

Politik & Kultur

Zeitung des Deutschen Kulturrates

www.politikundkultur.net

In dieser Ausgabe:

Christian Boros
Harald Falckenberg
Robert Habeck
Leiko Ikemura
Carola Lentz
und viele andere

Corona versus Kultur

Das Update: Von pandemiebedingten Investitionen, selbständigen Kulturunternehmern & Hoffnungen für 2021
Seiten 1 bis 9

Kulturministerium

Wahljahr 2021: Kommt das Ministerium für die Kultur mit Bündnis 90/Die Grünen? Robert Habeck im Gespräch
Seite 11

AKBP

Innen & Außen in enger Verbindung: Rückschau und Ausblick auf die Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik
Seite 17

Medienpolitik in 2020

Jahresrückblick: Medienstaatsvertrag, Medienkonzentrationsrecht, Jugendschutzgesetz, Presseförderung und mehr
Seite 20

Identität

Als in den 1980er Jahren Aids, ich war damals Galerist, zuallererst in unseren Reihen sehr, sehr viele Opfer forderte, war es absolut erforderlich, dass die Gesellschaft den Blick auf Homosexuelle radikal ändert. Männer, die Sex mit Männern haben, gehörten zu den ersten Opfern der Immunschwächekrankheit. Damals fanden große Teile der Gesellschaft, dass Aids eine Art gerechte Strafe für Menschen sei, die nicht der Norm entsprachen. Wir Kunsthändler, zusammen mit vielen Künstlerinnen und Künstlern, organisierten damals die ersten Unterstützungsmaßnahmen für an Aids Erkrankte und machten lautstark auf ihre Situation aufmerksam.

In den Jahrzehnten danach hat sich der Blick auf die sexuelle Orientierung ausdifferenziert: LGBTQIA*, also lesbisch, schwul, bisexuell, transgender, queer, intergeschlechtlich, asexuell, * weitere Geschlechtsidentitäten, zeigen den verständlichen Wunsch von Menschen auf, die eigene Identität zu benennen und von der Gesellschaft richtigerweise zu erwarten, dass sie diese Identität nicht nur anerkennt, sondern sicherstellt, dass aus ihr keine Nachteile erwachsen.

Ähnliche Gründe haben auch in den letzten Jahren zur Bildung der Black-Lives-Matter-Bewegung geführt. Die Bewegung entstand vor sieben Jahren, um gegen Gewalt gegen Schwarze bzw. People of Color in den USA kämpfen zu können. Mittlerweile ist sie weltweit vertreten und prangert richtigerweise rassistische Gewalt an.

So unterschiedlich die Black-Lives-Matter- und LGBTQIA*-Bewegungen sind, so deutlich sind ihre Gemeinsamkeiten: Identitäten deutlich zu machen.

Doch wie trägt sich die immer stärkere Ausdifferenzierung in unserer Gesellschaft mit dem Grundsatz der Gleichheit, der in Artikel 3 unseres Grundgesetzes festgeschrieben ist? Den bahnbrechenden Ideen der Französischen Revolution – liberté, égalité, fraternité – haben wir auch das Prinzip der Gleichheit jedes Menschen zu verdanken.

Um Gleichheit zu erreichen, muss Ungleichheit deutlich benannt und beseitigt werden, aber Ziel muss sein, zu einer Gesellschaft von Gleichen unter Gleichen zu kommen. Viele Diskussionen in den letzten Jahren entfernen sich aber von dieser Maxime. Nicht mehr die inklusive Gesellschaft scheint das Ziel zu sein, sondern eine Gesellschaft der Identitäten.

Zur Gleichheit gehört, dass Unterschiede unwichtiger werden, dass alle Menschen die gleiche Chance auf ihre persönliche Entwicklung haben, z. B. durch Bildung. Ich würde mich freuen, wir würden wieder öfter gemeinsam um diese Ideale kämpfen, als unsere Unterschiede zu zelebrieren.

Olaf Zimmermann
ist Herausgeber von
Politik & Kultur



Gerhard Richter vor seinem Bild »Strip (930-2)«

Mut zur Zukunft

Die Kultur in der Coronakrise

GERHART R. BAUM

Kunst ist kein beliebiges Freizeitvergnügen. Damit wird man dem Anspruch unseres Landes und unserer Verfassung, »Kulturstaat« zu sein, nicht gerecht. Kultur ist Lebenselixier der Demokratie – in Diktaturen wird die Kunst unterdrückt, weil sie, wie Friedrich Schiller gesagt hat, »eine Tochter der Freiheit« ist. Nicht wenige Menschen sind heute ängstlich und verunsichert und gehen irgendwelchen Rattenfängern auf den Leim. Kunst und Kultur geben Orientierung, sind anstößig und stoßen an, sind zukunftsorientiert und weltoffen. Gustave Flaubert hat es einmal wunderbar auf den Punkt gebracht mit den Worten, Kultur sei eine »subventionierte Revolte«. Wir brauchen sie. Gerade jetzt, wo wir sie vermissen, wird uns besonders bewusst, was sie bedeutet. Ich erinnere mich an die düstere Nachkriegszeit. Für viele Menschen, die frierend in ungeheizten Konzertsälen saßen, war sie »Seelentrost«.

Von den Folgen der Corona-Pandemie, einer Jahrhundert-Katastrophe, sind Kultureinrichtungen und Künstlerinnen und Künstler in hohem Maße betroffen.

So sehr öffentliche Aufrufe prominenter Künstler helfen, umso ärgerlicher ist, wenn diese vom Stand der Dinge keine Kenntnis haben

Besonders trifft es all diejenigen, die auf ein Publikum angewiesen sind – aber nicht nur diese. Die Einschränkungen der Spielstätten erfolgten von März bis heute in unterschiedlicher Form und Intensität. Ob diese Einschränkungen, vor allem die totale Schließung, zur Bekämpfung der Pandemie geboten ist, das ist umstritten. Zweifel sind erlaubt. Es gibt inzwischen noch überzeugendere Hygienekonzepte. Entscheidend ist aber offenbar das Ziel, Begegnungen von Menschen

zu reduzieren. So verfahren auch unsere europäischen Nachbarstaaten und Staaten weltweit. Von Gerichten ist der Teil-Lockdown in Deutschland – auch im Hinblick auf die Kultur – bisher nicht aufgehoben worden.

In dieser Situation ist aus unserer Sicht, also aus Sicht der nordrhein-westfälischen Kulturverbände, Folgendes wichtig:

Es müssen kontinuierlich die Folgen benannt werden – die materiellen und die immateriellen. Und das muss auch öffentlich geschehen. Das ganze Netzwerk von Hilfen muss sichtbar gemacht werden, die genauen Kriterien im Hinblick auf ihre Wirksamkeit überprüft und der Kulturszene vermittelt werden. Der Kulturrat NRW bietet bereits seit April ein Beratungsprogramm an, das stark nachgefragt wird.

So sehr öffentliche Aufrufe prominenter Künstler helfen, umso ärgerlicher ist, wenn diese vom Stand der Dinge keine Kenntnis haben oder die vielfältigen Hilfsprogramme arrogant beiseitewischen. Manche Kritikerinnen und Kritiker der Corona-Verordnungen machen sich überhaupt nicht die Mühe, das Netzwerk von Maßnahmen zu erkunden, mit denen die schwierige Situation der Kulturschaffenden abgefedert wird. Dann sollten sie sich nicht wundern, wenn die Vertreterinnen und Vertreter konkurrierender Politikbereiche künftig mit ihrer Zustimmung, der Kultur zu helfen, zurückhaltender sein werden.

Eine Reihe dieser Kritikerinnen und Kritiker aus dem Kulturbereich sollten sich auch von Selbstüberschätzung verabschieden. Ich habe als Kulturpolitiker jahrzehntelang für die Kultur auf allen staatlichen Ebenen gekämpft, aber immer im Bewusstsein, dass ich die Zustimmung der Mehrheit benötige. Um die muss man werben. Ich habe den Eindruck, dass diese Kritiker gar nicht wissen, wie politische Entscheidungen in Parlamenten zustande kommen, und auch nicht bedenken, wie leicht entzündbar das Unbehagen eines Teils der Bevölkerung an bestimmten Formen – beispielsweise zeitgenössischer Kunst – ist. Dann heißt es schnell: »Wer das will, soll es gefälligst selbst bezahlen.« So argumentiert auch die AfD. Sie führt einen Kulturkampf von rechts, der durchaus in bestimmten Bevölkerungskreisen Zuspruch erhält. Denn es ist nach wie vor eine Minderheit, die am

Kulturleben teilnimmt. Der Einsatz für die Belange der Kulturschaffenden muss unbedingt in dem Bewusstsein geschehen, dass wir die Solidarität der Gesellschaft nur einfordern können, wenn wir selbst solidarisch sind. Es erschreckt mich, wenn eine prominente Intendantin von »autoritären« Entscheidungen

Wir leben in einer funktionierenden Demokratie. Hüten wir uns also vor einer Selbstisolierung der Kultur

der Regierung spricht. Wir leben in einer funktionierenden Demokratie. Hüten wir uns also vor einer Selbstisolierung der Kultur. Um es deutlich zu sagen: Verantwortungsbewusstsein ist neben Freiheitsbewusstsein ebenso gefordert.

Die Unterstützungsprogramme

Nur zögerlich sind anfangs Hilfsprogramme in Gang gekommen, die die negativen Folgen der Corona-Pandemie abfedern sollen. Ich erinnere mich an zahlreiche Gespräche mit Olaf Zimmermann. Wie schwierig war es zunächst, so etwas wie das NEUSTART KULTUR-Programm in die Wege zu leiten, das sich schließlich als großer Erfolg entpuppt hat. Es ist inzwischen überzeichnet und muss aufgestockt werden. Die Kultur ist als einziger Politikbereich mit einem Sonderprogramm bedacht worden. Wie schwierig war es, die Wirtschaftspolitiker davon zu überzeugen, dass der Lebensunterhalt von Soloselbständigen in die Förderung einbezogen werden muss. Jetzt geschieht es immerhin unter anderem mit der »Neustarthilfe« für das erste Halbjahr 2021, die bis

Nr. 12/20-01/21
ISSN 1619-4217
B 58 662



Editorial: Identität	
Olaf Zimmermann	01
Leitartikel: Mut zur Zukunft	
Gerhart R. Baum	01
Kulturmensch Moritz Eggert	02
Aktuelles: Kultur und Corona: Wir haben was zu sagen, zu zeigen und zu spielen	
Olaf Zimmermann und Gabriele Schulz	03
INLAND	
NEUSTART KULTUR: Pandemie-bedingte Investitionen	4-5
Kulturelle Infrastruktur im Zeichen von Corona	
Oliver Scheytt	06
Selbständige: Zwischen Freiheit und Risiko	
Dieter Haselbach	07
Kulturpolitik: Transformation als Gebot und Chance	
Tobias J. Knoblich	08
Claussens Kulturkancel: Kultur versus Religion?	
Johann Hinrich Claussen	08
Ida-Dehmel-Jahr: Jubiläum mit Unvorhersehbarkeiten	
Susanne Meier-Faust	09
Sternsinger: Könige des Wissens	
Jakob Johannes Koch	09
Musikmanager Joe Chialo: Black Power in den Bundestag	
Ludwig Greven	10

5 Minuten Urheberrecht: Zur Verwertung von Werken	
Robert Staats	10
»Ich kann mir gut vorstellen, dass die Kultur im Ministeriums-zuschnitt aufgewertet wird«	
Robert Habeck im Gespräch	11
Urbane Entwicklung: Stadthorizont	
Riccarda Cappeller	12
Grevens Einwurf: Überleben über alles	
Ludwig Greven	13
Möller meint: Das Signum der Zeit	
Johann Michael Möller	13
Samsami fragt: Verborgenes ans Licht bringen	
Ilit Azoulay im Gespräch	14
Sammlung Werner Nekes: Föderale Win-win-Strategie	
Dorothea Volz	15
OST-WEST-PERSPEKTIVEN	
»Auf die Revolution von 1989 können wir stolz sein«	
Thomas Oberender im Gespräch	16
INTERNATIONALES	
AKBP: Kein getrenntes Innen und Außen	
Klaus-Dieter Lehmann im Gespräch	17
Goethes Welt Südafrika: Der lange Weg zur Erholung	
Kwanele Sosibo	18

MEDIEN	
Erinnern mit Games	
Christian Huberts	19
Jahresrückblick: Corona ändert manches, aber nicht alles	
Helmut Hartung	20
KULTURELLES LEBEN	
Carola Lentz im Porträt: Welche Rolle kann Deutschland in der postkolonialen Welt spielen?	
Ursula Gaisa	21
Keuchels Kontexte: Mehr Zukunftsstrategien statt reaktivem Krisenmanagement!	
Susanne Keuchel	21
Personen und Rezensionen	22
KUNSTMARKT	
Im Bermudadreieck des Kunstmarktes	
Olaf Zimmermann	23
Kunstmarkt: Zwischen bürgerlicher Tradition und digitalem Wandel	
Stefan Kobel	24
Boros Foundation: »Unsere Sammlung ist gekennzeichnet durch eine absolut kompromisslose Zeitgenossenschaft«	
Christian Boros im Gespräch	25
Kunstsammlung Brandhorst: »Ein Kanon muss auch Kritik aushalten können«	
Achim Hochdörfer im Gespräch	26

»Das Kulturgutschutzgesetz ist ein bürokratisches Monstrum«	
Harald Falckenberg im Gespräch	27
Kunsthandel: Die Galerie als Medienhaus	
Johann König im Gespräch	28
»Videokunst darf nicht von der übrigen Kunst separiert werden«	
Anita Beckers im Gespräch	29
Galeriestudie 2020: Eine Forderung bleibt: Zurück zur ermäßigten Mehrwertsteuer für Galerien	
Hergen Wöbken	30
Der Kunstmarkt, die Galerien und ihr Verband	
Kristian Jarmuschek und Birgit Maria Sturm	31
Zeitgenössische Kunst: »Kunst ist ein lebenslanger Weg«	
Leiko Ikemura im Gespräch	32
Wovon leben Bildende Künstlerinnen und Künstler?	
Dagmar Schmidt	33
BBK-Umfrage: Galerievertretung und Digitalisierung	
Eckhard Priller	33
50 Jahre Kunstkompass: Die Bestenliste	
Linde Rohr-Bongard im Gespräch	34
Kunstvereine: Experimentalraum	
Meike Behm	35
Vom Studium in den Markt	
Vier Fragen an Georg Braungart	35
Ein vermittelnder Gastgeber	
Diandra Donecker im Gespräch	36

artnet: »Im Vordergrund steht Effizienz«	
Jacob Pabst im Gespräch	37
Auktionshäuser: Zum Ersten, zum Zweiten, zum Dritten	
Rupert Keim	37
art KARLSRUHE: »Qualität ist Programm«	
Ewald Karl Schrade im Gespräch	38
Erinnerungskultur: Kunstnachlass	
Andreas Kolb	38
Dialog zwischen Kunst und Politik	
Kristina Volke	39
Dunkle Seiten des Kunstmarkts: Üble Machenschaften	
Bence Fritzsche	39
Von kopierten Picasso-Grafiken und gestohlenen Kulturschätzen	
Tobias Timm	40
Kunsthandel im Nationalsozialismus	
Meike Hopp	41
Stellungnahmen des Deutschen Kulturrates	42-43
Das Letzte – Theo Geißler	44
Karikatur, Impressum	44
DER AUSBLICK	2 21
Die nächste Politik & Kultur erscheint am 1. Februar 2021.	
Im Fokus steht das Thema »Geschlechtergerechtigkeit in Kultur & Medien in Europa«.	

Fortsetzung von Seite 1

zu 5.000 Euro beträgt. Das reicht nicht. Wir setzen uns jetzt dafür ein, dass das Land Nordrhein-Westfalen für 2021 weiterhin komplementäre Hilfe leistet, sowohl durch das Kulturministerium als auch durch das Wirtschaftsministerium. Sie wird notwendig sein.

Mit Kritik hat der Kulturrat NRW die Phase begleitet, in der die Bundesländer und der Bund die Verantwortung auf die jeweils andere Seite abschieben wollten. Beide sind gefordert. Sie müssen sich abstimmen und kooperieren. Kulturministerinnen und Kulturminister der Länder sollten auch zu Entscheidungen ihrer Landesregierungen stehen. Manche tun gerade so, als seien sie in der Opposition.

Wir haben die Landesregierung in NRW bewegen können, das Stipendienprogramm mit 100 Millionen Euro – etwa 14.500 Künstlerinnen und Künstler erhielten schnell und unbürokratisch 7.000 Euro – und das Stärkungsprogramm für kulturelle Einrichtungen mit 85 Millionen Euro zu beschließen. Der normale Kulturhaushalt NRW ist in den letzten drei Jahren von 200 Millionen auf ca. 315 Millionen im nächsten Jahr angestiegen. Die Corona-Hilfen umfassen bis jetzt 220 Millionen, nicht gerechnet die umfangreichen Hilfen für den Kultursektor durch andere Ministerien, unter anderem durch das Wirtschaftsministerium.

Mit großer Sorge erfüllt mich die künftige Kulturfinanzierung durch die Kommunen, die in NRW ca. 80 Prozent der Gesamtförderung verantworten. Wenn sie nicht durch Bund und Länder weiter entlastet werden, wird die Kulturförderung leiden.

Corona hat Schwächen in unserem Sozialsystem sichtbar gemacht, die vorher nicht erkannt wurden. Ich meine die unzureichende soziale Absicherung der Selbständigen, also auch der Künstlerinnen und Künstler. Dem suchte die Politik auch durch Öffnung der Arbeitslosenversicherung gerecht zu werden. Doch diese war auf die künstlerspezifische



Gerhart R. Baum

FOTO: DEUTSCHER KULTURRAT

sche Situation nicht eingestellt, trotz laufender Verbesserung der Zugangsbedingungen. Aber wir werden auf diese Hilfe nicht verzichten können. Diskutiert wird jetzt ein Bürgergeld für alle Soloselbständigen im Rahmen der Arbeitslosenversicherung. Die Künstlersozialversicherung, die in diesem Zusammenhang ebenfalls ins Gespräch gebracht wurde, ist dafür nicht das richtige Instrument.

Die Rolle der Verbände

Ohne das Drängen und ohne den kulturpolitischen Sachverstand der Verbände aller Sparten der Kultur wären diese Hilfsprogramme, jedenfalls in dieser Form und in dieser Dimension, nicht zustande gekommen. Wir erwarten kein Lob – wir erwarten Unterstützung! Und es genügt auch nicht, dass ein bestimmter Betrag zur Verfügung gestellt wird. Zum Problem wird die schnelle und unbürokratische Umsetzung sowie auch die Erarbeitung von Kriterien und die Beratung der Betroffenen. Dazu ist Sachverstand erforderlich und das kostet Kraft und Zeit.

Die Verbände könnten noch stärker werden, wenn es in jedem Bundesland einen Landeskulturrat geben würde,

der die Interessen der verschiedenen Sparten neben den spezifischen Verbandsinteressen bündelte. Der Kulturrat NRW feiert 2021 sein 25-jähriges Jubiläum. Wir sind zu einem wichtigen kulturpolitischen Faktor der Landes-kulturpolitik geworden und stehen in ständigem Kontakt mit allen Entscheidungsträgern. Wenn es gelingen sollte, diese Erfahrungen auf andere Länder zu übertragen, wäre es nur folgerichtig, die Landeskulturräte als unverzichtbares föderales Element auch im Deutschen Kulturrat in einer neuen Sektion zu verankern. Die enge Zusammenarbeit mit dem Deutschen Kulturrat hat sich für uns als sehr fruchtbar erwiesen.

Die Zukunft der Kulturpolitik

Wir haben allen Anlass, über die Zukunft der Kulturpolitik nachzudenken. Das war schon vor Corona geboten, aber ist es jetzt umso mehr. Der Kulturrat NRW bereitet zurzeit für April eine Konferenz zu diesem Thema vor – gemeinsam mit dem Städtetag NRW und den beiden Kultursekretariaten sowie in engem Kontakt mit dem Deutschen Kulturrat.

Im Kern geht es darum, den Strukturwandel in der Gesellschaft zu analysieren und ihm gerecht zu werden. Dazu gehören auch die Erfahrungen, die während der Pandemie gewonnen wurden, also unter anderem die Erkenntnis, dass eine hinreichende Absicherung von Soloselbständigen fehlt. Wir werden uns mit den neuen Formen der Kulturproduktion, mit der Kulturvermittlung und mit der Reaktion des Publikums beschäftigen müssen, auch mit den Erfahrungen, die mit digitalen Dialog- und Vermittlungsformen gemacht wurden. Weitere Themen sind: die Kulturentwicklung in den urbanen und ländlichen Räumen, die Diversität, die Nachhaltigkeit, eine Auflösung der strikten Trennung zwischen Wirtschafts- und Kulturförderung und die Lage der freien Szene.

Die künftige Förderung muss Planungssicherheit gewährleisten – auch über die Haushalte hinaus. Sie muss von bürokratischem Ballast befreit werden. Im Laufe der Corona-Pandemie sind ja schon einige Hürden weggeräumt worden.

Offenbar gehen wir in düstere Monate. Sehen wir aber auch das Positive der Krise: Schon lange nicht mehr ist

das Bewusstsein für die Bedeutung der Kultur so lebendig gewesen wie heute. Neue Energien wurden frei, neue Kreativität, neue Formate auch unter Nutzung des Digitalen, Experimentierlust, Selbstbehauptungswillen. Die Krise weckt auch Kräfte. Mut zur Zukunft – das ist das Gebot der Stunde.

Gerhart R. Baum ist Innenminister a. D.

Kulturmensch Moritz Eggert

Moritz Eggert gilt als einer der vielseitigsten und innovativsten Künstler der Neuen Musikszene. Als Komponist experimentiert er mit unterschiedlichen Musikstilen und engagiert sich für ein Umdenken im Zugang und Umgang mit zeitgenössischer Musik. Am 30. Oktober wurde Eggert einstimmig zum neuen Präsidenten des Deutschen Komponistenverbandes (DKV) gewählt – herzlichen Glückwunsch! Mit Moritz Eggert konnte für dieses Amt ein musikalischer Experte gewonnen werden: Weit über das Komponieren hinaus, machte er sich auch als Pianist und Performer sowie als diskussionserfahrener Kulturpolitiker einen Namen, z. B. mit seinem vielbeachteten »Bad Blog of Musick« in der im ConBrio Verlag erscheinenden neuen musikzeitung. In dem vielgelesenen Blog zum Thema zeitgenössische Musik in Deutschland informiert Eggert über heutige Kultur und Kulturpolitik. Der Musiker war bereits von 2004 bis 2007 Mitglied im Vorstand des DKV und gehört seit 2008 dem Bundesausschuss »Musikurheber« der GEMA an. Seit 2010 ist er Professor für Komposition an der Münchener Hochschule für Musik und Theater und engagiert sich als

leidenschaftlicher Unterstützer der jüngeren Komponistengeneration. Als Präsident des DKV tritt Moritz Eggert die Nachfolge von Enjott Schneider an. »Die Herausforderungen der nächsten Monate werden zahlreich sein in einer Zeit, in der viele unserer Mitglieder existenziell bedroht sind. Gleichzeitig weiß ich aber auch, dass ich mich auf ein sehr starkes Team aus engagierten Landesverbänden und Fachgruppen verlassen kann, auf deren Rat und Unterstützung ich bauen werde«, so Eggert.



FOTO: KATHARINA DUBNO

K

Wir haben was zu sagen, zu zeigen und zu spielen

Lockdown bis Weihnachten und dann?

OLAF ZIMMERMANN UND
GABRIELE SCHULZ

Was für ein Jahr! – Fast sind wir versucht, einen großen Seufzer wie in einer Sprechblase in einem Comic zu setzen. 2020, es sollte das Beethoven-Jahr werden. 250 Jahre Beethoven standen auf dem Programm, in Bonn, seiner Geburtsstadt, aber auch an anderen Orten sollte sein Geburtstag begangen werden. Beethoven als Komponist, als Künstler von Weltrang sollte gefeiert werden. 2020 sollte ebenso ein Hölderlin-Jahr werden. Des wie Beethoven 1770 geborenen Dichters Friedrich Hölderlins sollte gedacht werden. Symposien zu seinem Werk, oft erratisch, zugleich berührend und erstaunlich modern, waren geplant. Der Hölderlin-Turm in Tübingen, in dem er die letzten Jahre seines Lebens in geistiger Umnachtung verbrachte, bekam eine neue Ausstellung. 2020, die zweite Jahreshälfte sollte das EU-Jahr werden. Deutschland hat die EU-Ratspräsidentschaft inne. Viele Veranstaltungen, Tagungen und Diskussionen waren in Planung. An das Europäische Kulturerbejahr sollte angeknüpft werden, das Humboldt Forum in Berlin mit großem Aplomb eröffnet werden. Stattdessen ein nicht mehr enden wollender Lockdown, für viele seit März, voraussichtlich bis ins kommende Jahr hinein.

Hoffnungsfroh fing das Jahr 2020 an. Zwar war gleich am Anfang von einer merkwürdigen Krankheit in einer Millionenstadt irgendwo in China zu hören, doch haben viele gedacht, das geht vorbei. Das bleibt auf Asien beschränkt und die Menschen dort haben Erfahrungen mit Pandemien – SARS hat es doch gezeigt.

Doch Corona übernahm das Regime. Die Weltgesundheitsorganisation und das Robert Koch-Institut machten gerade am Anfang der Pandemie keine gute Figur. Jetzt ist nicht die Zeit, die Arbeit dieser beiden Institutionen zu evaluieren, doch wenn die Pandemie hoffentlich bald unter Kontrolle ist, sollten wir dringend diese Organisationen reorganisieren, um für die Zukunft besser gewappnet zu sein.

Im März begann dann die heiße Pandemiephase. Ab Mitte März 2020 kam es zum ersten bundesweiten Lockdown mit der Schließung der Schulen und Kindertagesstätten, Geschäfte, Restaurants und Hotels, Industrieunternehmen und Dienstleistungsbetriebe, Gotteshäuser und der Kultur.

Dabei ist es in Deutschland vergleichsweise noch ganz gut gelaufen. Anders als in anderen Ländern können die schwer Erkrankten noch auf den Intensivstationen versorgt werden. Pflegekräfte, Ärztinnen und Ärzte arbeiten bis an die Belastungsgrenze, um die Erkrankten zu versorgen. Sie lernen jeden Tag dazu im Umgang mit der neuen Krankheit. Jeden Tag ist in den Nachrichten zu verfolgen, wie es in anderen europäischen Ländern aussieht. In Italien, in Spanien erreichten im Frühjahr die Erkrankten- und die Todeszahlen Rekordhöhen. Strenge Ausgangssperren wurden verhängt.

Und in der Kultur? Am 4. März veröffentlichte der Deutsche Kulturrat seine erste »Corona-Pressemitteilung« unter der Überschrift »Corona-Virus trifft Kulturbereich hart«. Wie hart er ihn trifft, haben wir uns seinerzeit nicht ausgemalt. Am 4. März ging es um die Absage der Leipziger Buchmesse und die Verschiebung der Frankfurter Buchmesse. Der Deutsche Kulturrat mahnte: »Die Absage der Leipziger Buchmesse und die Verschiebung der Frankfurter

Musikmesse werden empfindliche wirtschaftliche Auswirkungen insbesondere auf klein- und mittelständische Unternehmen haben. Für sie sind die Messen wesentliche Orte, um sich und ihre Arbeit zu präsentieren und Geschäfte abzuschließen. Auch andere Unternehmen der Kultur- und Kreativwirtschaft, wie privatwirtschaftliche Konzertveranstalter, werden Einbußen erleiden müssen, wenn Veranstaltungen abgesagt werden. Es ist daher zentral, dass das Bundeswirtschaftsministerium bei seinen Wirtschaftshilfen nicht nur das produzierende Gewerbe, sondern auch die klein- und mittelständisch geprägte Kultur- und Kreativwirtschaft im Blick hat.«

Nach dem 4. März ging es Schlag auf Schlag weiter. Fast jeden Tag kamen neue Meldungen. Der »Corona versus Kultur-Newsletter« wurde gestartet – siehe kulturrat.de/corona/newsletter. Kontinuierlich werden Woche für Woche Neuigkeiten zusammengestellt und verbreitet. Es ging um erste vorsichtige Förderprogramme, um Überbrückungshilfen und anderes. Immer deutlicher wurde, dass mit kleinen, sporadischen Maßnahmen der Kulturszene und speziell der Kultur- und Kreativwirtschaft nicht zu helfen war. Der Deutsche Kulturrat forderte deshalb einen Kulturinfrastrukturfonds zur Unterstützung der kulturellen Infrastruktur, d. h. der Künstlerinnen und Künstler, der Kulturunternehmen, der Kulturvereine und der öffentlichen Kultureinrichtungen.

Schnell wurde deutlich, dass die Corona-Pandemie insbesondere jene ökonomisch hart treffen würde, die ohnehin nur geringe Einkommen haben. Zu nennen sind etwa die fast 500.000 geringfügig Beschäftigten allein in der Kultur- und Kreativwirtschaft, würden noch diejenigen, die in geringfügiger Beschäftigung in öffentlichen Kultureinrichtungen oder bei Kulturvereinen tätig sind, hinzugezählt, wäre die Zahl noch deutlich größer. Über sie wird kaum gesprochen, sie sind einfach weg. Viele dieser geringfügig Beschäftigten werden Studierende sein, die neben einem Einblick in das Berufsleben vor allem durch ihre Tätigkeit ihren Lebensunterhalt gesichert haben.

Zu nennen sind weiter kurz befristet Beschäftigte, Schauspielerinnen, Maskenbildner und viele andere, die vor allem in Film- und Fernsehproduktionen nur für wenige Tage abhängig beschäftigt sind. Sie zahlen zwar Beiträge zur Arbeitslosenversicherung, schon in »normalen« Situationen bekommen sie nur in seltenen Fällen Arbeitslosengeld I, jetzt sind sie davon sehr oft ebenso ausgeschlossen wie vom Kurzarbeitergeld.

Zu nennen sind die vielen Künstlerinnen, die Kulturvermittler und viele andere, die selbständig sind und darauf angewiesen sind, dass der »Laden läuft«, dass ständig neue, wenn auch kleine, Aufträge hineinkommen. Diese Aufträge blieben nun aus und vielen blieb als Rettungsanker nur die Grundsicherung.

Der Zugang zur Grundsicherung wurde zwar vereinfacht, so werden die Mietkosten in voller Höhe übernommen, egal ob die Wohnung im Sinne des Gesetzes »angemessen« ist oder nicht, das Vermögen darf 60.000 Euro pro Person betragen, die Altersvorsorge muss nicht angetastet werden und diejenigen Selbständigen, die Grundsicherung beantragen, müssen dem Arbeitsmarkt nicht zur Verfügung stehen. Dennoch, das System zeigt seine Schwäche in den Optionsgemeinden, die während der Agenda-2010-Reformen geschaffen wurden, um flexibel zu reagieren, allerdings nicht an die Weisungen der Bundesagentur für Arbeit gebunden sind. In der Praxis hat das System der Grundsicherung zahlreiche Haken und Ösen.

