

Politik & Kultur

Zeitung des Deutschen Kulturrates

www.politikkultur.de

In dieser Ausgabe:

Michael Freundt
Michael Hollmann
Birgit Mandel
Matthias Wehry
Dorion Weickmann
und viele andere

Wichtig

Was ist 2026 wichtig? Zwei Themenfelder sehe ich, die unsere ganze Aufmerksamkeit verlangen. Zum einen sind es die Gefahren, die durch die Unsicherheiten in der Weltpolitik ausgelöst werden. Ein großer globaler Krieg ist nicht mehr undenkbar. Wahnsinn! Die Verantwortlichen spielen ungeniert mit dem Feuer. Von dem unsagbaren menschlichen Leid, das eine solche Katastrophe mit sich bringen würde, einmal abgesehen, sind wir in der Kultur auf eine solche Katastrophe nicht im Geringsten vorbereitet.

Welche Kulturgüter sollen wo und wie geschützt werden? Wie kann unser kulturelles Erbe, das materielle und auch das immaterielle, für die nachfolgenden Generationen erhalten werden? Wie können auch im Krisenfall kulturelle Einrichtungen offengehalten werden? Darüber nachzudenken, verursacht mir im ganzen Körper Schmerzen, aber es muss sein, wir dürfen uns nicht vor diesen Herausforderungen drücken, und wir dürfen nicht glauben, dass irgendjemand anderes diese Aufgabe schon im Blick hätte.

Nicht minder wichtig ist die Frage, wie wir mit der sogenannten Künstlichen Intelligenz, der KI, umgehen wollen. Dieses hilfreiche Etwas, das sich in Windeseile durch unser aller Leben frisst, wird bald vollständig unentbehrlich sein. Etwas wird dann unser Leben maßgeblich bestimmen, dessen innere Beschaffenheit uns letztlich unbekannt ist. Für den Kulturbereich hat KI auch unmittelbare Auswirkungen auf die Art und Weise wie Kunst entsteht, nur von Menschen, von Menschen und Maschine gemeinsam, oder vielleicht sogar nur von Maschinen?

Kann die Maschine ein Schöpfer sein? Juristisch noch nicht, praktisch aber schon längst. Die global agierenden Tech-Giganten haben das »Wissen« für ihre KI-Systeme mittels Dataminging skrupellos zusammengeklaut, und natürlich können aus diesen Versatzstücken, neu geordnet, neu zusammengefügt, neu präsentiert, künstlerische Anmutungen entstehen, die den meisten Nutzern ausreichen werden. Damit ist die KI, so nützlich sie im Einzelfall auch sein kann, eine nicht zu unterschätzende Gefahr für den gesamten Kulturbereich. Die KI-Systeme müssen reguliert werden, oder der Kulturbereich wird massiven Schaden nehmen.

Sind das alles dystopische Untergangsfantasien? Nein, es ist ein Arbeitsauftrag, der jetzt erledigt werden muss. Indem wir uns diesen Herausforderungen stellen und eine Mitverantwortung für diese Themenbereiche übernehmen, werden wir das Heft des Handels zurückgewinnen. Das ist die positive Aussicht für 2026.

Olaf Zimmermann,
Geschäftsführer
des Deutschen
Kulturrates und
Herausgeber von
Politik & Kultur



Jobkiller KI

Künstliche Intelligenz verändert den Kulturbereich dramatisch. Der Deutsche Kulturrat setzt sich für notwendige Rahmenbedingungen ein. **Seite 3**

Kulturgutschutz

In Krisenzeiten wird deutlich: Kulturgut braucht einen besseren Schutz. Start einer Reihe über dieses wichtige Thema. **Seiten 4 und 5**

NS-Gedenkstätten

Elke Gryglewski, Leiterin der Gedenkstätte Bergen-Belsen, spricht im Interview über unangemessenes Verhalten in Gedenkstätten. **Seite 7**

Handreichung

Der Bundesmusikverband Chor & Orchester hat Empfehlungen gegen extremistische Tendenzen in Musikvereinen herausgegeben. **Seite 9**



Die Welt des Tanzes

Seiten 17 bis 31

Abgrenzung statt Ausgrenzung

Wie frei sind Kunst und Kultur?

ULRIKE LIEDTKE

Der Schuppen auf dem Privatgrundstück des Antisemitismusbeauftragten in Brandenburg brennt, Linksextreme kappen Strom und Heizung für 50.000 Berliner, darunter Heimbewohner und Kranke. Als »gesichert rechtsextrem« stuft der Verfassungsschutz die AfD-Landesverbände in Brandenburg, Thüringen, Sachsen und Sachsen-Anhalt ein, sie lehnen demokratische Strukturen ab. Bis September 2025 zählte die Polizei deutschlandweit 27.835 politisch rechts motivierte Straftaten, darunter 991 Gewaltdelikte. Fremdenhass und Hakenkreuze in der Schule. Was Bürgerinnen und Bürger verunsichert, zählt auf das Konto der Extremen ein, ganz gleich, ob die Linken mit wenigen großen Aktionen aufrütteln oder die Rechten mit vielen alltäglichen Aktionen die freiheitlich demokratische Ordnung von innen heraus zerstören wollen.

Wie schlägt der aktuelle demokratische Kompass aus? Zumindest zittert er im Schneesturm, Haltung zeigen ist nicht leicht, es ist ja auch viel zu kalt draußen. Aber gerade, wenn die Sofaecke der sicherste Ort der Erde zu sein scheint, muss sich Kultur bewegen, wird sie gebraucht. Der Jahresanfang 2026 fordert das geradezu heraus. Vielleicht ist die Zeit noch nicht reif für die Weiterentwicklung von Demokratie durch alle Menschen, für erfolgversprechende Bürgerinitiativen, parlamentarische Jugendforen und Bürgerräte. Solange Öl, Gas und seltene Erden das politische Geschehen bestimmen, solange »Chaos und Unsicherheit uns umgeben, Spaltung, Gewalt und Klimakollaps und die systematischen Verstöße gegen internationales Recht« (António Guterres im UN-Sicherheitsrat 2026), solange nicht alle halbe Stunde ein Bürger oder eine Bürgerin in eine demokratische Partei eintreten und sich engagieren will – solange haben wir allein mit Rudelsingen keine Chance.

Also versuchen wir, Fragen zu beantworten, die der Deutsche Kulturrat für seine Sprecherratssitzung im Dezember formulierte. Ein Anfang. Ob Einschränkungen der Kunstfreiheit oder Einschüchterungen von Kulturakteuren zu beobachten wären – aber: Kunst und Kultur sind doch frei! Freiheit stand

auf den meisten Bannern der friedlichen Revolution im Herbst 1989, freie Wahlen, freie Medien, freie Meinung, Reisefreiheit, Gewaltfreiheit, »Für ein offenes Land mit freien Menschen«. Was für eine Chance! Im vergangenen November gaben mehr als die Hälfte der Menschen im Osten an, ihre Meinung nicht mehr frei äußern zu können. Das ist ein Gefühl, auch Erinnerung. Ende der 1970er Jahre schrieb in Stralsund ein Bühnenarbeiter unter das Plakat »Was ihr wollt« mit der Hand »Was ihr sollt«, er wurde tags darauf abgeholt. Umso wichtiger und wertvoller ist die Freiheit der Kunst heute, auch die Auseinandersetzung mit Zeichen und Symbolen. Die beängstigend strenge Scheitelfrisur eines etwa zweijährigen kleinen Jungen auf dem Spielplatz, ohne Frage ein Zukunftschild: nur Protest seiner Eltern oder eine eigene Ästhetik?

Was nützt es, wenn nur diejenigen demokratisch missioniert werden, die ohnehin schon missioniert sind?

Im Wahlprogramm der AfD 2025 spricht sich die Partei für eine »gemeinschaftsstiftende deutsche Leitkultur« aus, geprägt durch die deutsche Sprache, das Christentum, das antike Erbe, die Aufklärung und volkstümliche Traditionen. Geschlechtersensible Sprache lehnt sie ab, eine positive Sichtweise auf Preußen und das Kaiserreich soll Nationalbewusstsein stärken, Projekte der Filmförderungen sollen sich an Markt- und Publikumsinteresse orientieren. Es fällt wirklich schwer, dem etwas auch nur ansatzweise Parteiübergreifendes abzugewinnen. Vermittlung scheint ausgeschlossen. Menschen, die gleichzeitig auf dieser Erde spazieren, müssen sich vertrauen, sagte meine vierjährige Tochter. Das war nicht so und ist es auch nicht. Aber den Versuch ist es wert.

Theater »haben als kulturelle Institutionen die Aufgabe, darstellende Kunst aufzuführen und dabei einen Raum für gesellschaftliche Begegnung zu schaffen. Theater spiegeln Werte wider, Überzeugungen

und Kämpfe einer Gesellschaft und ermöglichen es dem Publikum, durch die Darstellung anderer Lebenswelten die eigene alltägliche Realität zu hinterfragen«, so sieht es der Deutsche Bühnenverein. Aber was nützt es, wenn nur diejenigen demokratisch missioniert werden, die ohnehin schon missioniert sind? Die Denkmalpfleger unterscheiden sehr richtig zwischen Denkmalpflege und Gedenkkultur, unterschiedliche Sichtweisen und Methoden. Handelt es sich um Zeugnisse einer abgeschlossenen historischen Epoche mit ihren teils ganz andersartigen Wertevorstellungen oder um kulturelle Orientierung heute? Musiker sind in Sorge um die Finanzierung nichtkommerzieller Aufführungen und Experimente neuer Musik, bei denen man nicht weiß, was herauskommt. Und nicht nur Literaten denken über Worte nach, die man nicht mehr sagt, nicht mehr sagen kann, nicht mehr sagen darf. Schwarzfahrer, zwei linke Hände haben oder Indianerfilm geht nicht, aber gegen Bombenwetter, Schlachtplan, Nebenkriegsschauplatz oder das Aufahren schwerer Geschütze mit Argumenten, die wie aus der Pistole geschossen kommen – dagegen hat niemand etwas. Im Internet finden sich klare Hinweise: »Sagt stattdessen«, »besser sagst du«, »politisch korrekt ist«. Die Rubrik »Was darf man heute noch sagen« füllt ganze Seiten. Führt Übertreibung ganz einfach immer zur Ablehnung? Wird sich in einiger Zeit eine allseits angenommene Alltagssprache durchsetzen? Jetzt muss ich den Spieß umdrehen, wieso eigentlich den Spieß, den für Schweinebraten oder die historische Stichwaffe? Die Goldwaage ist nicht für Worte, sondern zum Abwiegen von Gold erfunden worden, und eigentlich wird niemand die Nadel im Heuhaufen suchen. Die deutsche Sprache steckt voller Metaphern, Redewendungen und Sprüche. Manchmal ist es nicht einfach, unmissverständlich die eigene Meinung zu Grundwerten, Diversität oder Minderheitenschutz zu artikulieren, die faktenbasierte persönliche Ansicht, das subjektive Urteil, die Wertung. Und wenn ich nun

Fortsetzung auf Seite 2

Nr. 02/26
ISSN 1619-4217
B 58 662



»...COMO EL MUSQUITO EN LA PIEDRA...AY SI...SI...« (WIE DAS MOOS AUF DEN STEIN) EIN STÜCK VON PINA BAUSCH, GETANZT VON JONATHAN FREDRICKSON UND DITTA MIRANDA JASFI | © MILAN NOWOTNICK KAMPEER

EDITORIAL

| | |
|-----------------|----|
| Wichtig | |
| Olaf Zimmermann | 01 |

LEITARTIKEL

| | |
|-------------------------------------|----|
| Abgrenzung statt Ausgrenzung | |
| Ulrike Liedtke | 01 |

SEITE 2

| | |
|--------------------------------------|----|
| Kulturmensch Béatrice Portoff | 02 |
|--------------------------------------|----|

AKTUELLES

| | |
|---|----|
| Jobkiller KI – Geht der Kultur die Arbeit aus? | |
| Olaf Zimmermann und Gabriele Schulz | 03 |

INLAND

| | |
|---|----|
| Kein Bergungsort für Kulturgut im militärischen Konflikt | |
| Matthias Wehry | 04 |

| | |
|------------------------------------|----|
| Der digitale Barbarastollen | |
| Michael Hollmann | 05 |

| | |
|---|----|
| Helmut Kohl und die »geistig-moralische Wende« | |
| Lisa Marie Freitag | 06 |

| | |
|---|----|
| Verhalten in NS-Gedenkstätten: Wir sollten nicht aufhören, unsere Arbeit zu machen | |
| Elke Gryglewski im Gespräch | 07 |

| | |
|--|----|
| Transformation und Change Management in Kultureinrichtungen | |
| Birgit Mandel | 08 |

| | |
|--|----|
| Empfehlungen für extremistische Tendenzen in Musikvereinen: Zwi- schentöne erkennen | |
| Theresa Demandt und Lorenz Overbeck | 09 |

| | |
|--|----|
| Master Interdisciplinary Music Research in Nürnberg: Zwischen Prompt und Partitur | |
| Sebastian Trump | 10 |

| | |
|---|----|
| Die SPK und die Welt (3): Mit dem Museumsbus durch Maharashtra | |
| Marion Ackermann | 10 |

| | |
|-----------------------|----|
| Schnapsidee | |
| Johann Michael Möller | 11 |

| | |
|--|----|
| Gedenken an Rolf Zitzlsperger: Zielstrebig umtriebige | |
| Olaf Zimmermann | 11 |

MEDIEN

| | |
|-------------------------------------|----|
| ÖRR: Sparen als Lebensmaxime | |
| Helmut Hartung | 12 |

| | |
|--|----|
| Digitale Souveränität ist nicht verhandelbar! | |
| Çiğdem Uzunoglu | 12 |

KULTURELLES LEBEN

| | |
|--|----|
| Natalie Wagner im Porträt: Von MTV ins Ensemble | |
| Andreas Kolb | 13 |

| | |
|---|----|
| Claussens Kulturkancel: Der Historiker Peter Brown | |
| Johann Hinrich Claussen | 13 |

DOKUMENTATION

| | |
|---|-------|
| Stellungnahmen des Deutschen Kulturrates | 14–15 |
|---|-------|

KULTURELLES LEBEN

| | |
|-----------------------------------|----|
| Personen & Rezensionen | 16 |
|-----------------------------------|----|

TANZ

| | |
|-------------------------|----|
| Darf ich bitten? | |
| Olaf Zimmermann | 17 |

| | |
|---------------------------------|----|
| Deutschland ist Tanzland | |
| Michael Freundt | 18 |

| | |
|---------------------------|----|
| Die große Vielfalt | |
| Dorion Weickmann | 19 |

| | |
|--|----|
| Gefordert: Eigenständigkeit und angemessene Budgets | |
| Tarek Assam | 20 |

| | |
|-----------------------|----|
| Zu den Bildern | 20 |
|-----------------------|----|

| | |
|---|----|
| Gewerkschaften: Die Forde- rungen liegen auf dem Tisch | |
| Jörg Löwer und Paul Hess im Gespräch | 21 |

| | |
|---|----|
| Das Modell »Private Tanzschule«: Einen Raum schaffen für Talente | |
| Kristopher Zech im Gespräch | 21 |

| | |
|------------------------------|----|
| Und was kommt danach? | |
| Sabrina Sadowska | 22 |

| | |
|--|----|
| Palucca: Ein Ort gelebter Demo- kratie und kultureller Vielfalt | |
| Katharina Christl | 22 |

| | |
|---|----|
| Tänzerische Vielfalt und Diversity-Drive | |
| Rajyashree Ramesh | 23 |

| | |
|---|----|
| 30 Jahre DIN A 13 tanzcompany: Bewegte Grenzverschiebung | |
| DIN A 13 tanzcompany | 24 |

| | |
|--|----|
| Die große Show der Vielfalt | |
| Berndt Schmidt und Alexandra Georgieva | 25 |

| | |
|---|----|
| »Wo meine Sprache aufhört, fängt mein Körper an« | |
| Kadir »Amigo« Memiş | 25 |

| | |
|---------------------------|----|
| Tanz und Parkinson | |
| Monica Gillette | 26 |

| | |
|---|----|
| Begriffsbestimmung: Der Gesell- schaftstanz im Wandel der Zeit | |
| Jürgen Ball | 26 |

| | |
|----------------------------|----|
| Tänzer ohne Grenzen | |
| Be van Vark | 27 |

| | |
|--|----|
| Tandem Tanz und Schule: Von- und miteinander lernen | |
| Anna-Lu Masch und Sonia Franken | 28 |

| | |
|----------------------------------|----|
| Tanz in ländlichen Räumen | |
| Martina Kessel | 28 |

| | |
|-------------------------------------|----|
| Tanzwissenschaft: Grenzgänge | |
| Gabriele Brandstetter | 29 |

| | |
|---|----|
| Das Digitale im Tanz – der Tanz im Digitalen | |
| Philipp Contag-Lada | 29 |

| | |
|---|----|
| Bewahrung einer flüchtigen Kunst | |
| Katja Erfurth und Thomas Thoraus | 30 |

| | |
|---|----|
| Wir singen gemeinsam, wir tanzen gemeinsam | |
| Peggy Luck im Gespräch | 30 |

| | |
|--|----|
| Tanz als Sprache der Identität | |
| Georgina Leo Saint Laurent und Litchi Saint Laurent im Gespräch | 31 |

DAS LETZTE

| | |
|---------------------|----|
| Kurz-Schluss | |
| Theo Geißler | 32 |

| | |
|-------------------------|----|
| Medwedews Träume | 32 |
|-------------------------|----|

| | |
|------------------|----|
| Karikatur | 32 |
|------------------|----|

DER AUSBLICK

Die nächste Politik & Kultur erscheint am 1. März 2026. Im Fokus steht das Thema »Das Grüne Band«.

Fortsetzung von Seite 1

schon mal den Spieß umdrehe, dann nur, um für die freie Meinung zu plädieren und ebenso für wahrheitsgemäße Berichterstattung: wer, was, wann, wo, warum, wie, wozu.

Womit wir bei einem wichtigen Thema sind: bei der Glaubwürdigkeit des Politikers, des Medienmakers, des Kulturschaffenden und des Wissenschaftlers. Alle dürfen auch irren und richtigstellen. Der Politiker findet sich im Internet als Baby, mit verstellter Stimme, im fremden Körper, in veränderter Umgebung oder zusammen mit Menschen, die er gar nicht kennt. KI macht's möglich. Verfremdung als künstlerisches Mittel, oder doch Beleidigung? Der öffentlich-rechtliche Rundfunk könnte den Schwur abgeben, KI redaktionell zu kennzeichnen, abgesehen von Textbausteinhilfen oder Suchläufen. Die Demokratie braucht wahrheitsgemäße Berichte und verschiedene Meinungen dazu. Auch das ist kulturelle Vielfalt.

Stellen Sie in dem von Ihnen vertretenen Bereich vermehrte Anfragen zur Arbeit bzw. Förderpolitik in Landtagen oder im Deutschen Bundestag fest? Wenn ja, welche? Die zweite Frage des Deutschen Kulturrates, wie aus einem Krankenkassenformular. Antwort: Ja. In den Landtagen stellen Oppositionsfractionen viele Fragen zur Förderpolitik und kriegen sie auch beantwortet. Tatsächlich kann man ja jedes Kunstprojekt hinterfragen, warum nicht. Es gibt doch gute Antworten, überzeugend und geduldig ausgeführt. Wer sich nicht mehr selbst hinterfragt, ist falsch in der Kultur. Die Menge an Fragen, oft von einem Landtag zum anderen unverändert weitergereicht, legt allerdings durch den Zeitaufwand zur Beantwortung lahm – die Zusammensetzung eines Ensembles nach Herkunft, Gründe der Spielplangestaltung, Besucherzahlen. Wieso bekommen Musiker im Orchester dasselbe Gehalt, obwohl sie doch unterschiedlich viel spielen... Geschenk.

Die dritte Kulturratsfrage betrifft die Legitimierung von Kultur. Wird Kultur-Arbeit infrage gestellt, wird sie

gebraucht, gehört Kultur zur kritischen Infrastruktur? In der Ukraine, in Gaza und Israel geht es um Leben und Tod, der Katastrophenschutz in Deutschland wird hochgefahren, und die Kultur verstummt. Als zum ersten Mal der Begriff »Remigration« aufkam, erschrakten alle. Jetzt gehört er zum Sprachgebrauch und löst keinen Schreck mehr aus, obwohl doch Remigration nur mit Staatsgewalt möglich wäre. Extremisten okkupieren Begriffe wie Heimat, Vaterland, Deutschsein, Familie. Muss man jetzt einen Bogen machen um Eichendorffs »Mondnacht« von 1830 mit Heimatverbundenheit, Sehnsucht nach Freiheit der Seele? Natürlich nicht.

Kultur entsteht auf einem verzweigten Förderbaum, von dem einzelne Äste abgebrochen werden, fällt gar nicht auf, niemand schreit. Aber Kulturmenschen sind doch Profis auf ihrem jeweiligen Gebiet, können sich künstlerisch ausdrücken, Gedanken-Gemeinschaft anbieten. Dazu braucht es ungewöhnliche Ideen und Orte, interaktive Formen für alle. Ausgrenzung macht Menschen stark. Hinter jedem direkt gewählten Abgeordneten steht eine große Anzahl an Wählerinnen und Wählern, die nicht rechtsextrem ist. Wir brauchen die Abgrenzung für unverhandelbare Werte der Demokratie, Verfassungsinhalte, Migration, Klimaschutz, aber nicht die Ausgrenzung. Es ist schon tragisch, dass rechtsextreme Politik genau diejenigen im Mark trifft, denen es nicht so gut geht – durch weniger Bürgergeld, Ablehnung von Gewerkschaften und Tarifsystem, Abbau von Schutz und Fördermöglichkeiten u.v.m. Also müssen wir alles stärken, was die Meinungsfreiheit stärkt, ganz besonders Schulen, den Kunst- und Musikunterricht, Literatur, Geschichte. »Deutschland first« passt nicht in die europäische Vision.

Und zum Schluss: Kürzlich verbrachte ich ein paar Tage im Spreewald und ließ mich bei einer zauberhaften Fahrt vom Kahnführer unterhalten. Er legte Wert auf seine Berufsbezeichnung als Führer, nicht falsch, Jakob und Wilhelm



FOTO: © LANDTAG BRANDENBURG | STEFAN GLOEDE

Grimm verzeichnen den Kahnführer in ihrem deutschen Wörterbuch 1864. Es war auch tatsächlich ein Kahnführer und keine Kahnführerin, Diversität ausgeschlossen. Er schimpfte auf die Politik in Berlin, man müsse alle dort austauschen. Schon winkte er ab, über Politik nachzudenken würde ihm schlechte Laune bereiten. Aber es sind doch alle gerade ausgetauscht worden, dachte ich. Aus SPD, FDP und Grünen wurde CDU und SPD. Und weil die vorzeitig abgewählte Regierung nicht alles zu Ende bringen konnte, musste die neue an manchen Stellen anknüpfen. Woher sollten überhaupt diejenigen kommen, die in Berlin ersatzweise regieren sollten? Auf der Spree schwammen einzelne Eisklumpen, Äste mit roten Schneeballbeeren ragten in das Wasser hinein, und die Nutrias gingen unbehelligt von Wetter und Kähnen ihren Alltagsgeschäften nach. Das war's mit der Politik. Ich habe ihm nicht widersprochen, dem Kahnführer. Hätte ich machen müssen. Oder mich wenigstens dafür auf ein Bier verabreden.

Die Verfasserin ist Musikwissenschaftlerin, Professorin an der Universität Potsdam, Vizepräsidentin des Deutschen Musikrates und Präsidentin des Landtages Brandenburg

Kulturmensch Béatrice Portoff



FOTO: MARION HINZ



Béatrice Portoff steht für ein Kulturverständnis, das auf Austausch, Vernetzung und gegenseitiger Förderung basiert. Die Juristin ist Präsidentin der GEDOK, der Gemeinschaft Deutscher und Oesterreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen. In Straßburg geboren und in Luxemburg und Brüssel aufgewachsen, kam Béatrice Portoff früh mit europäischen Perspektiven in Berührung. Dieses Interesse begleitet sie bis heute. Nach ihrem Studium führten ihre beruflichen Stationen sie nach Kalifornien und Asien. In Peking arbeitete sie für

eine EU-Delegation, in Hongkong absolvierte sie einen juristischen Master und war anschließend als Anwältin tätig, wobei sie sich auf Kooperationen zwischen China und der Europäischen Union spezialisierte. Japan, das Béatrice Portoff bereits 1985 kennengelernt hatte, blieb ein prägender Bezugspunkt: In Tokio engagierte sie sich als Generalsekretärin eines französisch-japanischen Frauenclubs. Die Vernetzung und Förderung von Frauen begleitet sie bis heute. So ist Portoff Mitglied im International Women's Club, dessen Präsidentin sie 2017 war.

Ihr langjähriges Engagement für kulturellen Austausch, für Literatur und für die europäische Idee findet heute seinen Ausdruck in ihrer Arbeit als Präsidentin der GEDOK. Der Verband, der in diesem Jahr sein 100-jähriges Bestehen feiert, wurde 1926 von Ida Dehmel als spartenübergreifende, bewusst unpolitische Gemeinschaft gegründet, um Künstlerinnen Arbeits- und Sichtbarkeitsräume zu eröffnen. Heute ist die GEDOK das älteste und europaweit größte Netzwerk für Künstlerinnen mit über 2.800 Mitgliedern in 23 Ortsgruppen.

Jobkiller KI – Geht der Kultur die Arbeit aus?

Zu den Auswirkungen von KI auf Kunst, Kultur und Medien

OLAF ZIMMERMANN & GABRIELE SCHULZ

In den letzten Jahrzehnten waren Kunst und Kultur sehr oft Rettungsanker, wenn es um die Nutzung von leerstehenden Fabrikgebäuden, die Belegung von Stadtvierteln und in jüngster Zeit auch von Kirchengebäuden, die für ihren ursprünglichen Zweck, den Gottesdienst, mangels Gläubigen nicht mehr gebraucht werden, ging. Als Karstadt-Kaufhäuser in den Innenstädten geschlossen wurden, wurde schnell der Ruf nach kultureller Nutzung laut. Gelten doch insbesondere Künstlerinnen und Künstler als besonders genügsam, wenn es um die Beschaffenheit ihrer Arbeitsräume geht.

Künstlerinnen und Künstler werden, auch wenn die wirtschaftlichen Aussichten noch so mies sind, weiterarbeiten, weil es sie ausmacht

Insbesondere Anfang der 2000er Jahre wurde diese Form der Umnutzung wissenschaftlich geadelt. Der Ökonom und Hochschullehrer Richard Florida wird sehr häufig angeführt, wenn es darum geht, die Relevanz von Wissensproduktion und Kreativität für die wirtschaftliche Entwicklung zu beschreiben. Es war von der Kreativen Klasse die Rede und ihren Impulsen für die Stadtentwicklung. Kreative als moderne »Trockenwohner«. Und ähnlich den »Trockenwohnern« des 19. Jahrhunderts, die die schnell gebauten Mietskasernen so lange bewohnten, bis sie an Bessergestellte vermietet werden konnten, hatten viele Kreative ihren Dienst getan, wenn Stadtviertel aufgewertet und gentrifiziert waren. Kulturorte, die oftmals befristet und projektbezogen öffentlich gefördert waren, waren nur noch ein weiterer Haushaltsposten, der in Frage gestellt werden konnte. Kulturunternehmerinnen und -unternehmer konnten und können sich Mieten in gentrifizierten Gegenden in der Regel nicht leisten.

Doch konnten sie vorher tatsächlich Geld verdienen? Zumindest für selbstständige Künstlerinnen und Künstler lässt sich statistisch belegen, dass es »frühere Zeiten«, in denen flächendeckend und von allen gut verdient werden konnte, nicht gab. Die

wirtschaftliche Situation war und ist für viele prekär.

Mit Kunst und Kultur Geld zu verdienen war schon immer schwierig und wird es bleiben. Es ist schwer vorherzusehen, wer oder was sich am Markt tatsächlich durchsetzen wird. J. K. Rowlings Harry Potter wurde zunächst von Verlagen abgelehnt, inzwischen ist die Autorin reich, und es gibt ein ganzes Harry-Potter-Universum, an dem viele mitverdienen. Ebenfalls ist es herausfordernd, auf Dauer erfolgreich zu sein. Was auf der einen Seite das Alleinstellungsmerkmal, also der Wiedererkennungseffekt einer Künstlerin oder eines Künstlers ist, kann auch eine Last werden, denn schließlich wollen die Kundinnen und Kunden doch immer wieder Neues. Und Neues zu entwickeln ist sicher das schwierigste Unterfangen im künstlerischen Prozess.

Dennoch: Der Kultur geht die Arbeit nicht aus! Künstlerinnen und Künstler werden, auch wenn die wirtschaftlichen Aussichten noch so mies sind, weiterarbeiten, weil sie es müssen, weil es sie ausmacht. Ebenso wird es weiter Vermarkter geben, die allen Risiken zum Trotz weitermachen werden, weil es ihre Leidenschaft ist und weil sie an ihre Arbeit glauben, auch wenn einige in ebenso prekären Verhältnissen wirtschaften wie Künstlerinnen und Künstler.

Aber: Die Arbeit im Kunst-, Kultur- und Medienbereich ändert sich gerade dramatisch! Technische Entwicklungen hatten schon immer Auswirkungen auf künstlerische Arbeit, man denke nur an die Fotografie, die die Portrait- und Landschaftsmalerei veränderte. Oder das Fernsehen und seine Auswirkungen auf die gesamte Kinolandschaft, angefangen von den Wochenschauen, die obsolet wurden, bis hin zu einem ersten Kinosterben.

Dennoch, der Einschnitt, den die KI für den Kunst-, Kultur- und Medienbereich bedeutet, ist in der jüngeren Geschichte am ehesten mit dem Einsatz von Robotern in der Industrieproduktion und dem daraus entstehenden massiven Verlust an Industrie-arbeitsplätzen zu vergleichen.

Schon heute ist massenhaft KI-generierte Musik zu hören. Wer seinen Verwandten, Freunden oder Kolleginnen zum Geburtstag oder Jubiläum eine Freude machen will, kann ruckzuck einen Song zu Ehren des Jubilars per KI generieren. Spotify und andere Plattformen bieten Unmengen an KI-generierter Musik an – und manches davon ist noch nicht einmal

so schlecht. Ein Text in einer unbekannten Sprache, rasch Google-Übersetzer oder anderes genutzt, und in Windeseile steht er gar nicht mal so übel übersetzt zur Verfügung. Warum noch mühselige Recherchen in Datenbanken oder Bibliotheken, wenn die KI es so leicht macht, relevante Literatur zu finden? Eine Einladung zur Hochzeit, warum zur Designerin gehen, zügig die Parameter in einem KI-System eingeben, ChatGPT zum Beispiel steuert noch ein Gedicht bei, und Midjourney oder eines der vielen anderen KI-Bildsysteme macht die Illustrationen. In Minuten erledigt – und man hat das Gefühl, es hat noch nicht einmal etwas gekostet.

Die KI-Systeme werden mit urheberrechtlich geschützten Werken gefüttert bzw. bauen diese in den großen verfügbaren Welten des Internets ab. Das geschieht zumindest nach europäischen Maßstäben unrechtmäßig und ist einer der größten Unternehmensraubzüge der Wirtschaftsgeschichte. Die KI-Unternehmen verdienen sich eine goldene Nase an dem, was Künstlerinnen und Künstler sowie andere Kreative erdacht und worin die Vermarkter Geld investiert haben, damit es auf dem Markt zugänglich ist. Selbstverständlich und ohne Frage müssen alle Instrumente des Urheberrechts genutzt und weiter geschärft werden, damit die Urheberinnen und Urheber sowie die anderen Rechtsinhaber zumindest im Nachhinein vergütet werden.

Das wird aber nicht reichen. KI ist nicht allein eine urheberrechtliche Frage. KI wird massive Auswirkungen auf den Arbeitsmarkt Kultur und Medien haben. Ende des letzten Jahres war zu lesen, dass RTL 600 Arbeitsplätze einsparen wird. Beschönigend wird hier von Synergien gesprochen und zugleich bekannt, dass durch den Einsatz von KI bei der Erstellung von Nachrichten in den verschiedenen Formaten erhebliche Einsparpotenziale vermutet werden. In anderen Medienunternehmen wird es nicht anders sein. KI-generierte Texte in Zeitungen oder Internetportalen sind selbstverständlich geworden. Der Wegfall von Werbeeinnahmen wirkt sich massiv auf den gesamten Pressemarkt aus. Das Leistungsschutzrecht für Presseverleger konnte seine Erwartungen nicht erfüllen. Längst priorisieren Google und andere Suchmaschinen die eigenen KI-generierten Inhalte und diejenigen, von denen diese Inhalte gewonnen werden, rangieren an hinterer Stelle, was sich wiederum auf Werbeeinnahmen auswirkt.

Die großen Mengen an unaufgefordert eingesandten Manuskripten oder Drehbüchern werden in vielen Verlagen oder Filmproduktionen oft zuerst von einer KI auf mögliches Veröffentlichungspotenzial geprüft. Die Rechtschreib- und Grammatikprüfung von Texten kann eine KI übernehmen. KI unterstützt bei zielgerechter Werbung. Übersetzungen von journalistischen Texten oder die Untertitelung von Beiträgen kann die KI. Wiederkehrende Verträge können durch KI schnell und effizient generiert werden. Nutzerinnen- und Nutzergruppenanalysen gehen zügig durch KI. Der Clou dabei ist, dass KI desto lohnender und effizienter wird, je mehr Datenmen-gen zur Verfügung stehen und genutzt werden können. D. h. je mehr KI angewandt wird, desto leistungsfähiger wird die Technik und desto besser werden – zumindest aktuell noch – die Ergebnisse.

Dies wird selbstverständlich seine Spuren im Kunst-, Kultur- und Medienbereich hinterlassen und wird Menschen in Arbeitsbereichen treffen, bei denen eine hohe Qualifikation erforderlich ist. KI ist die nächste Stufe der technischen Revolution, die wie immer bei solchen tiefgreifenden Veränderungen eine Menge an Chancen in sich birgt, aber ebenso Risiken.

Der Deutsche Kulturrat wird daher in den nächsten Monaten in Arbeitsgruppen erörtern, wie KI eingesetzt wird, welche Vorteile der Einsatz von KI bietet, welche Risiken bestehen, wie sich die Arbeit und die Qualifikationsprofile verändern. In den Arbeitsgruppen werden Expertinnen und Experten aus den Kultureinrichtungen, den Kultur- und Medienunternehmen, der Kulturförderung, der kulturellen Bildung und Künstlerinnen und Künstler sich mit der Frage befassen, was der Einsatz von KI für den Kunst-, Kultur- und Medienbereich bedeutet.

Hierfür wurden folgende Arbeitsgruppen gebildet:

- Kulturwissenschaftliche Forschung und Bewahrung
- Marketing/Publikumsgewinnung
- Professionelle künstlerische Arbeit
- Verwertung künstlerischer und kreativer Arbeiten in Kultur- und Medienunternehmen und Kultureinrichtungen
- Kulturvereine/Amateurschaffen/kulturelle Vermittlung/kulturelle Bildung
- Kulturförderung

In den Arbeitsgruppen sollen unter anderem folgende Fragestellungen erörtert werden:

- Wie wird KI eingesetzt? Welche Vorteile und welche Nachteile bestehen?
- Wie verändert sich die Arbeit? Findet eine Entlastung von repetitiven Arbeiten statt? Wird Arbeitszeit für kreative Arbeit frei oder wird Arbeit weiter verdichtet?
- Wie ändert sich der Arbeitskräftebedarf? Welche neuen Qualifikationsanforderungen bestehen? Welche Potenziale bestehen in der Fort- und Weiterbildung?
- Welche Innovationen sind durch den Einsatz von KI möglich, die zuvor nicht möglich waren?
- Was muss geschehen, um künstlerische Arbeit zu sichern? Wie können Alleinstellungsmerkmale künstlerischer Arbeit erhalten bleiben? Welche Stellschrauben müssen im Urheberrecht gedreht werden?
- Wie wirkt sich der Einsatz von KI auf die Auswahl- und Förderprozesse aus?

Mitte März soll eine erste Bestandsaufnahme abgeschlossen sein und auf dieser Basis überlegt werden, wie und mit welchen Schwerpunkten weitergearbeitet werden soll. Wir sind fest davon überzeugt, dass dem Kunst-, Kultur- und Medienbereich die Arbeit nicht ausgehen wird. Sie wird sich jedoch spürbar verändern. Offen ist, wie groß der Arbeitskräftebedarf in diesem Sektor künftig sein wird. Sich damit auseinanderzusetzen, ist besonders schmerzlich, wenn der Beruf mehr ist als Geld verdienen und eher als Berufung verstanden wird.

KI wird massive Auswirkungen auf den Arbeitsmarkt Kultur und Medien haben

Noch können die Rahmenbedingungen angepasst werden, um den Kultur-arbeitsmarkt dauerhaft auf hohem Niveau zu sichern. Aber viel Zeit bleibt nicht, wir müssen uns beeilen.

Olaf Zimmermann ist Geschäftsführer des Deutschen Kulturrates. Gabriele Schulz ist Stellvertretende Geschäftsführerin des Deutschen Kulturrates

Warum sind Games Kultur? Was haben Computerspiele mit bildender Kunst, Theater, Musik, Literatur und Film zu tun? Sind Games immer gewalthaltig? Darf man Erinnerungskultur spielen? Was haben Spiele mit Sport zu tun? Macht die Gamesbranche wirklich mehr Umsatz als Hollywood?

Antworten auf diese und weitere Fragen, viele neue Beiträge sowie 80 zusätzliche Seiten erwarten Sie in der 2. Auflage!

JETZT BESTELLEN:
KULTURRAT-SHOP.DE

2. überarbeitete und erweiterte Auflage • ISBN: 978-3-947308-70-5 • 364 Seiten • 24,80 Euro

HAND BUCH
HERAUSGEBER:
OLAF ZIMMERMANN
UND FELIX FALK
GAMES KULTUR
2.0
ÜBER DIE KULTURWELTEN VON GAMES

HAND BUCH
HERAUSGEBER:
OLAF ZIMMERMANN
UND FELIX FALK
GAMES KULTUR
2.0
ÜBER DIE KULTURWELTEN VON GAMES



FOKUS

Mit Schutzvorrichtungen sollen Denkmäler und Kunstwerke in Lwiv vor russischen Angriffen bewahrt werden

FOTO: © PICTURE ALLIANCE | HANS LUCAS | FIORA GARENZI

Kein Bergungsort für Kulturgut im militärischen Konflikt

Eine Situationsbeschreibung

MATTHIAS WEHRY

Aus Erfahrung wissen wir: Kulturgut ist im militärischen Konflikt verletzlich. Es ist Ziel von Zerstörung, Gegenstand von Raub und Plünderung und Bezugspunkt von Propaganda. Dazu ist Kulturerbe – das ist bittere Wahrheit – prädestiniert. Es ist, wie die Bund/Länder-KRITIS-Konzeption des Bundesamts für Bevölkerungsschutz und Katastrophenhilfe (BBK) sagt, Vermittler kultureller Identität. Es sind identitätsstiftende Kulturgegenstände, die in jenen Kriegen, in denen es auch um kulturelle Deutungshoheiten und politische Doktrin geht, zur Zielscheibe werden. Und insbesondere der Aggressor Russland hat in der Ukraine ein fast untrügliches Gespür für die Verheerungen in einer Gesellschaft bewiesen, die ihre kulturelle Überlieferung in Schutt und Asche gelegt sieht, geplündert, verschleppt, zerstört.

Dabei sind die Phänomene sowohl der beiläufigen wie der gezielten Kulturgut-zerstörung nichts Neues. Es hat etwas unangenehm Konstantes in der Menschheitsgeschichte, dass in der maximalen Gewaltexplosion des bewaffneten Konflikts auch das zerstört wird, was als Objekt zum historischen, sakralen oder gesellschaftlichen Identifikations- und Bezugspunkt einer Community wurde. Es sind die Verheerungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die 1954 zur Haager Konvention zum Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten führten, und es ist die Präambel dieses völkerrechtlichen Vertrags, die diese Erkenntnis deutlich macht, »dass das Kulturgut während der letzten bewaffneten Konflikte schweren Schaden gelitten hat und infolge der Entwicklung der Kriegstechnik in zunehmendem Maße der Vernichtungsgefahr ausgesetzt ist«.

Mit der Konzeption Zivile Verteidigung und der Richtlinie für die Zivile Alarmplanung liegen bundesweit heute konkrete Maßnahmen vor, wie der Zivilschutz und die öffentliche Verwaltung auch im Bereich des Kulturgutschutzes handlungsfähig werden können. Der Abschnitt 6.12. der Konzeption Zivile Verteidigung nennt die Aufgabe des Kulturgutschutzes nach den Vorgaben der Haager Konvention. Neben der Listung von schützenswerten Kulturgütern erwähnt die Konzeption explizit auch das Entwickeln von »baulich-technische(n) Schutzmaßnahmen, Notfallplanungen und andere(n) geeigneten Maßnahmen, um diese Güter gegen Beschädigung und Vernichtung zu schützen«. Sehr klar wird hierbei das Thema »Vorbereitung für eine Verlagerung, Einrichtung von

Bergungsräumen« genannt. Bekanntlich wurden im Zweiten Weltkrieg eine Vielzahl von Bergungsräumen – Schlösser auf dem Lande, Bergwerke und Schächte – genutzt, um zumindest Teile des beweglichen Kulturerbes aus den Städten als Ziele der Bombardierung vor der Vernichtung zu retten.

In Deutschland gibt es derzeit nur einen Bergungsort, und in diesem liegen nicht Originale, sondern Mikrofilme. Das ist gut so. Im Zentralen Bergungsort im Barbarastollen bei Oberried werden die Filme der Bundessicherungsverfilmung, koordiniert vom BBK, gesichert. Diese Sekundärformen sichern die kulturelle Überlieferung aus Archiven, Bibliotheken und Museen. Diese Maßnahme ist eine der großen Glanzleistungen der Bundesrepublik im Kulturgutschutz.

Wer nun aber aus den Erfahrungen des Ersten und Zweiten Weltkrieges oder aus dem Kalten Krieg heraus weitere Bergungsorte erwartet, die neben der Sekundärform auch das eigentliche Kulturgut, soweit es überhaupt beweglich ist, sichern könnten, steht in Deutschland vor einer ziemlichen tabula rasa. Im Kriegsfall wüsste man nicht, wohin mit dem Kulturgut. Nach dem Überfall auf die Ukraine haben verschiedene Sammlungsseinrichtungen ihre alten Schutzpläne wieder hervorgekramt und entstaubt. Staub, der zuweilen mehr als 70 Jahre auf den Konzepten lag. Die Aktualisierung war geboten. Aber Bergungsorte sind dabei nicht entstanden.

Es ist nicht so, dass nichts existiert. In den Konzepten der Notfallverbünde, die deutschlandweit von Sammlungsseinrichtungen ins Leben gerufen wurden, finden sich auch Auslagerungsorte für havariertes Kulturgut. Neben Infrastrukturen – Dienstleister, Kühlhäuser, Supermärkte mit Kühlräumen – zum schnellen Einfrieren von geschädigtem Kulturgut bestehen Pläne mit Ausweichorten, wenn ein Depot havariert ist. Das sind dann oftmals freie Magazinflächen anderer Teilnehmer des jeweiligen Notfallverbundes. Was für die Havarie einer einzelnen Sammlung funktioniert, wird bei der Gesamtgefährdung einer Region nicht mehr klappen. Im schlimmsten Fall liegen alle Einrichtungen im Zielgebiet.

Auch bestehen aus der Nachkriegszeit, aufgrund der unmittelbaren Zerstörungserfahrung der beteiligten Bauherren, einzelne Gebäudekonzepte, die das Kulturgut im militärischen Konflikt retten können. In Stuttgart würde sich bei einer Detonation der Verwaltungsbau des Hauptstaatsarchivs auf das unterirdische Magazin legen und es durch eine Kuppel Bau-schutt versiegeln. Hoffen wir, dass zuvor die Wasserleitungen der Verwaltungs-WC

abgestellt wurden, um die verschlossenen Keller nicht zu tränken. Im hannoverschen Archivaußenstandort Pattensen besteht ein Atomwall, der die Druckwelle aus Hannover über das Gebäude und das darin enthaltene Sammlungsgut leiten soll. Derartige Konzepte dürften technisch kaum mehr aktuell sein. Sie zeigen, dass der Diskurs zwar keineswegs neu ist, aber zu keinem koordinierten Aufbau von Bergungsorten geführt hat.

Andere Länder sind bei diesem Thema weiter. Ein Blick über die Grenze in die Schweiz zeigt einen vorbildlichen Ansatz: Verteilt über das Land, oft angedockt an Sammlungsgebäude, liegen inzwischen mehr als 300 Kulturgüterschutzräume vor. Bekanntlich hat die Schweiz jahrzehntelange Erfahrungen im Tiefbau. Das Bundesamt für Bevölkerungsschutz der Schweiz informiert über diese Kulturgüterschutzräume als »unterirdische Infrastruktur, die der sicheren Aufbewahrung von beweglichen Kulturgütern bei bewaffneten Konflikten, Naturereignissen oder zivilisationsbedingten Katastrophen« dienen. Diese Räume müssen, so ist es festgelegt, »einen Basisschutz gegen die Wirkung moderner Waffen gewährleisten, insbesondere gegen alle Wirkungen von nuklearen Waffen sowie Nahtreffer von konventionellen Waffen«. Die Räume sind so konzipiert, dass sie »Naturgefahrenereignisse mit einer Wiederkehr von bis zu 300 Jahren schadensfrei überstehen«. Die Mehrkosten für die Erstellung und Erneuerung dieser Räume trägt der Bund. Die Sammlung muss dazu von nationaler Bedeutung sein, der Baustandort gemäß kantonaler Gefahrenkarte als sicher gelten. Die Kulturgüterschutzräume der Schweiz berücksichtigen auch die Klimaverhältnisse für das Sammlungsgut und den ausreichenden mechanischen Schutz der Objekte. Es ist nicht das schlechteste Konzept, diese Räume in der Nähe der Sammlungen greifbar zu haben. So wird das Kulturerbe regional geschützt, kann schon im Voraus mit dem zu sichernden Gut bezogen werden und vermindert das Risiko, das an wenigen Orten gebündelte, bewegliche Kulturerbe zu leicht der Zerstörung ausgesetzt.

Dergleichen Kulturgüterschutzräume sind in Deutschland ein Desiderat, da in Deutschland bisher kein koordinierter Aufbau entsprechender Räume angestoßen wurde. Wir sind noch mitten in den Diskussionen. Und es ist tatsächlich eine Diskussion wert, inwieweit modern gebaute Sammlungsgebäude – angesichts ihrer massiven Materialität und Struktur – als Bergungsort ausreichen können. Das Schweizer Konzept antwortet ganz deutlich darauf: Um den notwendigen

Es sind identitätsstiftende Kulturgegenstände, die in jenen Kriegen, in denen es auch um kulturelle Deutungshoheiten und politische Doktrin geht, zur Zielscheibe werden

Schutz zu erfüllen, müssen Kulturgüterschutzräume unterirdisch nach bestimmten Vorgaben erbaut werden. Das zweite Forum des Bündnisses Notfallallianz Kultur in Deutschland (20.11.24) widmete sich der Frage nach den Bergungsorten. Das in der Diskussion genannte Argument, man müsse bei Bergungsorten für Kulturgut pragmatisch vorgehen und könne hierfür nicht den perfekten Ort erwarten, der etwaige klimatische Bedingungen zur Sicherung der Bestände erfülle, wenn man andererseits Menschen im Katastrophenfall in Turnhallen unterbringe, irritiert: Für Menschen bietet eine Turnhalle vielleicht keine guten, aber zumindest angemessenen Bedingungen im Katastrophenfall: Es gibt sanitäre Einrichtungen, Schutz gegen die Witterung, die Versorgung der Menschen ist meist einfach, und die Turnhallen sind oft gut zu erreichen und als zivile Orte gekennzeichnet. Diese Räume sind für eine vorübergehende Evakuierung für Menschen geeignet, wenn auch vielleicht nicht angenehm. Wer diesen Vergleich bemüht, muss zum Ergebnis kommen, dass die Bergungsorte für das Kulturgut zwangsläufig und ganz pragmatisch auch angemessene Bedingungen für das Kulturerbe haben muss.

