir uns auf Theorien der intersektionalen Exklusion², der sozialen Schliessung³ sowie der Reproduktion sozialer Ungleichheit⁴. Entsprechend fragen wir: Inwiefern können konstituierende Selektionsmechanismen als bewusste Strategien, als «Willful Work»⁵ der wechselseitigen In- und Exklusion beschrieben werden?

Mittels ihres Ansatzes, der von einer intersektionalen Exklusion ausgeht, fragt Sara Ahmed danach, inwiefern «Willful Work», also absichtsvolles Handeln, Massnahmen zur Reduktion oder zur Verstetigung von Diskriminierung begleitet. Theorien der sozialen Schliessung gehen davon aus, dass bestimmte Handlungen darauf angelegt sind, Ein- oder Ausschluss herzustellen, während eine Bourdieusche Perspektive auf die soziale Ungleichheit den sozialen Raum in den Fokus nimmt und Strukturen auszumachen behauptet, die es ermöglichen, eine Reproduktion bestehender Verhältnisse zu gewährleisten.

Der vorliegende Bericht ist der Abschluss einer qualitativen Studie, die im Rahmen des BFH Call for Proposals 2020 zum Thema Diversität durchgeführt wurde und die zum Ziel hatte, den Umgang mit Diversitätsansprüchen in zehn

1 Winker/Degele: *Intersektionalität: Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*; Attia/Köbsell/Prasad: *Dominanzkultur Reloaded. Neue Texte zu gesellschaftlichen Machtverhältnissen und ihren Wechselwirkungen*.

2 Ahmed: *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*.

3 Parkin: *The Social Analysis of Class Structure*.

4 Bourdieu: *The Field of Cultural Production*; Bourdieu/Boltanski/de Saint Martin/Malidier-Pargamin: *Titel und Stelle. Über die Reproduktion sozialer Macht*.

5 Ahmed: *Whiteness and the General Will: Diversity Work as Willful Work*.

Deutscheschweizer Kunstinstitutionen zu untersuchen. Zehn öffentliche Kunstinstitutionen haben unsere Anfrage 2019/2020 positiv beantwortet und sich zu einer Teilnahme an der Studie und einem mehrstündigen Interview bereit erklärt. Die hier vorliegenden Befunde stellen einen Beitrag zur qualitativen Diversitätsforschung im Bereich des institutionellen Kunstsystems dar. An dieser Stelle möchten wir uns ausdrücklich bei den Kunstinstitutionen und ihren Leiter*innen⁶ bedanken, die an unserer Studie mitgewirkt und uns einen Besuch und ihre Zeit für ein ausführliches Gespräch ermöglicht haben.

6 Im Bericht wird das Gendersternchen * benutzt, um alle Geschlechteridentitäten in den Nennungen von Personengruppen zu respektieren.

2 Ausgangslage und Problemstellung

Das Konzept der kulturellen Teilhabe hat es als Auftrag und ebenso als Selbstverpflichtung in die Kulturleitbilder von Bund, Kantonen, Städten und Institutionen sowie in das Bundesgesetz über die Kulturförderung (Art. 9 a) geschafft. Die Kulturbotschaft des Bundes setzte in ihrer Periode 2016–2020 einen nationalen Schwerpunkt auf das Thema.⁷ Kulturelle Teilhabe zielt darauf ab, dass «möglichst viele Menschen – trotz ihrer ungleichen Startchancen bezüglich Bildung, Einkommen und Herkunft – einen Zugang zu Kultur erhalten und die Möglichkeit haben, sich mit Kultur auseinanderzusetzen und Kultur selber auszuüben.»⁸ Dieses Verständnis soll neben einer Stärkung der Laienkultur vor allem zu einem Fokus auf generations- und migrationspezifische Bildungs- und Vermittlungsangebote führen⁹, das heisst, auf rezeptive Aspekte von Kulturproduktion. Kulturelle Teilhabe wird übersetzt in ein Bemühen, ein vermeintlich kultur- (oder bildungs-)fernes Publikum zu erreichen.

Was bei diesem Blick auf die Vermittlungspraxis allerdings in den Hintergrund gerät, sind existierende und sich wiederholende Exklusionsmechanismen der Repräsentations- und Machtlogiken in Kultur- und Kunstinstitutionen. «Es wird nicht nur im Glashaus auf der Bühne eine homogene Gruppe gezeigt. Auch das Publikum ist ein ziemlich einheitliches. Die Diversität auf der Strasse ist eine ganz andere. Die Institutionen müssten sich so verändern, dass Migrantinnen und Migranten ein Teil von ihnen werden. Damit es keine Trennung gibt, in der die einen die anderen fast wohlwollend paternalistisch erreichen müssen.», konstatiert etwa Diversitätsexpertin Inés Mateos.¹⁰ Obwohl sich die überwiegende Mehrheit der Kulturschaffenden klar zur kulturellen Diversität und Chancengleichheit bekennt, sind die Akteur*innen in den Institutionen heute nach wie vor vorwiegend weiss und männlich. Sie entstammen der städtischen Mittel- bis vor allem Oberschicht und verfügen über keine Migrationserfahrung. Es gibt wenig Diversität an den Schaltstellen wichtiger kultureller Institutionen. Dasselbe Bild zeigt sich in den Kulturmedien oder nationalen Fördergremien.¹¹ Kunst- und Kunstinstitutionen stehen aber heute vor der Aufgabe, sich nicht

7 In der Kulturbotschaft 2012–2015 wurde die Kunstvermittlung als Schwerpunkt gesetzt, nachdem das nationale Kulturförderungsgesetz in der Schweiz 2012 in Kraft gesetzt wurde (vgl. Kunstvermittlung, Art. 19 KFG).

8 Bundesamt für Kultur: *Kulturelle Teilhabe. Positionspapier der Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen Kulturdialogs*, S. 2.

9 Vgl. u. a. Berner Kulturkonferenz: *Kulturstadt Bern. Grobkonzept. Grundlagen für ein neues Kulturkonzept 2016–2019*. Die Kulturstrategie muss zwischen unterschiedlichen kulturellen Ansprüchen und Ausrichtungen differenzieren. Es sind für alle Generationen Fördermassnahmen vorzusehen, S. 6; Kunstvermittlung für Migrationskinder: Dabei soll insbesondere das Potential der teilnehmenden Migrationskinder in ihren alltäglichen Lebensumfeldern gefördert und umgekehrt die verschiedenen Bevölkerungsgruppen in das Leben der Migrationskinder integriert werden, S. 8.

10 Petrin: *Gender und Diversität: «Das Gefühl, offen zu sein, trägt meistens»*.

11 Konkrete Zahlen dazu fehlen bisher. Die Annahme stützt sich auf eine Vielzahl von Beobachtungen, Gesprächen, Medienberichten, politischen Erklärungen und wissenschaftlichen Untersuchungen, u. a. die Studie *Art.School.Differences*, die sich mit der fehlenden Diversität im Curriculum der Schweiz, wissenschaftlicher Literatur über Diskriminierung und soziale Schliessung befasst: vgl. Saner/Vögele/Vessely: *Schlussbericht Art.School.Differences: Researching Inequalities and Normativities in the Field of Higher Art Education*; Attia/Köbsell/Prasad: *Dominanzkultur Reloaded. Neue Texte zu gesellschaftlichen Machtverhältnissen und ihren Wechselwirkungen*; Mills: *Global White Ignorance*, Wachendorfer: *Weisse halten weisse Räume weiss*. Die aktuellste Studie *Geschlechterverhältnisse im Schweizer Kulturbetrieb* (Gender Studies [Universität Basel]) konnte für den vorliegenden Bericht nicht mehr in Betracht gezogen werden.

nur in ihren Publikumsangeboten, sondern auch in ihren Strukturen und ihren Inhalten mit einer diversifizierten schweizerischen Gesellschaft auseinanderzusetzen. «Die schweizerischen Kultur- und Bildungsinstitutionen machen mit den Integrationsbemühungen nicht vorwärts. ... [es] fehlen People-of-Color an allen Ecken und Enden»¹², argumentiert beispielsweise Martin R. Dean. Indem Migrationsbiografien und transkulturelle Identifikationsnarrative in Kunst, Film oder Medien fehlten, würde «eine Homogenität geschaffen [und] unentwegtes <Framing> betrieben, welches unbewusst normative und emotionale Bilder der Schweiz in die Zuschauer*innenköpfe setzt und das Vorhandensein einer Leitkultur suggeriert».¹³

Für unsere Studie folgt daraus, dass wir nach der Wahrnehmung der Institutionen gegenüber der Nicht-/Repräsentation in ihren Häusern von nicht-normativen Migrations-/Lebensrealitäten, Identitäten und Biografien fragen, ebenso wie nach den möglichen Strategien, progressiv und selbstkritisch gegen diese Unterrepräsentation, gegen Ausschlussmechanismen in den jeweiligen Häusern zu arbeiten: Welche Probleme werden anerkannt und definiert und welche Reaktionen daraufhin eruiert?

12 Dean: *Sprachlicher Rassismus. «Es geht bei den emotialen Auseinandersetzungen mit Sprachregelungen und Begriffen immer auch um die Definitionsmacht, die die Mehrheit nicht verlieren will»*, S. 21; Anmerkung: Dass selbst zum Thema Rassismus im schweizerischen öffentlichen Fernsehen vor allem Weisse sprechen durften, wie in der SRF-Sendung Arena am 12.06.2020, offenbart das grundsätzliche Problem des strukturellen Rassismus, dass viele Weisse so oft nicht wahrhaben wollen (SRF Arena: *Jetzt reden wir Schwarzen*).

13 Dean: *Sprachlicher Rassismus. «Es geht bei den emotialen Auseinandersetzungen mit Sprachregelungen und Begriffen immer auch um die Definitionsmacht, die die Mehrheit nicht verlieren will»*, S. 21.

3 Schwachstellen von Diversitätsver- sprechen im öffentlichen Diskurs

Über das Thema Geschlechtergerechtigkeit in Kunst und Kultur gibt es bereits seit Längerem viel Gesprächsstoff, aber erst jetzt scheint dieses Ungleichgewicht auch als gesellschaftliches Problem anerkannt zu werden. Eine schweizweite Datenrecherche zum Thema Gender in Kunstinstitutionen der Nachrichtenplattform SWI swissinfo.ch im Jahre 2019¹⁴ bezog sich auf den institutionellen Sektor Kunstausstellungen. Diese ergab rein quantitativ eine Repräsentation von Frauen in Einzelausstellungen von durchschnittlich 26 % und in Gruppenausstellungen von durchschnittlich 30 %, wobei die Unterschiede in den Häusern zwischen 0 % und mehr als 50 % variieren. Auch der Tagesanzeiger hatte Anfang des Jahres 2020 eine ähnliche Auflistung¹⁵ präsentiert, sodass das Thema des Anteils von Künstlerinnen in Ausstellungen und Museen ein breit diskutiertes wurde. Besonders augenfällig war, dass insbesondere die grossen Museen der Schweiz nur einen Künstlerinnen-Anteil von etwa 10–20 % aufweisen. Bei den Sammlungen sieht es ähnlich oder sogar noch düsterer aus. Wenn im Zuge öffentlicher Diskussionen¹⁶ die Quote ins Spiel kommt, schütteln Verantwortliche von Kunstinstitutionen meist den Kopf: Die kuratorische Autonomie sei in Gefahr.

Am 2. Juni 2020, fünf Monate nach dem Start unserer Untersuchung, wurde ein offener Brief an etwa 90 institutionelle und nicht-institutionelle Kunstorte versendet. Er war unterzeichnet von etwa 60 schwarzen Künstler*innen und Kulturproduzent*innen aus der Schweiz. Im Brief wurde die Nicht-Präsenz von schwarzen Kulturproduzent*innen in Kunst- und Kulturinstitutionen thematisiert, auf Rassismus in Anfragen und Besetzung hingewiesen und Forderungen nach Gleichbehandlung gestellt. Dieser offene Brief wurde aus Anlass des Blackout Tuesday 2020 verschickt, an dem sich etliche Kulturinstitutionen mit dem Symbol eines schwarzen Quadrates auf Instagram gegen institutionellen Rassismus positioniert hatten. Aber bereits davor hatten Initiativen wie BLA*SH, das Netzwerk schwarzer Frauen, und INES, Institut Neue Schweiz, die Diskriminierung aufgrund von Hautfarbe und Ethnizität in der Schweizer Kulturöffentlichkeit thematisiert und verschiedene Veranstaltungen vor allem in Bern, Zürich und Basel dazu durchgeführt.¹⁷

Im Zuge dieser selbstorganisierten und Community-basierten nicht-institutionellen Arbeit von Expert*innen in der Öffentlichkeit sah sich auch die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia in der Pflicht, diversitätsfördernde Strategien in die Wege zu leiten. 2019 wurde erstmals das Projekt «Tandem Interkultur» im Rahmen der Initiative «Transkulturelle Gesellschaft» lanciert. Die Ausschreibung richtete sich an Institutionen, die sich bei der Fokussierung und Implementierung von diversitätsstrategischen Massnahmen von Expert*innen beraten lassen wollten. Erstaunlich war, dass sich ausschliesslich jene Institutionen für das Projekt

14 Kohler/Stegmüller: *Schweizer Museen zeigen wenig Kunst von Frauen*.

15 Heim: *Nur jede vierte Schweizer Ausstellung ist einer Frau gewidmet*.

16 Öffentliche Paneldiskussionen wie etwa Kosmos Zürich, #femalgaze, 08.07.2019 oder UZH-Alumni Women's Chapter: *Frauenkunst?*, 12.11.2019.

17 Institut Neue Schweiz (INES), Frauen*geschichte(n), Bla.Sh, Black Artists and Cultural Workers in Switzerland.

bearbeiten, die bereits mit Diversitätskompetenz arbeiteten und sich mit Anti-Rassismus, Ableismus, Transphobie und ähnlichen Problemfeldern öffentlich und programmatisch auseinandersetzten.¹⁸

Vor diesem Hintergrund öffentlicher und medialer Diskurse will die vorliegende Studie nach konkreten Handlungsfeldern, Strategien und institutionellen Definitionen von Diversitätsbemühungen in Kunstinstitutionen fragen. Kulturinstitutionen stellen sich – z. B. mit «Refugees Welcome»-Stickern oder Blackout Tuesday-Kacheln – regelmässig als progressive, anti-rassistische Institutionen ins Licht. Gleichwohl folgen die meisten von ihnen, wie wir bereits skizziert haben, einer hegemonialen Organisationslogik. Sie setzen auf der Ebene der Rezeption und Vermittlung auf verstärkte Bemühungen um Inklusion und Diversität, nicht aber hinsichtlich einer Transformation von Strukturen innerhalb ihrer Institution und den entsprechenden Hierarchien.

18 Stand 2020: z. B. Theaterspektakel Zürich, Kaserne Basel, Gessnerallee Zürich (Pro Helvetia: *Tandem Interkultur*).

4 Fragestellung und Forschungsziel

Ausgehend von einem diversitätssensiblen Verständnis von Chancengleichheit fokussiert das vorliegende Forschungsprojekt auf die kulturelle Teilhabe unterrepräsentierter gesellschaftlicher Gruppen im schweizerischen Kulturbetrieb für zeitgenössische Künste. In Bezug auf öffentliche Kunst- und Kulturinstitutionen möchte die Untersuchung reproduzierende Mechanismen des Ausschlusses analysieren und den Blick auf ausgewählte unterrepräsentierte Gruppen richten. Wie gestaltet sich der gesellschaftliche Anspruch auf Diversität hinsichtlich der institutionellen Machtstrukturen und der Programmgestaltung in diesen Institutionen? Können Mechanismen der Inklusion oder der Exklusion auch als «Willful Work»¹⁹ beschrieben werden? Sara Ahmed beschreibt die sozial-konstituierenden Selektionsmechanismen der Exklusion und Inklusion als bewusste Vorgänge, um die dahinter liegenden Muster der sozialen Schliessung resp. Öffnungen sichtbarzumachen und zu verstehen.

Die Untersuchung zielt darauf ab, einen genaueren Einblick in die Struktur der kulturellen Repräsentation von öffentlichen Kunst- und Kulturinstitutionen zu geben und Erkenntnisse hinsichtlich des Umgangs mit diversitätspolitischen Forderungen durch Kunstmuseen zu erhalten. Welches sind die Wahrnehmungen der Verantwortlichen in den Häusern gegenüber dem aktuellen Status von Diversität in ihren Kunstinstitutionen und gibt es den Willen, bestehende Verhältnisse und Strukturen zu verändern?

19 Ausgehend von Edward Saids analysiertem Begriff «Orientalism» beschreibt Sara Ahmed Weisssein und Diversität als bewusst gewollte Konstruktionen (Ahmed: *Whiteness and the General Will: Diversity Work as Willful Work*).

5 Methodische Vorgehensweise

Für die Studie wurden zehn öffentliche Kulturinstitutionen der Deutschschweiz gesucht, die einer tieferen Analyse unterzogen werden sollten. Dazu haben wir uns zunächst ein Bild über deren repräsentativen Formate der letzten fünf Jahre (Ausstellungen, Vermittlungsprogramme, Presse- und Saaltexte) gemacht. Des Weiteren wurden Interviews mit den jeweiligen Programmverantwortlichen unternommen, um Auskunft über ihre Definitionen und Vorstellungen von Diversität sowie über bewusste und unbewusste Ausschlussmechanismen zu erhalten. Der Besuch der Institution sowie die Besichtigung der aktuellen Ausstellung gehörten ebenso zur Untersuchung, allerdings war das ab April 2020 bis ca. Juni 2020 nicht mehr möglich. Sieben der Institutionen konnten wir persönlich besuchen und sprechen; Vertreter*innen von drei der Institutionen interviewten wir aufgrund des Corona-bedingten Lockdowns nur per Zoom.

Uns war wichtig, dass innerhalb der zehn Institutionen eine Heterogenität in institutionellen Aspekten von Grösse, Relevanz, Alter, Urbanität, Sammlung und Ausstellungsbetrieb wiedergespiegelt wird. Diese Variabilität war erforderlich, um einen Querschnitt von Interessen, Aufgaben, Publika und Bedingungen in der Studie zu haben. Sechs der ausgewählten zehn Institutionen werden aktuell von Frauen* geleitet, drei von Männern* und eine Institution besitzt eine Co-Leitung, bestehend aus einem Direktor und einer Direktorin.