Im Kulturbereich wird sich heftig dagegen gewehrt, auf einmal wie ein Hartz-IV-Empfänger behandelt zu werden. Gleichzeitig zeigt sich, dass die Soforthilfen und im Anschluss daran die Überbrückungshilfen des Bundeswirtschaftsministeriums nach wie vor ein Unternehmensbild vor Augen haben, bei dem vor allem die Deckung der Fixkosten wie Miete usw. das Problem darstellen. Die seit vielen Jahren schon bestehende »neue« Form des Arbeitens und der Selbständigkeit, das Laptop-Aufklappen an jedem beliebigen Ort, wird von den bisherigen Hilfsmaßnahmen nicht erfasst.

Zahlreiche, schon seit Langem bestehende Probleme schwappen in Corona-Zeiten auf einmal nach oben. Pflegenotstand, Ausdünnung des öffentlichen Dienstes bei den Gesundheitsämtern, deregulierte Arbeit, Scheinselbständigkeit, Selbständigkeit ohne hinreichende wirtschaftliche Grundlage, mangelnde Digitalisierung, fehlende Breitbandversorgung, kaum Monetarisierungsmöglichkeiten für Kunst im Netz, unzureichende Digitalisierung an den Schulen ... die Aufzählung ließe sich mühe los fortsetzen.

Nach den ersten Monaten der sich überschlagenden Ereignisse der Corona-Pandemie bot der Sommer 2020 ein bisschen Entspannung. Die Infektionszahlen gingen nach unten, die harten Maßnahmen hatten Wirkung erzielt, die Menschen hielten sich stärker draußen auf. Im Kulturbereich öffneten langsam und zaghaft wieder die Einrichtungen, Auftritte fanden, wenn auch unter strengen Hygienebedingungen, wieder statt. Sogar die Frankfurter Buchmesse wurde geplant, die Art Cologne wurde für den November ins Auge gefasst. Theater, Museen, Kinos, soziokulturelle Zentren, Bibliotheken usw. konnten unter passgenauen Hygienekonzepten sehr eingeschränkt wieder arbeiten. NEUSTART KULTUR, das vom Deutschen Kulturrat geforderte eine Milliarde Euro große Kulturinfrastrukturprogramm, konnte anlaufen.

Und dann, im Oktober der Rückfall, wieder steigende Infektionszahlen, noch herrschte die Hoffnung, dass es dieses Mal den Kulturbereich nicht so hart treffen möge. Die Hygienekonzepte lagen doch vor und wurden penibel umgesetzt. Dennoch, auch Kultureinrichtungen müssen ab dem 2. November, dem Beginn des zweiten Lockdowns, wieder schließen. Fast alle wieder auf null.

Und welche Kränkung aus der Politik, Kultur wurde mit Freizeit gleichgesetzt, gar in einem Atemzug mit Bordellen genannt. Und außerdem, warum darf jeden Sonntag in der Kirche ein Hochamt gefeiert werden und nicht jeden Abend im Theater das Hochamt der Kultur? – Vielleicht, so mag man jedem, der sich darüber ärgert, zurufen, weil weniger in den Gottesdienst als ins Theater gehen. Gewiss aber, dass es gar nicht um das Theater und das Museum und ihre ausgefeilten Hygienekonzepte geht, sondern schlicht und ergreifend darum, dass die Menschen nicht rausgehen sollen. Zu Hause bleiben ist die Idee. Möglichst wenig Menschen treffen das Ziel.

Wir konnten erreichen, dass im Infektionsschutzgesetz, das korrekt »Drittes Gesetz zum Schutz der Bevölkerung bei einer epidemischen Lage von nationaler Tragweite« heißt, im § 28a »Besondere Schutzmaßnahmen zur Bekämpfung des Coronavirus SARS-CoV-2« die Untersagung oder Beschränkung des Betriebs von Einrichtungen, die der Kultur und der Freizeitgestaltung zuzurechnen sind, nicht mehr in einen Topf geworfen werden. Im § 28a Ziffer 7 wurden die Kultureinrichtungen nun eigenständig aufgenommen: »Untersagung oder Beschränkung von Kulturveranstaltungen oder des Betriebs von Kultureinrichtungen«.

Kultureinrichtungen sind mehr als Freizeiteinrichtungen. Theater, Museen, Bibliotheken, Konzerthäuser, Kinos und andere sind viel mehr als reine Vergnügungsorte, es sind die Orte, an denen Kunst, die nach unserer Verfassung (GG Art. 5, Abs. 3) unter besonderem Schutz steht, präsentiert wird. Künftige Einschränkungen für Kulturorte wegen der Pandemie müssen aufgrund der neuen Regelungen im Infektionsschutzgesetz von den Regierungen von Bund und Ländern begründet werden. Das ist gut so!

Noch bis mindestens zum 20. Dezember wird der Lockdown für Kultureinrichtungen fortgeführt. Dies bedauern wir sehr! Aber wir sehen auch, dass das Infektionsgeschehen es noch nicht zulässt, den Lockdown zu beenden. Der Kulturbereich ist fast durchgängig seit März im Lockdown. Es muss jetzt geklärt werden, wie lange wir noch diese Sonderlasten tragen müssen, oder ob nicht auch andere Bereiche, wie z. B. der Handel, einen Teil der notwendigen Beschränkungen übernehmen sollten. Wir sind im Angesicht der schwierigen Lage für den Kulturbereich froh, dass es uns gelungen ist, im Infektionsschutzgesetz durchzusetzen, dass Theater, Museen, Bibliotheken, Konzerthäuser, Kinos und andere eindeutig als Orte der Kunst, die unter besonderem Schutz durch unsere Verfassung stehen, genannt werden. Bei Untersagungen oder Beschränkungen im Bereich der Kultur muss der Bedeutung der Kunstfreiheit jetzt zwingend Rechnung getragen werden. Die Kulturminister der Länder erhalten durch dieses Gesetz jetzt die Möglichkeit, eine Strategie zur baldigen Öffnung der Kultureinrichtungen vorzulegen. Wir erwarten, dass die Kulturminister

diese Aufgabe beherzt angehen und ihrer Verantwortung gerecht werden. Der Kulturbereich muss so schnell wie möglich wieder geöffnet werden.

Was auch jetzt Ende 2020 fehlt, ist die konkrete Perspektive. Wie geht es weiter? Das fragen sich viele Unternehmerinnen und Unternehmer, wie lange kann ich noch durchhalten, die Mitarbeitenden in Kurzarbeit schicken, soll ich weiter Schulden anhäufen und dann warten, dass es wieder besser wird, aufwärts geht. Doch wie lange ist dies möglich? Wie lange noch können weitere Förderprogramme aufgelegt werden, um über die schlimmsten Durststrecken hinwegzukommen? Wird noch das dicke Ende kommen, wenn die Pandemie überwunden ist und das jetzt verwandte Geld durch Einsparungen wieder eingesammelt wird? Erste Kommunen haben bereits deutliche Kürzungen im Kulturretat angekündigt. Viele offene Fragen.

Der Kulturbereich hat eine wichtige gesellschaftliche Aufgabe zu erfüllen, gerade auch in der Not. Das darf nicht vergessen werden. Die Menschen im Kulturbereich haben viel zu sagen, zu zeigen und zu spielen. Die Menschen im Kulturbereich entführen uns in neue Welten. Die Menschen im Kulturbereich machen mit ihrer Arbeit Freude, gerade auch in schweren Zeiten. Die Menschen im Kulturbereich sind diejenigen, die wichtige gesellschaftliche Debatten führen. 2021 werden wir zeigen, was der Kulturbereich zu leisten imstande ist. 2021 wird ein gutes Jahr!

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

LVR-Dezernat Kultur und
Landschaftliche Kulturpflege

NEUERSCHEINUNG:

Staatsaffäre Bauhaus

Beiträge zur internationalen

Bauhaus-Rezeption

Thomas Schleper (Hg.)

Jetzt für 24,90 € im Buchhandel erhältlich!

224 Seiten

17 x 24 cm, Hardcover

Gebr. Mann Verlag

ISBN 978-3-7861-2845-8

NEUSTART KULTUR: Pandemiebedingte Investitionen

Wie werden Kulturunternehmen bei Hygienemaßnahmen unterstützt?

Deutsche Theatertechnische Gesellschaft

WESKO ROHDE

Die Beauftragung eines 113 Jahre alten – und doch frisch – Verbandes war sicher eine großartige Idee der Kulturstatsministerin Monika Grütters. Wer kennt die Theater und Kulturorte besser als die Menschen, die sich mit den Strukturen, den Berufen und den Technologien seit langer Zeit befassen und den Theater- und Veranstaltungsbetrieb mit Fortbildungen, technischen Entwicklungen und künstlerisch-technischen Konzepten aktiv unterstützen.

Pandemiebedingte Investitionen im Umfang von 40 Millionen Euro sollen die gebeutelten privaten Theater und Kleinkunsthöhlen fit machen für eine bevorstehende Indoor-Saison unter besonderen Bedingungen und gegebenenfalls auch für die Freiluftsaison des kommenden Jahres. NEUSTART KULTUR bedeutet, das technische Equipment für einen optimistischen Start der Kreativen und eine vertrauensvolle Rückkehr des Publikums in die ertüchtigten Häuser bereitzustellen.

Hygienekonzepte, Wegeführungen, Bühnentechnik für den Outdoor-Betrieb, papierlose Ticketsysteme, Erweiterung von kontaktlosen Sanitär-

einrichtungen und vor allem Lüftungsanlagen sind bei den Antragstellungen gefragt gewesen.

Über 500 Anträge sind bei der Deutschen Theatertechnischen Gesellschaft (DTHG) vom 14. Juli bis zum 31. Oktober 2020 eingegangen. Insgesamt wurden ca. 35 Millionen Euro vergeben, die Antragstellung wurde bis zum 30. November verlängert.

Die DTHG hat nicht nur die Anträge bearbeitet und auf deren formelle Richtigkeit überprüft. Im Rahmen von NEUSTART KULTUR wurde ein einmaliges Senior Consultant Programm auf den Plan gerufen.

Kürzlich in den Ruhestand versetzte Ingenieure, Experten für Haustechnik und technische Direktoren teilweise großer Häuser wurden als Berater in die Theater entsendet und haben überprüft und vor Ort beraten. Die nachgewiesene Expertise dieser Beratungen war für viele Kulturmenschen der erste freundliche Kontakt mit professionellen Herangehensweisen an ganzheitliche Konzepte pandemiegeechter und nachhaltiger technischer Erweiterungen ihrer Kulturorte.

Dass den Investitionen eine sinnvolle Bestandsaufnahme zugrunde liegt, schafft dabei einen Zugang zu oft längst überfälligen ertüchtigungen. Die Betrachtung unter Corona-Bedin-

gungen kann auch eine gute Grundlage der Neuorganisation von Arbeits- und Publikumsbereichen bilden.

Wenig erfreulich sind die oft ungestützten Diskussionen um neue Technologien zur Luftreinhaltung in raumlufttechnischen oder ortveränderlichen Anlagen und deren Verwendung in den Kulturbauten. Eine Regelfreundlichkeit bei gleichzeitiger Technikfeindlichkeit fördert weder Vertrauen noch den notwendigen experimentellen Umgang mit Technologien, die antiviral wirken könnten.

Bei der besonderen Prominenz der Kulturgebäude bieten gerade sie sich für den großen gesellschaftlichen Test an. Theater waren – gegen erhebliche Widerstände – die ersten elektrifizierten Gebäude in Deutschland vor mehr als 140 Jahren. Orte aktiven Ingenieurwesens.

Ein geringer Anteil an gut organisierten Förderpiraten schmälerte nicht das Vergnügen, im großen Stil den kleinen Theatern und Kleinkunsthöhlen geholfen zu haben, und deren teilweise euphorische Dankbarkeit ist für das ganze DTHG-Team eine besonders freudvolle Erfahrung.

Wesko Rohde ist Vorsitzender der Deutschen Theatertechnischen Gesellschaft

Bundesverband Soziokultur

JENNIFER THARR UND THOMAS GAENS

Der Neustart für die Kultur begann schon im Frühjahr. Bereits im Mai wurde innerhalb kürzester Zeit das Sofortprogramm NEUSTART für coronabedingte Investitionen von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) aufgesetzt und durch den Bundesverband Soziokultur in die Fläche getragen. NEUSTART »Sofort« richtete sich an gemeinnützige oder überwiegend öffentlich geförderte Museen, Ausstellungshallen, Gedenkstätten, Veranstaltungsorte für Konzert-, Tanz- und Theateraufführungen sowie soziokulturelle Zentren und Kulturhäuser. Das ursprünglich 10 Millionen schwere Programm war innerhalb weniger Tage überzeichnet. Die BKM reagierte schnell und stockte auf 30 Millionen auf. Alle förderfähigen Anträge konnten somit in eine finanzielle Unterstützung zwischen 10.000 und 50.000 Euro überführt werden, um die Kultureinrichtungen deutschlandweit den gesundheitspolitischen Maßnahmen der Bundesregierung anzupassen. Der Pilot zu NEUSTART KULTUR leistete wertvolle Vorarbeit durch die Klärung von Detailfragen und bestätigte vor allem, wie dringlich investive Maßnahmen für die Aufrechterhaltung kulturel-

ler Angebote in Pandemiezeiten sind. Binnen weniger Monate wurden 1.226 Anträge mit einem Fördervolumen von insgesamt 27,5 Millionen Euro bewilligt. Mit Spannung werden die Auswertung und Dokumentation der Maßnahmen erwartet, durch die vor allem kleinere und mittelgroße Kultureinrichtungen bei der Wiedereröffnung und Vorbereitung auf die zweite Welle unterstützt wurden.

Ende Oktober, inmitten dieser zweiten Welle, endete das Antragsverfahren der beiden Fördermaßnahmen des Bundesverbandes Soziokultur im anschließenden Programm NEUSTART KULTUR der BKM. Diejenigen Einrichtungen, deren kulturelle und soziokulturelle Programmarbeit in der Maßnahme »Programm« gefördert werden soll, sehen sich nun einem weiteren Lockdown und ungewissen Perspektiven gegenüber. Es ist vielerorts unklar, ob die Maßnahmen, die aus den 548 eingegangenen Anträgen bewilligt werden können, in der ursprünglich beabsichtigten Form und im geplanten Zeitrahmen auch durchgeführt werden können. Hier wird maximale Flexibilität bei der Änderung von Anträgen und Vorhaben nötig sein, um die im Antragsvolumen voll ausgeschöpfte Fördersumme von 15 Millionen Euro ihrem Förderzweck zuzuführen – eine zusätzliche Erhöhung des Arbeitsaufwands und des

Schwierigkeitslevels in dieser ohnehin schon hochkomplexen Aufgabe.

Auf die Zeit nach dem Lockdown bereiten sich momentan die Kulturzentren, Literaturhäuser und soziokulturellen Zentren vor, die im Bereich »Zentren« Förderung für pandemiebedingte Investitionen erhalten. 649 Anträge wurden dort gestellt. Die zur Verfügung stehenden 25 Millionen Euro Fördermittel der BKM sind in den Einrichtungen schwerpunktmäßig für den Einbau, die Aufrüstung oder die Anschaffung von Klima- und Lüftungssystemen, für Maßnahmen zur ertüchtigung und Erweiterung der vorhandenen Nutzflächen, für Ausstattung für Open-Air-Veranstaltungen, für die Modernisierung von Sanitäranlagen und den Ausbau der eigenen IT-Infrastruktur vorgesehen. Diese Maßnahmen sollen die Wiedereröffnung der Einrichtungen ermöglichen und ihre Attraktivität beim Weiterbetrieb unter Pandemiebedingungen stärken, damit wir alle auch weiterhin an ihrer wichtigen Arbeit teilhaben können.

Jennifer Tharr leitet das Projekt NEUSTART beim Bundesverband Soziokultur. Thomas Gaens leitet das Projekt NEUSTART KULTUR mit den Förderbereichen Programm und Zentren beim Bundesverband Soziokultur



FOTO: ADOBE STOCK / DAVIT 85

Zirkusse sollen auch in der Coronakrise ihren kulturellen Auftrag erfüllen können

BAG Zirkuspädagogik

WOLFGANG PRUISKEN

Die BAG Zirkuspädagogik, der deutsche Verband der Kinder- und Jugendzirkusgruppen und der Zirkuspädagoginnen und -pädagogen, verteilt 4,5 Millionen Euro zur Finanzierung von pandemiebedingten Investitionen für den Zirkus in Deutschland.

In der BAG sind sieben Landesarbeitsgemeinschaften und außerdem Institute und Vereine sowie Einzelmitglieder vertreten.

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien hat uns als einen Verband der kulturellen Jugendbildung gebeten, Fördermittel aus dem Programm NEUSTART KULTUR an alle Zirkuseinrichtungen in Deutschland zu verteilen, weil wir als Partner im Programm »Kultur macht stark« (KMS) des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF) bereits über Erfahrungen mit der Verteilung von Bundesmitteln verfügen.

Wir arbeiten dabei mit den Verbänden zusammen, die die Interessen der professionellen Unternehmen und Kompanien vertreten, dem Verband Deutscher Zirkusunternehmen (VDCU), der European Circus Association (ECA) und dem Bundesverband zeitgenössischer Zirkus (BUZZ). Die BAG ist jetzt in der Rolle, die Förderung des gesamten Feldes zu übernehmen. Mithilfe des KMS-Büros »Zirkus gestaltet Vielfalt« konnten in kurzer Zeit drei Mitarbeitende für das Programm »Neustart Kultur im Zirkus« eingestellt werden, die Strukturen wurden geschaffen und die Ausschreibung konnte begonnen werden. Wir fördern pandemiebedingte investive Schutzmaßnahmen, aber auch weitere zukunftsgerichtete Investitionen zur Stärkung der Attraktivität der Zirkusse bei Wiedereröffnung und Weiterbetrieb sind erklärtes Ziel der Förderung. So sollen Zirkusse auch in

Zeiten der Krise ihren kulturellen Auftrag erfüllen können und ein Beitrag zu ihrem Überleben geleistet werden. Die aufgeführten Bundesverbände spiegeln das sehr diverse Feld der Zielgruppe: Einrichtungen des traditionellen und des zeitgenössischen Zirkus wie auch des Kinder- und Jugendzirkus können Anträge stellen. Nach dem Antragstart am 1. Oktober sind in kurzer Zeit über 100 Anträge eingegangen und das beantragte Fördervolumen überschritt schnell die zur Verfügung stehenden Mittel. Mittlerweile sind es ca. 150 Anträge mit beantragten fast acht Millionen Euro Fördermitteln. Jeweils 40 Prozent der Antragsteller sind Zirkusunternehmen und Einrichtungen der kulturellen Bildung und 20 Prozent sind zeitgenössische Kompanien.

Beantragt wurden z. B. ergänzende Zelte mit mehr Platz fürs Publikum, Abstandshalter und Plastikschilder, Bühnenausstattung für draußen, IT-Anlagen etc.

Besonders die traditionellen Zirkusunternehmen hoffen auf einen Neustart zu Weihnachten und brauchen daher schnell die Förderzusagen. Viele der Antragsteller beantragen aber zum ersten Mal Fördermittel und haben daher viele Fragen. Die Beratung erfordert viel Zeit, bis es zu einer Bewilligung kommen kann. Unser Ziel ist es, durch intensive Beratung den Nachteil der mangelnden Erfahrung auszugleichen und dadurch genau denjenigen zu helfen, die besonders dringend auf Unterstützung angewiesen sind. Ein Beraterteam hilft dezentral und auch vor Ort bei der Antragstellung und bemüht sich, das Dilemma zu lösen.

Fazit: Wenn das Ziel der Sicherung von Existenzen erreicht werden soll, brauchen wir vor allem eine Aufstockung der Mittel und mehr Zeit.

Wolfgang Pruisken ist Stellvertretender Vorsitzender der BAG Zirkuspädagogik

Filmförderungsanstalt

SARAH DUVE-SCHMID

Die Filmförderungsanstalt (FFA) ist die nationale Filmförderung Deutschlands, die die Entstehung von Kinofilmen und ihre Vermarktung fördert, Bau und Ausstattung der Kinos, die Erhaltung des deutschen Filmertes und vieles mehr. Darüber hinaus setzen wir – als Dienstleister – die Filmförderung der Beauftragten der Bundesregierung (BKM) administrativ um, unter anderem den Deutschen Filmförderfonds mit seinen beiden Sparten, den German Motion Picture Fund, die Kulturelle Filmförderung und das Zukunftsprogramm Kino I. Da lag es nahe, dass die BKM uns auch mit der Abwicklung der film- und kinospezifischen Programme im Rahmen von NEUSTART KULTUR betraute.

Im Mai wurden die Fördervoraussetzungen für das Zukunftsprogramm Kino I coronabedingt erleichtert und aufgrund der großen Resonanz im weiteren Verlauf des Jahres um 5 Millionen aus dem Neustartprogramm auf 22 Millionen Euro aufgestockt.

Für Kinos, die die Antragsvoraussetzungen des ersten Zukunftsprogramms nicht erfüllen, startete im August das mit 40 Millionen Euro ausgestattete Zukunftsprogramm Kino II, das Hygienemaßnahmen und zukunftsgerichtete Investitionen zur Stärkung der Attraktivität der Kinos bei Wiedereröffnung und Weiterbetrieb fördert.

Beide Zukunftsprogramme fördern Investitionen – die Voraussetzung für einen nachhaltigen und qualitätsvollen Kinobetrieb. Nach den kompletten Kinoschließungen am Anfang der Pandemie – und auch jetzt wieder – und dem dramatischen Rückgang des Kinobesuchs brauchen die Kinos dringend weitere investitionsunabhängige Unterstützung. Hier ist ein weiteres Programm der BKM aus den Neustartmitteln vorgesehen und derzeit in der Abstimmung.

Nicht nur die Kinos bringt die Pandemie in Existenznot. Filmverleihunternehmen, die die Herausbringung von Filmen oft Monate vorher planen und

dafür hohe Vorkosten tragen, waren ab März mit plötzlich geschlossenen Kinos konfrontiert. Die Kosten blieben. Und auch nach der Wiedereröffnung war wegen der drastisch reduzierten Zahl benutzbarer Kinopläte ein auch nur kostendeckender Filmeinsatz oft unmöglich. Um die Starts attraktiver deutscher Filme zu stimulieren, bezuschusste die BKM die FFA-Verleih- und Vertriebsförderung um 11 Millionen, sodass Projekte, die bis zum 31. Mai 2021 starten, nennenswert mit zusätzlichen Mitteln gefördert werden können. So konnten 23 Verleihprojekte bisher mit zusätzlich 5 Millionen Euro gefördert werden.

Während Kinos und Verleiher eher unter den Maßnahmen zur Eindämmung der Pandemie leiden, sind Filmproduktionen direkt von der Krankheit, von der Bedrohung durch Corona betroffen. Ein Ausfall von Personen in Schlüsselpositionen wie Hauptrollen, Regie, Kamera etc. wird normalerweise durch Filmversicherungen abgedeckt. Pandemiebedingte Ausfälle übernehmen die Versicherungen aber ebenso wenig wie durch Corona-Ausbrüche erzwungene Drehabbrüche. Der Beginn einer Produktion unter diesen Bedingungen birgt also unkalkulierbare Risiken. Um diese abzusichern, hat die BKM für Kinofilme und High-End-Serien einen Ausfallfonds mit einem Volumen von 50 Millionen Euro aufgesetzt, an dem sich auch Bundesländer beteiligen bzw. beteiligen werden.

Es freut mich, dass wir das praktisch aus dem Stand gemeistert haben. Und mit »wir« meine ich vor allem die Förderreferentinnen und -referenten der FFA, aber auch die Kolleginnen und Kollegen der BKM, denn eine personelle Aufstockung bei der FFA konnte auch aufgrund der Kürze der Zeit nur marginal erfolgen. Deshalb möchte ich die Gelegenheit nutzen, ihnen Danke zu sagen – sie sorgen dafür, dass unser Film und unsere Kinos auch nach Corona eine Gegenwart und eine Zukunft haben.

Sarah Duve-Schmid ist stellvertretender Vorstand und Leiterin Förderung der Filmförderungsanstalt



Für pandemiebedingte Ausfälle in Filmproduktionen wurde ein Ausfallfonds aufgesetzt

Deutscher Verband für Archäologie

MANFRED NAWROTH

Erstmals mussten im Frühjahr 2020 Museen, Ausstellungshäuser und Gedenkstätten pandemiebedingt ihre Türen schließen. Mit Entwicklung von Abstands- und Hygienekonzepten und Schutzmaßnahmen konnten sie sukzessive wieder für das Publikum geöffnet und ein sicherer Museumsbesuch in Zeiten von Corona gewährleistet werden. Für viele Einrichtungen ist es angesichts knapper Kassen und fehlender Einnahmen schlichtweg aber nicht möglich, die notwendigen Maßnahmen ohne zusätzliche Unterstützung durchzuführen. Die Initiative zu NEUSTART KULTUR ist daher wichtig und der Dank gilt der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, dass es zu einer Umsetzung des Programms kommen konnte. 250 Millionen Euro stehen im ersten Programmteil für investive Schutzmaßnahmen in Kultureinrichtungen zur Verfügung, deren regelmäßiger Betrieb nicht überwiegend von der öffentlichen Hand finanziert wird. Für den Deutschen Verband für Archäologie (DVA) war es wichtig, dass bei dem Förderprogramm auch Museen und ähnliche Einrichtungen angemessen berücksichtigt werden.

Im vom DVA übernommenen und mit 25 Millionen Euro ausgestatteten Programmteil »Pandemiebedingte Investitionen in Kultureinrichtungen zur Erhaltung und Stärkung der bundesweit bedeutenden Kulturlandschaft« konnten vom 15. September

bis Ende November 2020 Heimatmuseen, private Museen, Ausstellungshäuser und öffentlich zugängliche Gedenkstätten ihre Anträge in Höhe von 5.000 bis 100.000 Euro stellen. Gefördert werden investive Umbau-, Modernisierungs- und Ausstattungsmaßnahmen von Kultureinrichtungen wie die Ertüchtigung von Lüftungsanlagen oder Sanitärbereichen.

Bis zum Redaktionsschluss dieser Ausgabe sind ca. 400 Anträge beim DVA eingegangen, bis zum Ende des Bewerbungszeitraums rechnen wir mit über 600. Die zur Förderung bereitgestellte Summe wird mit großer Wahrscheinlichkeit voll ausgeschöpft oder überzeichnet. Dies zeigt, dass es einen hohen Bedarf an der Förderung gibt. Mehr als die Hälfte der Anträge sind von Museen eingegangen. Ausstellungshäuser (14,2 %) und Gedenkstätten (3,3 %) sind seltener vertreten, knapp 20 Prozent sind nicht eindeutig einem Bereich zuzuordnen. Den mit Abstand größten Anteil der Anträge haben Vereine gestellt. Deutlich geringer ist die Zahl bei privatwirtschaftlichen Gesellschaften, Stiftungen und anderen Formen des öffentlichen Rechts. Anträge liegen aus allen 16 Bundesländern vor. In der Zahl der pro Bundesland gestellten Anträge spiegelt sich dabei in etwa die Bevölkerungsgröße der jeweiligen Länder wider.

Die Investitionen ertüchtigen Museen, Ausstellungshäuser und Gedenkstätten ihre Häuser mit größtmöglicher Sicherheit für das Publikum zu öffnen. Die im Novem-

ber erneut verhängte Schließung des gesamten Bereichs ist für viele Einrichtungen allerdings eine ernsthafte, teils existenzielle Herausforderung, die schon durch den ersten Lockdown und auch danach stark begrenzten Besucherzahlen finanziell spürbar war. Pandemiebedingte Investitionen werden den Museen und anderen Bereichen allein nicht helfen. Es wird im Rahmen von NEUSTART KULTUR oder anderen Programmen auch eine Unterstützung für den Programmbetrieb mit abgesetzten oder verschobenen Ausstellungen und anderen Veranstaltungen notwendig sein. Davon betroffen sind nicht allein die Museen, sondern zahlreiche freiberuflich Tätige und beauftragte Firmen im Transportwesen, Gestaltung, Werbung oder im Verlagswesen.

Darüber hinaus können wir durch zahlreiche Anfragen beim DVA auch feststellen, dass der Bedarf für zusätzliche Unterstützung, und dies gilt vor allem für Museen, auch bei kommunalen oder kommunal unterstützten Einrichtungen in erheblichem Maße vorhanden ist. Angesichts der nächsten Jahr schon jetzt absehbaren knappen kommunalen Kassen und damit zu vermutenden Kürzungen im Kulturbereich stehen Museen, Ausstellungshäuser und Gedenkstätten vor großen Herausforderungen und werden dringend finanzielle Entlastung durch Bund und/oder Länder benötigen.

Manfred Nawroth ist Leiter der Geschäftsstelle des Deutschen Verbandes für Archäologie

GEMA

HARALD HEKER

Musik, im Konzerthaus ebenso wie im Club oder in der Rockarena, lebt vom direkten Kontakt mit dem Publikum. Seit dem Frühjahr kann dieses – auch wirtschaftlich wichtige – Standbein der Musikschaenden, die Livekultur, kaum noch stattfinden. Deshalb hat die GEMA in der ersten Welle der Corona-Pandemie bereits im März ein in der Geschichte unserer Verwertungsgesellschaft einzigartiges Hilfsprogramm aufgesetzt. Schnell und unbürokratisch haben wir denjenigen unserer Mitglieder, deren Existenz infolge der finanziellen Einbußen besonders gefährdet war, über die ersten Monate der Krise geholfen und damit einmal mehr die Kraft der GEMA als Solidargemeinschaft unter Beweis gestellt. Unsere akuten Hilfen, auch in Verbindung mit den bisherigen staatlichen Sofortmaßnahmen, reichen jedoch keineswegs aus. Für zahlreiche Musikkurheberinnen und -urheber wird das Jahr 2021 wirtschaftlich noch schwieriger werden, denn Tantiemen, die sie für die Nutzung ihrer Werke erhalten, sind für viele von ihnen das Rückgrat ihrer wirtschaftlichen Existenz. Die GEMA plant daher für 2021 erneut Unterstützungen für ihre Mitglieder, um die Auswirkun-

gen der Pandemie abzumildern, aber weitere gezielte Hilfen von staatlicher Seite sind für die Musikschaenden ebenfalls unabdingbar.

Doch nicht nur ihren Mitgliedern gegenüber hat die GEMA schnell reagiert: Es stand für uns außer Frage, dass wir Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien mit unserer Erfahrung und Infrastruktur bei der Verteilung der Fördermittel für das im Sommer von der Bundesregierung aufgelegte Programm NEUSTART KULTUR unterstützen. Innerhalb des Programmteils »Pandemiebedingte Investitionen in Kultureinrichtungen zur Erhaltung und Stärkung der bundesweit bedeutenden Kulturlandschaft« koordiniert die GEMA die Abwicklung des Investitionsprogramms für Musikaufführungsstätten, Musikclubs und Musikfestivals. Kultureinrichtungen, die Live-Musik zur Aufführung bringen und deren regelmäßiger Betrieb nicht überwiegend von der öffentlichen Hand finanziert wird, sollen in die Lage versetzt werden, auch unter Corona-Auflagen ihren Spielbetrieb wiederherzustellen und fortzusetzen. Dafür erhalten sie auf Antrag entsprechend der Förderrichtlinien der BKM Investitionshilfen für die Umsetzung von »Pandemie-festen« Schutzmaßnahmen wie Hygienekonzepten, den

Neu- und Umbau von Belüftungsanlagen, die Einführung von Online-Ticketing-Systemen oder die Anschaffung mobiler Bühnen. Allesamt wichtig und vor allem auch nachhaltig, sodass sie weit über die Krise hinauswirken werden.