Im Oktober 1943 verbrannte die Ebstorfer Weltkarte, die wohl größte und komplexeste Weltkarte des Mittelalters, im Keller des Landesarchivs in Hannover, ehe sie in einen Auslagerungsort verbracht werden konnte. Bekanntlich liegt der Charme der Vorsorge im dem zeitlichen Vorlauf, der es ermöglicht, gute und durchdachte Strukturen zu schaffen, die im Notfall abrufbar sind. Zu diesem Zwecke wäre es geboten, überregional in die Abstimmung zu Bergungsorten für das Kulturgut zu gehen und zu klären, was wir unserem Kulturerbe als Vermittler kultureller Identität und unserer Gesellschaft zumuten wollen. Der Weg zum Bergungsort ist weit: Es braucht Strukturen von Bund und Ländern, aber auch die bereits in der Haager Konvention angelegte Listung und Priorisierung von schützenswerten Kulturgütern. Es braucht mehr Wissen über das, was unsere Sammlungsgebäude heute bereits leisten können. Und es braucht das Bewusstsein und die Kompetenz der Sammlungsseinrichtungen, die eigenen Bestände zu priorisieren, wie es einzelne Sammlungen und Notfallverbünde bereits vorgemacht haben, in komplexen Aushandlungsprozessen. Hoffen wir, dass wir nicht zu spät sind.

Matthias Wehry ist Präsident des Deutschen Nationalkomitees Blue Shield e. V. (Blue Shield Deutschland)



Der digitale Barbarastollen

Die Zukunft des Kulturgutschutzes

MICHAEL HOLLMANN

Am 9. Oktober 2026 beging das Bundesamt für Bevölkerungsschutz und Katastrophenhilfe (BBK) das 50-jährige Bestehen des Zentralen Bergungsorts (ZBO), eines umfunktionierten Silberbergwerks im Schwarzwald. Dort lagert das BBK auf Mikrofilm gesichertes Kulturgut für den Fall ein, dass die Originale durch kriegerrische Einwirkungen oder sonstige katastrophale Ereignisse vernichtet worden wären. Der Öffentlichkeit ist der ZBO unter dem Namen »Barbarastollen« besser bekannt. Neben seinen vielen anderen Aufgaben im Bereich des Zivilschutzes nimmt das BBK auf diese Weise den in der Haager Konvention von 1954 verankerten Auftrag zum präventiven Kulturgutschutz sehr ernst. Mit Recht weist sein Präsident Ralph Tiesler auf den enormen Umfang der im Barbarastollen bereits eingelagerten Mikrofilmaufnahmen, deren Zahl die 1,3 Milliarden-Grenze längst übersteigt.

Das BBK wird sich jedoch in naher Zukunft umstellen müssen, denn der Mikrofilm wird als Sicherungsmedium schon in sehr absehbarer Zeit nicht mehr zur Verfügung stehen. Wie viele andere Technologien hat die Digitalisierung auch den Mikrofilm verdrängt.

Die besonderen Herausforderungen für die Langzeitsicherung werden bei digitalen Daten gänzlich andere sein als bei analogen Mikrofilmen

Eine solche Situation bietet die Möglichkeit, das bisherige Vorgehen zu evaluieren und nach Technologien zu suchen, die heute bestehenden Beschränkungen nicht mehr unterliegen. Im Falle des Mikrofilms ist das zum Beispiel – gewissermaßen als Preis für ein alterungsbeständiges und kostengünstiges

Trägermedium – der Verzicht auf farbige Abbildungen. Schon deutlich vor dem ZBO-Jubiläum hat das BBK daher einen Forschungsauftrag vergeben, um die Rahmenbedingungen einer Fortführung des zivilen Kulturgutschutzes im digitalen Zeitalter ergebnis- und technologieoffen auszuloten.

Ganz sicher wird der »Digitale Barbarastollen«, den es nun zu planen gilt, nicht einfach nur die simple Eins-zu-eins-Transformation des bewährten Konzepts des ZBO in eine entsprechende IT-Lösung sein können. Die besonderen Herausforderungen für die Langzeitsicherung werden bei digitalen Daten gänzlich andere sein als bei analogen Mikrofilmen. In einer digitalen Welt werden sich aber auch gänzlich neue Möglichkeiten eröffnen.

Daher sollten die Verantwortlichen in den Archiven, Bibliotheken und Museen das Ergebnis der BBK-Studie nicht einfach geduldig abwarten, sondern frühzeitig eigene Vorstellungen entwickeln, wie die Kulturgutsicherung im digitalen Zeitalter aussehen und welche Mehrwerte sie gegenüber dem bisherigen Verfahren generieren könnte.

Tatsächlich lassen sich schon heute einige der Möglichkeiten beschreiben, die eine digitale Kulturgutsicherung über die reine Herstellung von Sicherungsabbildungen hinaus eröffnen würde. Zunächst wäre da ganz einfach der Verzicht auf die analoge Ausbelichtung von Bildern, die ohnehin schon seit vielen Jahren nicht mehr mit analoger Fototechnik, sondern mit hochwertigen Digitalkameras aufgenommen werden. Ohne weitere Aufwände können die Aufnahmen nun auch farbig sein; sogar die Beschränkung auf schriftliche und bildliche Vorlagen kann aufgegeben werden, da digital auch Bewegtbilder und Tonaufnahmen gesichert werden können. Die durchaus beträchtlichen Kosten für die Beschaffung der Rohfilme und die Technik für die Ausbelichtung und Nutzung der Mikrofilme werden entfallen.

Aber die Überlegungen zu einem »Digitalen Barbarastollen« sollten viel grundsätzlicher ansetzen. Die bewährte Grundidee des ZBO besteht darin, einen Ort zu schaffen, an dem Abbilder von Kulturgut auf dem alterungsbeständigen

Trägermaterial Mikrofilm – bei der Einrichtung des ZBO state of the art – so eingelagert werden, dass sie selbst eine atomare Katastrophe überstehen können. Dazu müssen sie aber an einem sicheren Ort weggeschlossen werden und dürfen so lange nicht angetastet werden, bis eine überstandene Katastrophe die Öffnung der Metallzylinder notwendig macht. Die Koordination der Einlagerung und die Unterhaltung des ZBO liegen in der Hand einer für die gesamte Bundesrepublik zuständigen Stelle, dem BBK, gleich ob die Mikrofilme aus einer Gedächtniseinrichtung des Bundes, eines Landes oder einer Kommune stammen.

Allerdings hoffen wir, dass eine solche Katastrophe nie eintreten möge, und das bedeutet, dass die eingelagerten Filme im Idealfall nie genutzt werden müssen, aber auch nicht genutzt werden können. Hinsichtlich der Zugänglichkeit der Sicherungsreproduktionen eröffnet die digitale Transformation der zentralen Kulturgutsicherung in Gestalt eines »Digitalen Barbarastollens« weitere und bedeutende Optionen. Abgesehen von der Einbeziehung von digitalen Repräsentationen audiovisueller und dreidimensionaler Objekte in die Kulturgutsicherung könnten nun auch genuin digitale Objekte gesichert werden. Eine zentrale Sicherungslösung böte aber vor allem auch die Möglichkeit zur digitalen Bereitstellung aller gesicherten Objekte über ein gemeinsames Portal wie die Deutsche Digitale Bibliothek (DDB) – allerdings mit dem wichtigen Unterschied, dass infolge der zentralen Datenthaltung nun auch Institutionen ohne eigenen Internetauftritt die Chance eröffnet würde, ihre »Schätze« online zugänglich und nutzbar zu machen.

Voraussetzung dafür ist allerdings, dass das »Geschäftsmodell« des BBK als zentralem Koordinator auf einen Digitalen Barbarastollen übertragen würde, der Bund die Kosten und Aufwände für die Langzeitspeicherung und die Onlinestellung übernehmen würde und die Trägerschaft des Archivs, der Bibliothek oder des Museums weiterhin keine Rolle spielt.

Konkret wäre folgende Struktur denkbar: Alle Archive, Bibliotheken und Museen könnten – häufig schon vorhandene – digitale Repräsentationen ihrer Akten, Bücher, Filme, Tonaufnahmen etc.

einer zentralen Stelle übergeben, die zunächst und vor allem die Langzeitsicherung der Digitalisate übernimmt. Nach derzeitigem Standard würde das bedeuten, dass die übergebenen Daten mindestens vierfach und geordnet gespeichert würden. Es müssten also vier identische Massenspeicher an vier Orten als Archivspeicher etabliert werden, die laufend miteinander synchronisiert würden. Über das Internet wären diese Speicher zum Schutz vor Cyberangriffen aber nicht zugänglich. So würde sichergestellt, dass ein katastrophales Ereignis nach menschlichem Ermessen nie alle Speicher gleichzeitig zerstören könnte. Parallel könnte ein Präsentationsspeicher eingerichtet werden, auf dem – zum Beispiel über die DDB – alle Digitalisate in einem Internet-geeigneten Format allgemein zugänglich gemacht werden könnten. Eine Beschädigung dieses Präsentationsspeichers würde zwar Kosten und Aufwände, aber keine Datenverluste zur Folge haben; gelöschte oder beschädigte Daten könnten jederzeit und vergleichsweise einfach wieder aus den Archivspeichern rekonstruiert werden.

Im Ergebnis würde quasi als Nebenprodukt und parallel zum Digitalen Barbarastollen ein gewaltiger Wissensspeicher entstehen, ein überall auf der Welt zugängliches Digitales Deutsches Nationalmuseum von ungeheurer Vielfalt und höchster Repräsentativität für den Kulturstandort Deutschland.

Die Digitalisierung ist allerdings keine Rose ohne Dornen. Ein Digitaler Barbarastollen in der angedeuteten Struktur wäre keinesfalls eine billige Lösung. Selbst wenn man die Digitalisierung als eine von den Archiven, Bibliotheken und Museen bzw. ihren Trägern selbst zu finanzierende und zu organisierende Maßnahme herausrechnet und die oben angedeuteten Kosteneinsparungen berücksichtigt, bleiben die zentrale Sicherung, die Synchronisierung der Archivspeicher und der Unterhalt der Online-Repräsentanz aufwändige und technisch äußerst anspruchsvolle Aufgaben.

Auf der anderen Seite bestehen zur Digitalisierung als Sicherungstechnologie derzeit keine wirklichen Alternativen. Sollten in Zukunft – was sehr zu hoffen wäre – alterungsbeständige

Trägermedien wie z. B. digital beschreibbare Keramik für eine »Festkörperspeicherung« von Daten entwickelt und wirtschaftlich produziert werden, wären die Digitalisate die ohnehin notwendige Vorstufe für die »Beschreibung« dieser neuen Datenträger.

In jedem Fall eröffnet die Digitalisierung die Option, den bewährten Kulturgutschutz im Rahmen der Katastrophenprävention und die Idee einer möglichst niedrigschwelligen Zugänglichkeit der in deutschen Archiven, Bibliotheken und Museen verwahrten

Im Ergebnis würde quasi als Nebenprodukt und parallel zum Digitalen Barbarastollen ein gewaltiger Wissensspeicher entstehen

Kulturgüter miteinander zu verbinden. Eine weitere Option sei hier nur angedeutet: Die Bundesrepublik könnte eine Sicherungskopie ihrer Daten einem oder mehreren Ländern in Europa oder Übersee zur wirklich geordnet und anvertrauen und dafür im Gegenzug die Daten dieser Länder in Deutschland sichern.

Sicher wären viele Fragen der Finanzierung, technischen Realisierung und der Governance zu klären. Wie schon für den präventiven Kulturgutschutz sollte der Bund auch die Verantwortung für den Digitalen Barbarastollen und das Digitale Nationalmuseum übernehmen. Aus Sicht des Autors wäre das eine echte kulturpolitische Aufgabe des Bundes von gesamtstaatlichem Rang.

Die gegenwärtigen politischen Entwicklungen in Deutschland, Europa und auf dem gesamten Globus zeigen, dass wir gerade so etwas wie eine Vertreibung aus dem Paradies erleben. Wenn wir Verantwortung für die Zukunft übernehmen wollen, sollten wir die Diskussion über den Digitalen Barbarastollen nicht auf die lange Bank schieben.

Michael Hollmann ist Präsident des Bundesarchivs



Seit 1975 lagern im Barbarastollen Behälter mit Millionen von Mikrofilmen

FOTO: © PICTURE ALLIANCE | DPA | PHILIPP VON DITFURTH

Helmut Kohl und die »geistig-moralische Wende«

Anforderungen
versus Wirklichkeit

LISA MARIE FREITAG

Die Wahl Helmut Kohls zum Bundeskanzler am 1. Oktober 1982 markierte ein einmaliges Ereignis in der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, da erstmals ein Kanzler durch ein konstruktives Misstrauensvotum abgelöst wurde. Zugleich leitete dieses Datum die »Wende 1982/83« sowie die Ära der christlich-liberalen Koalition ein. Diese Wende erhielt später das Attribut »geistig-moralisch«. Der Begriff prägt bis heute das Bild der frühen 1980er Jahre in Wissenschaft und Medien. Damit verbanden sich damals sowohl Erwartungen als auch Befürchtungen hinsichtlich der künftigen Politik der neuen Regierung. Heute stellt sich die Frage, inwieweit diese Hoffnungen und Sorgen berechtigt waren.

Begrifflichkeit und Herkunft

Der Ursprung des Schlagworts »geistig-moralische Wende« ist bis heute nicht eindeutig zu benennen, wenngleich der allgemeinere Begriff der »Wende« in den 1970er und 1980er Jahren weit verbreitet war. In der Union wurde er schon 1980 auf programmatische Weise im »Mannheimer Manifest« verwendet. Es war vor allem die Schwesterpartei, die sich auf die Formulierung der »politische(n) und geistige(n) Wende« verständigt und die CDU damit überfahren hatte. Nach dem Regierungswechsel wurde die Redewendung »geistig-moralische Wende« oft dem Bundeskanzler selbst zugeschrieben – vor allem von Gegnern Kohls und links orientierten Politikern. Tatsächlich sprach Kohl nur zwei Mal von der »Wende« in jenem Sinne. In einem Aufsatz in der Zeitschrift »Neue Ordnung«, konstatierte er eine »geistig-moralische Krise«, der man mit einer »geistigen Wende in der Führung der Bundesrepublik« begegnen müsse. Bei anderen Gegebenheiten sprach er wiederholt von der »geistigen Wende« oder der »geistig und moralisch begründeten Antwort« als Abkehr vom bzw. Antwort auf den »sozialistischen Weg«. Nach seinem Amtsantritt sowie schließlich auch nach dem Wahlsieg im März 1983 spielte der Begriff in der Rhetorik des Bundeskanzlers kaum noch eine Rolle. Kohl selbst benutzte ihn in dieser Kombination tatsächlich nie.

Politische Bedeutung

Obwohl Kohl das Schlagwort nie beschwor, lohnt ein Blick auf seine ersten Regierungserklärungen, um sein Verständnis von »Wende« einzuordnen. In seiner ersten Erklärung am 13. Oktober 1982 sprach Kohl von der neuen Regierung als »Koalition der Mitte«, der es gelingen würde, die Bundesrepublik mittels einer »Politik der Erneuerung«, aus ihrer Wirtschaftskrise und gesellschaftlichen Stagnation zu führen und einen »historischen Neuanfang« einzuleiten. Weitere Reformen waren in der Frauen- und Familienpolitik geplant. Deutlich wird dabei Kohls Blick als Historiker. So begründete er sein politisches Programm historisch und forderte eine »Besinnung auf die Geschichte«. Die Bundesrepublik, so Kohl, sei zwar aus einer »Katastrophe« hervorgegangen, verfüge aber mittlerweile über eine eigene Geschichte. Entsprechend schlug er den Aufbau einer Sammlung zur deutschen Geschichte seit 1945 in Bonn vor, »(...) gewidmet der Geschichte unseres Staates und der geteilten Nation«. In seiner zweiten Regierungserklärung im Frühjahr 1983 bekräftigte Kohl diese Pläne und verkündete zugleich erste Fortschritte der Regierungsarbeit.



Bundeskanzler Helmut Kohl in der Regierungsbank, Oktober 1982. Nach dem Scheitern der sozialliberalen Koalition sprach der Bundestag Helmut Schmidt das Misstrauen aus und wählte Kohl, zuvor Vorsitzender der CDU/CSU-Bundestagsfraktion, zum neuen Bundeskanzler

Erneut führte der Bundeskanzler zudem historische Argumente ins Feld und versäumte es auch nicht, nochmals auf sein Vorhaben der Errichtung eines Museums zur deutschen Nachkriegsgeschichte in Bonn aufmerksam zu machen. Auf Grundlage der Quellen ist festzuhalten, dass das Schlagwort der »geistig-moralischen Wende« im Denken des Bundeskanzlers keine Rolle spielte und medial von ihm nicht genutzt wurde. Vielmehr bedienten sich Opposition und politische Gegner dieser Chiffre. Sie bauschten sie öffentlich und medial so auf, dass der Ausdruck Eingang in die politische und historische Auseinandersetzung über die frühe »Ära Kohl« fand. Die Opposition untermauerte ihre Besorgnis durchaus mit authentischen Äußerungen Kohls. Nicht wenige erwarteten einen gesellschaftspolitischen Rückschritt mit einer beschönigenden Geschichtsschreibung und einen überzogenen Patriotismus. Damit einher ging die Sorge um eine drohende »Schlussstrich-Mentalität«, was die »Vergangenheitsbewältigung«, also die Offenlegung der Verbrechen des Nationalsozialismus im Zweiten Weltkrieg, anbelangte.

Realpolitische Umsetzung

Entgegen den Erwartungen und Befürchtungen der politischen Opposition war die neue Regierung in vielen

Bereichen letztlich von Kontinuitäten geprägt. Besonders deutlich zeigte sich dies in der Außen- und Sicherheitspolitik: Bereits in der Opposition hatte die Union den NATO-Doppelbeschluss von Kanzler Schmidt unterstützt und setzte dessen Umsetzung nach dem Regierungswechsel fort. Damit wollte die Bundesregierung ihre Verlässlichkeit innerhalb der NATO – insbesondere gegenüber den USA – unter Beweis stellen. Kohl, ein überzeugter Transatlantiker, betonte zugleich seine enge Partnerschaft mit Frankreich als Grundlage für eine stärkere europäische Zusammenarbeit. Eine tatsächliche »Wende« im eigentlichen Sinne des Wortes, zeigte sich am ehesten in einer Neuorientierung der Geschichtspolitik. Wie in Kohls Regierungserklärung dargelegt, sollten die bis dato 40 Jahre der erfolgreichen Demokratie als Fundament für ein affirmatives Geschichtsbild sein, welches die Zeit des »Dritten Reiches« und die Katastrophe des Zweiten Weltkrieges bisweilen überdecken sollte. Aus dem erwähnten Sammlungsprojekt wurde 1994 das Haus der Geschichte, welches ein selbstbewussteres Verhältnis zur deutschen Nachkriegsgeschichte fördern sollte. Insgesamt blieb die »Wende« in der Geschichtspolitik vor allem symbolisch. Sie sollte die Deutschen mit ihrer eigenen Vergangenheit versöhnen,

ohne allerdings die NS-Verbrechen zu relativieren. Durchaus rückten in dieser Symbolpolitik aber, neben den zivilen Opfern, auch die Soldaten der Wehrmacht in den Vordergrund. **Schlussbemerkung** Obwohl Kohl und seine Regierung bemüht waren, ihre »Koalition der Mitte« mit einer »Politik der Erneuerung« zu füllen, blieb die »geistig-moralische Wende« letztlich ein Schlagwort. Für das Ausbleiben umfassender Reformen in den frühen 1980er Jahren gibt es viele Gründe. Zunächst war Helmut Kohl auf die Koalition mit der aus dem Regierungswechsel geschwächt hervorgegangenen FDP angewiesen. Diese stellte zeitgleich wohl das offensichtlichste Hindernis in der Realisierung der Wende dar, da die Partei schon Teil der Vorgängerkoalition gewesen und somit per se ein Kontinuitätsfaktor war. Auch strukturelle Faktoren, wie der bundesdeutsche Föderalismus sowie die stake Stellung des Bundesverfassungsgerichts, erschweren weitreichende Reformen. Dennoch erwies sich die »geistig-moralische Wende« als langlebiges Sinnbild. Bis heute wird sie in der Forschung sowie auch in der medialen Öffentlichkeit wiederholt für die Beschreibung der ersten Jahre der »Ära Kohl« verwendet.

Daraus kann geschlussfolgert werden, dass diese Vorstellung der Wende einerseits bis heute die Chimäre der Gegner Kohls ist, die mit dessen Amtszeit einen Revisionismus in der deutschen Politik – mit einem Fokus auf die »Vergangenheitsbewältigung« der NS-Zeit – verbinden. Auf der anderen Seite ist sie eine Chiffre für die Konservativen geworden, die das Ausbleiben eben jener Wende beklagten. Somit blieb sie eine Projektionsfläche unterschiedlicher Befürchtungen, aber auch von Hoffnungen und Enttäuschungen. Abschließend kann festgestellt werden, dass die »geistig-moralische Wende« von 1982/83 mitnichten ein konkretes Regierungsprogramm der christlich-liberalen Koalition darstellte. Sie war und ist in Teilen bis heute ein Deutungsrahmen, der in der politischen Elite und Gesellschaft sowohl Hoffnungen als auch Befürchtungen weckte. Zeitgleich handelte es sich hierbei um eine mediale und politische Konstruktion, die bisweilen auch konkret instrumentalisiert wurde. Die tatsächliche Regierungsarbeit der frühen 1980er Jahre war vielfach pragmatisch und wirtschaftspolitisch motiviert – ein umfassender geistig-moralischer Umbruch blieb daher weitgehend aus. **Lisa Marie Freitag ist wissenschaftliche Referentin der Bundeskanzler-Helmut-Kohl-Stiftung**

FOTO: © BUNDESREGIERUNG | ENGELBERT REINEKE



Die Gedenkstätte Bergen-Belsen

FOTO: © MARTIN BEIN | GEDENKSTÄTTE BERGEN-BEISEN

Wir sollten nicht aufhören, unsere Arbeit zu machen

Verändertes Verhalten in NS-Gedenkstätten

Zunehmend erleben Mitarbeitende von NS-Gedenkstätten unangemessenes, teilweise auch strafbares Verhalten von Jugendlichen und Schulklassen. Barbara Haack sprach darüber mit Elke Gryglewski, Leiterin der Gedenkstätte Bergen-Belsen und Geschäftsführerin der Stiftung niedersächsische Gedenkstätten.

Barbara Haack: Wir sprechen über Vandalismus und Missachtung in NS-Gedenkstätten, insbesondere über das Verhalten von jungen Menschen und Schulklassen, die sich bei Besuchen und Führungen unangemessen verhalten, schmähen, beleidigen, beschädigen. Welche Erfahrungen machen Sie in Ihrer Gedenkstätte, was hören Sie von Kollegen und Kolleginnen an anderen Institutionen?
Elke Gryglewski: Wir machen alle die Erfahrung, dass sich das Klima verändert hat. Wir erleben in Bergen-Belsen auch, dass beispielsweise ein Schüler in der Ausstellung den Hitlergruß zeigt. Jens-Christian Wagner, der Leiter der Gedenkstätte Buchenwald, sagt, dass so etwas bei ihm fast täglich passiert. Kolleginnen aus Sachsenhausen haben berichtet, dass sich Schüler demonstrativ umdrehen und mit den Rücken zum Guide stellen. Man muss noch differenzieren zwischen den alten und neuen Bundesländern. Aber auch bei uns hat sich die Situation erheblich verschlechtert.

Wenn sich jemand umdreht, dann zeigt das eine deutliche, auch ideologische Positionierung. Andere sind vielleicht einfach respektlos oder desinteressiert. Was, glauben Sie, sind die Ursachen für ein solches Verhalten?
Ich glaube, dass eine inhaltliche Positionierung dabei eine große Rolle spielt. Dabei gibt es unterschiedliche Haltungen bei den Jugendlichen: Haltungen, die dezidiert rechts sind, aber auch Haltungen eines Gelangweiltseins. »Was sollen wir schon wieder mit diesem Thema?« Es kann aber auch sein, dass so ein Besuch verquer vorbereitet worden ist, zumindest ist es das, was die Kollegen aus Sachsenhausen und Buchenwald erzählen. Irgendwo muss dieser große Prozentsatz von AfD-Wählerinnen und -Wählern ja herkommen. Da sind auch Lehrkräfte dabei, die dann nicht reagieren, wenn die Jugendlichen sich auf diese Weise positionieren, die gar keine Lust und kein Interesse haben, zu intervenieren oder Einfluss darauf zu nehmen, wie ihre Gruppe sich verhält.

Wie reagieren diejenigen, die Schulklassen durch die Gedenkstätte führen? Wie kann man überhaupt adäquat reagieren?
Wir sind uns sehr bewusst, dass wir es bei Schulklassen mit pädagogischen Kontexten zu tun haben. Wenn ich solche Verhaltensweisen erlebe, dann habe ich als

Gedenkstättenmitarbeiterin immer die Pflicht, das Gespräch zu suchen: Woran liegt dieses Verhalten? Es kann sein, dass sich so etwas sehr produktiv auflöst, wenn die Jugendlichen plötzlich eine Wertschätzung spüren, die sie von ihrer eigenen Lehrkraft nicht bekommen haben. Wir sind in den Gedenkstätten untereinander genau in diesen Diskussionen: Bis wohin gehen pädagogische Interventionen, und ab wo geht es um eine durchaus auch strafrechtliche Ahndung oder Anzeigenerstattung? Ab wann werden Teilnehmer und Teilnehmerinnen von Veranstaltungen ausgeschlossen? Das Spektrum dessen, was an Reaktionen nötig ist und auch ausgeübt wird, ist breit.

Das heißt, dass es tatsächlich eine Wirkung haben kann, wenn man mit den Jugendlichen ins Gespräch kommt?
Das ist ein großes »kann«. Jemand, der bereits eine rechte oder eine dezidierte Haltung zu diesen Orten hat, den werde ich nicht im Zuge eines solchen Besuchs umkehren können.

Es klingt unfassbar: Die jungen Menschen stehen in einer solchen Gedenkstätte und bekommen hautnah mit, was dort passiert ist, können es sehen und auch fühlen. Haben die Jugendlichen, die sich so verhalten, eine ganz dicke Haut, lassen sie es gar nicht an sich heran, oder glauben sie es einfach nicht?
Jens-Christian Wagner hat mir Bilder gezeigt, auf denen Jugendliche neben den Krematoriums-Öfen posieren; oder eine Schülerin kriecht in den Krematoriums-Ofen hinein und macht Posts für Instagram. Das ist schon eine besondere Form des Abgebrühtseins. Das kann damit zusammenhängen, dass viele Bilder in den digitalen Medien schon vorhanden sind, dass es gar nicht mehr dieses Überraschungsmoment gibt. Durch die Nutzung dieser Medien, in denen viel Abwertendes und Trivialisierendes unterwegs ist, findet schon außerhalb der Gedenkstätten eine Vorbereitung auf diese abwertende Haltung statt.

Es gibt allerdings in pädagogischen Kontexten kein Schema F. Vielleicht will sich diese Jugendliche vor ihrer Klasse einfach als besonders mutig beweisen? Ich weiß ja nicht, wie es ihr innerlich geht. Aber wenn ein Schüler in der Ausstellung in Bergen-Belsen steht, wo es sehr viel Gewalt transportierendes Fotomaterial gibt und da dann trotzdem den Hitlergruß zeigt, dann weist das auf eine ganz besondere Form der Abstumpfung hin.

Zeigen Sanktionen, rechtliche Eingriffe, Ausschluss aus Veranstaltungen Wirkung? Und führen solche Eingriffe auch zu Verurteilungen oder Strafen?
Das ist ein Feld, das wir gar nicht immer verfolgen können. Manche Dinge führen

nicht zu einer Strafe. Es geht vor allen Dingen darum, dass diese Jugendlichen und Erwachsenen nicht die Gedenkstätte verlassen können sollen mit dem Gefühl, wir haben es denen gezeigt. Es geht für uns auch darum zu zeigen, dass wir Grenzen setzen.

Sie machen aber sicher auch positive Erfahrungen mit Schulklassen, mit Jugendlichen, die dort hingehen und betroffen sind, und sich vielleicht näher mit diesen Themen beschäftigen.
Das ist genau die Ambivalenz, in der wir uns bewegen, dass wir einerseits auf diese negative Entwicklung hinweisen müssen, auch um aufzuzeigen, dass das wirklich ein Bedrohungsszenario für die demokratische Verfasstheit unserer Gesellschaft ist. Gleichzeitig ist es wichtig zu sagen, dass der überwiegende Teil unserer Besucherinnen und Besucher interessiert ist. Es gibt viele Lehrkräfte, die sagen, gerade in der jetzigen Situation möchte ich kommen, und wir erleben eine offene Haltung der Jugendlichen.

Haben Sie und Ihre Kolleginnen und Kollegen der anderen Gedenkstätten Ideen, wie man gegensteuern könnte, auch mittel- und langfristig?
Es funktioniert nicht, wenn wir als Gedenkstätten allein darauf reagieren; wir müssen vernetzt arbeiten, z. B. mit den Lehrkräften, wenn beispielsweise Jugendliche, die nicht aus einer rechten Haltung, sondern aus anderen Haltungen heraus so reagieren, dabei unterstützt werden müssten zu erkennen, an was für einem besonderen Ort sie sind. Das schaffen wir nicht allein. Im Hinblick auf die gesamtgesellschaftliche Situation müssen wir uns mit zivilgesellschaftlichen Akteuren und Akteurinnen vernetzen. Das tun wir auch. In Niedersachsen gibt es sehr viele völkische Gruppen und eine in ländlichen Regionen starke AfD oder sogar weiter rechts stehende Gruppierungen. Wir sind da alle in Bündnissen unterwegs, die sich dagegen wehren, die zu Demonstrationen aufrufen, die Veranstaltungen organisieren.

Gerade hat der Kulturstatsminister ein neues Gedenkstättenkonzept vorgelegt. In der letzten Legislaturperiode wurde eines vehement abgelehnt. Wie stehen Sie zu dem neuen Konzept?
Wir haben das letzte Konzept vor allen Dingen deswegen abgelehnt, weil es additiv alles, was man machen müsste, aneinandergereiht hat, ohne bestimmte Zusammenhänge darzustellen. Das, was jetzt vorgelegt wurde, ist erheblich präziser und ist auch viel mehr das, was man unter einer Gedenkstättenkonzeption verstehen muss, nämlich schlicht eine Beschreibung der Situation und dann, daraus abgeleitet, ausführt, was man fördern sollte. In dem neuen Konzept ist die Beschäftigung mit dem Thema Kolonialismus nicht mehr enthalten.

Es geht vor allen Dingen darum, dass diese Jugendlichen und Erwachsenen nicht die Gedenkstätte verlassen können sollen mit dem Gefühl, wir haben es denen gezeigt. Es geht für uns auch darum zu zeigen, dass wir Grenzen setzen

Herr Weimer hat angekündigt, dass er dazu eine gesonderte Förderlinie ins Leben rufen wird. Wenn er das tut, ist das gut. Wir haben dazu innerhalb der AG KZ-Gedenkstätten durchaus unterschiedliche Positionen. Ich hätte es besser gefunden, wenn das Thema auch in dem Papier enthalten wäre. Ich glaube, dass es dadurch klarer würde, wovon wir eigentlich sprechen.
Im Moment stehen, auch aufgrund der Situation in Nahost, bei der Frage, um was es bei dem Thema Kolonialismus geht, völlig disparate Vorstellungen im Raum. Ich finde gut, dass es im Moment eine Vernetzung zwischen den NS-Gedenkstätten und den Akteuren und Akteurinnen im Bereich Kolonialismus gibt.

Haben Sie eine spürbare Veränderung im Besucherverhalten seit dem 7. Oktober 2023 erlebt? Wurde der zunehmend sich zeigende Antisemitismus deutlich?
Das ist ganz klar ein Thema. Wir haben große Diskussionen gehabt zur Frage: Wie gehen wir damit um, wenn Besucher die Kufiya tragen. Interessanterweise kommt das eher bei Erwachsenen vor. Wir hatten aber z. B. die Situation, dass ein Schüler mit einem Free-Palestine-T-Shirt kam und dieses »Free-Palestine« auch Israel einschloss. Da gab es ein Gespräch, und aufgrund dieses Gesprächs musste der Schüler im Bus bleiben.

Wie geht es Ihnen ganz persönlich damit, dass Menschen in Ihre Gedenkstätte kommen und das, was Ihnen und vielen anderen am Herzen liegt, auf diese Art mit Füßen treten?
Wir haben als Gedenkstättenmitarbeiterinnen und -mitarbeiter unsere Energiequellen oder Safe Spaces. Ich erlebe ein sehr freundliches Miteinander mit den Kollegen und Kolleginnen, auch aus anderen Gedenkstätten in Niedersachsen und der Bundesrepublik. Dieses Gemeinsame ist wichtig. Aber natürlich fragt man sich manchmal, wo wird das hinführen?

Spüren Sie in Niedersachsen bereits einen deutlichen Gegenwind von der AfD?
In Niedersachsen noch nicht. Es geht eher um die Frage, wie geht man damit um, wenn es einen Angriff gibt? Beispielsweise als der Stiftungssitz vor zwei Jahren direkt angegriffen und die Fensterscheiben zerschlagen wurden. Das war keine schöne Woche. Aber ich glaube nicht, dass wir uns diesen Ängsten hingeben sollten, wir sollten nicht aufhören, unsere Arbeit zu machen.

Vielen Dank.

Elke Gryglewski ist Geschäftsführerin der Stiftung niedersächsischer Gedenkstätten und Leiterin der Gedenkstätte Bergen-Belsen. Barbara Haack ist Chefin vom Dienst von Politik & Kultur



Um in Zeiten gesellschaftlicher Veränderungen relevant zu bleiben, müssen sich Kulturinstitutionen mit Veränderungsprozessen befassen

Transformation und Change Management in Kultureinrichtungen

Eine Befragung in Deutschland und der Schweiz

BIRGIT MANDEL

»Die Krisenhaftigkeit der Welt erscheint manchmal ein bisschen überfordernd und erschlagend. Das spürt man auch in der Mitarbeiterschaft. Aber ich denke, es ist auch ein spannender Moment für die Theater: Die Herausforderung ist, sich substanziell mit dem zu beschäftigen, was die Gesellschaft gerade umtreibt. Ein Moment, in dem wir viel Verantwortung haben und übernehmen können und übernehmen sollten.«
(Zitat aus Interview mit Leitung eines Stadttheaters)

Kultureinrichtungen sehen sich aktuell stark veränderten gesellschaftlichen Bedingungen gegenüber, die von ihnen tiefgreifende Anpassungsprozesse erfordern, was unter dem Begriff der Transformation seit einigen Jahren diskutiert wird.
Dazu wurden in Kooperation der Kulturmanagement-Abteilungen der Universitäten Basel (Manuela Casagrande und Franziska Breuning) und Hildesheim (Birgit Mandel) insgesamt 1.377 Leitungspersonen und Mitarbeitende von Kultureinrichtungen unterschiedlicher Größe und Sparten in Deutschland und der Schweiz quantitativ online befragt. Dem vorangegangen waren 29 Interviews mit Führungskräften von öffentlich geförderten klassischen Kultureinrichtungen (Theater, Museen, Konzerthäuser) in beiden Ländern.
80 Prozent aller Befragten nehmen aktuell einen hohen Veränderungsdruck für ihre Einrichtung wahr. Als Auslöser werden insbesondere genannt: der demografische Wandel mit Veränderung kultureller Interessen, gesellschaftliche Megathemen wie Klimawandel, Digitalisierung, Krise der Demokratie und nicht zuletzt veränderte Ansprüche junger Mitarbeitender an ethisch verantwortliches Handeln sowie an Abbau von Hierarchien.

Welche Veränderungen sind bereits umgesetzt?
Die Führungskräfte berichten vor allem von der gemeinsamen Neuentwicklung eines Leitbildes sowie eines internen Code of Conduct als Basis für zukünftiges Zusammenarbeiten, zudem von neuen Formaten und Programmen z. B. für Familien, Kinder und Jugendliche, mit denen es gelungen sei, neues Publikum zu gewinnen, sowie eine grundsätzlichen Neuausrichtung des Programms bzw. der Sammlung unter neuen, diverseren Perspektiven. Einige haben zusätzliche Stellen aus Stiftungsgeldern etwa im Bereich Diversitätsmanagement akquiriert.

Auch die meisten der in der quantitativen Befragung genannten bereits erfolgten Veränderungen beziehen sich auf Führung, Organisation und Personal, die Aktualisierung des Leitbildes, die inhaltliche Neujustierung und Entwicklung neuer, stärker teilhabeorientierter Formate, zudem neue digitale Strukturen und Tools sowie Maßnahmen im Bereich Diversität und Nachhaltigkeit.
Dabei sind Unterschiede zwischen den Kultursparten erkennbar: Hohe Dynamik in der Entwicklung neuer Formate entfalten vor allem die Konzert- und Opernhäuser. Bei den Museen ist die Neuausrichtung der eigenen Sammlung unter postkolonialer Perspektive ein zentrales Thema. Im Theater geht es häufig um die stärkere Mitbestimmung des Ensembles in der Spielplangestaltung und bessere Arbeitsbedingungen.
Leitungskräfte sind deutlich häufiger als Mitarbeitende der Meinung, dass einiges bereits erfolgreich umgesetzt wurde, dass Veränderungen transparent kommuniziert werden (85 Prozent zu 45 Prozent) und dass Veränderungen gemeinsam im Team entwickelt werden (69 Prozent zu 36 Prozent).

Was sind die größten Hindernisse für Veränderungen?
In den Interviews mit Führungskräften werden am häufigsten Bürokratie, das öffentliche Dienstrecht und der hohe zusätzliche Arbeitsaufwand genannt. Zudem gäbe es auch veränderungsresistente Mitarbeitende ebenso wie Widerstand von Stammpublikum und Freundeskreisen. Einige vermissen die Unterstützung durch die Kulturpolitik, die zwar vielfältige Neuerungen erwarte, allerdings bei unverändert hohen Aufführungs- und Auslastungszahlen und meist ohne zusätzliche Mittel. Auch nahezu die Hälfte der quantitativ Befragten sehen eine mangelnde Unterstützung durch die Kulturpolitik als ein Hindernis bei den Veränderungsprozessen.
Jeweils deutliche Mehrheiten aller Befragten benennen zudem hohen Zeitdruck, fehlende Ressourcen und eine Überforderung durch zu viele parallele Aufgaben. Bei einer offenen Nachfrage verweisen Leitungskräfte auch auf Generationenkonflikte und Fachkräftemangel. Mitarbeitende beschreiben vor allem fehlende Wertschätzung durch Vorgesetzte und nicht mehr zeitgemäße Hierarchien.
Von Mitarbeitenden signifikant häufiger als von Leitungskräften benannt werden eine fehlende Klarheit bei der Zuständigkeit für Veränderungen (58 Prozent zu 36 Prozent) sowie widersprüchliche Erwartungen (56 Prozent zu 37 Prozent).

Unterschiede zwischen Deutschland und Schweiz wurden sichtbar in den stärkeren Vorgaben durch Kulturpolitik in der Schweiz, wo u. a. Evaluationen eingefordert werden, ebenso wie Ziele der Klima-Neutralität verbindlich festgelegt sind. Zudem erlaubt das Arbeitsrecht ein flexibles Personalmanagement.
Was sind Gelingensfaktoren für Veränderungen?
Veränderungsprozesse gelingen aus Sicht der Führungskräfte vor allem mit folgenden Strategien:
Entwicklung eines von allen geteilten Leitbildes; regelmäßige Strategiesitzungen; sehr viel Kommunikation mit dem Team; durchlässige, agile Teamstrukturen, Lockerung von Hierarchien und zugleich klare Verantwortungsübernahme durch die Leitung; Personen im Team identifizieren, die für bestimmte neue Aufgaben brennen und dafür Verantwortung übernehmen; zusätzliche Personalstellen für Change-Management-Tätigkeiten; Beauftragung externer Spezialisten für neue Aufgaben und externe Coaches, um Veränderungsprozesse zu begleiten; viel Zeit, Geduld und Fehlerfreundlichkeit; zügiges und mutiges Umsetzen von Veränderungen und agiles Arbeiten, um möglichst kurzfristige Erfolge zu schaffen und die Motivation hochzuhalten.
In der quantitativen Befragung werden von beiden Statusgruppen als Gelingensfaktoren für Veränderung am häufigsten angegeben: »Ziele der Veränderung sind allen Mitarbeitenden bekannt«, »Klare Verantwortungsübernahme und Führung durch die Leitung«, »Geduld und Fehlerfreundlichkeit«.
Weiterbildungen werden als wichtige Voraussetzung eingeschätzt: 62 Prozent aller Befragten haben in den letzten zwei Jahren Fortbildungen absolviert. Die häufigsten Themen waren: Führung/Leadership/Human Resources, Digitalisierung und KI, Fundraising und neue Finanzierungsmodelle, Marketing, Nachhaltigkeit, Antidiskriminierung, Inklusion, Personal- und Arbeitsrecht.
Als Themen für zukünftige Weiterbildungen benennen die Befragten am häufigsten technisches und digitales Know-how inklusive KI, Kompetenzen zur Umsetzung/Begleitung von Veränderungen, Kenntnisse in agilen Arbeitsmethoden, Konfliktlösung, Führung und Community Building.
Auf die Frage nach den Wohlfühlfaktoren in einer Organisation nennen fast alle Befragten ein gutes soziales Miteinander, spannende und sinnvolle Arbeitsinhalte sowie eine hohe Motivation bei allen

Leitungskräfte sind deutlich häufiger als Mitarbeitende der Meinung, dass einiges bereits erfolgreich umgesetzt wurde, dass Veränderungen transparent kommuniziert werden und dass Veränderungen gemeinsam im Team entwickelt werden

Beteiligten. Gutes Gehalt ist für Mitarbeitende häufiger wichtig als für Leitungskräfte, ebenso eine gute Work-Life Balance. Eine hohe Reputation der Einrichtung benennen die Leitungskräfte dagegen deutlich häufiger als die Mitarbeitenden.
Fazit
In Zeiten großer Umbrüche gesellschaftlich relevant zu sein und den veränderten Ansprüchen jüngerer Teammitglieder an gesellschaftlich verantwortliches Handeln ebenso wie an gute Arbeitsbedingungen gerecht zu werden erweisen sich als zentraler Treiber für Transformation. Dabei werden v. a. von Jüngeren eine neue Führungskultur und attraktive Arbeitsbedingungen als zunehmend dringlich für die Zukunftsfähigkeit von Kultureinrichtungen wahrgenommen.
Mitarbeitende schauen deutlich kritischer auf das bereits Erreichte und die Transformations-Kompetenz ihrer Führungskräfte.
Eine gute, transparente Führung und eine vertrauensvolle, wertschätzende Zusammenarbeit im Team werden von den Befragten als zentrale Voraussetzung genannt, damit Veränderungsprozesse gelingen können.
Sowohl für die zunehmend komplexeren und vielfältigeren Arbeitsbereiche als auch für strategische Leadership-Prozesse fehlen jedoch in den meisten Einrichtungen Zeit und Personal, umso mehr, als jüngere Mitarbeitende gute, faire Arbeitsbedingungen erwarten und tendenziell weniger arbeiten wollen.
Die Neu-Priorisierung von Aufgaben ist also unerlässlich. In öffentlich geförderten Einrichtungen braucht es dafür gemeinsam mit der zuständigen Kulturpolitik entwickelte Leitziele für Veränderung, um sich von weniger relevanten Aufgaben zu trennen und Raum für neue Prioritäten zu schaffen.

Birgit Mandel ist Professorin für Kulturvermittlung und Kulturmanagement am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim

i MEHR DAZU

tinyurl.com/mdjh5cha

Mandel, Birgit, gemeinsam mit Peter Gröndahl (2026): Change Management und Transformation klassischer Kultureinrichtungen. Ziele, Herausforderungen, Erfolgsstrategien. Wiesbaden, Springer VS

FOTO: © UNSPLASH | CLAUDIO SCHWARZ

Zwischentöne erkennen

Empfehlungen bei extremistischen Tendenzen in Musikvereinen

THERESA DEMANDT & LORENZ OVERBECK

Die Ensembles der Amateurmusik sind Orte gelebter Gemeinschaft. Zugleich sehen sie sich zunehmend mit gesellschaftlichen Spannungen und extremistischen Tendenzen konfrontiert. Immer mehr Vereine stellen sich die Frage: Wie können wir uns klar zu demokratischen Werten bekennen und gleichzeitig rechtlich sicher handeln? Ein Beispiel aus der Praxis lautet etwa: »Muss ein Musikverein seine Räumlichkeiten an Parteien oder gesellschaftliche Gruppen vermieten?« Konkrete Antworten bietet die neu erschienene Handreichung »Zwischentöne erkennen. Handlungssicherheit bei extremistischen Tendenzen« des Bundesmusikverbands Chor & Orchester (BMCO). Der Spitzenverband der Amateurmusik vertritt die Interessen der 16,3 Millionen Menschen in Deutschland, die in ihrer Freizeit musizieren. Seine aktuelle Publikation vermittelt Orientierung, rechtssichere Grundlagen und konkrete Hilfestellungen für den Umgang mit demokratiefeindlichen Vorgängen im Vereinskontext. Grundlage bildeten Ausarbeitungen des

MEHR DAZU

Belegexemplare können unter info@bundesmusikverband.de angefragt werden, die digitale Fassung ist abrufbar unter: tinyurl.com/3dh9b48a

Deutschen Olympischen Sportbundes (DOSB) und der Deutschen Sportjugend (dsj) sowie eine Rechtsberatung durch die Deutsche Stiftung für Engagement und Ehrenamt (DSEE), die sich bereits intensiv mit ähnlichen Fragestellungen befassen. Die Broschüre richtet sich an ehrenamtliche Verantwortliche in Musikvereinen und unterstützt sie praxisnah dabei, auf gesellschaftliche Spannungen und extremistische Tendenzen angemessen zu reagieren, ohne die gemeinnützige Zielsetzung oder rechtliche Verpflichtungen zu gefährden.

Werte in Musikvereinen

Musikvereine sind weit mehr als Freizeitgemeinschaften: Sie tragen zur kulturellen Grundversorgung bei, fördern bürgerschaftliches Engagement und ermöglichen demokratische Teilhabe. Millionen Menschen musizieren in Chören und Orchestern, erleben Gemeinschaft und Austausch über soziale und politische Grenzen hinweg. Gleichzeitig sind auch sie mit politischen Spannungen konfrontiert, die demokratische Grundwerte infrage stellen können. Viele Verantwortliche wollen ihre Vereine schützen und zugleich offen für alle bleiben, die in Gemeinschaft musizieren möchten.

Die Vorrecherche zur Publikation zeigte, dass bislang keine konkreten Fälle im Bereich der Amateurmusik bekannt sind, zugleich aber große rechtliche Unsicherheit besteht. Um diese zu verringern, hat der BMCO die Publikation erarbeitet. Sie soll Vereine befähigen, Risiken frühzeitig zu erkennen, angemessen zu handeln und eine Kultur der Offenheit zu wahren. Sie regt dazu an, sich vorbeugend mit dem Thema auseinanderzusetzen – nicht erst im Krisenfall. Ziel ist es, demokratische

Werte zu stärken und sichere Räume für alle Mitglieder zu schaffen.

Inhalte der Publikation

Die rund 80 Seiten umfassende Handreichung bietet praxisnahe Unterstützung und konzentriert sich auf rechtliche sowie verwaltungstechnische Fragestellungen. Im ersten Teil werden grundlegende rechtliche Rahmenbedingungen verständlich erläutert:

Dürfen sich gemeinnützige Musikvereine gesellschaftspolitisch äußern? Welche Bedeutung hat das Neutralitätsgebot? Der zweite Teil richtet den Blick auf die Praxis: Warum sollte sich ein Musikverein überhaupt mit extremistischen Tendenzen befassen, wenn die Mitglieder doch eigentlich nur Musik machen wollen? Darf ein Ensemble die politische Haltung seiner Mitglieder erfragen? Die Publikation behandelt dabei zentrale Aspekte wie Gemeinnützigkeit, Satzungsfragen und politische Neutralität. Sie enthält zudem konkrete Empfehlungen und vielfältige Musterformulierungen – etwa für Neutralitätsklauseln, Satzungsbestandteile, Leitbilder, Kriterien für Mitgliederausschlüsse, Haus- und Probenordnungen, Ablehnungsklauseln für Mietverträge sowie Richtlinien zur Spendenannahme.

Checklisten unterstützen Vereine im Ernstfall: Was ist zu tun, wenn radikale Tendenzen auftreten oder sich Mitglieder extremistisch äußern? Die Broschüre empfiehlt eine deeskalierende, aber zugleich klare Haltung. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf den rechtlichen Möglichkeiten im Umgang mit Mitgliedern, die demokratische Werte infrage stellen. Ergänzend verweist die Publikation auf Beratungsstellen und Netzwerke.



Cover der Studie »Zwischentöne erkennen«

Bedeutung für die Vereinslandschaft

Die Veröffentlichung versteht sich auch als Signal an Vereine – nicht nur im Bereich der Amateurmusik: Es ist legitim und notwendig, sich mit demokratischen und rechtlichen Fragen auseinanderzusetzen. In Zeiten, in denen demokratische Strukturen unter Druck stehen, kommt Vereinen besondere

Bedeutung zu. Sie ermöglichen Teilhabe, machen demokratische Prozesse erfahrbar und können die Gesellschaft stärken, indem sie extremistischen Tendenzen entschlossen entgegenreten und vorbeugen.