Die eigentliche Untersuchung setzte sich aus der qualitativen Phase und einer Dokumentenanalyse zusammen. Für die qualitative Phase entwickelte das Forschungsteam einen Gesprächsleitfaden, der einige wenige, sehr offene Fragen enthielt. Dieser Leitfaden war Grundlage jedes Gespräches, das je nach Verlauf durch Nachfragen ergänzt wurde. Die Gespräche dauerten zwischen eineinhalb und zwei Stunden. Für das Gespräch fragten wir jeweils die Direktor*innen, Leiter*innen oder auch Kurator*innen der Institutionen an.²⁰

Alle geführten Gespräche wurden mit einem Audiogerät aufgenommen. Die Gespräche, die während der Corona-bedingten Schliessung der Institutionen stattfanden, wurden zudem per Video-App aufgezeichnet. Danach wurden alle Interviews transkribiert und codiert. Aus den zeilencodierten Transkriptionen der Interviews wurden Themencluster (Identitätskategorien, explizite Themenfelder in den Gesprächen) identifiziert, mit denen eine Vergleichbarkeit der individuellen Aussagen gegeben war.

Als zusätzliche Information zu den Gesprächen haben wir Dokumente der Institutionen gesammelt und sie einer Analyse unterzogen. Diese Dokumentenanalyse bezog sich auf Geschäftsberichte der Jahre 2015–2019, bzw. deren Ausstellungsprogramme. Dabei interessierten uns besonders die jeweiligen künstlerischen Positionen, die entsprechenden Vermittlungsprogramme sowie ausgewählte Ausstellungstexte und gegebenenfalls das Leitbild der Kulturinstitution. Alle beteiligten Künstler*innen der Ausstellungen der letzten fünf Jahre wurden von uns,

ebenfalls unter qualitativen Bedingungen (z. B. grosse Einzelausstellung oder kleine Kabinettausstellung), einer Zählung unterzogen. Dabei konzentrierten wir uns auf das Geschlecht (Name, bzw. weitergehende Internetrecherche), die geografische Herkunft (Angaben) und unter bestimmten Bedingungen Hautfarbe und Ethnizität (Internetrecherche). Weitere Differenzkategorien (Alter, Beeinträchtigungen, Sexualität) waren uns nicht möglich zu definieren.

6 Der Umgang mit Diversität in Deutschschweizer Kunstmuseen: Auswertung

«Ohne Präfix sind Musik, Literatur, Kunst, Film und Wissenschaft weiss und westlich (und überwiegend männlich). Wir würden nicht auf die Idee kommen, von westlicher Musik, Männerliteratur oder westlicher Kultur zu sprechen. Deshalb sollten wir uns fragen: Wer hat die Macht und das Privileg, Kultur zu definieren?»²¹

Unsere Untersuchung des Umgangs mit Ansprüchen und Realitäten hinsichtlich einer Diversitätspraxis von Kunstmuseen in der Deutschschweiz war geprägt von ausführlichen Gesprächen mit Vertreter*innen der Leitung aus den zehn untersuchten Häusern. Für die Auswertung haben wir insbesondere auf die Kategorien Gender, Ethnizität/Hautfarbe und soziale Herkunft fokussiert, weil diese Differenzkategorien in den geführten Gesprächen den grössten Raum eingenommen haben. Die Kategorien Alter und Beeinträchtigung fanden nur selektive Erwähnung. Die Kategorie sexuelle Orientierung hat am wenigsten Befunde erbracht. Wir haben es in den Interviews bewusst vermieden, eine Definition von Diversität vorwegzunehmen und entsprechend abzufragen. Somit spiegelt die vorliegende Auswertung die Gewichtung der Kategorien wider, die von unseren Interviewpartner*innen thematisiert wurden. In jedem Fall sind wir in der Analyse auf den programmatischen Umgang mit der Kategorie, die Sichtweisen auf und die Bemühungen um das Publikum sowie die institutionellen Machtverhältnisse und strukturellen Definitionshierarchien innerhalb der Institutionsorganisation eingegangen. Um diese Auswertungen pro Kategorie zu kennzeichnen, sind Resultate zu jeder Kategorie in jeweils drei Abschnitte gegliedert: Der erste bezieht sich auf Aussagen über das (Ausstellungs-)Programm, der zweite auf das Publikum (und die Vermittlung) und der dritte Abschnitt auf die Institution (und ihre personelle Struktur bzw. institutionellen Strukturen) selbst.

7 Gender

Das Thema Gender, bzw. Genderdiversität in der Kunst, ist die einzige Diversitätskategorie, die von allen Interviewpartner*innen selbstständig angesprochen wurde. Wir vermuten, dass das einerseits darauf zurückzuführen ist, dass das Thema Gender für viele der Gesprächspartner*innen in ihrer institutionellen und kuratorischen Leitungsarbeit durchaus von Bedeutung ist. Andererseits hat dieses Thema in den letzten Jahren durch international geführte Diskurse und die von SWI swissinfo.ch²² initiierte Zählung eine sehr breite Aufmerksamkeit erhalten.

Während der Gespräche wurde eine hohe Sensibilität für das Thema Gender bzw. Geschlechtergleichheit spürbar. Das Thema wurde von unseren Gesprächspartner*innen mehrheitlich als binäre Kategorie angesprochen. Sie bezogen sich also vorwiegend auf die Geschlechterparität zwischen als Männern gelesene und als Frauen gelesene Personen. In den Interviews sagten insbesondere Kuratorinnen aus, dass sie bei Ausstellungen «schon immer» auf eine Balance zwischen den Geschlechtern geachtet hätten. Sie begründen diese Sensibilität u. a. mit ihren eigenen Erfahrungen im Schweizer Bildungssystem.

«Ich bin eine Kuratorin. Ich war schon immer sensibel auf das Thema, schon in meinem Studium. Wir hatten nur männliche Vorbilder. Das hat mich unglaublich geärgert. Unser grossartiger Professor für zeitgenössische Kunst – der hat zeitgenössische Kunst bis ungefähr in die 1970er-Jahre vermittelt. Das waren eigentlich nur Männer. Also ich bin sehr sensibel für dieses Thema, aber nicht im Sinne von einer Quote. Für mich ist es ganz selbstverständlich. Es gibt Einzelausstellungen mit Männern, es gibt sie auch mit Frauen, in meinen Gruppenausstellungen kommen vielleicht auch mal nur Frauen vor, aber es muss inhaltlich Sinn machen. Also meine Quote habe ich im Kopf. So.» VII [947–956]

7.1 Programm

«Es ist wirklich eine persönliche Entscheidung. Weil ich die Freiheit für das Programm habe, habe ich mich entschieden.» IV [285]

Womöglich ist es kein Zufall, dass vier von fünf Häusern, die gemäss unserer Dokumentenanalyse für die Jahre 2015–2019 die meisten Einzelausstellungen mit Künstlerinnen ausrichteten, von Frauen geleitet werden. Ein städtisches Kunst-

²² Die SWI swissinfo.ch-Zählung von Einzelausstellungen mit Künstlerinnen in der Dekade von 2008–2018 bildet ein Ranking der Kunsthäuser in Bezug auf ihre Repräsentation von Künstlerinnen ab. Wie uns von unseren Gesprächspartner*innen vermittelt wurde, bildet diese reine Zählung bestimmte Realitäten im Ausstellungsbetrieb fehlerhaft ab. Und zwar sind Einzelausstellungen von der Grösse, Dauer und der Medienbegleitung sehr unterschiedlich. Es gibt Kammerausstellungen für einen Monat und Ausstellungen, die auf mehreren hundert Quadratmetern über mehrere Monate mit einer entsprechenden Medienöffentlichkeit Einzelkünstler*innen zeigen. Das reine Zählen, ohne solche Unterschiede deutlich zu machen, kann das letztendliche Ergebnis, wo Künstlerinnen besonders repräsentiert werden, verfälschen.

haus fällt auch in Bezug auf Gruppenausstellungen positiv auf: Es weist in den untersuchten Jahren eine überdurchschnittlich hohe Anzahl paritätisch ausfallender Gruppenausstellungen auf und nicht wenige, in denen die Anzahl der Künstlerinnen den männlichen Künstlern überlegen war.

Obwohl gerade die Gegenwartskunst den Kurator*innen die Möglichkeit bieten würde, im Geschlechterverhältnis ausbalancierte Gruppenausstellungen auszurichten, ist das eher selten der Fall, wie die Dokumentenanalyse zeigt. In den letzten Jahren scheint die Sensibilität in den Institutionen aber gewachsen zu sein. In den grösseren Kunstinstitutionen gibt es trotz weniger Einzelausstellungen wichtiger Künstlerinnen kaum eine Balance im Geschlechterverhältnis hinsichtlich von Einzel- oder Gruppenausstellungen, in historischen und zeitgenössischen Ausstellungen.

Ein bekanntes Hindernis auf dem Weg zu einer Geschlechterparität in Ausstellungen sind die Sammlungen der Kunstinstitutionen. Ganz vorne stehen hier Häuser, die mit historischen Sammlungspräsentationen arbeiten, aber auch andere Häuser mit jüngeren Sammlungen. In durchwegs allen Sammlungen – ob historisch, zeitgenössisch oder Fotografie – findet sich eine eklatante Unterrepräsentation von Künstlerinnen.²³

Vergleicht man die Dokumentenanalyse mit den Aussagen unserer Interviewpartner*innen, wird deutlich, dass sich die Bemühung, Künstlerinnen in ausgeglichener Balance zu Künstlern, bzw. auch einmal nur Künstlerinnen auszustellen, in der Realität nicht abbildet. Während der Gespräche wird der Mangel an künstlerischen Arbeiten von Frauen mit den historischen Umständen des Sammelns begründet. Uns interessierte in der Folge besonders, wie nun Institutionen mit diesen zeithistorisch verursachten Ungerechtigkeiten in den Sammlungen umgehen. Die Methoden und Strategien, die die Kurator*innen anwenden, um diesen etwas entgegenzusetzen sind unterschiedlich. Dies zeigte sich während der Gespräche verschiedentlich:

«Und da haben wir auch seit zehn Jahren eines der Ziele gesetzt, die Kunst von Frauen anzukaufen. Das ist etwas, was für uns sehr wichtig ist.» VIII [99–102] [...] «Einfach als pragmatischer Vorschlag, um die himmelschreiende Ungerechtigkeit, was die Präsenz von Künstlerinnen in der Sammlung betrifft, zu beheben.» VIII [165–166]

«Aber zum Beispiel, deine Frage zielt ja auch auf unsere Sammlungsstrategie. Das ist viel schwieriger. Wenn ich dann sage, ich kaufe 1970er-Jahre Kunst, dann kann ich auch darauf achten, dass ich auch mal Ingeborg Lüscher kaufe und nicht immer nur Paul Thek oder Michael Buthe.

23

Ursprünglich war geplant, auch die Sammlungen der jeweiligen Häuser nach Differenzkategorien zu untersuchen. Innerhalb des einen Jahres Forschung mussten wir diesen Studiengegenstand aus Kapazitätsgründen leider ausschliessen.

Einerseits. ... Aber die Forderung: Kauft nur noch Künstlerinnen! Das finde ich total absurd.» II [164–168]

«Für mich war es klar, es ginge nicht, mehr Männer, mehr Künstler zu zeigen als Frauen, und es müsste ein Gleichgewicht sein. Aber ich habe das nie als Strategie festgelegt.» IV [281–285]

Es geht hier um den Ausdruck eines Bewusstseins, die Verhältnisse zu verändern, entweder als institutionellen Auftrag und damit als Strategie («wir haben uns zum Ziel gesetzt») oder als persönliche Agenda («ich achte darauf, Frauen anzukaufen») – wie auch schon das Eingangszitat dieser Rubrik («Ich bin eine Kuratorin ...») zeigte. Gleichzeitig wird mit der kuratorischen Autonomie der Unwille, einer Vorgabe oder einer positiven Diskriminierung zu folgen, z. B. «nur noch» Frauen anzukaufen, verteidigt. Andererseits begegneten wir auch Strategien wie derjenigen, die rein männlichen Sammlungspräsentationen etwa um Gegenwartskunst von Künstlerinnen zu erweitern, indem man Ankäufe umsetzt, die eine Geschlechterbalance initiieren.

Zusammenfassend scheint sich aufgrund der Aussagen der Gesprächspartner*innen zu zeigen, dass die Repräsentation von Künstlerinnen insbesondere mit der Gegenwartskunst und seit den 1990er-Jahren eine andere Relevanz bekam. Betrachtet man ein Schaufenster des schweizerischen Kunstschaufens wie beispielsweise den Schweizer Pavillon der Biennale di Venezia, so scheint das Geschlechterverhältnis der letzten Jahrzehnte zunehmend ausgeglichener geworden zu sein.²⁴ Bei einem anderen Schaufenster, den Swiss Art Awards sieht es allerdings trotz dieser Tendenzen noch nicht so erfreulich aus: Hier kommt man immer noch erst auf ein Geschlechterverhältnis von 1:2,4 und eine (weiterhin schleppende) Veränderung macht sich erst seit dem Jahr 2000 bemerkbar.²⁵ In den von uns analysierten Kunstmuseen mit Sammlungspräsentationen haben wir in den Einzel- und Gruppenausstellungen ein Geschlechterverhältnis von 3:1 oder 4:2 beobachtet.²⁶ Demnach scheint die Überrepräsentation männlicher Künstler in vielen Häusern weiterhin ein Status quo zu sein, der nicht radikal geändert werden soll. So zeigt sich: Solange nicht strukturelle Massnahmen ergriffen werden – und solche zeichnen sich nicht ab – müsste man hier im Grunde weiterhin von «Willful Work» sprechen, im Sinne einer bewussten Bestätigung der bestehenden Ungleichheitsverhältnisse und dem Ausschluss von weiblichen bzw. als weiblich gelesenen Personen.

Wie aber kommt diese Realität zustande, wenn doch viele unserer Gesprächspartner*innen ihre Sensibilität für eine Geschlechterparität ausdrücken?

24 «Und da haben wir auch seit zehn Jahren eines der Ziele gesetzt, die Kunst von Frauen anzukaufen.» VIII [99].

25 Selbst gezählt laut Angaben auf: swissartawards.ch, 1990–2021 (ohne Kollektive, inkl. Architektur) (Swiss Art Awards: *Laureates 1899–today*).

26 Dabei liegen die Unterschiede aber sehr hoch, wie bereits in der Zusammenfassung der Dokumentenanalyse berichtet.

«Das hat ja auch mit Sichtbarkeit zu tun, das ist ja eine Frage von Abschlussmechanismen.» Xa [989]

«Diese Kanon geprägten Massstäbe, die meinen sie. Dem begegnet man immer noch in den Feuilletons deutschsprachiger Zeitungen, relativ unhinterfragt und unreflektiert, so diese Vorstellung von Meisterschaft, diese Vorstellungen von medieninhärenten Eigenschaften.» VIII [200–203]

Einige Aussagen von Kurator*innen zur Geschlechterparität bzw. der Überrepräsentanz von männlichen Künstlern unterstreichen die Bedeutung des vorherrschenden Kanons und das Wissen seiner Anreizwirkung für westliche Kunstinstitutionen, die den Kunstmarkt und die Medienpräsenz prägen. Kanon und Qualität gelten als Begriffe, die benutzt werden, um sich abzusichern, sich an einem veräusserten Urteil mittels einer Immunisierungsvokabel zu orientieren, deren Konstruktion verschwiegen oder verdrängt wird. «Kanon» bedeutet letztendlich auch, die normative Kraft des Marktes wahrzunehmen. Die Nachfrage bestimmt das Angebot in den Kunsthäusern. Diese sich verfestigenden Annahmen erzeugen noch einen weiteren unhinterfragten Aspekt in der Bewertung von Kunst und Künstler*innen:

«Dann hatte ich auch Gespräche mit Kolleginnen, wohl gemerkt, wo ich sie auch darauf angesprochen habe, was sie machen in dieser Hinsicht und wo dann auch mal eine Antwort kam: Ja, mir geht es um die Qualität von Kunst, nicht um die Quote. Für mich ist das eine kurzsichtige Antwort, denn auch die Qualität bestimmen wir mit, die Parameter für Qualität.» VIII [178–180]

Die obige Aussage vertritt eine differenziertere Haltung, die sich bewusst zu sein scheint, dass die Parameter für Qualität von Kurator*innen (mit-)bestimmt werden und hierarchischen Gefügen unterliegen. Qualität kann, weil es sich um einen offenen Begriff handelt, nicht als Opponent zum Begriff und dem Kontext der Quote – um eine Geschlechterparität in den Künsten zu fördern – angeführt werden. Trotzdem wird Qualität als normativer Begriff benutzt, der scheinbar objektiv in «gut» und «schlecht» einteilt und sich dabei an sozusagen gegebenen Werturteilen Anderer orientiert. Diese wenig reflektierte Position scheint so weit verbreitet zu sein, dass sie auch Einfluss auf die Legitimation kuratorischer Entscheidungen hat. Durch die Behauptung, dass auch das Publikum so denkt, wird sie verstärkt:

«Es wird automatisch angenommen, dass die valable, gute und richtige [Kunst] von einem ganz bestimmten Segment an männlichen [Künstlern] gemacht wurde. Und das ist immer wieder schockierend, und es braucht auch sehr viel Energie, sich dann aktiv dagegen zu stellen, weil die Erwartungshaltung von einem Teil unseres Publikums ist [der eine und der andere männliche Kunststar]. Ich habe auch in einem Gespräch vor ein paar Monaten ganz klar gesagt: Ich werde nie [diesen männlichen

Künstler] ausstellen. Das war ein Aufschrei im Publikum von all diesen Älteren, vor allem auch Herren.» I [121-127]

Allerdings zeigt sich, dass es sich dabei um Stereotypen handelt, wie in der Aussage einer Person schliesslich deutlich wird:

«Und dann kam' auch noch so lustige Ideen wie ... oder von anderen Kolleginnen zum Teil auch: Ja, wir müssen die Männer zeigen, weil die Zahlen ... die Präsenz grösser ist. Und ich kann das aktiv widerlegen. [...] Also wir hatten [bei Künstlerin X und Künstlerin Y] sehr gute Zahlen. Also: Im Gegenteil! Überhaupt nicht! Man kann das nicht als Zusammenhang sehen.» I [129-134]

Es erfordert Bewusstsein, Durchsetzungswillen und Energie, um sich gegen die realen, aber offenbar ebenso häufig angenommenen Erwartungen beispielsweise des Publikums zu stellen, um vermehrt Künstlerinnen sichtbar zu machen.