Zwischen dem 24. August und dem 30. November konnten auf der Webseite der GEMA über ein Online-Formular Fördersummen zwischen 5.000 und 100.000 Euro beantragt werden. Die Nachfrage war von Beginn an hoch. Insgesamt standen 30 Millionen Euro zur Verteilung bereit. In einem überwiegend digital aufgesetzten Prozess war eine schnelle Mittelausreichung unser erklärtes Ziel, und tatsächlich ist es gelungen, den Großteil der Anträge kurzfristig zu bearbeiten – ganz überwiegend mit positivem Bescheid. Dass die ersten Kultureinrichtungen umgehend mit der Umsetzung der Arbeiten begonnen haben, zeigt den enormen Bedarf – und den Willen der Veranstaltungsbranche, den Kulturschaenden auch unter den veränderten Bedingungen, sobald es wieder möglich wird, pandemiesichere Bühnen und Veranstaltungsorte für ihre Live-Auftritte zur Verfügung zu stellen.

Harald Heker ist Vorstandsvorsitzender der GEMA

Kulturelle Infrastruktur im Zeichen von Corona

Zur Stillstellung der Kultur bei forciertem Betrieb

OLIVER SCHEYTT

Staat und Gesellschaft, Institutionen und Systeme befinden sich in einem Ausnahmezustand. Die Auswirkungen der Pandemie auf die kulturelle Infrastruktur sind noch gar nicht vollends abzusehen, doch ist jetzt schon klar, dass wir unwiederbringlichen Verlusten ins Auge sehen müssen. Der einfache Satz: »In jeder Krise stecken auch Chancen«, erweist sich meist als richtig, doch bei allen Chancen, die die coronabedingte Digitalisierung für die weitere Entwicklung etwa auch mit Blick auf die Klimakrise mit sich bringt, müssen wir uns fragen, welche gesellschaftlichen Wirkungen das »Stillstellen der Kultur bei forciertem Betrieb« hat. Erinnert sei zunächst an eine von der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland« entwickelte grundlegende Idee und Denkfigur: Der Kulturstaat Deutschland basiert auf der »kulturellen Infrastruktur«. Deren Erhalt und Vitalität gehört zum Kern staatlicher Verantwortung für Kunst und Kultur.

Drei Sektoren – sehr unterschiedliche Folgen

Die kulturelle Infrastruktur besteht beileibe nicht nur aus öffentlichen Kulturinstitutionen, sondern auch aus privat-kommerziell ausgerichteten Kulturbetrieben, z. B. Privattheatern, Musicals, Filmwirtschaft, Kinos und den in diesen Strukturen wirkenden Künstlern und Kulturschaffenden – inzwischen bekannter unter der Bezeichnung »Soloselbständige«. Insgesamt haben in diesen Bereichen mehr als 1,5 Millionen Menschen ihr Ein- und Auskommen. Während die öffentlichen Kultureinrichtungen durch staatliche Zuschüsse sowie Kurzarbeit zumindest im Bestand gesichert sein dürften, sind die anderen Bereiche der kulturellen Infrastruktur derart massiv betroffen, dass kaum mehr vorstellbar ist, dass diese sich davon irgendwann erholen werden, bis auf wenige Ausnahmen. So addieren sich etwa die Verluste bei dem weltweit erfolgreichsten »stehenden« Musicalbetrieb »Starlight-Express« auf mehrere Millionen Euro, über 230 Beschäftigte sind seit März in Kurzarbeit, die Wieder-Inbetriebnahme würde mindestens 2 Millionen Euro Anlaufkosten verursachen und eine rentable Zuschauerzahl liegt bei deutlich mehr als 1.000. Immer mehr wird bewusst, dass der »Wirtschaftskreislauf« in der Kultur- und Veranstaltungswirtschaft dermaßen beeinträchtigt ist, dass staatliche Finanzhilfen die eintretenden Einnahmeverluste nicht annähernd ausgleichen können, da sich diese über den Zeitverlauf auf dreistellige Milliardensummen addieren würden.

Kunst und Kultur sind systemimmanent

Auch in diesem kurzen Einwurf kann keine Lösung für diese Katastrophe entwickelt werden, doch sei auf eine weitere grundlegende Themen- und Fragestellung hingewiesen, die in der öffentlichen Debatte stärker diskutiert werden müsste und auch eine Perspektive auf die gesellschaftlichen Folgen zu eröffnen sucht: Bisher stehen vor allem und durchaus zu Recht die Konsequenzen des Lockdowns für die Kulturschaffenden und -betriebe im Fokus. Dabei hat der Begriff »Systemrelevanz« Konjunktur. Angebote von Kunst und Kultur sollen nach den jüngsten politischen Entscheidungen offensichtlich



Die Verluste bei dem weltweit erfolgreichen Musicalbetrieb »Starlight-Express« addieren sich auf mehrere Millionen Euro

nicht in diese Kategorie gehören. Indes stellt sich die Frage, welches System jeweils angesprochen wird, für das etwas anderes relevant sein soll. Kunst und Kultur sind zwar letztlich nicht relevant für das reine »Überleben«. Sie sind aber systemimmanent für unser Leben schlechthin. Der Austausch von Bildern, Musik, Emotionen, die Begegnungen und das »Miteinander« sind essenziell, machen das menschliche Leben aus.

Kunst und Kultur bieten Freiräume für die Entfaltung des Einzelnen und die Reflexion der Gesellschaft verbindenden Werte. Oder wie es die UNESCO ausdrückt: Kultur kann »als die Gesamtheit der einzigartigen geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekte angesehen werden, die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen. Dies schließt nicht nur Kunst und Literatur ein, sondern auch Lebensformen, die Grundrechte des Menschen, Wertsysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen«. In und durch die Kultur verhandelt die Gesellschaft ihre Regeln, wird sich der Einzelne seiner selbst bewusst. Um noch einmal die UNESCO zu zitieren: »Erst durch die Kultur werden wir zu menschlichen, rational handelnden Wesen, die über ein kritisches Urteilsvermögen und ein Gefühl der moralischen Verpflichtung verfügen. Erst durch die Kultur erkennen wir Werte und treffen die Wahl.«

Unsere Werte – Recht auf Freiheit! – Recht auf Risiko?

Angesichts dieses Textes frage ich nach den Werten, die das menschliche Zusammenleben prägen: Müssen wir nicht zu einer neuen Abwägung kommen zwischen der Freiheit von Kulturinstitutionen, Angebote zu machen, sowie

der Freiheit des Einzelnen, diese wahrzunehmen, auf der einen Seite gegenüber der Sicherheit von Individuen und Gemeinschaften, die durch Regeln und systemische Eingriffe garantiert werden sollen, auf der anderen Seite. Alle Appelle der Politik zielen auf diesen einen Punkt: Es kommt auf die Haltung jedes Einzelnen an. Und uns ist bewusst: Ein Verhalten zu entwickeln und zu praktizieren, das auf einer klugen Abwägung zwischen Freiheit und Sicherheit basiert, ist nicht nur das Gebot der Stunde, sondern eine kontinuierliche Herausforderung. Doch gerade in und durch Kultur lernen wir, uns »regelrecht« zu verhalten. Etwas banaler ausgedrückt:

Die kulturelle Infrastruktur besteht beileibe nicht nur aus öffentlichen Kulturinstitutionen

Wo sonst, wenn nicht in der Gemeinschaft können wir unser Verhalten einüben? Erst gemeinsam mit anderen lernen wir die »Begegnung auf Abstand« und mit den gesundheitlichen Risiken richtig umzugehen.

Wenn wir also in und durch Kultur erkennen, wie wir die Rechte auf Freiheitliche Entfaltung, das Recht auf Risiko und das Recht auf Sicherheit sowie Schutz vor gesundheitlichen Schäden in Einklang bringen können, dann bedarf es zwingend dieser öffentlichen Orte der Begegnung, der Reflexion und des Austausches, in denen erkannt, erörtert und erlebt werden kann, wie wir die Spannung zwischen individueller Freiheit und Beschränkung künftig gestalten wollen. Dabei geht es nicht nur um

die aktuelle Pandemie, sondern langfristig auch um letztlich ebenso bedrohliche globale Problematiken wie die des Klimawandels, zu deren Bewältigung es ebenfalls auf individuelles Verhalten in der Gemeinschaft ankommt.

Entscheidungen im Spannungsfeld von Wissenschaft und Ethik

Die »Systemimmanenz« von Kultur als Lebenselement erkennend, stellt sich daher die Grundsatzfrage: Ist es nicht gerade jetzt Aufgabe des Staates, den Kulturinstitutionen, den Kulturschaffenden und den Kulturbürgern die Freiheit und die Ermächtigung zu geben, je individuell die Abwägung zwischen Freiheit, Risiko und Sicherheitsgarantien eigenverantwortlich auszuüben, selbstredend unter Beachtung allgemein gültiger Regeln wie Hygienekonzepte, Abstand etc.? Warum werden dann Museen geschlossen, die sich wie kaum andere öffentliche Räume regulieren lassen und den sorgfältigen Umgang mit dem anderen – ob Mensch oder Objekt – lehren? Diese Maßnahme ist verfassungsrechtlich mehr als bedenklich, ja unverhältnismäßig, da sie Freiheitsrechte einschränkt, ohne dass damit nachweislich der gewünschte Effekt einer drastischen Reduzierung des Infektionsrisikos eintritt. Dass die Museumsschließung von der Kultusministerkonferenz in Verschärfung der von der Bundeskanzlerin moderierten Ministerpräsidentenkonferenz beschlossen wurde, zeigt wie stark inzwischen der Blick auf Zahlen und naturwissenschaftliche Erkenntnisse – mit der Frage: Was ist das wissenschaftlich Richtige? – den Blick der Politik bestimmt, die vor allem auch danach fragen sollte: Was ist das ethisch Gute für die Gemeinschaft?

Leitlinie für kluge Regelungen sollte sein, dass Freiheit »richtig« ausgeübt und gelebt werden kann, also bei gleichzeitiger Beachtung deren Grenzen, vor allem dann, wenn Gesundheit, Umwelt oder auch soziale Gerechtigkeit nachweislich gefährdet werden. Wird dies eine »Idealvorstellung« bleiben oder wird die Pandemie der Anlass sein, unsere Werte und Ideale aufzugeben? Im Straßenverkehr haben wir solcherart Abwägung von individueller Freiheit und allgemeiner Sicherheit über ein Jahrhundert praktiziert, Regeln aufgestellt und eingeübt und damit Leib und Leben schützen gelernt. Im Umgang mit der Pandemie haben wir indes nicht mehr viel Zeit.

Digitalisierung stärkt den mentalen Kapitalismus

Wenn jetzt nicht ein strategisches Umdenken Platz greift, kann sehr rasch eine radikale Folge eintreten: Die kulturelle Infrastruktur wird nicht mehr lebensfähig sein. Und eine unerträgliche weitere Folge ist absehbar: Es werden diejenigen immer machtvoller werden, die die Knotenpunkte des mentalen und digitalen Kapitalismus im Internet beherrschen, weil sie das Individuum in den privaten Räumen digital noch intensiver beeinflussen können als je zuvor, gerade so wie sich das Virus jetzt privat viel schneller unkontrolliert verbreitet als in offenen hygieneregelrechten Kultureinrichtungen.

Oliver Scheytt ist Geschäftsführer der KULTUREXPERTEN Dr. Scheytt GmbH und Professor für Kulturpolitik und kulturelle Infrastruktur an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg

FOTO: PICTURE ALLIANCE / SVEN SIMON | MALTE OSSOWSKI / SVEN SIMON

Zwischen Freiheit und Risiko

Selbständige in der Kultur nach der Krise

DIETER HASELBACH

Die Diskussion um die Frage, ob und wie Staatshilfe dem Kultursektor durch die Corona-Pandemie helfen soll, wird durch den zweiten Lockdown sicherlich noch einmal belebt werden. Immerhin haben alle Beteiligten gelernt, dass bei der Krisenhilfe für kleine Selbständige andere Gesichtspunkte beachtet werden müssen als bei Betrieben. Der Bund hat nach der ersten Welle zur Bewältigung der Krisenfolgen für die Kultur eine Milliarde Euro im Haushalt eingestellt. Das entspricht einer temporären Erhöhung des Bundesetats für Kultur von 60 Prozent seiner jährlichen Ausgaben oder 10 Prozent der Gesamtleistung aller Gebietskörperschaften. Das Programm soll vor allem für Strukturanpassungen verwandt werden. Es muss sich noch herausstellen, ob die Gelder eine solche Wirkung entfalten oder ob sie – wie das meiste öffentliche Geld – eher Vorhandenes stützen und erhalten. Und es muss sich auch noch zeigen, wieweit dieses und jetzt neu aufzulegende Programme bei jenen kleinen Selbständigen ankommen werden. Niemand wird sich gegen ein Angebot zusätzlichen öffentlichen Geldes wehren. Unter Corona ist staatliche Unterstützung noch mehr als sonst wie eine Lotterie, deren Einsatz vor allem in guter Lobbyarbeit liegt. Wahrscheinlich werden die Verbände diese Lotterie bis nach der Bundestagswahl weiterspielen können.

Am stärksten litten und leiden unter der Krise in der Kultur alle jene Sparten,

die auf Publikum angewiesen sind – an erster Stelle der Theater- und Konzertbetrieb und im privatwirtschaftlichen Bereich die Clubs. Die zweite Welle trifft auf Wirtschaftsbereiche, die von der ersten und den nachfolgenden Hygieneauflagen schon geschwächt sind. Hier soll versucht werden, am Beispiel der Berufsgruppen, die selbständig im Theater, dem Konzertwesen, der Veranstaltungsbbranche künstlerisch oder kunstnahe arbeiten, einige Überlegungen anzustellen, wie eine Strukturanpassung jenseits des kurzen Horizonts der Krisenkompensation aussehen könnte. Zu unterscheiden ist zwischen Menschen, die nahe einer öffentlichen Kultureinrichtung arbeiten, und solchen, die sich wirtschaftsnäher selbständig durchschlagen und von öffentlichen Geldern nur gelegentlich erreicht werden.

Während des ersten Lockdowns wurde offensichtlich, dass für viele Selbständige dieses Sektors schon das normale Geschäft im Krisenmodus stattfand: Wer selbständig arbeitet und nicht über Reserven für wenigstens einige Monate verfügt, lebt immer am Rand der Krise: Die kleinste Störung, eine Krankheit, der Ausfall eines Kunden, eine nicht erfolgreiche Produktion gefährdet sofort den Lebensentwurf. Die wirtschaftliche Lage ist prekär und Zukunftsvorsorge kann es nicht geben. Solche Selbständigkeit kann nur für sehr begrenzte Zeit, etwa zum Berufseinstieg sinnvoll sein. Wobei, gerade in der Kunst, auch die Unterstützung durch Freunde, Verwandte, Mäzene, ein Vermögen anderer Herkunft als Sicherheitsnetz nicht selten sind.

Neben den Wechselfällen des Berufslebens sind Selbständige auch in Sachen der sozialen Lebensrisiken in

Deutschland weitgehend auf sich gestellt. Die Künstlersozialkasse ist hier nur scheinbar eine Lösung. Für einkommensschwache Selbständige, denen es gelingt, eine Mitgliedschaft zu erreichen, werden die laufenden Kosten vermindert, indem ein fingierter Arbeitgeber die Hälfte der Sozialleistungen übernimmt. Das wäre für alle Selbständigen attraktiv! Einkommensschwache Selbständige kommen so leichter über die Runde. Einkommensschwach sind nach den Statistiken der Künstlersozialkasse ein Großteil der Versicherten. Aber die Zulassung muss sehr restriktiv gehandhabt werden. Würde der Gesetzgeber solche Restriktionen fallenlassen, gäbe es einen Run auf diese Versicherung. Der Gesetzgeber und seine Verwalter werden so Richter darüber, wer Künstler ist und wer nicht, alle Abgrenzungen aber sind hier willkürlich.

Es bedarf neuer Ansätze in der steuer- und sozialrechtlichen Gestaltung von Selbständigkeit. Corona-Hilfen, soweit sie überhaupt gegriffen haben, werden auslaufen. Für eine sinnvolle Selbständigkeit müssen Selbständige ihren tatsächlichen wirtschaftlichen Status wissen. Nur wo der Umsatz mehr als eine prekäre Existenz möglich macht, bietet er eine Perspektive.

Wie würde solches Wissen entstehen? Ein wichtiger Schritt ist, Selbständige in die Sozialversicherungen einzu beziehen. Das erhöht ihre Kosten um einen Betrag, den sie zur Eigenvorsorge ohnehin aufbringen müssen. Unter Stichworten wie »Bürgerversicherung« wird dies schon diskutiert; in anderen Ländern, genannt sei hier Österreich, ist eine solche Versicherungspflicht in der Sozialversicherung oder über eine Kammer Standard. Die Mitgliedschaft im Sozialversicherungssystem kostet

Geld, aber dieser Geldfluss bildet Risiken ab, die für Selbständige bestehen und die finanziert werden müssen. Wo diese Kosten nicht erwirtschaftet werden, ist Selbständigkeit kein Geschäftsmodell. In diesem Rahmen kann auch eine Teilhabe an der Arbeitslosenversicherung, eine Absicherung gegen Beschäftigungslosigkeit gestaltet wer-

Am stärksten litten und leiden unter der Krise in der Kultur alle jene Sparten, die auf Publikum angewiesen sind

den, wo sie unverschuldet, etwa durch staatliche Anordnung entstanden ist. Es wäre dann »Kurzarbeit« unter eng definierten Bedingungen auch für Selbständige möglich.

Flankierend sollte eine Entbürokratisierung der Grundsicherung erfolgen. Viel wurde in der Krise über ein bedingungsloses Grundeinkommen diskutiert. Die Regierungsparteien haben sich dazu klar positioniert: Dieses Grundeinkommen soll es nicht geben und der Abstand einer Grundsicherung zum Arbeitseinkommen soll gewahrt bleiben. Aber in weiten Bereichen gibt es ein Grundeinkommen, das jenem Gebot nicht gerecht wird, so für Aufstocker, denen mit Arbeit eben nicht gelingt, jenen Abstand zur Grundsicherung zu erreichen, so für Rentner oder ehemals Selbständige, deren Lebenseinkommen für die Alterssicherung zu gering war. Es ist vorstellbar, die Gruppe der so Anspruchsberechtigten auszuweiten. Ein möglicher Weg zur Entbürokratisierung

der Grundsicherung ist die Einführung einer »negativen Einkommensteuer«, die so eingerichtet werden kann, dass das jetzige Niveau der Grundsicherung erreicht wird und eben nicht mehr. Wer sich entscheidet, die Freiheit künstlerischen Arbeitens wichtiger zu erachten als ein höheres Einkommen, erhält so einen sozial abgesicherten Gestaltungsraum.

Für Menschen, die regelmäßig für geförderte Institutionen als Selbständige arbeiten, gibt es schon rechtliche Instrumente: die arbeitnehmerähnliche Beschäftigung als Gestaltungsform, die Scheinselbständigkeit als Grenze. Die weitere rechtliche Ausgestaltung für den Kultursektor kann Impulse von der politischen Diskussion aufnehmen, die derzeit über Beschäftigungsformen in der Fleischindustrie geführt wird.

Wenn soziale Teilhabe von selbständigen Künstlerinnen und Künstlern nach solchen Linien gestaltet würde, wären für sie Krisen wie Corona nicht ganz so tief. Die Maßnahmen sind nicht nur für den Kultursektor geeignet, sondern können für alle Selbständigen gelten. Es gibt immer mehr Selbständigkeit mit eher kleinen Einkommen, im Gesundheitswesen, in der Bildungsarbeit, in der Landwirtschaft. Die Künstlersozialkasse als Heraushebung eines besonderen Berufskreises mit problematischer Grenzziehung, würde im neuen System aufgehen. Was Selbständige sich erhalten, ist die Freiheit, zu tun, was sie möchten. Es bleibt das Risiko, beruflich zu scheitern. Wer in der Kohleindustrie arbeitet, teilt das Risiko, aber nicht diese Freiheit.

Dieter Haselbach ist Geschäftsführer des Zentrums für Kulturforschung in Berlin

X, Y oder Z?

Die neue Generation Radio heißt DAB+.

Ein echter Meilenstein für den terrestrischen Hörfunk: Radio wird digital. Mit DAB+ profitieren Radiohörerinnen und -hörer in ganz Deutschland von einer größeren Programmauswahl und besserem Klang. Mehr Informationen, auch zur Aktionszeit von ARD und Deutschlandradio, unter **dabplus.de**



Transformation als Gebot und Chance

Kulturpolitik im Wandel

TOBIAS J. KNOBLICH

Die Corona-Pandemie und die weitreichenden Maßnahmen der Regierungen, die die Kultur über Gebühr einschränken, sind nicht nur Auslöser von Krisen, sondern lassen wie in einem Brennglas schon länger bestehende strukturelle Schieflagen des Kulturbereichs sichtbar werden. Wir leben in einer Zeit umfassender Transformationen, die wir auch in Konzepten von Kulturpolitik übersetzen und fruchtbar machen müssen. Carsten Brosda hat begonnen, »Notwendige Debatten nach Corona«, so der Untertitel seines aktuellen Buchs »Ausnahme/Zustand«, anzustoßen. Für die Kulturpolitik ist er noch vorsichtig und fokussiert auf die Leistungen der Kultur für die Gesellschaft, aber auch ihre Zweckfreiheit. Wichtig sei zudem auch künftig die Sicherstellung der notwendigen Rahmen- und Förderbedingungen. Dem kann man nur zustimmen, und es trifft den Ton in einer gerade für Künstlerinnen und Kulturakteure schwierigen Zeit. Ich möchte diesen Impuls aufnehmen und weiterführen. Kulturpolitik sollte spätestens jetzt anfangen, die bekannten Großtrends des

Wandels zur Setzung neuer Rahmenbedingungen für ihr Wirkungsgefüge zu nutzen. Wir werden nicht komplett in den Zustand vor der Pandemie zurückkehren können, nicht nur im Kulturbereich. Vielmehr beschleunigt die Pandemie die längerfristige Veränderung der kulturellen Infrastrukturen, und wir sind gut beraten, nach einer resilienten Kulturlandschaft zu fragen bzw. Konzepte für deren Herstellung zu entwickeln. Folgende Fragen stellen sich aus meiner Sicht gegenwärtig: Was vermissen die Menschen im Kultur-Shutdown tatsächlich elementar, wofür setzen sie sich ein? Welche Kultureinrichtungen oder Künstlerinnen schaffen es, den Draht zu ihren Nutzern zu halten? Welche Bedingungen dafür gab es, welche Methoden waren erfolgreich? Was hat das mit Resonanz und Innovation zu tun? Welche Modelle oder Rollenbilder wirkten oder versagten? Wie waren die wirtschaftlichen Bedingungen und rechtlichen Rahmenseetzungen beschaffen, um reagieren zu können? Überhaupt: Ist Reagieren nicht das entscheidende Element in dynamischen Zeiten?

Hinter diesen Beobachtungen, die in gewisser Weise auch einem Feldversuch entspringen, verbergen sich bekannte Forschungsfragen nach Besucherorientierung, Vermittlungsformen, Dia-

log und Beteiligung, institutionellem Eigensinn und Pfadbindungen oder aber Entwicklungs- und Innovationsfähigkeit. Auch nach Hemmnissen im Zuwendungs- und Gemeinnützigkeitsrecht. Diesen Fragen sollten wir uns jetzt verstärkt zuwenden, ohne freilich Corona zum Maß der Wirkungsdinge zu erheben. Aber die Krise hat mehr als einen heuristischen Wert, sie zwingt uns, beherzter Zukunft zu antizipieren.

Gehen wir also einen Schritt weiter. Es gilt, auf ein ganzes Bündel an Transformationen zu reagieren: eine fortschreitende Globalisierung, einen sozial-ökologischen Wandel, den die EU als »Green Deal« ausgerufen hat und mit dem wohl endgültig das Ende der auf Wachstum programmierten Industriege-sellschaft eintreten wird, und schließlich die Digitalität als Modus der Weltwahrnehmung, nicht nur als technologische Innovation. Schließlich transformiert sich auch die Kreativität: Sie gerät zur allgegenwärtigen, treibenden Kraft und ist nicht mehr nur Sache der Künste oder eines erweiterten Kulturbegriffs.

Die Coronakrise wirkt insofern katalytisch, als sie uns zwingt, neue Relevanzen für unser Wirkungsfeld zu erkennen und uns auf Veränderungen einzustellen. Eine resiliente, also widerstandsfähige, lernfähige, verände-

rungsbereite Kulturlandschaft erlebt eine Krise als Chance des Umbaus, der Anpassung an neue Verhältnisse und Interessen. Sie lebt also nicht mehr von Wachstum und anderen Verteilungs-gesten, sondern wohl künftig stärker von der Konzentration auf Wesentliches und Agilität. Sie setzt nicht einfach Routinen fort, sondern prüft deren Bedeutung und Akzeptanz heute. Sie ist kritisch und selbstkritisch. Förderpolitiken werden nicht extensiviert, sondern intensiviert, auf Wirkungen und Resonanz ausgerichtet. Kulturförderung bedeutet Verpflichtung zur Übernahme gesellschaftlicher Verantwortung; so gibt es auch keine »Antragslyrik« mehr, die als Platzhalter echter Konzepte dient und lediglich den Antragsteller formal legitimiert. Einer resilienten Kulturlandschaft liegt ein politisches Bekenntnis zugrunde, das ihre Gestalt sichert und nicht nur zulässt, was ohnehin geschieht. Kulturpolitik wird nur dann in dynamischen Zeiten Bedeutung erlangen, wenn sie selbst dynamisch ist, tatsächlich entscheidet, gewichtet und nicht in der Geste des Gutgemeinten erstarrt, weil man schlechterdings alles braucht, was sich regt und etabliert hat, wie es sich etabliert hat. Die derzeit vorherrschenden Ideale einer Kultur(förder)politik blockieren die Gestaltung des notwendigen Wandels.

Um nur einen guten Grund zu nennen, warum dies alles insbesondere nach Corona geboten sein wird: Sowohl die freien Mittel für Kulturförderung und für Investitionen in Kultur werden fehlen, um den vorherrschenden Trend fortzusetzen. Eine Reaktion darauf sollte klug und planvoll erfolgen, sonst verändert sich die Kulturlandschaft chaotisch, entsteht das Gegenteil von Resilienz. Im Grunde ist es die große Stunde der Kulturentwicklungsplanung im Sinne einer offenen, kollaborativen Verhandlung über das Notwendige – wenn wir etwas mehr Zeit hätten, uns auf die anstehenden Verteilungskämpfe vorzubereiten. Aber dennoch gilt es, konzeptionell zu reagieren und nicht in vulnerablen Habitus zu erstarren, alte Gewissheiten zurück zu postulieren. Gleichwohl wird es natürlich weiterer zusätzlicher staatlicher Übergangshilfen bedürfen. Aber diese wären ab einem gewissen Zeitpunkt über Konzepte und Zielvorstellungen zu legitimieren. Die zu erwartende neue

Relevanz schafft die notwendige Legitimation für den Bedarf an Förderungen.

Die hier formulierte kulturpolitische Idealvorstellung ist und bleibt Utopie; doch was steht ihr entgegen? Zunächst einmal die Statik des Systems, die Gewissheiten, Organisationsformen und Routinen. Dann die häufig artikulierte Erwartung auf zusätzliche Einlösung all dessen, was sich aus der fortschreitenden Individualisierung ergibt: dass Pluralität und Diversität zu neuen Ausdrucksformen und Institutionen führen werden, die weiterer Mittel bedürfen und nichts verdrängen dürfen. Dieses Bild additiver Kulturpolitik sollte durch eine evolutive Auffassung abgelöst werden. Kultur ist gleichsam ein Ökosystem, das sich innerhalb seiner Grenzen fortentwickelt, ausbalanciert.

Schließlich – und das ist die schlimmste und reaktionärste Dimension – wird eine konservative populistische Politik von rechts den Umbau des Kulturstaats als dessen Niedergang brandmarken und den unbedingten Erhalt bestimmter Bestände einfordern: Statik des Überkommenen versus Dynamik lebendiger Kulturentwicklung. Sie wird – wie wir es bereits erleben – Begriffe wie Heimat, lokale Identität und deutsche Leitkultur als Normierungen setzen, die gegen Umbau, kulturelle Vielfalt und Diversität als kosmopolitische Störungen in Stellung gebracht werden. Damit korrespondiert ein weiterer Großtrend: die Erosion von Demokratie, Liberalität und Rationalität. Alles dynamische Begriffe der Aushandlung, der Toleranz und Erkenntnisgewinnung.

Die transformatorische Kulturpolitik, die hier im Sinne dieser Dynamik angesprochen wird, soll der lustvolle und wohl auch notwendige Versuch sein, Wandel zu gestalten, ihn produktiv zu machen und ihm eine Kulturlandschaft zu entringen, die trägt und wirkt. Sie zielt auf ein lokales oder regionales Gesamtsetting von Kultur, das verantwortungsvoller Kulturpolitik entspringt. Nutzen wir die Coronakrise als Brennglas der Trends und Handlungsimpuls.

Tobias J. Knoblich ist Präsident der Kulturpolitischen Gesellschaft

Zur Thematik #neueRelevanz hat die Kulturpolitische Gesellschaft eine Essayreihe initiiert: kupoge.de/essays-zu-neue-relevanz



FOTO: PIXABAY

Es ist die große Stunde der Kulturentwicklungsplanung

Kultur versus Religion?

Jetzt keine unnötigen Konflikte ausfechten!