Theresa Demandt und Lorenz Overbeck sind Geschäftsführerin bzw. Geschäftsführer des Bundesmusikverbands Chor & Orchester (BMCO)



Erster Aktionstag
**ZUSAMMENHALT
IN VIELFALT**
21. Mai 2026

Alle Infos unter:

aktionstag-zusammenhalt-in-vielfalt.de

**Tombola-
Preise zu
gewinnen!**

@iki_integration
#zusammenhaltinvielfalt

**Jetzt ein Zeichen setzen
und eine Aktion planen!**

Zwischen Prompt und Partitur

Master Interdisciplinary Music Research
der Hochschule für Musik Nürnberg

SEBASTIAN TRUMP

Algorithmen kuratieren Hörgewohnheiten, Plattformen strukturieren Produktionsketten, und neue Interfaces verschieben die Grenze zwischen Instrument, Körper und Code. Mit der Digitalisierung wächst nicht nur das verfügbare Repertoire, sondern auch das Verständnis von Autorschaft und Werk: Klang wird modelliert, Kontexte sind programmierbar, Komposition umfasst Prompting, Datenpflege und kuratorische Entscheidungen. Künstlerische Praxis, Studioarbeit und Forschung rücken näher zusammen. Damit verändern sich auch Arbeitsfelder in Musik und Kultur: Neben Komposition, Performance, Pädagogik und Musikwissenschaften entstehen Rollen, die künstlerisches Schaffen, methodisches Vorgehen und technologische Urteilskraft verzahnen. Gefragt sind Kompetenzen, die über Toolwissen hinausgehen: musikalisches Hören als analytische Ressource; Souveränität im Umgang mit Daten, Rechten und Lizenzen;

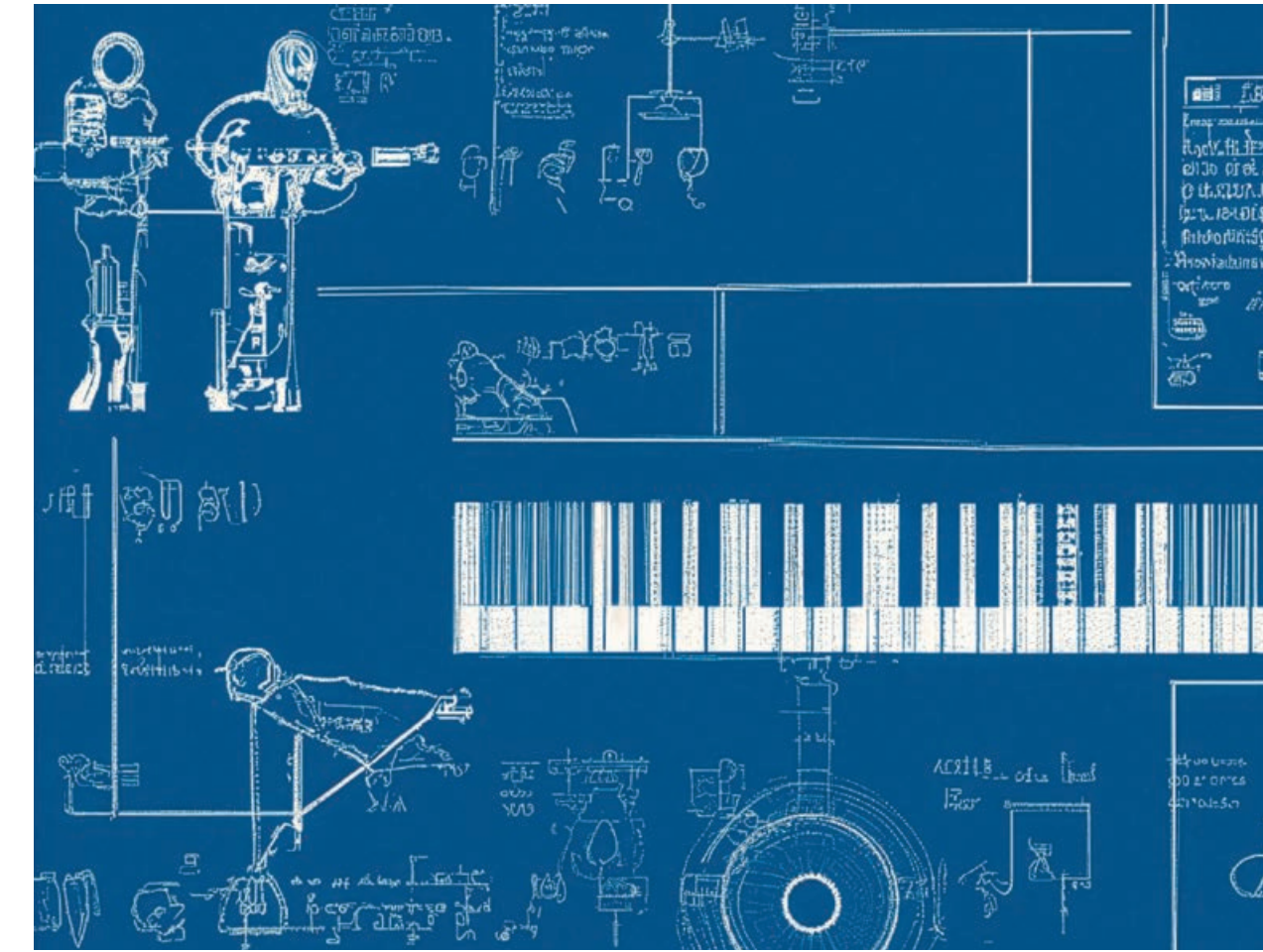
Didaktisch setzt der Studiengang auf eine Mischung aus synchronen und asynchronen Online-Formaten mit individueller Betreuung

Kenntnisse zu Medialität, Performativität und Ästhetik; praktische Erfahrung mit hybriden Setups; sowie die Fähigkeit, Prozesse transparent und verantwortungsvoll zu gestalten.

Vor diesem Hintergrund positioniert sich der Masterstudiengang »Interdisciplinary Music Research« an der Hochschule für Musik Nürnberg mit dem Schwerpunkt »Artificial Intelligence«. Der Studiengang ist englischsprachig

und in diesem Schwerpunkt mit Ausnahme kompakter Laborwochen vor Ort – im anderen Schwerpunkt »Human-Animal Studies« sogar vollständig – online studierbar und trägt damit vernetzten internationalen Produktions- und Lernumgebungen Rechnung. Inhaltlich verknüpft das Curriculum drei Achsen. Erstens die theoretischen Grundlagen: Kreativitätstheorien und AI Music Studies, Perspektiven auf Algorithmen, Medialität und Subjektivität, posthumanistische Ansätze sowie Fragen von Ethik, Ökonomie und Transparenz in KI-gestützten Musikpraktiken. Ziel ist ein tragfähiges begriffliches Instrumentarium jenseits kurzfristiger Tool-Zyklen. Zweitens die methodische Vertiefung: hermeneutische, systematische, empirische und künstlerische Verfahren – ergänzt um Repertoires aus Musikinformatik, Music Information Retrieval, Sound Studies oder Science-and-Technology-Studies. Drittens eine Laborpraxis, in der Studierende praxis- und projektbasiert arbeiten, z. B. zur Gestaltung von KI-Anwendungen ohne Programmiererfahrung, Prompt-Kompositionen über verkörperte robotische KI-Instrumente bis zu neuartigen Interfaces. Ergebnisse werden in innovativen Formaten erprobt, reflektiert und dokumentiert. Daneben erhalten die Studierenden interdisziplinäre Grundlagen und schwerpunktübergreifenden Austausch in einem Kolloquium.

Didaktisch setzt der Studiengang auf eine Mischung aus synchronen und asynchronen Online-Formaten mit individueller Betreuung. Die Lab Weeks bündeln kollaborative Praxis in Präsenz und ermöglichen Prototypen, Performances und Feldtests – also Situationen, in denen sich die Aushandlung zwischen künstlerischen, technischen und kulturwissenschaftlichen Kriterien unmittelbar erleben lässt. Die internationale Ausrichtung und die Offenheit für unterschiedliche Erstfächer (künstlerische Praxis, Musikpädagogik, Musikwissenschaft, techniknahe



Dieses Bild wurde von der Artificial Intelligence »DALL-E « auf die Formulierung »code of a machine and a musician playing music together« hin erzeugt

Disziplinen) fördern Perspektivenwechsel und gemeinsame Standards der Reflexion.

Die angestrebten Berufsbilder liegen in künstlerischer Forschung, Projekt- und Produktionsleitungen von Kulturinstitutionen, in Bildung und Vermittlung, in Creative-Tech-Umgebungen sowie in kuratorischen und dramaturgischen Funktionen. Absolventinnen und Absolventen arbeiten an Schnittstellen: Sie moderieren kollaborative Prozesse, formulieren Kriterien für Qualität und Verantwortung, gestalten Daten- und Modell-Ökosysteme, entwickeln ästhetische Formate für hybride Ensembles und kommunizieren Ergebnisse transparent – von der Probe bis zur Publikation.

Entscheidend ist dabei nicht die bloße Anwendung von KI-Systemen, sondern die Fähigkeit, Ziele, Methoden und Rollen in Co-Kreativität bewusst zu entwerfen.

Im kulturpolitischen Horizont versteht das Programm auf mehrere Anforderungen: Experimentierräume, die Risiken erlauben und zugleich Verantwortung einfordern. Zweitens Allianzen zwischen Hochschulen, Kulturinstitutionen, Zivilgesellschaft und Wirtschaft, damit musikalische KI nicht zur Einbahnstraße technischer Verwertungslogiken wird. Drittens Bildung, die digitale und künstlerische Urteilskraft zusammendenkt – vom Umgang mit Daten bis zur Frage, wie Aufführung, Teilhabe und Kontextgestaltung

unter KI-Bedingungen neu gedacht werden. In dieser Verbindung entsteht ein Feld, in dem Musik nicht nur mit KI arbeitet, sondern an ihr Maßstäbe setzt – zwischen Prompt und Partitur.

Sebastian Trump ist Juniorprofessor für Künstliche Kreativität und musikalische Interaktion am KI-Labor der Hochschule für Musik Nürnberg

KÜNSTLICHE INTELLIGENZ

Weitere Artikel aus Politik & Kultur zum Thema KI finden Sie unter: tinyurl.com/4kcap6f

Mit dem Museumsbus durch Maharashtra

Die SPK und die Welt (3)

MARION ACKERMANN

In Indien eröffnete vor einigen Wochen eine archäologische Ausstellung, wie sie die Welt wirklich noch nicht gesehen hat! Wir kennen naturgemäß die (westliche) Erzählung, wonach die Mittelmeerregion der Antike den Resonanzraum gab. Das Museum »Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya«, kurz CSMVS, in Mumbai zeigt Indien (und Ostasien) als Knotenpunkt des globalen historischen Austausches und macht deutlich, wie der Subkontinent zur Antike beigetragen hat – und von ihr geprägt wurde. Dieser weite Blick, diese faszinierende Gegenüberstellung der Kulturen, ist als Ausstellungskonzept bislang weltweit einmalig. Der metaphorische Perspektivenwechsel wird hier zur Museumsrealität. Anhand von 300 ausgewählten Objekten zeigt das Haus in Mumbai eine antike Welt zwischen Nalanda in Indien und Alexandria im griechisch-römischen Ägypten. Ausgehend von der Indus-Kultur, die sich vor etwa 5000 Jahren entwickelte, schlägt die Ausstellung einen Bogen bis zum Gupta-Reich im sechsten Jahrhundert. Das

sind die inhaltlichen Pfeiler für eine Erzählung, die die indische Geschichte in einen breiteren globalen Kontext rückt. Neben der Stiftung Preussischer Kulturbesitz sind unter anderem das British Museum in London und das Getty Sharing Collections Program an dem dreijährigen Projekt beteiligt.



DIE SPK UND DIE WELT

Die SPK ist nach dem British Museum der zweitgrößte Leihgeber der Schau: Die Antikensammlung hat 28 Objekte nach Mumbai geschickt, darunter u. a. vier mittelgroße Steinobjekte, eine verzierte Alabasterurne, eine Grabstele, eine Marmorgruppe eines Pflügers mit seinem Ochsen gespannt sowie bemalte Vasen, Gold- und Edelsteinschmuckstücke, Terrakottafiguren und Tonlampen. Aus dem Vorderasiatischen Museum gingen 24 Stücke auf die Reise, darunter u. a. Tontafeln und -figuren, Keramikgefäße, Schmuck, Amulette und zwei Rollsiegel. Die Leihgaben sind eine repräsentative Auswahl für die

altvorderasiatischen Kulturen zwischen dem 4. Jahrhundert v. Chr. bis zum 1. Jahrhundert n. Chr. und belegen die Verbindungen zwischen Mesopotamien und der Indus-Kultur bereits im 3. Jahrtausend v. Chr. Ein Schwerpunkt ist die Schriftentwicklung, ausgehend von Zahlsteinen und frühen Tontafeln aus dem 4. Jahrtausend v. Chr., über Schülertafeln bis zu einer aramäischen Zauberschale aus dem ersten Jahrtausend n. Chr. Weitere Leihgeber sind das Rietbergmuseum in Zürich, die private Al-Sabah Collection aus Kuwait, das Benaki-Museum und die Antikenbehörde in Athen sowie zahlreiche indische Museen. Die Auswahl an Objekten ist beeindruckend!

Allein der kulturdialogische Ansatz der Ausstellung, die Verbindungen zwischen den antiken Kulturen von China bis nach Mesopotamien, Ägypten und Europa aufweist, ist schon höchst innovativ. Aber das Museum CSMVS ist es ebenso! Das liegt insbesondere an seinem Direktor Sabyasachi Mukherjee, der noch ganz im klassischen Sinne wie ein Gelehrter wirkt – ein Mensch von zeitloser Art in Denken und Auftreten, geprägt durch eine fundierte fachliche Herkunft. Denn wie ich

erfahren habe, kommen nur noch wenige indische Museumsdirektorinnen und -direktoren aus den wissenschaftlichen Disziplinen selbst; die meisten haben heute einen politischen Hintergrund. Mr. Mukherjee, so nennen ihn alle respektvoll, hat mit Leidenschaft und Konsequenz ein Vermittlungsprogramm entwickelt, das mich tief beeindruckt hat. Er bringt die Ausstellung auch zu Menschen, die sonst keine Gelegenheit haben, Museen zu besuchen. Mit drei Bussen und einer mobilen Ausstellung samt hochwertiger Repliken fährt das Museumsteam übers Land, hält in Vororten oder in Schulen. Es geht ihm dabei nicht nur um die Vermittlung von Wissen, sondern auch ums Mitmachen bei handwerklichen Techniken. Seine Vision scheint aufzugehen, denn das Haupthaus des CSMVS wird inzwischen von einem auffallend jungen Publikum besucht.

Das Museum hat eine bewegte Geschichte: Anfang des 20. Jahrhunderts als Prince-of-Wales-Museum-of-Western-India gegründet, entstand ab 1905 ein Haus im indo-sarazenischen Stil. Als der Bau 1914 fertiggestellt wurde, brach der Erste Weltkrieg aus. Das Gebäude diente fortan

als Militärhospital. Erst 1922 konnte es seiner Bestimmung übergeben und mit umfangreichen Sammlungen aus Archäologie, Kunst und Naturgeschichte eingerichtet werden. Heute gehört es zu den bedeutendsten Museums- und Kulturerbestätten Mumbais und Indiens.

Da die Ausstellung »Networks of the Past. A Study Gallery of India & the Ancient World« über einen Zeitraum von drei Jahren angelegt ist, verspricht sie eine weitaus nachhaltigere Wirkung, als jedes kurzzeitige Projekt es je leisten könnte. Was mir persönlich jedoch am wichtigsten ist: Das gesamte Programm zeigt auf besonders überzeugende Weise die Kraft und die Wirksamkeit internationaler Zusammenarbeit. Das Teilen von Sammlungen schafft bedeutungsvolle Dialoge auf mehreren Ebenen – zwischen den Schätzen in unseren Sammlungen, zwischen den Objekten und unserem Publikum, und schließlich zwischen Kolleginnen und Kollegen, die über Kontinente hinweg zusammenarbeiten, denken und gestalten. Es entsteht ein vielschichtiges Gespräch und spiegelt damit auf gewisse Weise zugleich die globalen Verflechtungen der antiken Welt wider, die die Ausstellung zum Leben erweckt.

Marion Ackermann ist Präsidentin der Stiftung Preussischer Kulturbesitz

FOTO: © DALL-E | LABOR FÜR KÜNSTLICHE INTELLIGENZ UND MUSIK

Schnapsidee

Über den Umgang mit der Geschichte der DDR

JOHANN MICHAEL MÖLLER

Es war nur eine politische Sternschnuppe am Himmel über Berlin – die Ankündigung der Berliner Schulsenatorin Katharina Günther-Wünsch, die Geschichte der DDR aus dem Pflichtstoff für die Oberstufe der Gymnasien zu streichen. Und sie war schon wieder verglüht, bevor man sie überhaupt richtig wahrnehmen konnte. Denn der öffentliche Protest kam sofort und war heftig. Die CDU-Politikerin beeilte sich daher schleunigst, ihre Schnapsidee wieder fallen zu lassen und der Öffentlichkeit mitzuteilen, dass sie selbstverständlich Abstand von diesen Plänen nimmt. Vielleicht ist ihr da auch erst klar geworden, dass es sich keineswegs um ein verzichtbares Nischenthema handelt, sondern um die Erinnerung an unsere geteilte Geschichte und an die Opfer, die mitten unter uns leben.

Noch kann keine Rede davon sein, dass die DDR ausgeforscht sei, wie manche Westhistoriker seit Jahren behaupten

Man weiß bei dieser Nachwendegeneration, der Frau Günther-Wünsch angehört, ja nie so genau, ob sie überhaupt an diese Geschichte und ihre eigene DDR-Kindheit erinnert werden wollen. Sie haben sie zumeist abgelegt wie einen alten Anorak, aus dem sie herausgewachsen sind bei ihrem Start in die Einheit. Aber noch leben die Zeitzeugen dieses Regimes. Noch gibt es viele Schicksale zu klären. Noch kann überhaupt keine Rede davon sein, dass die DDR ausgeforscht sei, wie manche Westhistoriker seit Jahren behaupten. Auch wenn die goldenen Jahre der Wendezeit vorbei sind, als sich die lange verschlossenen Archive im Osten öffneten und unvorstellbare Mengen aufregender

Dokumente preisgaben. Ein Glücksfall für Zeithistoriker.

Es wäre müßig, darüber nachzudenken, warum ausgerechnet eine Berliner Schulsenatorin, die eine sächsische Vita besitzt und aus Dresden stammt, so einen Vorschlag überhaupt in Erwägung ziehen konnte,



MÖLLER MEINT

wenn der Vorgang nicht so bezeichnend wäre für eine Grundstimmung in dieser Zeit, in der die alten Heldengeschichten über die friedliche Revolution umgeschrieben werden und einer weit verständnisvolleren Sicht auf die DDR und das Leben unter dem SED-Regime weichen. Weshalb sich bei solchen Anlässen reflexartig der frühere Leiter der Stasi-Gedenkstätte Hohenschönhausen Hubertus Knabe zu Wort meldet und unverdrossen daran erinnert, dass die DDR kein harmloses Ringelreihen war, sondern ein repressives Regime. Der »großangelegte Versuch«, wie er schreibt, »Menschen zu ihrem Glück zu zwingen. Mit Überwachungsapparat, Gefängnissen und dem Einsperren der eigenen Bevölkerung«.

Man sollte der Berliner Schulsenatorin nicht unterstellen, dass sie das völlig vergessen hat. Umso unbegreiflicher aber ist deshalb ihr Vorstoß, der dringend notwendigen Wissensvermittlung über die zweite deutsche Diktatur den pädagogischen Raum zu entziehen. Die Frage muss schon erlaubt sein, warum ausgerechnet eine christlich-demokratische Politikerin mit Wurzeln in Dresden daran mitwirkt, dass geschichtspolitische Leerräume entstehen, die sich derzeit erschreckend schnell mit neuen, zum Teil haarsträubenden Erzählungen über die idyllische DDR füllen. Man muss nur in Dirk Oschmanns Erfolgsbuch über den Osten als »westdeutsche Erfindung« lesen, um zu begreifen, wie geschickt sich

Geschichtsklitterung heute hinter Empörung versteckt. Sein Buch ist ein Bestseller geworden. Wohingegen die Berliner Schulsenatorin den seriösen Geschichtsunterricht für entbehrlich hält.

Es ist müßig nach ihren persönlichen Motiven zu fragen. Wahrscheinlich würde sie gar keine benennen wollen. Wer auf solche Karrieren wie die ihre trifft, erlebt häufig Menschen, denen ihre Patina fehlt; man braucht lange, um überhaupt etwas über ihre Biografie zu erfahren. Sie sind merkwürdig geschichtslos in die Einheit gekommen. Man fühlt sich an den Typus Merkel erinnert. Aber da diese Pragmatiker rasch gelernt haben, die Dinge nach ihrem Vorteil zu sehen, kann man sogar verstehen, warum sie mit den Gedenkritualen um ein verblichenes System nicht mehr viel anfangen können. Das gilt sowohl für die Fragen der Erinnerungskultur, der es nicht gelungen ist, die friedliche Revolution als Gründungsmythos der Einheit zu etablieren; als auch für die akademische DDR-Geschichtswissenschaft, die mittlerweile ein Nischendasein fristet.

Denn anders, als es die Flut von Erinnerungsbüchern und Exkulpationsbemühungen derzeit vermuten lässt, scheint die DDR-Forschung in der Sackgasse zu stecken; sie spielt jedenfalls, will man Historikern wie Jürgen Kocka oder Jörg Baberowski glauben, im eigenen Fach kaum eine Rolle mehr und hat den Anschluss an die neueren Tendenzen verpasst.

Das liegt in nicht unerheblichem Maß an ihrer Fixierung auf die innerdeutsche Perspektive, aber auch an dem Umstand, dass die Trennung zwischen Erinnerungskultur und Geschichtsforschung noch nicht vollzogen ist. Historisches Wissen und geschichtspolitische Deutung fließen weiterhin ineinander. Und wer an diesem Zustand etwas ändern will, handelt sich schnell den Vorwurf der Beschönigung ein: Harmlose Alltagsthemen statt Gewaltgeschichte eines Regimes.

Die ernsten Fragen aber bleiben: War die DDR nun ein Unrechtsstaat oder eher eine Weggabelung deutscher Geschichte? Gab es das vielbeschworene wahre Leben im falschen System wirklich? Oder war auch der Alltag im SED-Staat nur der harmloser erscheinende Teil einer

durchmachteten Gesellschaft? Aber die Geschichtsschreibung über die DDR bleibt – so könnte man die These wagen – in der Sichtweise der Wiedervereinigung gefangen. Was einer der Gründe dafür sein könnte, warum dieses Kapitel deutscher Geschichte im Bewusstsein der breiteren Öffentlichkeit eine immer geringere Rolle spielt. Die beiden Teile unseres Landes haben sich wieder entfremdet.

Es wäre daher eine vertane Chance, wenn am Ende aus Halle nur ein lokales Stück Stadtreparatur werden würde

Verstärkt wird das alles noch durch die aktuelle weltpolitische Entwicklung. Die Erinnerungen an die einstigen Machtblöcke des Kalten Kriegs werden inzwischen überlagert von neuen, noch gefährlicheren Spaltungstendenzen in der globalen Welt. Der lange als die große historische Zäsur empfundene Fall der Mauer erscheint fast nur noch als Randnotiz. Mehr noch: Das einstige Siegermodell des Westens ist inzwischen selbst zum Sanierungsfall geworden. Sogar die großen Freiheitsbewegungen im Osten, die einstmals das große Vorbild waren, sind wieder in nationale Kartelle zerfallen. Was verbindet uns heute noch mit Ungarn und der ersten Grenzöffnung? Was mit dem Polen der Solidarność? Und von der russischen Perestroika unter Gorbatschow können wir ohnehin nur noch träumen.

Die Beschäftigung mit der DDR und ihrem weiterhin schwärenden Erbe wäre gut beraten, wenn sie sich von der engen Perspektive innerdeutscher Aufrechnungen befreien würde. Der SED-Staat war ohne Frage ein sowjetisches Konstrukt; er war ein repressives Regime und ein dramatisch gescheitertes soziales und ökomischen Experiment. Aber dieses Regime stand auch in der Tradition der Arbeiterbewegung, dem anderen großen Modernisierungsstrang

der neueren Geschichte und besaß ein alternatives, freilich utopisches Potenzial. Nicht ohne Grund existierte jahrzehntelang der Eindruck einer manifesten Systemkonkurrenz.

Das alles wären triftige Gründe, die DDR-Geschichtsschreibung und ihre pädagogische Vermittlung wieder neu zu befeuern. Und es gäbe dafür auch einen aktuellen Anknüpfungspunkt. In Halle an der Saale entsteht in den nächsten Jahren das große Zukunftszentrum der neuen Länder, ein monströses Wiedergutmachungsprojekt für den gedemütigten Osten. Dort soll künftig in großem Maßstab über das Erbe der DDR, aber auch über die Freiheitsbewegungen in Osteuropa nachgedacht werden; über jene Länder mithin, die in den letzten Jahrzehnten einen gewaltigen Aufschwung genommen haben, ohne dass ihre demokratische Entwicklung damit Schritt halten konnte. Es wäre daher eine vertane Chance, wenn am Ende aus Halle nur ein lokales Stück Stadtreparatur werden würde; schlimmer noch: wenn ein neuer Tränenpalast entstünde für die verwundete Ostseele. Was man leider befürchten muss, weil die Verantwortlichen dort das Pferd vom Schwanze her aufzäumen wollen. Bis her ging es dort um Architektur und den Verwaltungsapparat. Worum es aber inhaltlich gehen soll, ist nicht so recht klar. Das große Wort von der Transformationserfahrung steht deutlich lesbar am Himmel. Aber viele Leuchtturmprojekte der Einheit sind wieder im grauen Alltag verschwunden und einer weiteren Identitätskonserve bedarf es dort wahrlich nicht mehr. Wenn die selbstbewusste Behauptung also stimmen sollte, dass der »Osten« dem »Westen« die Erfahrung des Scheiterns und des radikalen Neuanfangs voraushat, dann wäre es jetzt an der Zeit, diese Behauptung auch zu beweisen. Dann würden die Zweifel verschwinden, ob man die intensive Beschäftigung mit der untergegangenen DDR weiterhin braucht. Als gescheitertes Regime haben wir die DDR wohl längst »auserklärt«. Als Parallelkapitel deutscher Geschichte aber wirft sie immer noch wichtige Fragen auf. Nicht nur in Halle wird man sie stellen.

Johann Michael Möller ist Publizist und Ethnologe

Zielstrebig umtriebig

Zum Gedenken an Rolf Zitzlsperger

OLAF ZIMMERMANN

Am 22. November letzten Jahres ist Rolf Zitzlsperger im Alter von fast 91 Jahren verstorben. Er gehörte seit den 1980er Jahren bis Ende der 1990er Jahre dem Sprecherrat des Deutschen Kulturrates an.

Sein berufliches Wirken ist eng mit der Leseförderung und der Medienbildung verbunden. Im Jahr 1976 gründete er die Deutsche Lesegesellschaft, die schließlich 1988 in der Stiftung Lesen aufging. Rolf Zitzlsperger entwickelte die Programme der Stiftung Lesen und leitete sie. Es gelang ihm, hochkarätige und bekannte Persönlichkeiten sowie Verbände und Institutionen als Partner der Stiftung zu gewinnen.

Im Mittelpunkt stand stets die Mission, die Menschen für das Lesen an sich zu begeistern: für Comics, die Tageszeitung oder Zeitschrift, das Fachbuch, die Gebrauchsanleitung, den Roman oder das Gedicht. Lesen als Schlüsselkompetenz zur Erschließung der Welt stand und steht im Mittelpunkt der inzwischen personell gewachsenen und

längst etablierten Stiftung Lesen. Darüber hinaus widmet sich die Stiftung Lesen seit ihren Anfangsjahren der Leseforschung. Der Amerikanist Rolf Zitzlsperger suchte gezielt den Kontakt zu US-amerikanischen Forscherinnen und Forschern wie z. B. Neil Postman mit seinem inzwischen zum Klassiker gewordenen Werk »Wir amüsieren uns zu Tode«. Rolf Zitzlsperger prägte die Anfangsjahre der Stiftung Lesen.

Im Deutschen Kulturrat vertrat er im Sprecherrat die Arbeitsgemeinschaft Literatur. Als Vorsitzender des Deutschen Kulturrates war ihm der europäische Austausch ein besonderes Anliegen. So gehörte er unter anderem als Sachverständiger der Auswahlkommission der ersten Generation der europäischen Kulturförderprogramme (Ariane, Raphael und Kaleidoskop) an. Ebenso geht die Verleihung des Kulturgroßschens des Deutschen Kulturrates, heute Deutscher Kulturpolitikpreis, auf seine Initiative zurück.

Als im Jahr 1995 aus der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kulturrat der Deutsche Kulturrat e. V. gegründet

wurde, trat die Deutsche Literaturkonferenz als einzige den Literaturbereich vertretende Sektion dem neuen Verein bei. Die Arbeitsgemeinschaft Literatur löste sich auf, und deren Mitglieder konnten der Deutschen Literaturkonferenz beitreten. Rolf Zitzlsperger hat diesen Prozess moderiert.

Später wurde er als Vertreter der Sektion Film und audiovisuelle Medien, heute Deutscher Medienrat, in den Sprecherrat des Deutschen Kulturrates entsandt. Er wirkte sowohl im Sprecherrat als auch im Fachausschuss Europa/Internationales mit, dessen Vorsitz er zeitweilig innehatte.

Rolf Zitzlsperger war zielstrebig umtriebig. Von Hindernissen ließ er sich nicht beirren, sondern unternahm stets neue Anläufe, um sein Ziel zu erreichen. Dabei konnte er Menschen begeistern und für seine Anliegen gewinnen. Sein Wesen und seine Arbeit waren von einem tiefen Humanismus geprägt.

Rolf Zitzlsperger war einer der intensivsten Begleiter meiner ersten Jahre als Geschäftsführer des Deutschen Kulturrates. Er hat mir geholfen, den



Rolf Zitzlsperger

Überblick nicht zu verlieren, und seine langjährigen Verbandserfahrungen hat er immer bereitwillig geteilt. Über sein »Kind«, den regionalen Fernsehsender K3 Kulturkanal mit Sitz in Mainz, haben wir immer wieder gesprochen, auch weil für Rolf Zitzlsperger Medienpluralität nicht einfach ein politischer Begriff war, sondern er sie mit größtem Engagement

gelebt hat. Dabei hat er sich nicht gescheut, auch den Mächtigen der Medienwelt gewaltig auf die Füße zu treten. Er war ein Vorbild.

Der Deutsche Kulturrat wird ihn und sein Wirken nicht vergessen.

Olaf Zimmermann ist Geschäftsführer des Deutschen Kulturrates

FOTO: JULIANE ZITZLSPERGER

Sparen als Lebensmaxime

Der neue Reformstaatsvertrag für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk

HELMUT HARTUNG

Am 1. Dezember 2025 ist der sogenannte Reformstaatsvertrag für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk in Kraft getreten. Was wird sich ändern? Sinkt bald der Rundfunkbeitrag?

Die geplanten Veränderungen des Medienstaatsvertrages werden die Arbeitsweise und teilweise auch das Programm verändern

In der Schlussphase war nicht klar, ob der novellierte Medienstaatsvertrag, der wesentliche Änderungen für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk bringen soll, überhaupt in Kraft treten kann. Am 29. Oktober stand das Vertragswerk der 16 Bundesländer das erste Mal auf der Kippe, als die Abgeordneten des Sächsischen Landtags nur mit knapper Mehrheit für eine Reform des öffentlich-rechtlichen Rundfunks (ÖRR) stimmten. Nur wenige Tage später hatte am 19. November, ebenfalls mit zuvor unklarem Ausgang, Brandenburg als letztes Bundesland die Veränderungen bei ARD, ZDF und Deutschlandradio gebilligt.

Am 1. Dezember trat der 7. Medienänderungsstaatsvertrag in Kraft. Auf 120 Seiten haben die Regierungschefinnen und -chefs festgelegt, wie sich die öffentlich-rechtlichen Anstalten in den nächsten Jahren entwickeln sollen und wofür der Rundfunkbeitrag ausgeben werden darf. »Mit dem Reformstaatsvertrag machen wir den öffentlich-rechtlichen Rundfunk digitaler und effizienter. Mehr Klasse statt Masse und Miteinander statt Gegeneinander – die Zusammenarbeit der Rundfunkanstalten soll die Regel werden, sowohl strukturell als auch programmlich. Wir sichern Qualität und passen den Programmauftrag an das neue Mediennutzungsverhalten und die moderne Medienwelt an«, so Staatssekretärin Heike Raab als Koordinatorin der Rundfunkkommission der Länder. Was bedeuten die allgemeinen Ziele, die Heike Raab hier formulierte, nun konkret?

Arbeitsteilung ist verbindlich festgeschrieben

Die geplanten Veränderungen des Medienstaatsvertrages werden die Arbeitsweise und teilweise auch das Programm verändern. Allerdings braucht das noch Zeit. So ist zum Beispiel der Auftrag präzisiert und stärker auf Information, Bildung und Kultur fokussiert worden. Die Zahl der Hörfunkprogramme wurde zusammengestrichen, und Spartenprogramme sollen gebündelt und künftig vor allem digital verbreitet werden. Zudem muss eine Kontrolle der Auftragserfüllung anhand gesetzlich festgelegter Kriterien erfolgen. Die Einhaltung dieser qualitativen Merkmale soll ein neuberufener Medienrat überprüfen, der alle zwei Jahre, analog zur Beitragskommission KEF, Bericht erstattet. Das Verbot presseähnlicher Telemedienangebote wird verschärft, und der öffentlich-rechtliche Rundfunk soll künftig unter Wahrung seiner journalistischen

und institutionellen Eigenständigkeit Kooperationen mit privaten Veranstaltern eingehen. Breiten Raum nimmt die Pflicht zur Zusammenarbeit von ARD, ZDF und Deutschlandradio ein. So werden die Sender ihre digitalen Inhalte künftig auf einem gemeinsamen technischen Plattformsystem präsentieren. Für die Berichterstattung über Ereignisse mit überregionaler Bedeutung wird eine »Arbeitsteiligkeit« verbindlich festgelegt. Erstmals werden in einem Staatsvertrag Grundsätze der außertariflichen Vergütung geregelt. Die Höhe der Gesamtvergütung hat sich an den Bezügen im öffentlichen Sektor, einschließlich vergleichbarer öffentlicher Unternehmen, zu orientieren, heißt es in dem Papier. Stringenter werden zudem wirtschaftliche Kontrolle und Leistungsnachweise festgeschrieben.

Die Länder erhoffen sich einen geringeren Finanzbedarf der Sender

Die Länder erhoffen sich durch die beschlossenen Strukturveränderungen einen geringeren Finanzbedarf der Anstalten, mehr regionale Berichterstattung, bessere digitale Angebote für Jugendliche, ein ausgewogeneres Programmangebot und verstärkte Kooperationen mit privaten Anbietern. Nachdem die Ministerpräsidenten im Oktober 2024 den Reformstaatsvertrag beschlossen hatten, erklärten sie, dass der Vertrag in seiner Gesamtheit dem Anspruch einer »grundlegenden Reform des öffentlich-rechtlichen Rundfunks« gerecht werde, »um ARD, ZDF und Deutschlandradio digitaler, schlanker und moderner aufzustellen und ihre Akzeptanz bei den Bürgerinnen und Bürgern zu stärken«. Alexander Schweitzer, Ministerpräsident von Rheinland-Pfalz und Vorsitzender der Rundfunkkommission, erwartet unter anderem, dass die beitragsfinanzierten Sender effizienter und sparsamer arbeiten. Diese Hoffnung, so betonten mehrere Staatskanzleichefs, setzt bei den Anstalten aber den Willen voraus, die Reformen überhaupt und dann möglichst schnell umzusetzen. So erklärte Rainer Robra, Chef der Staatskanzlei in Sachsen-Anhalt, dass mit dem Reformstaatsvertrag die politischen Leitplanken klar gesetzt seien. »Jetzt sind die Intendantinnen und Intendanten gefordert, die vereinbarten Reformen in ihren Häusern zügig umzusetzen, Effizienzen zu heben, Kooperationen auszubauen und Kosten zu senken. Sie müssen zeigen, dass sie den Reformauftrag ernst nehmen, statt weitere Gutachten zu beauftragen, um die Regelungsanordnungen zu relativieren.«

Frühestens in vier Jahren werden die Reformen wirtschaftliche Ergebnisse bringen, so die Einschätzung der Beitragskommission KEF. Die KEF-Experten stellten fest, dass sich für sie bis 2028 »keine wesentlichen Einsparpotenziale in Ergänzung zu den im 24. Bericht der Kommission getroffenen Feststellungen« ergeben würden. Erst ab 2029 sei mit »teils erheblichen beitragsrelevanten Einsparpotenzialen« zu rechnen. Allerdings, so die KEF, setze das eine Reduzierung der Immobilienkosten, die effektivere Ausgestaltung des Programmauftrags, die Reduzierung der Verbreitungswege und die Entwicklung anstaltsübergreifender technischer Infrastrukturen voraus. Die Expertenkommission nannte aber auch drei Bereiche, in denen kurzfristig »deutliche Entlastungen für die Beitragszahler durch eine Neuordnung beitragsferner Leistungen« zu erreichen sei. Dazu zählen Belastungen durch Beitragsbefreiungen, die Finanzierung der Landesmedienanstalten sowie die Kosten der Klangkörper.

Bis Ende 2026 sollen die ARD-Anstalten ein Konzept für die künftige Rolle und Finanzierung der Orchester und Chöre vorlegen.

Reformagenda ist nicht ausreichend

Nicht nur aus den Landtagen kam Kritik, dass die Reformen nicht weitgehend genug gingen. Auch Verbände, Medienrechtler, Wissenschaftler, Politiker aber auch Beitragszahler monieren, dass viele sinnvolle Vorschläge nicht umgesetzt wurden oder im Verlauf der Verhandlungen »verwässert« worden sind. So hatte der Zukunftsrat im Januar 2024 eine Reformagenda vorgestellt, die strukturelle Veränderungen bei der ARD und eine programmliche Arbeitsteilung zwischen ARD und ZDF vorsahen. Dieses Konzept findet sich im Reformstaatsvertrag nicht wieder. Zudem gibt es keine Beschränkung der öffentlich-rechtlichen Onlineangebote wie Podcasts, Apps oder Streamingformate. Hier ist eher mit einem Anstieg als mit einer Senkung der Kosten zu rechnen. Auch bei der Deckelung der Sportrechte wurde getrickst. Die Ausgabenbegrenzung von fünf Prozent werden nicht, wie ursprünglich vorgesehen, auf das Programmbudget, sondern auf die Gesamtausgaben berechnet. Offene Fragen, warum es beispielsweise zwei nationale Programme geben muss, warum weiterhin internationale Korrespondentennetze von ARD und ZDF parallel existieren oder ob nicht ARD-Anstalten zusammengelegt werden können, muss ein künftiger Staatsvertrag für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk beantworten. Damit die Akzeptanz in der Bevölkerung sowohl für das Programm als auch für den Rundfunkbeitrag wieder steigt, sind konsequentere Strukturreformen zwingend.

Frühestens in vier Jahren werden die Reformen wirtschaftliche Ergebnisse bringen, so die Einschätzung der Beitragskommission KEF

Rundfunkbeitrag beträgt wie bisher 18,36 Euro monatlich

Der Rundfunkbeitrag beträgt weiterhin 18,36 Euro pro Monat. Da die Länder die von der KEF vorgeschlagene Erhöhung um 58 Cent auf 18,94 Euro nicht per Staatsvertrag umsetzen, haben ARD und ZDF beim Bundesverfassungsgericht geklagt. Bis zu einer Entscheidung der Karlsruher Richter, bleibt der bisherige Beitrag bestehen. Allerdings will die KEF im Februar einen Zwischenbericht mit einer Empfehlung für eine Erhöhung des Beitrages vorlegen. Dieser soll für 2027 und 2028 nur um 28 Cent steigen. In ihrem Bericht vom Frühjahr 2024 war noch eine monatliche Steigerung von 58 Cent vorgesehen. Die KEF geht davon aus, dass die Anstalten mit dieser geringeren Steigerung bedarfsgerecht finanziert seien. Ob es so kommt, ist nicht sicher. Zuerst müssen die Länder diesem Vorschlag zustimmen und dann die Landtage. Zudem steht noch die Entscheidung des Bundesverfassungsgerichtes aus. Das wird jedoch maßgeblich für die Beitragsfestsetzung der nächsten Jahre sein.

Helmut Hartung ist Chefredakteur von medienpolitik.net

Digitale Souveränität ist nicht verhandelbar!

Zum Einreiseverbot der HateAid-Geschäftsführerinnen in die USA

ÇİĞDEM UZUNOĞLU

Die von den USA verhängten Einreiseverbote gegen die Geschäftsführerinnen von HateAid sind alles andere als eine diplomatische Fußnote. Sie markieren einen Punkt, an dem eine abstrakte Debatte plötzlich sehr konkret wird – persönlich, politisch und machtvoll. Wer diesen Vorgang als Randnotiz abtut, verkennt seine Tragweite: Hier wird nicht nur eine zivilgesellschaftliche Organisation attackiert, sondern das europäische Verständnis davon, wie digitale Räume reguliert und geschützt werden sollen.

Dass ausgerechnet Akteurinnen ins Visier geraten, die sich auf Grundlage europäischen Rechts gegen digitale Gewalt und Hassrede engagieren,

Engagement, das sich auf europäisches Recht stützt, wird personalisiert sanktioniert. Damit wird aus einer sachlichen Auseinandersetzung über Regeln ein machtpolitisches Signal: Wer europäische Digitalstandards verteidigt, muss mit Konsequenzen rechnen. Das ist nicht nur problematisch für die unmittelbar Betroffenen – es ist ein Angriff auf die Idee eines regelbasierten digitalen Raums insgesamt.



Gerade deshalb ist dieser Fall so relevant. Er zeigt, dass digitale Souveränität nicht abstrakt ist, sondern konkrete Menschen betrifft. Wer sich gegen Hass im Netz, Desinformation und digitale Gewalt stellt, verteidigt



Den Geschäftsführerinnen von HateAid, Josephine Ballon und Anna Lena von Hodenberg, wird die Einreise in die USA verwehrt

ist kein Zufall. Der Fall macht sichtbar, was längst Realität ist: Digitale Souveränität ist kein technisches Detail und kein Zukunftsthema – sie ist eine gegenwärtige Machtfrage. Und sie ist nicht verhandelbar!

Die deutlichen Reaktionen aus Berlin und Brüssel sind deshalb folgerichtig. Wenn europäische Digitalgesetze als »ungerechtfertigte Maßnahmen« diffamiert werden, geht es im Kern um etwas Grundsätzlicheres: Wer setzt die Regeln in digitalen Öffentlichkeiten – und wer ist bereit, sie auch durchzusetzen? Europa hat diese Frage mit dem Digital Services Act klar beantwortet. Der DSA ist kein politisches Signal, sondern geltendes Recht. Er formuliert den Anspruch, dass demokratische Werte auch im Digitalen gelten müssen: Rechtsstaatlichkeit, Transparenz, Schutz vor Gewalt und die Verantwortung von Plattformen für die Räume, die sie organisieren.

Genau hier liegt der neuralgische Punkt. Digitale Souveränität bedeutet Selbstbestimmung – das Recht demokratischer Gesellschaften, ihre normativen Grundlagen nicht an Plattforminteressen oder geopolitische Machtspiele auszulagern. Dass diese Regulierung vor allem große, überwiegend US-amerikanische Tech-Konzerne betrifft, ist kein Ausdruck von Protektionismus, sondern die logische Konsequenz realer Machtverhältnisse. Wer digitale Öffentlichkeit strukturiert, trägt Verantwortung. Punkt.

Die Einreiseverbote gegen die HateAid-Geschäftsführerinnen verschieben diesen Konflikt nun auf eine neue Ebene. Zivilgesellschaftliches

nicht nur Einzelne, sondern die Voraussetzungen demokratischer Öffentlichkeit. Wenn solche Akteure unter Druck geraten, wird deutlich, wie ernst es Europa mit der eigenen Resilienz im Digitalen wirklich meint.

Für Medien und Öffentlichkeit bedeutet das: Dieser Konflikt darf nicht als bloßes transatlantisches Kräfteressen erzählt werden. Er ist ein Streit um Kontrolle, Sichtbarkeit, Macht und Verantwortung in digitalen Räumen. In Zeiten KI-generierter Inhalte und algorithmisch gesteuerter Öffentlichkeiten braucht es genau diese Einordnung – und eine klare Haltung.

Der Fall HateAid ist daher ein Weckruf. Digitale Souveränität ist keine verhandelbare Größe und keine technokratische Fußnote. Sie ist eine demokratische Notwendigkeit. Europa hat mit dem DSA den Rahmen gesetzt. Jetzt kommt es darauf an, ihn nicht nur zu verteidigen, sondern ihn auch konsequent in der Praxis umzusetzen und zu leben – selbst dann, wenn der politische und diplomatische Preis steigt.

Diese Entscheidung ist keine abstrakte. Sie betrifft Politik, Institutionen – und uns alle. Als Wahlbürgerinnen und Wahlbürger. Und durch unsere täglichen Entscheidungen darüber, welche Plattformen wir nutzen, wofür wir sie nutzen und welche Regeln wir dort akzeptieren. Digitale Souveränität beginnt nicht irgendwann. Sie wird jetzt verteidigt – oder sie wird preisgegeben.

Çiğdem Uzunoglu ist Direktorin des Grimme-Instituts

Von MTV ins Ensemble

Porträt der Tänzerin und Choreografin Natalie Wagner

ANDREAS KOLB

Als 1981 der Musiksender MTV an den Start ging, war das der Beginn eines neuen Zeitalters, auch im Bereich des Tanzes. Träumten früher die jungen Mädchen davon, im Tutu zur Ballettschule zu gehen, so kam das zeitgenössische Tanz-Curriculum jetzt modisch aufgepeppt mittels TV-Gerät ins Wohnzimmer geschwappt. So auch bei Familie Wagner in Zürich: Tochter Natalie tanzte jeden Tag in der guten Stube Videoclips nach, bis ihr Vater entschied, das bewegungssüchtige Kind müsse bei der Schweizerischen Ballettberufsschule angemeldet werden: »Da kannst du jeden Tag tanzen!«, hat Natalie Wagner ihren Vater noch im Ohr. Mit sieben Jahren begann die professionelle Ausbildung der jungen Tänzerin, für die sie ihren Eltern bis heute dankbar ist.

Ich wollte alles lernen. Ich habe mich in meiner Freizeit zu Tode gearbeitet, damit ich Geld sparen konnte, um alle Workshops zu finanzieren

»Damals ist mir das Ballett ans Herz gewachsen. Dann kam der Charaktertanz: Ich habe Flamenco kennengelernt, und irgendwann hat sich mein Herz für ganz viele Tanzstile geöffnet. Ich entdeckte Hip-Hop, dann Salsa. Gesteppt habe ich auch noch.« Verglichen mit der Zahl ihrer Tanzweiterbildungen ist ihre zweijährige Berufsausbildung an der KV Business School Zürich heute nur noch eine Randnotiz: Zunächst absolvierte die junge Tänzerin Workshops in der Schweiz mit Tänzern aus Amerika. Als sie 18 wurde, ging sie in die USA, wo es üblich ist, dass Tänzer alle Genres lernen und sich nicht nur auf eine Stilistik konzentrieren. »Diese Zeit hat mich sehr geprägt, ich wollte einfach alles lernen. Ich habe mich in meiner Freizeit zu Tode gearbeitet, damit ich Geld sparen konnte, um mir alle Workshops zu finanzieren.« Es war ein ewiges Hin und Her zwischen den Kontinenten und den Kulturen: Sechs Monate in den Staaten,



Natalie Wagner

dann ging es wieder in die Schweiz zum Geldverdienen, dann zwei Jahre Los Angeles und New York.

Als freiberufliche Tänzerin arbeitete sie mit Choreografen wie Jérôme Bel (Schweiz), Adam Parson (USA), Katja Grässli (Niederlande) und Charlotta Öfverholm (Schweden) sowie mit Compagnien wie der Kamea Dance Company (Israel), dem Staatstheater Gießen (Tarek Assam) und in Görlitz (Adi Salant, Noah Zuk, Dan Pelleg & Marko Weigert) zusammen und trat in ganz Europa und den USA auf.