Das Thema Quote, mit der ein ausgewogeneres Geschlechterverhältnis erreicht werden könnte, bringen einige Interviewpartner*innen selbstständig ein, um es aber im gleichen Atemzug abzulehnen.

«Ich meine, ich finde das blöd, ehrlich gesagt, ich finde das blöd, eine Quote zu haben. Ich fände das blöd, interessante Künstler, Männer, auszuschliessen. Ich finde einfach, es gibt nach wie vor sehr viele Häuser, vor allem die grossen Museen, auch in der Schweiz, die nicht genügend Frauen zeigen. Und wenn wir einen Ausgleich schaffen können, ist das gut.» IV [286-292]

In unseren Interviews lässt sich nur eine einzige befürwortende Aussage zu einer Quote finden:

Zur Quote: «Ich finde auch das ist wirklich ein Instrument oder eine Herangehensweise. [...] Ich glaube auch, es geht ja mehr darum, dass man das auch so aktiv einfach ausprobiert und einfach sich auch zum Ziel setzt ...» I [520; 525]

«Aber eben, viele meiner Berufskolleginnen und -kollegen finden, eine Quote ist nicht die Idee. Und wir finden, es muss einfach ein Wandel geschehen, der so tiefgreifend ist, dass es die Quote (im Bereich Gender) dann irgendwann nicht mehr braucht.» I [504-506]

Keine Quote aber einen Wandel, der die Quote überflüssig macht, wünschen sich einige unserer Gesprächspartner*innen. Wenn die Umsetzung von Geschlechterparität aber oft auf eigenen Erfahrungen beruht und individuelle Interessen

berührt, wie soll sich das System ohne gesellschaftlich verbindliche Zusagen und Unterstützungsbekundungen ändern?

Hinter den positiven Beispielen und Strategien steckt, so unsere Einschätzung, zumeist eine individuelle Einstellung sowie der Mut und Wille, diese umzusetzen. Aber wie führt die persönliche Einstellung zu systematischen, strukturellen Veränderungen, damit das Bekenntnis zu mehr Geschlechtergerechtigkeit im Ausstellungsbetrieb nicht leere Phrase bleibt? Vorschläge, die wir gehört haben, betreffen etwa das Führen von Statistiken:

«Und was ich jetzt seit Langem in Bezug auf Geschlechterrollen [...] seit meinen Anfängen, und da habe ich das auch gelernt (...), dass wir zählen sollen, wie viele Frauen, das war so wie von Anfang an Teil. Dieses Denken vielleicht weiterzuführen.» X [976–979]

Des Weiteren stiessen wir auf aktive Strategien von Kurator*innen, um Künstlerinnen aus einer Art medialem Winterschlaf zu holen. Dies wird getan, indem etwa verstorbene oder ältere Künstlerinnen mit jüngeren oder auch mit bekannten Weggefährten ihrer Zeit kombiniert werden, die als Zugpferde der Aufmerksamkeit dienen.²⁷ Relevant für diese Strategie, wird geäussert, sei, dass die Künstlerinnen nicht «Beiwerk», sondern zentrale Positionen in den Ausstellungen und der Medienbegleitung einnehmen.

Eine weitere Art die Genderbalance zu verbessern, lässt sich im aktiven Mitgehen mit dem Diskurs entdecken. Das Programm wird sodann einfach angepasst.

«Aber ich schreibe das nicht an die Fassade und auch nicht ins Jahresprogramm: «Ich mache jetzt ein feministisches Programm». Und ich merke, dass das in den letzten zwei Jahren, vielleicht auch stärker von der Öffentlichkeit eingefordert wird.» II [153–160]

«Also die Präsenz von Frauen im Programm, das machen wir dann, indem wir die Frauen einfach zeigen. [...] Dort geht es wirklich auch stark darum, dass wir einfach versuchen, etwas entgegenzusetzen, aber ohne dass man es ständig in der Kommunikation so quasi als Output macht. Weil ich glaube, dort gehen wir auch immer davon aus, dass es zu tun und über das Tun eine Visibilität zu erzeugen, eigentlich wichtiger ist ...» I [60–71]

Die Setzung der Kurator*innen wird also, so die Aussage, von den öffentlichen Debatten beeinflusst. Zu sehr möchten sie sich aber eine geschlechterfreundliche Haltung nicht auf die (öffentlichen) Fahnen schreiben. Eher möchten sie eine solche durch das Ausstellungsprogramm selbst verstanden wissen. Sensibilität

und Bemühungen in Richtung einer sich verändernden Repräsentation im Kunstfeld scheinen demnach eher erst als eine Reaktion auf die öffentliche Meinung stattzufinden.

Allerdings wird auch dann nur in wenigen Kunsthäusern eine paritätische Repräsentation umgesetzt. Woran liegt das? Wie unsere Dokumentenanalyse über die letzten fünf Jahre zeigt, lässt sich ein vorsichtiger Zusammenhang zwischen der Umsetzung von Geschlechterparität mit dem Geschlecht und dem Alter der Kurator*innen bzw. Direktor*innen feststellen. Möglich scheint, dass die eigenen Erfahrungen als Frau* im Kunstgeschichtsstudium oder als einer jüngeren Generation angehörend, die sich bereits während ihrer Ausbildung mit Themen wie Feminismus, Queer Feminismus, Gendergerechtigkeit oder Sexismus auseinandergesetzt hat, dazu führen, diesen Unterschied in die berufliche und kuratorische Agenda einzubringen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Geschlechtergerechtigkeit in schweizerischen Kunsthäusern ein Thema ist, das die Kurator*innen nicht mehr ignorieren können. Es werden verschiedene institutionelle, zumeist aber individuelle Strategien angewendet, die selten verbindlich oder in Satzungen aufgenommen sind und daher auch nicht rechenschaftspflichtig sind. «Willful Work» entspricht hier einer beobachteten individuellen Haltung der jeweiligen Verantwortlichen in den Häusern, einer persönlichen Agenda. Daraus ergeben sich aber noch keine strukturellen Änderungen oder Verpflichtungen. Die Frage ist, wie lange es noch braucht, bis sich eine hinreichende Parität der Geschlechter in Kunsthäusern abzeichnet? Und wie kann man diese auch in jenen Museen mit historischen Sammlungen erreichen? Ist dies etwa durch neue Forschungsergebnisse über historische Künstlerinnen oder mittels der Thematisierung bewusster struktureller Ausschlüsse des weiblichen Geschlechts in der repräsentativen bildenden Kunst möglich?

7.2 Publikum

Alle Gesprächspartner*innen sagen, ihr Kernpublikum seien Frauen ab ca. 45 Jahren aufwärts. Frauen seien häufiger kulturell interessiert, häufiger offen gegenüber neuen Erfahrungen und neuem Wissen, seien sozial und kommunikativ aktiver und liessen sich positiv auf neue Erlebnisse und Kontakte ein. Das betreffe auch Formate wie Führungen, Workshops oder Lehrgänge, an denen Frauen teilnehmen.

«Ich glaube, es sind zu drei Viertel Frauen. Wenn wir schon beim Thema sind, es sind wahrscheinlich auch bis zu drei Viertel ältere Personen.»
V [734]

[erzählt von einem Workshop] «Wie fast immer bei diesen Veranstaltungen sind 80 Prozent Frauen.» III [532]

«Ich würde jetzt schätzen, mehr Frauen ... Es ist auch so ein klassisches Bild, dass Frauen eher interessiert sind an klassischen Themen.»
VIII [606]

Hier treffen sich die Erfahrungswerte der Kunstinstitutionen mit den gesellschaftlichen Erwartungen gegenüber Frauen bzw. als weiblich gelesenen Personen. Eine Frage drängt sich dazu auf: Führt das gegebenenfalls auch auf die Gestaltung und Kontextualisierung von Angeboten der Museen zurück, die sich eher an das Interesse von Frauen richten?

Ein direkter Zusammenhang zwischen dem Geschlechterverhältnis beim Publikum und dem im Programm wurde nicht angesprochen. Wir hörten nichts darüber, ob dieses viel besprochene Publikum der «Frauen über 45» nicht einen höheren Anteil von Künstlerinnen einfordern würde – aber auch nicht das Gegenteil. Wir denken jedenfalls, dass es lohnenswert wäre, die Museen und Kunstinstitutionen zu dieser Thematik einmal zu befragen.

7.3 Power: Institution

Die Leitungen der befragten Kunstinstitutionen teilen sich weisse, akademisch gebildete Frauen und Männer, allerdings stellen Frauen eher in kleineren und mittleren Häusern die Leitung, dafür sind es in den grösseren Museen jeweils Männer. Das Gros der Mitarbeiter*innen sind in allen Häusern Frauen, wobei dies besonders die Bereiche der Aufsicht und Rezeption, als auch der Buchhaltung, Presse, Vermittlung und der wissenschaftlichen Departmente betrifft. Einzig der Bereich der Technik ist mehrheitlich von Männern besetzt. Der eher weibliche Mitarbeiterinnenstab in den Institutionen wird gerne in Bezug auf eine fehlende Geschlechterbalance ins Feld geführt, wenn es um Gleichstellungs- und Genderpolitik geht. Beklagt wird von den Institutionen, dass es eine Herausforderung sei, eine Ausgewogenheit zwischen den Geschlechtern im Team herzustellen, da es nicht genügend männliche Bewerber für den Bereich Vermittlung, Presse oder wissenschaftliche Mitarbeit gebe. Offensichtlich fällt es hier leichter, Ungleichgewichte wahrzunehmen und den Mangel an Männern zu beklagen, als in der umgekehrten Diskrepanz von (nicht) gezeigten Künstlerinnen. Oftmals fiel der Begriff «Quotenmann» mit einem Schmunzeln, verbunden mit einem Bekenntnis, die wenigen Männer, die beispielsweise Kunstvermittlung studierten, gerne sofort anzustellen.

«Totaler Frauenüberschuss ... Ich wollte in der Vermittlung unbedingt einen Mann einstellen.» II [315; 744]

«Dass die technischen Bereiche männlich besetzt sind und die sprachlichen Bereiche weiblich oder auch die wissenschaftliche Arbeit in der Überzahl Frauen sind. Das spiegelt sich auch beim Geschlechterverhältnis

beim Studium schon. Als ich studierte, waren 80 Prozent Frauen, die abgeschlossen haben und dann aber nur 16 Prozent, die den Doktor gemacht haben.» VIII [383–387]

Das Studium der Kunstgeschichte ist seit Langem weiblich geprägt. Die wissenschaftliche Arbeit an Kunstmuseen ist vor allem in der Form von kuratorischen Positionen zu finden und auch hier dürfte eine weibliche Dominanz vorherrschend sein. Dennoch stand und steht noch heute meist ein Mann an der Spitze, insbesondere in grossen städtischen Institutionen. Männer fungieren dabei oft als Direktoren, Verwaltungs- oder Finanzchefs, während Frauen in abhängigen, zuarbeitenden Funktionen tätig sind. Je grösser das Haus, desto traditioneller ist diese Machtverteilung auch heute noch. Aber es zeichnen sich Veränderungen ab. Diese werden auch von Kurator*innen wahrgenommen:

«Wir sind oftmals bei den grösseren Museen ... sind Männer noch an der Spitze. Das ist sich zum Glück am Ändern und [NN] ist ein gutes Beispiel.» VIII [403–404]

Die Frage der Macht ist die relevante in allen gesellschaftlichen Feldern, speziell in der Ungleichheitsthematik und der Frage nach Repräsentationsgerechtigkeit. Das Verfügen über Macht in Kunstinstitutionen bezieht sich nicht alleine auf die Leitung, sondern auch auf die Gremien, die Vorstände und Stiftungsräte. Diese Situation wird deshalb von den interviewten Personen auch registriert und als unangenehm wahrgenommen, wenn es zum Beispiel um Gremien wie einen Stiftungsrat geht:

«(...) eine Mäzenin und eine Kunsthistorikerin und der Rest sind Männer. [...] Ja, also ich würde sagen 7:2. Das ist mir grad am Dienstag sehr unangenehm aufgefallen, als ich die Diskussion verfolgt habe und mir dachte, da sitzen zu viele Männer am Tisch.» V [433–440]

Braucht es vielleicht nicht nur für die Anzahl gezeigter Künstler*innen eine Art Selbstverpflichtung oder Quote, sondern auch für Vorstände und Stiftungsräte, um auf dieser wichtigen Machtebene eine Geschlechtergerechtigkeit herzustellen, die sich dann – möglicherweise – auch auf die Geschlechtergerechtigkeit in Institutionen und dem Programm niederschlägt?

Nicht unbeleuchtet bleiben sollen in diesem Zusammenhang die Abhängigkeiten der Institutionen von ihren Netzwerken und Strukturen, in denen sie agieren (müssen), sei es für Ankäufe oder Ausstellungen. Alle grossen bis mittleren Häuser arbeiten eng mit Leistungsaufträgen von Kanton, Stadt oder Gemeinde zusammen sowie mit Stiftungen und deren Vorständen. So sind Kurator*innen oft nicht allein dafür verantwortlich, wer und was angekauft und ausgestellt wird.

«Die grossen Sammler, die die Trends setzen, sind meistens Männer aus der Wirtschaft, die viel Geld haben. Die sammeln das, was sich in ihrer Realität widerspiegelt oder auf kokette Weise reflektiert.» VIII [733–735]

«Es gibt eine Gruppe von diesem Stiftungsvorstand aus, der für die Ankäufe zuständig ist. Diese Gruppe besteht aus vier Personen, die laden wir dann im Vorfeld ein, präsentieren ihnen Vorschläge und die arbeiten dann eine Empfehlung aus. Diese Empfehlung wird dann bei der nächsten Stiftungsratssitzung präsentiert und dann gutgeheissen oder nicht.» VIII [94 –98]

«Und alle Stiftungen haben immer dasselbe Gefühl, alle denken immer, sie sollten sichtbar werden durch unsere Ausstellungstätigkeit. ... Und es wird immer wieder nachgefragt, welche Werke aus ihrem Bestand ausgeliehen wurden, weltweit und so weiter.» VIII [351; 367]

In diesen Aussagen wird die Interdependenz zwischen Kunstmarkt, den Ankäufen, den Ausstellungen und der Medienpräsenz deutlich. Wer hat ein Interesse und wer hat die Macht, dass bestimmte Künstler*innen angekauft und ausgestellt werden in öffentlichen Museen mit öffentlichem Geld? Die Verknüpfung von privaten und öffentlichen Interessen führt immer mal wieder zu Interessenkonflikten, orientiert sich an den Sammlungsbeständen und am vorherrschenden Kunstmarkt, der in erster Linie nicht Künstlerinnen favorisiert. So führen diese gegenseitigen Abhängigkeiten auch dazu, dass die Veränderungen hin zu einer Geschlechterparität in den Ausstellungshäusern oft sehr langwierig und schwierig sind.

8 Hautfarbe und Ethnizität

«Da musst du halt genauer schauen.» X [987]

Hautfarbe und Ethnizität sind Kategorien, die unmittelbar mit strukturellem Rassismus und gesellschaftlicher Diskriminierung verknüpft sind. Positive oder negative Zuschreibungen, gesellschaftliche Chancen bis hin zu körperlicher Un-/Versehrtheit sind in westlichen Gesellschaften auch heute noch eng mit den Aspekten von Hautfarbe und Ethnizität verbunden. Daher fragen wir einerseits danach, wer wie in Kunst und Kultur repräsentiert und dargestellt wird. Andererseits untersuchen wir, wie mit gesellschaftlichen Ungleichheiten und strukturellen Rassismen auf eine selbstkritische Art und Weise umgegangen und wie daran gearbeitet wird, die bestehenden Ungleichverteilungen von Sichtbarkeit, Deutungshoheit und Macht demokratisch und divers zu verändern.²⁸

8.1 Programm

«These kinds of generic denominators for the self-representation of the marginalised create a kind of ethic dilemma for artists, with their promises of the art system, but on the condition of having to perform the prescribed role of the Other.»²⁹

Aufgrund der Dokumentenanalyse und den Besuchen in den zehn Institutionen zeigte sich für uns Folgendes: In den untersuchten Häusern ist eine Ausstellungspraxis mit diversen kulturellen Positionen und der Repräsentation von Künstler*innen mit unterschiedlichen Hautfarben grundsätzlich machbar. Was die Einordnung von Künstler*innen betrifft, bezieht sich der Fokus auf «Schweizer Kunst» in nationalen Ausschreibungen, Leistungsaufträgen oder Auszeichnungen schon lange nicht mehr auf den Schweizer Pass oder auf den biografisch erworbenen Bürgerort, sondern auf einen (auch) temporären Lebens-, Arbeits- oder Bezugsort in der Schweiz und der jeweiligen Stadt oder Region. Diese Auflösung des Traditionsbegriffs Schweizer Kunst unterstützt eine inklusive Strategie, die die Ausbildung und/oder Auseinandersetzung vor Ort ins Zentrum stellt und der Vielfalt (der Biografien) im Schweizer Kunstschaffen in den letzten Jahrzehnten entspricht. Dies ist vor allem an den Jahresausstellungen und nationalen Stipendienausstellungen zu sehen.

Was die Kategorie Hautfarbe angeht, sieht es etwas anders aus. Wenngleich in einigen Gruppenausstellungen mit Gegenwartskunst zunehmend auch Künstler*innen mit nicht-weisser Hautfarbe oder aussereuropäischer Herkunft gezeigt werden, sind das zahlenmässig immer noch Ausnahmen. In allen Häusern dominiert die Repräsentation von Künstler*innen mit weisser Hautfarbe sowie einer westeuropäischen Herkunft. Insbesondere Sammlungen sind vorwiegend auf europäische und teilweise US-amerikanische Künstler*innen beschränkt. Einzel-

28 Eingangs haben wir erwähnt, dass zum Beispiel Initiativen wie INES oder Bla.Sh wiederholt auf die Unterrepräsentation von Personen mit Migrationshintergrund und/oder BIPoC-Personen im schweizerischen Kulturbetrieb eingehen.