JOHANN HINRICH CLAUSSEN

Gegen Kirchenkritik habe ich nichts einzuwenden, häufig versuche ich mich selbst darin. Doch vor Kurzem hat mich ein zorniger Protest wirklich verstört. Denn er kam aus einer Richtung, mit der ich jetzt gar nicht gerechnet hätte. Kaum hatte die Regierung die neuen Restriktionen zur Eindämmung der Corona-Pandemie beschlossen, forderten einige Journalisten, aber auch eine Schriftstellerin – und in ihrem Gefolge viele Freunde der kräftigen Meinungskundgabe in Kommentarspalten und sozialen Netzwerken –, dass die Kirchen sofort auf ihre Gottesdienste verzichten müsse. Alles andere wäre unsolidarisch und ungerecht. Die zweite Welle der Pandemie versetzt viele Menschen in Angst, die Maßnahmen dagegen stoßen auf erhebliche Kritik. Das kann ich nachvollziehen. Dass gerade Kultureinrichtungen schließen müssen, tut mir und vielen in meiner Kirche weh. Wir sind ja auch selbst betroffen: Unsere

gesamte Kultur- und Bildungsarbeit ist nicht mehr möglich. Dabei gehört sie zum Kern unseres Selbstverständnisses. Froh war ich immerhin zu lesen, dass wir zumindest Gottesdienste feiern können. Vor einem halben Jahr war es für uns andersherum: Wir durften keine Gottesdienste feiern, aber Bau- und Getränkemärkte waren offen. Damals hatten wir auf elementare Rechte verzichtet, um – nach damals bestem Wissen und Gewissen – unseren Beitrag zu leisten. Dafür haben wir jedoch heftige Kritik erfahren. Jetzt finden wir uns ohne eigenes Zutun auf der anderen Seite wieder: Wir bleiben offen, Kultureinrichtungen aber nicht. Wir feiern Gottesdienste und werden nun dafür kritisiert: Wie man es macht, macht man es falsch. Ich habe diese neue Kritik als unfair empfunden. Befremdet hat mich vor allem eine semantische Verschiebung: Für mich ist Religionsfreiheit ein Menschen- und ein Grundrecht, für manche Kritiker aber ein »kirchliches Privileg«, das sich überlebt habe. Ist das nicht ein gefährliches »Framing«?

Man macht aus einem Grundrecht ein Privileg für wenige seltsame Leute – z. B. Christen, also einen ungerechten Luxus, den man nach Belieben abschaffen kann oder vielleicht sogar muss? Was geschieht, wenn man andere Grundrechte einem solchen »Framing« unterzieht? Gegenwärtig erleben wir, wie bedroht die Religionsfreiheit ist. Wir sehen das in Deutschland besonders bei den bedrohten Synagogen. In Europa ist zudem eine deutliche Zunahme an Angriffen auf Kirchen zu beobachten, vor allem in Frankreich. Der islamistische Terrorakt in der Kathedrale von Nizza sollte nicht zu schnell vergessen werden. Das Recht, seine Religion frei – unter Einhaltung aller Hygieneregeln – auszuüben, ist ein Indikator für die Humanität einer Gesellschaft. Dazu gehört nicht nur der Gottesdienst im engeren Sinn, sondern genauso die Seelsorge, also der Zugang von Seelsorgerinnen und Seelsorgern zu Altenheimen, Krankenhäusern oder Behinderteneinrichtungen. Die Grundrechte – dazu gehören auch die

Kunstfreiheit, die Versammlungsfreiheit – sind elementare Säulen unserer Verfassung, die sich verändern, aber ihre hohe Geltung nicht verlieren dürfen. Wir Kirchenleute dürfen uns auf



dem Grundrecht der Religionsfreiheit allerdings nicht ausruhen. Wir müssen mit unserer Arbeit zeigen, warum es dieses Grundrecht gibt, z. B. durch unsere Seelsorge. Sich selbst und andere zu stärken, ist eine zentrale Aufgabe der Gottesdienste gerade im Advent. Er wird ja ganz anders sein als in den vergangenen Jahren: stiller, ernster, vielleicht auch inniger. Er würde damit zurückkehren zu seinen Anfängen. Denn ursprünglich ist der Advent eine Zeit der Fokussierung und Konzentration, des Wartens, bis daraus irgendwann

die Vorweihnachtszeit wurde, Wochen einer atemlosen Zerstreuung. Jetzt könnten unsere Adventsgottesdienste eine kostbare Gelegenheit sein, zur Besinnung zu kommen. Zum Schluss: Der christliche Kult hat viel mehr mit Kultur zu tun, als manche meinen. Das zeigt sich gerade jetzt. Wir bemühen uns, den Künsten in unseren Gottesdiensten einen Ort zu bieten. Das ist kein Ersatz für ausgefallene Veranstaltungen, das lindert auch die wirtschaftliche Not nicht, selbst wenn wir angemessene Honorare zahlen. Aber ein wichtiges Zeichen der Verbundenheit ist es doch. Gerade jetzt sollten wir keine unnötigen Konflikte ausfechten. Vielmehr sollten wir – die Religionsgemeinschaften, die Künste, die Gesellschaft insgesamt – versuchen, diese Krise gemeinsam zu überwinden. Denn wir durchleben harte, und besonders für viele Künstlerinnen und Künstler schlimme Zeiten.

Johann Hinrich Claussen ist Kulturbeauftragter der Evangelischen Kirche in Deutschland

Jubiläum mit Unvorhersehbarkeiten

Das Ida-Dehmel-Jahr 2020

SUSANNE MEIER-FAUST

Zu Ehren der GEDOK-Gründerin Ida Dehmel, die vor 150 Jahren in Bingen am Rhein geboren wurde, rief die GEDOK als Bundesverband das Ida-Dehmel-Jahr 2020 aus. Gleich zu Beginn gab es zum Geburtstag am 14. Januar in vielen der 23 Regionalgruppen Auftaktveranstaltungen.

Über das Jahr verteilt waren als Höhepunkte verschiedene Preisvergaben in Kunstdisziplinen geplant, die Ida Dehmel bereits konstituierend für die Künstlerinnen-Mitglieder vorsah: im März Bildende Kunst in Bonn, im Juni Literaturpreise in Hamburg, im September Internationaler Komponistinnen-Wettbewerb sowie die Ausstellung für Angewandte Kunst in München. Die Literaturveranstaltungen wurden coronabedingt auf November verschoben, was zu ihrem Wegfall führte. Corona-Bedingungen herrschten bereits, als im März erstmals der Ida Dehmel-Preis für Bildende Kunst im Bonner Kunstmuseum verliehen wurde. Die Erstmaligkeit wurde dadurch unterstrichen, dass 2020 drei ehemalige GEDOK-Präsidentinnen die Preisstifterinnen waren. Die angekündigte Ida Dehmel-Literaturpreisverleihung an Ulrike Draesner war im Hamburger Literaturhaus und im Dehmel-Haus vorgesehen, ebenso der Literaturförderpreis.

Die Kompositionspreisverleihungen mit Konzert im Gasteig und die GEDOKFormART-Preisvergaben für Angewandte Kunst in der Handwerkskammer fanden zwar statt, aber mit einem akribischen Corona-Konzept vor handverlesenem Publikum. So hatte die GEDOK sich dieses Ida-Dehmel-Jahr nicht vorgestellt: Das Gedenkjahr wurde zu einem Spiel zwischen Hoffen und Bangen. Dabei ging es nicht nur

um Orte mit Zusagen und Absagen, sondern auch um Filmdokumentationen mit zusätzlichen Förderanträgen und Bewilligungen, um digital das Publikum zu erweitern. Nun sind zwei Filme auf der GEDOK-Webseite und auf YouTube eingestellt: Konzertausschnitte mit Uraufführungen vom Internationalen Komponistinnen-Wettbewerb sowie die Vergaben der Elke und Klaus Oschmann-Preise für Porzellan, Schmuckobjekt und Temporäre Materialinszenierung. Mit den organisatorisch und finanziell herausfordernden Preisvergaben erfüllt die GEDOK einen Teil ihrer satzungsgemäßen Ziele, den der Förderung von Künstlerinnen.

Die Interdisziplinarität und die Gemeinschaft von zwei Mitgliedsgruppen sind Alleinstellungsmerkmale der GEDOK seit ihrer Gründung. Der Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstfördernden – so die aktuelle Aufschlüsselung des Akronyms GEDOK – vertritt die Vielfalt der Sparten, heute Fachdisziplinen bzw. Sektionen genannt, mit deren interdisziplinären Möglichkeiten. Auch die Gemeinschaftsbildung von zwei gesellschaftlichen Gruppen mit einem gemeinsamen Ziel ist die grundlegende Idee von Ida Dehmel. Diesem Zusammenschluss von Mäzeninnen bzw. Stifterinnen und Künstlerinnen, von Fördernden und Geförderten entspricht auch die Struktur des GEDOK-Bundesvorstandes. Hier arbeiten Künstlerinnen wie Kunstfördernde aktiv zusammen – Letztere oft mit einem Beruf im Bereich der Künste. Die gemeinnützig tätige GEDOK akquiriert alle Mittel für Projekte bzw. Veranstaltungen als Künstlerinnenförderung. Diese Interessenvertretung umfasst aktives Mitwirken in den nationalen Gremien. Auf der europäischen Ebene fand

1999 ein GEDOK-Symposium in Berlin statt und zum 75-jährigen Bestehen 2001 war die Verbindung mit entsprechend ausgerichteten europäischen Verbänden angekündigt. Anzuknüpfen wäre an den ursprünglichen Zusammenschluss mit Künstlerinnenvereinen in Österreich. Die strukturierte Vernetzung mit europäischen Organisationen ist ehrenamtlich jedoch kaum leistbar.

Nach diesem unvorhersehbaren Ida-Dehmel-Jahr wird die GEDOK im Rahmen ihrer verbandlichen Arbeit sich vielfältigen Aufgaben wie diesen weiterhin stellen: Erhaltung von Preisen in den Kunstdisziplinen, Stiftung von Preisen für inter- und transdisziplinäre Werke, Neugründung von Regionalgruppen, Digitalisierung des Archivs, Europäische Vernetzung, Denkmalausschreibung zum 100-jährigen Bestehen und vielen anderen.

Das Ida-Dehmel-Jahr ist zugleich ein von der Pandemie geprägtes Jahr, in dem die Zusammenstellung und Weiterleitung der nationalen und länderspezifischen Förderprogramme an die Künstlerinnen einige der vielfältigen Aufgaben waren. In den Nach-Corona-Zeiten stellen sich erweiterte Herausforderungen – auch als kulturpolitische Strategien angesichts des Einbruchs der Kultur. Der Versuch aber, an Formen bisherigen Kulturerlebens anzuknüpfen, ist für den Stellenwert von Kultur auf der Ebene der Persönlichkeitsbildung eminent wichtig. Es geht um Erlebnis von Gemeinschaft, Gemeinschaftsbildung mit dem Angebot kollektiver Erfahrung für den einzelnen Menschen. Der Verlust gemeinschaftlichen Erlebens bei Identität von Zeit und Raum hat viele Menschen spüren lassen, dass Kultur und Kunst daseins- und lebensrelevant sind. So gilt es, in Nach-Corona-Zeiten die nachhaltige Förderung durch Struk-



FOTO: JACOB HILSDORF

Porträt der Künstlerförderin Ida Dehmel

turmaßnahmen statt durch vielerlei Projekte einzufordern, gilt es, strategisch mit anderen Kulturverbänden eine Gesetzesänderung zur Verankerung von Pflichtleistungen im Kunst- und Kulturbereich – Stichwort »kulturelle Daseinsvorsorge« – zu fordern.

Susanne Meier-Faust ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Vizepräsidentin der GEDOK

IDA DEHME
Ida Dehmel war eine große Kunstförderin und Frauenrechtlerin. Ihren Salon machte sie zu einem Forum für neue Talente. 1926 gründete sie den Künstlerinnenverband GEDOK. Mit dem Nationalsozialismus verlor sie als Jüdin ihre gesellschaftlichen Ämter, 1942 nahm sie sich das Leben.

Könige des Wissens

Ein Faktencheck zu Krippenfiguren und Sternsingern

JAKOB JOHANNES KOCH

Der Weihnachtsfrieden ist gefährdet. Nicht nur wegen Corona, sondern auch wegen Ärgers um die Heiligen Drei Könige. Zwei Vorwürfe liegen an: Es sei Rassismus, den dunkelhäutigen König als Krippenfigur typisierend darzustellen. Und es sei rassistisch, wenn hellhäutige Sternsinger mit dunkler Schminke die Person of Color des Krippenpersonals mimen. Was ist dran an dieser Kritik?

Weihnachtskrippen und mit ihnen auch die Darstellung der biblischen »Sterndeuter aus dem Osten«, die dem Jesuskind huldigen – später »Heilige Drei Könige« und »Drei Weise« genannt –, gehören zu den frühen Zeugnissen christlicher Bildkunst: Bereits im Jahr 500 finden wir diese Darstellungen und seit dem 8. Jahrhundert wird einer der Könige dunkelhäutig gezeigt. Zuerst war das Caspar, später Melchior. Diese Ikonografie reicht weit vor die europäische Kolonialisierung Afrikas in eine Zeit, als das Christentum schon lange Staatsreligion in Äthiopien und Eritrea war.

Wenn also Weihnachtskrippen mit der Figur des Caspar oder Melchior einen Afrikaner (sic!) zeigen, dann hat

das nichts mit kulturhegemonialer Vereinnahmung zu tun, sondern mit universaler Menschenwürde: Menschen unterschiedlicher Hautfarbe und aus unterschiedlichen Ethnien sind gleichwertige Akteure und Adressaten von Jesu Frohbotschaft – bedarf diese ikonografische Aussage wirklich einer Revision?

Es gehört zum Wesen jeder Ikonografie, dass sie Chiffren – nicht Klischees! – für ihre Wiedererkennbarkeit verwendet: Josef, der Pflegevater des Jesuskindes, ist meist ein Greis, obwohl erstheiratende Männer damals jung waren. Das Jesuskind der Weihnachtskrippe ist selten ein realistisches Neugeborenes, sondern meist ein ein- bis dreijähriges Kind usw. Denn Sakralkunst ist kein dokumentarisches, sondern ein theologisches Medium. Welche Lippen- oder Nasenform ein Künstler der Figur des Melchior verliehen hat, ist so lange unerheblich, als die Darstellung nicht objektiv diskriminierend ist, und Letzteres festzustellen, ist ikonologisch keineswegs immer unfehlbar.

Vor dem Hintergrund eigener Verfehlung gegen die Kunstfreiheit hat sich die Kirche dazu bekannt, dass sie die kulturelle Diversität gemäß der »Eigenart und Lebensbedingungen der Völker« respektiert (Zweites Vatikanum, 1963). In diesem Sinne haben z. B. viele afrikanische Künstlerinnen und Künstler Weihnachtskrippen geschaffen, in denen alle Figuren sehr dunkelfarbig

sind und Kleidung wie Haartracht afrikanischer Tradition tragen. Dies bedeutet keinen Rassismus gegenüber den indigenen Wurzeln des jüdischen Israels, sondern es bedeutet nur eines: die Kunstfreiheit der Anverwandlung.

Was aber, wenn die Rolle des Melchior von dunkel geschminkten Hellhäutigen gespielt wird? Obwohl die jahrhundertalte Tradition des Sternsingens ein weithin beliebtes Crossover von Performance, »Sozialer Plastik« nach Joseph Beuys, Charity und Brauchtumpflege ist, bekommt sie unversehens Gegenwind: Die Melchior-Performance sei gleichzusetzen mit rassistischem »Blackfacing« aus Spottkomödien, so der Vorwurf. Aber anders als das verhöhnende Blackfacing oder als die niederländische Schreckfigur des »Zwarthen Piet« drückt die Melchior-Performance schon immer wertschätzende Anverwandlung aus, zumal sie eine Königswürde verkörpert. Motivisch ist jeder der drei Sterndeuter ein hoch angesehener »Weiser«, ein »König des Wissens«! Gegenläufige Missverständnisse sind vermeidbar, wenn diese Kontextualität als Fakt wahrgenommen wird.

Dass indes ausgerechnet Rechtspopulisten jetzt mit übler Gegenbeschimpfung der Kritikerinnen und Kritiker das Melchior-Motiv zu »retten« vorgeben, bewirkt am Ende nichts anderes, als ein derzeit ohnehin fragiles Kulturgut zu kontaminieren. Menschen, die durch Intoleranz und Hass dem

Evangelium zuwiderhandeln, haben kein Recht, über biblisch inspirierte Darstellungen mitzudiskutieren.

Was aber folgt nun für die Sternsingerinnen und -singer? »Man kann doch einfach schwarze Kinder an der Aktion beteiligen; Anmalen ist nicht nötig«, verlautet die Initiative Schwarze Menschen in Deutschland. Diese sympathische Wortmeldung trägt Eulen nach Athen, weil People of Color schon

Es gehört zum Wesen jeder Ikonografie, dass sie Chiffren – nicht Klischees! – für ihre Wiedererkennbarkeit verwendet

lange ganz selbstverständlich an der Sternsingeraktion beteiligt sind. Sollen hingegen dort, wo sich keine People of Color zum Sternsingen melden, wirklich nur noch die »drei weißen heiligen Könige« durch die Straßen ziehen? Soll Melchior in der Weihnachtskrippe ein irgendwie »neutrales« Aussehen erhalten? Sollte man seine Figur zur Vermeidung von Stereotypen ganz aus der Krippe entfernen? In beflissener Konsequenz der aktuellen Vorwürfe müsste man solche Szenarien wohl gutheißen – aber wäre das nicht die unbeabsichtigte Restitution eines »Apartheidssystems im Kopf« in Kunst, Kultur und Brauch-

tum? Das wäre tragisch und nachher hätte es natürlich niemand gewollt.

Gibt es eigentlich ein Recht der Dargestellten, darüber zu verfügen, ob und wie sie dargestellt werden möchten? Und wie verhält es sich, wenn – wie eben bei den Drei Königen – bereits stark typologisch überformte Individuen zur künstlerischen Darstellung gelangen? Zu dieser Frage hält die Geschichte bittere Lektionen bereit: Arbeiter und Bauern sahen sich durch vorgeblich dekadente künstlerische Porträts verunglimpft, Männer durch scheinbar weichliche, Frauen durch vermeintlich devote, »Helden« durch angeblich »unheldische«. Dabei änderten sich die Wertungen natürlich ständig – bestenfalls symbolpolitisch, schlimmstenfalls totalitär.

Andererseits, dass in Kunst und Kultur auch echte, nicht nur gefühlte Diskriminierungen vorkommen, ist leider Fakt. Dagegen gibt es das seit 1949 bestehende rechtsstaatliche Maßnahmenpaket, das der ausgewogenen Rechtsgüterabwägung zwischen Ehren-, Jugend- und Straftatenschutz inklusive Strafverfolgung von Volksverhetzung einerseits und Kunstfreiheit andererseits dient. Dieser bewährten Balance sollte weiterhin vertraut werden. Dürfen die Drei Könige in diesem Sinn friedliche Weihnachten erleben?

Jakob Johannes Koch ist Kulturreferent der Deutschen Bischofskonferenz

Black Power in den Bundestag

Der Musikmanager Joe Chialo kandidiert für die CDU in Berlin

LUDWIG GREVEN

Joe Chialo hat kein Problem damit, Schwarzer genannt zu werden. »People of Color« – da winkt er ab. »Denjenigen, die das im ländlichen Raum durchsetzen wollen, wünsche ich viel Erfolg«, sagt er. »Schwarz und Weiß: Das schafft für mich Gleichheit.« Natürlich habe er, obwohl 1970 in Bonn als Sohn von Diplomaten aus Tansania geboren und deshalb privilegiert, auch Diskriminierung erlebt. »Alles andere wäre ein Wunder gewesen«, sagt er. Aber er will kein Narrativ, das ihn als Opfer darstellt. Er wolle Brücken bauen, nicht spalten. Und deshalb nicht immer von Rassismus reden.

Dem 50-Jährigen, der im Pass und im Herzen durch und durch Rheinländer ist, steht für kulturelle Vielfalt. Der Aufstieg zum erfolgreichen Musikmanager gelang ihm auf ungewöhnlichen Wegen. Weil sein Vater eine Benediktinerschule in Tansania besucht hatte, ließ er den neunjährigen Joe und seinen großen Bruder in Deutschland, als er nach Schweden versetzt wurde. Der Sohn wuchs daher ohne Familie in einem Internat des Salesianerordens in Rüdesheim am Rhein auf. Wohlbehütet, wie er betont. Statt wie er vorhatte, nach dem Abitur nach Ecuador zu gehen, um im Rahmen eines Sozialen Jahres Spanisch zu lernen und danach Jura zu studieren, veranlasste ihn ein Pater, erst einmal eine handwerkliche Ausbildung als Zerspanungsmechaniker zu machen. »Das hat mich geprägt, mir einen anderen Zugang zur Arbeit verschafft.«

Chialo studierte dann doch noch, Geschichte, Politik und wirtschaftliche Staatswissenschaft in Erlangen. Nebenbei machte er Musik und trat als Sänger mit seiner Band »Blue Manner Haze« in ganz Europa auf. »Dann habe ich jedoch gemerkt, dass die Arbeit hinter den Kulissen noch mehr Spaß macht.« Er ging zu einem Musiklabel und machte unter anderem Britney Spears in der Radiolandschaft im Südwesten Deutschlands populär. Bei einem Rammstein-Konzert in Amsterdam warb ihn Tim Renner zu Universal Music nach Hamburg und dann Berlin ab. Als A&R-Director gehörte dort unter anderem die Vermarktung von Künstlern wie Ich+Ich, Juli und Popstar-Acts zu seinen Aufgaben. 2012 gründete er Airforce1 Records, ein Joint Venture mit Universal, und in diesem April – unter Pandemie-Bedingungen – das Label Afroforce1 in Südafrika, um Musiker aus Afrika in Europa zu promoten. »Afrika ist eine kreative Supermacht. Dort gibt es so tolle Musik. Ich habe mich gefragt: Wie kann man den Eintritt von afrikanischen Künstlern in den Weltmarkt organisieren und somit neue Helden für Afrika schaffen. Das ist meine Motivation.«

Als vielbeschäftigter Musikmanager, zudem Vater einer dreijährigen Tochter, hat Chialo genug zu tun. Aber er engagiert sich auch politisch und kandidiert für die CDU in Berlin-Spandau/Charlottenburg-Nord im nächsten Jahr als Quereinsteiger für den Deutschen Bundestag. »Dieses Jahr war für uns alle und für uns als Musikbranche eine un-

geheure Herausforderung. Es hat auch mich zum Nachdenken gebracht. Was ist mein Beitrag?« Deshalb wolle er Verantwortung übernehmen und dahin, wo die politischen Entscheidungen fallen, und sich für die Interessen der Kultur- und Kreativwirtschaft sowie Familien, Bildung, Digitalisierung, Innere Sicherheit, Wohnen und Verkehr einsetzen. Außerdem will er sich für Beziehungen zu Afrika, dem »jungen Kontinent«, auf partnerschaftlicher Basis stark machen. Afrika dürfe nicht immer nur als Kontinent der Not und Ausgangspunkt von Migration gesehen werden, sondern auch als Zukunftsmarkt mit enormem Wachstumspotenzial. Vor allem mittelständische Unternehmen will er einladen, diese Chancen zu nutzen und dadurch auch die afrikanischen Märkte zu entwickeln. Aus diesem Grund investierten Universal Music und andere Unternehmen der Kreativwirtschaft derzeit massiv in den Kontinent.

Initiative ergreifen, Chancen ins Auge fassen, nicht in erster Linie Schwierigkeiten: Das entspricht seinem Temperament und seiner Lebenseinstellung, wohl auch seinen Lebenserfahrungen. Er hält überhaupt nichts davon, Übernahmen aus anderen Kulturen, von Musik, Mode, Essen oder Frisuren unter dem linken Schlagwort »kulturelle Aneignung« als kolonialen Raub zu brandmarken. In einer vernetzten Welt gehe es vielmehr um Kommunikation mit dem globalen Süden auf Augenhöhe. Schließlich macht er das selbst, als Promoter afrikanischer Musik. »Musik und Kultur leben davon, Einflüsse auf-



FOTO: LAURENCE CHAPERON

Der Musikmanager Joe Chialo

zunehmen und zu verarbeiten«, ist er überzeugt.

In die CDU trat er 2016 ein, nachdem er früher mit den Grünen sympathisiert hatte, weil ihn seine Werte und das christliche Menschenbild mit ihr verbinden, wie er sagt. Zunächst wollte er in Berlin-Mitte für den Deutschen Bundestag kandidieren und machte mit einem gut gemachten Social-Media-Video auf sich aufmerksam. Doch dort hätte er parteiintern gegen Ottilie Klein, eine Frau, Bankerin und frühere Mitarbeiterin des Fraktionschefs im Abgeordnetenhaus, konkurrieren müssen. Das wollte der Landesvorsitzende Kai Wegner vermeiden und überzeugte Chialo, stattdessen in seinem bisherigen Wahlkreis Spandau anzutreten, weil er selbst 2021 Regierender Bürgermeister werden will. In Spandau, wo 2017 die SPD das Direktmandat nur knapp gewann, sind Chialos Chancen besser, denn in Mitte gewann die CDU das Direktmandat zuletzt vor 30 Jahren.

Allerdings muss der Musikmanager sein künftiges politisches Revier, das er bislang hauptsächlich von Konzerten in der Spandauer Zitadelle kennt, nun erst mal kennenlernen.

Vorbehalte in der CDU gegen ihn, weil er ein Schwarzer ist, spürt er nach eigenen Angaben nicht. »Die Menschen in der Partei begegnen mir sehr offen. Sie haben mich mit über 90 Prozent nominiert.« Seine Herkunft soll im Wahlkampf herausgestellt werden. Motto: Die CDU steht für Vielfalt. Im Deutschen Bundestag sitzt bisher nur ein Schwarzer, Karamba Diaby, für die SPD. Er war immer wieder rassistischen Angriffen ausgesetzt. Im Januar wurde auf sein Wahlkreisbüro geschossen. Chialo schreckt das nicht. Genauso wenig wie das Risiko, nicht gewählt zu werden. »Der Begriff Niederlage«, sagt er selbstbewusst, »kommt in meinem Wortschatz nicht vor.«

Ludwig Greven ist freier Publizist

Zur Verwertung von Werken

Das Urhebervertragsrecht

ROBERT STAATS

Urheber und ausübende Künstler schließen über die Verwertung ihrer Werke regelmäßig Verträge mit Verwertern, wie Verlagen oder Filmproduzenten, ab. Diese Verträge unterliegen den Regeln des Urhebervertragsrechts. Keine Verwerter im Sinne des Urhebervertragsrechts sind dagegen Verwertungsgesellschaften; für das vertragliche Verhältnis zwischen Kreativen und Verwertungsgesellschaften findet vielmehr das Verwertungsgesellschaftengesetz Anwendung. Im Kern geht es beim Urhebervertragsrecht darum, sicherzustellen, dass die Urheber und ausübenden Künstler eine angemessene Vergütung für die Verwertung ihrer Werke von ihren Vertragspartnern erhalten. Das Urheberrechtsgesetz kennt seit dem Jahr 2002 – und nach heftigen Auseinandersetzungen zwischen Urheber- und Verwerterseite – einige besondere Bestimmungen, mit denen dieses Ziel erreicht werden soll.

Im Mittelpunkt steht dabei der Anspruch auf angemessene Vergütung (§ 32 UrhG). Dieser Anspruch besteht im Verhältnis zwischen Urhebern und Vertragspartnern. Das Gesetz sieht zunächst vor, dass die Urheber die vertragliche Vergütung zu erhalten haben – das ist wenig überraschend. Sollte keinerlei Vergütung vereinbart sein, so ist festgelegt, dass die angemessene Vergütung als vereinbart gilt. Und wenn zwar eine Vergütung vereinbart wurde, diese aber nicht angemessen ist, so haben Urheber einen vertraglichen Korrekturanpruch gegenüber ihren Vertragspartnern. Die

zuletzt genannte Regelung ist mit Abstand am wichtigsten. Wann aber ist eine Vergütung angemessen? Das ist eine schwer zu beantwortende Frage, die bereits im römischen Recht bei der Bestimmung des »iustum pretium«, des »gerechten Preises«, eine Rolle spielte.

Der deutsche Gesetzgeber hat das Problem im Jahr 2002 gesehen und versucht, es dadurch zu lösen, dass die angemessene Vergütung durch »Gemeinsame Vergütungsregeln« (GVR) zwischen repräsentativen Urheber- und Verwerterverbänden oder einzelnen Verwertern ausgehandelt wird; Verwertungsgesellschaften sind hier außen vor.

Gibt es eine solche GVR, so ist die dort vorgesehene Vergütung unwiderleglich angemessen. Fehlt es dagegen an einer GVR, so ist nach dem Gesetz eine Vergütung angemessen, wenn sie im Zeitpunkt des Vertragsschlusses dem entspricht, »was im Geschäftsverkehr nach Art und Umfang der eingeräumten Nutzungsrechte, insbesondere nach Dauer, Häufigkeit, Ausmaß und Zeitpunkt der Nutzung, unter Berücksichtigung aller Umstände üblicher- und redlicherweise zu leisten ist.« Im Zweifel muss diese abstrakte Vorgabe durch die Gerichte ausgelegt werden.

Bei der Bestimmung der angemessenen Vergütung in GVRs verhandeln dagegen die Beteiligten unmittelbar miteinander. Das Gesetz sieht dabei detaillierte Regelungen für die Aufstellung von Vergütungsregeln nebst einem Verfahren vor einer Schlichtungsstelle vor (§§ 36, 36a UrhG). Auch wurden mittlerweile Bestimmungen eingeführt, wonach Verbände (§ 36b UrhG) oder individuelle Urheber (§ 36c UrhG) Regelungen in GVRs gegenüber bestimmten

Verwertern durchsetzen können. Nachdem es über viele Jahre nur sehr wenige GVRs gab, wurden zwischenzeitlich einige Vergütungsregeln für Autoren und Übersetzer belletristischer Werke, im Pressebereich sowie im Bereich von Film und Fernsehen vereinbart.

Wichtig ist, dass von dem Anspruch auf angemessene Vergütung nicht zum Nachteil der Urheber abgewichen werden darf. Eine Ausnahme besteht bei der – vergütungsfreien – Einräumung von Nutzungsrechten für Friseurmann, wie sie z. B. bei der Vergabe von Creative Commons-Lizenzen vorgesehen ist. Soweit die Vergütung durch Tarifverträge bestimmt ist, findet der Anspruch auf angemessene Vergütung keine Anwendung; es gibt also einen Vorrang von Tarifverträgen.

Bei dem beschriebenen Anspruch auf angemessene Vergütung kommt es auf den Zeitpunkt des Vertragsschlusses an. Die Regelung wird durch den – ebenfalls unabdingbaren – Anspruch auf »weitere angemessene Beteiligung« der Urheber (§ 32a UrhG) flankiert, der einen »Fairnessausgleich« vorsieht und in früheren Gesetzesfassungen unter der Bezeichnung »Bestsellerparagraph« bekannt war. Die Bestimmung greift ein, wenn eine vertraglich vereinbarte Vergütung zunächst nicht zu beanstanden ist, sich aber später herausstellt, dass sie in einem auffälligen Missverhältnis zu den Erträgen der Werknutzung steht, weil die Verwertung besonders erfolgreich ist. Und wann liegt ein auffälliges Missverhältnis vor? Davon ist nach der Rechtsprechung des Bundesgerichtshofes (BGH) jedenfalls dann auszugehen, wenn die vereinbarte Vergütung nur die Hälfte der angemessenen Vergütung beträgt. In diesem Fall kann der Urheber eine Anpassung des Vertrages verlangen, mit dem ihm eine weitere Vergütung gewährt wird. Dabei spielt es keine

Rolle, ob die Vertragspartner diese Entwicklung vorhersehen konnten. Soweit der Vertragspartner die Nutzungsrechte im Rahmen einer »Lizenzkette« einem anderem Verwerter eingeräumt hat, der seinerseits Erträge erwirtschaftet, die in einem auffälligen Missverhältnis zu der ursprünglich vereinbarten Vergütung des Urhebers stehen, so hat der Urheber einen unmittelbaren Anspruch gegenüber dem Dritten; die Haftung des Vertragspartners entfällt in diesem Fall. Tarifverträge oder gemeinsame Vergütungsregeln, die die weitere angemessene Vergütung regeln, gehen auch hier dem gesetzlichen Anspruch vor.