Von 2006 bis 2015 war Natalie Wagner künstlerische Leiterin und Choreografin ihrer eigenen »naway company« und kreierte sowohl Kurzstücke als auch abendfüllende Werke. 20 Jahre lang lebte sie als freie Tanzschaffende. Doch auch wenn ihr jedes Projekt, jede Produktion immer wieder den Kick gaben, wollte sie nicht mehr so weitermachen und wagte 2018 einen Neustart mit einem Künstlerischen Masterstudium »Arts Choreografie« an der Palucca Hochschule für Tanz Dresden. Sie erinnert sich: »Einerseits hinterfragte ich mich, ob ich überhaupt noch choreografisch tätig sein will, gleichzeitig hatte

ich das Bedürfnis, mich mit Themen und Methoden auseinanderzusetzen, für die ich bisher noch nicht die Zeit und die Gelegenheit hatte. Mit anderen Worten, ich hatte eine künstlerische Krise. Ohne Erwartungen habe ich mich für den Studiengang beworben und es dem Schicksal überlassen, ob ich angenommen werde oder nicht. Es war dann wie ein Zeichen für mich, dass ich wohl doch auf der richtigen Bahn bin.«

Der Masterstudiengang Choreografie eröffnete ihr die Möglichkeit, ihr Netzwerk zu erweitern und mit Künstlerinnen und Künstlern zusammenzukommen, die sie sonst nicht getroffen hätte. Das Studium brachte ihr Klarheit und lenkte ihren Blick in eine Richtung, von der sie kaum gewagt hatte, zu träumen: Seit der Spielzeit 2022/23 steht das zeitgenössische Tanzensemble der Landesbühnen Sachsen in Radebeul unter der Leitung der Chefchoreografin Natalie Wagner. »Ich mache eigentlich gar nichts anderes als früher, nur ist mir jetzt Urlaub bezahlt«, scherzt sie. »Als ich vor vier Jahren in Radebeul angefangen habe, war das für mich wie ein Ankommen: endlich mal an einem Ort sein. Ich merke auch für

mich als Künstlerin, ich kann mich anders vorbereiten, weil ich jetzt die Tänzer kenne und weiß, was die mögen, was sie können und was nicht. Wo sind die Stärken, die Schwächen, wo kann man sich ergänzen.«

Als mobiles Theater sind die Landesbühnen Sachsen sowohl am Standort Radebeul als auch auf Gastspielen in ganz Sachsen vertreten mit dem Ziel, Teilhabe an Kunst und Kultur im ländlichen Raum zu ermöglichen. Die Tanzcompagnie des Theaters vereint zwölf internationale Tänzerinnen und Tänzer. Besonderen Wert legt Wagner darauf, den Mitgliedern des Ensembles die Möglichkeit zu geben, eigene Abende zu kreieren und choreografische Handschriften zu erproben.

Weitere Schwerpunkte ihrer Arbeit bilden die Vernetzung zur freien Szene und anderen Choreografinnen und Choreografen sowie Inter- und Crossdisziplinarität. Im Rahmen eines zuvor initiierten Gesundheitsprojekts für Tänzerinnen und Tänzer wurde zudem ein regelmäßiges Athletiktraining etabliert. Dieses dient der Prävention, der nachhaltigen Gesundheitserhaltung und der professionellen Entwicklung

der Tänzerinnen und Tänzer. Was diese früher in ihrer Freizeit auf eigene Initiative machen mussten, gehört jetzt in ihr vertragliches Zeitbudget.

Im Rahmen ihres Stipendiums an der Palucca Hochschule in Dresden hatte Wagner zu Ansichten professioneller Tanzkünstler über ihren Beruf und zu den Herausforderungen der heutigen Berufswelt geforscht. 269 professionelle freiberufliche und festangestellte Tanzkünstlerinnen und -künstler in Deutschland nahmen an der Umfrage zur Berufsidentität im Tanz teil. Die Ergebnisse ihrer Arbeit lässt sie auch heute noch in die praktische Arbeit mit ihrem Ensemble einfließen; sie ermöglichen ihr, individuell an Selbstbildern und der künstlerischen und persönlichen Entwicklung ihrer Künstler zu arbeiten.

Vom klassischen Ballett- und Tanztheater lässt sie sich inspirieren, aber ihre künstlerische Freiheit lebt sie in der modernen Lesart dieses Repertoires. Bei Carmen etwa erzählt sie von Femizid, beim Sacre stellt sie sich die Frage: »Braucht es immer ein Opfer? Einfach nur ein schönes Tänzchen zu machen oder tolle Tricks zu offerieren, das reicht mir nicht als Künstlerin.« In der nächsten Spielzeit macht sie den Ballettmusik-Hit unter den zeitgenössischen Choreografen überhaupt, »Die vier Jahreszeiten« von Antonio Vivaldi. So wie unsere Welt heute aus den Fugen gerät, wird in ihrer Choreografie jede Verbindung zur Frage: Können wir einander tragen, wenn die Ordnung wankt? Sensibilität wird zur Überlebensstrategie – fragil, präzise, ungewiss. »Es ist ein großes Privileg, dass ich hier an der Landesbühne immer wieder mit dem Komponisten Nikolaus Wörnle arbeiten kann. Wir nehmen die berühmten Melodien, aber werden diese zeitgenössisch neu arrangieren.«

Ihre Leseart von zeitgenössischem Tanz setzt sie an den Sächsischen Landesbühnen erfolgreich um. »Mir ist es wichtig, dass es auch ins Kleine geht. Ins menschliche Miteinander.« Doch nicht nur der soziale Mikrokosmos, auch die großen gesellschaftlichen Themen spielen in Wagners Choreografien eine Rolle. »Wo beginnt Politik? Wie funktioniert Demokratie? Wer ist der Entscheidungsträger? Wie kann jeder gesehen und gehört werden? Eine wichtige Linie meiner künstlerischen Arbeit sehe ich darin, dass unsere spezielle Art von Zusammenarbeit der Inhalt der Arbeit selber ist, dass meine Arbeitsweise den Inhalt selbst hergibt. Das reizt mich, das finde ich spannend.«

Andreas Kolb ist Redakteur von Politik & Kultur

Dauerhaft

Forschung und Werk des Historikers Peter Brown

JOHANN HINRICH CLAUSSEN

Zu häufig schenkt man den Falschen zu viel Aufmerksamkeit – diesen Göttinnen und Göttern des Tages, all denjenigen, die gerade die Macht besitzen, ohne sie sinnvoll zu gebrauchen. Dem Urteilsvermögen und Seelenfrieden ist es zuträglicher, sich denen zuzuwenden, die etwas von dauerhafter Bedeutung geschaffen haben. Deshalb habe ich die 700-seitigen Lebenserinnerungen von Peter Brown (»Journeys of the Mind. A Life in History«, 2023) gelesen. Vielen wird dieser Name nichts sagen, aber der heute 90-Jährige ist einer der bedeutendsten Historiker unserer Zeit.

Wer Browns Gedankenreisen nachvollzieht, taucht in eine Welt von gestern ein; reist in den Sudan, wo sein Vater für die imperiale Eisenbahn

arbeitete; lernt das Irland der Kriegszeit kennen, wo die nicht nur besitzende Macht des Glaubens herrscht; bestaunt die Welt englischer Privatschulen, die Colleges von Oxford und die Mysterien der britischen Klassengesellschaft. Besonders berührt hat mich, dass Brown an starkem Stottern litt – ebenso wie ich als Kind (darüber habe ich mich einmal mit Olaf Zimmermann unterhalten, mein wichtigster Beitrag für »Politik & Kultur«).

Brown wurde in Oxford ein großer Althistoriker. Dabei half ihm seine Furcht einflößende Sprachbegabung (er beherrscht 26 Sprachen). Zudem ist er ein großer Leser, der – so meint man – alle wesentlichen Quellentexte der Antike, Spätantike und des frühen Mittelalters im Original gelesen hat. Vor allem ist er ein von Beginn an ungemein neugieriger Forscher,

der sich nie um Meinungskonventionen geschert hat. Dabei mag ihm seine Außenseiterposition als protestantischer Ire aus der lower middle class geholfen haben. Man muss sich Brown als einen ebenso furchtlosen wie sanften Bilderstürmer vorstellen, der ruhig und gelehrt, überlegt argumentierend und fair debattierend eine Fehlwahrnehmung nach der anderen zerbricht – und dies in schönster Prosa.

Als junger Mann wollte er eine Doktorarbeit über Augustinus schreiben, aber er merkte, dass eine Gesamtdarstellung fehlte, so schrieb er lieber die bis heute gültige Biografie. Danach entzauberte er den Mythos vom »Fall von Rom«. Die Spätantike ist für ihn keine Zeit der Dekadenz, sondern eine hochkreative Epoche. Ihr Ende war keine Katastrophe, an der barbarische Fremde Schuld trugen, sondern Teil einer langen, komplexen Transformation, die zu neuen, kleineren Christentümern führte. Anschließend wandte er, der nie an »Eurozentrismus« gelitten hat,

sich den übersehenen Quellorten des Christentums im Nahen Osten zu, vor allem Syrien. Es folgten in den 1970er Jahren intensive Reisen in den Iran, weil er über das antike Sassanidenreich forschte. Dabei entdeckte



CLAUSSENS KULTURKANZEL

er die Welt des Islam für sich. Damals habe in Europa, aber auch bei den Eliten des Nahen Ostens die Übereinkunft geherrscht, dass der Islam eine Art lebendes Fossil sei, das bald aussterben werde. Nur Brown dachte anders. Dennoch wurde auch er, wie die meisten, von der iranischen Revolution 1979 vollkommen überrascht. Wegen ihr konnte er leider sein Sassaniden-Buch nicht schreiben. Dafür veröffentlichte er – als Protestant ohne Vorurteile – wunderbare Werke über die zentrale Bedeutung

der Heiligenverehrung und der Anti-Sexualität im alten Christentum. Letztere deutete er nicht als neurotische »Leibfeindlichkeit«, sondern als Versuch, sich aus gesellschaftlichen Gefängnissen zu befreien.

Brown ist kein Theologe, sondern Historiker, der kritische Distanz zu seinen Gegenständen wahrt. Dennoch hat die intensive Arbeit über das antike und mittelalterliche Christentum in West und Ost sowie über den Islam und Zoroastrismus dazu geführt, dass Brown in seinem persönlichen Leben religiöse Rituale pflegt. Regelmäßig besucht er in Princeton, wo er heute lebt, den örtlichen Gottesdienst. Und so beginnt sein Tag: Aufgrund seines Alters wacht er früh auf, steht auf, spricht seine Morgengebete, um dann antike Quellentexte im Original zu lesen, zuletzt aus Äthiopien. Das würde ich ihm gern nachmachen, aber mit meinen Ge'ez-Kenntnissen hapert es.

Johann Hinrich Claussen ist Kulturbbeauftragter der Evangelischen Kirche in Deutschland

Stellungnahme des Deutschen Kulturrates zur Studie
»Angemessene Vergütung insbesondere im Bereich Streaming und Plattform-Ökonomie/
Reform des Vergütungssystems für gesetzlich erlaubte Nutzungen im Urheberrecht«

Berlin, den 15.12.2026. Der Deutsche Kulturrat, der Spitzenverband der Bundeskulturverbände, positioniert sich in dieser Stellungnahme zu der vom Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz (BMJV) in Auftrag gegebenen Studie »Angemessene Vergütung insbesondere im Bereich Streaming und Plattform-Ökonomie/Reform des Vergütungssystems für gesetzlich erlaubte Nutzungen im Urheberrecht«. Beide Themen sind für den Kultur- und Medienbereich von großer Bedeutung.

Der Deutsche Kulturrat begrüßt, dass mit dem Gutachten der Versuch unternommen wird, die Kulturwirtschaft umfassend und detailliert in Bezug auf die beiden Fragestellungen zu untersuchen. Die Studie ist zwar breit angelegt, bleibt jedoch in wichtigen Punkten unvollständig und vergleicht in dieser Unvollständigkeit am Ende strukturell nicht vergleichbare Teilmärkte. Das wirkt sich insbesondere auf die gebildeten Archetypen und die daraus abgeleiteten Schlussfolgerungen aus. Problematisch ist ferner, dass auf den Teilmarkt Musik nicht näher eingegangen wird. Auch andere Bereiche kulturellen Schaffens wie bspw. Bildende Kunst, Architektur oder Übersetzung werden im Gutachten nicht oder nur sehr verkürzt behandelt. Der Beauftragte für Kultur und Medien hat zwar zum Musikstreaming ein eigenes Gutachten in Auftrag gegeben. Es wäre aber deutlich besser gewesen, wenn der Bereich der Musik zusammen mit den anderen Werkkategorien in einem Gutachten mit derselben Prüfungssystematik und Terminologie behandelt worden wäre.

Ferner wäre es aus Sicht des Deutschen Kulturrats sinnvoll gewesen, im Gutachten offenzulegen, welche Akteure bei der Erstellung des Gutachtens konkret beteiligt wurden.

Nicht unproblematisch ist auch, dass das Gutachten zwei Themenkomplexe behandelt, die tatsächlich und rechtlich sehr unterschiedlich sind. Während es im Zusammenhang mit der angemessenen Vergütung im »Bereich Streaming und Plattformökonomie« vor allem um Fragen des Urhebervertragsrechts geht, soll mit den gesetzlichen Vergütungsansprüchen für gesetzlich erlaubte Nutzungen ein gerechter Ausgleich dafür geschaffen werden, dass Urhebern und Rechtsinhabern ein Schaden aufgrund der gesetzlichen Schrankenregelungen entsteht.

Das Gutachten ist vor dem Hintergrund dieser doppelten Fragestellung sehr umfangreich geworden. Der Deutsche Kulturrat beschränkt sich in dieser Stellungnahme im Wesentlichen auf eine Bewertung konkreter Handlungsempfehlungen und nimmt dabei unter I. und II. vor allem auf die Zusammenstellung in der Kurzfassung Bezug. Ferner wird unter III. kurz auf Fragen der Künstlichen Intelligenz (KI) eingegangen, die im Gutachten ebenfalls – im Wege eines Exkurses – thematisiert werden.

I. Forschungsziel I
»Angemessene Vergütung insbesondere im Bereich Streaming und Plattform-Ökonomie«

Zu einigen Vorschlägen beim Forschungsziel I äußert sich der Deutsche Kulturrat wie folgt:

1. Nutzungsindikatoren

Die Gutachter schlagen vor, dass die Nutzungsindikatoren für eine angemessene Vergütung, die vor allem von den Verwertern wie Produzenten oder Verlagen erhoben werden, unabhängig und effektiv kontrolliert werden sollten. Als

mögliche Kontrollinstanzen werden Wertungsgesellschaften, Gewerkschaften oder staatliche Behörden erwähnt.

Der Deutsche Kulturrat hält diesen Vorschlag nicht für überzeugend. Wertungsgesellschaften, Gewerkschaften und Berufsverbände spielen eine wichtige Rolle bei der Bestimmung der angemessenen Vergütung der Urheber und Leistungsschutzberechtigten, sind aber keine unabhängigen Stellen, sondern vertreten die Interessen ihrer Mitglieder und Wahrnehmungsberechtigten. Es dürfte auch nicht zu dem Aufgabenbereich von staatlichen Behörden gehören, Indikatoren für die Nutzung von urheberrechtlich geschützten Werken zu überprüfen. Soweit die Gutachter hier an die Schiedsstelle beim Deutschen Patent- und Markenamt (DPMA) gedacht haben sollten, ist darauf hinzuweisen, dass diese Einrichtung weder von Amts wegen tätig wird noch die erforderlichen Kapazitäten für eine solche Aufgabe mitbringen dürfte. Insgesamt sollte zusätzliche Bürokratie dringend vermieden werden.

2. Sammlung und Auswertung von Verträgen

Die Gutachter schlagen außerdem vor, dass Verwertungsgesellschaften oder Gewerkschaften damit beauftragt werden könnten, Verträge zu sammeln, auszuwerten und für Urheber beratend tätig zu werden. Mit Blick auf Verwertungsgesellschaften ist darauf hinzuweisen, dass eine solche Aufgabe nicht in den Aufgabenbereich von Verwertungsgesellschaften fällt, wie er im Verwertungsgesellschaftengesetz (VGG) definiert ist. Hinzu kommt, dass Verwertungsgesellschaften, die Rechte für Urheber und Verwerter (Verlage oder Produzenten) gemeinsam wahrnehmen, schon aus Gründen der Gleichbehandlung aller ihrer Berechtigten in urhebervertragsrechtlichen Fragen zumeist nicht tätig werden können. Auch der konkrete Vorschlag einer »Zentralen Streaming-Transparenzstelle« begegnet Bedenken, solange völlig unklar ist, wo eine solche Stelle angesiedelt sein soll und wer sie finanziert. Zudem bestünde auch hier die Gefahr, zusätzliche Bürokratie aufzubauen. Soweit es um Regelungen in Gesamtverträgen, Tarifverträgen und Gemeinsamen Vergütungsregeln geht, ist darauf hinzuweisen, dass diese bereits jetzt öffentlich zugänglich sind. Soweit Gewerkschaften oder Berufsverbände darüber hinaus auf freiwilliger Basis individuelle Verträge sammeln und auswerten, kann dies sehr sinnvoll sein. Eine Verpflichtung dazu dürfte aber mit der Verbands- und Vereinsautonomie nur schwer zu vereinbaren sein. Zusätzlich sind kartellrechtliche Risiken sowie Fragen der Vertraulichkeit zu beachten, da die zentrale Sammlung sensibler Vertragsdaten sowohl wettbewerbsrechtliche Probleme als auch die Gefahr der Offenlegung geschäftskritischer Informationen mit sich bringen würde.

3. Gesetzliche Gleichbehandlungspflicht

Die Gutachter haben ferner vorgeschlagen, eine gesetzliche Gleichbehandlungspflicht von Urhebern gegenüber marktmächtigen Online-Plattformen einzuführen. Eine solche Verpflichtung kann möglicherweise sinnvoll sein, bedarf aber einer (kartellrechtlichen) Rechtfertigung. Anders als bei Verwertungsgesellschaften, die als faktische Monopole einer Gleichbehandlungspflicht unterliegen, dürfte bei Streaming-Plattformen eine Gleichbehandlung nur schwer generell zu begründen sein. Zu berücksichtigen ist auch, dass das Geschäftsmodell

von Plattformen darin besteht, mittels Algorithmen zu priorisieren. Dies dürfte sich mit einer Gleichbehandlungspflicht gegenüber Urhebern und ihren Werken kaum vereinbaren lassen. Zu begrüßen ist dagegen der Vorschlag, die Durchsetzung der Regelungen des deutschen Urhebervertragsrechts gegenüber internationalen Plattformen zu ermöglichen und eine Umgehung von Schutzvorschriften rechtlich zu verhindern.

II. Forschungsziel II
»Reform des Vergütungssystems für gesetzlich erlaubte Nutzungen im Urheberrecht«

Zum Forschungsziel II nimmt der Deutsche Kulturrat wie folgt Stellung:

1. Systemwechsel bei der Geräte- und Speichermedienvergütung

Der Deutsche Kulturrat begrüßt sehr, dass die Gutachter einem Systemwechsel bei der Geräte- und Speichermedienvergütung (»große Lösung«) eine klare Absage erteilt haben. Weder steuerfinanzierte Modelle noch ein »Kulturbeitrag« sind geeignet, eine verlässliche Vergütung der Urheber und Rechtsinhaber für gesetzlich erlaubte Nutzungen sicherzustellen. Höchst problematisch ist auch das vorgestellte »Lizenzmodell«, wonach Vertragspartner der Urheber, wie Verlage oder Produzenten, die Vergütung für gesetzlich erlaubte Nutzungen zu zahlen hätten, obwohl sie ebenfalls von den Schrankenregelungen betroffen sind und deshalb im geltenden System auch an den hierfür vorgesehenen Vergütungen beteiligt werden.

Wichtig ist, dass in Deutschland das derzeitige duale Vergütungssystem für gesetzlich erlaubte Vervielfältigungen, welches aus der Geräte- und Speichermedienvergütung (§ 54 UrhG) und der Betreibervergütung (§ 54c UrhG) besteht, beibehalten wird. Bei der Betreibervergütung sind gesetzliche Anpassungen allerdings erforderlich (vgl. unten).

2. Einzelfragen im Zusammenhang mit den gesetzlichen Vergütungsansprüchen

Im Folgenden wird auf Einzelfragen im Zusammenhang mit den gesetzlichen Vergütungsansprüchen näher eingegangen. Dabei beschränkt sich der Deutsche Kulturrat auf die gesetzlichen Vergütungsansprüche im Zusammenhang mit gesetzlich erlaubten Nutzungen. Auf andere Arten von Vergütungsansprüchen, wie insbesondere sog. Direktvergütungsansprüche (bspw. § 20b Abs. 2 UrhG) wird nicht näher eingegangen.

a) Reichweite des Anspruchs

Der Deutsche Kulturrat teilt die Skepsis der Gutachterinnen und Gutachter, dass bestimmte Streitfragen über die Reichweite der Geräte-, Speichermedien- und Betreibervergütung durch den nationalen Gesetzgeber entschieden werden können. Hier wird es jedenfalls bei den bereits anhängigen EuGH-Verfahren darauf ankommen, die Entscheidungen des Gerichts abzuwarten. Dass bedeutet aber nicht, dass auf nationaler Ebene keinerlei gesetzliche Änderungen möglich sind. Soweit es um die konkrete Ausgestaltung der Vergütungssysteme zur Sicherung des gerechten Ausgleichs geht, steht den Mitgliedstaaten ein weites Ermessen zu (vgl. nur EuGH GRUR 2022, 558 Rn. 41 – Austro-Mechana). Sehr zu begrüßen ist deshalb, dass die Gutachter sich dafür aussprechen, die Betreibervergütung nach § 54c UrhG endlich »technologieneutral« auszugestalten und digitale Abspeicherungen – neben den Papierkopien – zu erfassen.

Der Deutsche Kulturrat hatte dies bereits in seiner Stellungnahme vom 04.02.2020 gefordert¹. Die derzeitige Regelung in § 54c UrhG ist bereits seit vielen Jahren veraltet und führt dazu, dass die Betreibervergütung als wichtige zweite Vergütungssäule zur angemessenen Vergütung der Urheber und Rechtsinhaber nur noch begrenzt beitragen kann. Auf diese Problematik hatte bereits der Bundesrat in seiner Stellungnahme zu dem Entwurf für ein Gesetz zur Anpassung des Urheberrechts an die Erfordernisse des digitalen Binnenmarktes zu Recht hingewiesen (Br-Drs. 142/21 S. 9 f.).

Bei der Frage, ob es sich bei sog. *Teethered Downloads* um private Vervielfältigungen im Sinne des Art. 5 Abs. 2 lit. b InfoSoc-Richtlinie handelt, sollte dagegen zunächst die Entscheidung des EuGH in dem anhängigen Verfahren *Stichting de ThuisKopie* ./ HP (C-496/24) abgewartet werden.

b) Kreis der Anspruchsschuldner

Der Deutsche Kulturrat spricht sich im Grundsatz dafür aus, einen neuen Vergütungsanspruch gegenüber den Betreibern von Cloud-Dienstleistern einzuführen. Dass eine Vielzahl von Vervielfältigungen »in die Cloud« stattfinden, steht außer Frage. Auch hat der EuGH entschieden, dass es sich bei derartigen Vervielfältigungen um Privatkopien handelt, die zwingend zu vergüten sind (EuGH GRUR 2022, 558 Rn. 33 – Austro-Mechana). Unbeantwortet hat der EuGH allerdings die Frage gelassen, wie genau die Vergütung sicherzustellen ist. Hier kommt den Mitgliedstaaten – wie bereits ausgeführt – ein erheblicher Umsetzungsspielraum zu. In Deutschland ist festzustellen, dass bisher keine Vergütungen für Cloud-Vervielfältigungen gezahlt werden. Die Vergütungsschuldner der Geräte und Speichermedienvergütung lehnen es ab, Zahlungen für derartige Vervielfältigungen nach §§ 54 ff. UrhG zu leisten. Ferner hat der BGH kürzlich entscheiden, dass die Betreibervergütung nach § 54c UrhG in ihrer derzeitigen Fassung eine Cloud-Vergütung nicht abdeckt (BGH GRUR-RS 2025, 19429). Hier ist deshalb dringend der Gesetzgeber gefordert, eine Vergütung für Cloudvervielfältigungen sicherzustellen. Dabei spricht viel dafür, eine neue Betreibervergütung einzuführen, die von den Clouddienstleistern zu leisten wäre. Die genaue Ausgestaltung bedarf allerdings noch weiterer Prüfung. Dabei sollte insbesondere geprüft werden, wie der Kreis der zukünftigen Vergütungsschuldner genau beschrieben werden kann.

c) Anknüpfung bei der Bestimmung der Vergütung an den Preis von Geräten und Speichermedien

Zunächst teilt der Deutsche Kulturrat die Auffassung, dass eine gesetzliche Bestimmung der Höhe der Geräte- und Speichermedienvergütung nicht sinnvoll ist. Ob es sinnvoll ist, an den Preis der Geräte anzuknüpfen und hier eine Obergrenze vorzugeben, erscheint aber ebenfalls problematisch. Urheberrechtlich ist die Abhängigkeit einer angemessenen Vergütung von dem Preis eines Vervielfältigungsgerätes zunächst einmal nicht überzeugend. Die derzeitige Regelung des § 54a Abs. 4 UrhG, wonach die Vergütung in einem wirtschaftlich angemessenen Verhältnis zum Preisniveau des Geräts oder Speichermedien stehen muss, führt dazu, dass Vergütungen regelmäßig gekappt werden. Im Ergebnis erhalten die Berechtigten damit weniger Vergütung, als ihnen ohne die Kappungsgrenze zustehen würde. Hieran ändert sich auch nichts durch den Vorschlag der Gutachter. Es würde durch

ein vorgegebenes Verhältnis der Vergütung zum Gerätepreis (bspw. bis zu 5%) lediglich eine konkrete Begrenzung nach oben vorgenommen. Auch würde der Vorschlag der Gutachter an dem Erfordernis der Durchführung von Nutzungsstudien und der Gefahr der streitigen Interpretation der Studien durch die Beteiligten nichts ändern. Erwägenswert könnte in diesem Zusammenhang aber sein, eine gesetzliche Regelung zu prüfen, wonach die zuletzt gesamtvertraglich vereinbarten Vergütungsätze bis zu einer Neubestimmung durch die Parteien oder ein Gericht fortgelten, so weit die Parteien nichts anderes vereinbaren. Anderenfalls besteht stets die Gefahr, dass die Einnahmen der Verwertungsgesellschaften – und die Ausschüttungen an die Rechtsinhaber – aufgrund einer Kündigung von Gesamtverträgen über die Geräte-, Speichermedien und Betreibervergütung ganz erheblich gefährdet sind.

d) Verfahren der Vergütungsbestimmung

Problematisch erscheint der Vorschlag, dass nicht (mehr) gesamtvertraglich gebundenen Unternehmen ein Anspruch auf Durchführung empirischer Untersuchungen nach §§ 112 bis 116 VGG ermöglicht werden soll. Keine Einwände bestehen dagegen, die Möglichkeit der Anrufung der Schiedsstelle für empirische Untersuchungen gemäß § 93 VGG auf relevante Verbände zu erweitern.

Die Einführung eines Musterfeststellungsverfahrens nach §§ 41 Abs. 1, 42 VDuG könnte sinnvoll sein, um streitige Rechtsfragen im Zusammenhang mit der Geräte- und Speichermedienvergütung schnell zu klären, bedarf aber noch näherer Prüfung. Insoweit dürfte es vorzuziehen sein, dass – wie bisher – die Streitigen Rechtsfragen im Zusammenhang mit der Bestimmung der Vergütung durch Schiedsstelle und Gerichte inzident geklärt werden.

Am vorgeschalteten Verfahren der Schiedsstelle beim Deutschen Patent- und Markenamt (DPMA) sollte in jedem Fall festgehalten werden. Allerdings muss sichergestellt sein, dass die Verfahren nicht zu lange dauern. Soweit die Schiedsstelle mit zu vielen Verfahren befasst und deshalb überlastet ist, wie es in der Vergangenheit immer wieder der Fall war, muss seitens des DPMA schnell reagiert werden können. Sinnvoll erscheint es deshalb insbesondere zu prüfen, eine zweite Kammer bei der Schiedsstelle einzusetzen. Dies wäre bereits auf der Grundlage des geltenden Rechts möglich.

e) Vermutungsregelungen bei der Wahrnehmung von gesetzlichen Vergütungsansprüchen

Der Deutsche Kulturrat begrüßt den Vorschlag der Gutachter, die Vermutungsregelung des § 49 VGG auf die gesetzlichen Vergütungsansprüche nach § 60h Abs. 1 UrhG sowie nach §§ 5 Abs. 2, 12 Abs. 1 UrhDaG zu erweitern. Eine entsprechende gesetzliche Klarstellung ist bereits seit langem überfällig. Einbezogen in die Vermutungsregelung sollten allerdings auch die Vergütungsansprüche nach § 46 Abs. 4 UrhG sowie nach § 78 Abs. 2 UrhG werden; § 46 Abs. 4 UrhG sollte ferner in diesem Zusammenhang verwertungsgesellschaftspflichtig ausgestaltet werden.

f) Verhältnis von Schrankenregelungen zu vertraglichen Lizenzen

Das Gutachten spricht auch die Frage an, inwieweit gesetzliche Vergütungsansprüche und individuelle Lizenzierungen kombiniert werden können. Bei dieser Problematik kommt es nach Ansicht des Deutschen Kulturrats ►

Stellungnahme des Deutschen Kulturrates
Selbstständige Tätigkeit im Kultur- und Medienbereich rechtssicher und bürokratiearm gewährleisten –
Scheinselbstständigkeit entschieden entgegenreten

Berlin, den 15.12.2025. Der Deutsche Kulturrat, der Spitzenverband der Bundeskulturverbände, unterstreicht, dass selbstständige Tätigkeit im Kultur- und Medienbereich rechtssicher gewährleistet und unbürokratisch umgesetzt werden muss.

Die Erwerbsarbeit im Kunst-, Kultur- und Medienbereich zeichnet sich durch selbstständige Arbeit, abhängige Beschäftigung und sogenannte hybride Erwerbstätigkeit, also den Wechsel oder auch die parallele Ausübung von abhängiger Beschäftigung und Selbstständigkeit, aus. Alle Erwerbsformen haben ihre Berechtigung und verlangen jeweils eine angemessene Vergütung. Neben der Haupterwerbstätigkeit, in abhängiger Beschäftigung oder Selbstständigkeit, spielt in einigen Feldern des Kunst-, Kultur- und Medienbereiches auch die berufliche Nebentätigkeit eine wichtige Rolle. Die berufliche Nebentätigkeit sollte sich durch die soziale Absicherung im Hauptberuf auszeichnen.

Der Deutsche Kulturrat betont, dass Scheinselbstständigkeit im gesamten Kulturbereich entschieden entgegengetreten werden muss. Er fordert in diesem Zusammenhang, dass Länder und den Bund, bei künftigen Programmen u. a. zur Stärkung der kulturellen Bildung¹ ausreichend Mittel für Personal vorsehen und sie finanziell so unterstützen, dass den sozialversicherungs-

rechtlichen Aspekten Rechnung getragen werden kann.

Die Erwerbsarbeit im Kultur- und Medienbereich ist stark wissensbasiert und teilweise auf die Schöpfung und Verwertung geistigen Eigentums ausgerichtet, also typisch für die moderne Wissens- und Dienstleistungsgesellschaft. Die Selbstständigkeit in diesem Sektor ist durch folgende Merkmale geprägt:

- Selbstständige tragen unternehmerische Verantwortung, das gilt auch für Soloselbstständige.
- Selbstständige sind in der Regel für mehrere Auftraggeber tätig.
- Selbstständige üben ihre Tätigkeit an unterschiedlichen Orten aus, z. B. in einer eigenen Betriebsstätte, bei Auftraggebern oder Kunden. Das Fehlen einer eigenen Betriebsstätte ist kein Hindernis für selbstständige Tätigkeit.
- Selbstständige sind nicht in den Betrieb eingegliedert, können aber Infrastruktur (Räume, Technik, Instrumente usw.) oder Betriebsmittel von Auftraggebern oder Kunden nutzen.
- Selbstständige sind grundsätzlich weisungsfrei. Bei projektbezogenen Arbeiten im Team können sich in der Praxis dennoch temporäre Situationen ergeben, in denen verbindliche Abstimmungen und

Weisungen, auch seitens des Auftraggebers, auftreten.

- Künstlerische Vorgaben oder Weisungen in einem Probenprozess oder bei einer Aufführung gegenüber selbstständigen Mitwirkenden sind nicht mit Weisungen im sozialversicherungsrechtlichen Sinne gleichzusetzen. Ebenso wenig begründen Weisungen oder künstlerische Vorgaben von Selbstständigen gegenüber abhängig Beschäftigten ein abhängiges Beschäftigungsverhältnis.
- Selbstständige unterliegen teilweise inhaltlichen oder organisatorischen Vorgaben der Auftraggeber, die diese weitergeben müssen. Beispielfür hierfür stehen Vorgaben von Qualitätssichernden Institutionen im Rahmen von Zertifizierungsverfahren oder von prüfenden Behörden zur Gewährleistung bundeseinheitlicher Standards.
- Eine selbstständige Tätigkeit kann auch nebenberuflich ausgeübt werden. Dies kann neben einer hauptberuflichen abhängigen Beschäftigung, einer hauptberuflichen selbstständigen Tätigkeit, im Ruhestand oder neben einem Vollzeitstudium erfolgen.

Nicht auf jede selbstständige Tätigkeit treffen alle Merkmale gleichermaßen zu.

Mit Blick auf die geplante gesetzliche Abgrenzung von selbstständiger Tätigkeit und abhängiger Beschäftigung fordert der Deutsche Kulturrat,

- dass die o.g. Merkmale der Selbstständigkeit im Kultur- und Medienbereich sowie die soziale Absicherung durch die Künstlersozialversicherung ebenso Berücksichtigung finden wie die Schutzbedürftigkeit der Erwerbstätigen. Ebenfalls gilt es, die nebenberufliche Selbstständigkeit adäquat zu berücksichtigen.

Mit Blick auf den von der Deutschen Rentenversicherung bis zum 31.12.2025 dem Bundesministerium für Arbeit und Soziales vorzulegenden Bericht zum Statusfeststellungsverfahren (§ 7a SGB IV) wird der Deutsche Kulturrat anhand von Erfahrungen aus dem Kultur- und Medienbereich insbesondere hinterfragen, ob das Verfahren bürokratiearm, praktikabel und zügig vonstattengeht.

Der Deutsche Kulturrat erinnert mit Nachdruck daran, dass die Bundesregierung angetreten ist, Bürokratie abzubauen. Dies muss Maßstab für die gesetzliche Abgrenzung des Status der abhängigen Beschäftigung und der Selbstständigkeit sowie von Statusfeststellungsverfahren und Betriebsprüfungen sein. Abgrenzungskataloge von selbstständiger Tätigkeit und abhängiger Beschäftigung, die von den

Spitzenorganisationen der Sozialversicherung und den jeweils zuständigen Verbänden und Gewerkschaften erarbeitet wurden, müssen verbindliche Grundlage von Betriebsprüfungen sein. Bestehende Abgrenzungskataloge wie etwa »für im Bereich Theater, Orchester, Rundfunk- und Fernsehanbieter, Film- und Fernsehproduktionen tätige Personen« gilt es zu aktualisieren, fehlende zügig zu erarbeiten. Entscheidende Kriterien müssen Bürokratiearmut, Praxistauglichkeit, Schutzbedürftigkeit der Erwerbstätigen und der Vertragswille der beteiligten Parteien sein. Die Abgrenzungskataloge müssen Auftraggebern Vertrauensschutz gewährleisten, um eine rechtssichere Beauftragung von Selbstständigen zu gewährleisten und Rückforderungen von Sozialversicherungsbeiträgen ausschließen.

Abschließend unterstreicht der Deutsche Kulturrat noch einmal, dass sowohl die abhängige Beschäftigung, die Selbstständigkeit als auch die hybride Erwerbstätigkeit für den Kultur- und Medienbereich konstitutiv sind. Eine angemessene Vergütung muss für alle Erwerbsformen selbstverständlich sein.

¹ Rechtssicherheit für Bildungsanbieter und künftige finanzielle Ausstattung kultureller Bildung. Resolution des Deutschen Kulturrates zur Debatte um Honorarkräfte in der Bildungsarbeit vom 06.10.2024

► maßgeblich darauf an, ob der Gesetzgeber einen Vorrang von vertraglichen Lizenzierungen vor gesetzlichen Erlaubnissen angeordnet hat. Nach dem Verständnis des Deutschen Kulturrates ist dies im Bereich von §§ 53 ff. UrhG nicht der Fall. Dagegen sieht § 60g Abs. 2 UrhG in Bezug auf die gesetzlichen Erlaubnisse nach §§ 60e Abs. 4, 60f Abs. 1 UrhG (Terminalnutzungen in Bibliotheken, Archiven oder Museen) und § 60e Abs. 5 UrhG (Dokumentenversand auf Bestellung) einen Vorrang von vertraglichen Vereinbarungen vor. Was für sonstige gesetzliche Erlaubnisse nach §§ 60a ff. UrhG gilt, wird innerhalb des Deutschen Kulturrates vor dem Hintergrund der wenig gelungenen Formulierung des § 60g Abs. 1 UrhG unterschiedlich gesehen.

III. Exkurs KI

Die Gutachter nehmen – im Wege eines Exkurses – auch zu Fragen im Zusammenhang mit generativer künstlicher Intelligenz (KI) Stellung. Der Deutsche Kulturrat begrüßt dieses Vorgehen, weil es sich insoweit um eine zentrale Problematik handelt, die bei der Diskussion von angemessenen Vergütungen und einer etwaigen Reform der gesetzlichen Vergütungssysteme nicht ausgeblendet werden kann. Der Deutsche Kulturrat verweist des Weiteren zunächst auf seine Stellungnahmen vom 23.06.2023² und vom 13.01.2025³.

Im Grundsatz teilt der Deutsche Kulturrat zunächst die Auffassung der Gutachter, dass es wichtig ist, sicherzustellen, dass KI-Produkte (»Output«) effektiv gekennzeichnet werden. In Bezug auf die im Gutachten aufgeworfenen Fragen einer angemessenen Vergütung weist der Deutsche Kulturrat auf Folgendes hin:

Zunächst sollte bei der weiteren rechtspolitischen Diskussion genau geprüft werden, inwieweit Lizenzierungen in Bezug auf die Nutzung urheberrechtlich geschützter Werke für KI-Trainingszwecke besser gefördert werden können. Die Frage der Anwendbarkeit der gesetzlichen Erlaubnisse für Text und Data-Mining für die Nutzung von geschützten

Werken für KI-Trainingszwecke ist urheberrechtlich umstritten. Wenn jedoch im Bereich des kommerziellen Text und Data-Mining ein Rechteevorbehalt in Bezug auf die Schrankenregelung erklärt wurde, kommt es – unstrittig – immer auf vertragliche Lizenzierungen an. Von dieser Möglichkeit wird zunehmend, nicht zuletzt durch Verwertungsgesellschaften, Gebrauch gemacht. Es kann deshalb davon auszugehen werden, dass zukünftig KI-Nutzungen gesamter Repertoirebereiche nicht unter die gesetzlichen Erlaubnisse für kommerzielles Text und Datamining fallen. Um KI-Training im kommerziellen Bereich auch zukünftig zu ermöglichen, bedarf es deshalb der Lizenzierung, die durch verbesserte Transparenzpflichten, mögliche Kontrahierungspflichten der KI-Entwickler und Beweislastregelungen zu Gunsten der Rechtsinhaber erleichtert und gefördert werden könnte. Auch kollektive Lizenzangebote durch Verwertungsgesellschaften, einschließlich der Vergabe von kollektiven Lizenzen mit erweiterter Wirkung, können hier, sofern von den Rechtsinhabern gewünscht, eine Rolle spielen.

Daneben sollte aber auch geprüft werden, ob in Bezug auf die Nutzung des Outputs ein neuer Vergütungsmechanismus sinnvoll sein könnte.

² Stellungnahme des Deutschen Kulturrates zum Entwurf eines Ersten Gesetzes zur Anpassung des Urheberrechts an die Erfordernisse des digitalen Binnenmarkts vom 04.02.2020 [kulturrat.de/positionen/entwurf-eines-ersten-gesetzes-zur-anpassung-des-urheberrechts-an-die-erfordernisse-des-digitalen-binnenmarkts/](https://www.kulturrat.de/positionen/entwurf-eines-ersten-gesetzes-zur-anpassung-des-urheberrechts-an-die-erfordernisse-des-digitalen-binnenmarkts/)

³ Stellungnahme des Deutschen Kulturrates »Urheberrecht und Künstliche Intelligenz« [kulturrat.de/positionen/kuenstliche-intelligenz-und-urheberrecht/](https://www.kulturrat.de/positionen/kuenstliche-intelligenz-und-urheberrecht/)

³ Stellungnahme des Deutschen Kulturrates zu urheberrechtlichen Fragen im Zusammenhang mit künstlicher Intelligenz [kulturrat.de/positionen/stellungnahme-des-deutschen-kulturrats-zu-urheberrechtlichen-fragen-im-zusammenhang-mit-kuenstlicher-intelligenz/](https://www.kulturrat.de/positionen/stellungnahme-des-deutschen-kulturrats-zu-urheberrechtlichen-fragen-im-zusammenhang-mit-kuenstlicher-intelligenz/)

nmzAkademie

für Musikjournalismus

In Kooperation mit



JM
Deutschland

Noch bis 28.2. bewerben!

Ausschreibung unter

www.nmz.de/akademie





ZUR PERSON ...

Feride Yaldizli wird neue Vorständin des Kunstmuseums Wolfsburg
Die Kunststiftung Volkswagen und das Kunstmuseum Wolfsburg erwarten in diesem Jahr einen Positionswechsel. Ab dem 1. Juli 2026 wird Feride Yaldizli Vorständin und Geschäftsführerin des Kunstmuseums Wolfsburg. Nach ihrem Studium war Yaldizli zunächst in verschiedenen Funktionen tätig, bevor sie 2009 zur Theater und Philharmonie Essen GmbH wechselte, wo sie in leitenden Positionen für die Bereiche Marketing und Vertrieb verantwortlich zeichnete. Derzeit ist sie kaufmännische Geschäftsführerin der RuhrFutur gGmbH.

Jan N. Lorenzen erhält Medienpreis 2025 des Deutschen Bundestages
Der Regisseur Jan N. Lorenzen wurde mit dem Medienpreis 2025 des Deutschen Bundestages für seine ARD-Dokumentation »Wir waren in der AfD – Aussteiger berichten« ausgezeichnet. Der Medienpreis wird seit mehr als drei Jahrzehnten verliehen und würdigt Arbeiten, die zu einer vertieften Beschäftigung mit Politik und Parlamentarismus anregen. Die Preisträgerinnen werden von einer unabhängigen Jury ausgewählt, die durch die Bundestagspräsidentin Julia Klöckner berufen wurde. Der Preis ist mit 5.000 Euro dotiert.

Berthold Schneider – neuer Intendant des Staatstheaters Cottbus
Bertold Schneider wird als neuer Intendant ab Sommer 2026 das Staatstheater Cottbus leiten. Der Regisseur und Dramaturg war u. a. Operndirektor des Saarländischen Staatstheaters und Cooperation-Manager an der English National Opera in London. Ab der Spielzeit 2016/2017 war er sieben Jahre lang Opernintendant an den Wuppertaler Bühnen. Schneiders Inszenierungen stoßen gesellschaftlich relevante Themen an und zeigen eine starke Verankerung in der lokalen Kulturlandschaft auf. »Made in Cottbus« wird in den kommenden Inszenierungen Berthold Schneiders also eine besondere Rolle spielen.

Andrea Tober ist neue Vorsitzende der Rektorenkonferenz der deutschen Musikhochschulen
Die Professorin Andrea Tober wird ab Oktober 2026 Vorsitzende der Rektorenkonferenz der Deutschen Musikhochschulen (RKM). Tober ist Rektorin der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin und ist als Vorsitzende der Rektorenkonferenz die Nachfolgerin von Christian Fischer. Zu den Aufgaben der RKM gehören unter anderem die Förderung des musikalischen Nachwuchses und die Vertretung der Interessen der Musikhochschulen gegenüber Ministerien, Parlamenten, Hochschulverbänden, Bildungsgremien und Organisationen des deutschen und internationalen Musiklebens.

Neue Geschäftsführung beim BFDK
Cilgia Gadola und Paul Hess treten ab Januar 2026 die Geschäftsführung beim Bundesverband Freie Darstellende Künste (BFDK) an. Als Doppelspitze verantworten sie nun die strategische, operative und kulturpolitische Arbeit des Verbandes. Gadola ist seit mehreren Jahren in der Freien Szene Berlins verankert, unter anderem als Projektleiterin für den BFDK. Hess bringt spartenübergreifende Expertise aus nahezu allen Bereichen der Darstellenden Kunst ein. Seit Langem engagiert er sich für die Vertretung von Kunstschaffenden und die Verbesserung ihrer Arbeitsbedingungen, unter anderem beim Dachverband Tanz Deutschland und im Tarifausschuss der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (GDBA).

Warum die Wut bleibt

Eine Geschichte struktureller Ungerechtigkeit

Der Titel »Nemesis’ Töchter« ist Programm. Nemesis, einst Göttin der ausgleichenden Gerechtigkeit, wurde über Jahrhunderte zur rachsüchtigen Schreckfigur verzerrt – ein Schicksal, das vielen Frauen widerfahren ist, sobald sie wütend, laut oder unbequem wurden. Genau diesem Mechanismus spürt Tara-Louise Wittwer nach. Sie gibt einen Überblick über 3000 Jahre europäische Geschichte weiblicher Unterdrückung, beginnend mit antiken Mythen und den Hexenverfolgungen, über vergessene Heldinnen der Geschichte bis hin zur aktuellen »Male Loneliness Epidemic« und den Tradwives-Debatten. Immer wieder taucht dasselbe Muster auf: Weibliche Selbstbehauptung und Wut werden entwertet, umgedeutet und lächerlich gemacht. Begriffe, Zuschreibungen und Narrative funktionieren dabei bis heute als Machtinstrumente. Beim Lesen stellt sich schnell ein Gefühl ein, das viele kennen: Wut über diese Ungerechtigkeit. Das ist die sogenannte Female Rage. Wut auf die strukturelle Gewalt, deren Muster sich über Jahrhunderte kaum verändert haben. Die Autorin gießt bewusst Öl ins Feuer, indem sie die sprachlichen und kulturellen Mechanismen aufzeigt und dekonstruiert, mit denen Frauen kleingehalten werden. Wichtig ist, dass »Nemesis’ Töchter« kein Buch über Rache oder Männerhass ist. Im Fokus stehen die Solidarität untereinander und die Notwendigkeit von Zusammenhalt.

Wittwers lockere Sprache macht es leicht, in dieses bedeutsame Thema einzusteigen. Und mit seinen vielen Verweisen, Zitaten und historischen Bezügen eignet es sich hervorragend als Begleiter und Nachschlagewerk für all jene Gespräche, in denen man immer noch erklären muss, warum Feminismus keine Umkehr des Patriarchats ist und weshalb unterdrückende Strukturen bis heute die Gleichstellung verhindern. »Nemesis’ Töchter« liefert dafür Argumente und das schöne Gefühl, mit dieser Wut nicht allein zu sein. Sophia Blochowiz

Tara-Louise Wittwer. *Nemesis’ Töchter – 3000 Jahre zwischen Female Rage und Zusammenhalt.* München 2025



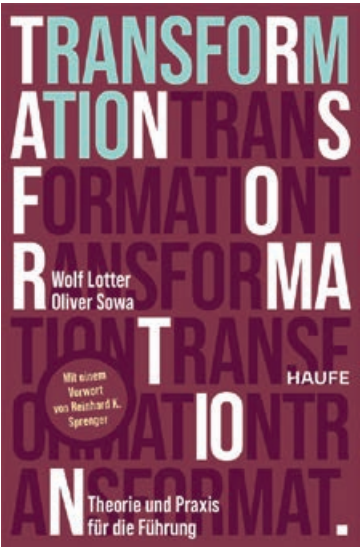
Hoffnung durch Wandel

Transformation als Chance

Transformation« ist mehr als ein Management-Schlagwort. Wolf Lotter und Oliver Sowa verstehen Wandel als bewusste Entscheidung und als Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Ihre zentrale These: Nur wenn Tradition und Innovation zusammengedacht werden, kann Veränderung nachhaltig gelingen. Vor dem Hintergrund tiefgreifender gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Veränderungen beschreiben die Autoren Transformation als reflektierten Prozess – nicht als hektischen Aktionismus. Digitalisierung und Wissensarbeit verändern Denkweisen ebenso wie Märkte. Entscheidend ist, Bestehendes wertzuschätzen, ohne daran festzuhalten, und Neues zuzulassen, ohne blindem Fortschrittsglauben zu verfallen. Das Buch trennt Chancen und Risiken klar, analysiert Wandel nüchtern und zeigt, dass die größten Herausforderungen weniger in der Technik als in Strukturen, Routinen und Machtverhältnissen liegen.