29 Haq: *The Invisible and the Visible. Identity Politics and the Economy of Reproduction in Art*, S. 13.

ausstellungen von aussereuropäischen Künstler*innen nicht-weisser Hautfarbe sind eine Seltenheit, wenn sie sich auch in jünger Zeit gehäuft gezeigt haben. Im Jahr 2020 besuchten wir in immerhin drei Häusern entsprechende Solo-Ausstellungen.

Bei den von uns untersuchten zehn Kunstinstitutionen lassen sich Differenzen im Programm hinsichtlich der Repräsentation lokaler post-migrantischer Biografien – die wohlgemerkt eher selten auftauchen – und der Repräsentation von Künstler*innen mit aussereuropäischer Herkunft finden.

Auch wenn nicht alle Häuser aufgrund ihrer (regionalen oder nationalen) Leistungsaufträge die Internationalität von künstlerischen Positionen fördern können, würde im Prinzip keiner der Leistungsaufträge Biografien mit Migrationshintergrund und Fragen der Hautfarbe im Wege stehen. Wie äussern sich die Interviewten selbst zur Diversität hinsichtlich dieser Differenzkategorien?

«Was die geografische Diversifizierung angeht, dort haben wir wirklich noch sehr viel Potenzial.» I [627]

«Diversifizierung des Programms ... Das ist ein Riesenthema, das sich niederschlägt, auch bei den Ankäufen. Das heisst, es sind sicher mehr Frauen, es ist auch geografisch diverser ... Also weg von diesem Eurozentrischen.» I [81–87]

«Die Frage der Diversität bezüglich Rassismuskritik, People of Color und migrantische Kunstschafter*innen, ist so ein Thema, wo vielleicht ein geschärftes Bewusstsein so auf dem Weg ist.» X [897–898]

Die Hälfte unserer Gesprächspartner*innen zeigt eine reflektierte Haltung gegenüber der Unterrepräsentation von Künstler*innen in Bezug auf Ethnizität und Hautfarbe. Sie artikulierten auch den persönlichen Willen («Willful Work»), diesen Zustand zu ändern. Bei der anderen Hälfte der Gespräche wird nur auf Nachfrage hin auf das Thema eingegangen. Ohne eine generelle repräsentative Einschätzung machen zu können, scheint es hierzu eine Kohärenz zu geben zwischen der Sensibilität für die Themen von Diskriminierung aufgrund von Ethnizität und Hautfarbe und dem (wahlweise) jüngeren Alter, der Urbanität und der biografischen Internationalität der jeweiligen Verantwortlichen in den Häusern.

Ein weiterer Aspekt, der in den Interviews angesprochen wird, ist, dass ausser-europäische, nicht-westliche Künstler*innen zwar immer noch häufig über ihre Herkunft definiert werden, man sich aber zunehmend um andere Narrative bemüht, um etwa das Narrativ des «Anderen» mit dem des «Gemeinsamen» oder «Vergleichbaren» zu ersetzen.

«Oder dass ich [NN], einen südafrikanischen Fotografen eingeladen habe [zusammen] mit einer Künstlerin, die sich den Älplern angenommen hat. Er hatte den Fokus malavische Dörfer zu fotografieren und sie hat diese

Uerner Alpen, die Älpler fotografiert und ich habe sie in einen Dialog gebracht.» VII [514–519]

«... aber auch nicht uns dazu zu bringen, zu fragen: Was ist das spezifisch [...] Afrikanische oder Westafrikanische an dieser Kunst. Sondern die Frage müsste eigentlich lauten: Was ist das spezifisch Zeitgenössische an dieser Kunst? Und spürt man den Ort, wo sie entstanden ist, durch? Was erzählt sie uns über diesen Ort? [...] Und inwiefern man sich der Kunst so annähert und nicht versucht, wieder das Ethnische festzuschreiben ...» VIII [213–226]

Die Aussagen zeugen von einem veränderten kuratorischen Bewusstsein, nicht die Unterschiede, sondern die Gemeinsamkeiten zwischen den künstlerischen Werken aus dem globalen Süden und dem Norden zu suchen. Dieser Lern-Prozess erfordert offenbar immer noch Anstrengungen, das «Exotisierende» in unseren sozialisierten Blicken wahrzunehmen und in der Folge ändern zu wollen und zu können. Eine Kuratorin empfindet dabei die Zusammenarbeit mit nicht-weissen Kurator*innen als sehr lehrreich. Ihre Aussage bezieht sich auf die Übernahme einer Einzelausstellung eines Künstlers aus einem afrikanischen Land:

«... gerade weil sie von zwei nigerianischen Kuratoren vorbereitet wurde, die eine andere Sensibilität mitbringen, und nochmals eine andere Empfindlichkeit gegen diese neuen Kategorien oder Schubladen [haben], wo sie schon wieder das Werk dieses Künstlers verschwinden sahen. Oder dass man als Künstler vom afrikanischen Kontinent, ausser man hat eine weisse Hautfarbe wie William Kentridge, dort ist es nie ein Thema: Was ist das Afrikanische an seiner Kunst?» VIII [417–422]

Auch eine andere Interviewperson reflektiert diese Zuschreibungen:

«... und auch ein paar Künstlerinnen und Künstler, die man so ganz schnell dann versorgt in dieser italienischen Schublade, die poetisch melancholische, warmfarbige Kunst macht und dann ist sie versorgt. Und man macht sie nie mehr auf, die Schublade. Das habe ich mich auch einfach, irgendwann musste mir das klar werden, dass das, ja, dass das nicht geht.» III [744–747]

Diese Aussagen unterstreichen den Veränderungswillen, kulturelle Schubladen, Labelings oder «Othering» zu hinterfragen und zu verlassen, sei es durch nicht-weisse Kolleg*innen oder durch einen Entwicklungsprozess. Daraus ergeben sich auch die folgenden Bekenntnisse, die das öffentliche Labeling vermeiden möchten. Einige unserer Gesprächspartner*innen zeigen durchaus ein kritisches Bewusstsein gegenüber dem Trend, Identitätskategorien öffentlich zu erwähnen und damit folglich wiederum das «Andere» zu markieren.

«Eben, ich lass es lieber einfach mitlaufen, als dass ich es explizit kommuniziere ... Ich sage nicht: Und jetzt zeige ich euch eine jüdische Künstlerin, die den Holocaust überlebt hat.» II [783–785]

«Wie können wir schon auch das herausstreichen, ohne dass wir ständig diese Labels verwenden?» XIII [438–439]

Das heisst, wenn etwa im Hinblick auf Diversität kuratiert wird, geschieht das im präzisen Wissen und Bemühen darum. Diese Diversität wird aber nicht als Teil der institutionellen Öffentlichkeitsarbeit im Sinne von PR genutzt, im Stile von: «Wir stellen eine*n transsexuelle*n Künstler*in mit migrantischer Biografie aus.» Eine solche Apostrophierung würde – so die Überlegungen unserer Gesprächspartner*innen – das «Andere» produzieren, oder etwas vermeintlich «Nicht-Normatives» begründen. Solche Zuschreibungen möchte man vermeiden. Die entsprechenden Kurator*innen arbeiten im Interesse einer diversen Repräsentation, die als Realität und Normalität des Zusammenlebens und der existierenden gesellschaftlichen und kreativen Vielfältigkeit begriffen werden soll.

«Also weiss nicht ... Nur weil es ein cooler, unaussprechlicher Name ist. ... Man muss ein bisschen aufpassen, dass das nicht einfach nur modisch ist, sondern wirklich eine Haltung ist.» II [717]

Diese Markierung des «Anderen» führt mitunter auch zum Tokenismus, zum Herausstellen dieser «diversen Position», die als Mechanismus genutzt wird, sich Prozessen der Selbstreflexion und den Fragen der institutionellen, strukturellen Diskriminierung und dem Rassismus zu entziehen.

«[Diese Erfahrungen] die dann auch in unsere Gespräche einfließen und ... glaube ich auch jetzt schon, auch für mich als Kuratorin eine Sensibilisierung stattgefunden hat, weil ich so, wie so vielleicht begonnen habe, durch ihre Augen auf das Thema zu schauen und auch selbst quasi mein Weiss-Sein kritischer reflektiert habe oder auch diese Rolle, die eine Kunstinstitution in diesen Diskursen einnimmt oder einnehmen sollte, dass wir da alle in unsere, ja immer mit eigenen Vorurteilen konfrontiert werden.» X [929–934]

Wir erfahren, dass die Zusammenarbeit mit Künstler*innen mit Diskriminierungserfahrungen aufgrund der Hautfarbe oder Ethnizität im besten Falle einen eigenen Lernprozess in Gang setzen kann, eine Sensibilisierung für Leerstellen im Programm und Mechanismen struktureller Diskriminierung, woraus sich ein erweitertes Verständnis für institutionelle Aufgaben ergibt. Allerdings ist dieser Zusammenhang eher weniger gegeben. Nur in den allerwenigsten Aussagen wie dieser kommt zum Ausdruck, dass sich die Verantwortlichen selbst mit strukturellen Fragen der Ausgrenzung und des institutionellen Rassismus bis hin zu Vermittlungsformaten beschäftigen und es als ihre Aufgabe betrachten, hier etwas

Grundlegendes anzupacken. In Beispielen wie diesem wird ein Prozess deutlich, der auch Unsicherheit mit sich bringt und das Überschreiben von Gegebenheiten und die Veränderung der Wahrnehmung einfordert.

«Alles Dinge, die wir erst im Laufe der Zeit gelernt haben. Und ich würde jetzt mal sagen, das würde allen Institutionen so gehen. Deshalb ist es auch gut, macht man's. Ja, und man macht es sehr wahrscheinlich sowieso nicht perfekt. Aber es geht um den Prozess, der losgelöst wird. Und da gibt es diesen Sprachknigge ... [...] dort hat ein Sprachwissenschaftler an einfachen Beispielen mal durchgearbeitet, wie man so zu einer nicht diskriminierenden Sprache kommen kann. Auch diese Standardfragen: Ja, wie, darf man dann gar nichts mehr sagen? Auch auf die hat er eine Antwort. Genau, dann haben wir den verteilt, auch unter den Leuten, die jetzt eigentlich Führungen machen [...], also Rundgänge durch die Ausstellung. Die mussten dann alle zuerst lesen ...» XIII [450–459]

Nur sehr wenige Leiter*innen der besuchten Häuser erzählen, dass sie aufgrund ihrer Reflexionen über die Fragen des «Wer» und «Wie» der Repräsentation nachdenken und dazu Formen der institutionellen Kommunikation als eine Praxis des Ver-Lernens suchen, wie etwa die Weiterbildung zu einer nicht-diskriminierenden Sprache oder eines Workshops für Mitarbeitende der Institution und für das Publikum, um sich mit den eigenen rassistischen Prägungen auseinanderzusetzen.³⁰

«Aber in jüngster Zeit [...] versuchen wir eigentlich, das zu machen, was ich schon erwähnt habe, eben mit Leuten zu arbeiten, die, die hier leben. [...] mit Leuten zu arbeiten, die aus allen Teilen dieser Welt gekommen sind und in dieser Stadt leben. [...] Um zu zeigen, ja, was in dieser Stadt alles zusammenkommt, welche unterschiedlichen Positionen, Vergan-genheiten, Kulturen, Herkünfte, Einschätzungen.» III [220–223]

Auch diese Aussage zeugt von einer kuratorischen Veränderung in Bezug auf die Repräsentation in den Kunsthäusern, die hier auf die Vielfalt in der eigenen Stadt gerichtet ist, eine Diversität auf allen Ebenen, und deren kreative Produzent*innen nun mehr im Fokus stehen sollen.

Das folgende Statement übt aber auch eine Kritik daran, dass Diversität in vielen Häusern durch Einladungen internationaler Künstler*innen umgesetzt wird, statt die lokale Diversität in den Blick zu nehmen:

«Was ja in der Kultur, so offen sie sich und so multikulturell sie sich gibt, eben doch nicht so oft gemacht wird, nicht immer, noch viel zu wenig gemacht oder dann nur mit Leuten, die fast schon so [...] zu so was wie einem Kulturtourismus gehören.» III [224; 227]

Der mit «Kulturtourismus» bezeichnete Marktkanon in der Programmlogik von grossen Kunstmuseen scheint denn eine grössere Rolle zu spielen als das Bekennnis, mit der lokalen Diversität umzugehen. Das heisst, wenn Künstler*innen einen gewissen internationalen Ruf haben, dann ist es kein Risiko mehr, sie auszustellen. Natürlich spielt hier immer auch die Ausrichtung der jeweiligen Häuser (international, national, regional oder städtisch) eine Rolle. Jedoch unterstreichen auch andere Aussagen in den geführten Gesprächen, dass eine Diversität in Bezug auf lokale Künstler*innen gegenüber internationalen Künstler*innen noch stärker marginalisiert wird. Aufgrund institutionalisierter Gefässe, die für öffentlich geförderte Institutionen sozusagen ein «Muss» sind, gelingt es zuweilen, gewisse Ausschlussmechanismen zu durchbrechen und zwar hinsichtlich der ausstellenden Künstler*innen als auch des Publikums.

«Eben in dieser Cantonale haben wir mehrmals geflüchtete Künstler, die wir ausstellen, die dann eben als Locals hier ausstellen und die wir vielleicht nicht kannten, gut ... die einen kannten wir vielleicht schon und die anderen haben wir so erst kennengelernt. Das fand ich gut. Und auch spannende Begegnungen. Und was wir mal versucht haben, also da gibt's halt schon einen Bezug. Das ist dann so ganz natürlich.» X [773–783]

«Oder auch die Jahresausstellungen ... da passieren auch immer wieder solche Begegnungen von Leuten, die vielleicht jetzt sonst nicht bei uns am Haus sind. Kunstschaffende, junge Leute, die aus ganz unterschiedlichen Kontexten kommen. [...] Da war eine muslimische Familie mit dabei, die dann total begeistert durchs Haus ging und die sonst auch nicht so den Zugang hatten. Es sind dann vielleicht kleine Momente, aber die man auch nicht so konkret initiiert oder steuern kann.» Xa [757–765]

Mittels kantonaler Jahresausstellungen oder auch aufgrund der Kooperationen mit Kunsthochschulen können sich für Kurator*innen neue Perspektiven auf Künstler*innen ergeben, die noch nicht so sichtbar sind, die noch nicht zu einem gewissen Kanon gehören. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, wie vorangehend beschrieben, Begegnungen zu schaffen und mehr Diversität in der Repräsentation von Kunstinstitutionen zu initiieren.

Zusammenfassend kann man sagen, insbesondere Diversität in Bezug auf Hautfarbe, aber auch Ethnizität findet, wenn, dann vor allem als internationale Ausnahme Eintritt in das Programm der meisten Kunsthäuser. Ein Labeling/Othering zu vermeiden, erfordert ein Bewusstsein über gewachsene Diskriminierung und strukturellen Rassismus. Einige wenige Häuser betrachten es zudem als ihre gesellschaftliche Aufgabe, sich entsprechenden Fragen und Problemen des gesellschaftlichen und strukturellen Rassismus und der Ausgrenzung zu stellen. Insbesondere die wenigen Häuser, die mit lokalen PoC-Künstler*innen arbeiten, zeigen sich offen für Privilegien-Diskurse und für eine Sensibilisierung eigener Vorurteile und Denkmuster und wie diese die Institution prägen. Auch bei der Identitätskategorie Hautfarbe/Ethnizität konnten wir hauptsächlich eine Korrelation

zwischen dem Alter der Leiter*innen/Kurator*innen und der Urbanität (Standort der Institution) sowie der institutionellen Diversitätssensibilisierung und ihrer Umsetzung feststellen.

8.2 Publikum

Mehr Diversität im Publikum, mehr PoC-Personen, mehr multi-ethnische Personen, mehr Personen mit Migrationshintergrund in den Kunstinstitutionen? Wie wir schon im vorangehenden Kapitel erfahren haben, ist das Gros des Publikums relativ homogen, was nicht heisst, dass die Institutionen nicht versuchen, durch spezielle Programme und Vermittlungsformate andere Besuchergruppen zu erreichen oder dass ihnen die Abwesenheit eines grossen Teils der Bevölkerung nicht auffällt.

«Wir haben oft mit der Hochschule zusammengearbeitet [...] die kamen dann für einen Anlass, diese jungen Menschen, die die Struktur gebaut haben. Und viele kamen ursprünglich aus afrikanischen Ländern. [...] Nur um zu sagen, unser Foyer war voller junger schwarzer Männer. Und ich meine, das ist einfach so ungewöhnlich. [...] Das vergisst man oft, hier spricht man hunderte Sprachen, aber leider die schwarzen Menschen oder People of Color kommen nicht. Und die kommen nicht. Und das ist doch eine grosse Frage, wie man sie hier erreicht.» IV [432–439]

Die Homogenität in Kunstinstitutionen hat in erster Linie etwas mit dem Habitus, der sozialen Stellung und den entsprechenden Repräsentationspraktiken zu tun. Deshalb kann die Abwesenheit von Personen mit PoC-Identität oder mit Migrationshintergrund auch ein Klassenindiz sein. Darauf wollen wir im folgenden Abschnitt eingehen. Wie machen die Institutionen ihre Zielgruppen aus und wie versuchen sie, ein diverses Publikum für ihre Häuser zu begeistern?

«Und für mich persönlich ist die Volksschule das Schwergewicht in der Vermittlung, weil man da die ganze gesellschaftliche Breite erreicht.» I [391–393]

«Und natürlich, wenn [Schul-]Klassen kommen, ist die Diversität gegeben. Weil [hier] gibt es viel mehr Personen mit einem afrikanischen Hintergrund oder aus Ex-Jugoslawien. Und die Kinder sind dann auch da.» IV [393–396]

Die Vertreter*innen der meisten Institutionen erwähnen, dass die Vermittlungsprogramme und Kooperationen mit den Volksschulen und weiteren Bildungseinrichtungen die wichtigsten Mittel sind, um eine grössere Diversität zu erzielen und aufzubauen. Im Hinblick auf kulturelle Bildung und auf die Begegnung mit Kunst und kulturellen Fragen für ein junges Publikum, das die Scheu vor Kunstinstitutionen verlieren soll, spielt das die bedeutsamste Rolle für die Institutionen.

Inwieweit diese Bemühungen, allein in den Vermittlungsformaten für mehr Diversität zu sorgen, Ergebnisse erzielen, kann man selbst oft genug in den Kunsthäusern beobachten.