Die Gerichte haben sich mit dem Fairnessausgleich in den letzten Jahren häufiger befasst. Besonders bekannt ist der Fall des Chefkameramannes des Films »Das Boot«, Jost Vacano, der seit vielen Jahren unter anderem gegen die Produktionsfirma des Films klagt. Ganz aktuell ist eine Klage der Drehbuchautorin der Filme »Keinohrhasen« und »Zweiohrküken«, Anika Decker, die sich ebenfalls auf den Fairnessparagrafen beruft.

Neben dem Anspruch auf angemessene Vergütung und auf Fairnessausgleich kennt das Gesetz mittlerweile auch einen Auskunfts- und Rechenschaftsanspruch der Urheber gegenüber ihren Vertragspartnern (§ 32d UrhG) oder – unter bestimmten Voraussetzungen – auch gegenüber anderen Verwertern in der Lizenzkette (§ 32e UrhG). Der Auskunftsanspruch besteht grundsätzlich einmal im Jahr. Er ist aber gänzlich ausgeschlossen, wenn der Urheber lediglich einen nachrangigen Beitrag zu einem Werk erbracht hat oder die Inanspruchnahme des Vertragspartners aus anderen Gründen unverhältnismäßig ist. Von den Vorgaben des Gesetzes kann zulasten der Urheber nur aufgrund einer gemeinsamen Vergütungsregel

oder eines Tarifvertrages abgewichen werden. Hier zeigt sich erneut deutlich, wie sehr der Gesetzgeber auf kollektive Vereinbarungen setzt.

Die im Jahr 2002 erstmals eingeführten Regelungen zum Urhebervertragsrecht wurden im Jahr 2016 in einigen Punkten reformiert. Nunmehr steht im Zusammenhang mit der Umsetzung der EU-Richtlinie über das Urheberrecht im digitalen Binnenmarkt (DSM-Richtlinie) eine erneute Überarbeitung des bestehenden Rechts an. Grundlegende Änderungen des Systems sind aber nicht erforderlich. Das ändert allerdings nichts daran, dass – wenig überraschend – einige Regelungsvorschläge im aktuellen Referentenentwurf des Bundesministeriums der Justiz und für Verbraucherschutz umstritten sind. Das gilt z. B. für Änderungen beim Auskunfts- und Rechenschaftsanspruch. Allerdings setzten sich sowohl Vertreter der Urheber als auch der Verwerter dafür ein, dass – wie bisher – von der gesetzlichen Regelung durch kollektive Vereinbarungen abgewichen werden kann. Das ist zu begrüßen und entspricht nicht zuletzt der Auffassung des Deutschen Kulturrates. Die DSM-Richtlinie ist bis Juni 2021 umzusetzen; der Ausgang des Gesetzgebungsverfahrens ist mit Spannung abzuwarten.

Robert Staats ist Geschäftsführendes Vorstandsmitglied der VG Wort und Vorsitzender des Fachausschusses Urheberrecht des Deutschen Kulturrates

i INFO

Robert Staats erläutert in jeder Ausgabe von Politik & Kultur prägnant und verständlich einzelne Aspekte des Urheberrechts. Lesen Sie alle Beiträge unter: bit.ly/2J5GhPD

»Ich kann mir gut vorstellen, dass die Kultur im Ministeriumszuschnitt aufgewertet wird«

Robert Habeck im Gespräch

Der Bundesvorsitzende von Bündnis 90/Die Grünen, Robert Habeck, steht kurz nach dem Bundesparteitag seiner Partei Hans Jessen Rede und Antwort. Sie sprechen über Corona-Hilfen, die Rettung der Innenstädte und ein Bundeskulturministerium.

Hans Jessen: Herr Habeck, in Ihrer Rede zur Eröffnung des Grünen Bundesparteitags Ende November, der erstmals als Online-Parteitag abgehalten wurde, sagten Sie: »Die Pandemie und ihre Folgen verstärken eine Entwicklung, die schon lange zuvor eingesetzt hat: (...) Wir müssen nicht mehr ins Kino oder Theater gehen, wir können im Wohnzimmer streamen. Wir müssen nicht mehr in die Innenstädte, wir können online shoppen. Wir müssen nicht mehr zu politischen Veranstaltungen, wir haben ja unsere Facebook- oder Twitter-Blasen, in denen sich Gleichgesinnte im Rechthaben bestätigen.« Ist die Pandemie ein Beschleuniger entkulturalisierender Prozesse?

Robert Habeck: Ja, das ist meine Wahrnehmung und Sorge. Die Pandemie ist wie ein Katalysator: Sie verschärft die sozialen, politischen, gesellschaftlichen, normativen Konflikte, die vorher schon da waren. Das schließt den kulturellen Rahmen ein, sowohl konkret Kulturpolitik als kreative Leistung wie aber auch Kultur als gesellschaftliche Formation. Das ist kein guter Befund.

Wenn man in diesem Sinne Pandemie als Prozessbeschleuniger nimmt: Welches sind die besonders dramatischen Resultate dieses unguten Befundes?

Zum einen verschärft die Krise soziale Ungleichheiten, die schon vorher da waren: Wer mit drei kleinen Kindern alleinerziehend in einer kleinen Wohnung lebt, hat es mit geschlossenen Schulen viel schwerer, als jemand, der in einem großen Haus mit Garten auf dem Land lebt. Viele Soloselbstständige kamen schon vorher kaum über die Runden – und zwar nicht nur Kunst- und Kulturschaffende im engeren Sinne, sondern auch z. B. Bühnenarbeiterinnen und Maskenbildner. Jetzt sind sie teilweise am Existenzminimum. Die unterbliebene staatliche Unterstützung verschärft diese Situation. Zum Zweiten geht es um die gesellschaftlich-normative Ebene, vielleicht etwas schwieriger zu erkennen. Wer zuvor schon den Eindruck hatte: Ich werde nicht gesehen, die hören nicht auf uns, findet jetzt in der Corona-Pandemie eine weitere Bestätigung. Und die politische Rechte versucht, sich das zunutze zu machen, gezielt Verunsicherung, Wut zu schüren. Das sieht man besonders bei den Demonstrationen. Ich befürchte, dass dies eine Zersplitterung, vielleicht Spaltung vorantreibt. Der Indikator dafür sind die US-Wahlen, wo sich gezeigt hat, dass – trotz des Siegs von Joe Biden – Corona die Polarisierung verschärft hat.

Kulturarbeiter gehen pleite – aber Miete müssen sie trotzdem zahlen, solange es geht. Die Grünen beanspruchen politische Führung. Haben sie ein Konzept gegen die soziale Spaltung? - Den 10-Punkte-Katalog zur Rettung der Innenstädte als kulturelle Lebenszentren

unterstützen sowohl Grüne als auch der Deutsche Kulturrat. Darin wird unter anderem verlängerter Mietkündigungsschutz gefordert. Reicht so etwas?

Erst mal ist es richtig, den Mitkündigungsschutz zu verlängern, wobei man aufpassen muss, dass Probleme nicht nur weitergereicht werden: Es gibt nicht nur sehr solvente Vermieter, die reichlich Geld haben. Wenn jemand von seinen Mieteinnahmen lebt und die nicht mehr kommen, wäre diese Person dann die gekniffene. Aber natürlich reicht das nicht aus. Die Menschen, die jetzt nicht arbeiten dürfen, nicht auf der Bühne, nicht hinter der Bühne, brauchen dringend einen richtigen Unternehmerlohn. Wir haben schon vor Monaten dazu Vorschläge vorgelegt: eine Art Kurzarbeitergeld für Kulturschaffende, das sich am letzten Jahreseinkommen orientiert. Das sollte bei 1.200 Euro gedeckelt sein. Aber lange hat die Bundesregierung das ignoriert, jetzt macht sie auch nur winzige Schritte.

Als dieser »Unternehmerlohn« vor etwa einem Monat erstmals angesprochen wurde, schien das Bundeswirtschaftsministerium zumindest diskussionsbereit. Hat sich da in der Zwischenzeit etwas bewegt, gibt es Fortschritte?

Die Bundesregierung hat mit einer Einmalzahlung von maximal 5.000 Euro einen kleinen Schritt gemacht, der aber längst nicht reicht: Die Menschen werden in Hartz IV gezwungen. Und für die langen letzten Monate erhalten sie nichts, obwohl viele schon auf ihre Altersrücklagen zurückgreifen mussten. Das ist bitter. Nach meinem Eindruck fehlt aber, gerade auch bei den Sozialdemokraten, ein Verständnis für andere Arbeitswelten jenseits der klassischen, die nur von festangestellten Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmern ausgeht. Dabei legt die Pandemie genau das offen: Soloselbstständige sind zwar selbstständig, aber – anders als die freien Berufe wie Anwälte, Ärzte oder Notare – leben sie oft prekär in einer hybriden Arbeitswelt. Sie sind darauf angewiesen, dass öffentliche oder private Aufträge reinkommen. Wenn die ausbleiben, weil es keine Konzerte gibt, weil Clubs und Theater geschlossen sind, sieht man, wie sehr sie in einem Abhängigkeitsverhältnis stehen. Soloselbstständige sind neue Arbeiter. In der Krise lernen wir, dass die dringend eine bessere soziale Absicherung brauchen.

Der Kultursektor ist Ihnen aus der eigenen Biografie als Schriftsteller vertraut. Seit März geht es um Hilfen für die Betroffenen der Coronakrise. Erst mit den Novemberhilfen wurde akzeptiert, dass nicht Betriebskosten, sondern Umsatz der Maßstab für Kulturschaffende ist. Hat sich da auch eine Ahnungslosigkeit der Ministerialbürokratie über Strukturen des Kultursektors gezeigt?

Das weiß ich nicht, ob es daran liegt. Mir scheint vor allem, dass bei den politischen Entscheidungen der vergangenen Monate das Verständnis, was es bedeutet, als Soloselbstständige auf dem Berufsmarkt zu sein, nicht sehr ausgeprägt war. Sie folgten eher dem Narrativ von 2003 oder 2004: »Na ja, dann sind die selber schuld – wer sich so prekär aufstellt, muss halt mit den Risiken leben.« Die Hilfen für Soloselbstständige jedenfalls reichen hinten und vorne nicht. Wenn man

das durchrechnet, ist es eher ein Abwatschen als eine Hilfe.

Künstler weisen darauf hin, dass auch die nun verlangten Nachweise bzw. Inanspruchnahme von Grundsicherung zur Folge haben können, dass sie z. B. aus der Künstlersozialkasse rausfliegen, weswegen diese Hilfsmöglichkeiten in Wahrheit gar keine Option seien?

Das ist so. Zwar gibt es derzeit einen erleichterten Zugang zur Grundsicherung. Vermögen wird nicht geprüft. Miete wird als angemessen anerkannt. Aber schon auf Hartz IV angewiesen zu sein, löst bei den Menschen etwas aus. Ein Gefühl, sich rechtfertigen zu müssen, weil sie »nichts tun« – obwohl sie ja gerade nicht arbeiten dürfen. Die Logik bei Hartz IV, dass man letztlich doch Bedürftigkeit nachweisen muss, passt einfach nicht zur jetzigen Situation.



So retten wir unsere Innenstädte – Bündnis 90/Die Grünen, Handelsverband Deutschland, Deutscher Hotel- und Gaststättenverband und Deutscher Kulturrat haben einen gemeinsamen Forderungskatalog vorgelegt

Der Kulturbereich ist der erste, der in der Krise dichtgemacht wurde, und wird der letzte sein, der wieder aufmacht, sagten Sie vor Kurzem. Wie viele der eine Million Arbeitsplätze in diesem Bereich sind ernsthaft bedroht?

Das lässt sich jetzt noch nicht sagen. Aber was ich persönlich im Freundes- und Bekanntenkreis höre, gibt einen Eindruck, es droht ein kultureller Kahlschlag. Es ist zu befürchten, dass Clubs und kulturelle Räume, die jetzt geschlossen haben, nie wieder aufmachen werden. Die Unterstützung für den Kunst- und Kulturbereich bleibt deutlich unter dem, was andere Branchen bekommen. Das lässt sich auch an der Struktur der Hilfen erkennen: In anderen Branchen werden bis zu 75 Prozent der ausgefallenen Gelder zugesagt – bei Soloselbständigen mit den Neustarthilfen sind es 25 Prozent, maximal 5.000 Euro. Wenn jemand als Musikerin auf Hochzeiten

spielt, nun aber keine Hochzeitsfeiern mehr stattfinden dürfen, geht sie notgedrungen in einen anderen Beruf, wenn sie denn einen anderen gelernt hat. Wenn irgendwann wieder Hochzeiten mit Musik und Tanz erlaubt sind: Wäre sie dann bereit oder auch nur in der Lage, hier wieder anzufangen? Es ist völlig unklar, wer nach der Pandemie überhaupt noch kulturelle Leistungen erbringen kann.

Kultureinrichtungen wie Kinos oder Theater beklagen, dass sie geschlossen bleiben müssen, obwohl sie Hygienekonzepte erarbeitet und auch technisch installiert haben. Ist das verhältnismäßig, oder plädieren Sie für Lockerungen, wo es tragfähige Konzepte gibt? Es ist ein Strategiewechsel gegenüber dem Sommer, als gesagt wurde: Wo es Konzepte gibt, kann gespielt werden. Der Grund für den Strategiewechsel ist, dass bei Ansteckungsrisiken noch im-

wirkungen von Corona zu tun haben. Im besten Fall haben wir es dann mit Wiederaufbauarbeit zu tun. Für die kulturellen Räume ist sicher ein Investitionsprogramm nötig, das die freien Spielstätten und Theater sichert oder auch leer stehende Gebäude für kulturelle Nutzung zur Verfügung stellt. Zum anderen wird es um die bessere Absicherung von Kulturschaffenden gehen. Meiner Ansicht nach ist es nicht so kompliziert, neben der Renten- und Krankenversicherung, die ja für Kulturschaffende offen ist, auch eine Säule für die Arbeitslosenversicherung aufzubauen. Kultur ist nicht nur etwas, was Spaß macht, sondern sie schafft die Räume und Diskurse, in denen eine Gesellschaft sich über sich selbst verständigt. Deswegen meine ich, dass das auch institutionell auf Bundesebene geändert werden muss. Mir scheint, dass die Anbindung im Kanzleramt

mer zu wenig Wissen da ist, wo die Ansteckungen tatsächlich stattfinden. Es ist nur klar: Die Zahlen müssen runter, irgendwie. Das ist nicht befriedigend, aber im Augenblick ist die Lage einfach so angespannt, dass ich den Kurs notgedrungen mittrage, auch wenn der Kulturbereich als erster davon betroffen ist. Ich hoffe aber sehr, dass die jetzigen Beschränkungen wirken und dass wir in absehbarer Zeit wieder über Lockerungen sprechen können. Da könnte man schrittweise vorgehen: In Regionen mit geringem Infektionsgeschehen kann man gerade für lokale Veranstaltungen eher lockern als in Hotspots.

Wie wollen Bündnis 90/Die Grünen Kultur in der kommenden Legislaturperiode fördern? Was wird auf der Agenda stehen? Die nächste Legislatur beginnt ab September 2021. Ich denke, wir werden dann noch extrem mit den Aus-

nicht genug Kraft entfaltet hat. Ich kann mir gut vorstellen, dass die Kultur im Ministeriumszuschnitt aufgewertet wird, mit einem eigenen Budget und Portfolio.

Also ein Bundeskulturministerium?

Es muss nicht ein Ministerium allein für Kultur sein. Man kann das kombinieren mit anderen Bereichen. Aber eine originäre Zuständigkeit und eine eigene Verantwortung, mit einer Ministerin oder einem Minister, die auch als solche agieren können. Das würde die Kulturarbeit deutlich stärken.

Vielen Dank.

Robert Habeck ist Bundesvorsitzender von Bündnis 90/Die Grünen. Hans Jessen ist freier Publizist und ehemaliger ARD-Hauptstadtkorrespondent

FOTO: PICTURE ALLIANCE / ROBERT B. FISHMAN | ROBERT B. FISHMAN

Stadthorizont

Perspektiven auf die Entwicklung der Stadt

RICCARDA CAPPELLER

Stadt leben, Stadt machen und Stadt verstehen. Dort, wo wir am dichtesten zusammenleben und Lebensrealitäten, Vorstellungen, Charaktere, Gesellschaftsgruppen und Individualinteressen am häufigsten miteinander konfrontiert sind, wird es immer wichtiger, die Beschaffenheit und Entwicklung des urbanen Raums, der Situationen des sozialen Austauschs ermöglicht, zu diskutieren. Sicherlich – das Urbane beschränkt sich nicht mehr nur noch auf die Stadt, sondern schließt mit der zunehmenden Digitalisierung, globalen Vernetzungen, demografischem Wandel und Migration auch periphere Räume, ländliche Entwicklungsformen und Lebensrealitäten mit ein, die ebenso wie in der Stadt alternative Modelle des Zusammenlebens und neue strukturelle Formen dafür aufzeigen – trotzdem aber ist es die Dichte der Stadträume, die mit dem bereits bestehenden, zu erweiternden Räumen sowie ihrer Diversität und Durchmischung, besonders die Potenziale für die Zukunft birgt und diese bereits jetzt in der Bevölkerung diskutieren und testen sollte. Es ist dennoch überraschend, dass diesen Herbst gleich mehrere Ausstellungen in Berlin zu finden waren, die sich mit dem Thema Stadt, ihrer Konstitution und Produktion, aber auch ihrer Aneignung und Transformation beschäftigen. Während »Aufbruch und Chaos« im Märkischen Museum, bekannt als die »Großberlin-Ausstellung« wohl den klassischsten Rahmen bildet, indem sie über die Historie die Expansion des Berliner Stadtraums thematisiert und dem Besucher – inzwischen auch digital als 3D-Schau – vermittelt, geht es in den anderen Ausstellungen um eine multiperspektivische Darstellung, die sowohl das Wesen der Stadt und unserer Gesellschaft als auch eine sich hoffentlich verstetigende Art des Stadtmachens – in Kooperation und Teilhabe – widerspiegelt. Gezeigt werden extrem verschiedene Positionen im städtischen Diskurs und eine methodische Vielfalt in Bezug auf Erzähl- und Vermittlungsstrategien, die zur Reflexion und Diskussion anregen.

Es geht in dieser, einer geschriebenen Zusammenschau, für die der Austausch mit einigen der Kuratoren – Tim Rieniets von stadthaltig/urbainable, Tatjana Schneider und Lukas Freireiss von Stadt leben/Living the city sowie Carolin Adler und Eylem Sengezer von Poröse Stadt/Porous city – die Basis bildet, also nicht um das vollständige Abbilden des jeweiligen Ausstellungskonzepts, sondern vielmehr darum, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufzuzeigen und sie als Formate kultureller Bildung mit Blick auf die zukünftige Stadtentwicklung zu diskutieren.

Dazu ist zu Beginn die Titelmahl herauszustellen. Bei »stadthaltig« – vom 5. September bis 2. November 2020 in der Akademie der Künste – ist es eine Wortneuschöpfung aus Stadt und Nachhaltigkeit, die gewollt gewalt knirscht. Und das obwohl die Stadt an sich, so sieht es Tim Rieniets, der sie zusammen mit Matthias Sauerbruch und Jörn Walter kuratierte, schon immer ein Nachhaltigkeitskonzept war – innovativ und auf Optimierung ausgerichtet.

»Stadt leben«, der Titel der multimedialen Projektsammlung – vom 29. September bis 20. Dezember 2020 im Tempelhofer Flughafen – bezieht sich auf das Zitat »Habitate la Cité« des italienischen Architekten und Aktionskünstlers Ugo la Pietra, der sich in seinen Installationen und Filmen mit der spielerischen Aneignung und Produktion von Stadt beschäftigt. Die aktive Teilhabe anstelle einer passiven Nutzung des Lebensraums steht hier im Fokus. »Poröse Stadt« – vom 29. August bis 25. Oktober 2020 im Kunstraum Kreuzberg/Bethanien – greift das Denkbild des Porösen aus einem Essay zu Neapel von Walter Benjamin und Asja Lacis auf, bei dem den Kuratorinnen zufolge nicht nur eine materielle Qualität von Architektur, sondern auch eine Methode beschrieben wird, sich städtischen Phänomenen jenseits der Trennung von sozialer und gemeinschaftlicher Erfahrung anzunähern.

So verschieden diese Richtungen auch sein mögen, ihre Fragestellungen richten sich gen Zukunft und stellen alternative Lösungen aus Architekten-sicht, Nutzerperspektive und vor einem sich wandelnden politischen und gesellschaftlichen Kontext vor. Noch vor der Pandemie konzipiert, greifen sie Themen auf, die im städtischen Diskurs schon immer eine Rolle spielen, nun aber vermehrt diskutiert werden: urbane Dichte, öffentlich zugängliche, inklusive und flexibel veränderbare Räume, Formen des Zusammenlebens, Integration sowie Regeln und Strukturen, die Besitzverhältnisse und Möglichkeiten der Transformation definieren und die Frage nach dem Recht auf Wohnen und dem Recht auf Stadt für alle.

»stadthaltig« – Ouvertüre zu zeitgemäßen Fragen und Architekten-schau

Eigentlich sind es zwei Ausstellungsformate – inhaltlich verknüpft, in Sprache, Rauminstallation und Zugänglichkeit jedoch sehr verschieden. Als wirklich gelungener Auftakt ein Überblick zu aktuellen Themen, Zahlen, Fragen und Beobachtungen in der europäischen Stadt, dem eine umfassende Recherche und Aufarbeitung des Instituts für Städtebau und Entwerfen, Abteilung Stadt und Raumentwicklung, der Universität Hannover zugrunde liegt. Im Zusammenspiel aus Fotografien realer Alltagsgeschehen von Erik-Jan Ouwerkerk, stichhaltigen Titeln, Informationsgrafiken und kurzen Textbeiträgen, vermittelt er einen fachlichen Hintergrund und spricht über die bewusst gewählte etwas kollegiale Sprache und die kaleidoskopische Umsetzung, die einer räumlichen Collage gleicht, auch Fachfremde an. Im zweiten Teil dagegen zeigt sich die schwieriger zugängliche Architektenwelt: In der etwas willkürlichen Sammlung aus 34 Projekten, die jeweils in einer Art Schaumraum zugänglich werden, vereinen sich Visionen, Planungen und Initiativen aus Forschung und Praxis von Architekten, Ingenieuren oder Vertretern der Stadtplanung – Mitgliedern der Akademie der Künste –, die uns eine positive Zukunft der Stadt versprechen könnten. Bei vielen Beiträgen muss man sich jedoch Mühe geben, um zu verstehen, wie sie zum Ausstellungs-



Einblick in die Ausstellung »Living the City« in der Haupthalle des ehemaligen Flughafens Berlin-Tempelhof

FOTO: SCHNEPP RENOU

thema beitragen, welche Alternativen sie vorschlagen und inwiefern sie die Herausforderungen unserer Zeit, wie den immer größer werdenden Flächenverbrauch, die Einflussnahme der Immobilienbranche in den öffentlichen Raum und die Weiterentwicklung und Umformung des Bestands als Aufgabe wie auch soziale Aspekte adressieren. Positiv herauszuheben ist z. B. der Film »Bodenlos«, in dem Christiane Thalgot und Regine Keller über Gespräche mit Vertretern der Stadtplanung, Immobilienbranche, Land- und Forstwirtschaft sowie Politik die Bedeutung des Bodens als Allgemeingut und die Notwendigkeit einer frühen Vermittlung von Wissen rund um unseren Lebensraum und den Umgang mit ihm hervorheben. Eine Botschaft, die über die Dimension des »Stadtplanens« weit hinausreicht.

»Stadt leben« – visuelle Explosion und vielseitige Begegnungen

Bunt, wild, eindrucksvoll, vielschichtig, Interesse weckend – so lässt sich der erste Eindruck über die aus 50 Geschichten zur Stadt bestehende Ausstellung beschreiben. Das Kuratorenteam, zu dem Lukas Freireiss und Tatjana Schneider sowie das Design- und Forschungsstudio »ThegreenEyl« gehören, spricht von einer »narrativen Collage«, die hier entstanden sei, eine Mischung aus Themen und Darstellungsformen, die für jeden etwas bieten und die Besucher auch über die räumlich entstehenden Situationen zum Nachdenken anregen. Wie die Stadt selbst wird sie über Bewegung und das Umherdriften wahrgenommen – und durch die Überlagerungen von Informationen, Bildern und den Rauminstallationen selbst zu einem komplexen Gebilde, das nicht nur Begegnungen und Austausch, sondern auch inhaltliche Verknüpfungen oder Konfrontationen im Zwischenraum möglich macht und provoziert. Ausgeführt im Auftrag des Bundesministeriums des Innern, für Bau und Heimat im Rahmen der Nationalen Stadtentwicklungspolitik, stellt den Hintergrund der Ausstellung die Leipzig Charta (2007) dar, die Grundlagen für eine neue Stadtpolitik definiert. Anders als in »stadthaltig« geht es hier aber nicht nur um die europäische Stadt,

sondern auch um das Lernen von Projekten über die Grenzen Europas hinaus – einem kosmopolitischen Verständnis. Interessant ist zudem der Fokus auf eher unfertige Projekte und die Prozesse dahinter – ob das die Lösungs-suche des Architekturbüros Lacaton & Vassal in der Auseinandersetzung mit den Bewohnern eines zu renovierenden Appartementhauses in Bordeaux ist, die Aufwertung und Neu-Bespielung des öffentlichen Raums in Barcelona, wo das Auto zugunsten menschlichen Lebensraums verbannt wird, oder das Konstruieren und Konzipieren temporärer Gemeinschaftsorte, wie in der Design-Buildt-Praxis des interdisziplinären Kollektivs »constructLab« mit dem Beispiel der Casa do Vapor in Lissabon, wo eine einfache Holzkonstruktion für kurze Zeit zum Freiluftklassenzimmer, Recycle-Küche, öffentlicher Bibliothek und Fahrradwerkstatt mit Skate-Rampe – einfach zu einem Ort des Austauschs wurde.

»Poröse Stadt« – künstlerische Herangehensweisen und politische Zusammenhänge

Berlin als Ort des Wandels und der Improvisation. In den vielen kleinen Erzählungen künstlerischer und aktivistischer Art bleiben wir in der Hauptstadt. Es geht um kollektiv geteilte Räume, Orte des Widerstands und der Selbstermächtigung, wie sie z. B. in der Hausbesetzerzene und in Mietprotesten zu finden sind. Gefordert wird eine strukturelle Veränderung, um auf die Wohnungsfrage nicht nur mit architektonischen und städtebaulichen Antworten reagieren zu können, sondern Prozesse der Inklusion schon frühzeitig in Planungen zu integrieren. Vorbildfunktion haben hier z. B. aktivistische Aneignungs- und Umdeutungsprozesse. Auch Stadterneuerungsprojekte der Internationalen Bauausstellungen 1984 und 1987 werden aus einer antirassistischen und feministischen Perspektive diskutiert. Viel zu wenig bekannt ist z. B. das Zusammenwirken politisch engagierter Studenten, den türkisch-kurdischen Migrantinnen und denjenigen, die nicht nur stadtplanerisch, sondern auf auch sozialer Ebene wirk-

lich etwas verändern wollten wie die Architektin Heide Moldenhauer in Kreuzberg. In der Ausstellung geht es den Kuratorinnen zufolge nicht nur darum, »Leerstellen innerhalb der gegenwärtigen Repräsentation von marginalisierten Themen in der Stadt aufzuzeigen«, sondern auch die »Stadt als gesellschaftliche Konstruktion und Erfahrungsraum« zu entdecken, wie dies z. B. die Sound-Art-Gruppe Ultra-Red tut, die Sound als Mittel für kollektive Reflexion und Vermittlung nutzt. Es ist jene spielerische Herangehensweise, die offene, ästhetisch ansprechende, experimentelle Art von politischen Debatten und der Frage nach der Produktion und den Autoren von städtischen Zukunftsbildern zu berichten, die die Ausstellung zu etwas Besonderem machen. Auch ihre gesellschaftliche Relevanz, die über Positionen aus Stadtsoziologie, Kulturgeschichte, kritischem Urban Design, Philosophie und postkolonialer Stadtforschung sowie die in den Fokus gestellte Perspektive der Stadtbewohner an Bedeutung gewinnt, trägt dazu bei, dass ein breites Publikum angesprochen und bewusst zum Nachdenken über die Art, wie wir unsere Stadt machen und leben, gebracht wird.

Zu hoffen ist, dass mit diesen Perspektiven zur Stadt nur ein erster Auftakt zur Diskussion ins Leben gerufen wurde. Fest steht jedenfalls, dass man in der Architekten- und Städtebauwelt in puncto Kommunikation und Vermittlung noch dazulernen kann, um Ideen nicht nur als Masterplan – fertig für die Umsetzung – zu präsentieren, sondern auch in Co-Kreation und interdisziplinärem Austausch weiterzuentwickeln und so der Stadt in fortwährendem Wandel, aber auch der sie formenden Gesellschaft und ihren neuen Lebens- und Umgangsformen anzupassen und auf emotionale, humane und identitätsstiftende Aspekte zu reagieren. Der Stadtraum bleibt Gesellschaftsziel und politische Initiative, für die der Austausch zwischen allen Stadtbewohnern und Bevölkerungsgruppen an erster Stelle steht.

Riccarda Capper ist freie Architektjournalistin mit Fokus auf Projekten mit sozialem Hintergrund und neuen Nutzungsformen

SO RETTEN WIR UNSERE INNENSTÄDTE!

Am 11. November 2020 haben Bündnis 90/Die Grünen, der Handelsverband Deutschland (HDE), der Deutsche Hotel- und Gaststättenverband (DEHOGA) und der Deutsche Kulturrat

gemeinsamen einen an die Bundesregierung gerichteten Forderungskatalog zur Rettung der deutschen Innenstädte vorgelegt. Lesen Sie diesen hier: bit.ly/2IVfc1p

Überleben über alles

Weshalb gelten Leben und Gesundheit jedes Einzelnen plötzlich als höchstes Gut?