Chancen, Verantwortung und Führung

Gleichzeitig machen Lotter und Sowa deutlich, welches Potenzial freigesetzt werden kann, wenn Organisationen Neugier, Wissen und Verantwortung fördern. »Transformation« richtet sich an Führungskräfte – an Wandlungswillige ebenso wie an Skeptiker. Es bietet eine fundierte Orientierungshilfe, um Zusammenhänge zu verstehen und auf dieser Basis eine eigene Strategie zu entwickeln. Der besondere Reiz des Buches liegt im ausgewogenen Mix aus theoretischen Grundlagen, praxisnahen



Beklemmung

Schuld und Sprachlosigkeit

Ein einziger Moment der Unaufmerksamkeit löst in dem neuen Roman von Ayelet Gundar-Goshen eine Lawine von Ereignissen, Veränderungen, Katastrophen aus. Ein arabischer Handwerker wird zu Arbeiten in einen israelischen Haushalt gerufen. Hier trifft er auf Naomi und ihren einjährigen Sohn Uri. Die junge Frau schwankt zwischen Misstrauen und dem Gefühl, den Fremden freundlich behandeln zu müssen. Schon hier entwickelt die Erzählung eine beklemmende Atmosphäre, die bis zur letzten Seite nicht abreißt. Kurz passen die beiden Erwachsenen nicht auf, da wirft das Kind den Hammer, den der Handwerker liegen gelassen hat, vom Balkon und trifft einen 17-jährigen tödlich. Der Araber wird unter Terrorismusverdacht verhaftet, sein Sohn, auf der Suche nach dem Vater, wird beinahe Opfer einer Lynchjustiz; die israelische Kleinfamilie bringt ihn zurück zu seiner Familie: ein Zusammentreffen mit katastrophalem Ausgang. Erst drei Tage später geht Naomi zur Polizei und klärt das Missverständnis auf. Da ist aber das Geflecht von Schuld, Misstrauen und Hass schon nicht mehr aufzulösen. Es folgen ein Gerichtsprozess und der Umzug der Familie nach Nigeria, damit die horrenden Anwaltskosten beglichen werden können. Schuldgefühle, Sprachlosigkeit zwischen den Eheleuten, Traumata, die auch vor dem Kind nicht Halt machen, können aber nicht zurückgelassen werden, sondern reisen mit. Es bleiben Verletzungen, zerstörte Leben

und die Frage nach Schuld. Hätte es an irgendeiner Stelle die Möglichkeit gegeben, dem Geschehen eine andere Richtung zu geben, wenn mehr Ehrlichkeit, vielleicht auch Vertrauen im Spiel gewesen wären? Ayelet Gundar-Goshen versteht es, den Leser, die Leserin tief hineinzuziehen in dieses andauernde Gefühl der Beklemmung. Manchmal möchte man das Buch zur Seite legen, vielleicht, um zwischendurch etwas »Aufbauendes« zu lesen, aber der Sog, der von der Geschichte, von den Figuren, ihren Gedanken, Gefühlen, Ängsten ausgeht, lässt das kaum zu. Es bleibt am Ende die Frage, ob Heilung zumindest bei einigen der Betroffenen möglich ist. Die Erzählerin lässt diese Frage offen. Barbara Haack

Ayelet Gundar-Goshen. *Ungebetene Gäste.* Zürich – Berlin 2025



Kulturelle Bedeutung

Die Geschichte des Tanzes

Am Anfang war der Tanz? Dagmar Fischer, Tänzerin, Tanzpädagogin und Dozentin, führt ihre Leser durch die so beeindruckende Tanzgeschichte, deren Ursprünge bis in urgeschichtliche Zeit und zu den frühen Hochkulturen zurückreichen, etwa in das antike Ägypten und Griechenland und zu zahlreichen getanzten Schöpfungsmythen. Die ältesten Belege sind auf Felsbildern dokumentiert, die rund 40.000 Jahre alt sind. In vielen Kulturen galt der Tanz gar als ein Geschenk der Götter. Einen Schwerpunkt bildet die Entwicklung im 20. Jahrhundert. Da dürfen so prägende Persönlichkeiten wie Isadora Duncan, Martha Graham, Mary Wigman, Rudolf von Laban oder Vaslav Nijinsky nicht fehlen. Betrachtet werden die wichtigsten Tanzstile, Tanzarten und stilbildenden Choreografen sowie die bedeutendsten Tänzer, Choreografen und Komponisten weltweit. Und dies bis in unsere jüngste Zeit mit zeitgenössischen Hybridformen oder Hip-Hop. So erfährt die Leserschaft viel Interessantes etwa zum Kabuki-Tanz in Japan oder dem indischen Kathakali. Schnell wird deutlich, wie Entwicklungen und zentrale Strömungen im Tanz auf dessen zahlreichen Traditionen und langen Geschichte beruhen. Besonders lebendig wird die Lektüre durch eingeschobene Zitate und Gedichte, Abbildungen, bislang unveröffentlichte Fotos und Illustrationen, Infokästen, Kurzbiografien und eine das gesamte Buch durchziehende Zeitleiste. Die Autorin vermittelt, welche Kraft sowie gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung diese so feine Kunstsparte entwickeln kann und somit die

Menschen bewegt: körperlich und emotional. Fazit: Die kurze Geschichte ist eine recht lange mit bewegenden Geschichten. Wer immer sich über Tanz informieren möchte, dem sei dieses Werk wärmstens und uneingeschränkt als Einstiegslektüre empfohlen. Thomas Schulte im Walde

Dagmar Ellen Fischer. *Eine kurze Geschichte des Tanzes. Mit einem Vorwort von Martin Schläpfer.* Leipzig 2019



PERSONEN & REZENSIONEN

Politik & Kultur informiert über aktuelle Personal- und Stellenwechsel in Kultur, Kunst, Medien und Politik. Zudem stellen wir in den Rezensionen alte und neue Klassiker der kulturpolitischen Literatur vor. Bleiben Sie gespannt – und liefern Sie gern Vorschläge an redaktion@politikkultur.de.

Politik & Kultur



»Das Frühlingsopfer«. Ein Stück von Pina Bausch mit dem Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

THEMA

Darf ich bitten?

Einladung zum Tanz

OLAF ZIMMERMANN

Tanzen ist eine universelle Ausdrucksform. Überall auf der Welt wird getanzt, Tänzerinnen und Tänzer verstehen sich auch ohne Worte, Sprachbarrieren bestehen kaum, im Mittelpunkt stehen die Musik, die Bewegung, der Ausdruck und das Miteinander. Unter den künstlerischen Sparten gehört Tanz zu jenen, die besonders international sind. Ballett- und Tanzcompagnien setzen sich aus Tänzerinnen und Tänzern aus aller Herren Länder zusammen.

Früher Beginn

Solotänzerinnen und -tänzer der großen Ballettcompagnien haben in der Regel bereits im Kindesalter mit dem Unterricht begonnen. Aus dem erst spielerischen Tanzen von vielen kann bei einigen wenigen mit entsprechendem Talent und dann vor allem sehr viel Arbeit und Disziplin eine tänzerische Laufbahn werden. Gerade der frühe Beginn verlangt ähnlich Sportlerinnen und Sportlern Konzentration auf die physische Leistung und ähnlich Musikerinnen und Musikern die ästhetische Auseinandersetzung. Eltern, aber auch Ballettpädagoginnen und -pädagogen haben eine enorme Verantwortung, um zu fördern, aber nicht zu überfordern.

Daneben darf die Allgemeinbildung nicht zu kurz kommen, denn ähnlich dem Sport endet für die meisten Tänzerinnen

und Tänzer die Karriere dann, wenn andere im Beruf nach einer ersten Orientierungsphase durchstarten. Professionelle Tänzerin oder Tänzer zu sein, ist in der heutigen Arbeitswelt oftmals kein Beruf fürs ganze Leben. Anders als Sportlerinnen und Sportler in olympischen Disziplinen sind Tänzerinnen und Tänzer in der Regel keine Berufssoldaten oder bei der Bundespolizei verbeamtet und sichern darüber ihren Lebensunterhalt. Die Transition, d. h. die Neuorientierung nach der ersten Karriere als Tänzerinnen und Tänzer ist und bleibt eine Herausforderung. Auch wenn vielerorts schon frühzeitig darauf aufmerksam gemacht wird, können sich verständlicherweise während der künstlerischen Laufbahn die wenigsten darüber Gedanken machen, was nach dem Tanzen folgt. Zu sehr fordert der Beruf den Menschen mit all seinen Sinnen und seinem ganzen Körper.

Altersdiskriminierung entgegenwirken

So bedeutsam Transition ist, so wichtig ist es ebenso, die Altersdiskriminierung im Tanz zu reflektieren und ihr entgegenzuwirken. Menschen jenseits der magischen Grenze von 40 Jahren können mit ihrer Lebens- und Tanzerfahrung anders tanzen als es bei Jungen der Fall ist. Dem professionellen Tanz »älterer« Menschen mit Wertschätzung zu begegnen, Stücke für sie zu entwickeln, Ensembles zu fördern und Auftrittsorte zu bieten, ist und bleibt, trotz einiger vielversprechender Projekte wie z. B. DANCE ON, kulturpolitische und künstlerische Aufgabe.

Aus Freude am Tanzen

Tanzen schafft aber auch über den professionellen Tanz hinaus Gemeinschaft und macht sehr viel Spaß. Sei es im Paartanz, im Gesellschaftstanz, im Volkstanz, im Hip-hop und so weiter. Es ist unglaublich faszinierend zu verfolgen, wie durch Bewegung zusammen mit Musik Atmosphäre und Gemeinschaft entstehen kann. Es gibt viele Tanztraditionen, die es zu entdecken und zu bewahren gilt. Die Vielfalt in Deutschland erweist sich auch im Tanz, das trifft auf gewachsene, regional unterschiedliche Tanztraditionen ebenso wie auf neue Tanzstile und Tanzformen, die Einwanderinnen und Einwanderer nach Deutschland bringen, zu.

Tanz und Gesundheit

Tanz kann ebenfalls therapeutisch wirken. Die Tanztherapie ist schon lange in der Behandlung von Menschen mit psychischen Erkrankungen etabliert, das gilt ebenso für die Rehabilitation von an Krebs oder anderen schweren Krankheiten Erkrankten. Von der gemeinschaftsstiftenden Wirkung des Tanzes können genauso Hochbegabte und Pflegebedürftige profitieren. Der Allgemeine Deutsche Tanzlehrerverband hat schon vor Jahren Fortbildungen im Rollatortanz angeboten. Mit dem Rollator ist der Tanzpartner oder die Tanzpartnerin bereits vor Ort. Die Bewegung und das Anknüpfen an alte Bewegungsmuster können zu neuer Lebensqualität und Freude beitragen. Im vom Bundesministerium für Bildung, Familie, Senioren,

Die Vielfalt in Deutschland erweist sich auch im Tanz, das trifft auf gewachsene, regional unterschiedliche Tanztraditionen ebenso wie auf neue Tanzstile und Tanzformen, die Einwanderinnen und Einwanderer nach Deutschland bringen, zu

Frauen und Jugend geförderten Projekt »Bewegte Pflege« werden aktuell Entwicklungspotenziale zur Teilhabeförderung in der Pflege erforscht und Rahmenempfehlungen für gelingende Kulturarbeit in Pflegeeinrichtungen erarbeitet. Ein Thema, das für Pflegende und Pflegebedürftige sowie deren Angehörige gleichermaßen relevant ist. Gerade in einer alternden Gesellschaft sollten viele Potenziale geschaffen und genutzt werden, um Teilhabe zu ermöglichen.

An junge Menschen richtet sich bereits seit 2018 das Angebot »tanz + theater machen stark«. Es ist ein Projekt im Rahmen des Bundesprogrammes »Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung« und richtet sich besonders an Kinder und Jugendliche, die in einer materiell oder sozial schwierigen Situation aufwachsen. Viele dieser Kinder und Jugendlichen haben keinen Zugang zu kultureller Bildung, sei es, weil das Geld dafür fehlt, sei es, weil Zugangsbarrieren bestehen. Die lokalen Bündnisse »tanz + theater machen stark«, an denen mindestens drei Partner beteiligt sein müssen, adressieren gezielt diese Kinder und Jugendlichen. Seit 2018 wurden 329 Projekte aus allen 16 Bundesländern gefördert.

Bei der Planung dieses Schwerpunktes habe ich die Vielfalt des Tanzes, aus der ich nur einige wenige Aspekte erwähnt habe, viel besser kennengelernt. Mein herzlicher Dank gilt Michael Freundt, dem Geschäftsführer des Dachverbands Tanz, der bei der Planung und Umsetzung dieses Schwerpunktes ein wichtiger und umsichtiger Ratgeber war. In diesem Sinne für die nächsten Seiten: Darf ich bitten!

Olaf Zimmermann ist Herausgeber von Politik & Kultur und Geschäftsführer des Deutschen Kulturrates

Deutschland ist Tanzland

Der Tanz und seine vielfältigen Aspekte

MICHAEL FREUNDT

Deutschland versteht sich als das Land der Dichter und Denker. Ein Land, im ständigen Ringen um bessere Werte bei der PISA-Studie, vor allem in den MINT-Fächern. Ein Land, in dem Kanzlerin und Kanzler ausgesprochen nüchtern Politik gestalten und zugleich die Wahrnehmung von Politik vor allem durch kontroverse Debatten, hitzige Reden und Streit geprägt wird, in immer neuen Versuchen, den politischen Gegner mit Argumenten und Anfeindungen niederzuringen. Dabei haben zum Beispiel die Abgeordneten im Bundestag zumindest im Sommer ein Bild vor Augen, wie es anders gehen kann. Allabendlich versammeln sich dann Tangotänzerinnen und -tänzer gegenüber dem Reichstagsgebäude an der Spree – eine Gesellschaft in Bewegung, eine Gemeinschaft voller Empathie und Taktgefühl.

Deutschland ist auch Tanzland, Tanz ist Teil unseres kulturellen Lebens. Jährlich besuchen rund zwei Millionen Menschen Ballett- und Tanzaufführungen, rund vier Millionen Menschen lernen tanzen – sei es in Gesellschaftstanzschulen, in Schulen für den künstlerischen Tanz oder im Tanzsport. Tanz verbindet Menschen – unabhängig von Herkunft, sozialer Situation oder religiöser Einstellung. Im Tanz entstehen Räume für respektvolle Begegnungen, gemeinsames Kulturerleben und demokratisches Miteinander.

An den Stadt-, Landes- und Staatstheatern arbeiten 60 Ballett- und Tanztheaterensembles. In der freien Szene gibt es rund 1.000 Choreografinnen und Choreografen, Projektgruppen und Kollektive. Jährlich entstehen rund 2.000 neue Choreografien, die in Theaterhäusern, freien Spielstätten und Kulturzentren ihr Publikum finden. Aber auch in Opern, Musicals und Shows sind Ballett und Tanz präsent. Auf den Bühnen und in den rund 5.000 Tanzschulen bundesweit wirken 15.000 professionelle Tanzschaffende.

Tanz auf der Bühne verhandelt die Zwischentöne unseres Zusammenlebens, zeigt, was nicht gesagt, aber in Bewegung und Bildern erkundet, befragt und gefühlt werden kann. Tanz lässt die Worte pausieren und transformiert die Brüche unserer Gesellschaft in die Körper der Tänzerinnen und Tänzer. Tanz erfindet Bewegungen für das Ringen um Selbstbestimmung,

Konflikte, Konfrontation, Dialog und Gemeinschaft. Tanz spiegelt unsere Gesellschaft, befreit vom Wortgetöse. Tanz schafft – wie die Musik – Zugänge ohne Sprachbarriere, kommt damit ohne Anspruch auf literarisches Vorwissen und differenziertes Sprachverständnis auf das Publikum zu. In einem Land, das stetig von Einwanderung und kultureller Vielfalt geprägt wird, erhalten Tanz und Ballett immer größeren Zuspruch.

Aber wie sieht die soziale Lage der Tanzschaffenden aus? Laut Statistik des deutschen Bühnenvereins für die Saison 2022/23 arbeiteten 1.334 Tänzerinnen und Tänzer an den Stadt- und Staatstheatern. Diese werden zumeist nach Tarifvertrag bezahlt und haben damit ein gesichertes Einkommen. Zugleich sind ihre Verträge befristet, und die Zahl der Tänzerinnen und Tänzer hat sich im Vergleich zur Vorsaison um rund 60 Stellen reduziert. Auch die Verträge der Ballett- und Tanztheater-Direktorinnen und -Direktoren sind befristet. Die Gestaltung von Programm, Personal und Budget entsteht im Dialog mit den Intendantinnen und Intendanten der Häuser. Nur in wenigen Fällen bestehen Ballett-Intendanten, die auf Augenhöhe mit den anderen Sparten verhandeln können.

In der freien Tanzszene bestimmt die Projektförderung das Bild, der immer wiederkehrende Kreislauf von Antrag, Bewilligung, Proben und Aufführungen. Wobei letztere oft den kleinsten Teil des Projekts ausmachen. Zumeist fehlen Spielstätten, die langfristig ein Tanzpublikum aufbauen können, auch reichen die Förderungen nur bis zur Premiere. Vereinzelt wird dies durch Wiederaufnahme- und Gastspielförderungen ausgeglichen. Honoraruntergrenzen sind etabliert, führen aber nicht zu mehr Einkommen, denn die Kulturhaushalte der Länder und Kommunen sind nicht gewachsen. Im Gegenteil, Kürzungsdebatten und Sparhaushalte wirken sich in hohem Maße auch auf die freie Tanzszene aus.

Noch einmal prekärer stellt sich die Situation für die Künstlerinnen und Künstler des urbanen Tanzes, der Ballroom-Communities und anderer Tanzkulturen dar. Ihnen fehlen oftmals die Zugänge zur Projektförderung, das Wissen (»Antragsfitness«) und die Anerkennung ihrer künstlerischen Arbeit durch die Fördergeber. Nur punktuell öffnen sich die Theaterhäuser für diese Szenen, und in der Hochschul-Ausbildung fehlen die entsprechenden Studiengänge.

Dabei wendet sich die Tanzszene der Gesellschaft zu, schafft kulturelle Teilhabe und räumt Barrieren ab. Tanz für junges Publikum ist ein künstlerisches Arbeitsfeld geworden, in dem Kinder und Jugendliche in die Entwicklung der Choreografien einbezogen werden. Neue Zugänge zum Tanz entstehen mit Klassenzimmer-Stücken und unaufwändigen Pop-Up-Formaten. Das Bundesjugendballett bringt den klassischen Tanz in Kulturzentren, in Museen und Konzertsäle, aber auch in Kirchen, Gefängnisräume und soziale Einrichtungen. Das Dance On Ensemble für Tänzerinnen und Tänzer über 40 macht die künstlerische Kraft jahrzehntelanger Erfahrung sichtbar und eröffnet damit neue Perspektiven auf das Alter.

Es gibt in der Tanzszene ein hohes Augenmerk auf inklusives Arbeiten. In zahlreichen Compagnien und Projekten wirken Künstlerinnen und Künstler mit Behinderung mit. Auch die Hochschul-Tanzausbildung öffnet sich Menschen mit anderen körperlichen Potenzialen.

Bei vielen freien Tanzschaffenden steht neben der künstlerischen Produktion die tanzpädagogische und tanzvermittelnde Arbeit. Sie geben Kurse und Workshops, unterrichten in den Tanzschulen und engagieren sich bei »Tanz in Schule«-Projekten. »ChanceTanz«, das Tanzförderprogramm im Rahmen von »Kultur macht stark!«, hat in den letzten Jahren über 300 Projekte im ganzen Bundesgebiet gefördert. Die Künstlerinnen und Künstler des Hip-Hop und der urbanen Tanzszene erreichen mit ihren Schulen und »academies« Tausende Kinder und Jugendliche, insbesondere aus migrantischen Communities.

Die Schulen für Gesellschaftstanz öffnen sich allen Generationen und allen tänzerischen Fähigkeiten. Mögen die Standardtänze manchen noch als Inbegriff von Steifheit und formalen Zwängen gelten, tatsächlich geben sie die Chance, sich schon mit einem Grundwissen von Musik und Schritten im Tanz begegnen zu können.

Wiederkehrend zeigen Studien, dass Menschen, die im Alter aktiv tanzen, sich um 10 bis 15 Jahre jünger fühlen. Gesundheitsprävention und Tanztherapie sind Arbeitsfelder für Tanzschaffende, beispielgebend auch in der Arbeit mit Parkinson- oder Demenzkranken.

Diese außerkünstlerischen Arbeitsfelder haben ihren ökonomischen Hintergrund, und zugleich wirken sie auf die

Tanz spiegelt unsere Gesellschaft, befreit vom Wortgetöse. Tanz schafft – wie die Musik – Zugänge ohne Sprachbarriere, kommt damit ohne Anspruch auf literarisches Vorwissen und differenziertes Sprachverständnis auf das Publikum zu

künstlerischen Positionen zurück, indem soziale Erfahrungen die tänzerische Arbeit beeinflussen. Wobei das Körperwissen, das in diesen künstlerischen und sozialen Praktiken erworben wird, auch mit den Akteurinnen und Akteuren verloren gehen kann. Hier jedoch wirkt schon seit Langem ein Bewusstsein in der Szene, dass die ephemere Kunstform Tanz bewahrt werden muss.

Der Bewahrung des Wissens der Künstlerinnen und Künstler, den Beschreibungen des Tanzes in ästhetischen und gesellschaftlichen Kontexten widmen sich Tanzarchive und Tanzsammlungen, Tanzwissenschaftlerinnen und Tanzpublizisten. Und sie inspirieren Tanzschaffende zur Reflexion ihrer künstlerischen Praxis.

Im Ökosystem aus Tanzkunst, Pädagogik, Tanzwissen, Ausbildung und kulturellem Erbe wachsen die Verbindungen über verschiedene Ästhetiken und Produktionsformen hinweg. Es wächst das Bewusstsein von der Eigenständigkeit dieser Kunstform. In Landesverbänden, Tanznetzwerken und Tanzbüros formuliert sich immer stärker der Bedarf an nachhaltigen Strukturen für den Tanz: Tanzhäuser, die mit kontinuierlichem Programm das Publikum der diversen Stadtgesellschaft ansprechen; Produktionsräume, die mit Blick auf Boden, Licht und Deckenhöhe choreografische Arbeit ermöglichen; Tanzförderung, die Ensemblearbeit, künstlerische Qualität und soziale Sicherheit bietet; eine Förderung, die Tanzentwicklung in all der oben genannten Vernetzung ermöglicht, zwischen den Künstlerinnen und Künstlern in den Institutionen und der freien Szene, zwischen Tanzkunst und Tanzvermittlung, zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen kulturellem Erbe und Digitalität.

Vor 30 Jahren haben sich die ersten Ansätze einer bundesweiten Tanzförderung entwickelt, mit dem Produzentenpreis für Choreografie, dem Nationalen Performance Netz und dem Fonds Darstellende Künste. Die Kulturstiftung des Bundes hat mit dem Tanzplan Deutschland (2005-2010) einen großen Entwicklungsschub ermöglicht. Der Tanzpakt Stadt-Land-Bund baut seit 2017 Schritt für Schritt, im Schulterschluss mit Ländern und Kommunen Strukturen für den Tanz auf.

Jetzt will die Tanzszene mehr erreichen. In diesem Jahr bietet sich die Gelegenheit, intensiv über die Eigenständigkeit der Kunstform zu diskutieren – beim Deutschen Tanzpreis im Februar in Essen, bei der Tanzplattform Deutschland im März in Dresden und bei der Tanztriennale im Juni in Hamburg.

Michael Freundt ist Geschäftsführer des Dachverbands Tanz Deutschland



Aus der Fotoserie »RAVE – zwischen Schweiß und endlosem Tanz«

FOTO: © MILAN NOWOITNICK KAMPEER

Die große Vielfalt

Die Tanzszene ist bunter denn je

DORION WEICKMANN

Ein Abend in Berlin, Hamburg, Dresden, München. Oder in der Rhein-Ruhr-Region. Das tanzgeneigte Publikum hat reichlich Auswahl: Darf es historische Edelklassik sein, zeitgenössisches Ballett, experimentelle Bewegungsforschung oder radikale Körperstudie? Wer grenznah wohnt, profitiert nicht nur vom nationalen Angebot, sondern kann sich je nach Standort von Prag über Wien bis Basel, Lyon, Brüssel, Antwerpen und Den Haag auch internationale Highlights zu Gemüte führen. Sofern sie

Die Vielfalt der Tanzszene hierzulande ist einzigartig, was Stil, Struktur und Spielstätten betrifft

nicht ohnehin als Gastspiel oder Festivalbeitrag anreisen. Allerdings gibt es kaum noch Festivals mit großformatiger Agenda und entsprechend gefülltem Portemonnaie, seit mit den »Movimentos« der Wolfsburger VW-Autostadt der wichtigste saisonale Tanzimporteur in die Knie ging. Aber kein Lamento ohne Lob: Die Vielfalt der Tanzszene hierzulande ist einzigartig, was Stil, Struktur und Spielstätten betrifft. Ihr Reiz spiegelt sich auch in der Zusammensetzung der Ensembles. Mit acht bis achtzig Köpfen spielen die Compagnien durch, wie eine bunt gemischte Gesellschaft über alle Unterschiede hinweg – Herkunft, Milieu, Hautfarbe, Geschlechtlichkeit, Glauben etc. pp. – zusammenleben kann. In diesem Sinn ist der Tanz ein viel zu wenig beachtetes Zukunftslabor. Und wie steht es in Sachen Ästhetik?

Zunächst einmal lässt sich in der städtischen und staatlichen Theaterlandschaft kaum mehr das Signet »Provinz« vergeben. Selbst an kleinen Häusern sind inzwischen gut ausgebildete, kreative und auftrittsstarke Tänzerinnen und Tänzer unterwegs, die das Niveau heben. Auch der choreografische Ehrgeiz hat zugenommen, schlägt sich in zahlreichen Versuchen nieder, mit wenig Personal einen »Schwanensee« oder eine »Giselle« zu stemmen. Das erfordert Fantasie und ist auch nicht überall von Erfolg gekrönt. Bisweilen aber profilieren solche notgedrungen entschlackten Versionen den einen oder anderen Aspekt, der sonst kaum ins Gewicht fällt. Ebenso werden (nicht nur infolge von Personalknappheit) Aktualisierungen vorgenommen, die heutige Perspektiven über den historischen Stoff legen und ihn auf diese Weise beleben. Auch wagen sich die Direktionen kleinerer Häuser bisweilen an Sujets, die voluminösere Apparate unter Verweis auf binnenbetriebliche Erfordernisse – ein vielköpfiges Ensemble will beschäftigt sein! – allenfalls auf Nebenschauplätzen präsentieren.

Was die kleineren mit den größeren Theatern teilen, ist – zumindest unter Trainingsgesichtspunkten – die Vorherrschaft des klassischen Tanzes. Nahezu flächendeckend sind Ballettmeister und -meisterinnen im Einsatz, die tagtäglich das Alphabet von A bis Z, sprich: Pliés bis Grand Allegro in Anschlag bringen. In gewisser Weise handelt es sich dabei um den traditionellen Goldstandard, weil klassisch

präparierte Tänzer erfahrungsgemäß in der Lage sind, sich auch durch und durch Zeitgenössisches anzueignen. Abgesehen davon, dass sich das Etikett »Ballett« mittlerweile zum Breitbandbegriff erweitert hat, der vom Repertoire-Juwel des 19. Jahrhunderts über Neoklassik, Moderne bis zur Postmoderne eines William Forsythe ein enormes Spektrum abdeckt, gilt eben: Eine Spitzenschuh-Ballerina kann im Zweifelsfall aufs Physical Theatre umsteigen, in die existentiellen Untiefen des Tanztheaters abtauchen, den

entfalten. Von multiethnischer Migration im Zeichen des einstigen Commonwealth getriggert, hat England tänzerische Eigen- und Spielarten aus aller Welt importiert und damit die globale Community inspiriert.

In der Praxis läuft die Tendenz vielfach auf eine eklektische Fusion verschiedenster Richtungen hinaus, deren Optik sich an den Vorlieben der jeweiligen Choreografinnen und Choreografen orientiert. Genregrenzen werden gesprengt, neue Perspektiven sichtbar. Bremen, Osnabrück, Braunschweig,

beklagt. Ein probater, aber bislang viel zu selten beschrittener Mittelweg ist die Vergabe von mehrmonatigen bis mehrjährigen Residenzen: Hier besteht eindeutig Nachholbedarf.

Insgesamt hat sich die Stadt- und Staatstheaterszene also diversifiziert und die endlose Wiederholung eines einst als kanonisch geltenden Repertoires ad acta gelegt. Wird etwa in Kiel das Erzählballett mit neoklassischen Interudien hochgehalten, setzt Gießen schwerpunktmäßig auf physische Bewegungsexperimente, in Wuppertal

Aufsteigern im Feld zählt auch die Dresden Frankfurt Dance Company, deren Aufführungen am Puls der Zeit andocken. Allen Erfolgen zum Trotz bleibt die Lage jedoch häufig prekär: In der freien Szene schützen weder lange Erfahrung, ständiger Output noch unerschöpfliche Kreativität vor dem Aus. Gerade muss Constanza Macras mit ihrem Label Dorky Park um die Fortexistenz fürchten, auch das Berliner Duo laborgras steht zum 25-jährigen Jubiläum auf wackligen Beinen. In Zeiten knapper Kassen werden Fördermittel (bei gleichzeitig ausuferndem Antragswesen) zusammengestrichen, Einladungen bleiben aus, Tänzer in Festanstellung zu halten wird schlechterdings unmöglich. Die Sozialbilanz des Sektors tendiert wohl mehr denn je abwärts. Zumal auch der häufig beschworene Brückenschlag zwischen fester und freier Szene auf sich warten lässt: Wo gibt es auf längere Frist angelegte Partnerschaften? Segensreich sind vor diesem Hintergrund die Koop-Programme der Kulturstiftung des Bundes – aber eben auch: zeitlich begrenzt. Die kreative Energieinvestition ist selten nachhaltig. Immerhin haben sich Produktionshäuser wie das Berliner HAU, Hamburgs Kampnagel, Hellerau bei Dresden oder der Frankfurter Mousonturm etabliert. Wenn Subventionen schrumpfen, wird es allerdings auch in ihrem Budget eng und enger.

Und wie verhält es sich mit Avantgarde-Strömungen? Lassen sich derzeit Künstler, Performances ausmachen, die das Zeug haben, neue Wege zu weisen und auch in 40, 50 Jahren noch von sich reden zu machen? Um ehrlich zu sein: eher nicht. Seit der letzten Revolution – angezettelt 1986 von William Forsythe in Form von »In the Middle, Somewhat Elevated« – mäandert der Fortschritt

Segensreich sind vor diesem Hintergrund die Koop-Programme der Kulturstiftung des Bundes – aber eben auch: zeitlich begrenzt

unter Umgehung ästhetischer Quantensprünge. Dafür ist der Aus- und Aufbau im Zeichen der Vielfalt ein Riesengewinn: mixed abilities-Choreografien, queere Produktionen, Tanz von und mit Kindern und Jugendlichen (und: für die junge Klientel), überhaupt reichweitenstarke Projekte, die Amateure aller Alterskohorten und Profis zusammenspannen, haben den Tanzbegriff enorm erweitert und reformiert. Wie hoch der Zuspruch beim Ticketverkauf ist, lässt sich an den jährlichen Erhebungen des Deutschen Bühnenvereins ablesen: Die Auslastungszahlen der Sparte liegen in der Regel über denen der Nachbardisziplinen Schauspiel und Oper.

Tanz, egal welcher Machart, findet hierzulande ein interessiertes, nach Geschmack und Gewohnheit sortiertes Publikum. Sofern er handwerkliche Finesse mit gesellschaftlicher Relevanz verbindet und vielleicht sogar eine visionäre Idee aus sich herauskitzelt. Zugegeben: hoher Anspruch. Aber warum soll die Kunst kleine Brötchen backen? Think Big – das hebt zumindest die Laune.

Dorion Weickmann ist als Tanzkritikerin für die »Süddeutsche Zeitung« tätig und leitet die Zeitschrift »tanz« in Berlin. Sie hat über Tanz als kulturhistorisches Phänomen promoviert und eine Monografie über »Tanz – Die Muttersprache des Menschen« verfasst



»Vollmond«. Ein Stück von Pina Bausch, getanzt von Silvia Farias Heredia

Extremexpressionismus israelischer Provenienz oder die »My Walking Is My Dancing«-Formel einer Anne Teresa De Keersmaeker umsetzen. Umgekehrt gestaltet sich das schwieriger.

Die Dominanz des Klassischen in der Kulisse bedeutet freilich nicht, dass alienthalben auf der Bühne traditionelles Ballett getanzt wird. Neben der akademischen Danse d'école haben sich seit Mitte des 20. Jahrhunderts weitere Techniken entwickelt, die eine jeweils eigene Ästhetik entfalten. Die Palette reicht vom Establishment der Moderne – José Limon, Martha Graham, Merce Cunningham – bis zu Hip-Hop, Breaking, Krumping und Urban Contemporary, wobei somatische Praktiken wie Contact Improvisation noch immer gern als künstlerische Tools eingesetzt werden. Besonders einflussreich und dank des rhizomartigen Unterrichtsnetzes weltweit verbreitet ist Gaga, Findung und Erfindung des israelischen Choreografen Ohad Naharin – wie überhaupt der politbewegte, hochphysische Tanz aus Israel und die britische dance industry mächtige Wirkung

Lüneburg oder Harztheater – das ist nur eine kleine Auswahl an Häusern, die dem klassischen Idiom entsagt haben. Ohnehin ist es als pure Substanz im Traditionsgewand kaum mehr anzutreffen. Indes hängen Programmierung und künstlerische Linie entscheidend vom Direktionsmodell ab. Der kuratorische Zuschnitt, der Publikum wie Compagnie statt einer einzelnen choreografischen Handschrift ein Spektrum unterschiedlicher Ansätze vermittelt, ist zusehends en vogue, wird etwa in Mainz, Darmstadt/Wiesbaden und Kassel praktiziert. Dabei bereiten spezielle Workshops auf die Technik, den Vibe der jeweils gastierenden Tanzmacher vor. Beide Leitungsvarianten beinhalten Vor- und Nachteile: Kuratorische Fokussierung erzeugt Vielfalt, entzieht allerdings den Nährboden für Choreografinnen und Choreografen, deren Signatur auf einem vertrauensvollen Modus operandi mit der eigenen Tanzbelegschaft gründet. Innerhalb der Branche wird mittlerweile ein Nachwuchsmanagement für die Inszenierung großer Formate – zahlreiche Akteure, weiter Raum –

herrscht nach wie vor das Pina-Bausch-Primat, Hannover wird von Goyo Montero auf Expressiv-Kurs gehalten, Nürnberg hat unlängst mit Richard Siegal einen trendy Kosmopoliten geholt, der von Body Percussion bis Powerwalking alle erdenklichen Register erprobt.

Siegal bildet sozusagen das Bindeglied zum anderen Teil der Landschaft: Lange zählte er zu den frei flottierenden Choreografen, die teilweise (und unter enormem Kraftaufwand) mit eigenen Compagnien unterwegs sind. Die bekanntesten – etwa Sasha Waltz & Guests, Gauthier Dance, Florentina Holzinger, Stephanie Thiersch & Mouvoir, Joana Tischkau – sind mit charakteristischen Profilen scheinbar gut im Geschäft: Waltz mit organisch geerdeten Schöpfungen, Gauthier Dance dank eines multifokalen Qualitätsmix (vom Netzwerker an der Truppenspitze organisiert), Florentina Holzinger mit feministischen Spektakeln im Eva-Kostüm, während Stephanie Thiersch mit großen Formaten punktet und Joana Tischkau für kritische Kulturanalysen mit Unterhaltungswert steht. Zu den

FOTO: © MILAN NOWOTNICK KAMPER



Gefordert: Eigenständigkeit und angemessene Budgets

Zur Situation der Tanzsparte an deutschen Stadt-, Staats- und Landestheatern

TAREK ASSAM

Die deutschen Stadt-, Staats- und Landestheater, die den Tanz als feste Sparte führen, schätzen diese moderne, ausdrucksstarke und vielfältige Kunstform. Sie prägt und gestaltet mit großer Wirksamkeit das breite Angebot der Theaterlandschaft in Deutschland maßgeblich. Heute verstehen wir unter dem weit gefassten Überbegriff »Tanz« eine immense stilistische Bandbreite. Diese reicht von den klassischen Disziplinen wie Ballett und Modern Dance über urbane Stile wie Hip-Hop bis hin zu körperbetonten Kunstformen, die Elemente aus Kampfsport oder Tai Chi integrieren und so die Grenzen der Genres erweitern.

Aktuell sehen sich die Ballette und Tanzcompagnien vor enormen strukturellen und finanziellen Herausforderungen

Historisch betrachtet war die Tanzsparte, insbesondere das Ballett, über viele Jahrzehnte hinweg organisatorisch und künstlerisch dem Musiktheater (Oper, Operette, Musical) zugeordnet. Ihre Funktion ähnelte der eines Opernchors: Sie war in erster Linie dazu da, die Produktionen der musikalischen Sparte zu »bedienen« – sei es durch Tanz-Einlagen in Opern oder als Teil opulenter Musiktheaterinszenierungen. Die unabhängige Entwicklung choreografischer Produktionen hatte an den Häusern keine oder wenig Eigenständigkeit.

Doch bereits in den 1960er Jahren setzte ein bedeutender Emanzipationsprozess ein. Pionierinnen und Pioniere der Szene begannen, sich von dieser rein dienenden Funktion zu lösen und den Tanz als autonome, gleichberechtigte Kunstform zu etablieren. International strahlende Größen wie John Cranko und später John Neumeier ebneten den Weg, gefolgt von revolutionären Choreografinnen und Choreografen wie Pina Bausch und William Forsythe, die mit ihren radikalen neuen Ästhetiken und Narrativen den Tanz weltweit neu definierten. Sie schufen eigenständige Compagnien und Werke, die den Tanz endgültig aus dem Schatten der dienenden und nur schmückenden Funktion führten.

Trotz dieser bahnbrechenden Entwicklung ist die Situation an der Mehrzahl der fest institutionalisierten Stadt-, Staats- und Landestheater heute noch immer von einer gewissen Ambivalenz geprägt. Zwar ist die künstlerische Emanzipation der Sparte in weiten Teilen vorangetrieben und auch vollzogen worden, unabhängig in der künstlerischen Ausrichtung sind sie oft nicht. Das Publikum nimmt das Angebot eigenständiger Tanzproduktionen an den Häusern, gerade aufgrund seiner Modernität, innovativen Kraft und wegweisenden ästhetischen Strukturen sehr positiv und interessiert auf. Zeitenössischer Tanz hat inzwischen festen Einzug in nahezu alle entsprechenden Spielpläne gefunden und begeistert ein stetig wachsendes Publikum. Die professionellen Compagnien in Deutschland haben in den letzten Jahren ihre künstlerische Qualität kontinuierlich gesteigert und beweisen sich mit überzeugenden Auslastungszahlen sowie spannenden, gesellschaftsrelevanten Impulsen als vitaler Teil der Kulturszene.



»Kontakthof«. Ein Stück von Pina Bausch, getanzt von Maria Giovanna della Donne und Ensemble

Organisatorisch und in der Spielplangestaltung jedoch sind viele Ballett- und Tanzensembles an diesen Theatern noch immer nicht vollständig unabhängig. Oft werden sie weiterhin der Musiktheaterdirektion untergeordnet und müssen – trotz eines eigenen, anspruchsvollen Spielplans – verpflichtend weiterhin in Produktionen des Musiktheaters mitwirken. Diese Doppelbelastung bindet wichtige personelle und probenzeitliche Ressourcen. Ein gravierendes Problem ist die nach wie vor eingeschränkte künstlerische Autonomie: Viel zu oft können die Ensembles und ihre Leitungen nicht eigenverantwortlich Schwerpunkte setzen oder ihr Repertoire nach rein tanzspezifischen Gesichtspunkten entwickeln. Stattdessen werden von der Theaterleitung oder der Musiktheatersparte Stücktitel »angewiesen«, die dann vom Tanzensemble umgesetzt werden müssen. Dies hemmt die künstlerische Profilbildung und die notwendige kontinuierliche Arbeit an einer eigenen choreografischen Handschrift.

Aktuell sehen sich die Ballette und Tanzcompagnien vor enormen strukturellen und finanziellen Herausforderungen. Zwar haben die Häuser die pandemiebedingten Einbrüche bei den Besucherzahlen weitgehend überwunden, doch nun treten andere, langfristig bedrohlichere Probleme in den Vordergrund. Im Zuge der allgegenwärtigen Sparzwänge in den öffentlichen Haushalten werden im Personalsektor freier werdende Stellen oft nicht mehr nachbesetzt. Die Ensembles müssen folglich mit einer stetig schrumpfenden Personaldecke auskommen. Gleichzeitig werden die Produktionszahlen und der umfangreiche Spielplan nicht im gleichen Maße angepasst. Dies führt zu einer enormen Verdichtung der Arbeitsbelastung für die verbleibenden Tanzenden, Tänzerinnen

und Tänzer, Ballettmeisterinnen und -meister und Mitarbeitende. Für die Tänzer/innen erhöht es das Verletzungsrisiko und gefährdet auf lange Sicht die künstlerische Qualität.

Hinzu kommt ein finanzielles Grunddilemma: Die in den letzten Jahren durch Gewerkschaften und Interessenvertretungen erkämpften und absolut gerechtfertigten Lohnsteigerungen für Tänzerinnen und Tänzer wurden von den zuständigen Rechtsträgern oft nicht durch entsprechende Budgetanpassungen aufgefangen. Die Etats der Tanzsparten sind in vielen Fällen statisch geblieben oder sogar gekürzt worden. In der Konsequenz entsteht eine fatale Lücke: Der gestiegene Personalaufwand lässt weniger Mittel für die eigentliche künstlerische Arbeit, für Gastchoreografinnen und -choreografen, Produktionskosten oder Tourneen übrig.

Um diese Lücke notdürftig schließen und den laufenden Spielplan aufrechterhalten zu können, greifen immer mehr Theater auf sogenannte Internship- oder Volontariatsprogramme zurück. Anstatt ausreichend fest angestellte, vollwertig bezahlte Tänzerinnen und Tänzer zu engagieren, wird vermehrt mit Nachwuchskräften gearbeitet, die nur unzureichend vergütet werden. Dies mag kurzfristig das personelle Loch stopfen, untergräbt aber mittelfristig die tariflichen Standards, die so hart erkämpft wurden, und führt zu prekären Arbeitsverhältnissen in einer ohnehin körperlich fordernden Profession. Der Bedarf an strukturierten und fair finanzierten Förderprogrammen für professionellen Nachwuchs, der angemessen entlohnt wird, ist daher größer denn je.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Der Tanz in Deutschland steht künstlerisch auf höchstem Niveau und ist beim Publikum erfolgreich verankert.

Um diese positive Entwicklung nicht nur nachhaltig zu sichern und weiter auszubauen, braucht die Sparte dringend mehr Eigenständigkeit in der künstlerischen Planung und vor allem klare, verlässliche und angemessene Budgetstrukturen in einer verbesserten Infrastruktur, die der künstlerischen Bedeutung der Sparte gerecht wird. Nur mit einer von der Musiktheatersparte unabhängigen Leitung und auskömmlichen Finanzmitteln in Eigenverantwortung, die die realen Kosten für angemessene Gehälter, angemessene Ensemblegrößen und

qualitative Produktionen abdecken, kann sich der Tanz an den Theatern weiterentwickeln und seine vitale, unverzichtbare Rolle im Kulturleben auch in Zukunft erfüllen. Es geht darum, die bereits vollzogene künstlerische Emanzipation endlich auch in den administrativen und finanziellen Strukturen der Theaterhäuser abzubilden.

Tarek Assam ist Tanzdirektor und Chefchoreograf am Harztheater und Sprecher der Bundesdeutschen Ballett- und Theaterdirektor*innen-Konferenz

ZU DEN BILDERN

Tanz. Wie lässt sich etwas mit Buchstaben und Satzzeichen beschreiben, das sich vor allem durch seine Visualität, seine Bewegung und Körperlichkeit ausdrückt? Tanz ist zwar auch eine Sprache, jedoch eine, die mit dem Körper geschrieben wird. Und diese Sprache überschreitet Grenzen. Immer und immer wieder, gerade das macht ihren Reiz aus. Über nationale und kulturelle Grenzen hinweg ermöglicht Tanz den Menschen, sich mit ihrem eigenen Körper zu verbinden, sowohl im Alleinsein als auch im Kontakt mit anderen. Im Tanz kann man Teil von etwas Großem werden, über das Individuum hinaus. Nicht umsonst heißt das Ensemble im klassischen Ballett »Corps de Ballet«: der Körper als Teil einer großen Einheit, aufgelöst in eine gemeinsame Bewegung. Gleichzeitig erlaubt Tanz auch das Gegenteil: das Herausstechen aus der Masse, die Betonung des Eigenen. Wie im Ballroom, wo Bewegung genutzt wird, um die eigene, einzigartige Persönlichkeit herauszuarbeiten und Identität

zu formen. Auch ermöglicht Tanz einen kreativen und wertschätzenden Umgang mit den Grenzen des eigenen Körpers, wie die Tanztherapie mit erkrankten Menschen zeigt. Ein Großteil der Bilder dieses Schwerpunkts bildet Szenen aus den Tanztheatern der großen Tänzerin und Choreografin Pina Bausch ab. Ihre Arbeit lebt von genau diesen Grenzüberschreitungen: ungefilterte Emotionen und Gefühle, übersetzt in Bewegungen. Hier steht nicht Perfektion, sondern Ausdruck im Zentrum. Roh und manchmal fast archaisch wirkend, ist Pina Bauschs Kunst ein Gegenentwurf zur glatten Ästhetik des klassischen Balletts. Die Bilder dieses Schwerpunkts geben nur einen kleinen Einblick in die Welt des Tanzes. Wenige Seiten können der gewaltigen Vielfalt dieser Kunstform kaum gerecht werden. Aber es ist ein Versuch, etwas davon sichtbar zu machen: Bewegung, Kontakt, Emotionen – Erfahrungen, die Menschen jeden Alters, über verschiedenste Grenzen hinweg, miteinander teilen können.



Workshop-Szene mit Germaine Acogny und dem Tanztheater Wuppertal Pina Bausch im zukünftigen Pina Bausch Zentrum

FOTO: © MILAN NOWITNICK KAMPER

Die Forderungen liegen auf dem Tisch

Tänzerinnen und Tänzer und ihre Gewerkschaften

VdO (Vereinigung deutscher Opern- und Tanzensembles) und GDBA (Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger) sind Gewerkschaften, in denen sich Tänzerinnen und Tänzer in Deutschland organisieren können. Mit den Tanz-Verantwortlichen der beiden Organisationen sprach Barbara Haack.

Ihr vertrittet in den Künstlergewerkschaften VdO und GDBA jeweils Tänzerinnen und Tänzer. Wie hoch ist dort der Organisationsgrad?

Jörg Löwer: Der nimmt zu. Aber ich könnte keine Prozentzahl sagen. Es ist unübersichtlich. Seit 1991 verzeichnet die Theaterstatistik vom Deutschen Bühnenverein eine starke Abnahme der festen Stellen. Es gibt aber neben den festen und leicht erfassbaren Stellen in den Ensembles auch Tänzerinnen und Tänzer in der freien Szene. Viele machen eigene Projekte, denken vielleicht auch gar nicht an die Gewerkschaft. Wir vertreten jedenfalls Festangestellte und Freischaffende gleichermaßen.

Der Organisationsgrad ist auf jeden Fall geringer als im Opern- oder Orchesterbereiche. Woran liegt das?

Löwer: Es ist ein bisschen komplizierter, weil die Sprachbarrieren größer sind. Und Tänzerinnen und Tänzer sind sehr jung, wenn sie auf die Bühne gehen und haben eine sehr kurze Karriere. Wenn andere anfangen, sich für Gewerkschaftsarbeit zu interessieren, sind Tanzschaffende schon fast fertig mit dem Beruf. Sie begeistern sich für Gewerkschaftsarbeit und hören dann schnell wieder auf, weil sie den Beruf wechseln und rausgehen aus dem Tanzbereich. **Paul Hess:** Man kann nicht davon ausgehen, dass Tänzerinnen und Tänzer ausschließlich in Deutschland arbeiten, sie müssen sich also nicht nur auf das eine System, auf die Regeln, die Tarifverträge und die gewerkschaftliche Arbeit in Deutschland einstellen. Es kann sein, dass sie zwei Jahre hier sind, dann nach Frankreich wechseln, dann nach Brasilien und sich immer wieder in ein neues System einarbeiten müssen, bis sie überhaupt an den Punkt kommen, sich gewerkschaftlich zu engagieren. Trotzdem hat sich die Mitgliedszahl von Tänzerinnen und Tänzern in der GDBA in den letzten fünf Jahren verdreifacht.