«Über die Jugendzentren und die Jugendarbeitsstellen, wo wir in engem Kontakt stehen ... Das Tolle ist, wir haben so zwei junge Männer mit muslimischem Hintergrund. Die sind mittlerweile Teil des Teams. Die sind über einen Taschengeldjob über das Jugendzentrum zu uns gekommen. [...] Und dort haben wir gemerkt, die haben den Zugang gefunden.»
I [861-862]

Als Beispiel wird hier über eine nachhaltige Begegnung berichtet, die sich aus der Vermittlungsarbeit ergeben hat. Über spezifische Formen der Zusammenarbeit und des Einbezugs werden längerfristige Verbindungen der Kunstinstitution zu jungen Personen mit Migrationshintergrund aufzubauen gesucht.

«Wir haben ein spezielles Begleitprogramm für Migrant*innen. Also die sind immer wieder in kleineren Führungen in unserem Haus präsent ...»
VII [967 ff.]

«Es gibt auch Programme mit Migrantinnen und Migranten.» VIII [658]

«Das kam von meiner Kunstvermittlerin. [...] sie hat mir vorgeschlagen, dass es eigentlich viel spannender ist, um auch solche Dialoge zu generieren oder Abwehrmechanismen oder Klischees zu negieren, dass diese Vermischung interessant ist, dass dieser Dialog stattfindet.»
VII [1018-1020]

Einige der Institutionen berichten von speziellen Vermittlungsangeboten für Migrant*innen, wobei nicht immer explizit unterschieden wird, wer damit gemeint ist. Mal sind es Menschen mit begrenzten Deutsch-Kenntnissen, mal Personen mit Migrationshintergrund, mal sind es erst vor Kurzem geflüchtete Menschen, selten bis nie sind damit Menschen mit Herkunft aus einem z. B. deutschsprachigen Land gemeint. Jedoch wird in diesem Zusammenhang oft von wenig Resonanz von der Zielgruppe oder enttäuschten Erwartungen von Seiten der Institutionen berichtet.

«Wir hatten nämlich so ein Teekränzchen an einem Samstag für Migrant*innen. Aber momentan wird so viel gemacht, auch von anderen Institutionen. Da haben wir gefunden, es macht einfach nicht so viel Sinn. Wir haben das dann wieder aufgegeben.» VII [979]

«Und dann gibt's, gab's einen Versuch [...] wir haben versucht, so Tandems zu bilden mit Leuten, die Deutsch lernen, auch Geflüchtete, jeweils, dass die zu zweit an der Kasse sitzen. Jemand aus unserem bisherigen Team

und jemand mit Deutsch als Fremdsprache. Aber das war dann nur ein Testlauf. Und das hat dann nicht funktioniert.» X [778–783]

Die Gründe für das Nicht-Funktionieren kommen nicht deutlich zur Sprache. Vielleicht ging die Institution von Annahmen über Menschen aus, die sie gar nicht kennt und bezüglich derer auch falsche Vorstellungen darüber gepflegt wurden, was diese sich wünschten oder was sie brauchen. Manchmal sind es schlicht Kommunikationsprobleme:

«Dass die total andere Sprachen sprechen ... sich nicht verständigen können.» [VII, 1060]

«Die [Geflüchteten] werden mit eingeschleust. [...] Also ... wie soll ich sagen ... wir machen keine spezifischen Angebote. Das hängt auch ein bisschen damit zusammen, dass wir dieser Form der Anwerbung sehr kritisch gegenüberstehen. [...] der Zugang muss geschaffen werden. Aber es spielt eben am Schluss ... wenn die Sprachkenntnisse zumindest teilweise vorhanden sind, spielt es keine Rolle, ob die Person einen migran-tischen Hintergrund hat oder nicht. Es geht um den Zugang zu einer Kul-turinstitution und es geht wirklich eher darum zu sagen: Das kann ein Ort werden, der auch für euch da ist. Das ist dann ein 15-Jähriger [...] ohne Migrationshintergrund, das ist genauso ein Thema wie seine musli-mische Schulkollegin. [...] Wir haben sehr viele Leute mit Migrations-hintergrund, die unsere Angebote in dem Sinne nutzen. Aber wir haben nicht diese Unterscheidung im Moment.» I [839–850]

«Dort ging es auch mehr darum, mal zu schauen: Was sind denn ihre Fragen? Was interessiert sie genau?» I [907]

In diesen Aussagen kommt ein Bewusstsein hinsichtlich bestimmter Vorstellungen von Sprachkenntnissen, von stereotypen Vorstellungen von Migrant*innen und von kultureller Bildung zum Ausdruck. Migrationshintergrund bedeutet nicht per se keinen Zugang zu Kunstinstitutionen zu haben. Hier wird zum einen vielmehr eine Klassenfrage angesprochen, im Bewusstsein, dass Kunstinstitutionen in der Mehrheit von einem kulturell gebildeten Publikum besucht werden. Zum anderen geht es im obigen Zitat um eine sehr relevante Aussage: Sie zeigt auf die Frage nach den Interessen der jeweiligen Zielgruppe. Welche Fragen hat diese Zielgruppe? Welche Interessen hat sie? Es geht auch darum, wie die Institution selbst ein Ort wird, «der auch für Euch da ist» [I]. Dieses Bewusstsein drückt sich in der Frage nach der eigentlichen Aufgabe von Kulturinstitutionen ganz allgemein aus, das mögliche Publikum kennenzulernen und zusammen zu versuchen, aufeinander zuzugehen.

«Und das war auch eine gute Begegnung, um den Dialog weiterzuführen, den wir auch weiter hier mit ihr haben. Sie hat so einen Workshop gemacht [...] mit Leuten eben aus der, aus dieser Rassismus-kritischen Arbeit

und mit ihr habe ich auch ein Treffen, also das war jetzt unterbrochen, aber so nach dem Workshop hatte ich auch das Gefühl, das hier auch weiterzuführen ...» X [949–956]

Nur sehr wenige Institutionen lassen sich auf gesellschaftliche Problemfelder von Exklusion, Diskriminierung oder Rassismus ausserhalb von ausgestellten Kunstwerken auch in ihrem eigenen Selbstverständnis als Institution ein. Es sind kleinere bzw. mittlere Kunstinstitutionen, teilweise urban, alle mit jüngeren Leitungspersonen besetzt, die sich diesen Themen eher zuwenden. Diese wenigen Kunstinstitutionen befinden sich aktuell in einem Prozess der Veränderung, in dem das Vermittlungsangebot im Hinblick auf ethnische Diversifizierung überarbeitet wird und sich mit neuen Angeboten aufstellt. Hier werden Formate zu Themen wie Diskriminierung und strukturellem Rassismus ausprobiert, wie Workshops zu Anti-Rassismus, Privilegienwahrnehmung oder Racial Bias in den Sozialen Medien.

«Instagramfilter sind rassistisch. Das ist ein grosses Thema im Moment, das jetzt auch von den Medien aufgegriffen wurde. Dort merken wir, dass es doch nicht so einfach ist, einer/m zwölfjährigen Schüler*in zu erklären, die eben vielleicht «of color» ist: Dieser Instagramfilter funktioniert nicht bei dir oder übrigens, es gibt diese komischen Flecken: WEIL!» I [247–254]

Selten sind die Bemühungen von Institutionen, an einem nachhaltigen Aufbau von integrativen Beziehungen zu einer marginalisierten Bevölkerungsgruppe zu wirken und dafür Formate zu schaffen, die über eine einzige Ausstellung oder eine Vermittlungsveranstaltung hinausweisen:

«Ja, wir haben so eine Gruppe gegründet von sechs Geflüchteten und sechs Leuten, die hier leben, bewusst auch nicht nur Geflüchtete, sondern wir versuchten, sie zusammenzubringen, und haben einen Verein gegründet. [...]» III [414–418]

Die Frage bleibt offen, wie Hierarchien und der Ausschluss bestimmter Personengruppen selbst thematisiert und im Zusammenleben verändert werden und werden sollen. Auf der anderen Seite verbinden sich mit diesen Formaten in der Vermittlung Erwartungen der Institutionen, dass sich durch solche Programme mehr Publikum aus den bisher abwesenden Bevölkerungsgruppen generieren liesse.

«Eben, wir haben erhofft, dass eigentlich die Künstlerinnen und Künstler, die Leute dann, ihre Leute selber mitbringen und dass das einen Schneeballeffekt bewirkt. Das ist nicht so stark geschehen, wie wir wollten. Es gibt ja die Integrationsförderung [...] mit der wir auch zusammengearbeitet haben, ... da hat sich aber auch gezeigt, dass es gar nicht so einfach ist auch in diese Kulturvereine, zum Beispiel albanischen

Kulturvereine oder kosovarischen Kulturverein und weiter ... die wirklich so zu begeistern, dass sie dann auch hier hinkommen.» III [706–713]

«Ja, ich habe gehofft, dass etwas Ähnliches passiert, wie mit unserem Programm. Dass in dem Moment, wo wir die Leute reinholen, dass das auch passiert in einem ähnlichen Masse, oder dass sie die Leute mitbringen. Aber, ja, es ist ein bisschen geschehen, vielleicht an den Eröffnungen, ist das ein sehr, sehr heterogenes Publikum. Aber das könnte sich noch stark verstärken, würde ich mir wünschen, das ist nicht so ganz einfach.» III [693–698]

In den Aussagen wird deutlich, dass die Einbindung von kunstfernen Schichten nicht durch eine Ausstellung oder durch ein, zwei Veranstaltungen nachhaltig erreicht werden kann. Es ist und es wird eine grosse Aufgabe für öffentliche (und private) Kunstinstitutionen bleiben, ein diverses, öffentliches Interesse zu generieren und mehr Bevölkerungsgruppen zu begeistern und anzusprechen.

Zudem erscheinen Geflüchtete in den Berichten häufig als deutlich identifizierte Gruppe von Personen, denen gegenüber sich die Institution als integrativer Teil der Gesellschaft anbieten möchte. Seltener hingegen scheint die lokale post-/migrantische Bevölkerung ins kuratorische Bewusstsein zu treten. Wenn man das ändern wollen würde, müsste man stärker darüber nachdenken, welche Programminhalte, welche Repräsentationslogiken, welche Veranstaltungen für welche Zielgruppe erforderlich wären, um ein diverses Publikum zu erreichen, das die Breite der Bevölkerung widerspiegelt.

8.3 Power: Institution

«Ansonsten nein, natürlich, der Klassiker, unsere Reinigungskraft [...] aus Tunesien.» V [584–592]

«... das ist auch bei uns so, wir sind durchgehend weiss. [...] Aber das ist tatsächlich etwas, was wir noch nicht selber aus eigener Kraft widerspiegeln, in der Personalstruktur. Das ist sicher ein Anliegen und ein Wunsch, aber das wird jetzt erst ins Rollen kommen.» VIII [402–403]

«Ja, aber ich habe jetzt mein Team auf das hin nie angeschaut. [...] Also ... und im Team hab ich natürlich auch Leute, die zugewandert sind und die gebrochen Deutsch sprechen. Die sind dann vielleicht eher in der Aufsicht oder in der Technik.» II [332; 345–347]

Was die Institution selbst betrifft, bzw. die Personalstrukturen, stellen wir auch hier eine Unterrepräsentation von Personen mit Migrationshintergrund und mit BIPOC-Identität in Machtpositionen fest. Aussereuropäische oder nicht-weisse Mitarbeiter*innen finden sich in der Aufsicht oder im Reinigungsteam. Wir haben

auch nach Mitarbeiter*innen mit einem «Secondo»-Hintergrund im kuratorischen oder wissenschaftlichen Betrieb gefragt, aber hier immer nur Kopfschütteln als Antwort erhalten. Personen mit Migrationshintergrund aus Portugal, Ex-Jugoslawien oder Osteuropa arbeiten – bis auf eine einzige Ausnahme als Kurator*in – ausschliesslich in der Aufsicht, der Reinigung oder der Technik des Hauses.

«[Die] grosse Mehrheit sind Schweizer.» IV [145–146]

Ausserhalb von urbanen Zentren wie Basel oder Zürich haben es alle Personen als potentielle Mitarbeiter*innen in den wissenschaftlichen und repräsentativen Positionen in einer Kunstinstitution ohne eine Schweizer Biografie oder eine mehrjährige Schweiz-Erfahrung sehr schwer. In diesem Zusammenhang werden regional-kulturelles Wissen und Schweizerdeutsch als zwingende Kommunikationsprache betont. Sprachkenntnisse, ob Schweizerdeutsch oder auch die Beherrschung von Englisch als internationale Arbeitssprache, sind Grundvoraussetzungen. Dies wird etwa in der folgenden Aussage deutlich:

«... muss auch gut Deutsch sprechen [...] Und diese Bedingung schliesst leider andere Eigenschaften aus. Ich meine, egal wie toll es wäre ... leider nicht ..., dass wir Senegalesinnen, Kandidatinnen hatten, die perfekt Französisch konnten.» IV [247–253]

Einige unserer Gesprächspartner*innen drücken es als Wunsch aus, die Personalstruktur im Hinblick auf eine grössere Diversität und hier insbesondere bezogen auf BIPOC-Identitäten und Personen mit Migrationshintergrund zu erweitern.

«Wir achten darauf, dass, wenn wir Bewerbungen erhalten, dass es ... also, dass es ganz klar ist, dass jemand mit Migrationshintergrund genau dieselben Chancen [hat] ...» I [438–444]

«Und ich würde das total begrüssen, wenn wir mehr Bewerbungen von anderen Kulturen, Secondos beispielsweise, hätten.» IV [200–204]

Auch wird betont, dass es zu keiner bewussten Benachteiligung von Bewerber*innen – ausserhalb der geäusserten Voraussetzungen – komme. Da «Secondos» Schweizerdeutsch sprechen und die entsprechenden Deutsch-Kenntnisse aufweisen, gäbe es also auch kein Hindernis im Hinblick auf die Anstellung von Schweizer*innen mit Migrationshintergrund.

Woran liegt es dann aber, dass es so wenige BIPOC und Personen mit Migrationshintergrund als Mitarbeiter*innen in relevanten Positionen in wissenschaftlichen oder kuratorischen Bereichen in Schweizer Kunstinstitutionen gibt? Die Komplexität dieser Fragen können wir im Rahmen dieser Untersuchung natürlich nicht vollumfänglich abbilden oder beantworten. Eine Aussage liess uns hier jedoch wieder an die Theorie der «Willful Work» denken und daran, dass

zwischen Theorie und Praxis offenbar mehr Umsetzungsideen und -unterstützung sowie mehr Antidiskriminierungspolitik in allen gesellschaftlichen Bereichen gefragt sind.

[Frage: Wen sehen Sie da in der Pflicht?] «Ich denke mir schon jeder und jede, die so eine Stelle ausschreiben kann. Dass man das auch lebt. Es ist ja so, wie wenn man sich vornimmt, etwas für Künstlerinnen zu tun und das dann einfach lebt. Es lebt nicht nur von dem, dass man nicht deklariert, dass man es gerne würde. Man muss es einfach leben, damit das auch so ins Bewusstsein kommt.» VIII [412]

Als Fazit können wir hier festhalten, dass hinsichtlich der Diversitätskategorien Hautfarbe und Ethnizität die Teams überwiegend konventionell zusammengesetzt bleiben. Die wenig diversitätsorientierten Personalentscheidungen werden durchgehend mit sachlichen Argumenten begründet: Als zentrales Kriterium fungiert dabei die Sprache. Sprachliche Kompetenzen – lokal wichtige Sprachfertigkeiten oder eben Englisch – gelten als Zugangsvoraussetzung. Für den Bereich des kuratorischen Teams gibt es auch Stimmen, die einen Mangel an Bewerbungen von Personen mit Migrationshintergrund konstatieren. Wer im kuratorischen und wissenschaftlichen Apparat der Institutionen Diversität vermisst, muss auch fragen, ob dieser eklatante Ausschluss möglicherweise auf früheren Stufen der Bildungssysteme zu finden ist (z. B. wie viele Kunsthistoriker*innen gibt es mit Migrationshintergrund).

Für den Bereich der Aufsicht, des administrativen und technischen Personals gibt es unterschiedliche Stimmen: Wer den guten Rapport zwischen Aufsicht und Publikum in den Vordergrund stellt, kann schnell auch argumentieren, dass kulturell-habituelle Nähe zwischen Aufsicht und Publikum dafür sorgen, dass die Institution in Beziehung zum Publikum lebt. Am Verständnis von Vielfalt in den Institutionen fällt auf, dass es sich nur wenig auf formalisierte Diversitätskategorien bezieht und stärker die Unterschiedlichkeit von Lebensentwürfen, Ausbildungen und Persönlichkeiten in den Vordergrund stellt. So gibt es Auskunftspersonen, die beispielsweise ausführen, dass die Institution mit Stundenlohnverträgen auch den Practicing Artists (z. B. Technik oder Aufbau etc.) oder (in einem Fall) psychisch Kranken, einen Verdienst im Museum ermöglicht.

9 Soziale Herkunft

Die soziale Herkunft, die Position im sozialen Raum, die sich auf die Ursprungsfamilie bezieht, ist eine Kategorie, die insbesondere die Einkommensverhältnisse und das Bildungskapital einschliesst. Wie der Begriff «Klassismus» umschreibt diese soziologische Kategorie verschiedene gesellschaftliche Bedingungen, die ein Leben prägen und die Stellung und Lebenschancen in einem sozialen Gefüge wesentlich mitbestimmen. Museen sind nicht nur historisch eine Institution der bürgerlichen Repräsentations- und Distinktionslogik. Sie repräsentieren auch heute noch einen stark am bürgerlichen Habitus orientierten Wertekanon. Unsere Untersuchung schliesst die Fragen ein, ob und inwiefern Kunstmuseen Klassismus und soziale Herkunft als Ausschlusskriterien wahrnehmen und wie sie sich dazu verhalten. Wie stehen Kunstmuseen in ihrer Programmatik, ihrer institutionellen Struktur und ihren Angeboten zu den unterschiedlichen Bildungshintergründen, ökonomischen Möglichkeiten und Sehgewohnheiten, die eine Gesellschaft ausmachen? Wo und wie wird soziale Herkunft als Ausschlusskategorie wahrgenommen und wie begegnet man diesem strukturellen Ausschluss?