LUDWIG GREVEN

In meiner vorherigen Kolumne habe ich über übersteigerten Individualismus geschrieben und wieso auch Einzelgänger Gemeinschaft brauchen. Ich möchte das fortführen. Denn je länger die Pandemie dauert und unser aller Leben sowie unsere Freiheiten eingeschränkt sind, um sie abzuwehren, desto mehr fällt mir eine verstörende Diskrepanz auf. Wir leben in einer Zeit, in der in den westlichen Gesellschaften das Individuum für viele zum Götzen geworden ist. Ich, das eigene Wohlbefinden – danach soll sich alles richten. Das Wohlergehen der Gemeinschaft ist zweitrangig geworden – in normalen Zeiten. Doch jetzt herrscht der Kant’sche Corona-Imperativ, vom Chefvirologen und Schillerpreis-Redner Christian Drosten in Stein gemeißelt: »Verhalte Dich stets so, als wärst Du infiziert. Und schade keinem Anderen.« Alle sollen verzichten, zurückstecken, notfalls ihren Job und ihre wirtschaftliche Existenz

opfern, damit möglichst wenige durch Corona sterben. Die überwältigende Mehrheit, von der man glaubte, dass sie nur an sich denkt, stimmt dem verblüffenderweise zu. Noch. Gleichzeitig erleben wir jedoch eine neue Orgie des Individualismus: Die einen wettern gegen die verordneten Beschränkungen und fordern für sich persönliche Freiheitsrechte ohne Rücksicht auf Verluste an Gesundheit



und Leben. Die anderen, die verantwortlichen Politiker und die Mehrheit der Bürger sind überzeugt, dass kein einziges Leben frevelhaftem Tun wie Geselligkeit, Reisen oder Vergnügen geopfert werden dürfe oder dem schnöden Mammon. Dabei sind alle Geschäfte und die meisten Betriebe weiterhin offen, im Gegensatz etwa zu Kulturstätten. Eine Zeit der Askese. Früher wurden Millionen Menschenleben in unseren Breitengraden dem Kaiser, dem Führer, dem Endsieg, dem Klassenkampf oder anderen

mehr oder weniger hehren Zwecken geopfert. Der Einzelne zählte wenig bis nichts, sofern er oder sie nicht zur herrschenden Klasse gehörte. In vielen Teilen der Erde ist es noch immer so. Und es ist ja mitnichten auch bei uns sonst so viel anders. Wer hat bis zu dieser Pandemie beispielsweise ernsthaft etwas dagegen unternommen – und tut es jetzt –, dass in unseren Krankenhäusern und Heimen jedes Jahr Tausende an unhygienischen Zuständen, Keimen und Unterversorgung an Pflegekräften sterben? Dass Unzählige durch Luftverschmutzung oder Verseuchung von Wasser und Böden erkranken oder ums Leben kommen? Dass Millionen in armen Ländern durch Hunger und Not als Folge des ungerechten Welthandels und unserer Konsumgewohnheiten ihre Leben lassen? Dass Menschen durch Waffen aus deutscher Produktion getötet werden? Der Krieg in Syrien, quasi vor unserer Haustür, dauert schon beinahe zehn Jahre; Millionen wurden getötet oder vertrieben, ohne dass der Westen eingriff. Sind Menschenleben mehr wert, wenn es um die eigene Oma, den eigenen Opa geht? Weshalb hat das Virus plötzlich die Wertigkeiten verändert – auf der ganzen Welt, zumindest in ihrem

wohlhabenderen Teil, der sich um ernsthafte Bedrohungen des eigenen Lebens sonst keine große Sorgen machen muss? Ich sprach kürzlich mit einem jungen Ägypter und fragte ihn, wie die Lage in seiner Heimat sei für seine Eltern, Geschwister, Freunde und Verwandten. Ob sie sich auch große Sorgen vor dem Virus machten? »Sie sorgen sich darum, ob sie etwas zu essen und Arbeit finden«, erwiderte er. Ein Jemenit, den ich über Facebook kennengelernt habe, schrieb mir: »Die Menschen hier fürchten sich nicht vor dem Virus, sondern vor dem Krieg, der alles zerstört. Sie sterben durch Bomben und Hunger. Corona kann es kaum noch schlimmer machen. Tests? Wir haben keine einzige Klinik mehr, keine Ärzte weit und breit, kein sauberes Wasser, kein Brot.« Die UNO berichtet, dass Hunger und Unterernährung in der Welt infolge der Coronakrise dramatisch zugenommen haben. Dem dürften weit mehr Menschen zum Opfer fallen als dem aktuellen Virus. Wir aber bangen um einen Impfstoff, damit unser Leben wieder in seinen gewohnten Gang zurückkehren kann. Damit mich niemand missversteht: Ich verharmlose die Pandemie keineswegs. Ich gehöre selbst zu einer Risiko-

gruppe. Ich habe einen engen Freund mit dem Virus verloren. Auch mir ist jedes Menschenleben wichtig. Aber wir dürfen die Relationen nicht aus dem Auge verlieren. Jeden Tag sterben Menschen an allem Möglichem, ohne dass ihr Tod in die Statistiken des Robert-Koch-Instituts eingeht, die wie Sturmflutwarnungen den Regierungen und uns Bürgern permanent den Takt vorgeben. Leben wir, um zu überleben? Ein Leben in ständiger Angst, eingesperrt in den eigenen vier Wänden, ist auf Dauer ebenfalls tödlich. Ärzte und Psychologen berichten von zunehmenden Depressionen, von Menschen, die verzweifeln und an Vereinsamung zugrunde gehen oder sich das Leben nehmen. Eine Mutter sagte mir, dass sie ihre Kinder in den Keller gesperrt habe, weil die nicht mehr andere treffen sollten. Aber sie seien ausgebüxt. Lassen wir uns unseren Lebensmut nicht nehmen. Es hat ein Leben vor dieser Pandemie gegeben. Es wird eins danach geben. Und es gibt eins, bis sie irgendwann zu Ende geht und die nächste kommt. Anders als vorher, ungewohnt, viel ruhiger, angespannt. Aber nicht weniger lebenswert.

Ludwig Greven ist freier Publizist und Autor

Das Signum der Zeit

Wir brauchen eine friedliche Vorstellung vom größeren Zusammenhalt aller Menschen

JOHANN MICHAEL MÖLLER

Wer kann das Thema noch hören? Corona und kein Ende. Das meiste hat man irgendwo schon gelesen, gehört oder aufgeschnappt: Wir reden ständig über Infektionswege und Maskenpflicht, den Inzidenzwert oder Superspreader, hanebüchene Verschwörungstheorien miteingeschlossen, und natürlich der Streit unter Virologen. Je mehr wir erfahren, desto unübersichtlicher wird die Lage. Ich sehne mich fast schon nach der ersten Welle zurück, als es nur Christian Drosten gab und Karl Lauterbach als das besorgte Schlechtwettermännchen vom Dienst. Zwei, die wussten, was Sache ist; oder jedenfalls den Eindruck erweckten. Doch die Bühne begann sich im Laufe der Zeit zu füllen, mit der wohltuend unaufgeregten Melanie Brinkmann, mit Hendrik Streeck, dem jungen Heldenentor; auch die Rolle des Springteufels wurde besetzt. Sie war dem Hallenser Populärvirologen Alexander Kekulé wie auf den Leib geschrieben. Dazu die täglich mahnenden Stimmen aus dem Robert Koch-Institut. Die klangen wie die steinernen Riesen aus dem Märchengarten meiner Kindheit. Wenn ich damals vor ihnen stand, hörte ich sie immer mur-



meln: Papier, Papier, Papier. In den Monaten des Lockdowns waren sie häufig die wichtigsten Kontakte zur Außenwelt, die man zu sehen bekam, und der Anblick der täglichen Infektionszahlen hatte etwas von Ebbe und Flut. Ich habe ehrlicherweise nicht mehr damit gerechnet, dass mich das Thema Corona noch einmal verblüffen könnte, bis ich mit dem Kölner Medizinsoziologen Holger Pfaff ins Gespräch kam. Er hat mir die Gegenperspektive eröffnet, die Sicht der Fachleute auf

die Pandemie. Die Virologen standen plötzlich im Scheinwerferlicht, aber ihrer üblicherweise evidenzbasierten Wissenschaft fehlte die Evidenz. Es gab kaum belastbare Daten, kaum valide Erkenntnisse und jene bunte Stachelkugel, die zum Signum der Seuche wurde. So kam es zur Rückkehr der Eminenzen, einer eigentlich ausgestorbenen Figur des modernen Wissenschaftsbetriebs. Ihre persönliche Erfahrung war wieder gefragt; ihre Glaubwürdigkeit bestimmte die Expertise. Sie bekamen die Deutungsmacht und wurden zu Hütern der Wahrheit. Viele Beobachter haben sich damals darüber gewundert, wie sehr diese Krise zur Stunde der Virologen wurde. Sie besetzten den politischen Raum. Von der Politik war lange Zeit wenig zu sehen.

Der Soziologe Holger Pfaff hat sich die Folgen genauer angesehen, die das für den öffentlichen Diskurs, aber auch für die Wissenschaft selbst hatte, die für gewöhnlich ihren Daten vertraut. Pfaff spricht von einer Krise des Systemvertrauens, die an den Grundfesten unserer modernen Medizin genauso rüttelt wie an dem objektivierbaren Anspruch der Politik. Die Wahrheit hing von der Überzeugungskraft der Einzelnen ab und am Ende vom Votum der Gruppe. Holger Pfaff sieht nicht nur die Rückkehr des eminenten Experten, er spricht auch von der Rückkehr der Clans.

Man mag überrascht sein, ein so altertümliches Wort in der Wissenschaftssprache wiederzufinden, was Pfaff da beschreibt, geht über den Ausnahmezustand dieser Pandemie weit hinaus. Wir beobachten diesen Prozess schon lange: Der öffentliche Diskursraum zerfällt, eine neue Gruppendynamik bestimmt das Geschehen; die Meinungsgegensätze werden schroffer, die Ächtungen Andersdenkender auch. Man kennt solche Muster aus den sozialen Medien. Der Virologe womöglich als Influencer? Auch diese Rolle ist aus den sozialen Medien bekannt. Man sieht, wie sich die Entwicklungen der digitalen Welt allmählich in die analogen Verhältnisse



Fehlt uns eine liberale, weltoffene Idee der Nation, um Fliehkräften standzuhalten?

einzuschleichen beginnen. Was Pfaff beobachtet, ist kein Einzelphänomen. Es ist wohl das Signum der Zeit. Wir müssen nur nach Amerika schauen, um die verfeindeten Lager zu sehen, die sich dort unversöhnlich begegnen. Die sozialen Gegensätze sind älter; die Form der Auseinandersetzung ist neu. Von radikaler Selbstevokation spricht der in Amerika lehrende Politikwissenschaftler Torben Lütjen. Nur die Aktion hält die Partikularinteressen zusammen. Mit den üblichen Erklärungsversuchen kommt man nicht weiter. In unseren porösen, hoch individualisierten Gesellschaften wird es mittlerweile als Zumutung empfunden, sich von einer Mehrheitsgesellschaft vertreten zu lassen. Die repräsentative Demokratie beginnt an Akzeptanz zu verlieren: die Idee, dass der eine für den anderen sprechen und der andere womöglich politisch entscheiden darf. Von Tribalisierung reden die Soziologen.

Der indianisch-amerikanische Aktivist, Autor und Politikwissenschaftler Vine Deloria hat es uns in den frü-

hen 1970er Jahren vorausgesagt. »Nur Stämme werden überleben«, hieß in der deutschen Übersetzung eines seiner bekanntesten Bücher. Ich habe das damals für Ethnomumpitz gehalten. Aber am Vorabend einer großen Welle der Globalisierung drückte diese Prophezeiung auch eine Hoffnung aus. Wie könnte eine Gesellschaft von morgen wohl aussehen, die sich nicht dem anonymen Fortschritt und abstrakten Herrschaftsverhältnissen überlässt; die zumindest symbolische Nähe versucht und ein Stück Vertrautheit und Gemeinschaft bewahrt? Wo ist dieser vernünftige Ort, wo das gelingt, wo sich zwischen den unabwendbaren globalen Herausforderungen und dem Bedürfnis vermitteln lässt, bei sich selber zu Hause zu sein? Es ist die Frage nach der eigenen Heimat; aber vielleicht ist es auch die Frage nach der Zukunft der Nation.

Wir haben uns in Deutschland angewöhnt, das Thema Nation vor allem negativ sehen zu wollen. Aber gehen wir damit nicht den Nationalisten auf den Leim? Die Ideologie des Nationalismus,

so hat es der feinsinnige Henning Ritter bemerkt, sei bis heute »das größte Hindernis geblieben, das dem Nachdenken über die Nation entgegensteht«. Vielleicht sind unsere historischen Lasten in dieser Sache wirklich zu groß. Vielleicht stellt sich die Frage auch längst nicht mehr. Es würde sich dennoch lohnen, darüber nachzudenken, warum sich unsere repräsentative Demokratie einst im Gewand der modernen Nation entwickeln konnte. Vielleicht fehlt uns tatsächlich eine liberale, weltoffene Idee der Nation, um den Fliehkräften nach innen wie nach außen standhalten zu können. Vielleicht brauchen wir jetzt eine friedliche Vorstellung vom größeren Zusammenhalt aller Menschen, die bei uns leben und leben wollen. Nicht zuletzt, um eine Krise zu meistern, von der wir gerade heimgesucht werden. Von »nationalen Anstrengungen« ist heute die Rede. Ich wüsste gerne, was sich dahinter verbirgt.

Johann Michael Möller ist freier Publizist

Verborgenes ans Licht bringen

Ilit Azoulay über ihre Arbeit als Künstlerin und ihr Leben außerhalb Israels

Zwischenräume und noch nicht niedergeschriebene Geschichten: Es sind sehr unterschiedliche Themen, Aspekte, Objekte, die Ilit Azoulay neugierig machen, recherchieren lassen und letztlich überzeugen, ein Projekt zu beginnen. Die Arbeiten der im israelischen Jaffa geborenen Künstlerin marokkanischer Herkunft entstehen durch Collagierung verschiedener Materialien, aus denen sie meist großflächige Panoramen schafft. Zentral ist der Einsatz der Fotografie, mit der Azoulay Objekte geradezu scannt. Dies ist eine eigenständige Methode, welche die Künstlerin nach ihrem Master an der Bezalel Academy of Arts and Design in Tel Aviv ausgearbeitet hat. Ihre Projekte, von denen als Beispiele »Regarding Silences«, »No Thing Dies« und »Implicit Manifestation« genannt seien, wurden vielfach ausgestellt, etwa im New Yorker Museum of Mo-

Gab es ein bestimmtes Ereignis, eine Art Initialzündung? Vielleicht war es ein Moment auf dem Gymnasium, das ich mit einem tänzerischen Profil absolvierte. In meiner Abschlusschoreografie überraschte ich meine Lehrerin, weil ich eine eigenständige Sprache gefunden hatte. Diese Erfahrung beeinflusste vielleicht meine künstlerische Vorgehensweise: Zuerst arbeite ich in einem Team, vervollständige das Werk im letzten Abschnitt eines jeden Projekts dann aber allein im Atelier. Da passiert etwas, das mich an diese Choreografie erinnert: Es entsteht eine Sprache, die aus der Menge des gesammelten Materials geboren wird.

Wie finden Sie die Themen für Ihre Arbeiten? Sie basieren auf Recherchen. Mal ist es ein Gebäude, eine Sammlung oder ein kleiner Gegenstand, bei dem ich das Gefühl habe, dass da ein verborgener Teil von etwas Geschichtlichem drinsteckt. Es kann sich um Dinge handeln, die von einem Konflikt erzäh-

len, in einem Archiv gesammelt, das das Projekt begleitet. Im letzten Abschnitt stelle ich gewissermaßen den Kontext wieder her. Das ist ein Prozess wie beim Puzzle, der neue Erkenntnisse über ein Thema enthüllt.

Können Sie uns ein Beispiel geben? In der Stadt Zichron Ja’akov im Norden Israels gibt es ein Gebäude, das 1968 vom Architekten Yaakov Rechter im Stil des Brutalismus gestaltet wurde. Es wurde einige Jahre als Sanatorium genutzt und stand danach viele Jahre leer, bis eine Philantropin das Gebäude kaufte, um es in ein Kunstzentrum und Luxushotel umzuwandeln. 2006 wurde ich gefragt, ob ich das Gebäude vor, während und nach der Renovierung fotografieren könnte. Das tat ich und reiste jeden Monat dorthin, um Aufnahmen zu machen. So begann das Projekt, aus dem letztlich das Werk »Regarding Silences« entstand. Zeitweise träumte ich sogar von dem Gebäude, über das zuerst keine Informa-

tionen und Probleme, die ich aus Jaffa kenne. Berlin ist als Stadt noch nicht rund und fertig wie Paris oder London. Man sieht im Gegenteil dessen Wunden, die langsam heilen. Hier sehe ich Ähnlichkeiten zu Israel. Das Land trauert noch immer wegen der Einschnitte, die

Sie schaffen meist großflächige Panoramen, die auf mich teilweise wie Schwärme wirken und unterschiedliche Objekte, Materialien und Personen zeigen. Wie würden Sie – mit Blick auch auf diese Panoramen – selbst Ihre künstlerische Arbeit beschreiben? Die Technik, die ich anwende, erlaubt mir, verschiedene Blickwinkel in einem einzigen, digital komponierten Bild zu zeigen. Indem ich diese Tech-

keiten und Probleme, die ich aus Jaffa kenne. Berlin ist als Stadt noch nicht rund und fertig wie Paris oder London. Man sieht im Gegenteil dessen Wunden, die langsam heilen. Hier sehe ich Ähnlichkeiten zu Israel. Das Land trauert noch immer wegen der Einschnitte, die



der Zweite Weltkrieg hinterlassen hat. Berlin und Tel Aviv haben Risse in den Wänden. Die Geschichte ist noch stark spürbar.

Hat die geografische Distanz zu Israel Ihren Blick auf das Land verändert? Aus der Entfernung sehe ich vieles klarer. Ich bin nicht mehr Teil des Tornados, sondern kann von außerhalb darauf schauen. In Israel ist es meines Erachtens nicht möglich, die Situation zu reflektieren, solange diese anhält. Es gibt kein Post-Trauma, sondern ein permanent andauerndes. Man hat, wie ich schon sagte, keine Ruhe zum Nachdenken, sondern das Alltagsleben fordert einen ganz und gar. Es ist ein Gefühl konstanter Hyperventilation. Dazu kommen die Hitze und die Gefahr, dass das Land keinen Frieden findet, sondern im ständigen Ausnahme- bzw. Kriegszustand bleiben wird. Die Mauer, die größtenteils auf dem Gebiet der Westbank gebaut wurde, brachte zwar eine Art künstliche Stille, andererseits aber auch viel Spannung, Kummer und Unwissenheit, weil man nicht mehr weiß, was auf der anderen Seite passiert. Deswegen sage ich immer, dass ich nicht nach Berlin gezogen bin, sondern dass ich Israel verlassen habe. Und es hat dann wieder einige Jahre gedauert, bis ich erkannt habe, dass ich nicht mehr nach Israel zurückkehren kann und eine Art Emigrantin geworden bin, die ihre Heimat verloren hat. Das hat mich sehr traurig gemacht. Denn zuerst wollte ich erst zwei oder drei Jahre außerhalb Israels etwas tun. Mein Studio blieb in Jaffa. Erst vor Kurzem holte ich es hierher.

Mittlerweile gibt es auch in Berlin eine große israelische Community. Hat diese auch Einfluss auf Ihre Arbeit? Bis jetzt noch nicht, aber ich möchte nicht ausschließen, dass ich in Zukunft auf ein von Berlin ausgehendes Projekt im Zusammenhang mit den hier lebenden Israelis stoßen könnte.

Hatte die Corona-Pandemie Auswirkungen auf Ihre Arbeit? Die Herausforderungen, die damit gekommen sind, haben meine Arbeit enorm beeinflusst. Ein Projekt, das ich im Frühling auf Initiative des Islam-Museums in Jerusalem beginnen sollte, wurde bis auf Weiteres eingefroren.

Zudem war ich durch die Einschränkungen auf mein Kernteam beschränkt. Oft arbeite ich mit diversen Partnern zusammen, aber nun übernahmen ausschließlich meine Studio-Managerinnen Moranne Mintz und Christina Pethick die Recherchearbeit und für die formale Umsetzung der Arbeiten kollaborierte ich mit dem Künstler Jonathan Toutou, mit dem ich schon oft zusammengearbeitet habe. »Feldarbeit«, also Reisen, Fotografieren und Interviewen, war nicht mehr möglich für uns und so bin ich aus dem Studio in Quarantäne gegangen. Meine Welt ist auf den Computerbildschirm geschrumpft. Ich saß eines Tages davor, gab das Wort »Hysterie« ein, las die Ergebnisse und besuchte eine Datenbank, die Fotos für verschiedene Wirtschaftsbranchen anbietet. Hier entdeckte ich Tausende Fotos von Frauen, die meist einen Zustand von Angst, Unbehagen oder eben »Hysterie« zeigten, und fragte mich, warum die Werbung solche Fotos verwendet. Die Recherchen ergaben, dass vor allem Pharmazie- und Versicherungsunternehmen solche Fotos als Teaser für neue Produkte nutzen. Der Unterschied zu Fotos mit männlichen Protagonisten war übrigens sehr groß. Ich hätte nie gedacht, dass eine Bilddatenbank je einmal die Basis eines neuen Projekts von mir werden könnte, aber die Arbeit damit brachte faszinierende Ergebnisse.

Wie sahen diese Ergebnisse aus? Ich sah mir an, wie Fotos von »hysterischen« Frauen aus dem Salpêtrière-Spital in Paris, der bekanntesten Einrichtung der Welt im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit »Hysterie« als Krankheitsbild, komponiert worden waren. Jean-Martin Charcot, einer der federführenden Ärzte dort und Lehrer Sigmund Freuds, spielte in dem Kontext eine wichtige Rolle: 1882 richtete er eine neurologische Abteilung ein und installierte zu Forschungszwecken ein Fotolabor – das erste in einem Spital überhaupt. Charcot nahm Experimente an Frauen vor, denen »Hysterie« attestiert worden war, und entwickelte Theorien, die ihre Grundlage auf diesen Fotografien hatten. Das Salpêtrière trug wesentlich dazu bei, dass das soziale Konstrukt »Hysterie« als weibliche Krankheit gekennzeichnet wurde. Mir wurde bewusst, wie stark dieser männliche, patriarchalische Blick unser Leben bis heute beeinflusst, – und das machte mich wütend. Es ist im Übrigen ein ausschließlich westlicher Blick. Auch wenn das Projekt noch nicht abgeschlossen ist – die Pandemie war in diesem Fall sehr fruchtbar.

Vielen Dank.
Ilit Azoulay ist eine im israelischen Jaffa geborene, preisgekrönte bildende Künstlerin. Behrang Samsami ist freier Journalist



Der Einblick in das Studio von Ilit Azoulay zeigt eine sich im Entstehen befindende Werkreihe

dern Art, im Israel Museum in Jerusalem und im Dessauer Bauhaus Museum. Andere Arbeiten sind Teil von Sammlungen wie im Guggenheim Museum New York, im Centre Pompidou Paris und in der Daimler Art Collection Berlin. Behrang Samsami spricht mit Ilit Azoulay über ihren Weg zur Kunst, ihre spezifische Arbeitsweise, ihr Leben in Berlin und die Auswirkungen der Corona-Pandemie auf ihr Schaffen.

Behrang Samsami: Frau Azoulay, wie sind Sie Künstlerin geworden? Ilit Azoulay: Ich war ein sehr fantasievolles Kind, das gerne seine eigenen Welten erschuf und diese auch in die Realität umsetzte. Was ich heute in meinem Studio mache, ist sehr ähnlich. Ich wollte einfach nicht, dass der Traum, das zu tun, was ich will, aufhört.

len, weshalb sie quasi unter der Erde liegen, und ich denke, dass sie deshalb ausgegraben werden sollten. Über die Jahre habe ich eine Arbeitsweise entwickelt, die ich bei jedem Projekt anwende. Den Anfang bildet jeweils die Recherche in Zusammenarbeit mit meinem Studioteam oder mit externen Experten. Sie kann Geschichten, Charaktere und Ereignisse aus früheren Zeiten enthüllen, deren Gegenwärtigkeit aber nicht wahrgenommen wird. All das ist Teil einer Geschichte, die noch nie erzählt worden ist, oder wie ich gerne sage: Es sind »Nicht-Ereignisse«, die nicht mehr fotografisch festgehalten werden können. Hier beginnt der zweite Teil des Arbeitsprozesses. Ich suche nach Spuren, etwa nach Zeugen, Objekten, offiziellen Dokumenten und führe Gespräche z. B. mit Historikern, Linguisten und Architekten. All das wird

tionen zu finden waren. Mein Team und ich recherchierten, bis wir herausfanden, dass die Einrichtung 1974 geschlossen wurde. Die israelische Armee nutzte sie nach dem Jom-Kippur-Krieg, um 300 israelische Soldaten, die als Gefangene aus Syrien und Ägypten zurückgekehrt waren, über ihre Erlebnisse zu verhören. Darüber, was während der Verhöre geschehen ist, wurde geschwiegen. Es war tabu.

Was passierte dann? Später brachen die Soldaten, die dort verhört worden waren, ihr Schweigen, das ihnen von den Behörden auferlegt worden war. So etwas als ehemaliger Soldat in Israel zu machen, ist schon eine bedeutende Sache. 1998 traten die früheren Kriegsgefangenen mit einer Webseite an die Öffentlichkeit, auf der sie von ihren Erlebnissen berichteten. Mein Team

anwende, ist das fertige Werk frei von der Notwendigkeit, den einen »ausschlaggebenden Moment« – »Decisive Moment« nach Henri Cartier-Bresson – zu definieren und entlässt quasi die Perspektive des Fotografen aus der Verantwortung: So entsteht ein nicht hierarchischer Blick, der uns zu einem anderen Verständnis führen kann.

Aktuell leben und arbeiten Sie in Berlin. 2012 kam ich für ein halbes Jahr als Artist in Residence bei Kunst-Werke nach Berlin. An einem Ort zu wohnen, der einen »Sinn für das Morgen« hat, war beflügelnd. Das Alltagsleben in Israel ist stressig und nicht ohne Ärger und Gefahren. Berlin ist nach meiner Erfahrung das Gegenteil. Hier hat man Ruhe zu recherchieren, zu arbeiten und einfach zu leben – ohne die Unwägbar-

Föderale Win-win-Strategie

Die Sammlung von Werner Nekes wird durch länderübergreifendes Konsortium zum öffentlichen Eigentum

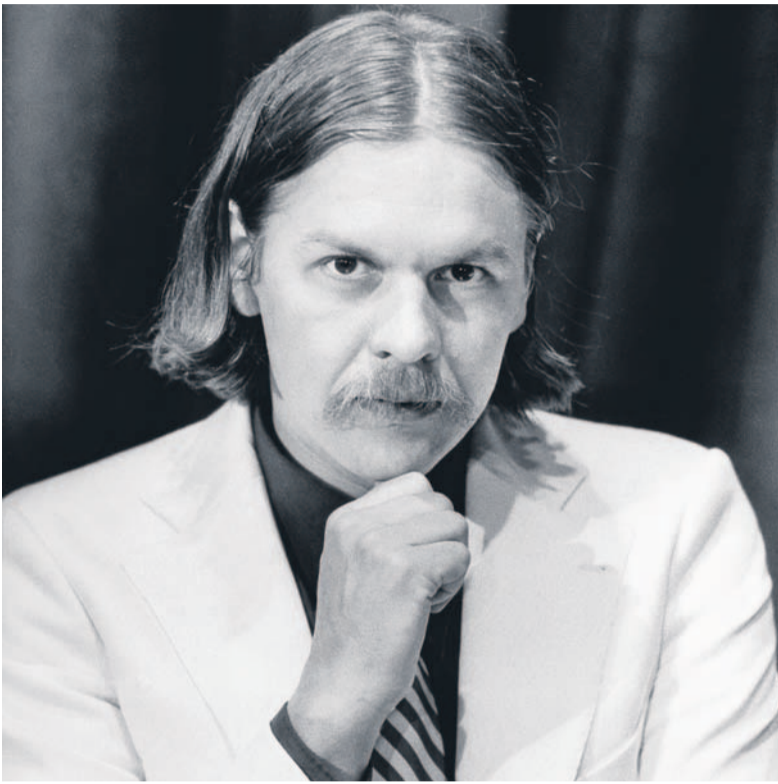
DOROTHEA VOLZ

Vor der Freude stand die Überwältigung: Im Sommer 2020 übernahm ich die Verantwortung für die Organisation des Umzugs von 25.000 teils einzigartigen und überwiegend fragilen Objekten der Sammlung des Filmemachers Werner Nekes. Mythenumrankt und sagenumwoben war der bisherige Aufenthaltsort in den Kellerräumen eines Mülheimer Wohnhauses, nahe der Ruhr, wo zwischen Regalen voller Apparate, Grafiken, Bücher, Spielzeug und vielem mehr die Geschichte des visuellen Erzählens seit der Frühen Neuzeit geradezu durchschritten werden konnte – eine Wunderkammer im besten Wortsinn. Deren Überführung musste nun innerhalb von sechs Wochen geregelt werden.

Bis zu diesem Moment waren drei Jahre voller Gespräche und Verhandlungen vergangen, denn nach dem Tod von Werner Nekes 2017 war die Zukunft der Sammlung ungewiss, ihr Verbleib und die künftige Nutzung ungeklärt. Im Interesse einer Sicherung dieses Kulturerbes für die Öffentlichkeit nahmen die Direktorinnen und Direktoren der Theaterwissenschaftlichen Sammlung (TWS) der Universität zu Köln, des DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum Frankfurt am Main und des Filmmuseums Potsdam (FMP) als In-Institut der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf unabhängig voneinander Gespräche mit Ursula Richert-Nekes auf und wandten sich hierfür auch an die Kulturstiftung der Länder. Noch dachte in den Einzelinstitutionen niemand an ein Konsortium, doch die KSL brachte

die Gesprächspartnerinnen und -partner an einen Tisch. Gemeinsam wurde ein Konzept entwickelt, das sowohl die Finanzierung ermöglichen als auch die Zukunft der Sammlung in ihrer Gesamtheit sichern sollte. Überzeugt von dieser Perspektive, fanden sich neben den drei Instituten schlussendlich acht Förderer zusammen, die den Erwerb ermöglichten: das Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, die Kulturstiftung der Länder, die Hessische Kulturstiftung, das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Kunst, das Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg, die Adolf und Luisa Haeuser Stiftung für Kunst- und Kulturpflege, die Dr. Marschner Stiftung und die Ostdeutsche Sparkassenstiftung gemeinsam mit der Mittelbrandenburgischen Sparkasse in Potsdam. Unterschiedliche Gründe mögen die einzelnen Förderer zu ihrem Engagement bewegen haben, gemeinsam ist ihnen sicherlich ein Bewusstsein um die qualitative und quantitative Einmaligkeit der Sammlung und um deren inhaltliches Potenzial, wie es die Staatsministerin für Kultur und Medien Monika Grütters auf den Punkt bringt: »Unsere Mediengeschichte sagt viel aus über Entwicklung und Zustand unserer Gesellschaft. Nekes hat zu dieser Erzählung in außerordentlicher Weise beigetragen.«

Die hier erfolgte Kooperation dreier Bundesländer und dreier Institutionen ist in mehrfacher Hinsicht eine föderale Win-win-Strategie mit Zukunft. Neben



Regisseur Werner Nekes Mitte der 1980er Jahre

der geteilten Finanzierung generiert sich aus der Dreiteilung vor allem ein Mehrwert: Nicht nur addieren sich drei teils sehr unterschiedliche Fachexpertisen auf, sondern es erweitern sich zugleich mit den drei Standorten die Möglichkeiten der Erforschung und Nutzung. Zwischen engem Austausch und großen Netzwerken profitieren Forschende, Studierende ebenso wie profilierte Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, ganz praktisch in Köln, Frankfurt und Potsdam von drei lokalen

Forschungszentren, ein Potenzial, auf das Christine Handke vom FMP hinweist. Ideell bleibt der Zusammenhalt durch eine gemeinsame Datenbank bewahrt, die die künftige Erschließung und Arbeit mit der Sammlung Werner Nekes auch weiterhin in ihrer Gesamtheit ermöglichen wird. So spricht die Direktorin des DFF, Ellen Harrington, auch in dieser Hinsicht von einem Vorgang mit Modellcharakter: »Kooperationen wie die unsere sind die Zukunft für große enzyklopädische

Sammlungen.« Eine Besonderheit des Konvoluts ermöglicht eine faktische Verteilung der Objekte nicht allein prozentual nach Mitteleinsatz der Länder, sondern auch repräsentativ, sodass an jedem Standort ein Abbild der Sammlung im Kleinen präsentiert werden wird. Denn Werner Nekes sammelte geradezu seriell vieles vom Gleichen, beispielsweise befinden sich 120 Later-nae Magicae unter den Apparaten. So ist es nicht ein eigenes Nekes-Museum geworden – dafür aber mit einem Archiv und Forschungszentrum und zwei Museen gleich drei Institutionen, die in enger Anbindung zu Forschungseinrichtungen stehen und für künftige Ausstellungen sowohl auf eigene Räumlichkeiten als auch auf ein großes Netzwerk verweisen können, betont Peter W. Marx, Direktor der TWS.