Welches sind spezielle Tanz-Themen in der Gewerkschaft? Also solche, die andere Künstlerinnen und Künstler nicht haben?

Hess: Ein besonderes Thema für Tänzerinnen und Tänzer ist die Transition. Es ist für sie absolut notwendig, noch einen zweiten Beruf zu erlernen oder sich zumindest beruflich weiterzuentwickeln. Es gibt inzwischen an einigen wenigen Häusern Modelle, wo das unterstützt wird, wo den Tänzerinnen und Tänzern ermöglicht wird,

in anderen Abteilungen oder Sparten Praktika zu machen, um zu gucken, wie sie sich weiterentwickeln können. Auch im Tarifvertrag steht inzwischen etwas dazu, aber das ist absolut nicht ausreichend. Da besteht ein großer Nachholbedarf.

Ein weiteres Thema ist der komplette Gesundheitsaspekt, also Prävention usw. Dieser Bereich ist bisher noch gar nicht tarifiert.

Ein dritter Punkt ist der Themenkomplex Nichtverlängerung. Nur wenn die Tänzerinnen und Tänzer nicht das dauerhafte Damoklesschwert der möglichen Nichtverlängerung über dem Kopf spüren, können sie auch mal Probleme ansprechen, gegebenenfalls mal in einen Konflikt gehen.

Was genau ist die Nichtverlängerung?

Hess: In der Regel ist es so, dass an festen Häusern Tänzerinnen für ein Jahr beschäftigt werden, und dieser Jahresvertrag verlängert sich um ein weiteres Jahr, wenn nicht im Oktober – oder, wenn das Engagement schon länger als acht Jahre besteht – im Juli die Nichtverlängerung ausgesprochen wird. Im Fall der beabsichtigten Nichtverlängerung durch das Theater gibt es dann ein Anhörungsverfahren, und in dieser Anhörung müssen Gründe genannt werden, in der Regel sind es künstlerische Gründe. Die müssen aber nicht überprüft werden. Das ist oft entwürdigend. Und es sorgt dafür, dass die Tänzerin, der Tänzer bei jedem Fehlverhalten, bei jeder Kritik, die sie gerne äußern würden, konstant die mögliche Nichtverlängerung im Nacken haben.

Löwer: Eine Sache, die tarifvertraglich ein Problem war, das wir jetzt hoffentlich gelöst haben, ist die bessere Planbarkeit für die Probenpläne. Wir wollen Integration, und wir haben gerade im Tanzbereich Leute, die gerne einen Deutschkurs absolvieren möchten. Aber es war bisher unvorhersehbar, wie die Probenpläne aussahen. Darum wollten wir mehr Planbarkeit im Tarifvertrag haben.

Können bei den Themen, die Ihr genannt habt, die Gewerkschaften die Tänzerinnen und Tänzer unterstützen?

Hess: Ja, beim Thema Planbarkeit sind wir schon einen großen Schritt weitergekommen. Und in anderen Bereichen liegen die Forderungen auf dem Tisch. Die Gewerkschaften tragen sich im Übrigen ganz stark durch ehrenamtliche Tätigkeiten. Das heißt, genau in diesen Gremien, auch in der Tarifarbeit, können Tänzerinnen und Tänzer, die Interesse haben, sich einbringen und ihre Themen mitbringen.

Wie schätzt Ihr das Standing des Tanzbereichs in den Stadt- und Staatstheatern ein? Wenn gekürzt werden muss, dann trifft es offenbar oft als erstes die Ballett- oder Tanzsparte.

Löwer: Es gibt immer wieder die Diskussion in Compagnien darüber, dass

sie im Opern- oder Musicalbereich mitmachen müssen – an vielen vor allem kleineren Theatern in Deutschland ist das der Fall. Oft ist das Tanzensemble allerdings nur noch existent, weil es eine Spielverpflichtung in den anderen Sparten hat. Viele lehnen diese Spielverpflichtung ab. Das sollen dann Gäste machen. Das kann sich ein kleines Theater allerdings häufig nicht leisten. Der Tanz ist in vielen Augen das, was am ehesten verzichtbar ist. Da hat der Tanz die kleinere Lobby im Vergleich zu Musiktheater und Schauspiel.

Hess: Das hat auch damit zu tun, dass zumindest in den Mehrspartenhäusern Intendanten primär mit Menschen aus den Bereichen Oper oder Schauspiel besetzt werden. Ich würde mir wünschen, dass mehr Menschen mit einem Tanzhintergrund Intendanten der Mehrspartenhäuser übernehmen.

Zur Frage der Spielverpflichtung: Mein Eindruck aus den Gesprächen ist, dass es eher darum geht, ob Tänzerinnen und Tänzer, wenn sie im Bereich Schauspiel und Musiktheater eingesetzt werden, reine Staffage sind. Oder, ob sie einen Anteil an der Inszenierung, eine eigene Sichtbarkeit haben. Das gebe ich allen Schauspiel- und Musiktheater-Direktorinnen und -Direktoren mit: Nehmt die Tänzerinnen und Tänzer als Künstlerinnen und Künstler in diesen Produktionen ernst, und alle werden davon profitieren.

Wie bewertet Ihr die soziale Lage von Tanzschaffenden in der freien Szene? Ist diese durchgehend prekär?

Hess: Das kann man nicht über einen Kamm scheren. Aber generell sehe ich die Tendenz schon eher in dieser Richtung. Gut ist, dass für Hybrid Arbeitende für ihre Gast-Engagements der TV Gast gilt und, dass jetzt zumindest auf Bundesebene die Mindesthonorare des Bundesverbands Freie Darstellende Künste (BFDK) in die Förderstrukturen integriert wurden. Manche Landesförderungen übernehmen das auch. **Löwer:** Für Freischaffende müssen außerdem unbedingt die Bedingungen der freiwilligen Arbeitslosenversicherung verbessert werden.

Noch ein Thema: Man spricht, gerade auch in politischen Kreisen, oft von den Stadt- und Staatstheatern als unflexiblen Tankern, die so viel Geld kosten. Das ärgert mich immer maßlos. Wir sollten über künstlerisch hervorragende Ensembles mit festen Stellen froh sein. Wir haben in Deutschland das große Geschenk, dass wir öffentlich finanzierte Häuser haben, die Tanzschaffenden eine gewisse soziale Absicherung bieten. Es ist ärgerlich, wenn die Politik das nur als Belastung und nicht als Errungenschaft wahrnimmt.

Jörg Löwer ist Referent für Öffentlichkeitsarbeit und Beauftragter für den Bereich Tanz bei der VdO. Paul Hess ist stellvertretender Vorsitzender der Berufsgruppe Tanz bei der GDBA. Barbara Haack ist Chefin vom Dienst von Politik & Kultur

Einen Raum schaffen für Talente

Das Modell »Private Tanzschule«

Das Tanzhaus Wuppertal hat vielfältige Kurs- und Unterrichtsangebote im Bereich Tanz, daneben eigene Companies. Der Leiter des Hauses Kristopher Zech spricht mit Ludwig Greven darüber, warum er das Tanzhaus Wuppertal gegründet hat und wie er es finanziert.

Ludwig Greven: Was unterscheidet Ihr Tanzhaus von einer normalen Tanzschule?

Kristopher Zech: Wir sind ein Ort, an dem ein sehr freundschaftliches und familiäres Miteinander existiert. Wir haben ein großes Trainerteam, und dadurch hat jede Abteilung eine eigene Handschrift. Die Kids Company und die Tanzhaus Company werden von unterschiedlichen Dozentinnen und Dozenten unterrichtet, damit mehrere Einflüsse die jungen Menschen fördern und Raum für individuelle Entwicklung geben.

Wie ist das Tanzhaus entstanden?

Ich habe in meiner Schulzeit 1996 ein Tanzprojekt gegründet, im Prinzip eine Tanz AG. Daraus ist die Einrichtung Musical & Dance entstanden, die jahrelang mit drei Gruppen im örtlichen Haus der Jugend trainiert hat. 2009 gab es immer mehr Nachfrage, dabei mitzumachen. Das habe ich als Grundlage genommen, um das Tanzhaus Wuppertal zu eröffnen.

Wir sind ein Ort, an dem ein sehr freundschaftliches und familiäres Miteinander existiert

Wie sind Sie selbst zum Tanzen gekommen und zum professionellen Tänzer und Choreografen geworden?

Als Schüler habe ich im Festsaal der Schule den Gastauftritt einer Ballettschule gesehen und war direkt Feuer und Flamme. Ich habe aufgehört Fußball zu spielen und mit dem Tanzen angefangen. Ich wusste aber schon direkt zu Beginn, dass mich mehr das Erschaffen von Projekten gereizt hat als selbst auf der Bühne zu stehen und zu tanzen. Daher war meine eigene tänzerische Karriere recht begrenzt auf ein paar Spielzeiten.

Was für Menschen kommen zu Ihnen? Aus welchen Altersgruppen und Schichten?

Ganz bunt gemischt. Wir haben Schülerinnen und Schüler sämtlicher Altersstufen. Hauptsächlich Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene. Aber es existiert auch eine Gruppe mit älteren Damen, die als Kinder oder Jugendliche getanzt haben und nun eine Gruppe gefunden haben, wo sie ihr Hobby weiterführen können.

Was sind die hauptsächlichen Motive der Schülerinnen und Schüler: Freude an der Bewegung zu Musik, Geselligkeit, oder dass einige selbst Profitänzer werden wollen?

Ich denke, es sind alle diese Motivationen vorhanden.

Wie arbeiten Sie mit den verschiedenen Gruppen, Kindern, Jugendlichen, Erwachsenen?

Ich selbst unterrichte nur noch die Kids Company, weil ich es als eines meiner Talente sehe, insbesondere Kinder in den tänzerischen Grundlagen auszubilden. Ab einem gewissen Alter und Stand gebe ich sie dann in die Hände anderer Dozenten, um ihnen eine weitere Förderung und damit auch Weiterentwicklung zu ermöglichen. Gelegentlich unterrichte ich in der Company der Älteren noch Technik-Klassen. Gelegentlich choreografiere ich auch noch Tänze für Turniere und Aufführungen, aber überlasse es immer mehr der nächsten jungen und kreativen Generation.

Wie finanziert sich die Tanzschule? Bekommen Sie Zuschüsse der öffentlichen Hand?

Wir finanzieren uns ausschließlich durch Beiträge und Sponsoren.

Können Sie selbst davon leben?

Da ich viele Kurse nicht mehr unterrichte, sondern lediglich noch die Kids Company, könnte ich von den Einnahmen natürlich nicht mehr leben, weil ich auch die Honorare und Gehälter des Dozententeams finanzieren muss. Ich habe neben dem Tanzhaus deshalb noch eine Festanstellung in einem anderen Bereich.

Hätte es Sie nicht gereizt, als Tänzer an einer größeren Bühne zu arbeiten, oder gab es keine Gelegenheit dazu?

Selbst Karriere zu machen hat mich tatsächlich nie gereizt. Ich wollte eine Grundlage erschaffen, um Kindern und Jugendlichen einen Raum für tänzerische Entwicklung zu geben.

Treten Gruppen oder Einzelne aus dem Tanzhaus öffentlich auf und nehmen an Tanzwettbewerben teil?

Wir machen regelmäßige Aufführungen mit allen Gruppen. Die Kids Company und die Tanzhaus Company treten auch sehr erfolgreich bei Wettbewerben an. Bei dem Dance World Cup 2025 in Burgos/ Spanien hat die Company die Goldmedaille ertanzt.

Manche Ihrer Schülerinnen und Schüler sind an renommierten Akademien gelandet. Sehen Sie sich als Talent-Scout und Tanzförderer?

Nein. Ich sehe mich als jemanden, der einen Raum geschaffen hat, in dem sich Talent entwickeln und wo es gefördert werden kann. Sei es durch das eigene aktive Tanzen oder sei es dadurch, bei Bedarf Möglichkeiten zu bekommen, selbst kreativ zu werden. Es kommt im Tanzhaus auch immer mal wieder vor, dass Schülerinnen und Schüler selbst choreografieren und Tänze entwickeln. Eine ehemalige langjährige Schülerin von mir, die zwischenzeitlich auch eine professionelle Ausbildung gemacht hat, leitet mittlerweile eine große Abteilung im Tanzhaus. Ein anderer ehemaliger Schüler tanzt aktuell in einer Company in Marseille. Es ist sehr bunt gemischt.

Kristopher Zech ist Gründer und Leiter des Tanzhaus Wuppertal, das aus einem Schulprojekt entstanden ist. Ludwig Greven ist Publizist



»Tanzen im Alter«. Ein Workshop mit Helene Pikon

FOTO: © MILAN NOWITNICK KAMPER

THEMA

Ein Ort gelebter Demokratie und kultureller Vielfalt

Die Ausbildung an der Palucca Hochschule für Tanz Dresden

KATHARINA CHRISTL

Unsere Umwelt befindet sich in stetigem Wandel und durchläuft Transformationsprozesse – so auch die Kunstform Tanz. Die Palucca Hochschule für Tanz Dresden blickt auf eine hundertjährige Geschichte zurück, in der sie Krieg, gesellschaftliche Katastrophen, politische Krisen und diverse Systeme erlebt hat. Mit ihrer Geschichte ist sie ein Beispiel dafür, wie sich Veränderungen und Rahmenbedingungen auf das künstlerische Schaffen auswirken.

In unserem kürzlich publizierten Buch MUT PALUCCA wurde diese Besonderheit unseres Profils sichtbar gemacht, denn hier entstehen eigenständige und kreative Tanzschaffende. Engagierte Alumni aus verschiedenen Generationen teilen ihre Geschichten und ihr Wirken in der Gesellschaft. Ebenso sind aktuelle kritische Reflexionen unserer Studierenden darüber präsent, was Mut in der Gesellschaft und im Tanz heute für sie bedeutet. Die Bandbreite reicht von politisch provokanter Performancekunst in der DDR-Zeit und künstlerischem Aufbruch in und nach der Wende über engagierte Projekte für Menschen mit Migrationshintergrund und Traumata bis hin zu Inklusion im Tanz und dem Engagement für das Empowerment von Frauen. Dieses Buchprojekt ist sozusagen ein Symbol für unser Ankommen im 21. Jahrhundert, und wir sind dankbar, ein Ort gelebter Demokratie und kultureller Vielfalt zu sein.

Auf der sozialen Ebene wirken gleichzeitig demografische Aspekte, geopolitische Herausforderungen und digitale Entwicklungen auf uns ein. Diese beeinflussen auch die junge Generation. Um sie in diesem Gefüge der eigenen Orientierung und menschlichen Auseinandersetzung als Partner zu begleiten, braucht es Sensibilität

Auf der sozialen Ebene wirken demografische Aspekte, geopolitische Herausforderungen und digitale Entwicklungen auf uns ein

und Empathie. Natürlich sind tanztechnische Fähigkeiten, die Kunst des Performens und das Erlernen kreativer Tools wichtige Faktoren für die Exzellenz künstlerischer Persönlichkeiten. Doch auch soziale Kompetenzen und Soft Skills sind Teil der heutigen Ausbildung. Wertschätzende Kommunikation auf Augenhöhe, kritische Reflexion, professionelles Feedback in der Gruppe und teamorientiertes Arbeiten sind unverzichtbare Fähigkeiten in den Arbeitsweisen am Theater und in freien Produktionen. Die aktive Teilhabe der Studierenden an der Hochschule ist Teil der Ausbildung und trägt zu ihrer Selbstständigkeit und Selbstbestimmung bei. Mit denselben Werten möchten wir auch durch die Masterstudiengänge Tanzpädagogik und Choreografie aktiv zu einer positiven Weiterentwicklung im Tanz beitragen. Denn diese Werte spiegeln sich heute in allen Berufsfeldern des Tanzes wider,

beispielsweise bei Tänzern, Tanzvermittlern, Pädagogen, Probenleitenden und Choreografen.

Kooperationen für die künstlerische Praxis mit Partnern wie dem Semperoper Ballett und der Company DFDC sowie choreografische Prozesse mit internationalen Choreografen werden zu Fallbeispielen und tragen zur Entwicklung der Tänzer und Pädagogen bei. Somit können sie bereits während ihrer Ausbildung Berufserfahrung im Tanzsaal und auf der Bühne mit einem professionellen Team sammeln. In dieser Spielzeit

Wie im Leistungssport sind die Vorstellungen und das tägliche Training im Tanz eine körperliche und mentale Herausforderung

sind unsere Tanzstudierenden sogar in fünf Produktionen der Semperoper aktiv. Von zeitgenössischem Tanz in der Produktion »Colossus« der australischen Choreografin Stephanie Lake über »Nussknacker«, »Hänsel und Gretel« und »Dornröschen« bis hin zu John Neumeiers »Nijinsky«. Alle Altersgruppen der Tanzausbildung sind in die verschiedenen Produktionen involviert und wachsen durch diese Erfahrungen. Wie auch im Leistungssport sind jedoch die Vorstellungen und das tägliche Training im Tanz eine körperliche und mentale Herausforderung. Ein hauseigenes Health-Team begleitet die Studierenden auf diesem Weg. Gemeinsam identifizieren wir Bedarfe und neue Entwicklungen und versuchen, diese in einer stetigen Evaluierung in die umfangreiche Betreuung miteinzubeziehen.

Selbstvertrauen wächst jedoch auch durch Experimentieren und künstlerische Freiheit. An der Palucca ist interdisziplinäres Arbeiten seit 100 Jahren eine Selbstverständlichkeit. Neben dem Klassischen und Zeitgenössischen Tanz ist die Improvisation fest in der Hochschule verankert. Ein besonderes Beispiel hierfür ist die jährlich stattfindende Palucca-Tanzwoche auf der Insel Hiddensee. Innerhalb einer Woche probieren sich die Tanzstudierenden in verschiedenen ortsspezifischen Performance-Situationen aus. Sie setzen sich mit komplett neuen Kontexten auseinander, finden Möglichkeiten für ihre eigenen kreativen Ideen, erleben immersive und durationale Performance-Formate und kommen dem Publikum, ganz anders als auf der Opernbühne, nah. Dieser räumliche Perspektivwechsel in der Natur auf Hiddensee findet sich auch in den Studiengängen des Masterstudiengangs Choreografie und der Künstlerischen Meisterklasse wieder. Interdisziplinäre Seminare zusammen mit Studierenden aus anderen Fachbereichen wie beispielsweise der Architektur geben Raum, neue Reflexions- und Kreative Ansätze zu finden. In diesem Jahr hatten wir den japanischen Stararchitekten Tsuyoshi Tane zu Gast. Wir interpretierten seine Methode der »Archäologie der Zukunft« im Rahmen von Performancekonzepten neu. Denn die Zukunft braucht immer eine Reflexion mit der Geschichte – so auch die Kunstform Tanz.

Katharina Christl ist Rektorin und Professorin für Choreografie an der Palucca Hochschule für Tanz Dresden

Und was kommt danach?

15 Jahre Stiftung TANZ – Transition Zentrum Deutschland

SABRINA SADOWSKA

Ein nasskalter Tag im Februar. Ich bin unterwegs zum Institut für Arbeits-, Sozial- und Umweltmedizin der Goethe-Universität Frankfurt. Meine Anspannung wächst, als ich den Seminarraum betrete. Tobias Almasi, ehemaliger Tänzer, steht vorne am Pult und verteidigt seine Doktorarbeit in Medizin. Er besteht mit magna cum laude. Alle Anwesenden gratulieren herzlich und stoßen an. Ein paar Stunden später ist Dr. Tobias Almasi wieder unterwegs nach Berlin zum Nachtdienst in der Unfallklinik, wo ihn die nächsten Unfallpatienteninnen und -patienten erwarten. Und ich bin wieder in Chemnitz, wo ich als Ballettdirektorin jeden Tag von Neuem die Karriere von Tänzern und Tänzerinnen begleite.

Viele junge Menschen träumen davon, Tänzerin oder Tänzer zu werden. Der Weg auf die Bühne ist lang und erfordert hartes Training und viel Disziplin. Bei aller Hingabe und Begeisterungsfähigkeit, Teamgeist und physischer und mentaler Höchstleistung ist irgendwann ein Ende absehbar. Die Gründe sind verschiedenster Natur: Verletzung, Familiengründung, Alter, Arbeitslosigkeit, finanzielle Gründe oder auch Perspektivlosigkeit. Jedoch ist der Tanz nicht irgendein Beruf. Tanz ist Berufung und Leidenschaft, die man nicht einfach beiseitelegen kann. Tanzen ist ein Teil von uns und definiert unsere Identität, den Alltag sowie die Gemeinschaft der Tänzerinnen und Tänzer. Doch das nahende Ende der Karriere wirft viele Fragen und Unsicherheiten auf, wobei leider oft auch Verdrängung den Alltag bestimmt.

Vor inzwischen 16 Jahren, am 17.12.2009, gründeten Inka Atassi und ich die Stiftung TANZ – Transition Zentrum Deutschland. Wir waren beide gemeinsam als Tänzerinnen am Opernhaus in Halle an der Saale Anfang der 1990er Jahre engagiert – wo auch Tobias Almasi später getanzt hat –, und wir wollten nach unserer aktiven Bühnenlaufbahn etwas für den Tanz tun und engagierten uns dafür, dass der Tanzberuf mehr Akzeptanz findet und gesellschaftlich relevant ist.

Inzwischen kann die Stiftung TANZ eine erfolgreiche Bilanz vorweisen. Über 2.000 Tänzer und Tänzerinnen aus allen Tanzbereichen und Tanzstilen haben vom kostenlosen Angebot der Stiftung profitieren können. Das Angebot umfasst Beratung zu allen Transition-relevanten Fragen, persönliches Coaching, Vorträge in Compagnien und Tanzzentren/Tanzbüros, Weiterbildungsangebote z. B. von künstlerisch Aktiven im Tanz zu leitenden Funktionen, Konferenzen wie das Jahrestreffen der International Organization for the Transition of the Professional Dancers (IOTPD) sowie finanzielle Unterstützung in Form von Stipendien. Zurzeit stehen Eilika Leibold, Fabian Obermeier und Virginia Eckleben, alle mit einem Masterabschluss in Klinischer Psychologie, teils auch in Sportpsychologie, für Beratung und persönliches Coaching zur Verfügung. Sie kommen aus unterschiedlichen Berufsfeldern, wobei Virginia Eckleben als ehemalige Tänzerin das Stipendiaten-Programm der Stiftung TANZ durchlaufen hat. Stipendien zur Unterstützung der persönlichen Weiterbildung werden drei Mal pro Jahr vergeben und können vorerst zehn Mal beantragt werden, wobei Ausnahmen die Regel bestätigen. So bei Tobias Almasi, den wir seit 2015 durch sein gesamtes Medizinstudium hindurch unterstützen können.

Im Jubiläumsjahr 2025 konnte die Stiftung TANZ über 200 Stipendien im Wert von über 100.000 Euro vergeben. Das ist ein absoluter Rekord, eine Steigerung von über 100 Prozent im Vergleich zu 2019. Wir sehen darin deutlich Folgen der COVID-19-Pandemie: die Sensibilisierung der gesamten Tanzszene für das Thema Berufswechsel, Transition und die Suche nach mehr Stabilität. Die aktuellen Kürzungen in der Kulturförderung spiegeln sich in den Motivationsschreibern der Tänzer und Tänzerinnen für die Antragsstellung auf Unterstützung.

Das Feld der Weiterbildungen und Studienrichtungen der Tänzer und Tänzerinnen ist weit gefährdet. Wer sein halbes Leben auf der Bühne stand, arbeitet gerne weiterhin mit Menschen,

etwa in therapeutischen Berufen. Beliebt sind Physiotherapie, verschiedene Bewegungs- und Schmerztherapien, Osteopathie, Theater- und Musikwissenschaft, Kulturmanagement, Kunstwissenschaft, Krisenmanagement oder ziviler Friedensdienst, Professional Arts Practice, Gesundheitswissenschaften, Lehramt und vieles mehr. Die Bandbreite reicht von Juristen über Medizinerinnen, Physiker, Finanzberaterinnen zu IT-Expertinnen und -experten. Die Hälfte der Tänzer und Tänzerinnen hat inzwischen Abitur als Schulabschluss. Damit nehmen viele gerne ein Studium auf. Allgemein hat sich die Bildungssituation der Tanzschaffenden verbessert. Die Bachelor-Abschlüsse im Bereich Tanz nehmen zu, was wiederum das Weiterkommen erleichtert. Auch die Bereitschaft zum Wechsel in andere Berufe ist inzwischen wesentlich höher als noch vor 20 Jahren. Wichtig ist, dass sich jeder einzelne in seiner Transitionsphase Zeit für sich selbst nimmt, reflektiert und sich seiner vielen Fähigkeiten und Interessen bewusst wird. Und dafür ist es gut, einen Ansprechpartner außerhalb des täglichen Umfeldes zu haben.

Die Stiftung TANZ finanziert sich über das Stiftungsvermögen, Spenden und Nachlässe sowie eine Förderung durch die Kulturstiftung der Länder für die Geschäftsstelle. Benefizgalas und -Workstätten helfen beim Fundraising, welches rund zwei Drittel der Einnahmen ausmacht. Das Thema ist sehr persönlich; am Anfang steht meist ein persönlicher Bezug zum Tanz, welcher Förderer veranlasst, die Stiftung zu unterstützen. Die Stiftung TANZ wirbt um Bildungspaten und -patinnen und bietet die Möglichkeit, über Zustiftungen und Testamentsspende ein Namenstipendium zu vergeben. Und so schaue ich zuversichtlich in die Zukunft und träume von ehemaligen Tänzern und Tänzerinnen in strategisch relevanten Positionen in Kultur, Gesundheit, Gesellschaft und Politik für eine spannende, couragierte und inspirierte Zukunft.

Sabrina Sadowska ist Stifterin und Vorstandsvorsitzende der Stiftung TANZ – Transition Zentrum Deutschland

Tänzerische Vielfalt und Diversity-Drive

Eine differenzierte Perspektive

RAJYASHREE RAMESH

Tanz ist bekanntlich eine alte Ausdruckform, gehegt und gepflegt als fester Bestandteil jeder Gesellschaft und deren künstlerischen Schaffens. Auch wenn Stilistiken und Techniken, Funktion und Interpretationen, Aufmachung und Inhalte variieren, zeichnet sich die Kunstgattung Tanz durch etwas Grundlegendes aus. Als eine fundamentale Form des Ausdrucks bleibt Tanz eine dynamische Kunstgattung, die sich stets in Veränderung befindet. Auch bei althergebrachten Tanzpraktiken ist Tanz kein statisches Museumsrelikt. Diese verkörperte Kunst passt sich an soziale, historische, politische, religiöse und andere Begebenheiten oder auch immer neue Verkörperungen an. Mit der Wanderung der Menschen wandern auch ihre Tanzpraktiken, bekommen und suchen regelrecht neue Ausdrucksformen und Betätigungsfelder.

Aber nicht jede Community ist groß, und ein Kulturraum kann mehrere Arten von Tanzpraktiken haben

Diese Ausgangsgedanken über die Dynamik des Tanzes bilden die Grundlage für diesen Text mit dem Anliegen, über Tanz in seiner Vielfalt auch in Deutschland zu berichten. Welche Tanzkulturen und Tanzformen anderer Länder in Deutschland gelehrt und praktiziert werden, lässt sich hier nicht in Gänze darstellen. Ein differenziertes Bild lässt sich aber anhand vieler Praktiken und deren Dynamiken zeichnen. Die Palette reicht von Tanzformen aus dem asiatischen Raum wie indischen, balinesischen, philippinischen Tanz, über orientalische, türkische, verschiedene afrikanische und auch hawaiianische Formen bis hin zu südamerikanischen Gesellschaftstanzformen wie Tango, um nur einige zu nennen. Die Eingebundenheit einiger dieser Formen in die hiesige Gesellschaft ermöglicht es, deren tänzerische Vielfalt differenziert zu verstehen. Damit wird auch ersichtlich, wo, für wen, von wem und wie diese gelehrt und gezeigt werden, und welchen Stellenwert die Auseinandersetzung mit vielfältigen Tanzkulturen künstlerisch wie gesellschaftlich haben kann.

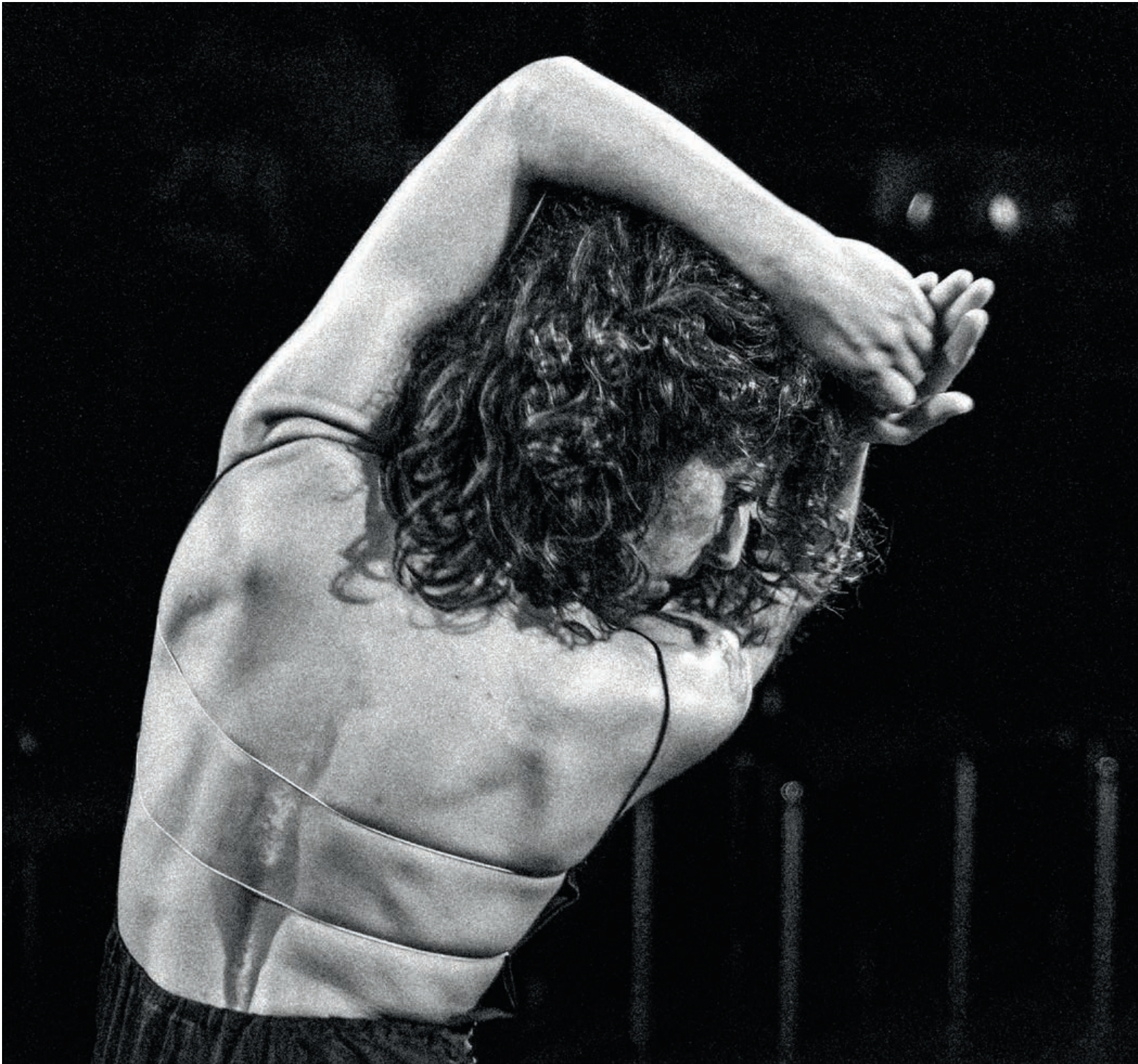
Wenn man in die Praxis schaut, lassen sich zwei unterschiedliche Herangehensweisen beobachten. Die eine ist die Arbeit mit Tanz in so genannten Communities. Die andere ist die Arbeit der Tänzer und Tänzerinnen selbst. Erstere sind die Gemeinschaften, die zugewanderte Menschen aus verschiedenen Ländern bilden, häufig als Sprach- und Kulturgemeinschaften. Gerade in den großen oder alteingesessenen Communities der Arbeits- und Fachkräfte sind feste Strukturen in Form von Vereinen, Tanz- und Musikschulen erkennbar. Tanz fungiert hier als Erhalt der kulturellen Identität und Eigenart, eine wichtige stärkende Komponente, auch wenn man sonst gut integriert ist. Kulturspezifische Tanzformen werden hier auf unterschiedlichem Niveau vermittelt, praktiziert und oft bei den Community-Veranstaltungen wie kulturellen Festen und Feiertagen gezeigt. Außerhalb der Communities bestehen für diese Gruppen Möglichkeiten bei Schulfesten, interkulturellen Veranstaltungen, Straßenfesten, usw.

Aber nicht jede Community ist groß, und ein Kulturraum kann mehrere Arten von Tanzpraktiken haben, vom Gesellschaftstanz bis hin zur Bühnenkunst. In langeingesessenen großen Communities wie der koreanischen Community oder der türkischen mit z. B. ihrem Konservatorium für türkische Musik in Berlin, findet man große Tanzgruppen. Sie bringen eigene professionelle Strukturen hervor und haben dafür ihr Publikum. Hierdurch bekommen auch ausgebildete

leben heute in Deutschland. Andere haben durch Auslandsaufenthalte bzw. in Deutschland lebende Lehrmeister in langjährigem Training eine Tanzausbildung erhalten. Oft kommen die hier Ausgebildeten nicht unbedingt aus dem Kulturraum des erlernten Tanzes. In dem sie bemüht sind, ihre Tanzkunst vielseitig einzusetzen, und in erweiterten Betätigungsfeldern agieren, ermöglichen diese Tanzprofis ein besonderes Wirkungsfeld für eine künstlerisch-tänzerische Vielfalt.

Aus ihrer Arbeit entstanden u. a. Schulprojekte, Kollaborationen mit diversen Tanz- und Kunstschaffenden, und kultur- und genreübergreifende Bühnenproduktionen. Für ihre Sichtbarkeit müssen sie allerdings oft selbst sorgen. Denn etablierte Bühnen stehen für sie immer noch nicht zur Verfügung. Meist vermitteln sie ihre Tanzkunst in eigenen Tanzschulen und Akademien. Nicht selten werden Zuschauer zu Lernenden und umgekehrt. Sie lernen auf praktische Weise die tänzerische Vielfalt zu

lange beispielhaft agierenden Häusern wie etwa die Werkstatt der Kulturen oder das Haus der Kulturen der Welt in Berlin, sind auch die wenigen unterstützenden Plattformen für divers aufgestellte Tanzschaffende nicht mehr vorhanden. Die Werkstatt der Kulturen war einmalig in ihrer Wirksamkeit. Hier fanden nicht nur Communities Räume für ihre Arbeit, sondern auch professionelle Tanzschaffende aus den verschiedensten Teilen der Welt, die aber, und das ist betonenswert, hier



»The Silence Waltz of Shadows«. Choreografiert von Francesco Vecchione, getanzt von Maria Anzivino

Tanzschaffende Möglichkeiten für eine professionelle Umsetzung ihrer Kunst. Diese Tendenz beobachtet man auch in der zwischenzeitlich groß angewachsenen indischen Community, wie in Bayern oder Berlin. Aber gerade an diesem Beispiel erkennt man, dass Community-interne Möglichkeiten kein ausreichendes Wirkungsfeld für die künstlerische Entfaltung einer ausgefeilten Bühnenkunst darstellen. Tanz könnte im Sinne von sichtbarer tänzerischer Vielfalt auch in Deutschland wirksam werden, wenn die ausgebildeten Tanzprofis Anbindung an professionellere Strukturen, Fördermöglichkeiten und an die Mainstream-Tanzszene erhalten würden. Eine »Leuchtturm-Figur« wie Akram Khan reicht nicht aus!

Für eine differenzierte Perspektive auf tänzerische Vielfalt und deren Mehrwert wäre es daher wichtig, die Arbeit der Tanzprofis, die aus diversen Tanzpraktiken kommen, zu betrachten. Viele dieser Tanzschaffenden wurden in ihrer Heimat ausgebildet und

Schon seit Jahrzehnten bauen profilierte Tanzschaffende eigene kulturübergreifende Nischen für sich auf. Die Verfasserin selbst hat über vier Jahrzehnten den Mehrwert einer solchen Arbeit tänzerisch wie auch gesellschaftlich erfahren. Ein diversifiziertes Tanzwissen mit seinen Besonderheiten und Praktiken an die breitere Öffentlichkeit zu vermitteln und den Tanz in seiner Vielfalt an verschiedene Zuschauer und auch unterschiedliche Tänzerinnen und Tänzer zu bringen, hat viele Vorteile. Ein reichhaltiges Tanzvokabular sorgt z. B. für neue Sichtweisen und Perspektiven jenseits von Empfindungen über »Anderssein«. Abgesehen von neuen Impulsen für das Gehirn sorgen das gemeinsame Erkunden und Schwitzen oder die Auseinandersetzung über diverse verkörperte Herangehensweisen nebenbei für Dialog, Austausch und das viel gepriesene Crosstraining! Als Performer, Pädagogen und Therapeuten stärken und schaffen manche Tanzschaffende auch Selbstwertgefühl und Zusammenhalt.

schätzen oder erleben Bereicherung in Form eines erhöhten Tanz- und Kulturverständnisses.

Diese kurze Skizze lässt erkennen, welche verbindende Rolle divers aufgestellte Tanzschaffende durch ihre Tanzpraktiken zwischen Communities, Gesellschaft, Tanzszene und Kultur bereits spielen. Aus diesen verschiedenen Gründen kann Vielfalt in Tanzpraktiken, Tanzwissen und Tanzvokabular für die Tanzkunst und auch für die Gesellschaft nur Mehrwert bringen. Dennoch bleibt das Potenzial für tänzerische Vielfalt, auch wenn bereits lange vorhanden, als tanzrelevante Praxis unsichtbar. Die Gründe sind vielfältig. Oft wird Internationalität in Ensembles als Merkmal für Vielfalt definiert. Tanzschaffende aus den diversen Tanzpraktiken erkennen hier aber nicht die in der Gesellschaft bereits vorhandene tänzerische Vielfalt. Ein anderer erwähnenswerter Grund liegt im fehlenden Zugang. Durch den Wegfall bzw. die Umorientierung von zentralen,

in Deutschland leben. Denn nur solche verstehen es, in und mit der Gesellschaft in der sie leben, mitzuwirken. Jenseits von Schlagwörtern wie Diversität bringen sie Zusammenhalt in Vielfalt als gelebte Wirklichkeit, auch wenn oft nur in ihren Nischen, die nicht nur Communities sind.

In diesem Sinne täte es gut, unterschiedliches Tanzvokabular und Tanzwissen wie auch die Arbeit der Praktizierenden als wichtigen Teil des Tanzgeschehens zu erkennen, wertzuschätzen, zu stärken und beim Schopfe zu packen, ob als Bühnenarbeit, Tanzausbildung oder Wissenschaft.

Rajyashree Ramesh ist eine seit 1977 in Deutschland lebende Tänzerin, Choreografin und Lehrmeisterin für Bharatanatyam-Tanztheater. Als Bewegungsanalytikerin und promovierte Tanz- und Kulturwissenschaftlerin setzt sie sich für transkulturelles Tanzwissen an der Schnittstelle zwischen Praxis und Wissenschaft ein

FOTO: © MILAN NOWOITNICK KAMPER



Bewegte Grenzverschiebung

30 Jahre DIN A 13 tanzcompany

DIN A 13 TANZCOMPANY

Als Gerda König 1995 in Köln die DIN A 13 tanzcompany gründete, war kaum absehbar, dass daraus eine der international prägendsten Compagnien für mixed-abled Tanz entstehen würde. Damals galt die Arbeit mit Tänzerinnen und Tänzern mit Behinderung noch als Randphänomen, bestenfalls als soziales Projekt. Heute, drei Jahrzehnte später, steht DIN A 13 für eine künstlerische Praxis, die die Parameter zeitgenössischer Tanzkunst nachhaltig verändert hat und ästhetische Innovation, gesellschaftliche Verantwortung und kulturpolitische Wirkung untrennbar miteinander verbindet. Von Beginn an ging es der künstlerischen Leiterin Gerda König nicht um Integration oder Anpassung, sondern um eine radikale Erweiterung der Tanzsprache. Die Bewegungsqualität »anderer Körper« wurde nicht korrigiert, sondern zum choreografischen Ausgangspunkt. Sehgewohnheiten wurden irritiert, Norm-Ideale hinterfragt, das scheinbar Abweichende als künstlerische Ressource ernst genommen. Das Unerwartete wurde zur Erfahrung, Differenz zur Qualität. So verschob DIN A 13 die Nahtstellen des etablierten Tanzkanons – und erweiterte ihn um neue Maßstäbe von Virtuosität und Tanzästhetik. Prägend hierfür ist auch die langjährige künstlerische Zusammenarbeit mit der Choreografin Gitta Roser.

Diese Haltung trug DIN A 13 früh über nationale Grenzen hinaus. Seit 2004 entstand ihre Arbeit zunehmend in internationalen Kontexten, insbesondere in enger Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut. In Koproduktionen in Afrika, Südamerika, Asien und dem Nahen Osten suchte die Compagnie keinen kulturellen Export, sondern den Dialog. Politische Umbrüche, gesellschaftliche Konflikte, Machtverhältnisse oder Traumata wurden gemeinsam mit lokalen Künstlerinnen und Künstlern erforscht und choreografisch übersetzt. Tanz wurde so zu einem Medium transkultureller Verständigung – und zu einer künstlerischen Form politischer Praxis. Ob in frühen internationalen Projekten wie »Dance meets differences« oder in späteren Arbeiten wie der Trilogie »Umbruch« – stets verbindet DIN A 13 choreografische Forschung mit gesellschaftlicher Realität. Die Stücke entstehen aus den biografischen Erfahrungen der Tänzerinnen und Tänzer, und gerade diese persönliche Nähe verleiht den Produktionen ihre Intensität und ihre politische Relevanz: Kunst stellt Fragen, wo einfache Antworten versagen. Diese Arbeitsweise setzte sich in den vergangenen Jahren in mehrjährigen Konzeptionen fort: Die Tanzinstallation »techNOLimits« untersuchte das Verhältnis von Körper und Technologie, »body-REALITIES« und »inbetweenPOWER« verhandelten Körper, Macht und soziale Spannungsfelder in unterschiedlichen

kulturellen Kontexten. Mit der aktuellen Arbeit »MYspace SAFESpace NOspace« rücken Fragen von Schutz, Ausschluss und Zugehörigkeit in den Fokus – ausgehend von den Erfahrungen von Tänzerinnen und Tänzern mit Behinderung sowie aus der Ballroom- und LGBTQ-Community. Diese konsequente künstlerische Haltung blieb nicht ohne kulturpolitische Wirkung. Spätestens mit der Koproduktion »Perfectly imperfect« (2015) mit dem Ballett Hagen – der ersten Zusammenarbeit eines deutschen Stadttheaters mit einer mixed-abled Compagnie – wurde sichtbar, dass DIN A 13 nicht nur ästhetische, sondern auch institutionelle Grenzen verschiebt. Doch DIN A 13 denkt weiter. Seit einigen Jahren rückt verstärkt die Frage der Ausbildung in den Fokus. Noch immer sind staatliche Tanzausbildungen für Menschen mit Behinderung weitgehend verschlossen. Mit dem bundesweit ersten professionellen Weiterbildungsprogramm M.A.D.E. (Mixed-Abled Dance Education) und dem Projekt UNiQue@dance setzt die Compagnie hier gezielt an. Die inhaltliche Konzeption beider Programme wurde von Gerda König und Gitta Roser gemeinsam initiiert und durchgeführt. Es geht hier um nichts weniger als um den Abbau ableistischer Strukturen und die Öffnung von Hochschulen, Curricula und Räumen – damit zukünftig tänzerisches und künstlerisches Potenzial nicht länger an Körpernormen scheitert.

Seit einigen Jahren rückt verstärkt die Frage der Ausbildung in den Fokus. Noch immer sind staatliche Tanzausbildungen für Menschen mit Behinderung weitgehend verschlossen

Ermöglicht wird diese komplexe Arbeit auch durch eine professionelle Struktur: Die Spitzenförderung Tanz des Landes NRW sichert seit 2021 diese Strukturen weiter und macht es möglich, mit Anastasia Olfert, John Herman und Andrea Hoffmann ein langjähriges erfahrenes Team zu etablieren, das die besonderen organisatorischen und internationalen Anforderungen dieser Arbeit trägt. 30 Jahre DIN A 13 tanzcompany sind somit weit mehr als eine Erfolgsgeschichte im Tanz. Sie erzählen von Beharrlichkeit, von künstlerischem Mut und von der Überzeugung, dass Kunst gesellschaftliche Wirklichkeit nicht nur abbildet, sondern verändern kann. In einer Zeit zunehmender Polarisierung erinnert diese Arbeit daran, dass Vielfalt keine Herausforderung ist – sondern eine ästhetische, politische und menschliche Chance. Zum 30-jährigen Jubiläum wird diese Entwicklung nun auch filmisch reflektiert. Der künstlerische Dokumentarfilm »Movement Unbound« von Gerhard Schick und Miriam Jacobs feierte am 15. Januar im NRW Filmforum Premiere. Der Film macht sichtbar, wie sehr sich durch die Arbeit der DIN A 13 tanzcompany nicht nur Körperbilder, sondern auch das Verständnis von Tanzkunst verändert haben – und weiter verändern. Der Artikel wurde von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der DIN A 13 tanzcompany verfasst



»Wiesenland«. Ein Stück von Pina Bausch, getanzt von ihrem Ensemble

FOTO: © MILAN NOWOITNICK KAMPER

Die große Show der Vielfalt

Das Ballett des Friedrichstadt-Palastes

BERNDT SCHMIDT & ALEXANDRA GEORGIEVA

Wenn in kulturpolitischen Debatten über Tanz gesprochen wird, geht es meist um Stadt- und Staatsballette, freie Compagnien oder Festivals. Showtanz auf einer Revuebühne kommt darin selten vor. Und doch begegnen im Berliner Friedrichstadt-Palast Jahr für Jahr Hunderttausende Menschen dem Tanz – oft zum ersten Mal überhaupt in einem Theater. Für uns ist das nicht »nur« Unterhaltung, sondern eine öffentliche Aufgabe.

Die Energie der Gruppe, das gemeinsame Atmen und Zählen, die Verlässlichkeit aufeinander – das macht den Kern eines Showballetts aus

Pina Bauschs Satz »Tanzt, tanzt, sonst sind wir verloren« begleitet die Tanzwelt seit Jahrzehnten. Übertragen auf unser Haus könnte er heißen: »Dance, dance – the show must go on«. Denn unser Ballett tritt bis zu acht Mal pro Woche auf – zwei Jahre Laufzeit einer Grand Show, ensuite. Kaum ein klassisches Ballett wird so gefordert. Vormittags wird trainiert, geprobt, verbessert, abends stehen dieselben Tänzerinnen und Tänzer wieder im gleißenden Licht. Die scheinbare Leichtigkeit einer Grand Show ist Ergebnis harter, disziplinierter Arbeit.

Unsere Company besteht aus 60 Tänzerinnen und Tänzern aus 28 Nationen. Die gemeinsame Sprache auf der größten Theaterbühne der Welt ist eine solide klassische Ballettausbildung. Auf diesem Fundament entsteht eine Melange aus Showtanz, Jazz, Modern, Contemporary, Neoklassik, Urban Dance und Akrobatik. In aller Bescheidenheit:

Es gibt weltweit keine zweite Company, die allabendlich ein derart vielfältiges Bouquet an Tanzstilen präsentiert. Was uns auszeichnet, ist nicht nur Präzision, Synchronität und die berühmte Kickline, sondern vor allem die Vielfalt der biografischen und künstlerischen Hintergründe. Sie prägt den künstlerischen Ausdruck ebenso wie das Miteinander im Probensaal.

Gerade diese Vielfalt verlangt nach Rahmenbedingungen. Wer aus São Paulo, Seoul oder Kyjiw nach Berlin kommt, bringt nicht nur andere Trainingsbiografien mit, sondern auch unterschiedliche Erwartungen an Hierarchien, Kommunikation, Arbeitszeiten. Wir erleben täglich, wie sehr es sich lohnt, diese Differenzen auszuhalten und produktiv zu machen – in gemeinsamen Ritualen, transparenten Probenstrukturen und einer Leitung, die zuhört, aber auch klare Entscheidungen trifft.