9.1 Programm

Inwieweit spielt die Frage nach der sozialen Herkunft von repräsentierten Künstler*innen im Programm von Kunstmuseen eine Rolle? Ausbeutung, Ungleichheit, (oft harte) Arbeitsbedingungen und damit auch Klassenverhältnisse werden in Ausstellungen immer wieder aufgegriffen. Diese werden von vielen Künstler*innen bearbeitet. In unseren Gesprächen sowie der Dokumentenanalyse der Ausstellungen von 2015–2019 finden wir z. B. die Klassenfrage, die das ländliche Leben in den Bergen oder die Arbeiterbewegungen des letzten Jahrhunderts thematisiert. Zuweilen geht es auch um Auseinandersetzungen mit den unter global-ökonomischer Ausbeutung existierenden Lebensrealitäten in Ländern Asiens und Afrikas, und Bezüge zu westlichen Konsumgewohnheiten werden hergestellt. Es sind Themen, die auf die enge Vernetzung von Lebensrealitäten und -chancen in einer zunehmend globalisierten Welt verweisen und auf Fragen nach den Hintergründen und dem Tragen von Verantwortung abzielen, oder die auch einen distanzierten Blick auf Armutprobleme im globalen Kontext erlauben. Ausstellungen zur Reproduktion sozialer Ungleichheit hier und heute, also in der Schweiz selbst, zu Ausschlussmechanismen im Bildungssystem etwa, zur Segregation und Gentrifizierung in urbanen Wohnorten, zu Reichtum oder Steuerflucht sind uns nicht aufgefallen.

Das Thema Klasse oder soziale Herkunft wurde von unseren Interviewpartner*innen nur selten direkt angesprochen. Kurator*innen äussern sich aber über ihre Haltungen, indem sie soziale Kategorien gegeneinander abwägen. Die Frage nach Privilegien und wer von diesen profitiert, wird nur selten direkt erwähnt:

«Es sind aber natürlich keine aussereuropäischen Positionen, sind sehr wenige dabei. Wo ich aber auch sehr skeptisch bin, weil ich war auch schon so auf Kuratorenreisen dabei oder in Residenzprogrammen. Und wer aus

Indien dann wirklich Kunst macht, ist totale Oberschicht. Ist das besser, als wenn ich [...] jemanden zeige, der [...] aus der totalen Unterschicht [aus der Schweiz] kommt und sich von der [...] Lehre zum bildenden Künstler emanzipiert [hat]?» II [708–713]

Diese Aussage lässt sich so interpretieren, dass die Zirkulation globaler Eliten durch einen Kulturtourismus oder eine Biennialisierung in diesem Museum nicht zwingend weiter gefördert werden muss. Dies würde nur bereits etablierte soziale Hierarchien weiterhin abzubilden und zu stabilisieren helfen. Gleichzeitig ist in der Aussage enthalten, dass bei Bemühungen um eine Internationalisierung von Kunst durch den Einbezug von Künstler*innen aus dem globalen Norden und dem globalen Süden der Klassenaspekt unterbelichtet ist. Im Gegenzug drückt sich hier eine bewusste Sensibilität hinsichtlich der klassenspezifischen Differenzen in der Schweiz sowie im internationalen Kunstgeschehen aus. Dass der Weg von einer einfachen Herkunft zu einer Laufbahn als erfolgreiche*r bildende*r Künstler*in in der Schweiz als Emanzipation beschrieben wird, versteht sich hier als Wahrnehmung der Klassenunterschiede im Hinblick auf die (herkömmlichen) Biografien in der bildenden Kunst.

In einer Aussage hierzu wird auf die Schattenseiten der Internationalität geblickt:

«... oder dann nur mit Leuten, die fast schon so ... was ich schon sagen würde, dass sie zu sowas wie einem Kulturtourismus gehören, die eben auch viel Zeit im Flugzeug verbringen und eigentlich so hin und her gereicht werden. [...] Deshalb interessieren mich ja die Leute, die hier leben und wohnen und wirklich fest ansässig sind und gar nicht so sichtbar sind.» III [186–196]

Der Fokus wird in diesem Statement auf eher marginalisierte lokale Künstler*innen gerichtet und es wird signalisiert, dass diese mindestens so interessant sein können wie die bereits sichtbare und honorierte Gruppe von internationalen Biennale-Künstler*innen.

Gleichwohl hat auch unsere Dokumentenanalyse gezeigt, dass internationale Künstler*innen, die bereits durch andere Ausstellungen einen Weg in den aktuellen Kanon von Medienpräsenz und Kunstmarkt gefunden haben, nur allzu gerne als Vertreter*innen von Differenzkategorien wie Sexualität, Hautfarbe oder Geschlecht präsentiert werden. Um eine Verstetigung und Reifikation dieser Kategorien zu vermeiden, sind wiederum Abgrenzungs- und Umdeutungsarbeit zu leisten:

«Ich finde es auch interessant, dass er [Künstler*] sich eben nicht mit seiner sozialen Herkunft beschäftigt, nicht mit seiner Biografie, aber sehr gesellschaftliche Fragen aufgreift ... Weil das ist ja auch wieder eine Zumutung, dass man denkt, das müsste er jetzt aber. ... na ich sag, was Klischee ...» II [363–368]

Diese Aussage betont das Klischee der Erwartungen, die an einzelne Personen herangetragen werden. Warum muss sich ein*e Künstler*in mit seiner bzw. ihrer Biografie befassen, nur weil er*sie möglicherweise nicht zu einer gut sichtbaren oder bereits privilegierten Gruppe gehört?

Der Erwartung an die eigene Biografie nicht zu entsprechen – oder gerade mit der Verschränkung von Biografie, Identität und Kunst Aufmerksamkeit für Diskriminierungen zu erreichen, sind eben Möglichkeiten und Freiheiten von Künstler*innen. Es ist ihre Entscheidung, welches Thema, welche Kritik und welche Form der Darstellung ihrer selbst sie wählen, um ihre Anliegen oder ihre Fragen öffentlich zu machen.³¹

Soziale Kategorien bleiben also, zusammenfassend, in Ausstellungen zwar nicht unterbelichtet, da z. B. auf intersektionale Verknüpfungen von Differenzkategorien (z. B. körperlich beeinträchtigt, queer, Migrationsbiografie) hingewiesen wird, aber Kategorien wie Klasse oder soziale Herkunft, also Aspekte sozialer Ungleichheit finden als konkretes Thema sehr selten Platz und noch viel seltener einen Diskurs im Museum, was ein Ausblenden und ein Verdrängen dieser Ungleichheitsthemen bestätigt.

9.2 Publikum

Aufgrund unserer Befragung wissen wir, wie auch schon mehrfach erwähnt, dass das Publikum in unseren Kunsthäusern kulturell gebildet und der Mittel- bis Oberklasse zuzurechnen ist. Daneben ist es durch die Vermittlungsarbeit mit Schulen vor allem sehr jung und ausgesprochen divers sowie in der Klassenzusammensetzung sehr gemischt. Das hört etwa bei 18 Jahren auf, wenn die Jugendlichen unterschiedliche Bildungswege einschlagen. Soziale Herkunft bzw. Klassismus im Publikum kommt als Thema bei den wenigsten der befragten Expert*innen explizit vor.

«Also da muss man über Klasse sprechen und so. Das ist nicht einfach. Das ist eher etwas ... das so etwas ist, das noch viel Nachdenken und Ausprobieren braucht, und was ich auch nach einiger Erfahrung mit Ausstellungen mache, vielleicht, ja, das mich beschäftigt, sagen wir es so. Ich habe jetzt noch keine Lösung, oder so, ich weiss, dass das sicher ein Thema ist. Aber ob das über ... eben welches das richtige Format ist, ob wir da etwas quasi top down machen oder ob es andere Möglichkeiten gibt, das ist dann ... Ja, ich weiss nicht, dann sind wir am Gespräche führen mit Leuten.» X [708–715]

31 Aktuelle Beispiele dafür z. B. «Criptonite», ein Theaterformat von Nina Mühlemann und Edwin Ramirez (Ableism) u. a. Gessnerallee; Brandy Butler mit «Avoirdupois» u. a. Zurich moves / Tanzhaus (Fat Politics), «Age on Stage» (Ageism) oder «Klassenverhältnisse...» von Ariane Anderegg u. a. Kaserne Basel.

«Eine Kernfrage: Also, ist die Vermittlung für Leute, die kommen oder die, die noch nicht kommen.» X [680]

Von nur wenigen wird geäussert, dass dieses Thema bewusst wahrgenommen wird. Diese Aussage zeugt von einem Bewusstsein, sich zu überlegen, wie man kunstfernen Bevölkerungsgruppen Angebote machen und wie Kultur vermittelt werden kann. Sollen solche Formate in Zusammenarbeit mit der gewünschten Zielgruppe oder von Kurator*innen und Vermittler*innen konzipiert werden? Man ringt um Lösungen, die für beide Seiten funktionieren, für die Veranstalter*innen und das (Ziel-)Publikum.

«Hmm. Aber eben ... Ja, wo in den letzten Jahren am meisten Leute gekommen sind, das war diese ländliche, dieses ländliche Ding. Und dann kriege ich das auch immer zu hören: Mach doch mal wieder so was!» X [833]

«Aber es gibt dann so kleine Glücksmomente, wie bei dem Fermentationsworkshop [...] der ist auch an Leute ran gekommen ausserhalb der Kunstszene. [...] die gehen dann von der Kunstszene in Zürich bis zur pensionierten Hauswirtschaftslehrerin hier aus dem Dorf aus der Gegend, und das war dann schon super, wie die miteinander auch ins Gespräch gekommen sind.» X [749–755]

Es werden z. B. angewandte Vermittlungsformate, die nicht auf einem Kunstwissen aufbauen, wie ein Fermentationsworkshop erwähnt, der Bildungsschichten und Generationen miteinander in Kontakt bringen könnte. Oder es wird auf Ausstellungsprojekte hingewiesen, die bei lokalem Wissen und Sehgewohnheiten ansetzen, Erinnerungen und Lebensrealitäten widerspiegeln. Diese lokalhistorische Aufarbeitung ermöglicht dem breiten Publikum, mitzureden und Wissen zu teilen. Uns ist aufgefallen, dass sich insbesondere kleinere Institutionen in kleineren Städten eher auf ein lokales Publikum ausrichten, weshalb die Überlegungen zu Zugängen an ein Publikum ohne starke Kunstaffinität stärker ausgebildet sind. Das zeigt sich bei den Aussagen, in denen reflektiert wird, dass es ganz besondere Ausstellungsthemen und -angebote braucht, um eine kunstferne Bevölkerungsgruppe in Museen einzuladen.

«Zu Beginn hatte ich diese Illusion. Ich wollte alle [...] ich wollte alle aus [dem lokalen Umfeld] haben. Die kommen einmal, wenn es ein Thema gibt, wo sie vielleicht spezifisch angesprochen sind. Und dann sagen sie: «Wow dieses Haus, das ist ja interessant.» Aber die haben diese Hemmschwelle und die kommen dann nicht mehr. Oder wenig. Man muss sie ganz gezielt abholen. Ich glaube, ja ich glaube, das ist überall so.» VII [493–497]

Inwiefern das auch mit Eintrittspreisen zu tun hat, wurde allerdings nicht angesprochen.

«[Dann] mache ich eine Ausstellung, die intuitiv zugänglich ist. ... Und es wird einfach auch sehr farbig und sehr schön sein. Auf den ersten Blick. Und dann höre ich: Ah, endlich hast du wieder eine schöne Ausstellung gemacht. Und das heisst natürlich, die anderen Ausstellungen waren nicht so schön, oder?» II [532, 536–541]

In diesen Aussagen kommt zum Ausdruck, dass neben der Vermittlung des Hauses durch eine den populären Sehgewohnheiten entsprechende Ausstellungseinladung, die im Rückschluss auch eine Offenheit gegenüber dem Museum und ein «neues» Publikum adressiert, auch eine Enttäuschung über die Rezeption der breiteren Bevölkerung stattfinden kann, weil dieser die visuelle Kompetenz fehlt und sie sich von komplexeren Ausstellungsprojekten womöglich nicht angesprochen fühlt. Die Notwendigkeit, die visuelle Kompetenz für eine Kunstaffinität zu fördern, sprechen dann auch einige unserer Gesprächspartner*innen explizit an.

«Und bei der ganzen visuellen Welt, die so dominant ist in unserem Alltag durch die Medien. Die einen können's, die anderen können's nicht. Aber es wird nicht geschult. Es wird nicht trainiert. Ich finde, das ist auch für unsere Demokratie eine Gefahr, dass man zu schnell etwas glaubt, zu schnell zufrieden ist, wenn etwas abgebildet ist, dann muss es ja so sein. Das müsste man viel kritischer alles reflektieren.» II [471]

Unter der Förderung der visuellen Kompetenz und des Zugangs zur Kunst in der breiten Bevölkerung versteht man v. a. die Vermittlung an Schulklassen, an junge Menschen. Damit sind v. a. zwei Hoffnungen verbunden: das Erreichen einer grösstmöglichen Diversität, was den sozialen Hintergrund angeht, und die Möglichkeit, früh mit Kunst in Berührung zu kommen.

«Es ist sicher, das Publikum ist an zeitgenössischer Kunst oder an Kultur interessiert. Und die grosse Differenz spielt bei den Schulen eine Rolle. Und darum finde ich auch die Kunstvermittlung so wichtig. Und ich finde auch, es ist eine Verpflichtung von Kindergärtner*innen und Lehrer*innen, dass sie mit ihren Schüler*innen kommen, weil die Eltern, die nicht diesem Bildungsbürgertum angehören, die kommen nicht in unser Haus.» VII [487–492]

«Und für mich persönlich ist die Volksschule das Schwergewicht in der Vermittlung, weil man da die ganze gesellschaftliche Breite erreicht. In den Freizeitangeboten erreicht man halt wieder die Kinder vom Mittelstand.» II [391–393]

«Die Kinder, die gehen mit der Schule [ins Museum]. Und dann geht man auch an einem Samstag, und wir wissen, das geschieht manchmal hier. Wir wissen von Kindern, die dann ihre Eltern am Wochenende mitnehmen. Das ist ein langer Prozess ...» IV [690–695]

Menschen, die nicht den bildungsnahen Schichten angehören, werden also weitgehend über die Schulen anzusprechen versucht. In den Aussagen unserer Interviewten wird allerdings nicht deutlich, inwiefern diese sehr starken Bemühungen auch langfristig erfolgreich sind. Über ihre Nachhaltigkeit scheint wenig Wissen zu bestehen. Die frühe kulturelle Bildung im Rahmen von Vermittlungsprogrammen für Volksschulen und anderen Bildungseinrichtungen wird gleichwohl sehr stark betont. Daneben werden nur wenige andere Methoden erwähnt, um die Kulturinstitutionen auch für bildungsfernere Schichten attraktiv zu machen.

«Ganz zu Beginn habe ich gemerkt, wenn ich einfach eine öffentliche Führung anbiete mit der Kuratorin ... das funktioniert nicht. Es braucht einen spezifischen Vermittlungsblick.» VII [637]

«Wir haben aber auch z. B. unsere Administration, die eben auch [bestimmte Vermittlungsabende] macht, die das Publikum auch kennt. Es ist, es funktioniert sehr stark auch über [...] das Kennen von Gesichtern, das funktioniert wirklich gut.» IX [1168-1173]

«Und für mich ist es wirklich wichtig, dass wir nicht elitär sind. Ich möchte, dass wir so offen wie möglich sind. Und das finde ich ganz toll, das ist für mich wirklich wichtig, wir bekommen sehr oft Bemerkungen von unserer Stimmung her, so wenn man ins Foyer kommt, dass meine Mitarbeiter an der Rezeption sehr freundlich sind und informativ. Es ist sehr entspannt und es gibt keine Hemmschwelle oder so. [...] Trotzdem erreichen wir nicht die, sagen wir mal, die wenig gebildeten Menschen in [Y].» IV [383-388]

Persönliche Kontakte zwischen Publikum und Haus werden betont, etwa wenn lokale Mitarbeiter*innen im Haus bei Vermittlungsprogrammen eingebunden werden oder wenn eine bestimmte Atmosphäre im Haus herrscht, gerade im Eingangsbereich, die als freundlich, offen und informativ bezeichnet wird, damit keine unnötigen Hemmschwellen produziert werden.

«Und dann eben [...] also vielleicht ideal wäre es, eben nicht einfach Publikum zu haben und denen ein übersetztes Saalblatt zu bieten, sondern Communities zu haben, die irgendwie wirklich teilhaben ...» X [1019-1021]

In dieser Aussage kommen Überlegungen zum Ausdruck, welcher Art das Angebot und wie die Zusammenarbeit zwischen Kunstinstitution und Publikum sein könnte. Wenn Communities im Zusammenhang mit Teilhabe genannt werden, könnte das auch die Zusammenarbeit mit bereits gefestigten Gruppen wie Vereinen und Kollektiven oder auch Gruppen mit einer aktivistischen Agenda bedeuten, die sich selbst eine Rhetorik und eine gesellschaftliche Sichtbarkeit erarbeitet haben und somit anders als z. B. Einzelpersonen auftreten. Das könnte

das Kräfteverhältnis zwischen Institutionen und Bevölkerung, gerade derjenigen, die in den Institutionen wenig sichtbar sind, gleichberechtigt gewichten und das viel beschworene «auf Augenhöhe» ernst nehmen.

9.3 Publikum und Sprache

Ein weiterer relevanter Aspekt, wie die Kunstinstitutionen die breite Bevölkerung über Bildungsschichten hinweg ansprechen, ist die Sprache. Daher haben wir den Umgang mit der Sprache in der Kommunikation der Institution auch in unseren Interviews zu einem Schwerpunkt gemacht.