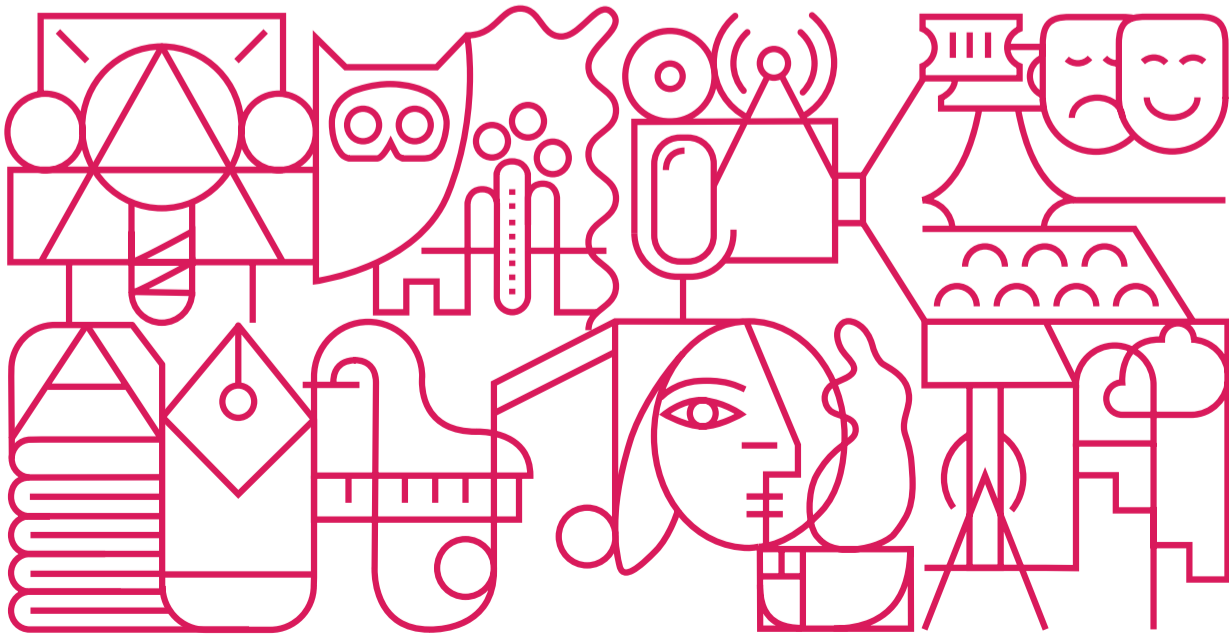
Die handfesten Vorteile des Konsortiums, das sich als weit mehr als nur eine aus der Not klammer Kassen geborene Lösung darstellt, zeigten sich bereits ganz konkret im Prozess der Besitzübernahme: Unterstützt von den Kolleginnen und Kollegen aus Frankfurt und Potsdam, konnte die letztendliche Übernahme der 25.000 Objekte, von der Verpackung, dem Transport bis zur Anlieferung, Erstsartierung und Lagerung, in einer gemeinsamen Kraftanstrengung nach kurzer, intensiver Vorbereitungszeit innerhalb von zwei Wochen erfolgreich bewältigt werden.

Dorothea Volz ist stellvertretende Direktorin der Theaterwissenschaftlichen Sammlung und akademische Rätin am Institut für Medienkultur und Theater der Universität zu Köln

Digitale Konferenz zu Geschlechtergerechtigkeit in Kultur & Medien Europas

Deutscher Kulturrat

im Rahmen der deutschen EU-Ratspräsidentschaft ausgerichtet vom Deutschen Kulturrat



Dienstag, 8. Dezember 2020 – 10:00 bis 16:30 Uhr

Panels, Workshops und Impulse

u. a. mit

- Prof. Monika Grütters MdB, Kulturstatsministerin MdB
- Graça Fonseca, Kulturministerin Portugal
- Mariya Gabriel, EU Commissioner for IRCE&Y
- Prof. Dr. Susanne Keuchel, Präsidentin des Deutschen Kulturrates
- Renate Punka, Janis Roze Publishers Lettland
- Anna Serner, Schwedisches Filminstitut
- Prof. Dr. Helmut Anheier, ehemaliger Präsident der Hertie School
- Carlien Scheele, Direktorin Europäisches Institut für Gleichstellungsfragen

Virtuell auf kulturrat-eukonferenz-geschlechtergerechtigkeit.de

gefördert von
Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



#WomenInCulture
#EU2020DE



»Auf die Revolution von 1989 können wir stolz sein«

Thomas Oberender im Gespräch

Ludwig Greven spricht mit dem in Jena aufgewachsenen Berliner Festspielfeldirektor, Thomas Oberender, über einen neuen Ton in der deutsch-deutschen Erinnerungskultur, Angriffe auf die Demokratie heute und sein Buch »Empowerment Ost: Wie wir zusammen wachsen«.

Ludwig Greven: Wir haben seit 15 Jahren eine ostdeutsche Kanzlerin. Wir hatten einen Bundespräsidenten aus der ehemaligen DDR. Weshalb fühlen sich Ostdeutsche dennoch 30 Jahre nach der Wiedervereinigung noch immer unterrepräsentiert, teils sogar stärker als vor einigen Jahren?
Thomas Oberender: Weil sie es sind. Nur ein Gedanken-spiel: Was wäre, wenn Bayern sich mit Österreich vereint hätte und es gäbe danach in Bayern keinen bayerischen General mehr und nur noch 1,5 Prozent der Professoren wären landesweit Bayern. In der Wirtschaftselite wären immerhin noch 4,7 Prozent aus Bayern und in der Kultur 7,3. Sonst überall Chefs aus Österreich. So sieht es im ver-einigten Deutschland in allen Bereichen aus.

Neben der Übermacht westdeutscher Eliten haben viele im Osten den Eindruck, mit ihrer Lebenserfahrung in der DDR, in der Revolution 1989/90 und der Transformationsperiode danach nicht anerkannt zu werden, wie Sie in Ihrem Buch beschreiben. Treibt das so viele in ihre Abwehrhaltung, auch gegen Migranten, obwohl es denen ja ganz ähnlich ergeht?
Auf diese Anerkennung wartet, glaube ich, niemand mehr. Der Spiegel hat noch 1991 den »Ansturm der Armen« getitelt: Über- und Aussiedler, Flüchtlinge, Asylanten. Es gibt eine alte Verachtungsgeschichte des Ostens und der Migranten, noch aus Zeiten vor der Öffnung der Mauer, und die setzt sich fort, indem einfach weiter pädagogisiert und belächelt wird, statt hinzuschauen. Ich denke, dass es zwei Formen der Moderne gab, eine westliche und eine östliche, wobei die osteuropäische ein totalitäres System war, ganz klar. Aber beide waren hochindustrialisiert, auf Massenkonsum ausgerichtet und betrachten die Natur als eine Art Warenlager. Beide haben Computer und Raketen gebaut und die alten Eliten abgeschafft. In vielem waren wir einander nicht so fremd.

Aber das Verhältnis war sehr ungleich.
Anfangs nicht, später schon. Westdeutschland wurde für die Ostdeutschen der reiche Verwandte. Und für den ist es im Osten immer noch nicht so richtig schön. Entweder die angeblich zurückgebliebenen

Menschen stören oder die Plattenbauten. Dagegen hilft nur Empowerment, Ermutigung und Ermächtigung. Wir haben im letzten März den Palast der Republik symbolisch wieder aufgebaut, weil die Wende von 1989 die erste Revolution des 21. Jahrhunderts war. Die deutsche Einheit wurde dort beschlossen.

Ließe sich diese Erfahrung der Demütigung heilen, indem man überall eine Quote für Ostdeutsche einführt, analog zu einer Frauenquote?
Das wäre ein Signal. Denn es gab ja eine Quote im Osten. Nur wurde die von westdeutschen Verwaltungen durchgesetzt, die dafür sorgten, dass in den Leitungspositionen Westdeutsche eingestellt wurden. So übrigens auch die Richter aus Baden-Württemberg, die noch 30 Jahre nach der Wende am Obergericht für Bautzen die Querdenkerdemo in der Innenstadt von Leipzig genehmigt haben. Weil sie der Meinung sind, dass Corona so zu behandeln ist wie eine Grippe und diese Falschmeldung verantworten sie im Sächsischen Verwaltungsblatt. Solche Ereignisse haben mit dem Verlauf der Wiedervereinigung mehr zu tun als mit der DDR.

Es geht um konkrete Machtfragen. Wenn mehr Frauen und mehr Ostdeutsche Führungspositionen bekleiden sollen, müssen Männer und Westdeutsche zurückstecken.
Was heißt zurückstecken? Frauen sind die Hälfte der Bevölkerung, jeder Fünfte ist ostdeutsch. Hier läuft seit Langem viel verkehrt und darüber reden wir ja nun endlich. Genauso wie über die Rechte von Schwarzen oder POC und deren Diskriminierungserfahrungen. Der Untertitel meines Buches heißt: Wie wir zusammen wachsen. Getrennt geschrieben. Zusammen zu wachsen heißt eben nicht, so zu werden wie die Mehrheitsgesellschaft. Ihr gegenüber müssen wir von unserer Geschichte selbst erzählen, von unserer Freude, unserem Widerstand, ich habe das »occupy history« genannt. Die Parolen von 1989 dürfen wir nicht den Rechten überlassen.

Sie sind ohne Ost-Quote oben angekommen. Sie sind Direktor der Berliner Festspiele, eine Person der kulturellen Elite. Sind Sie nicht ein tolles Beispiel dafür, dass man sich nur anstrengen muss, um gleichberechtigt anerkannt zu werden?
So gerne würde ich Ihnen sagen: Sie haben recht. Aber ich bin dafür auch in den Westen gegangen, nach Bochum, dann nach Zürich, Salzburg. Ich habe hart gearbeitet, und vielleicht habe ich auch einfach Talent. Vielleicht bin ich aber auch nur ein Betriebsunfall. Ich bin der einzige ostdeutsche Intendant in Berlin. Es gab nie Chancengleichheit. Schauen



Arbeerviertel in der Altstadt Jenas im Jahr 1990

Sie sich die Vermögensverteilung von 1989 bis heute im Ost-West-Vergleich an. Wofür bin ich ein tolles Beispiel? Sicher nicht dafür, dass man nur die Ärmel hochkrempeln muss.

Geht Ostdeutschen die Ellenbogenmentalität und der Ehrgeiz ab, um sich durchzusetzen?
Sie provozieren, oder? Sonst wäre das eine unverschämte Frage. Dieses ganze Ellenbogenbild ist ja ein Inbild des wirklichen Elends, das unsere Welt auffrisst, das unsere Gesellschaft entsolidarisiert hat, und das ist ungut bis in die Fingerspitzen. Davon haben sich die Ostdeutschen bis heute nicht erholt. 90 Prozent der ostdeutschen Mieten gehen an Westdeutsche. Wow, oder? Dahin haben die Ellenbogen geführt. Haben wir das nicht 1989 ändern wollen? Und gehen deshalb nicht die jungen Leute freitags auf die Straße? Ich würde sagen: Ja, gegen diese Ellenbogen.

Viele Junge aus dem Osten gehen selbstbewusst ihren Weg. Da merkt man keine Unterschiede mehr. Sollten wir nicht aufhören, auf Kollektive zu schauen?
Ich sehe das anders. Ich sehe viele Junge aus dem Osten, die den Osten und die DDR plötzlich eine Generation später neu entdecken. »Freiraum« in Leipzig, »Aufbruch Ost«, die »3te Generation Ost«, »88vier« – sie wollen in unserem Land heute etwas ändern. Sie sehen in der DDR und Wendezeit nicht nur Verlierer, nicht nur Opfer und Täter, sondern auch Kreativität, den kulturellen Schatz ganz anderer Erfahrungen. Das wird uns heilen und

verbinden. Kein Schlusstrich kann das.

Sie schreiben, dass Sie sich schon als Jugendlicher in der DDR viel mehr dem Westen kulturell verbunden fühlten. Werden Ostdeutsche erst durch die Zuschreibung dazu gemacht, ähnlich wie Migranten auf ihre Herkunft reduziert werden?
Zum Ostdeutschen wurde ich erst durch die Wiedervereinigung gemacht, als alles, was meine Lebenswelt ausmachte, sich auflöste, sprichwörtlich: von der Dachrinne bis zum Lichtschalter, vom Verkehrsschild bis zu meinen Lehrbüchern. Und dann haben wir ja angeblich alle nur Bananen, Kohl und die D-Mark gewollt und konnten kein Englisch. Richtig dazu gemacht worden sind Leute wie ich jedoch durch die AfD und Pegida, als wir dachten: Es kann doch nicht sein, dass das jetzt Ostdeutschland repräsentiert. Und so habe ich versucht, mir meine eigene Lebensgeschichte wieder zurückzuerobieren, die natürlich die von vielen Menschen war – gegen diese Dunkel-Deutschland-Bilder aus Dresden und Chemnitz, aber auch gegen die offizielle Sprache der Politik und Medien in der westdeutsch dominierten Berichterstattung über den Osten.

Sie sprechen von einer kolonialen Matrix. Ist es nicht das gleiche kolonialistische Denken, wenn Linke und Grüne Ostdeutschen pauschal unterstellen, sie seien Nazis?
Robert Habeck hat ja die Ostdeutschen nicht mit Nazis gleichgesetzt, sondern mit einem Entwicklungsland im

Sinne der Demokratie, was er, glaube ich, sehr bedauert. Weil diese paternalistischen Gesten heute sofort Alarm auslösen. Und so ist es ihm an sich selber aufgefallen. Denn ja, auch die besten Absichten können zu Bevormundung, Herabsetzung und Entmündigung führen. Das steckt tief drin in allen Menschen. Es gibt nicht den bösen Westen, der in den guten Osten kam. Viele im Osten waren für Infantilisierungen hochgradig empfänglich. Die ehrgeizigen Politiker und Berater aus dem Westen haben sie dann eben an die Hand genommen und eine Kinderstube geschaffen.

Welche Chance sehen Sie, nach all den Jahren noch ein unbefangenes Gespräch zwischen Ost und West in Gang zu bringen?
Oh, das fängt gerade an. Der Ton hat sich verändert. Das ist gut. Edmund Stoiber hat noch 2002 gesagt, es könne ja nicht sein, dass erneut die Frustrierten aus Ostdeutschland bestimmen, wer Kanzler wird. Aber es wächst eine neue Generation heran, die einen anderen Blick auf die ostdeutsche Lebensgeschichte entwerfen. Eine neugierige, auch empathische Perspektive.

Welchen Beitrag dazu können Künstler, Schriftsteller, Theaterleute und Ausstellungsmacher leisten?
Einen großen. Im Gegensatz zur Abschaffung der ostdeutschen Wirtschaft oder Wissenschaft hat die kulturelle Entwicklung nach der Wende an kulturelle Positionen der DDR anknüpfen können. Die Volksbühne in Berlin war für gut 25 Jahre das bedeutendste Theater Europas. Der einzige

Ort, wo Wiedervereinigung auf Augenhöhe stattgefunden hat. Unsere Aufgabe heute ist es sicher, den westdeutschen Kanon in der bildenden Kunst gesamtdeutsch zu formen und zu lockern, aber auch den ostdeutschen, der bis heute jene Avantgarde marginalisiert, die der DDR-Staat unterdrückt hat.

Kann die Kultur Avantgarde sein, um nachträglich einen Stolz darauf zu entwickeln, was die Menschen im Osten geschafft haben, in der DDR, in der Revolution und seitdem?
Stolz, das ist auch nur ein Stück Butter auf dem Kopf. Das riecht nach Ostalgie. Aber unsere Erinnerungskultur sollten wir schon verändern. Die Opfer müssen ein Gesicht bekommen, und die Täter auch. Nur vergessen wir darüber die Erinnerung des Widerstands. Wir brauchen mehr Aufmerksamkeit für die Gegenkräfte, ihren Witz und Mut. Wo bleiben die Humanisten, die bewusst in der DDR geblieben sind? Hermann Glöckner, Gabi Stötzer. Auf die Revolution von 1989 können wir stolz sein, wenn wir dem Angriff auf die Demokratie von heute Paroli bieten, insbesondere all den gutbürgerlichen Totengräbern mit ihrer Agenda aus dem »intellectual dark web«. Das hat mit Ost-West nichts mehr zu tun, da geht's um Weimar.

Vielen Dank.

Thomas Oberender ist Direktor der Berliner Festspiele. Er ist Autor von »Empowerment Ost. Wie wir zusammen wachsen« (Klett-Cotta Verlag 2020). Ludwig Greven ist freier Publizist und Autor

FOTO: PICTURE ALLIANCE / ZB PAUL GLASER

Kein getrenntes Innen und Außen

Rückschau und Ausblick auf die Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik

Klaus-Dieter Lehmann ist am 13. November nach zwölf Jahren aus dem Amt des Präsidenten des Goethe-Instituts ausgeschieden. Das letzte Jahrzehnt der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik (AKBP) hat er mit Hingabe, Kraft und Geschick maßgeblich geprägt. Mit Hans Jessen wirft er einen Blick zurück – und voraus.

Hans Jessen: Herr Lehmann, die Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik (AKBP) wird als »dritte Säule der deutschen Außenpolitik« bezeichnet – neben der klassischen Diplomatie und der Außenwirtschaftspolitik. Das Goethe-Institut ist wiederum eine tragende Strebe innerhalb dieser Säule. Wie war die Situation bei Ihrem Amtsantritt 2008? Was hat sich und was haben Sie seitdem verändert?

Klaus-Dieter Lehmann: »Dritte Säule der deutschen Außenpolitik« – diesen Begriff hatte Willy Brandt geprägt. Aber man muss schon deutlich sagen: Das Goethe-Institut hat als dritte Säule zu diesem Zeitpunkt finanziell geschwächelt. In der öffentlichen Wahrnehmung war Goethe-Institut und Schließung fast ein Begriffspaar. Das weltweite Goethe-Netz war zurückgefahren und zugleich überdehnt worden. Das war umso erstaunlicher, als wir nach dem Ende des Kalten Krieges und dem Ende der Aufteilung der Welt in zwei Machtblöcke Ost und West erstmals in den 1990er Jahren die Möglichkeit hatten, ungehindert in die ganze Welt zu gehen, Neugründungen in den Ländern zu planen, die bis dahin hinter dem Eisernen Vorhang lagen. Neugründungen waren aber weitgehend nur dann möglich, wenn sie mit Angeboten von Schließungen in westlichen Ländern oder Einsparungen verbunden waren. Es war also auch noch Anfang 2000 ein relativ enges Korsett.

Der zweite Punkt: Das Goethe-Institut war zentral organisiert, ein sternförmiges Netz mit einer weisungsberechtigten Zentrale. Die Welt war aber nach Auflösung der Blöcke schon fragmentiert, mit sehr unterschiedlichen Entwicklungen. Mit einer zentralen »Weltformel« würde man dem nicht mehr gerecht werden können. Mit dem damaligen Außenminister Frank-Walter Steinmeier konnte der Weg der Dezentralisierung konsequent eingeschlagen werden, um näher an den örtlichen und regionalen Entwicklungen zu sein. Und auch der Etat konnte wieder verbessert werden. Er ist bis heute kontinuierlich gewachsen. Hierzu hat der Deutsche Bundestag bewusst seine Unterstützung gewährt. Endlich konnten wieder Neugründungen ermöglicht werden. In meiner Amtszeit waren es rund ein Dutzend Neugründungen, sodass wir jetzt bei fast 160 Instituten sind.

Sie sind die Finanzen und die Organisationsstruktur ja nicht als Selbstzweck angegangen. Was haben die Veränderungen wahrnehmbar bewirkt – und wo lagen die heiklen Punkte Ihrer Umsetzung? Wir konnten aus dieser Entwicklung eine Glaubwürdigkeit und Verlässlichkeit gewinnen. Wir wurden als echte Partner wahrgenommen, die in der Lage waren, diese Veränderungen in der Welt zu begleiten und mitzugestalten. Mit der gestärkten Eigenverantwortung wuchs auch die Zahl der Akteure. Trotzdem war die Dezentralisierung kein einfacher Prozess. Die Zentrale sollte keine Weisungen mehr geben, sondern das Wissens- und Erfah-

runbspotenzial zur Verfügung stellen und einen Rahmen definieren. Das erforderte ein erhebliches Umdenken. Eine weitere Herausforderung: Um wirklich dezentral zu arbeiten, musste die im öffentlichen Bereich übliche Kameralistik durch eine Budgetierung abgelöst werden. Das erforderte von den verantwortlichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern betriebswirtschaftliches Denken. Dezentralisierung bedeutete Programmverantwortung und auch betriebswirtschaftliche und finanzielle Verantwortung dezentral wahrzunehmen. Das hatte auch Veränderungen des Stellenplans zur Folge – zugunsten der dezentralen Struktur, ein schmerzhafter Prozess für die Zentrale. Es dauerte ein paar Jahre. Aber dann wurde die neue Struktur gelebt. Inzwischen wissen wir aus den gemachten Erfahrungen, dass wir aufgrund der Umbrüche in der Welt und den dynamischen Entwicklungen nur so mit der nötigen Flexibilität reagieren konnten. Unsere Struktur geht davon aus, dass gerade auf der lokalen Ebene Innovationen mit den Partnern entstehen und auf der regionalen Ebene durch Interaktion der zusammenarbeitenden Institute Großprojekte ermöglicht werden. Wir haben 13 Regionen in der Welt definiert, in denen jeweils acht bis fünfzehn Institute zusammengefasst werden, und auf dieser mittleren Ebene wird auch die Finanzierung austariert. Ein gut funktionierendes Berichtswesen gegenüber der Zentrale hält die Struktur zusammen und macht sie transparent. Wichtig war mir die Möglichkeit, partizipatorisch zu arbeiten, Lerngemeinschaften zu bilden und so mit den Partnern ein neues Entwicklungspotenzial zu erarbeiten. Und es galt bei allen Initiativen: Wir stehen für eine offene freiheitliche Gesellschaft.

Kurz nach Amtsantritt war Ihre Analyse: Die zunehmend globalisierte Welt sei nicht einheitlicher, sondern unübersichtlicher geworden. Außerdem habe sich gezeigt, dass die Ökonomisierung zur Lösung von Konflikten an ihre Grenzen gestoßen sei; wodurch unter anderem der Kultur eine neue Rolle zukomme – nicht im imperialen Sinn, sondern als lernernder Austausch. Schöne Worte, aber erleben wir nicht gerade das Gegenteil: die dominante Macht der ökonomischen und finanziellen Faktoren? Fällt nicht Kultur wieder zurück in die Rolle des »nice to have«? Ich glaube nicht. Inzwischen ist das Selbstbewusstsein der Kulturakteure und der Künstler gewachsen. Sie wissen um die Grenzen der ökonomischen und der politischen Möglichkeiten. Mit Kunst haben wir nicht allein eine ästhetische Kategorie. Wir haben auch eine kulturpolitische und zivilgesellschaftliche Kraft, die wir nutzen können. Kunst und Kultur haben immer die Möglichkeit, auf sehr unorthodoxe Weise Dinge aufzugreifen, zum Staunen anzuregen, innezuhalten, Prozesse wieder in Gang zu setzen, die möglicherweise durch protokollarisches Verhalten nur eng geführt werden können. Was außerdem zu beachten ist, lässt sich am Beispiel Europa darstellen: Wenn Sie Europa nur als »Serviceunternehmen« nehmen, dann fehlt die Seele in diesem ganzen Geschäft. Das wird als Defizit empfunden. Demgegenüber hat Kunst eine inhaltliche Form, durch die Menschen sich angesprochen fühlen können: Das bedeutet Empathie und Solidarität – man hat Möglichkeiten, die mit Geld nicht

darzustellen sind. Deshalb setze ich mich bewusst für eine gemeinsame Verantwortung für einen europäischen Kulturraum ein. Erst das macht Europa aus.

Sie sagten seinerzeit, bislang als globale Peripherie wahrgenommene Regionen würden an Einfluss gewinnen und zu Zentren werden. China vor allem, aber auch Indien und Afrika dokumentieren das heute unübersehbar – gerät dadurch die deutsche AKBP nicht zunehmend in die Defensivposition? Kulturarbeit verschiedener Länder ist unterschiedlich. Bei manchen Ländern ist sie ein dekoratives Element der Wirtschaftsförderung, bei China oder Russland erleben wir Kulturarbeit in stark propagandistischer Form. Da wird viel Geld verwandt – wesentlich mehr, als wir einsetzen – für eine Form, die nur der eigenen Profilierung dient, aber sich nicht öffnet gegenüber dem Partner, obwohl Kultur genau das tun sollte. In diesen Fällen haben wir tatsächlich eine ganz unterschiedliche Auffassung von Außenkulturpolitik. Sie wird auch noch dadurch unterstützt, dass die Gründung des Goethe-Instituts als unabhängige Einrichtung erfolgte und nicht Teil der Regierung ist. Deutschland hat aus seiner Geschichte gelernt. Mit dem Auswärtigen Amt verbindet uns eine enge und produktive Abstimmung, sowohl inhaltlich als auch finanziell. Dieses Modell hat sich bis heute bewährt und ist von allen Außenministern nachdrücklich bestätigt worden. Unsere Außenkulturpolitik kennzeichnet, dass wir eine Gleichwertigkeit der Kulturen sehen und keine Uniformität vollziehen, die in anderen Auffassungen liegt. Das zeigt sich besonders auch in unserem Verhältnis zu unserem Nachbarkontinent Afrika. Hier hat das Goethe-Institut in dem letzten Jahrzehnt einen deutlichen Schwerpunkt gesetzt, sowohl in Bezug auf neue Institute, umfassende digitale Netzwerke und Plattformen und Bildungsprogramme als auch mit den Projekten zur Kolonialherrschaft und ihren Folgen. Die Museumsgespräche in den letzten Jahren haben die afrikanischen Stimmen hörbar gemacht und die Aufarbeitung der kolonialen Täter- und Opfergeschichte intensiviert. Es geht um die Dekolonisierung des Denkens.

Wie funktioniert das auf praktischer Ebene? Z. B. im Verhältnis zu Russland: Raubkunst und Provenienzforschung war immer ein zentrales Thema für Sie. Das ist allerdings keine Einbahnstraße, auch in russischen Museen und Archiven lagern nach wie vor Kunstwerke deutscher Provenienz. Wie verhandeln Sie mit Gesprächspartnern, wenn die sich einer Öffnung verschließen? Stehen Sie dann ohnmächtig davor? Ohnmächtig habe ich mich nie gefühlt. Ich glaube an das Sprichwort: »Ein steter Tropfen höhlt den Stein«. In den Verhandlungen mit den Folgestaaten der Sowjetunion haben wir durchaus unterschiedliche Erfahrungen gemacht. Georgien z. B. hat die Position: Kulturgüter können keine Kriegsgeiseln sein. Georgien hat Objekte zurückgegeben, teilweise auch die Ukraine. Mit Russland tun wir uns tatsächlich schwer. Aber inzwischen können sich Wissenschaftler mit diesen Beständen beschäftigen, es gibt gemeinsame Ausstellungen und digitale Projekte. Daraus ergibt sich eine Schrittfolge:

Z. B. werden in der Eremitage in St. Petersburg jetzt wieder Herkunftsdaten von Gemälden oder Skulpturen angegeben. So wissen die Besucher: Das war ursprünglich Eigentum z. B. der Staatlichen Museen zu Berlin. Wir gewinnen da nicht mit einer kräftigen, wichtigen politischen Position, die eine Polarisierung schafft, sondern gehen schrittweise in einen Annäherungsbereich. Wir erleben häufig in politischen Situationen, dass diese kulturelle Schrittfolge eine Annäherung und Identifizierung erlaubt. Ich glaube nicht, dass man nur eine Rechtsposition nach den Buchstaben des Gesetzes durchsetzen kann. Man muss auch moralische Gesichtspunkte einbeziehen.

Der Bundestag hat zu Jahresanfang beschlossen, dass die AKBP sich stärker auf die digitale Verflechtung und Performance dieser zusammenrückenden und gleichzeitig auseinanderdriftenden Welt einstellen müsse – teilen Sie diese politische Analyse? Vor welcher Zäsur sehen Sie die AKBP? Wir haben mit der Digitalisierung schon sehr früh begonnen, weil wir aus drei Gründen digitale Instrumente für notwendig halten. Zum Ersten schaffen wir damit Reichweiten, die wir mit den Instituten direkt nicht erzielen können. Zum Zweiten können wir mit digitalen Produkten und Serviceleistungen neue Zielgruppen ansprechen. Zum Dritten erleben wir in der digitalen Welt, dass durch Fake News und Reizworte über soziale Medien ein Millionenpublikum angesprochen wird, mit der Gefahr der Desinformation und Manipulation. Wir sehen uns deshalb auch als Anwalt in der digitalen Welt für eine seriöse und kulturell saubere Form von Information. Das können wir aber nur leisten, wenn wir selbst auch Teil dieses digitalen Instrumentariums sind. Wenn wir in die Zukunft blicken, was das Goethe-Institut vielleicht in fünf Jahren sein wird, würde ich sagen, wir erleben derzeit bewusst die Transformation zu einem digitalen Goethe-Institut. Das enthebt uns aber nicht der Notwendigkeit und Verantwortung, nach wie vor analoge und physische Räume zu haben. Sie sind Frei- und Dialogräume. Für mich ist ein Begegnen in physischer Form immer ein erstrebenswerter Ansatz, weil wir damit eine geistige Gemeinschaft erlebbar ma-

chen. Das kann man im Netz nicht erreichen. Ich würde das physische Netz nie reduzieren zugunsten einer Reichweitendiskussion. Ich würde es immer additiv sehen, nicht kompensativ.