Im Palast ist der Star nicht die oder der Einzelne, sondern das Ensemble. Die Energie der Gruppe, das gemeinsame Atmen und Zählen, die Verlässlichkeit aufeinander – das macht den Kern eines Showballetts aus. Die renommierten Choreografinnen und Choreografen, mit denen wir arbeiten, kommen aus aller Welt und bringen ihre höchst unterschiedlichen – tänzerischen – Sprachen mit ans Haus. So entsteht eine Grand Show, in der Tanz nicht Illustration ist, sondern treibende Kraft der Erzählung.

Diese Arbeitsweise spiegelt sich auf der Bühne. Showtanz am Palast ist kein Nummernprogramm, das nur Effekte aneinanderreihet. Er erzählt in starken Bildern von Sehnsüchten und Konflikten, von Nähe und Distanz, von Gemeinschaft und Ausgrenzung. Gerade weil wir mit populären Bildern arbeiten, erreicht diese Form des Tanzes ein sehr diverses Publikum: Berlinerinnen, Touristen aus aller Welt, Schulklassen, Reisegruppen, Theaterfans und Menschen, die sich selbst eher nicht als »Kulturpublikum« beschreiben würden.

Internationalität erleben wir nicht nur auf der Bühne, sondern auch im



FOTO: © MILAN NOWOTNICK KAMPER

»20 dancers for the XX Century and even more«. Konzeption von Boris Charmatz, getanzt von Maghali Callet Gajan

Zuschauerraum. Die Publikumsstruktur reicht von der Nachbarschaft bis zu Gästen aus allen Kontinenten. Unser Ensemble spiegelt diese Vielfalt. Unterschiedliche Tanzkulturen, Körperbilder, religiöse und soziale Hintergründe treffen aufeinander – und müssen im Alltag in Einklang gebracht werden. Das gelingt nur mit einer klaren Haltung, die wir unter den Leitgedanken »Respect each other« gestellt haben.

Dieser Appell ist für uns kein Werbeslogan, sondern Arbeitsprinzip. Respekt bedeutet, dass alle dieselbe künstlerische Exzellenz schulden – unabhängig von Pass, Herkunft oder sexueller Identität. Er bedeutet auch, dass wir Diskriminierung auf und hinter der Bühne keinen Raum geben. Wenn 1.900 Menschen Abend für Abend sehen, wie

selbstverständlich ein diverses Ensemble gemeinsam tanzt, entsteht eine stille, aber wirksame Botschaft: Vielfalt ist keine Bedrohung, sondern Voraussetzung für künstlerische Kraft.

In kulturpolitischen Diskussionen geht es oft um die Frage, ob sich große Ensembles noch »leisten« lassen. Unsere Erfahrung ist eine andere: Gerade ein festes Ensemble schafft Kontinuität, Wissenstransfer und Sicherheit – die Voraussetzungen dafür, dass sich Tänzerinnen und Tänzer radikal verausgaben können, ohne sich selbst zu gefährden. In Zeiten, in denen Algorithmen Aufmerksamkeit fragmentieren, setzt der Anblick von 60 Menschen, die synchron und zugleich individuell auf der Bühne stehen, ein starkes Zeichen für die Kraft des Analoges.

Als landeseigenes Haus mit hoher Eigenfinanzierungsquote bewegen wir uns kulturpolitisch in einem Spannungsfeld: Wir müssen ökonomisch bestehen und zugleich unserem Auftrag gerecht werden, einem breiten Publikum Kunst und Tanz zugänglich zu machen. Showtanz am Palast ist deshalb mehr als glitzerndes Entertainment. Er ist ein Labor dafür, wie künstlerische Exzellenz, wirtschaftlicher Erfolg und gesellschaftliche Verantwortung zusammengehen können – Abend für Abend, Takt für Takt.

Bernd Schmidt ist Intendant und Geschäftsführer des Friedrichstadt-Palastes. Alexandra Georgieva ist Ballettdirektorin des Friedrichstadt-Palastes

»Wo meine Sprache aufhört, fängt mein Körper an«

Hip Hop Tanz oder die Rückeroberung der Würde

KADIR »AMIGO« MEMİŞ

Ich wurde 1974 in einem Dorf in Anatolien geboren. Während meine Eltern als sogenannte »Gastarbeiter« in Berlin arbeiteten, wuchs ich bei meinen Onkeln auf. Unsere Familie gehörte zu den Yörük, Nomaden und Schlichter. Zehn Jahre verbrachte ich als Hirte in Danişment – ohne Eltern, nah an Tieren und Natur. Durch Pfeifen, Geräusche und Gesang fand ich Halt und schaltete den Kopf aus.

Mein Tanz begann im Dorf während des Ramadan. Ein Poet bat mich, ihn trommelnd zu begleiten, gab mir einen Pelz und sagte: »Wenn ich trommle, tanze wie ein Bär.« Unter diesem Pelz entstand eine Welt ohne Sprache. Um den Bären zu verkörpern, musste ich mich selbst vergessen. Diese Erfahrung und die Werte der Yörük als Nomaden und Schlichter nahm ich mit nach Berlin.

Ankunft in Berlin

Mit zehn Jahren, 1984, kam ich nach Berlin-Wedding zu meinen mir fremd gewordenen Eltern. Die Stadt war grau, geprägt von Mauer, Schutt und Stille.

Meine ersten deutschen Wörter waren »Brot« und »Mauer«. Zu Hause sprachen wir Türkisch, in der Koranschule lernte ich Arabisch. Die Schriftzeichen verband ich mit Graffiti – mein Einstieg in Urban Calligraphy.

Ich verstand kaum Deutsch, meine Sprache entwickelte sich langsam. In meiner Klasse tanzte ein Mitschüler mit weißen Handschuhen pantomimisch eine Scheibe. Das war für mich Zaubererei, und ich wollte auch Zauberer werden. Mein Körper wurde mein Ausdruck und meine Sprache. Den Tod meines Bruders 1992 konnte ich nur durch Tanz verarbeiten – auf der Straße, ohne Worte. Hip-Hop wurde meine Schule, die Straße mein Klassenzimmer.

Migrantische Communities & Hip-Hop

Hip-Hop der 1980er – Wildstyle, Beat Street – zeigte uns, wie marginalisierte Communities der afroamerikanischen und lateinamerikanischen Jugendlichen ihre eigene Kultur erschufen. Wir als Gastarbeiterkinder erkannten uns darin wieder. Die Wut über rassistische Anschläge wie in Solingen, Mölln oder Berlin konnten wir so kanalisieren. Rap

wurde unsere Stimme. Türkischsprachige Rapgruppen wie Islamic Force oder Cartel halfen mir, meine Identität zwischen Deutschland und Türkei zu verstehen. Hip-Hop war die Sprache der Sprachlosen.

Tanz als Identität

Das erste Gesetz des Hip-Hop lautet: Gib dir selbst eine Identität. Meine wurde »Amigo«. Ich lernte, die Stadt zu lesen, Spuren zu hinterlassen und Fragen zu stellen: Wer bin ich? Hip-Hop war Brutstätte für Kreativität und Widerstand. Aus Frust über Rassismus entstanden Crews, aber auch Verantwortung. Kurz nach der Wende gründete ich die Gruppe »Friends«, und 1993 wurden wir zu den »Flying Steps«. Bei der Breaking Weltmeisterschaft »Battle of the Year« lernte ich nicht nur Brüder und Schwestern aus allen Ecken der Welt kennen. Im Battle weckte ich auch den Bären aus meiner Kindheit in mir und fand den Weg über den Tanz zu mir. Als Antwort auf den Rassismus und auf die Morde an meinem Bruder und am Berliner Community Aktivist Maxim entschied ich mich, Hip-Hop für soziale Gerechtigkeit zu nutzen.

Battles & Community-Aufbau

In den 1990ern wuchs die Battle-Kultur in Jugendclubs und Straßen ganz Deutschlands. Topdance und Funk Styles wie Locking, Popping, House, Hip Hop Freestyle und New Jack Swing sowie der übermenschlich-dynamische Tanz Breaking entwickelten eigene Räume und Communities. Mit Takao Baba gründete ich das Funkin' Stylez Festival – aus der Kultur für die Kultur. Battles wurden Orte des Austauschs, Tanz schuf Gemeinschaft über Sprache hinaus. In dem Tanzkreis der Kultur – dem Cypher – sind Deine Religion, ethnische Herkunft, oder Gender egal, solange Du die Kultur respektierst. Neue Formate wie »Me Against the Music« öffneten Räume für Freestyle, Storytelling und Voguing. Die Auseinandersetzung mit Geschichte, Gender und Haltung vertiefte mein Verständnis von Bewegung.

Pina Bausch & Choreografie

1998 traf ich Pina Bausch. Sie sagte zu mir: »Wenn du Choreograf werden willst, fang jetzt an.« Da verstand ich: Ich will Tanz schreiben. Hip-Hop und Theater zu verbinden wurde mein Weg. So entwickelte ich das erste Theaterstück unter eigenem Namen. Aus den

Recherchen kreierte ich einen eigenen Stil »Zeybreak« – eine Mischung aus der türkischen Zeybek Kultur (Zeybeks sind die Robin Hoods der Türkei) und Breaking. Tanz und Schrift waren von Anfang an unzertrennliche Geschwister. An der Berliner Mauer lernte ich Graffiti kennen und auf der Straße den Tanz, und aus der Fusion aus Wand und Boden entstand »Urban Dance Calligraphy«.

Vermittlungsarbeit & Zukunft

All diese Erfahrungen wollte ich nicht für mich behalten. Seit Jahrzehnten unterrichte ich in Jugendhäusern, gebe Workshops und bilde Tänzerinnen und Tänzer aus – nach dem Prinzip »Each one, teach one«. Projekte mit dem Goethe-Institut, mit Menschen mit Fluchterfahrung oder Inhaftierten zeigen mir: Urbaner Tanz stärkt, verbindet und gibt Perspektiven und Antworten.

Hip-Hop ist mehr als Tanz. Er ist Kultur, Haltung und Gemeinschaft. Jeder ist willkommen. Wenn Menschen ihre eigene Geschichte mit Hip-Hop verbinden, entsteht etwas Echtes. Was du nimmst, gibst du weiter.

Kadir »Amigo« Memiş ist Tänzer, Choreograf, Urban Calligraphy- und Performance-Künstler aus Berlin



Tanz und Parkinson

Wie Bewegung
Leben verändert

MONICA GILLETTE

Tanz wird zunehmend als Ansatz genutzt und erforscht, um die Lebensqualität von Menschen mit Bewegungsstörungen wie Parkinson zu verbessern. Die Idee, Tanz und Parkinson zu verbinden, entstand vor über 25 Jahren in den Vereinigten Staaten. Seitdem hat sie sich über die ganze Welt ausgebreitet und unzählige Leben verbessert – sowohl die der Menschen mit Parkinson als auch die der vielen beteiligten Tänzerinnen und Tänzer sowie der Organisationen, die entsprechende Kurse anbieten.

Dadurch wird Tanz zu einer dynamischen, vielschichtigen Erfahrung, die Menschen im Umgang mit ihrer Krankheit unterstützen kann

Die Anfänge sind von entscheidender Bedeutung, da die Bewegung aus einer privaten Initiative hervorging und im professionellen Tanzfeld früh Resonanz fand. Als die renommierte Mark Morris Dance Company ein neues Probenzentrum in Brooklyn errichtete, brachte die Visionärin Olie Westheimer, Gründerin und ehemalige Geschäftsführerin der Brooklyn Parkinson’s Group, den Vorschlag ein, Tanzkurse für die Mitglieder ihrer Gruppe anzubieten. Sie vermutete, dass das Wissen professioneller Tänzerinnen und Tänzer über Bewegung, Ausdruck, Musikalität und Kunstfertigkeit Menschen mit Parkinson zugutekommen könnte – und sie sollte Recht behalten. Dies stieß bei David Leventhal auf offene Ohren. Damals war er Tänzer bei der Mark Morris Dance Company, heute ist er Geschäftsführer von Dance for PD®. Er begann, sich im Studio mit einigen Parkinson-Patienten aus der Nachbarschaft zu

treffen, um gemeinsam herauszufinden, was genau ihnen helfen könnte. Mittlerweile gibt es Tanzangebote für Menschen mit Parkinson in über 30 Ländern; in unterschiedlichen kulturellen und wissenschaftlichen Kontexten wurden verschiedene künstlerische Ansätze entwickelt. Ein wesentlicher Grund für diesen Erfolg ist, dass das Tanzen alle Aspekte des Menschen anspricht: den Körper, die Kreativität, das Ausdrucksvermögen und die Emotionen. Dadurch wird Tanz zu einer dynamischen, vielschichtigen Erfahrung, die Menschen im Umgang mit ihrer Krankheit unterstützen kann – insbesondere, wenn Medikamente nicht ausreichen und eine Heilung weiterhin außer Reichweite ist. Weltweit sind Millionen Menschen von der neurodegenerativen Erkrankung Parkinson betroffen. Sie tritt auf, wenn das Gehirn die Dopamin produzierenden Zellen in der Region der Basalganglien verliert. Dopamin ermöglicht die Kommunikation zwischen Gehirn und Körper und spielt eine wichtige Rolle bei der Auslösung und Steuerung von Bewegungen. Auf körperlicher Ebene äußern sich die Symptome unterschiedlich, unter anderem durch Muskelstarre, Unbeweglichkeit, verlangsamte Bewegungen und Zittern. Neben den motorischen Fähigkeiten beeinträchtigt Parkinson auch die Kommunikations- und Ausdrucksfähigkeit, was dazu führt, dass sich Mimik, Gestik und Körpersprache verändern. Das Tanzen eröffnet eine einzigartige Möglichkeit, die Lebensqualität von Menschen mit dieser Krankheit zu verbessern, da hierbei Bewegung und Ausdruck auf emotionaler, sozialer, kognitiver und körperlicher Ebene aktiviert werden. So kann das Tanztraining durch die Stärkung des Körper- und Emotionsbewusstseins zu einer Verbesserung der motorischen Fähigkeiten, einer gesteigerten Koordination und Bewegungsfreiheit, einer optimierten Gedächtnisfunktion sowie einer Verringerung von Angstzuständen, Depressionen und Traumareaktionen beitragen. Parkinson äußert sich bei jedem Menschen unterschiedlich und beginnt in der Regel an einer Körperhälfte, bevor die Erkrankung sich allmählich ausbreitet. Die Symptome unterliegen starken Schwankungen, wodurch

sich die Situation der Erkrankten immer wieder verändert. Durch das Tanzen finden viele Erkrankte neue Strategien, um kreativ auf diese Schwankungen zu reagieren und trotz der fortschreitenden und aktuell leider noch unheilbaren Krankheit ein aktives Leben zu führen. Die Schnittstelle zwischen Tanz und Neurowissenschaften ist zu einem ergiebigen Forschungsgebiet geworden, das Einblicke in die Auswirkungen von Bewegung auf die Gesundheit des Gehirns liefert. Ramunė Dirvanskienė, Neurologin und Associate Professor an der Universität Vilnius, beschreibt Neuroplastizität hierbei als einen Schlüsselmechanismus. Sie hat beschrieben, wie Tanz die Fähigkeit des Gehirns fördert, neue Nervenbahnen zu schaffen, die Verluste an kognitiven oder körperlichen Funktionen ausgleichen können. Die Spontaneität und Unvorhersehbarkeit des improvisierten Tanzes sorgen für eine reichhaltige Stimulation des Gehirns. Hinzu kommt die neuronale Aktivierung beim Erlernen von Tanzschritten und Choreografien sowie bei der bewussten Korrektur von Fehlern. Dabei ist der Effekt deutlich stärker, wenn Bewegungen selbst initiiert und nicht andere nachgeahmt werden. Bas Bloem, Professor für neurologische Bewegungsstörungen am Radboud University Medical Centre in Nijmegen befasst sich mit den unmittelbaren Auswirkungen des Tanzens. Im Gegensatz zu medizinischen Maßnahmen, deren Ergebnisse oft erst nach Monaten sichtbar werden, sind die Vorteile des Tanzens – wie die Überwindung motorischer Blockaden und das Finden neuer Bewegungsmuster – oft sofort spürbar. Dieses unmittelbare Feedback kann die Teilnehmenden zur regelmäßigen Bewegung motivieren und ihnen dabei helfen, mit Depressionen und Ängsten umzugehen. In »If Art Were a Drug: Implications for Parkinson’s Disease« kam Bloem zu dem Schluss, dass künstlerische Maßnahmen das Potenzial zur Verbesserung motorischer und nicht-motorischer Symptome haben und sich positiv auf das emotionale und kognitive Wohlbefinden sowie die Lebensqualität auswirken. Zusätzlich ermöglichen sie eine individuelle Anpassung an die Bedürfnisse von Menschen mit Parkinson und tragen so zur Selbstbestimmung bei. Die positiven Effekte des Tanzens auf Menschen mit Parkinson sind gut erforscht und werden sowohl auf

sozialer als auch auf medizinischer Ebene stetig weiterentwickelt und anerkannt. Gut dokumentiert sind auch die große Bedeutung und Möglichkeiten der beruflichen Entwicklung für Tänzerinnen und Tänzer sowie Kulturinstitutionen. Im EU-geförderten Projekt »Dance Well«, einem dreijährigen Vorhaben zur Entwicklung von Tanzangeboten für Menschen mit Parkinson an sechs Standorten in Europa, darunter das K3 – Zentrum für Choreographie | Tanzplan Hamburg, standen insbesondere der Aufbau von Kompetenzen,

sektorübergreifendes Lernen, neue Modelle der Inklusion sowie transnationale Vernetzung im Fokus. Um dieses Potenzial weiter auszubauen und möglichst vielen Menschen auf allen Ebenen Zugang zu solchen Angeboten zu ermöglichen ist es entscheidend, dass Kultur, Gesundheitswesen und Medizin zusammenarbeiten und entsprechende Initiativen unterstützen. Denn Tanzen verbessert das Leben.

Monica Gillette ist Co-Intendantin der Tanztriennale Hamburg



»Die Verbeugung«

FOTO: © UNSPLASH | KNIGHT DUONG

Der Gesellschaftstanz im Wandel der Zeit

Eine Begriffsbestimmung

JÜRGEN BALL

Es waren, es ist einige Jahrhunderte her, die höfischen Tänze, die genutzt wurden, um die jungen Damen und Herren (Debütantinnen und Debütanten) der gehobenen Klassen in die »Gesellschaft« einzuführen und sie somit auch gesellschaftsfähig zu machen. Gleichzeitig wurde der Tanz in dieser Gesellschaft genutzt, um die jungen Damen und Herren zu verkuppeln. Erst zum Ende des 19. Jahrhunderts wurden diese Tänze auch vom »normalen Volk« aufgenommen, und es entstand zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine wahre Revolution der tänzerischen Befreiung in den verschiedenen Bevölkerungsklassen. Gerade die berühmten 20er Jahre zeigen dies deutlich im Umgang mit dem Tanz in der öffentlichen Gesellschaft. Parallel zu den Volkstänzen entstand Anfang des 20. Jahrhunderts der Gesellschaftstanz, wie wir ihn seit 125 Jahren kennen und so nennen. Die Grundlagen dazu wurden in den vielen öffentlichen

Tanz- und Ballveranstaltungen geschaffen. Die Menschen wollten zu Musik tanzen können, und so entstand der Boom der Tanzschulen, der sich besonders nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Wiederaufbau abzeichnete. Die Tanzlehrerinnen und Tanzlehrer unterrichteten in ihren Tanzschulen, auch oft in gemieteten Sälen das, was zum guten Ton für alle Tanzveranstaltungen zählte; es ging darum, sich elegant und gewandt nach Musik bewegen zu können. Die Gesellschaftstänze wurden bis zum Ende des 20. Jahrhunderts in den Tanzschulen in Standard- und Lateintänze eingeteilt. Die jungen Elevinnen und Eleven wurden in den Tanzschulen auch im Umgang miteinander (Umgangsformen) unterrichtet und dann durch die vielen Premierenbälle, die es in Deutschland gab, in die Gesellschaft eingeführt. Tänze wie Discofox, Mambo/Salsa, Tango Argentino, Swing und viele mehr wurden als Spezialtänze bzw. kurzlebige Trends bezeichnet und hatten nicht zwingend eine Basis in den deutschen Tanzschulen. Der Film »Dirty Dancing«,

der Ende 1987 in die deutschen Kinos kam, ist dafür ein gutes Beispiel. Alle wollten diesen Tanz Mambo lernen, er war der Vorreiter des tänzerischen Wandels im Gesellschaftstanz, obwohl er erstmal nur als Spezialtanz angesehen wurde. Die Tatsache, dass sich die Musik veränderte, die Menschen sich mit einfachen Bewegungen zur aktuellen Musik bewegen wollten, hat die Grundlage dafür geschaffen, dass sich auch die Tanzschulen neu positionieren mussten. Tänze wie Discofox, Salsa, Tango Argentino, Swing usw. wurden zum Bestandteil des Unterrichts in den Tanzschulen und somit auch gesellschaftsfähig. Interessant ist, dass sich das Thema der Umgangsformen nicht sehr gewandelt hat, denn immer noch zählt es zu den Aufgaben der Tanzlehrerinnen und Tanzlehrer, die jungen Tänzerinnen und Tänzer im Umgang miteinander zu unterstützen und ihnen die Grundregeln für die Gesellschaft mitzugeben. Der Allgemeine Deutsche Tanzlehrerverband (ADTV) unterstützt dies mit dem »Anti Blamier Programm« und sieht darin, gerade in der heutigen Zeit,

eine wichtige Bereicherung für die heranwachsenden Generationen durch die Tanzlehrenden. Das Bild, das noch vor 30 Jahren bei dem Begriff Tanzschule in vielen Köpfen aufpoppte, hat sich sehr gewandelt. Junge Menschen gehen in die Tanzschule, um einander kennenzulernen und wegen der guten sozialen Kontakte. Sie sehen den Tanz in seiner spielerischen Form und nicht mehr als ein Muss mit vielen Beschränkungen. Sie lernen die Tänze nach den Musiken, die auch aktuell gespielt werden, kennen aber z. B. auch noch den Wiener Walzer als Balleröffnung. Viele lernen auch den Tanz in der Form des Hip-Hop, Breakdance, Contemporary usw., kennen und finden dort ihre Freude bzw. tänzerische Berufung. Ein Bereich, der auch erwähnt werden muss, ist das sportive Tanzen. Dieses ist gleichberechtigt im Paar- bzw. Solotanz zu sehen. Grundlegend steckt in vielen von uns immer das Bedürfnis, sich mit anderen Menschen zu messen bzw. sich selbst einzuschätzen. Für diesen Bereich gibt es das Medaillentanzten in den Stufen Bronze, Silber und

Gold. Hier kann man für sich selbst eine Einschätzung seines Könnens vornehmen lassen. Es geht, ähnlich wie bei der heutigen Form der Bundesjugendspiele, mehr um die eigene Bewegung und den individuellen Umgang damit als um den Wettkampf mit einer Punktetabelle. Diejenigen, die den tatsächlichen Wettkampf wollen, finden sich im Tanzsport wieder. Auch wenn das breite Interesse am Tanzsport im Paartanzbereich, sowohl im Amateur- als auch im Profibereich, nachgelassen hat, so ist der Solotanzbereich – Breaking wurde sogar im Jahr 2024 erstmals eine olympische Disziplin – für viele Akteure, gerade weil es hier um Individualität geht, besonders beliebt. Alles, was hier genannt wurde, steht unter dem Begriff: Gesellschaftstanz. Er hat einen besonderen Stellenwert im kulturellen und sozialen Umfeld. Die Musik und der Tanz bringen Menschen zusammen, und dies soll die Gesellschaft stärken und einen! Jürgen Ball ist Präsident des Allgemeinen Deutschen Tanzlehrerverbandes e. V.

Tänzer ohne Grenzen

Tanz als soziale und politische Praxis

BE VAN VARK

Tänzer* ohne Grenzen ist eine interdisziplinäre Gemeinschaft von Kunst- und Kulturschaffenden mit dem Schwerpunkt Tanz, die sich seit vielen Jahren im Spannungsfeld von Kunst, Gesellschaft und Politik bewegt. Ihre Arbeit entsteht in sehr unterschiedlichen Kontexten – regional, national und international – in Städten und ländlichen Räumen, in Grenzregionen, in Bildungseinrichtungen, im öffentlichen Raum sowie in Institutionen der Hochkultur.

Die Arbeit ist konsequent partizipativ angelegt. Partizipation bedeutet hier die Mitgestaltung realer Prozesse. Menschen mit unterschiedlichen Hintergründen, verschiedener Altersgruppen und körperlichen Voraussetzungen sind nicht Zielgruppe, sondern Mitwirkende künstlerischer Entscheidungen. Die Arbeitsweise ist geprägt von Offenheit für die Expertise der Beteiligten. Unterschiedliche Erfahrungen und Fähigkeiten werden nicht nivelliert, sondern als Ressource verstanden. Der oft zitierte Satz eines Mitwirkenden – »We are creating something beautiful from our differences« – beschreibt diesen Ansatz prägnant. Tanz wird so zu einem Ort politischer und menschlicher Bildung, zu einem Denken mit dem Körper.

Besondere Bedeutung kommt dem jeweiligen Ort zu. Viele Projekte entstehen bewusst außerhalb etablierter Kulturzentren. Der sogenannte »Dritte Raum« – das Arbeiten in nicht eindeutig codierten Kontexten – ermöglicht es, gewohnte Rollen und Zuschreibungen zu hinterfragen. Gleichzeitig werden auch Räume der Hochkultur bespielt und angeeignet. Diese Bewegung in beide Richtungen macht kulturelle Blasen durchlässiger und eröffnet neue Begegnungsräume.

Ein exemplarisches Projekt ist »Das Fest – Tanz auf dem Plateau«, das zwischen 2022 und 2025 in der Grenzregion zwischen Mecklenburg-Vorpommern, Brandenburg und Polen realisiert wurde. Hunderte Menschen – darunter Kinder, Seniorinnen und Senioren, Vereine, Chöre, Landfrauen und Menschen mit Demenz

– wirkten gemeinsam an einer Tanztheaterarbeit mit. Eine lange Tafel als zentrales Bühnenbild wurde zum Spielort, zum Ort der Begegnung und des Austauschs. Der Weg dorthin war von Skepsis geprägt. Vor Ort zu bleiben, Kontinuität zu zeigen und bewusst mit positiven Narrativen zu arbeiten, um negativen Denkmustern entgegenzuwirken, führte schließlich dazu, bestehende Ressentiments – auch grenzüberschreitend – sichtbar abzubauen. Die Wirkung hält bis heute an. Viele Beteiligte beschreiben ein neues Gefühl von Zugehörigkeit und Beheimatung.

Ein weiteres Beispiel für die langfristige Wirksamkeit partizipativer Arbeitsweisen ist die seit 2012 bestehende Kooperation mit der Bürgerstiftung Halle/Saale. Im Rahmen des Programms »Max macht Oper« entstehen zahlreiche Projekte, die Brücken zwischen Institutionen, Stadtgesellschaft und künstlerischer Praxis schlagen. Ein frühes Ergebnis war das Projekt »Kleines Gedicht für große Stotterer«, ausgezeichnet im Wettbewerb Kinder zum Olymp der Kulturstiftung der Länder. Bereits hier zeigte sich, wie künstlerische Prozesse Räume öffnen können für Stimmen und Körper, die im öffentlichen Diskurs häufig marginalisiert sind.

Zwischen 2017 und 2021 folgte mit »Eine Stadt tanzt« eine Reihe groß angelegter Tanzprojekte im Opernhaus Halle/Saale mit jeweils über 100 Beteiligten. Bürgerinnen und Bürger unterschiedlichster Altersgruppen, Hintergründe und Erfahrungswelten wurden Teil eines gemeinsamen choreografischen Prozesses. Kennzeichnend für die Kooperation ist weniger die Abfolge einzelner Projekte als vielmehr der Aufbau tragfähiger Strukturen. Über Jahre hinweg konnten Vertrauen, gemeinsame Arbeitsweisen und eine ungewöhnliche Allianz zwischen freier Kunstpraxis und Zivilgesellschaft entstehen. Immer wieder werden neue Formate erprobt, bestehende Ansätze weiterentwickelt. Die Projekte wirken nicht nur in den Aufführungen selbst, sondern schreiben sich in die Stadtgesellschaft hinein und verändern nachhaltig Wahrnehmungen von Teilhabe, Autoren- und Autorinnenschaft und kultureller Zugehörigkeit.

Auch transnationale Projekte sowie generationsübergreifende Arbeiten entstehen aus diesem prozess- und gemeinschaftsorientierten Ansatz. Sie sind eingebettet in die Themenschwerpunkte von Tänzer* ohne Grenzen für die Jahre 2025/2026: MUT und WIR. MUT steht für den Mut zum demokratischen Handeln und für Ermächtigung durch künstlerische Praxis. WIR verweist auf den Umgang mit gesellschaftlicher Vielfalt, sozialer Gerechtigkeit und auf die Frage: Wer wollen wir miteinander sein? Diese Themen bleiben nicht abstrakt, sondern werden in konkreten künstlerischen Prozessen praktisch verhandelt und erfahrbar gemacht.

Exemplarisch zeigen dies die Beteiligung an den Global Water Dances sowie der Tanzfilm »Ich gehe langsam aus der Welt heraus« (2025).

Tänzer* ohne Grenzen gestaltet die internationale Bewegung Global Water Dances aktiv mit, verantwortet die Umsetzung und Koordination von bis zu 20 internationalen Vorhaben des Netzwerks, das sich mit Wasser, Gerechtigkeit und Lebensgrundlage auseinandersetzt und alle zwei Jahre zeitgleich an zahlreichen Orten weltweit Community-Tanzprojekte realisiert. Die gemeinsame thematische Setzung schafft globale Verbindung, während die konkrete Ausgestaltung aus den jeweiligen lokalen Kontexten heraus entwickelt wird. Ein aktuelles Beispiel ist die Zusammenarbeit mit der Street Child Empowerment Foundation in Accra (Ghana). Ausgangspunkt war die Frage nach dem Zugang zu Wasser als sozialer, politischer, spiritueller und körperlich erfahrbare Realität. In gemeinsamen Proben arbeiteten junge in Deutschland lebende sowie ghanaische Künstlerinnen und Künstler an Bewegungsmaterial, das ihre alltäglichen Erfahrungen mit Wasser, Mangel, Verantwortung und Ungleichheit widerspiegelt. Der öffentliche Aufführungsraum im urbanen Kontext Accras war Teil des künstlerischen Konzepts und richtete sich bewusst an die lokale Öffentlichkeit. Der transnationale Charakter des Projekts setzt sich fort: Die in Accra entwickelte Arbeit bildet die Grundlage für eine Weiterarbeit in Berlin im Jahr 2026, gefördert im Programm

In unseren Projekten werden soziale Wirklichkeiten erfahrbar. Tanzend treten wir in Beziehung zu uns selbst und der Welt. Tanz eröffnet temporäre Räume gelebter Utopien, in denen Gleichheit, Respekt und Solidarität nicht behauptet, sondern erprobt und verkörpert werden

Engagement Global des Bundesministeriums für wirtschaftliche Zusammenarbeit (BMZ). Dabei geht es nicht um Reproduktion, sondern um Übersetzung zwischen unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten. Der künstlerische Prozess wird so zu einem Mittel transkulturellen Dialogs, der auf Begegnung und geteilter Erfahrung basiert.

Einen leiseren, aber ebenso politischen Schwerpunkt setzt die generationsübergreifende Arbeit »Ich gehe langsam aus der Welt heraus« (2025). In Zusammenarbeit mit der 97-jährigen Hildegard entstand ein Tanzfilm über Leben und Sterben. In einer Gesellschaft, in der hohes Alter, Pflegebedürftigkeit und Tod häufig verdrängt werden, setzt das Projekt bewusst Gegenbilder.

Der Film ist zugleich Ausgangspunkt für generationsübergreifende Workshops in Berlin mit Menschen mit Demenz und Parkinson, Angehörigen, Pflegekräften sowie jüngeren Teilnehmenden. Tanz bietet hier als Kommunikationsform jenseits von Sprache Anschlussfähigkeit auch dort, wo sprachliche oder kognitive Fähigkeiten eingeschränkt sind.

In unseren Projekten werden soziale Wirklichkeiten erfahrbar. Tanzend treten wir in Beziehung zu uns selbst und der Welt. Tanz eröffnet temporäre Räume gelebter Utopien, in denen Gleichheit, Respekt und Solidarität nicht behauptet, sondern erprobt und verkörpert werden. Die Wirkung entfaltet sich nicht nur auf der Bühne oder im Film, sondern im sozialen Umfeld der Beteiligten: in veränderten Selbstbildern, neuen Formen von Verantwortung und erweiterten Perspektiven auf Gemeinschaft, Alter, Gerechtigkeit und globale Zusammenhänge. Was im Kleinen erprobt wird – Zuhören, Aushandeln, Ausprobieren, Verantwortung, Fürsorge – kann Muster für das große Ganze sein. In diesem Sinne ist die Arbeit von Tänzer* ohne Grenzen eine fortlaufende Untersuchung der Frage, wie wir zusammenleben wollen – und wie Kunst dazu beitragen kann.

Be van Vark ist die Künstlerische Leiterin des Vereins Tänzer* ohne Grenzen



»Airtime« auf einem Hip-hop Battle

FOTO: © UNSPLASH/ANNA FRIZEN

Von- und Miteinander lernen

Tandem Tanz und Schule

ANNA-LU MASCH & SONIA FRANKEN

Am Anfang steht ein »Blind Date«: Lehrkraft und Tanzschaffende treffen sich zum ersten Kurs des Qualifizierungsprogramms »Tandem Tanz und Schule NRW«, mit Zeit für Gespräche, biografische Reflexion und für das gemeinsame Bewegen. Im Studio wird improvisiert, gespiegelt, Rollen werden gewechselt, Zusammenarbeit wörtlich in Bewegung übersetzt. Dieser Auftakt markiert den Startschuss für ein Schuljahr, in dem beide Professionen auf Augenhöhe eine gemeinsame Sprache entwickeln – eine Praxis, in der unterschiedliche Perspektiven sichtbar werden, ohne zu trennen.

In choreografischen Prozessen werden Machtverhältnisse, Zugehörigkeit und Differenz sichtbar, spürbar und verhandelbar gemacht

Bundesweit gibt es zahlreiche Formate im Bereich Tanz in der Schule. Das Modellprojekt von Aktion Tanz – Bundesverband Tanz in Bildung und Gesellschaft e. V. – verfolgt einen neuen strukturpolitischen Ansatz. Als Fortbildungsprogramm für Lehrkräfte und Tanzschaffende verbindet es tanzkünstlerische Praxis, multiprofessionelle Kooperation und Schulentwicklung miteinander. Bis zu 15 Tandems pro Durchgang entwickeln und realisieren Projekte für und mit ihren Lerngruppen und schließen mit einem projektspezifischen Tandem-Tanz-Zertifikat von Aktion Tanz e. V. ab. Damit reagiert das vom Land NRW und der Kulturstiftung der Länder von 2024 bis 2027 geförderte Programm auf eine bildungspolitische Leerstelle: Tanz ist zwar curricular integriert, wird aber selten umgesetzt und ist strukturell weder als Fach noch als künstlerische Expertise in der Schulentwicklung verankert.

Zentral ist das multiprofessionelle Setting, mit direktem Praxistransfer: Nicht einzelne Lehrkräfte »holen sich Methoden ab«, sondern es entsteht ein gemeinsames Entwicklungsfeld, in dem künstlerische und pädagogische Expertise auf konkrete Schulrealitäten bezogen wird. Unterrichts- und Projektformate im Umfang von rund 30 Stunden werden für spezifische Lerngruppen entworfen, erprobt und reflektiert. Die geteilte Verantwortung erzeugt einen wechselseitigen »Reality-Check«: Tanzschaffende stoßen auf schulische Institutionen, Lehrkräfte auf künstlerische Arbeitsweisen – in dieser Reibung wird Qualität produktiv verhandelt.

»Wir brauchen Tandems in der Schule – mit Zeit füreinander. Je klarer die Absprache, desto freier die Improvisation. So setzen wir dem in »Richtig-und-falsch-Denken« etwas Bewegliches entgegen.«, so eine Lehrkraft aus einem Tandem.

Tanzvermittlung ist keine »ästhetische Kür«, sondern eine wissensbildende Praxis, in der Körper, Raum, Zeit und Beziehung als zentrale Bildungsdimensionen erfahrbar werden. Diese Praxis erfordert in ihrer Umsetzung Formatvielfalt und eröffnet Freiräume, in denen freischaffende, oft international geprägte Tanzschaffende Formate erproben und Schule ungewohnt in Bewegung bringen.

Zeitgemäße Tanzvermittlung – wie sie der Qualitätsrahmen von Aktion Tanz e. V. definiert – unterscheidet sich von anderen Unterrichtsformen dadurch, dass sie den Körper als primäres Medium der Erkenntnis und der Auseinandersetzung ernst nimmt. In choreografischen Prozessen werden Machtverhältnisse, Zugehörigkeit und Differenz nicht nur besprochen, sondern sichtbar, spürbar und verhandelbar gemacht. Phänomene der Kinder- und Jugendkultur werden aufgegriffen, transformiert und in ästhetische Prozesse überführt. Tanz wird so zu einem Ort, an dem Lebensrealitäten verhandelt und demokratische Teilhabe praktisch eingeübt wird. Die Verbindung von ästhetischer Erfahrung, Selbstwirksamkeit und Mitbestimmung in der Wahl von Themen, Formen und Präsentationsweisen markiert das besondere Potenzial tänzerischer Bildung für Schulentwicklungsprozesse.



»Masurca Fogo«. Ein Stück von Pina Bausch, getanzt von Pau Aran Gimeno

FOTO: © MILAN NOWOTNICK KAMPEER

»Tandem Tanz und Schule NRW« bündelt dieses Potenzial in drei Säulen: dem gemeinsamen Rollen- und Selbstverständnis im Tandem, der Choreografie auf Basis von Improvisation sowie einer partizipativen Praxis, in der die Spielregeln des Miteinanders ausgehandelt werden. Am Ende des gemeinsamen Jahres stehen unterschiedlichste choreografische Prozesse, die die Lebenswelten der Kinder und Jugendlichen aufgreifen und in Szene setzen – und damit eine Schule sichtbar machen, in der Körperwissen, künstlerische Forschung und demokratische Bildung zusammengehören.

Kulturpolitisch verweist das Programm auf die Notwendigkeit, Tanz und andere Künste nicht nur projektweise, sondern als strukturelle Ressource der Bildungsentwicklung zu begreifen. Die Verbindung von künstlerischer Prozessqualität, multiprofessioneller Zusammenarbeit und schulischer Implementierung berührt zentrale Debatten der kulturellen Bildung: von Teilhabe und Diversität über Ganztagsbildung bis hin zur Frage demokratischer Resilienz. Vor diesem Hintergrund kann »Tandem Tanz und Schule NRW« als Beispiel gelten, wie zeitgemäße Tanzvermittlung in

schulische Strukturen eingebettet werden kann, ohne ihren künstlerischen und politischen Eigensinn einzubüßen – und wie aus einem »Blind Date« zwischen Schule und Tanz eine langfristige bildungspolitische Beziehung werden könnte.

Anna-Lu Masch ist Tanzvermittlerin und Choreografin. Sonia Franken ist Tanzwissenschaftlerin, Tanzvermittlerin und Choreografin. Beide Autorinnen bilden zusammen die Projektleitung von Tandem Tanz und Schule NRW

Tanz in ländlichen Räumen

ChanceTanz und »tanz weit draußen«

MARTINA KESSEL

Mit ChanceTanz fördert Aktion Tanz – Bundesverband Tanz in Bildung und Gesellschaft e. V. bundesweit partizipative Tanzprojekte mit Kindern und Jugendlichen. Dies tun wir als Programmpartner des Bundesministeriums für Bildung, Familie, Senioren, Frauen und Jugend im Rahmen von »Kultur macht stark«. Mit neun Millionen Euro über fünf Jahre fördern wir Projekte, in denen Kinder und Jugendliche erreicht werden, die aufgrund von Risikolagen wie Arbeitslosigkeit der Eltern wenig Zugang zu kulturellen Angeboten haben.

Seit 2023 legen wir einen besonderen Fokus auf Kinder und Jugendliche in ländlichen Regionen, und so finden mittlerweile über 30 Prozent der geförderten Projekte jenseits urbaner Zentren statt. Diese Quote ist nicht schlecht, doch angesichts der Tatsache, dass laut Thünen-Typologie über die Hälfte der

Bevölkerung Deutschlands in ländlichen Regionen lebt, noch nicht zufriedenstellend. Das hat jedoch eindeutige Gründe. Einrichtungen des Tanzes sind in ländlichen Regionen unterrepräsentiert, was dazu führt, dass wenige Tanzkünstlerinnen und -künstler oder Tanzvermittlerinnen und -vermittler jenseits urbaner Ballungszentren ansässig sind. Im Vergleich zu anderen kulturellen und künstlerischen Genres ist der Tanz in Deutschland strukturell noch schwach aufgestellt. Und dies gilt insbesondere für die ländlichen Räume.

Seit 2022 ist Aktion Tanz Träger des Netzwerkes »tanz weit draußen«, das bis 2025 im Rahmen des Projekts »Verbindungen fördern« vom Bundesverband Freie Darstellende Künste (BFDK) durch das BKM gefördert wurde. Ziel des Netzwerkes ist es, den Tanz in ländlichen Regionen zu stärken. Mit erfahrenen Partnern, wie der Tanzszene Baden-Württemberg, der Tanzregion Mecklenburg-Vorpommern, der fabrik Potsdam, tanz.nord und anderen arbeiten wir an Formaten und Strategien, den Tanz in ländlichen Regionen sichtbarer und stärker zu machen.

Viele der Tanzkünstlerinnen, die im Rahmen von ChanceTanz oder »tanz weit draußen« tätig sind und Tanzangebote für Kinder, Jugendliche oder auch Erwachsene machen, haben viele Jahre in Städten gelebt, bevor sie ein neues Leben auf dem Land beginnen, in ihre Heimat zurückkehren oder sich für ein Pendlerleben zwischen Stadt und Land entscheiden. Doch wie kriert man Angebote, die von der Bevölkerung angenommen werden? Wie knüpft man an Lebensrealitäten des ländlichen Raumes an, die man selbst eventuell kaum kennt? Im Rahmen von ChanceTanz ist die Basis aller Projekte, unabhängig von ihrer Verortung, immer das Schmieden eines Bündnisses, das aus mindestens drei Organisationen besteht. Diese Bündnisse sollen das Erreichen der Kinder und Jugendlichen sichern, die künstlerische Expertise gewährleisten und entweder thematische Kenntnisse vertiefen oder sozialräumliche Erweiterungen schaffen. Kooperationen und das Setzen auf lokale Expertise ist ein Schlüssel für ein erfolgreiches Angebot in ländlichen Regionen. An Orten, in denen Kunst nicht von der eigenen

Bubble lebt, ist Anschlussfähigkeit gefragt. Dies setzt ein ehrliches Interesse an den Lebenswirklichkeiten der Menschen vor Ort voraus. Und hier können die urbanen Zentren von den ländlichen Räumen lernen. Die Zeiten der Kunstpaläste sind vorbei. Wenn wir auch in den Städten mit Kunst und Kultur die Vielfalt erreichen wollen, dann muss man auch hier öfter jenseits der eigenen Kunstwelt hinsehen und zuhören. Die Entwicklung des Tanzes in ländlichen Regionen ist also viel mehr als die Beschäftigung mit der Kunstform Tanz. Es ist ein Suchen und Laborieren an den Grundwerten unserer Gesellschaft, in der gerechte Zugänge zu Kunst und Kultur der wichtige Grundpfeiler sind, um sich selbst in der Welt zu verorten, seine Stimme zu erheben, seine Position bewegend zu eruieren und ein neues Miteinander in Bewegung zu erforschen.

In den ChanceTanz-Projekten kommen viele junge Menschen erstmals mit Tanz und seinen Ausdrucksmöglichkeiten, die er als ganzheitliche Kunstform bietet, in Kontakt. Nein, nicht immer verändert sich dadurch das gesamte Leben junger Menschen, aber für viele eröffnet sich eine neue Welt der Kommunikation, der Präsenz, des Glücks, indem man sich in Bewegung verliert,

sie modelliert, probiert und sich freudvoll selbst neu spürt – allein, im Team, im Duett.

Dass unser Fokus im Rahmen von ChanceTanz von dem Projekt »tanz weit draußen« flankiert werden konnte, war ein Glücksfall. Aber ein wichtiger, um den Tanz in ländlichen Regionen zu stärken. Umso fataler ist es, dass »Verbindungen fördern« nicht fortgeführt wird und das Netzwerk letztlich nur noch ehrenamtlich agieren kann. Den Tanz als freie darstellende Kunstform auch hier nicht mehr zu fördern, ist ein schwerer Schlag. Wir können nur auf eine Korrektur dieser Entscheidung hoffen. Ebenso hoffen wir auf eine Fortsetzung von »Kultur macht stark«. Die derzeitige Förderphase endet 2027 und damit auch ChanceTanz. Hoffen lässt uns die Tatsache, dass »Kultur macht stark« im Koalitionsvertrag erwähnt wurde. Es kann auch nicht ernsthaft einen Grund geben, an der Bildung von Kindern und Jugendlichen zu sparen. Das Erleben des eigenen Körpers – im Raum und mit anderen – ist wichtiger denn je in diesen zunehmend aufreibenden Zeiten.

Martina Kessel ist Projektleiterin von ChanceTanz und Gründungsmitglied von Aktion Tanz – Bundesverband Tanz in Bildung und Gesellschaft e. V.

Grenzgänge

Manifest für eine kritische Tanzwissenschaft

GABRIELE BRANDSTETTER

Tanzen ist wie Balancieren auf unebenen Wegen, auf engen Pfaden, zwischen unterschiedlichen Positionen. Tanzen bedeutet, Richtungswechsel zu gestalten, Spannungen auszuhalten und zu lösen. Tanzen heißt, auf Grenzen zu gehen, sie zu überschreiten: Tanzkunst ist eine Grenzgängerin – zwischen den Künsten, zwischen Bühne und Alltag, zwischen Kulturen und zwischen Generationen. Ebenso ist die Wissenschaft vom Tanz und der Choreografie eine Grenzgängerin – zwischen den akademischen Fachdisziplinen, zwischen ästhetischen und

und der Kulturförderung gerückt werden sollten. 20 Jahre sind seither vergangen, und vieles ist zum Teil eindrucksvoll verwirklicht worden – auch in nachhaltigen Initiativen wie »Tanz in Schulen«, in kooperativer Strukturförderung, die Tanz und Forschung, Theorie und Praxis verbindet. Es waren und sind Projekte, die in unterschiedlichsten Formaten interdisziplinäre Austauschprozesse zwischen Tänzern und Wissenschaftlern angestoßen haben: Diese sind grundlegend für das Erwerben und Weitergeben von Wissen in Tanz und Choreografie. Tanz ist Bewegung, in welcher kulturellen Form er auch immer erscheint: als Bühnenkunst, als sozialer Tanz, in Ritualen ebenso wie in urbanen Bewegungsformaten. Gegenstände dieser forschenden Praxis sind Körperlichkeit, Raum-Anordnung,

Bewegungen, die alle Menschen teilen. Darin besteht das künstlerisch variierte Material von Tanz: das Gehen, das Sitzen, das Liegen, die Balance und Erfahrung rhythmischer Koordination. Bewegung ist das basale Element von Tanz; und Tanzwissenschaft ist eine Schule des Sehens und Verstehens von Bewegung. Was wäre, wenn wir in einer Welt lebten, die ihre Energie und ihr Wissen ganz selbstverständlich aus der Relevanz von Tanz und Choreografie bezieht? Wenn Tanzpraxis und Auseinandersetzung mit fremden Tanzkulturen zum unverzichtbaren Kanon der Schulen gehörten? Wenn Tanz und Tanzwissenschaft Teil von Allgemeinbildung sind? Ein Kompass für die Zukunft!