«Also es spielt natürlich extrem eine Rolle in der Kommunikation. Wen erreichst du wie?» II [183–192]

«Ich denke, die Sprache ist sicher ein Thema. Dass ich den Eindruck habe, wir versuchen relativ publikumsnah zu kommunizieren. Wir versuchen, Saaltexte zu verfassen, die nicht nur einem Fachpublikum zugänglich sind.» Xa [491–493]

«Das ganze Thema Interpretation, ich finde es sehr wichtig und wir bemühen uns wirklich sehr, Pressemitteilungen aber vor allem die Saaltexte zugänglich zu machen. [...] Das heisst ja, das ist, dass die Sprache nicht zu abgehoben ist, nicht so theoretisch, dass wir nicht Wörter verwenden, die nur wir in der Kunst oder Akademiker verstehen. Aber es ist schwierig, muss ich sagen, weil idealerweise würden wir wahrscheinlich drei verschiedene Texte haben.» IV [478–487]

«... weil ich wieder Texte entdeckt habe, die geschaltet wurden [...] in einem unmöglichen Kuratoren-Deutsch verfasst waren. Ich habe mich so geärgert darüber, weil das genau diese Art von Sprache ist, die eine unglaubliche Distanz entstehen lässt zur Bevölkerung. Die dazu führt, dass unsere Rolle als elitäres, abgehobenes Museum irgendwie verfestigt und das ist etwas, das ich ändern will. [...] Es gibt ganz, ganz intensive Überlegungen, das zu ändern.» V [808–812; 78]

Sprache ist ein wesentliches Element, um Zugang zu schaffen. Sie scheint ein zentrales Thema in Kunstinstitutionen zu sein. Sprache kann ausgrenzen oder einschliessen. Sprache ist zudem ein Mittel, um sich zu bestimmten Gruppen von Menschen zugehörig zu zeigen und deshalb ein Distinktionsmerkmal, speziell auch in der Kunst. Diesen Herausforderungen zu begegnen, ist kein einfaches Projekt in jedem Haus. Zum Thema Mehrsprachigkeit gibt es unterschiedliche, regionale bzw. lokale Konzepte. Ob Deutsch, Englisch, Französisch entscheidet die regionale Lage und die Mehrheit des Publikums. Ebenso wird mit der Frage

nach der Verwendung von Mundart anders umgegangen. Oft schafft die Frage des Ein- und Ausschlusses hier den Unterschied, speziell in den Vermittlungsangeboten.

«Also es gibt vielleicht Beispiele, die, wo eben diese Eigenwahrnehmung, etwas zugänglich zu machen, dann nicht eintrifft.» X [819]

Grundsätzlich betonen alle Institutionen, ihre Saaltexte und Ausstellungsbegeleitungen verständlich zu verfassen, was natürlich kein objektives Kriterium ist. In einigen Häusern werden die Texte einem Testpublikum (intern oder extern) zur Vorlage gegeben, in anderen Häusern versucht man, verschiedene Texte zu formulieren. Die unterschiedlichen Bemühungen verdeutlichen folgende Aussagen:

«Natürlich ist es wichtig, diese Texte zugänglich zu machen und den Leuten nicht das Gefühl zu geben, die sind dumm. Aber bis zu einem gewissen Grad ist das möglich. Ich finde, wir müssen einfach akzeptieren, es ist nicht zum Entertainment und manchmal muss man sich bemühen und etwas lesen. Und vielleicht gibt es dann auch Wörter und Begriffe, die man vorher nicht gekannt hat.» IV [500–505]

«... oder man, wir werden in Zukunft zwei Versionen erstellen, eins für die Experten, wo dann auch unsere Kuratoren am Abend ruhig ins Bett gehen können, weil sie wissen, dass ihre Texte aufliegen, und dass wir aber einen Saaltext light zur Verfügung stellen für die normale, noch gar nicht mit kognitiven Einschränkungen, sondern für die normale Bevölkerung, die einfach auch mit den normalen Texten, die ein Kurator schreibt, bei uns am Haus, einfach nichts anfangen kann.» V [801–812]

In diesen Aussagen zeigt sich die Mehrdimensionalität, die sich aus unterschiedlichen Zielgruppen bzw. Publika ergibt. Auf der einen Seite versucht man klar zu unterscheiden zwischen Fach- und Gelegenheitspublikum, auf der anderen Seite sieht man aber die Schwierigkeiten, diese in den Begleitbroschüren zu einer Ausstellung umzusetzen. Einerseits geht man einfach davon aus, dass die Möglichkeit eines Ausschlusses Teil des Vermittlungsprozesses in der Kunst ist und andererseits werden Anstrengungen gemacht, eine «Light»-Version, eine Art einfachere Sprache für Vermittlungstexte, zu nutzen.

«... aber da muss ich einfach vorausschicken, es ist auch eine Ressourcenfrage, so ein vereinfachter Text in vereinfachter Sprache, das ist schwieriger, als man meint, dass es dann wirklich auch so ankommt, wie es ankommen soll. Aber da sind wir dran und versperren uns überhaupt nicht, im Gegenteil, also wenn wir die Möglichkeiten haben, dann gehen wir wieder etwas an und verbessern uns da in diesen Hinsichten.» IV [12–16]

«Aber Deutsch, bewusst einfache Sprache. Da haben wir uns bewusst dagegen entschieden. Es würde uns überfordern, das auch noch zu stemmen, weil es ein relativ kleines Team ist. Die Mitarbeiterin in der Kommunikation, die hat 70 Prozent, macht aber auch noch Ausstellungen. Weil wir eigentlich eben eher versuchen, in einem Wandtext das Sublime entweder zu vermeiden oder gleich zu erklären. Und dann haben wir noch ein Kinder-Handout für Familien und das bedient eigentlich dieses Bedürfnis.» II [255–260]

«Die Ressourcen sind einfach ausgereizt bis zum Letzten. Ist es wirklich auch Ressourcenthema, ein letztendlich finanzielles Thema.» V [845–851]

Bei der einfachen Sprache handelt es sich um einen Terminus, der für kurze Sätze mit einfachen Erklärungen und wenigen Fremdwörtern steht und der die Zugänglichkeit zu Inhalten fördern soll. In unserer Umfrage begegnen wir sehr unterschiedlichen Reaktionen: Stimmen, die die einfache Sprache grundsätzlich ablehnen und sie nicht nötig finden; Stimmen, die die mangelnde Umsetzung mit fehlenden Ressourcen begründen, aber grundsätzlich nicht dagegen sind; und sehr wenigen Stimmen, die sich mit der einfachen Sprache auseinandersetzen und damit arbeiten wollen. Etwas erstaunt stellen wir fest, dass die Frage der einfachen Sprache, die gerade in der Kunst die Zugänglichkeit erhöhen kann, die Institutionen aufgrund ihrer Ressourcen überfordert oder sogar grundsätzlich abgelehnt wird.

Das Thema Sprache beinhaltet auch die Mehrsprachigkeit von Saaltexten. Englisch hat sich als globalisierte Sprache der Gegenwartskunst, die von Künstler*innen und Institutionen breit genutzt wird, durchgesetzt. In vielen Museen, die sich an ein lokales Publikum richten, bedeutet die universelle Nutzung von Englisch auch ein Ausschlusskriterium für Menschen, die Englisch nicht in Schule oder Berufsleben erlernt haben.

«Deutsch, Englisch, weil in der Gegenwartskunst eigentlich nichts ohne Englisch geht.» VIII [463]

«Also man schliesst ... ich weiss einfach, man schliesst, wenn man sagt, so eine Veranstaltung findet nur in Englisch statt, schliesst man eine breite Öffentlichkeit aus. Das ist so.» VII [434–437]

«Das ist eine Videoarbeit, ein Kurzfilm, 20 Minuten. Und der hat englische Subtitels [Untertitel]. Ich meine, es war keine Chance, dass wir dort eine deutsche Übersetzung hätten machen können, weil es zu kostenintensiv war.» I [692–696]

«Wenn wir genügend Zeit und Geld haben, dann können wir vielleicht noch eine deutsche Übersetzung ermöglichen. Oder wir geben Erläuterungen dazu, die den Inhalt wiedergeben. Wenn eine Arbeit total auf

Sprache, vor allem auf guter Sprache funktioniert, wo es wirklich um die Sprache geht, wird es dann schwieriger, da muss man eigentlich eher in Kauf nehmen, dass ein Teil der Besucher und Besucherinnen das nicht versteht.» VIII [499–504]

Es sind fast alle Gesprächspartner*innen der Auffassung, dass Englisch ein Ausschlusskriterium für Publikumsgruppen im Museum ist. Trotzdem sind sehr viele künstlerische Arbeiten in Englisch, vor allem Video- oder Textarbeiten, um auf einem globalen Kunstmarkt Aufmerksamkeit zu erreichen. Das setzt die Institutionen dann zusätzlich unter Druck, da Ressourcen knapp und Übersetzungen, speziell für Videoarbeiten, sehr kostenintensiv sind. Deshalb versucht man andere Wege zu gehen; etwa, indem man kurze Erklärungen in Deutsch in den Saalblättern anbietet. Grundsätzlich bleibt Englisch in Kunstmuseen ohne Übersetzung aber ein ungelöstes Problem, da bestimmte Gruppen im Publikum ausgeschlossen werden.

Die Museen machen die Erfahrung, dass das Gros des Publikums eher gebildet ist und über gute bis sehr gute Englischkenntnisse verfügt. Das bedeutet jedoch nicht, dass jede künstlerische Arbeit wirklich verstanden werden kann. Eine Aussage gibt dem auch Rechnung und verteidigt, dass manche sprachintensiven Arbeiten in Englisch Ausschlüsse produzieren; dessen ist man sich bewusst. Wir erleben eine herausgeforderte Gruppe von Verantwortlichen, die darum ringt, einen Umgang mit dem wachsenden Anteil an englischer Sprache in den Ausstellungen und gleichzeitig eine Öffnung zu einem breiteren Publikum auch ohne ausreichende Fremdsprachenkenntnisse zu gewährleisten. Wir erlebten bei unseren Besuchen in den Institutionen zuweilen eine Art der Kapitulation, sich mit diesem Thema aktiv auseinanderzusetzen. Auch hier begegnen wir einem persönlichen Willen und einem Bewusstsein, Zugänglichkeit zu Kunst zu ermöglichen – gerade auch durch einen sprachlichen Zugang. Dabei drücken sich persönliche Prioritäten und Vorlieben aus, für die nicht immer die perfekte Lösung einer Übersetzung als Untertitel im Video nötig ist.

Zum Schluss zitieren wir noch eine Stimme, die Sprache und Zugänglichkeit hinsichtlich eines Publikums mit speziellen Bedürfnissen berührt.

«... in den Niederlanden tätig [...] dort sind Museen auch mit der Frage beschäftigt, wie sie mit Menschen umgehen, die mit Einschränkungen leben und auch eine Sprach-Sensibilität entwickeln. Und da habe ich auch gemerkt, da sind wir noch bei Null.» VIII [548–552]

Zusammenfassend können wir sagen: Wenn wir hier über die Zielgruppen relevanten Ansprachen an ein Publikum rasonieren, das mit Kunst eher unvertraut ist, dann könnte man im Umkehrschluss auch darüber nachdenken, wodurch sich denn diejenigen angesprochen und eingeladen fühlen, die immer wieder kommen, die gebildete, eher urbane Bevölkerung zwischen 35 und 60. Wenn wir uns nicht darüber klar sind, wie diese Zielgruppe gezielt angesprochen wird, also,

wie wir gezielt angesprochen werden, dann fehlt ein Stück im Verstehen darüber, wie bestimmte Bevölkerungsgruppen durch einen Habitus, durch bestimmte Bilder, Lebensentwürfe, Ästhetiken oder Kommunikationsweisen als Norm, als Identifikation mit der Institution Museum verstanden werden und damit andere Ausschlüsse reproduziert werden. Zieht man die historische Entwicklung des Museums als bürgerliche Institution in Betracht, die zum einen auf dem Symbol und Prestige aristokratischer Sammlungen und zum anderen auf dem Repräsentations- und Distinktionsinteresse des Bürgertums zu anderen Schichten basiert, ist die Frage, wer und was sich gesellschaftlich in einem Kunstmuseum reflektiert, nicht unbedeutend für die Frage, wohin sich diese Institutionen in der Zukunft entwickeln (können).

9.4 Power: Institution

Wie reflektieren die Häuser das Thema Klasse in ihren Institutionen selbst? Auffällig, jedoch nicht überraschend ist, dass alle konzeptionellen Stellen im Bereich Kuration, Vermittlung und Presse von einer sozial sehr homogenen Gruppe von Mittelschichts- bis Oberschichtsangehörigen ausgefüllt wird, die die erforderlichen Kompetenzen im Wissen, in der Rhetorik und im Auftritt besitzen. Interessant scheint aber auch noch ein anderer Aspekt, der in einer Aussage deutlich wird:

«Die Frage Diversifizierung [im Team] ist auch dann schwierig, wenn es um bestimmte Sozialisierungen geht. Wo wir merken, da haben wir, glaube ich, nicht die Kapazität, bei Adam und Eva noch einmal anzufangen. Was man uns dann auch sagen könnte: Das ist ein Problem, weil eigentlich wäre es ja vielleicht unsere Aufgabe, das zu machen. Da kommt uns vielleicht dann auch der eigene Ehrgeiz in den Weg ...» I [469–474]

Nicht unbedeutend für die Mitarbeit in einer zeitgenössischen Museumsinstitution ist neben dem Fachwissen, so die Aussagen, auch ein bestimmtes «Bildungspaket»: eine visuelle Kompetenz, eine Bild-Kompetenz und Kenntnisse über aktuelle Diskurse in der zeitgenössischen Kunst, insbesondere zu Themen wie Feminismus oder Postkolonialismus. Der angesprochene «Ehrgeiz», eine progressive Institution zu repräsentieren, schliesst also auch potentielle Mitarbeiter*innen aus, die bestimmte diskursive Kontexte oder einen sozialisierten Erfahrungshabitus nicht teilen. Kann das zur Annahme führen, dass bestimmte soziale Herkunftsbiografien aus unteren Bildungsschichten weniger Chancen haben, innerhalb eines Museums verantwortungsvolle Positionen zu bekleiden?

Soziale Herkunft ist sowohl im Programm als auch im Publikum und in der Institution selbst ein unterbelichtetes Thema der Diskriminierung. Im Programm ist es eher unverständlich, da historisch gesehen soziale Herkunft und Klasse immer ein relevantes Thema in der Kunst war und in allen Sammlungen präsent ist. In der Gegenwartskunst taucht es fast ausschliesslich im globalen, vorwiegend

aussereuropäischen Kontext auf. Sollte hier mehr Mut gezeigt werden, auch Klassenfragen im lokalen Zusammenhang aufzugreifen? Soziale Herkunft bzw. Klasse als Ausschlussmechanismus im Publikum ist ebenfalls ein wenig offen reflektiertes Thema, dem vor allem durch die Vermittlungszusammenarbeit mit Schulen und anderen Bildungseinrichtungen entgegengewirkt wird.

10 Fazit

Der Ausgangspunkt dieses Forschungsprojektes, durchgeführt am Institut Praktiken und Theorien der Künste an der Hochschule der Künste Bern, bestand in der Frage, wie sich die öffentlichen Diskurse um Diversität an und in den Deutschschweizer Kunstmuseen in den Institutionen selbst wiederfinden. Unsere Forschungsfragen richteten sich auf die von den Institutionen ausgemachten Schwerpunkte der Diversitätssensibilisierung und deren Bemühungen um diversitätsstrategische Programme. Als qualitative Studie konnte dieses Forschungsprojekt etwas genauer in die Argumentation und die Gründe von institutionellen Repräsentationslogiken blicken.

Das erhobene Interviewmaterial war relativ umfangreich und enthielt u. a. Transkriptionen von zehn ausführlichen Gesprächen mit teils mehreren Personen einer Institution. Es wurde einem mehrstufigen qualitativen Auswertungsverfahren unterworfen. Ebenfalls in die Auswertung einbezogen wurde das gesammelte Dokumentenmaterial. Bei der Auswertung haben wir uns auf drei zentrale Bereiche der Diversitätsproblematik (Gender, Hautfarbe/Ethnizität, Soziale Herkunft) konzentriert und diese auf die drei Ebenen der institutionellen Struktur (Programm, Publikum, Power: Institution) bezogen.

10.1 Befunde aus der Studie

Im Folgenden fassen wir einige zentrale Befunde in Bezug auf die Diversitätsdefinition der Institutionen und deren Schwerpunkte in der Programmarbeit, die in diesem Bericht ausführlich erläutert wurden, noch einmal zusammen:

Genderdiversität

Künstlerinnen* sind in zeitgenössischen Ausstellungen meist deutlich unterrepräsentiert; in Einzelausstellungen zeigen sich von Haus zu Haus jedoch positive Entwicklungen. Nur eine von zehn Verantwortlichen spricht sich für eine (Gender-)Quote aus. Geschlechtergleichstellung (im binären Verständnis) wird von allen Gesprächspartner*innen als Kategorie selbsttätig genannt; Hautfarbe/Ethnizität und soziale Herkunft werden dagegen weniger thematisiert. Aussagen zu non-binären oder trans-Identitäten fallen nur ausnahmsweise.

Hautfarbe/Ethnizität

Die Differenzkategorie Hautfarbe und/oder Ethnizität wird nur von wenigen als gesellschaftliches Exklusionsmerkmal bezeichnet. Diese Thematik findet in der Mehrheit der Häuser als Thema nur selten Eingang ins Ausstellungsprogramm. Viele Häuser versuchen, Diversität mittels einer Internationalisierung (statt einer lokalen Diversifizierung) zu erreichen. Nur etwa drei von zehn Häusern beziehen Hautfarbe/Ethnizität und strukturellen Rassismus auch auf ihre eigene Institution und setzen sich damit innerhalb der Institution selbst auseinander.

Soziale Herkunft

Soziale Herkunft ist bei Weitem die am wenigsten thematisierte Kategorie. Nur sehr wenige Häuser beziehen sich überhaupt auf das Thema Klassismus. Im Zentrum steht bei allen die Vermittlungsarbeit mit Schulen, da hier die grösste soziale Mischung besteht. Die Aufgabe, auf soziale Herkunftsunterschiede einzugehen, stellt sich als grösste Herausforderung für die Häuser dar. Zum einen zeigt sich das in der geringen Offenheit gegenüber der einfachen Sprache, zum anderen in der Priorität gegenüber dem Englischen.

Zusammenfassend und vor dem Hintergrund der Fragen nach sozialer Schliessung und der «Willful Work» von Inklusion/Exklusion können wir feststellen, dass Aspekte wie etwa die Entscheidung gegen eine Quote, das Festhalten an gewohnten kuratorischen Modellen, die (weitgehende) Ablehnung, strukturellen Rassismus in den Institutionen anzuerkennen sowie schliesslich der (Nicht-)Umgang mit mehrdeutigen Sprachidentitäten eine bewusste Schliessung des sozialen Raums der Kunstvermittlung in Teilen der institutionellen Museumsarbeit bestätigen.

10.2 Erkenntnisse bezüglich einer künftigen «Best Practice»

Welche Erkenntnisse in Bezug auf Diversitätsstrategien und «Best Practice»-Beispiele lassen sich aufgrund der Untersuchung formulieren? Ausgehend von den Aussagen, ihrer Gewichtung, der Dokumentenanalyse sowie den Besuchen der jeweiligen Kunsthäuser können wir folgende allgemeine Befunde zusammenfassen:

a

Das Publikum wird nicht per se diverser, wenn das Programm beginnt, diverser zu werden. Das Programm ist kein Selbstläufer, aber es könnte längerfristig durchaus Auswirkungen in Hinblick auf die Zusammensetzung des Publikums und der Vermittlung haben.

b

Das Argument «Qualität» wird in Bezug auf alle Differenzkategorien explizit infrage gestellt und als undefiniertes Pseudoargument markiert. An anderer Stelle bemüht man sich wiederholt darum, Ungleichgewichte mit dem Label «Qualität» zu rechtfertigen. Wir begegnen verschiedenen Aspekten der Reflexion gegenüber diesem Begriff, der stark von Prägungen und Voreinstellungen abhängig ist.

c

Das Bewusstsein für (Nicht-)Diversität ist stark von Alter, Geschlecht und der Biografie/Herkunft der jeweils verantwortlichen Person abhängig, d. h. von den eigenen Erfahrungen als Mann oder Frau und/oder non-binärer Geschlechtsidentität, von den zeithistorischen Diskursen (z. B. im Bildungsweg) und den

biografischen (Migrations-)Erfahrungen. Reflexion über die soziale Verteilung von Lebenschancen und persönlichen Erfahrungen schaffen das Bewusstsein für Ausschlussmechanismen und Diskriminierungen. Solange der Wille zu einer Veränderung im ungleichen Repräsentationsregime in Kunstinstitutionen rein persönlicher Natur ist, lassen sich strukturelle Veränderungen kaum nachhaltig umsetzen. Das bedeutet, dass «Willful Work», das bewusste Agieren im Sinne einer Diversitätsagenda mehr sein muss, als ein persönliches Anliegen, strukturelle und institutionelle Benachteiligungen zu bekämpfen.

d

Die höchste Diversität findet sich im Programm der Kunsthäuser, nicht in deren institutionellen Strukturen oder beim Publikum. Da Ausstellungen oft über mehrere Monate laufen und grosse Publikumsgruppen erreichen, ist der Repräsentationseffekt nicht zu vernachlässigen. Allerdings verändert sich dieser Eindruck, wenn man das Vermittlungsprogramm für die Volksschulen zahlenmässig als Einzelveranstaltungen bewertet, dann scheint das Programm zumindest ein diverses Publikum anzusprechen. Die Veränderungen im Programm – sofern es substantielle diverse Veränderungen gibt – zeigen sich nur für diejenigen, die vorher auch ein Missverhältnis oder ein Fehlen von bestimmten Positionen bemerkt haben. Das ist ganz im Sinne der für das Kuratieren verantwortlichen Personen. Oft wird ausgesagt, man möchte eine ausgewählte, ausgestellte Position nicht anhand ihrer Identitätsmerkmale bewerben (auch wenn das nicht heisst, dass es nicht doch so gemacht wird). Im Interesse derjenigen, die bewusst eine Diversifizierung der künstlerischen Positionen erreichen wollen, suggeriert die gegenwärtige Repräsentationslogik in Kunsthäusern eine Normalität, die noch keine ist. Dass etwa mehr Frauen oder mehr aussereuropäische oder mehr BiPoC-Künstler*innen Teil des Programms sind, vermittelt eine «neue Normalität». Trotzdem sind noch jede Menge Hürden zu bewältigen, die mit Vorurteilen zu tun haben, die vielen vielleicht gar nicht auffallen, weil sie die eigenen Annahmen als gelernte Kultivierung von Sichtweisen nicht hinterfragen. Einige Kunsthäuser berichten nun neuerdings von Erfahrungen mit Anti-Rassismusworkshops in ihren Institutionen oder von Begegnungen mit BiPoC-Kurator*innen und -Künstler*innen, von denen sie selbst über sich und ihre Institutionen lernen können.

e

Als Best-Practice-Beispiele möchten wir hervorheben, dass die bewussten kuratorischen Kombinationen von bekannten künstlerischen mit unterrepräsentierten oder vergessenen Positionen, oder auch jüngeren und älteren relevant sind. Insbesondere die Programmierung von Einzelausstellungen älterer weiblicher, aussereuropäischer oder marginalisierter, nicht normierter Positionen wird von engagierten Kurator*innen als eine Strategie der Diversität genutzt. Ebenfalls auszumachen sind in einigen Häusern Gruppenausstellungen, in denen bevorzugt weibliche/non-binäre Positionen gezeigt werden. Diese Setzung erfordert manchmal Mut gegenüber dem Publikum, den Vorständen oder Vereinsgremien. Die Nervosität, nicht genügend Eintrittsgelder zu generieren, konnte sich allerdings, den Aussagen zufolge, nicht bestätigen. Hilfreich wäre hier nicht nur ein

persönliches Engagement einzelner Verantwortlicher, sondern eine verbindliche, institutionelle Kultur der Veränderung und Diversifizierung, die sich auch in Leistungsverträgen wiederfindet.

f

Es ist uns aufgefallen, dass zwar viele Überlegungen hinsichtlich der Erweiterung des bestehenden Publikums gemacht werden, aber dennoch zu oft das Verständnis für das Interesse und die Bedürfnisse verschiedener Zielgruppen fehlt. Ein Beispiel hierfür stellen geflüchtete Menschen dar. Immerhin haben diese in den Jahren nach 2015 viele Museen zu «Welcome-Formaten» bewegt. Daneben sind die Bemühungen gegenüber der lokalen diversen Bevölkerung, etwa mit unterschiedlichen Sprach- und Bildungskenntnissen, zu wenig in den Blick genommen worden. Immer wieder wird betont, dass Mittel und Personal für diese erweiterte Arbeit fehlen würden. Um aber die Zukunft der Museen zu sichern und damit das Interesse der Bevölkerung in breiten Schichten zu wecken, ist, unseres Erachtens, eine Verstärkung der diversitätsorientierten Vermittlungsarbeit enorm wichtig und dafür sind Mittel und Personal erforderlich. In kleineren Häusern haben wir ausserdem bemerkt, dass die persönliche Bindung, der soziale Faktor eine grosse Rolle für die Publikumsbindung spielt und hier aus Eigeninteresse auch mehr Kontakt mit der lokalen Bevölkerung aufgenommen wird.

g

Bei der Einstellung von Mitarbeitenden zeigt sich eine Bevorzugung von sozialen Herkunft, die einen Bildungsvorteil besitzen. Diese werden für programmatische Positionen in Kunstmuseen als relevant erachtet. Die Leitungsebene ist nur divers, was Geschlecht und Alter, nicht jedoch soziale Herkunft betrifft. Dabei zeigt sich (mit einigen Ausnahmen): Je kleiner die Institution, desto mehr Frauen gibt es in der Leitung, je grösser die Institution, desto mehr Männer. Auf der anderen Seite haben wir einen Wunsch nach mehr Diversität bei den Mitarbeitenden festgestellt. Die Frage bleibt offen, wie und wo aktiv für eine breitere Diversität in den Programmetagen der Museen gearbeitet wird und wer sich dafür einsetzen kann, wenn nicht die Museen selbst? Man kann z. B. bei der Entscheidung für ein Praktikum oder ein Volontariat stärker auf Diversität achten und so jungen Menschen den Einstieg in den Museumsbetrieb ermöglichen, wie es in ganz wenigen Häusern auch schon gemacht wird.

Bewusste Diversitätsbemühungen stehen stark in Korrelation zu eigenen Identitätskategorien (Geschlecht, Alter, Biografie) der Verantwortlichen, wie bereits mehrfach erwähnt. Die Förderung von Diversität in den Institutionen bleibt so einzelnen Individuen vorbehalten und wirkt aktuell noch nicht nachhaltig. Daraus folgt: Ohne strukturelle Änderungen (bindende Verpflichtungen, eine Quote, breiterer gesellschaftlicher Diskurs, institutionelle Selbstreflexion) kann keine Diversität verstetigt werden und so wird es schwierig bleiben, strukturelle und institutionelle Benachteiligungen zum Verschwinden zu bringen.

Anmerkung

Der Titel der Studie «Aussen bunt, innen weiss?» ist als Metapher für das gesellschaftliche Selbst/Bild von Kunst als Avantgarde, als tabufrei, als weltoffen, selbstkritisch und diskriminierungsfrei im Gegensatz zu hierarchischen und weniger offenen Institutionen gewählt worden. Der Titel bildet in der Konzeption keine Einschränkung auf eine Differenzkategorie allein, etwa die der Hautfarbe, ab.

11 Literaturverzeichnis

- Ahmed, Sara: *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham, NC: Duke University Press 2012.
- Ahmed, Sara: *Whiteness and the General Will: Diversity Work as Willful Work*. In: *philoSOPHIA*, 2 (1), 2012, S. 1–20.
- Attia, Iman/Köbsell, Swantje/Prasad, Nivedita (Hrsg.): *Dominanzkultur Reloaded. Neue Texte zu gesellschaftlichen Machtverhältnissen und ihren Wechselwirkungen*. Bielefeld: transcript 2015.
- Berner Kulturkonferenz: *Kulturstadt Bern. Grobkonzept. Grundlagen für ein neues Kulturkonzept 2016–2019*. Bern 2014. Online unter: <https://www.kulturkonferenz.ch/wordpress/wp-content/uploads/2014/08/Berner-Kulturkonferenz-Grobkonzept.pdf>, eingesehen am 10.05.2022.
- Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production*. New York: Polity Press 1993.
- Bourdieu, Pierre/Boltanski, Luc/de Saint Martin, Monique/Maldirier-Pargamin, Pascale: *Titel und Stelle. Über die Reproduktion sozialer Macht*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1981.
- Bundesamt für Kultur (Hrsg.): *Kulturelle Teilhabe. Positionspapier der Arbeitsgruppe Kulturelle Teilhabe des Nationalen Kulturdialogs*. Bern: Bundesamt für Kultur 2016. Online unter: https://www.bak.admin.ch/dam/bak/de/dokumente/kulturelle_teilhabe/publikationen/positionspapier_kulturelleteilhabe.pdf.download.pdf/positionspapier_kulturelleteilhabe.pdf, eingesehen am 10.05.2022.
- Dean, Martin R.: *Sprachlicher Rassismus. «Es geht bei den emotionalen Auseinandersetzungen mit Sprachregelungen und Begriffen immer auch um die Definitionsmacht, die die Mehrheit nicht verlieren will»*. In: *Die Wochenzeitung WOZ*, Nr. 3, 17.01.2019, S. 21.
- Gender Studies [Universität Basel]: *Geschlechterverhältnisse im Schweizer Kulturbetrieb* [2021]. Online unter: <https://genderstudies.philhist.unibas.ch/de/forschung/aktuelle-forschungsprojekte/geschlechterverhaeltnisse-im-schweizer-kulturbetrieb/>, eingesehen am 10.05.2022.
- Haq, Nav: *The Invisible and the Visible. Identity Politics and the Economy of Reproduction in Art*. In: *L'Internationale: Decolonising Museum*. Gent: L'Internationale Online 2015, S. 8–22. Online unter: https://monoskop.org/images/c/cb/L_Internationale_ed_Decolonising_Museums.pdf, eingesehen am 10.05.2022.
- Heim, Christoph: *Nur jede vierte Schweizer Ausstellung ist einer Frau gewidmet*, In: *Tagesanzeiger*, 21.01.2020. Online unter: <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kunst/nur-jede-vierte-schweizer-ausstellung-ist-einer-frau-gewidmet/story/11621432>, eingesehen am 10.05.2022.
- Kohler, Alexandra/Stegmüller, Céline: *Schweizer Museen zeigen wenig Kunst von Frauen*. In: *SWI swissinfo.ch*, 07.06.2019. Online unter: https://www.swissinfo.ch/ger/kultur/datenrecherche_schweizer-museen-zeigen-wenig-kunst-von-frauen/44938902, eingesehen am 10.05.2022.
- Mills, Charles W.: *Global White Ignorance*. In: Gross, Matthias/McGoey, Lindey (Hrsg.): *Routledge International Handbook of Ignorance Studies*. London/New York: Routledge 2015, S. 217–227.
- Parkin, Frank (Hrsg.): *The Social Analysis of Class Structure*. London: Tavistock 1974.
- Petrin, Susanna: *Gender und Diversität: «Das Gefühl, offen zu sein, trägt meistens»*. In: *Basler Zeitung*, 21.12.2016. Online unter: <https://www.bzbasel.ch/basel/basel-stadt/gender-und-diversitaet-das-gefuhl-offen-zu-sein-truegt-meistens-ld.1602080>, eingesehen am 23.02.2020.
- Roig, Emilia: *Why we matter. Das Ende der Unterdrückung*. Berlin: Aufbau Verlag 2021.
- Rommelspacher, Birgit: *Dominanzkultur. Texte zu Fremdheit und Macht*. Berlin: Orlanda Frauenverlag 1995.
- Saner, Philippe/Vögele, Sophie/Vessely, Pauline: *Schlussbericht Art.School.Differences: Researching Inequalities and Normativities in the Field of Higher Art Education*. Zürich: ZHdK, Institute for Art Education 2016. Online unter: https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences/files/2016/10/ASD_Schlussbericht_final_web_verlinkt.pdf, eingesehen am 10.05.2022.
- SRF Arena: *Jetzt reden wir Schwarzen*. In: *SRF Arena*, 12.06.2020. Online unter: <https://www.srf.ch/play/tv/arena/video/jetzt-reden-wir-schwarzen?urn=urn:srf:video:da61da48-58e7-4bb7-8cd6-488f3074ef95>, eingesehen am 10.5.2022.
- Wachendorfer, Ursula: *Weisse halten weisse Räume weiss*. In: Eggers, Maureen Maisha/Arndt, Susan/Kilomba, Grada/Piesche, Peggy (Hrsg.): *Mythen, Masken, Subjekte. Kritische Weissseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast 2005, S. 530–539.
- Winker, Gabriele/Degele, Nina: *Intersektionalität: Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*. Bielefeld: transcript 2009.

Web-Links

- Bla.Sh: Facebook-Startseite. Online unter: <https://www.facebook.com/NetzwerkBlackShe/>, eingesehen am 10.5.2022.
- Black Artists and Cultural Workers in Switzerland: *To all art spaces in Switzerland*. Online unter: <https://blackartistsinswitzerland.noblogs.org>, eingesehen am 10.5.2022.
- Frauen*geschichte(n): *Treffpunkt Schwarzer Frauen und das Netzwerk Bla*sh – Black She**. Online unter: <https://frau-engeschichte-n.ch/quellen/treffpunkt-schwarzer-frauen-und-das-netzwerk-blash---black-she/>, eingesehen am 10.5.2022.
- Institut Neue Schweiz (INES): *Über uns*. Online unter: <https://institutneueschweiz.ch/De/Community>, eingesehen am 10.5.2022.
- Pro Helvetia: *Tandem Interkultur*. Online unter: <https://prohelvetia.ch/de/2019/11/tandem-interkultur-2020/>, eingesehen am 10.05.2022.
- Swiss Art Awards: *Laureates 1899–today*. Online unter: <https://swissartawards.ch/swiss-art-awards/alumni/>, eingesehen am 11.05.2022.

12 Anhang: Leitfaden

Gesprächsleitfaden Institutionen

Kategorien/Ebenen:

- Diversität (Gender, Ethnie/Hautfarbe, Behinderung, soziale Klasse)
- Programm, Personal, Publikum (3 Ps)

Forschungs-Fragestellung:

Um welche Diversitätstrategien bemühen sich Schweizer Kunstinstitutionen heute und wie setzen sie diese um?

Gesprächsleitfaden:

1: Können Sie Ihre Institution kurz beschreiben, im Hinblick auf Struktur, Inhalt und Auftrag?

(UF: Sammlung, wie alt, was; lokaler, regionaler, internationaler Auftrag; Abteilungen/Schwerpunkte)

2: In Ihrer institutionellen Arbeit, welche gesellschaftlichen Themen und Veränderungen nehmen Sie wahr, beobachten Sie, die Sie für relevant halten?

3: Wie greifen Sie diese Themen als Institution auf? Was ist in der Hinsicht in den letzten 5 Jahren passiert, wie wurden diese Themen in der Institution reflektiert?

(UF: auf welchen Ebenen von Programm, Personal, Publikum ... Vermittlung ... Beispiele)

4: Welche Probleme, Schwierigkeiten, Nachteile erleben Sie dabei in der Umsetzung Ihrer Pläne?

(UF: Erwartungen vs. Umsetzung; Fehlinterpretationen; wie Gruppen ansprechen/erreichen; kein Feedback)

5: Was planen Sie für die Zukunft, die nächsten Jahre?

(UF: Einstellung/Einbeziehung von Personen mit migrantischer Biografie oder anderer Diskriminierungskategorie für bestimmte Aufgaben? Publikumsgruppen ohne kulturelle Vorbildung? Spezielle Programme/Themen?)

6: Dokumente: Gibt es Dokumente, die Sie uns zu der Thematik zur Verfügung stellen könnten? (Vision, Jahresbericht, Konzepte, Kataloge)

(Forschung umfasst Dokumentenrecherche der letzten 5 Jahre: Programme, Vermittlungsveranstaltungen, spezielle Programme, die an bestimmte Zielgruppen gerichtet sind. Nach Unterlagen, Geschäftsberichten, Programmübersichten oder Saalblättern fragen!)

Genereller Tipp: Beispiele machen lassen!

«Aussen bunt, innen weiss?» —
Eine diversitätsanalytische Untersuchung von
Repräsentationslogiken im institutionellen Kunst-
sektor der Deutschschweiz

In der im Jahr 2020 durchgeführten qualitativen
Studie untersucht ein Forschungsteam bei zehn
Kunstinstitutionen in der Deutschschweiz, um
welche Diversitätspolitik sich diese bemühen, wie
sie eine solche verstehen und umsetzen.