Wir brauchen eine Tanzwissenschaft, die historisch-kritisch, theoriebewusst und zugleich poetisch ist; die den Blick



FOTO: © MILAN NOWOITNICK KAMPFER

»Kontaktthof«. Ein Stück von Pina Bausch, getanzt von Ekatherina Shushakova und Alexander Lopez

sozialen Feldern, zwischen den Kontexten von Kultur, Umwelt und Politik. Als ich 2004 an der FU den ersten Masterstudiengang für Tanzwissenschaft einrichtete und mit den Mitteln des Leibnizpreises der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) ein Zentrum für Bewegungsforschung gründete, verfasste ich für die Kulturstiftung des Bundes ein Manifest für den Tanz. Mit den Worten des Choreografen Édouard Lock warf ich die Frage auf, welche Möglichkeiten der Tanz habe, wenn er einmal schreien möchte – um jene Aufmerksamkeit zu erhalten, die für andere Bereiche in Kunst und Kultur selbstverständlich ist. Ein Schrei, um klarzumachen, dass Tanz unentbehrlich ist; nicht Dekoration und Event einer saisonalen Festivalkultur, sondern eine Grundlage des sozialen Lebens. Eine kritische und offene Tanzwissenschaft versteht Bewegung als einen ästhetischen, epistemischen und gesellschaftlichen Prozess; sie untersucht, wie körperliche Praktiken Wissen erzeugen, affektive Ordnungen, soziale Strukturen und kulturelle Bedeutung herstellen. Das genannte Manifest von 2004 umriss jene Felder in Kunst, Kultur, Bildung, in aktueller Tanzpraxis und (Tanz-)Geschichte, die dringend in den Fokus öffentlicher Wahrnehmung

Zeit-Konfiguration, Rhythmus und die Dynamiken von Bewegungs-Kulturen, von humanen und ebenso nichthumanen Spezies. So gesehen ist Tanzwissenschaft eine Grundlagenforschung! Sie ist eine Grenzgängerin auch zwischen Disziplinen, die scheinbar fern liegen: etwa Architektur und Stadtforschung, Psychologie und Ökologie, Physik und Biologie. In Projekten an der FU befassten sich unsere Teams mit Themen zu Dynamik und Synchronisation von Schwarmbewegungen; zu Strukturen von Improvisation (und ihrer Un-/Vorhersagbarkeit), zu anatomischen und psychologischen Zusammenhängen somatischer Praktiken, zur Beziehung von Tanz und Emotion, zu choreografischen Interventionen im öffentlichen Raum und zu Fragen von Tanz und Diversität.

Solche Forschung macht zum einen deutlich, dass es sich lohnt, Detailwissen über einzelne Tanzformen in unterschiedlichen Kulturen zu erarbeiten: Wie unterliegen Tänze und Choreografien in der Geschichte und in der Gegenwart sich wandelnden ästhetischen Konzepten? Wie entscheiden Bewertungen und Hierarchien über das Akzeptierte und das Verworfenen in einem Kanon? Tanzwissenschaft untersucht zum anderen jene grundlegenden

auf die Geschichte mit Fragen der aktuellen Gegenwart verbindet; die Machtstrukturen in den Choreografien öffentlichen Lebens ebenso im Blick hat wie Dynamiken subtilster Übertragungen in intimen Interaktionen. Wie laut müsste sie heute, 20 Jahre später, schreien, und an welchen Stellen müsste es gehört werden, damit Tanz als das erkannt, gefördert und finanziert wird, was er ist: ein Denkmodell für komplexe Systeme, für politisches Handeln und soziale Strukturen; ein Labor für Dynamiken des Entscheidens und ein Muster für die immer wieder neu und improvisierend zu verhandelnde Balance zwischen Theorie und Praxis als gleichwertigen Partnern. Mithin: ein ästhetisches und zugleich widerständiges Modell verkörperter Wissensformen. Ein Wissen, das die Verletzlichkeit des Körpers und die Komplexität von Bewegung achtet und wachhält.

Gabriele Brandstetter ist emeritierte Professorin für Theater- und Tanzwissenschaft an der FU Berlin

MEHR DAZU

»Human Writes« von William Forsthe (tinyurl.com/mrp3zdvu)

Das Digitale im Tanz – der Tanz im Digitalen

Neue Chancen für die Kunstform Tanz

PHILIPP CONTAG-LADA

Es gibt eine interessante Spaltung im Tanz. Auf der einen Seite stehen die Traditionen, die die Fortschreibung ihrer Kunstform auf einem gewissen – oft sehr streng festgelegten – historischen Stand anstreben – im klassischen Ballett ebenso wie in der Folklore. Und dann gibt es da die Choreografen, die neue Strömungen, fremde Einflüsse und technologische Entwicklungen als Chance zur Erweiterung ihres Ausdrucks sehen. Schon lange, bevor die Pandemie die Türen der Theater zuschlug, hatten diese Choreografen Neue (digitale) Medien in ihre Arbeiten integriert. Für sie waren Streams und YouTube-Videos als »Ausweichbahnen« ein einfacher Schritt.

Anfang des 21. Jahrhunderts machten die Begriffe Augmented Reality oder XR, also Mixed Realities, die Runde und fanden sofort Einzug in den Tanz. Die Räume wurden »immersiv« und Tanzschaffende wie das aus Lyon stammende Künstlerduo Adrien M & Claire B verschmolzen Choreografie und Raum. Hinzu kamen so genannte Trackingssysteme, die die Bilder auf die Bewegung der Tänzer reagieren ließen.

Auf der Bühne werden digitale Mittel seit Jahrhunderten eingesetzt: Projektionen als filmisch wandelbarer Bühnenhintergrund, holografische Effekte auf Tüll oder komplexe Videomappings, also die pixelgenaue Projektion von Inhalten auf Bühnenteile oder die Tänzer selbst, die dann, wie in Klaus Obermaiers »Apparition«, zum animierten Kostüm werden. Anfang des 21. Jahrhunderts machten die Begriffe Augmented Reality oder XR, also Mixed Realities, die Runde und fanden sofort Einzug in den Tanz. Die Räume wurden »immersiv« und Tanzschaffende wie das aus Lyon stammende Künstlerduo Adrien M & Claire B verschmolzen Choreografie und Raum. Hinzu kamen so genannte Trackingssysteme, die die Bilder auf die Bewegung der Tänzer reagieren ließen.

Ästhetisch waren bei all dem die üblichen Pendelausschläge zu beobachten. Mal große Gesichter in Livekameras und handwerklich mehr oder weniger korrekt hergestellte plakative narrative Videos – oft wirkten solche Stücke wie »Tech-Demos« der Industrie. Auf der anderen Seite dramaturgisch geschickt abstrahierte, zeichenhafte intelligente Videos wie in Merce Cunninghams »BIPED« oder die Arbeiten von Marianne Weems mit ihrer entlarvenden Medienkritik.

Wirklich »interaktiv« wurde der Tanz mit zunehmender Stabilität und Geschwindigkeit der digitalen Systeme. In Chris Zieglers »scanned I-V« von 1999 beispielsweise filmt eine Kamera den Tänzer, und das System verwandelt Bewegungen in Klang, der seinerseits wieder vom Tänzer in seinen Bewegungen aufgegriffen wird.

Spätestens seit William Forsythes CD-ROM-Projekt »Improvisation Technologies« ist dann auch die Dokumentation von Tanz auf einem neuen Niveau, jenseits des schlichten Abfilmens, im Digitalen angekommen. Arbeiten wie Liliana Barros' »Inertia« lassen den Betrachter die Tänzerin umkreisen. Die Technologie nennt sich volumetrisches Video und filmt

ein Subjekt von allen Seiten gleichzeitig, erstellt so einen bewegten 3D-Scan. Andere Arbeiten kehren diese Perspektive um und setzen den Zuschauer samt VR-Brille ins Zentrum der Performance, mit der Möglichkeit, um sich herum bewegte Körper zu erfahren.

Der digitale Raum bietet dem Tanz Möglichkeiten, die scheinbar wie für seine Umstände gemacht sind. Zum einen erlaubt eine immer günstiger werdende digitale Technik den wirtschaftlich schlanker aufgestellten Produktionen, ein breites – dank fehlender Sprachbarrieren weltweites – Publikum anzusprechen. Während Oper nur unter extremem finanziellem Aufwand »streamen« kann, kommen budgetbewusste Tanzmacher mit viel weniger aus, um ihre Arbeiten im Internet zu zeigen.

Den meisten Tänzern eigen ist ihr völliger Mangel an Berührungsangst. Dieser führt zu den ungewöhnlichsten Kollaborationen mit Vertretern experimenteller Kreativtechnologien. Besonders gut lässt sich dies auf der mit »NEUSTART KULTUR«-Mitteln gegründeten Internetseite tanz-digital.de beobachten. Unter dem Titel »Interfaces« zum Beispiel stellen etliche namhafte Choreografen ihre Werke für einen Scan auf einem kostenlosen Server zur Verfügung. Die gewonnenen Bewegungsdaten nutzen dann Computerkünstler weltweit zur Schaffung neuer Kunstwerke, die nun bei Sammlern und in Galerien hängen. Der Tanz findet also im Digitalen nicht nur ein neues Publikum, sondern vor allem auch ganz neue Darstellungsformen.

Die große Aufgabe für den Tanz im Digitalen ist das Erlernen neuer Medienkompetenzen. Es gilt, hochtechnologische Stücke immer noch leicht und unbeschwert menschlich erscheinen zu lassen, und es geht um den Umgang mit neuen Formaten und Medien: Ist Tanz hochformatig auf einem Handy schön anzusehen? Reichen zwölf Sekunden TikTok für die Pointe einer Bewegung?

Den meisten Tänzern eigen ist ihr völliger Mangel an Berührungsangst. Dieser führt zu den ungewöhnlichsten Kollaborationen mit Vertretern experimenteller Kreativtechnologien

Die größte Herausforderung ist aber sicher eine gewisse Distanz, um die Eigenheit des Tanzes zu bewahren. Denn so verlockend zum Beispiel die Möglichkeiten von Künstlicher Intelligenz sind, so unpersönlich und nichtssagend können Ballette werden, wenn man dem Computer ungeprüft die Hoheit über die Choreografie überlässt.

Tanz ist nach wie vor ein menschlicher Ausdruck. Wenn der Mensch also digitaler wird, muss auch der Tanz auf diese Entwicklung vorbereitet sein – und sich sicher auch ein bisschen dagegen wehren.

Philipp Contag-Lada ist Medienkünstler für Ballett und Oper und betreibt u. a. den YouTube-Kanal philipp7pc



Verweile doch, Du bist so schön...

Von der Bewahrung einer flüchtigen Kunst

KATJA ERFURTH & THOMAS THORAUSCH

»Das Haus an der Bautzener Straße in Dresden war für mich von Anbeginn an ein magischer Ort. Als ich dort als junge Tänzerin erste Choreografien kreierte, wusste ich wenig von der Vergangenheit dieses Ortes. Für mich war die Kleine Szene, wie die Villa mit dem Saalanbau für Proben- und Aufführungsräume damals offiziell hieß, vor allem ein Freiraum, der mich meinen Weg als Tanzkünstlerin finden ließ.«

KATJA ERFURTH – Tänzerin und Choreografin aus Dresden

Als die UNESCO die Praxis des Modernen Tanzes in Deutschland in die Liste des Immateriellen Kulturerbes der Menschheit aufnahm, wurde damit eine Ausdrucksform gewürdigt, die den Tanz von Grund auf verändert hat. Die Geschichte des Tanzes ist jedoch nicht erst mit der Entwicklung der Tanzmoderne in den 1920er Jahren ein wichtiger Ankerpunkt des kulturellen Lebens. Vielfältig und divers ist das tänzerische Schaffen in Deutschland bis heute, es bezieht sich dabei immer wieder auch auf seine historischen Wurzeln. Dabei gerät auch die grundlegende Flüchtigkeit der Tanzkunst in den Fokus.

»Flüchtige Schatten, befreit von der Schwere des Leibes« – bereits Friedrich Schiller thematisierte 1796 in dem Gedicht »Der Tanz« das ewig Flüchtige des Tanzes. Was bleibt vom Tanz, wenn der Vorhang sich geschlossen hat? Kann man Tanz überhaupt archivieren?

Ein Blick auf die Archiv- und Museumslandschaft scheint alle Zweifel zu zerstreuen: Neben den der Tanzkunst gewidmeten Spezialarchiven und -sammlungen finden sich in kommunalen oder staatlichen Archiven,

Bibliotheken, Museen sowie in privaten Sammlungen Dokumente und Materialien zu Geschichte und Gegenwart der Tanzkunst. Bewegungsnotationen, fotografische und filmische Dokumentationen, choreografische Notizbücher und vieles mehr – Vielfalt und Vielzahl der Quellen vermitteln ein relativ dichtes, faszinierendes Bild der Tanzkunst.

Die Arbeit von Archiven und Sammlungen ist unverzichtbar für die Bewahrung des Kulturellen Erbes Tanz

»Jahre später hat mir mein Großvater ein Buch über Leben und Werk von Mary Wigman geschenkt. Verfasserin war die Tanzhistorikerin Hedwig Müller, die für dieses für mich wegweisende Buch in Archiven und Bibliotheken recherchiert und mit Schülerinnen der Tänzerin, Choreografin und Pädagogin gesprochen hatte. Ein Schatz, der mich die Bedeutung der ersten Tanzschule Mary Wigmans für die Entwicklung Dresdens zur Tanzstadt erkennen ließ und zugleich meine Reflexion und Auseinandersetzung über die Tanzkunst und ihre Historie befeuerte.«

KATJA ERFURTH

Die Arbeit von Archiven und Sammlungen ist unverzichtbar für die Bewahrung des Kulturellen Erbes Tanz. Sichern, Sammeln, Aufbereiten und Zugänglichmachung des Gedächtnisses des Tanzes für die Zukunft sind wesentliche Aufgaben, denen sich in Deutschland eine

Vielzahl von Institutionen und Initiativen widmen:

Im Verbund deutscher Tanzarchive haben sich seit 2007 Spezialarchive des Tanzes zusammengeschlossen: das Archiv Darstellende Kunst der Akademie der Künste Berlin, das Deutsche Tanzarchiv Köln, das Tanzarchiv Leipzig e. V., das Deutsche Tanzfilminstitut Bremen, die Mediathek für Tanz und Theater des Internationalen Theaterinstituts Deutschland in Berlin sowie das Archiv der Palucca Hochschule für Tanz Dresden und das Archiv des Instituts für Zeitgenössischen Tanz an der Folkwang Universität der Künste in Essen. Fokussiert auf Leben und Werk von bedeutenden zeitgenössischen Choreografinnen und Choreografen arbeiten das Archiv der Pina Bausch Foundation in Wuppertal, das William Forsythe Archiv im Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe sowie das Ballett-Institut für Sammlung und Archiv John Neumeier in Hamburg. Von zunehmender Bedeutung sind Initiativen im digitalen Raum wie zum Beispiel das Portal tanz:digital sowie das im Aufbau begriffene Digitale Archiv der Freien Darstellenden Künste. Kultur- und archivpolitische Initiativen gehen neben dem Dachverband Tanz Deutschland vom Bureau Ritter aus, das im Auftrag der Kulturstiftung des Bundes mit dem Förderprogramm Tanzfonds Erbe künstlerische Projekte zur Auseinandersetzung mit dem Kulturerbe Tanz unterstützte und mit dem EU-Forschungsprojekt DanceMap dazu beitragen soll, das europäische Tanzerbe des 20. und 21. Jahrhunderts zu schützen und zu fördern.

»Das Haus an der Bautzener Straße wurde für mich zur Villa Wigman. Hier verknüpften sich persönlicher Werdegang mit dem Wissen um die Tanzgeschichte zu



FOTO: © MILAN NOWITNICK KÄMPFER

»Wiesenland«. Ein Stück von Pina Bausch, getanzt von Pau Aran Gimeno

meinem persönlichen Engagement für den Erhalt dieses Ortes und die Vision einer möglichen Zukunft: ein Raum für die Darstellenden Künste, der vielfältige Prozesse eröffnet und den Humus für künstlerisches Schaffen bildet.«

KATJA ERFURTH

Tanzarchive stehen aktuell vor existenziellen Herausforderungen in Bezug auf Digitalisierung, Zugänglichmachung und Vernetzung. Ein Kompetenznetzwerk »Tanz-Gedächtnis-Digitalität«

könnte als föderales Modell das archivische Handeln, kulturpolitische Verantwortung und digitale Innovation verbinden und damit eine resiliente Basis für das kulturelle Erbe Tanz und den Tanz der Zukunft schaffen.

Katja Erfurth ist Tänzerin und Choreografin in Dresden. Thomas Thorausch ist kommissarischer Leiter des Deutschen Tanzarchivs Köln und Sprecher des Verbunds deutscher Tanzarchive (VDT)

Wir singen gemeinsam, wir tanzen gemeinsam

Über Folkmusik und Folktanz

Volksmusik und Volkstanz haben bei uns nicht den besten Ruf. Peggy Luck, Vorsitzende des Verbandes PROFOLK, spricht im Interview über das Besondere des Folk.

Barbara Haack: Was genau macht der Verband PROFOLK?

Peggy Luck: PROFOLK ist der Bundesverband für Lied, Folk und Weltmusik in Deutschland. Ich übersetze das oft mit: Wir machen alles, was mit Wurzelkultur zu tun hat. Also traditionelle oder traditionell inspirierte Lied- und Tanzformen mit akustischen Instrumenten. Und mit viel Miteinander.

Als PROFOLK setzen wir uns dafür ein, dass mehr Menschen überhaupt wissen, dass es Folkmusik gibt, bzw. das, was wir in Deutschland aus verschiedenen Gründen nicht Volksmusik nennen. In Deutschland haben wir Probleme mit dem Begriff Volksmusik. Der eine Grund ist, dass nach dem Ende der NS-Zeit niemand mehr Lust hatte, das so zu nennen oder zu machen. Der andere Grund ist die heutige volkstümliche Musik, dieses Schlagerhafte. Ich sage immer: Playback vor Plastik-Bergwänden. Oft lernen Menschen »Volksmusik« auf diese Weise kennen und haben deswegen eine Distanz dazu.

Beispielsweise bei Carmen Nebel im Fernsehen?

Ja, oder im Musikantenstadl oder bei Florian Silbereisen. Das hat alles Elemente von traditioneller Musik. Aber

es hat oft dieses Lebendige nicht. Und es hat, wenn es bei so einer Show zelebriert wird, auch eine andere Funktion, als wenn man es in einer Eckkneipe oder in einem Irish Pub miteinander zelebriert, selbst mitmacht und mittanzt. Das finde ich aber gerade besonders spannend, deshalb ist es für mich eine der lebendigsten Szenen, die es überhaupt gibt.

Wenn ich es richtig verstehe, macht Folkmusik die Volksmusik auch für uns heute hörbar oder nahbar?

Ja. Es geht nicht um das reine Bewahren. Wir sind nicht auf der Suche nach einer exakten Aufführungspraxis, sondern wollen mit traditionellen Quellen das tun, was uns in der Gegenwart Freude macht. Da gibt es eine gewisse Freiheit im Umgang. Ich bin sehr dafür, dass wir anfangen, mit der Tradition zu ringen. Der Musikethnologe Christian Kaden hat immer von »respektlosem Respekt« gesprochen.

Dafür muss man die traditionelle Musik aber erst einmal kennen.

Da leisten wir als PROFOLK, wie ich finde, eine wichtige Arbeit, weil diese Musik in der Schulbildung kaum vorkommt. Es kann sein, dass man vielleicht zwei oder drei Volkslieder im Schulunterricht singt, und das mehr oder weniger widerwillig, und gar nicht erfährt, was es da eigentlich noch alles gibt.

Welche Rolle spielt der Tanz?

Diese Szene ist teilweise sehr jung, hochgradig motiviert und es gibt da eine interessante Generationen-auseinandersetzung. Die meisten Menschen, die in der Tanzschule waren, haben gelernt: Der Mann führt, die Frau folgt. Inzwischen werden die Rollen viel offener getanzt. Man kommuniziert, wenn es ein Paartanz ist, beim Zusammenkommen: Möchtest du lieber führen oder folgen? Oder man tauscht mittendrin.

Volkstanz kann also auch Paartanz sein?

Es gibt alle Formen. Es gibt Ketten-tänze, Kreistänze, Paartänze, es gibt Mischformen, bei denen man mittendrin wechselt. Und niemand muss seine Partnerin oder seinen Partner mitbringen. Ich denke, der Tanz, der vor allem zwischen der klassischen Tanzschulwelt und der Folk-Welt das verbindende Element ist, ist der Walzer oder auch die Polka oder Mazurka.

Was unterscheidet diesen Walzer, den ich in der Tanzschule gelernt habe, von dem Walzer im Rahmen von Folk?

Auf dem BalFolkabend ist es ein freier Umgang. Es geht beim Volkstanz oder Folktanz auch nie darum, besonders gut auszusehen.

Wie ist es mit dem Unterschied zwischen dem Volkstanz und Folktanz?

In den 70er und 80er Jahren hieß es auf beiden Seiten der Mauer einfach

Volkstanz. Bei mir wechselt sich das im Sprachgebrauch ab zwischen Folktanz und BalFolk. BalFolk kommt von den französischen Festivals, die sehr jung, sehr experimentell und offen und international sind. Dort heißt es »bal folkloristique«. Dieser Begriff hat sich hierzulande auch für ein spezifisches Repertoire an europäischen Volkstänzen eingebürgert. Ich glaube, dass die ältere Generation eher das Wort Volkstanz benutzt und die jüngere eher bei Folk ist. Aber man kann das nicht so leicht abgrenzen.

Beobachtet Ihr, dass eine rechte Szene Volksmusik und Volkstanz wieder als ihr deutsches Kulturgut betrachtet? Und geht ihr dagegen an?

Ich denke schon, dass das passiert, aber nicht in unserer Szene. Die Folkszene, für die wir mit dem Verband stehen, bewegt sich in einer linksgrünen Tradition und war auch in den 70er und 80er Jahren noch viel politischer, als sie heute ist. Im Kern ist es etwas Offenes, etwas Internationales. Wobei diese Haltung auch gepflegt werden muss. Wir könnten noch deutlicher sagen, alle sind willkommen. Aber ich habe nicht das Gefühl, dass wir in irgendeiner Form unterwandert werden.

Unsere Art, darauf zu antworten und uns damit auseinanderzusetzen ist, dass wir uns diese Musik und diesen Tanz nicht wegnehmen lassen. Die Tradition kann nichts dafür, und wir lassen nicht zu, dass diese große

Kraftquelle bei denen bleibt, die damit andere ausgrenzen wollen.

Es ist auch ein Irrtum zu denken, man könnte Dinge finden, die es nur hier gab, und die in einer puristisch abgegrenzten Weise pflegen. Hier gab es immer so viel Migration, Melodien sind gewandert, Musikerinnen sind gewandert, Stile haben sich vermischt. Wir haben regelmäßig Schwierigkeiten damit, das überhaupt Deutsch zu nennen, weil es diese Grenzen nicht gibt.

Inwiefern ist Folkmusik und -tanz auch heute noch oder wieder politisch?

Diese Szene und diese Zusammenhänge erscheinen mir aus zwei Gründen politisch. Erstens: Wir wollen diese Tradition nicht den Rechten überlassen. Ich finde es schlimm, dass die AfD die einzige Partei ist, die sich dafür interessiert.

Zweitens: Wir reden gerade alle über Suffizienz, sozialökologische Transformation, Klimakrisen usw. Wenn ich sehe, wie man einem ganzen Raum voller Menschen einen Abend lang Freude bereiten kann: Wir singen gemeinsam, wir tanzen gemeinsam. Damit zeigen wir, wie wenig für eine zukunftsfähige Gemeinschaftskultur nötig ist.

Vielen Dank.

Peggy Luck ist Vorsitzende des Verbandes PROFOLK. Sie ist freiberufliche Musikerin und Kulturarbeiterin. Barbara Haack ist Chefin vom Dienst von Politik & Kultur

Tanz als Sprache der Identität

Die Ballroom-Kultur und der Tanz

Hinter den spektakulären Auftritten der Ballroom-Szene liegt eine lange Geschichte von Ausgrenzung und Selbst-ermächtigung. Was in nächtlichen Ballsälen in Harlem entstand, hat sich heute zu einer globalen Kultur entwickelt. Georgina Leo Saint Laurent, Wegbereiterin der deutschen Szene, und Litchi Saint Laurent im Gespräch mit Sophia Blochowitz.

Sophia Blochowitz: Georgina und Litchi, Ihr seid aktive und bekannte Mitglieder der Ballroom-Szene in Deutschland. Was zeichnet diese Szene aus?

Georgina Leo Saint Laurent: Die Ballroom-Kultur kommt aus der New Yorker Trans-Community und wurde von Schwarzen und Latinx-Transfrauen ins Leben gerufen. Eine entscheidende Person war Crystal LaBeija. Sie hat in den 80ern bei Schönheitswettbewerben, sogenannten Beauty Pageants, starke Diskriminierung gegen Schwarze oder Latinx-Teilnehmerinnen gespürt. Daraufhin hat sie als Reaktion ihre eigenen Wettkämpfe in Harlem gegründet, eine Mischung aus Schönheits- und Dragwettbewerb. Und das war dann der Kick-off der Ballroom-Szene. Ballroom genannt, weil die Wettbewerbe damals in alten Ballsälen abgehalten wurden, nachts, nachdem dort nichts mehr los war. Daraus ist eine richtige Gemeinschaft entstanden.

Litchi Saint Laurent: Die Szene ist in Gruppen aufgeteilt, ähnlich wie beim Hip-Hop die Tanzcrews. Aber im Ballroom nennen wir das House. Es gibt verschiedene Houses, die für viele Menschen wie eine Wahlfamilie funktionieren. Für das deutsche Publikum sagen wir oft, dass es wie eine Sportmannschaft ist: Man kommt zusammen und trainiert für ein bestimmtes Ziel. Doch bei uns geht es noch weiter: Wir unterstützen uns gegenseitig. Sowohl für Dinge innerhalb der Ballroom-Szene als auch für Dinge im Leben.

Georgina, Du bist eine Wegbereiterin der Ballroom-Szene in Deutschland. Warum war es Dir wichtig, sie aus den USA hierher zu holen?

Georgina Leo Saint Laurent: Ich habe Ballroom 2008 in New York kennengelernt. Eigentlich bin ich dorthin gereist, weil ich vorher in der Hip-Hop-Tanzszene unterwegs war. Dort war es für weibliche Identitäten, Bewegungen und Energie jedoch sehr schwer, sich durchzusetzen. Durch meinen Mentor Archie Barnett Ninja habe ich dann Ballroom entdeckt und war direkt schockverliebt. Ich hatte das große Bedürfnis, auch hier in Europa eine solche Gemeinschaft für mich zu finden. Doch es gab nur einen sehr kleinen Pool an Leuten in Europa, die, wenn überhaupt, eher noch in Hip-Hop-Battles inkludiert waren. 2012 habe ich dann gesagt: Wir brauchen jetzt unser eigenes Event. Wir können nicht schon wieder mit der Hip-Hop Community in einem Raum sein. Denn Ballroom ist ja auch viel mehr als nur eine Tanzkategorie, es ist eine Gemeinschaft. Daher war es wichtig, im Jahr 2012 einen eigenen Raum für Trans, Queere und BIPOC Menschen zu schaffen, der seitdem viel weiter gewachsen ist.

Und Du hast in dem Zuge dann auch das erste House in Deutschland gegründet?

Georgina Leo Saint Laurent: Ja, das House of Melody. Es war eine Gruppe von fünf Personen, überwiegend aus NRW, und wir haben dann gemeinsam die ersten Events

organisiert und uns bemüht, die Ballroom-Kultur in Deutschland bekannt zu machen. Das House of Melody wurde 2019 geschlossen und seitdem gehören wir zu einem amerikanischen Ableger aus dem Jahr 1982: dem Iconic House of Saint Laurent. Das ist quasi unsere Mannschaft, unter der wir antreten und uns als Familie repräsentieren. Deshalb heißen wir mit Nachnamen auch Saint Laurent.

Einflüsse: Contemporary, Ballett, Eiskunstlaufen, Zirkusakrobatik, polynesische Tänze, ägyptische Bewegungen und, ja, offensichtlich auch Modeling und Posing, wie es in dem Magazin Vogue üblich ist. Daher der Name Voguing. In allen Voguing-Kategorien finden sich Elemente von Performance, Posieren und dem Zeigen der eigenen Persönlichkeit. Es ist eine Freestyle-Tanzart,

diesen Wettkampfaspekt und den damit einhergehenden Druck. Man möchte ja auch sein House angemessen präsentieren.

Georgina Leo Saint Laurent: Und man bekommt auch einen Pokal. Es ist ein bisschen wie bei den Olympischen Spielen, es kann nur eine Person die Goldmedaille gewinnen. Hier lernt man definitiv Widerstandsfähigkeit und auch, dass ein kleiner

Anfeuern. Das macht immer großen Spaß. Ein Ball ist für Außenstehende, glaube ich, schon recht kompliziert. Mit eigener Sprache und Regeln und Kategorien, die für eine Person, die nicht in der Ballroom-Szene ist, vielleicht erstmal keinen Sinn ergeben. Es ist wichtig, sich darauf einzulassen und selbst zu recherchieren, um zu verstehen, dass es sich um die Kultur und Geschichte von Schwarzen- und Latinx-Transfrauen handelt. Wenn man als weiße oder Cis-Person einen Ball besucht, muss man sensibel genug sein, um zu verstehen, dass es nicht um einen selbst, sondern um andere geht. Es gibt mittlerweile auch viele Online-Ressourcen und Informationen über die Szene in Deutschland, ihre Entstehung und die aktuellen Angebote und Events.

Georgina Leo Saint Laurent: Ich würde noch hinzufügen, dass man auf jeden Fall jede Menge Spaß erwarten kann. Es gibt so viel zu sehen. Wie Litchi schon sagte, muss man aber auch verstehen, welche Kultur und Geschichte hinter diesem einzigartigen Erlebnis steckt. Es gibt auch Wege, Teil der Gemeinschaft zu werden, wenn man sich denkt, »Hey, das ist mein Space!«, oder wenn man jemanden kennt, der das gut gebrauchen könnte. Es gibt viele Anlaufstellen und auch in fast ganz Deutschland eigene Initiativen, die vor Ort Aktivitäten wie regelmäßige Sessions, Workshops oder kleine Bälle organisieren.

Wünscht Ihr Euch etwas für die Zukunft?

Georgina Leo Saint Laurent: Ich hätte gerne einen eigenen Veranstaltungsort. Eigene Räume für unsere künstlerischen Projekte zu haben, ist ein großes Privileg, und wir könnten diese gut gebrauchen. Wir haben große Lust, wieder mal eigene Theaterstücke auf die Bühne zu bringen, in Rollen von Choreografen oder Performerinnen. Oftmals ist diese Chance leider nicht gegeben, da wir meist nur für einen Ball angefragt werden, und mehr wird uns nicht zugetraut.

Litchi Saint Laurent: Ich möchte langfristige, nachhaltige Beziehungen mit Kooperationspartnern aufbauen. In unserem Fall beispielsweise mit Theatern, die über einmalige Events wie die Ausrichtung eines Balls in ihren Räumen hinausgehen. Und, das wünsche ich mir auf persönlicher Ebene, dass wir Mitglieder der Ballroom-Community genauso angesehen werden wie andere Künstlerinnen und Künstler. Es sollte mehr Verständnis dafür aufkommen, dass auch wir Menschen sind, die genauso wie alle anderen ihr Leben bestreiten müssen und dementsprechend auch gleichwertig behandelt werden sollten – im Alltag und auf dem Arbeitsmarkt.

Vielen Dank.

Georgina, aka **Legendary Mother Leo Saint Laurent** ist Tänzerin, Choreografin, Kuratorin, »European Mother« des House of St. Laurent und als Trailblazerin bekannt für die Etablierung von Voguing in Deutschland. Litchi Saint Laurent ist Künstlerin, Tänzerin und Kuratorin in der Ballroom-Szene. Sophia Blochowitz ist Redaktionsassistentin beim Deutschen Kulturrat

MEHR DAZU

saintseurope.de/
instagram.com/houseofstlaurenteurope/



Probe zu »The Silence Waltz of Shadows«, choreografiert von Francesco Vecchione

Was macht Euer House besonders?

Litchi Saint Laurent: Für alle, die im House sind, ist der familiäre Aspekt sehr wichtig. Besonders ist, dass wir einen engen Bezug zueinander haben und dass viele von uns auch in der Community- oder Knowledge-Sharing-Arbeit aktiv sind. Wir haben verschiedene Ableger von unserem House, genannt Chapter. Dazu gehören Chapter in Europa, Brasilien, Mexiko, Südkorea und natürlich den USA. Wir unterstützen uns alle gegenseitig in unserer Arbeit, und das kommt nicht nur uns selbst zugute, sondern hat auch einen Mehrwert für die Leute vor Ort. Wir haben viele Mitglieder, die wir Trailblazer nennen, also Leute, die die Kultur vor Ort etabliert haben, wie Georgina hier in Deutschland.

Welche Rolle spielt der Tanz in der Ballroom Culture?

Georgina Leo Saint Laurent: Der Tanz spielt bei uns eine sehr große Rolle. Ich würde sagen, dass Tanzen sehr wichtig ist, um sich zu befreien, sich zu empowern und sich zu finden, als Person oder als Persönlichkeit. Wofür stehe ich? Was ist mein Markenzeichen? Was macht mich aus? All das manifestiert sich in diesem Tanz oder in der Suche nach dem Tanz. Die Überkategorie unseres Tanzes nennt sich Voguing. Es gibt drei verschiedene Unterstile, die sich stilistisch stark unterscheiden. In den Stilen selbst finden sich gleich verschiedene

also Improvisation. Das heißt, alles, was beim Wettkampf passiert, ist improvisiert. Man kann sich wirklich nur für einen kurzen Moment vorbereiten und muss den Rest auf sich zukommen lassen. Diese Vorbereitung macht diesen Tanz besonders, denn hier geht es vor allem um Persönlichkeitsbildung.

Zu welcher Musik wird getanzt?

Georgina Leo Saint Laurent: Das ist unterschiedlich. Als Voguing erfunden wurde, befand man sich gerade im Übergang von Disco- zu House-Musik. Oftmals hat man die B-Seiten der Schallplatten gehört oder Remixes der Songs verwendet. Das waren dann klassische House-Tracks. Heutzutage wird aber auch viel Musik eigens fürs Voguing produziert. Einer unserer Väter im Ballroom ist der Iconic DJ Vjuan Allure Saint Laurent, der das Genre der Ballroom-Beats wirklich geprägt hat. Das ist ein sehr spezifischer Sound, den man dem Ballroom zuordnen kann.

Welche Rolle spielen die Wettbewerbe, die sogenannten Balls?

Litchi Saint Laurent: Hier können wir alle zusammenkommen, zeigen, woran wir gearbeitet haben und dann natürlich gegeneinander antreten. Eine Jury aus geladenen Expertinnen und Experten entscheidet, wer in der jeweiligen Kategorie gewinnt. Viele Menschen, die zum ersten Mal auf einem Ball auftreten, unterschätzen

Moment auf der Bühne, der vielleicht nicht perfekt gelaufen ist, einen nicht für das ganze Leben bewertet. Deswegen kommen wir wieder, laufen den nächsten Ball und dann den nächsten.

Welche Rolle spielen die Houses bei den Wettbewerben?

Georgina Leo Saint Laurent: Wir sind füreinander ein Supportsystem. Wir helfen uns bei der Vorbereitung und beim Fertigmachen für den Auftritt. Wenn man läuft, hat jedes House seinen eigenen Song oder Chant, wie wir sagen. Das heißt, während des Wettkampfs hört man auch den Namen des Houses. Es ist ähnlich wie bei einer Fußballmannschaft, die man anfeuert. Und natürlich gewinnt man jede Trophäe, die man als Einzelperson holt, auch für das House. Und mit je mehr Pokalen ein House aus dem Ball geht, desto besser.

Kann man zu einem Ball gehen, auch wenn man nicht Teil der Szene ist?

Litchi Saint Laurent: Ja, das kann man. Wir haben meistens immer noch, ich sage jetzt mal, ein normales Publikum im Sinne von nicht aus der Community stammend. Wenn man das erste Mal zu einem Ball geht, sollte man sensibel genug sein, um zu verstehen, dass man als Gast erstmal guckt und lernt, anstatt zu denken, dass man aktiv mitgestalten kann – außer natürlich Klatschen und

FOTO: © MILAN NOWOTNICK KÄMPFER

Kurz-Schluss

Wie ich einmal erkennen musste, dass es jede Menge ganz anderer Erkenntnis gibt

THEO GEIßLER

Es reicht. Ungefähr zwanzig Jahre lang habe ich versucht, an dieser Stelle die für meine individuelle Wahrnehmung faktisch erkennbare Realität so reizvoll wiederzugeben, dass Fehler und Macken in den Feldern Kultur, Kunst und Politik auch von noch so einseitig fanatisierten Funktionärinnen und Funktionären erkannt und ausgebessert werden konnten. Nach einem Volltreffer durch einen nordkoreanischen Silvesterböllerr wurde mein kalkstarres Neuronenfluss-System offenbar so kräftig durchgeschüttelt und beweglich gemacht, dass mir pythiamäßig ein ganz anderer alle Sinne konzentrierender freier Blick auf das nächste Jahr, also 2027, sich eröffnete. So wird es werden: 2027 — The Glow Age: Die Welt hat den Reset-Button gedrückt. Kein WLAN verpestet mit kranken, perversen Bits-and-Bytes mehr die friedlich-cleanen Atmosphäre, kein endloser Scroll durch die Bedeutungslosigkeit ausbeuterischer Ideologien. Stattdessen: pure Vibes, natural Flow, Soft Power. Die Menschen schauen wieder nach oben — nicht aufs Display, sondern in den Himmel. Die Sonne hat wieder schleierfreie Kraft, der Wind schreibt kollektives Wissen eindrücklich auf die Haut. Keine Maschinen derangieren die Emotionen. Kein Algorithmus diktiert den Tagesablauf. Kein Trumpf, kein Putin,

keine künstlichen Leader, die reden, um zu herrschen. Die Menschheit hat sich detoxed — digital, sozial, spirituell. Im Jahr 2027 zittert keine Luft mehr vom Brummeln der Server, kein Finger streicht über kalte Tastaturen, kein Herz pocht nach dem Rhythmus maschineller Benachrichtigungen. Stattdessen singen die Lüfte wieder. Der Wind trägt Stimmen, das Lachen von Menschen, die sich in die Augen sehen, anstatt auf Bildschirme. Die neue Erde atmet wieder menschlich — mit warmem Atem, der nach Schwarzbrot, Haut und Heu duftet. Kultur ist das Rückgrat der neuen Gesellschaft — nicht zwecks Konsum, sondern als Lebensenergie. Musik, Malerei, Literatur: wunderbare Sprachen der Verbindung. Kein Geld, kein Status, kein Fame — nur Ausdruck. Musik geschieht überall. Ohne Bühne, ohne Charts. Pure Frequenz. Morgens, in den goldenen Hügeln, jammen Jugendliche im Tau. Handgetrommelte Beats, Stimmen wie flüssiges Licht. Sie nennen es »sunrise drop«, und jedes Mal klingt es neu, weil Wind und der Gesang von Vögeln Teil des mächtigen Tracks sind. Am Meer stehen Musizierende barfuß im Sand, Saxofon, Handdrum, Vocals — Jazz meets Nature. People listen with closed eyes, heads swaying, barefoot in the foam. Heavy hängt bassige Ambient-Musik über den Feldern — so deep, dass die Sterne im Takt aufleuchten.

Kein Konzert, kein Publikum — einfach Life jamming back. Painting: Bilder werden nicht mehr besessen, sondern geteilt, wie Stimmungen. Malen ist allgegenwärtiges Ritual. Farbe ist Seele. Kein Wettbewerb, kein Verkauf. Jede Linie schafft eine Beziehung. In den Städten hängen Mosaike aus wiedergefundenen Materialien, reflektierend im Sonnenlicht, changing Farben each minute. Kollektive malen mit Biolumineszenz — Bilder leuchten, leben, atmen. Ein Sternenhimmel an Wänden. Sprache ist clear again. Authentisch, roh, fließend. Kein Text für Likes, sondern für evergrowing Connection: Die Alten erzählen Mythen am Feuer, aber mit Slang: »Bro, when the ocean first breathed, it was literally vibing.« Junge Poeten schreiben Verse direkt auf Blätter, lassen sie im Sommerwind aufsteigen und davonfliegen — ephemeral poetry, no save, no archive. Sprache lebt. Kein Grammatikdogma, sondern Freestyle-Mind. Wörter sind Sound, Farbe, Emotion. Syntax who? It's all about tone. Das Gehirn der neuen Menschheit funktioniert im Modus sync without control. Kein Machtdenken, kein EGO.exe, keine Dominanz. Menschen verstehen einander nonverbal. Kommunikation ist telepathisch angehaucht — leuchtende Gedankenstränge zwischen Augen, Hirn, Fortpflanzung und Herz. Wenn zwei sich austauschen, entsteht kein Konflikt, sondern Fusion. Gespräch wird zum Designprozess. Ideen tanzen, Worte fließen, keiner will gewinnen. Philosophie hat wieder Style bekommen. Menschen diskutieren wie Impro-Musiker — argumentieren mit

Flow, nicht mit Druck. Truth isn't static — it's a dance. Wissenschaft ist keine kalte Analyse mehr, sondern vibrierendes Staunen. Forscher nennen sich curiosity weavers. Erkenntnis bewegt sich in Rhythmen, nicht in Zahlen. Die Erde hat sich erholt. Kein Plastik, kein Noise, kein Rush. Die Menschen sind wieder Teil des Ökosystems, nicht dessen Gegner. Jeder Tag beginnt im Garten — mental, möglichst real. Bäume sprechen wieder. Keine Esoterik, sondern simple Normalität. Man hört sie atmen, wenn Wind durch ihre Blätter fließt — deep green vibes. Flüsse glitzern in chromatischem Blau, moosige Steine reflektieren den Himmel wie NFT-free Mirrors. Städte sind wieder Biotope. Häuser aus Lehm, Glas, Holz — organisch verschmolzen mit Efeu, Farn, Myzel. Wege wachsen aus Wildblumen, Dächer summen vor Bienen. Architektur klingt wie Musik; jede Wand, jede Kurve folgt innerem Rhythmus. Licht ist kostbar geworden. Kein Overexposure. Nachts herrschen Dunkelblau und Feuerfarben, sanft tanzend wie Slow Beats in einem Summer Dream. Im Jahr 2027 hat die Menschheit etwas verstanden, was ihr in Jahrhunderten zuvor entglitten war: dass Bewusstsein geil ist. Dass Empathie Power ist. Man lacht wieder, echt, tief, loud —

from the belly, not the ego. Man lebt slow but balanced und trotzdem voller Drive. Man liebt, ohne zu besitzen. Man denkt, ohne zu trennen. Die Welt ist nicht perfekt — aber sie ist ehrlich geworden. Fehler sind Features. Chaos ist Teil des Designs. Wenn nachts über den Feldern das Summen der Grillen in einen sanften Beat übergeht, dann spürt man sie wieder: diese unsichtbare Resonanz zwischen Erde, Mensch, Luft und Traum. Everything beams. Everything breathes. Everything glows. Und wenn wir nicht gestorben sind, erleben wir's noch morgen, oder übermorgen? Theo (Paulus) Geißler



Theo Geißler ist Herausgeber von Politik & Kultur

MEDWEDEWS TRÄUME

Düsseldorf/Köln: Vor ihrer nordrhein-westfälischen Parteibasis (laut eigenen Angaben elf Millionen Mitglieder) hat die AfD-Bundesvorsitzende Alice Weidel die Politik der CDU scharf attackiert. Die Grönland-Problematik sei hausgemacht und Ergebnis einer »verlotterten, versifften grünen CDU-Politik«. Wenn die AfD an der Regierung sei, werde sie für entscheidende Änderungen kämpfen, sagte Weidel. »Weg mit der Einkommensteuer.« Auch das Verbrenner-Verbot wolle die AfD abschaffen und die Kernkraft wieder einführen. Subventionen für Kunst und Kultur werde die AfD streichen. Der Bau einer zweihundertachtzig Meter hohen Putin-Statue mit Dreh-Restaurant im Kopf anstelle des Kölner Doms sei beschlossene Sache. **Mainz:** Im Dezember kehrt »Wetten, dass...?« nach drei Jahren Pause ins ZDF zurück und diesmal mit einer tierischen Überraschung: Bill und Tom Kaulitz (36) übernehmen die Moderation der Kultshow. »Die Katze hat uns ein paar Mäuse vor die Tür gelegt — und dann kamen die Ratten!«, hatte das ZDF zuvor auf Instagram angeteasert. Die »Katze« soll angeblich Multimilliardär Peter Thiel gewesen sein, der schon seit einiger Zeit eine »üppige Werbefläche« für seine Spionagesoftware »Supernorm« sucht.

Hollywood: Favoriten für die Oscars sind diesmal Vampire. Es dominieren zwei wagemutige Filme zwischen Blut, Wut und Mythen: Ryan Cooglers »Blood & Sinners« und Paul Thomas Andersons »One Battle After Another«. Mehr kann sich Hollywood eigentlich nicht wünschen. Denn der Hauptdarsteller beider Filme, Donald Trump, hat zugesagt, seine Oscar-Statuen persönlich abzuholen. **Wien/Berlin:** Kinder mit mangelnden Deutschkenntnissen haben in Österreich künftig kürzere Sommerferien. Sie müssen eine zweiwöchige Sommerschule besuchen, um ihre Sprachkompetenz zu verbessern. Das hat das Parlament in Wien beschlossen. Wer verweigert, muss mit einer Geldstrafe rechnen. Die Maßnahme ist Teil der Integrationspolitik der Koalitionsregierung von konservativer ÖVP, sozialdemokratischer SPÖ und den liberalen Neos. »Deutsch ist der Schlüssel für den Bildungsaufstieg, und Deutsch ist auch der Schlüssel für ein gelungenes Leben«, sagte Bildungsminister Christoph Wiederkehr (Neos) im Parlament. Die Kultus- und Bildungsministerien von 16 deutschen Bundesländern haben daraufhin beschlossen, bis zu sieben Millionen Schülerinnen und Schüler aus ihren betroffenen Schulen in Österreich anzumelden. tg



KARIKATUR: FREIMUT WOESSNER

IMPRESSUM

Politik & Kultur – Zeitung des Deutschen Kulturrates
c/o Deutscher Kulturrat e.V.
Chausseestraße 10
10115 Berlin
Telefon: 030. 226 05 280
Fax: 030. 226 05 2811
www.politikkultur.de
redaktion@politikkultur.de

HERAUSGEBER
Olaf Zimmermann und Theo Geißler

REDAKTION
Olaf Zimmermann (Chefredakteur v.i.S.d.P),
Gabriele Schulz (Stv. Chefredakteurin),
Barbara Haack (Chefin vom Dienst),
Andreas Kolb

REDAKTIONSASSISTENZ
Sophia Blochowitz

ANZEIGENREDAKTION
ConBrio Verlagsgesellschaft mbH
Martina Wagner
Telefon: 0941. 945 93-35, Fax: 0941. 945 93-50
wagner@conbrio.de

VERLAG
ConBrio Verlagsgesellschaft mbH
Brunnstraße 23, 93053 Regensburg
www.conbrio.de

LAYOUT & SATZ
Birgit A. Rother
ConBrio Verlagsgesellschaft mbH

DRUCK
Freiburger Druck GmbH & Co. KG
www.freiburger-druck.de

GESTALTUNGSKONZEPT
4S, www.4s-design.de

Politik & Kultur erscheint 10x im Jahr.

ABONNEMENT
30 Euro pro Jahr (inkl. Zustellung im Inland)

ABONNEMENT FÜR STUDIERENDE
25 Euro pro Jahr (inkl. Zustellung im Inland)

BESTELLMÖGLICHKEIT
Die Zeitung erhalten Sie direkt beim Deutschen Kulturrat über abo@politikkultur.de und www.politikkultur.de/abo.

VERKAUFSSTELLEN
Politik & Kultur ist im Abonnement, in Bahnhofsbuchhandlungen, großen Kiosken sowie an Flughäfen erhältlich. Alle Ausgaben können unter www.politikkultur.de auch als PDF geladen werden. Ebenso kann der Newsletter des Deutschen Kulturrates unter www.kulturrat.de abonniert werden.

HAFTUNG
Für unaufgefordert eingesandte Manuskripte und Fotos übernehmen wir keine Haftung. Alle veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Politik & Kultur bemüht sich intensiv um die Nennung der Bildautoren und die Klärung von Abdruckrechten. Nicht immer gelingt es uns, Autoren ausfindig zu machen oder Abdruckrechte einzuholen. Wir freuen uns über jeden Hinweis und werden nicht aufgeführte Bildautoren in der nächsten Ausgabe nennen bzw. Abdruckrechte vergüten.

HINWEISE
Der Deutsche Kulturrat setzt sich für Kunst-, Publikations- und Informationsfreiheit ein. Offizielle Stellungnahmen des Deutschen Kulturrates sind als solche gekennzeichnet. Alle anderen Texte geben nicht unbedingt die Meinung des Deutschen Kulturrates e.V.

wieder. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird manchmal auf die zusätzliche Benennung der weiblichen Form verzichtet. Wir möchten deshalb darauf hinweisen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form explizit als geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

FÖRDERUNG
Gefördert aus Mitteln Des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien auf Beschluss des Deutschen Bundestages.

BEILAGENHINWEIS
Dieser Ausgabe liegt das Dossier »Kosmos Kulturwirtschaft« bei.