Wenn die AKBP die kulturelle Außenpolitik darstellt, so haben wir gleichzeitig eine kulturelle Innenpolitik. Ich bin der Auffassung, es gibt kein getrenntes »Innen« und »Außen«. Das Goethe-Institut sollte in Deutschland ein sehr viel stärkeres kulturpolitisches Mandat haben. Wir sind in Deutschland ein reines Sprachinstitut. Ich finde, hier lässt sich mehr machen. Ein Beispiel ist das »Weimarer Kultursymposium«, das wir alle zwei Jahre veranstalten. Da wird jeweils ein gesellschaftspolitisches Thema, das für die Welt wichtig ist, von Wissenschaftlern und jungen Menschen in ganz unterschiedlichen Diskussionsformen in Weimar aufgearbeitet. Mit der festen Absicht, in die Welt zu wirken, aber auch in Deutschland zu zeigen, was die Welt über ganz bestimmte Themen denkt. Vorstellbar sind auch Residenzprogramme oder gemeinsame Entwicklungen für Fachkräfte. Nach meiner Auffassung gilt das auch für das Humboldt Forum. Ohne ein weltweites Außennetz wäre das Humboldt Forum nur ein Umzug der ethnologischen Sammlungen von Berlin-Dahlem nach Mitte an den Schlossplatz. Das Goethe-Institut kann mit seinen weltweiten Instituten ein Außennetz bilden, über das die Zeitgenossenschaft durch Austausch aktueller Fragen und Entwicklungen ermöglicht wird. Wenn wir Deutschland als offene Gesellschaft glaubhaft vertreten wollen, dann müssen wir uns auch im eigenen Land gegen Rassismus und Antisemitismus einsetzen. Nicht zuletzt deshalb stehen für mich Innen und Außen immer in ganz enger Verbindung.

Vielen Dank.

Klaus-Dieter Lehmann war bis zum 13. November 2020 Präsident des Goethe-Instituts. Hans Jessen ist freier Publizist und ehemaliger ARD-Hauptstadtkorrespondent. Das Gespräch wurde im Juli in Berlin geführt. Es ist ein Auszug. Das gesamte Interview finden Sie im neu erschienenen Buch »AKBP – Ein Rückblick«: bit.ly/2IOtrFk

AKBP

EIN RÜCKBLICK — HERAUSGEGEBEN VON JOHANNES EBERT UND OLAF ZIMMERMANN

NUR WENIGE EXEMPLARE VERFÜGBAR!

Hardcover mit Prägung · 128 Seiten · 19,80 Euro
ISBN 978-3-947308-28-6
Jetzt bestellen → kulturrat-shop.de

Der lange Weg zur Erholung

Die Auswirkungen der Coronakrise auf die Kunstszene Südafrikas

KWANELE SOSIBO

Obwohl das Schlimmste der ersten Corona-Welle für eine Reihe südafrikanischer Künstlerinnen und Künstler vorbei zu sein scheint, sind viele nicht ganz bereit, eine klare oder gar hoffnungsvolle Prognose für die Zukunft abzugeben, zumal in vielen Teilen Europas bereits wieder rapide steigende Infektionszahlen verzeichnet werden. Das Einkommen vieler Künstlerinnen und Künstler aus Südafrika, die auf das Reisen angewiesen sind, steht damit nach wie vor auf der Kippe. Auch für Musiker ohne Radio-Hits, deren Leben aus zahlreichen Auftritten bestand, ist die Zukunft nicht allzu rosig. Die bereits zuvor existierende, grenzwertige Situation schrumpfen der Konzertsäle aufgrund eines übermäßig sparsamen Publikums wird durch prohibitive Social-Distancing-Maßnahmen und die teils schwer zugänglichen Streaming-Plattformen noch komplizierter. Doch öffentliche, breitenwirksame Darstellungen übertünchen dieses problematische Bild meist mit Erzählungen individueller Triumphe und neuer Möglichkeiten.

Für die DJane, Musiksammlerin und Schriftstellerin Atiyah Khan wäre 2020 ein Jahr des Durchbruchs gewesen, hätte die Verbreitung des Coronavirus dies nicht vereitelt. Aufgrund ab Mitte März geplanter Reisen nach Norwegen, Frankreich, in die USA und nach Kanada mit der simbabwischen Choreografin und Tänzerin Nora Chipaumire blickte Khan einem Jahr der »Finanzen und Arbeit« entgegen. Doch »drei Tage vor unserer Abreise war alles vorbei (aufgrund des weltweiten Lockdowns). Und plötzlich gab es kein Geld mehr...«

Während dieser Teil ihrer Karriere also eine Bruchlandung erlitt, fielen gleichzeitig auch andere Einkommensquellen Khans aufgrund von Corona weg, wie etwa Konzert-Guides, die sie über zehn Jahre lang für die Tageszeitung Cape Argus erstellt hatte. Hinzu kam, dass die Organisation Future Nostalgia, die Khan mit einer Gruppe DJs ko-organisiert – eine auf Vinyl konzentrierte, herkunfts-fokussierte Organisation, die Veranstaltungen kuratiert – stillgelegt wurde, als Südafrika sich auf einen absoluten Lockdown vorbereitete.

»Ende März war ich komplett verzweifelt«, erzählt sie. »Mir wurde klar, dass Freiberufler die verwundbarsten Menschen in der Welt der Kunst sind. Wir haben keinen Beweis dafür, dass es uns überhaupt gibt, abgesehen vom Ausweis. Ich habe keinerlei Absicherung. Ich konnte beim Amt keinen Antrag auf finanzielle Unterstützung stellen, weil meine Tourneen international statt lokal ausgerichtet waren. Obwohl ich zwölf Jahre lang jeden Monat von der Zeitung Argus bezahlt wurde, existierte kein unterschriebener Vertrag.« Die ursprünglich von der Regierung geforderten Bedingungen zum Erhalt der Nothilfe – maximal 20.000 südafrikanische Rand (ZAR), umgerechnet ca. 1.094 Euro – inkludierten, dass die Künstlerinnen und Künstler einen Nachweis über ihr (verlorenes) Einkommen zu erbringen hatten. Die meiste Zusammenarbeit in der Musikszene, vor allem im DJ-Gewerbe, fängt jedoch inoffiziell an.

Khan wehrte sich zunächst dagegen, an der weltweiten Flut von Live-Streaming-DJ-Sets teilzunehmen, obwohl sich viele Künstlerinnen und Künstler weltweit, darunter einige wenige in Südafrika, kopfüber auf diese Möglichkeit gestürzt haben. »Viele DJs haben

nur zwei Plattenspieler und ein Mischpult«, erklärt sie. Nachdem sie ihre Mietvereinbarung neu ausgehandelt hatte, wurde sie vor dem finanziellen Ruin bewahrt, als sie und Grant Jurius, einer ihrer Partner bei Future Nostalgia, im Juli an der virtuellen Version des National Arts Festivals teilnehmen konnten, für das sie bereits vor der Pandemie gebucht worden waren. Ein Jobangebot, für das sie nun lernen mussten, Ton und Video zu bearbeiten. »Die Gage sicherte uns den Juli und August. Wir gaben auch ein Interview für A 11, die einen

Streaming-Radiosender machen«, erinnert sie sich. »Wir sprachen darüber, was es uns kostete, diese Arbeit umzusetzen.« Erst am 17. Oktober spielte Khan wieder vor einem Live-Publikum, bei einer theaterartigen Freiluftveranstaltung in Woodstock, Kapstadt. Dazwischen übertrug sie

nur eine Veranstaltung live. Fünf Stunden in ihrer Lounge. »So viele haben das gemacht. Ich hatte nicht das Gefühl, dass wir etwas Einzigartiges bieten konnten.« Vorerst ist Khan wieder für Auftritte zwischen Johannesburg und Kapstadt unterwegs. »Ich bin zu alt für illegale Partys«, sagt sie. »Abseits der offiziellen Orte passieren eine Menge verrückter Sachen.«

Einige Veranstalter, wie iSupport Creative Business, die nicht selbst über die jetzt obligatorische Technologie zum Streamen verfügen, sehen sich aktuell gezwungen, die Plattform anderer zu nutzen, wie jene des National Arts Festival (NAF). Um einen »mageren Dezember« zu vermeiden, hat das in Durban ansässige Veranstaltungs- und Marketingunternehmen mehrere Auftritte der Künstler, mit denen sie zusammenarbeiten, vorab aufgezeichnet, um sie schließlich über die NAF-Webseite zu streamen. Das soll immerhin mehr Publikum generieren, insbesondere für andere Künstlerinnen und Künstler, die auch ins kalte Wasser geworfen wurden. Ko-Direktor Mzwandile Ntsele betont, dass die Beteiligung dennoch nur zögerlich erfolge, insbesondere unter den potenziellen Klienten in ihrer Heimatprovinz KwaZulu-Natal. »Die Sache mit dem Streaming war auf einen Lockdown ausgerichtet«, sagt Ko-Direktor Mzwandile Ntsele. »Wir haben versucht, ein gewisses Konzept zu entwickeln, indem wir etwas mehr damit experimentiert haben, Interviews einfügten etc. Die Leute sollten sich darauf freuen können.« Ntsele erklärt das Geschäftsmodell und erzählt, dass die Künstlerinnen und Künstler ihre Auftrittsgage von Concerts SA – einer gemeinnützigen Organisation zur Un-

Die südafrikanische Regierung hat eisern darauf hingewiesen, dass ihre Hilfsfonds genau das waren: eine Nothilfe. Mehr nicht

terstützung von Live-Auftritten und Tourneen – erhalten. Die Organisation teilt ihre Einnahmen für Eintrittskarten zwischen dem Streaming Host und dem Künstler bzw. der Künstlerin auf.

Ntsele kann die einst florierenden Jazzlokale von Durban mittlerweile an einer Hand abzählen, einer Hand, die zunehmend an Kraft verliert, wenn man die dazugehörigen Geschichten hört. »Niemand besucht mehr Veranstaltungen wie dieses«, erklärt er. »Neben der Corona-Situation hängt dies auch mit dem wandelnden Musikgeschmack der



Auch DJane Atiyah Khan leidet unter den Auswirkungen der Coronakrise

Leute zusammen, der heutzutage ein ganz anderer ist. E-Mails und Telefonanrufe bei diesen Lokalen werden momentan nicht beantwortet. Der Besitzer vom »Jazzy Rainbo«, Olive-Rene Haas, ist gestorben und so auch der Veranstaltungsort mit ihm. Neil Comfort vom »The Rainbow« in Pinetown ist umgezogen. Er lebt jetzt in Schottland. Bleibt nur noch »The Winston«, was nicht wirklich...«. Nzele Stimme verstummt, denn das »The Winston« sei kein wirklich anspruchsvoller Veranstaltungsort. Es habe diese betont lässige Alles-ist-möglich-Atmosphäre; eine Kneipe mit so wenig Schnickschnack, dass sie wohl immer offen bleiben werde. Viel besser, sagt Ntsele, stehe der Stadt eine Gruppe DJs, allen voran DJ Tira, die die Stadt sozusagen im Griff haben. Sie haben ihr Comeback mit einem dreitägigen Drive-in-Konzert zelebriert. Headliner waren Zakes Bantwini und Durban's Finest, ein Duo bestehend aus Tira und DJ Sox. »Wenigstens laufen ihre Songs im Radio«, sagt Ntsele. »Sie können sich nicht beschweren, im Gegensatz zu anderen Künstlerinnen und Künstlern.«

Während manche Künstlerinnen und Künstler klagen, haben andere neue Horizonte in der Krise entdeckt. So z. B. Sli Mthembu von der Mabu Art Foundation, einer Theatergruppe, die die Produktion »Igama« Ende November als Film im Kino »The Bioscope« vorführt. Das sich um mehrere Charaktere und eine unkonventionelle Geschichte schwarzer Frauen und deren Kampf um Autonomie drehende Projekt begann als Theaterstück, für die Bühne geschrieben, bis die MAF aufgrund von Corona auf den virtuellen Raum umsteigen musste. Während die Künstlerinnen und Künstler digitale Versionen ihrer Arbeit anfertigten, inszenierte Mthembu »Igama« neu und verwandelte es in ein Filmprojekt. Sie hofft, dass es auf der Suche nach innovativen Theaterformen, die mit dem Streaming interagieren, neue Maßstäbe setzt. »Die Idee ist es, die Leute wieder ins Theater zu holen, indem das Werk in ein Filmformat umgewandelt wird, aber nicht (unbedingt) in einen Spielfilm. Die MAF war mein Netflix und so erreichte ich ein Publikum, das ich sonst nie hätte

erreichen können«, erläutert sie. »Um dieses Projekt auch als Produkt zu verkaufen, haben wir uns beim Preis nach den Produktionskosten gerichtet. Es gab nicht einfach nur ein Weitwinkelobjektiv im hinteren Teil des Theaters. Es ist eher so, als würde man die Kameralinse als

In Südafrika ist tiefgreifende Unterstützung, zumindest seitens der Regierung, allerdings noch lange nicht in Sicht

Metapher für das Auge des Zuschauers verwenden. Aus verschiedenen Blickwinkeln, die Spannung erhaltend.« Ein kniffliges Crossover.

In einem Artikel mit dem Titel »Covid-19 und seine Auswirkungen auf die Ästhetik von Tanz und Theater, der bei einem Webinar der Sustaining Theatre and Dance Foundation (STAND) im Oktober vorgestellt wurde, schrieb Mike van Graan, erfolgreicher Theaterautor und STAND-Mitglied: »Das Equipment, mit dem Theaterproduktionen abgefilmt werden, ist im Prinzip unspektakulär, und das simple Ziel ist, die Arbeit sichtbar zu machen. Vielleicht sogar eine Art Einkommen zu generieren. Im Allgemeinen hat sich das Online-Theater aber noch nicht so weit entwickelt, dass es mit anderen Angeboten in Konkurrenz treten könnte, denen »der Markt« stark zugetan ist (wie On-Demand-Filme und -Serien).« Aus diesen Gründen der praktikablen Voraussetzungen und dem Drängen zur Weiterentwicklung plant auch Gregory Maqoma, Tänzer, Choreograf und Gründer des in Johannesburg ansässigen Vuyani Dance Theatre, eine Filmproduktion für 2021. Er beschäftigt 23 Mitarbeiter und hat aufgrund der Corona-Reisebeschränkungen über sechs Millionen ZAR (ca. 328.490 Euro) verloren. Sein Unternehmen habe von der Regierung eine einmalige Beihilfe von 20.000 ZAR (1.094 Euro) erhalten. »Wenn man 23 Mitarbeiter hat, kann

man sich ausrechnen, wie lange das reicht«, sagt er. Die südafrikanische Regierung hat eisern darauf hingewiesen, dass ihre Hilfsfonds genau das waren: eine Nothilfe. Mehr nicht.

Obwohl das Vuyani Dance Theatre Mitte Dezember ein virtuelles Festival veranstaltet, stammen 80 Prozent ihrer Einnahmen normalerweise aus Aufführungen im Ausland. Aufgrund der erneut stärkeren Verbreitung von Corona steuert Europa auf eine zweite Welle von Beschränkungen zu, die zu einer Schließung der Grenzen bis Juni 2021 führen könnte. »Wir müssen bei zukünftigen Veranstaltungen flexibel sein«, sagt Gregory Maqoma, »und nach Wegen suchen, wie wir weiter bestehen können. Es ist nicht garantiert, dass unser Film ein großer Blockbuster wird, aber wenn er von Sendern angenommen würde, wäre das schön. Es wird ein reiner Tanzfilm auf dem höchsten Produktionsniveau, weitgehend nonverbal, in dem der Tanz zur Vermittlung der Geschichte eingesetzt wird.« Angesichts des Ertrags der jüngsten Tournee-Produktionen des Unternehmens, z. B. »Cion«, vermutet er, dass sich das Investment auszahlen wird. Doch Maqoma spricht für alle, wenn er sagt: »Wir müssen aus unserer Komfortzone treten und aufhören zu denken, dass Kunst ohne erhebliche Unterstützung bestehen könne.« In Südafrika ist tiefgreifende Unterstützung, zumindest seitens der Regierung, allerdings noch lange nicht in Sicht.

Kwanele Sosibo ist südafrikanischer Journalist und Autor. Derzeit ist er Feuilletonredakteur bei der südafrikanischen Wochenzeitung Mail and Guardian

GOETHES WELT

In Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut veröffentlicht Politik & Kultur in jeder Ausgabe einen Beitrag aus einem afrikanischen Land zu spezifischen Aspekten der Kulturen vor Ort.

FOTO: ATIYAH KHAN

Erinnern mit Games

Warum wir eine neue Erinnerungskultur mit digitalen Spielen brauchen

CHRISTIAN HUBERTS

Außerhalb der Spielekultur werden digitale Spiele vor allem mit Unterhaltung assoziiert. Ihre Potenziale als Impulsegeber und Diskursmedium werden hingegen unterschätzt, obwohl sie eine immer größere Rolle in unserem Alltag einnehmen. In Deutschland werden Computerspiele laut dem Branchenverband game von rund 35,4 Millionen Menschen über Altersgrenzen hinweg gespielt. Dieses Potenzial kann genutzt werden, um die Vergangenheit auch digital lebendig zu halten – insbesondere im Angesicht der zunehmenden gesellschaftlichen Relativierung nationalsozialistischer Verbrechen und des Verschwindens der letzten Zeitzeuginnen des Holocaust. Mit der Initiative »Erinnern mit Games« widmet sich die Stiftung Digitale Spielekultur als Chancenbotschafterin der Stärkung von Computerspielen als digitales Erinnerungsmedium. In Form von Publikationen, Podcasts und Fachveranstaltungen schafft sie Orientierung, vermittelt Diskurse und vernetzt Akteure der Erinnerungskultur und der Spieleentwicklung.

Diese Vermittlungsarbeit erhält besondere Relevanz dadurch, dass antidemokratische Kräfte ihrerseits das Potenzial von Computerspielen für sich entdecken. Erst im September 2020 provozierten Spitzenkader der rechtsextremen Identitären Bewegung (IB), finanziert durch den vom Verfassungsschutz beobachteten Verein Ein Prozent, mit der Veröffentlichung eines vor antisemitischen Verschwörungsmythen strotzenden Computerspiels. Nicht im Verborgenen, sondern mit aufwendiger Werbekampagne und aggressiver Social-Media-Strategie.

Für Philip Stein, den Betreiber von Ein Prozent, »der nächste logische Schritt in unserer Strategie der Gegenkultur«, wie er auf dem YouTube-Kanal des Vereins verkündet. IB-Galionsfigur Martin Sellner und der identitäre Spielentwickler Roland Moritz sprechen im Interview auf dem Videoportal BitChute in gleicher Weise von einem »riesen Markt«, mit dem sich »extrem viele junge Leute« und »vor allem junge Männer« politisch erreichen lassen.

Leerstellen der Erinnerungskultur

Computerspiele sind längst zum erinnerungskulturellen Diskursfeld geworden. Und wenn auch in digitalen Spielen die deutsche Erinnerungskultur als »Schuldkult« diffamiert wird, besteht dringender Handlungsbedarf. Die Stiftung Digitale Spielekultur möchte mit ihrer Initiative daher konstruktive Schlaglichter auf das Erinnern mit Games richten. Denn im Kontext der Frage, was und wie wir unsere Vergangenheit erinnern wollen, lassen Computerspiele häufig noch Leerstellen. Besonders im Kontext der Zeit des Nationalsozialismus liegt der Fokus von Ego-Shootern wie »Call of Duty: WWII« (2017) oder Strategiespielen wie »Hearts of Iron IV« (2016) eher auf militärischen Konflikten und reibungsloser Unterhaltung. Wie der Spielentwickler Jörg Friedrich pointiert in einem Interview zusammenfasst, gäbe es in einer rein durch Computerspiele vermittelten Geschichte wohl »(...) keinen Holocaust und Nazis wären die Fraktion, die zwar niemand mag, die aber die schicksten Uniformen und die besten Panzer hat.«

Diese erinnerungskulturellen Leerstellen werden gefüllt, nicht immer jedoch in wünschenswerter Weise. Bereits in den 1990er Jahren sorgt der in

rechtsradikalen Kreisen entwickelte und verbreitete »KZ-Manager« – die zynische Wirtschaftssimulation eines Konzentrationslagers – für internationale Aufregung. Aber auch abseits extremistischer Gesinnungen werden historische Lücken kompensiert. Im Jahr 2010 veröffentlicht etwa israelische Entwickler den Ego-Shooter »Sonderkommando Revolt«, der in kruder und blutiger Weise einen KZ-Aufstand darstellt. In jüngster Zeit machen von Spielenden selbst produzierte Modifikationen für das Strategiespiel »Civilization VI« (2016) das Deutsche Reich unter Adolf Hitler zur spielbaren Fraktion – durchaus aus historischem Interesse. Ebenso lassen sich auf dem Videoportal YouTube diverse Touren durch ein im Spiel »Minecraft« (2011) nachgebautes KZ Auschwitz finden. Erinnerungskultur mit Games findet aus individueller Initiative heraus also bereits punktuell statt, muss jedoch aufmerksam und kritisch betrachtet sowie in historische Kontexte eingebunden werden.

Der lange Weg zur Sozialadäquanz

Besonders die letzten beiden Beispiele zeigen jedoch, dass unter den Spielenden ein ernst zu nehmendes Interesse existiert, sich mit der Zeit des Nationalsozialismus und insbesondere mit den Verbrechen des NS-Regimes auseinanderzusetzen. Dass dieses Interesse für die längste Zeit kaum von professionellen Produktionen aus Deutschland adäquat aufgegriffen wurde, lässt sich jedoch nicht allein durch einen vermeintlichen Fokus auf harmlosen Spielspaß erklären. Gerade hierzulande hat bis ins vergangene Jahr eine unklare Rechtslage nahezu jede Auseinandersetzung mit unserer nationalsozialistischen Vergangenheit in Games so gut wie unmöglich gemacht. Denn während etwa Filmen oder Comics schon seit vielen Jahren die notwendige Sozialadäquanz gesellschaftlich zuerkannt wird, um im Rahmen von Aufklärung, Bildung und Kunst die Akteure und Symbole

des NS-Regimes darzustellen, war dies für Computerspiele für die längste Zeit nicht möglich – zumindest nicht ohne erhebliche rechtliche Risiken.

Erst 2019 kommt es zu einer neuen Spruchpraxis der Unterhaltungssoftware Selbstkontrolle (USK), die im Rahmen einer Einzelfallprüfung nun auch die Sozialadäquanz von Computerspielen rechtssicher feststellt. Ausgerechnet der Ego-Shooter »Wolfenstein II: The New Colossus« (2017) hat durch inhaltliche Anpassungen eine konstruktive Diskussion darüber angeregt, dass die bisherigen Regelungen nicht mehr zeitgemäß sind. So wurde für den deutschen Markt etwa die jüdische Herkunft des Protagonisten sowie Bezüge zum Holocaust getilgt. Im selben Jahr konnte »Attentat 1942«, entwickelt unter anderem von Historikern der tschechischen Karls-Universität, nicht auf Vertriebsplattformen in Deutschland erscheinen, weil das Adventurespiel umfangreich auf historisches Archivmaterial mit einschlägigen Symbolen zurückgreift. Mit »Through the Darkest of Times« ist in diesem Jahr nun ein Strategiespiel erschienen, das erstmals von der neuen Spruchpraxis profitieren kann und weltweit positiv aufgenommen wurde.

Gemeinsam neue Konzepte entwickeln

Dass herausragende Beispiele wie »Through the Darkest of Times«, ein Spiel über den zivilen Widerstand gegen das NS-Regime, und »Attentat 1942«, ein Spiel über die nationalsozialistische Besetzung der ehemaligen Tschechoslowakei, überhaupt um Anerkennung als ernst zu nehmende Kulturgegenstände kämpfen mussten, zeigt, dass es noch viel Vermittlungsbedarf für das erinnerungskulturelle Potenzial von Computerspielen gibt. Die Stiftung Digitale Spielekultur hat es sich daher als Brückenbauerin zwischen Games-Branche und Zivilgesellschaft zur Aufgabe gemacht, einen überfälligen Dialog über die Rolle von

Computerspielen für unsere Erinnerungskultur anzustoßen. Denn nur im gemeinsamen Gespräch können Vorurteile abgebaut und Synergien zwischen analoger Expertise und neuen digitalen Pfaden entdeckt werden. Zu diesem Zweck wurde, finanziert durch das Förderprogramm »digital//memory« der Stiftung »Erinnerung, Verantwortung, Zukunft«, im Juni 2020 ein Pitch Jam veranstaltet.

Der dreitägige Ideenwettbewerb hat Akteure der Erinnerungskultur erfolgreich mit Akteuren der Spielkultur in Kontakt gebracht, um neue Zugänge zum Erinnern mit Games zu schaffen. Grundlage für die Bewertung der Ergebnisse des Pitch Jam sind zehn Leitfragen, die von einer hochkarätigen Jury aus Vertreterinnen und Vertretern der Gedenkstättenarbeit, Geschichtswissenschaft und Spielentwicklung gemeinsam entwickelt und im Handbuch »Erinnern mit Games« der Stiftung Digitale Spielkultur veröffentlicht sowie in einem gleichnamigen Podcast aufgearbeitet wurden. Die Leitfragen vermitteln Orientierung bei der sensiblen Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus im Rahmen von Computerspielen, formulieren qualitative Eckpunkte und regen dennoch zu einem kreativen und mutigen Umgang mit der Vergangenheit an. Die Ergebnisse der interdisziplinären Teams des Pitch Jam, sieben durchdachte und innovative Spielkonzepte, die ebenfalls im Handbuch vorgestellt werden, illustrieren deutlich das Potenzial von Games für die Erinnerungskultur.

Neue Zielgruppen erreichen

Laut einer Studie der Körber Stiftung aus dem Jahr 2017 weiß nur etwa die Hälfte der 14- bis 16-Jährigen, was Auschwitz-Birkenau war. Gleichzeitig können immer weniger Zeitzeugen persönlich an die Menschheitsverbrechen des NS-Regimes erinnern. Die Rolle von Computerspielen für die Erinnerungskultur zu stärken, ist so beson-

ders für junge Generationen relevant. In Games kommen gerade Kinder und Jugendliche selbstbestimmt in Kontakt mit der Vergangenheit. Sie erleben historische Orte, setzen sich mit der Multiperspektivität von Geschichte aktiv auseinander und können die virtuellen Abbilder von Zeitzeugen treffen und befragen. Diese Chance gilt es zu nutzen, involvierende Angebote zu ermöglichen sowie vor allem auch für bestehende Leerstellen zu sensibilisieren, um der schleichenden Vereinachnahme von rechts außen souverän zu begegnen. Die Erinnerung an die Vergangenheit macht vor medienkulturellen Verschiebungen nicht halt, sondern muss stets in aktuelle Medienkontexte übersetzt werden.

Die Stiftung Digitale Spielekultur möchte diesen Prozess auch in Zukunft aktiv mitgestalten. Dazu ist für 2021 unter anderem eine eintägige Fachkonferenz geplant, die den Dialog von Erinnerungskultur und Spielentwicklung vertieft und die Chancen des Erinnerns mit Games weiter aktiv in die Gesellschaft hineinträgt. Eine wachsende Datenbank von Computerspielen, die erinnerungskulturelle Best Practices versammelt, soll ebenso aufgebaut werden. Digitale Spiele können selbstverständlich und wie andere Medien zuvor der zentralen Aufgabe gerecht werden, die Erinnerung an unsere Vergangenheit am Leben zu halten. Dazu benötigen sie sowohl die bereits etablierten Erfahrungswerte gesellschaftlichen Erinnerns als auch vorurteilsfreies Vertrauen in ihr Potenzial als involvierendes Kulturmedium. Für die längste Zeit wurde ihnen diese verantwortungsvolle Aufgabe nicht zugetraut. Damit die Erinnerungskultur auch weiterhin alle Gruppen der Gesellschaft erreicht, lohnt sich der offene Dialog mit Games.

Christian Huberts ist Projektmanager für die Initiative »Erinnern mit Games« der Stiftung Digitale Spielekultur

Corona ändert manches, aber nicht alles

Ein medienpolitischer Jahresrückblick auf 2020

HELMUT HARTUNG

Eine lineare Fortschreibung der Entwicklungsperspektive der Medien und der Medienpolitik vom vergangenen in dieses Jahr ist aufgrund der Corona-Pandemie nicht möglich. Zu einschneidend sind die Auswirkungen, zu wenig berechenbar im Moment die Konsequenzen. Aber durch das Virus wird »nicht alles anders«. Die Haupttendenzen im medienpolitischen Bereich haben sich 2020 alles in allem – trotz oder wegen der Corona-Pandemie – weitgehend erwartungsgemäß vollzogen. Dazu gehören: Ein größerer Einfluss der sozialen Medien auf die Meinungsbildung, die stärkere Bedeutung algorithmengesteuerter Systeme für die Information und Kommunikation, eine zunehmende und schnellere Nutzung digitaler Angebote von Printverlagen, der ungebremste Vormarsch der Streamingnutzung beim Bewegtbild und bei Audioangeboten, die Notwendigkeit der Regulierung von Plattformen und Intermediären, der größere Einfluss der EU auf die Medienpolitik der Mitgliedstaaten, eine kritische Sicht auf die Relevanz und Finanzierung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks sowie die Beschleunigung des Ausbaus der Telekommunikationsinfrastruktur.

täten werden auch nach der Pandemie gefragt sein. Die Verbreitung und Nutzung aller Medien ist zunehmend von Plattformen abhängig, die größtenteils global agieren. Darauf muss die Medienpolitik noch konsequenter reagieren.

Medienstaatsvertrag trat in Kraft

Über kein anderes gesetzliches Vorhaben hat die deutsche Medienwirtschaft in den vergangenen Jahren so intensiv und kontrovers debattiert wie über den Medienstaatsvertrag. Nun tritt er in Kraft. Der bisherige Staatsvertrag für Rundfunk und Telemedien (RStV) konnte den mit der Digitalisierung verbundenen Herausforderungen für die Medien- und Meinungsvielfalt nicht mehr gerecht werden. Deshalb konstituierte sich auf Initiative der Länder 2014 eine Bund-Länder-Kommission, die über rechtliche Konsequenzen aus der Medienkonvergenz entscheiden sollte. Deren Überlegungen waren die Basis für die vorliegende Übereinkunft, die am 30. April dieses Jahres von den Regierungschefinnen und -chefs aller Länder unterzeichnet wurde. Am 7. November 2020 trat der Medienstaatsvertrag in Kraft. Damit endet die über 30-jährige Ära der Rundfunkstaatsverträge, von denen es seit 1987 insgesamt 23 aktuell angepasste Varianten gab. Zugleich ma-

Angebote dem Einflusspotenzial des Fernsehens auf die Meinungsbildung entsprechen, würden sie gegenwärtig medienkonzentrationsrechtlich nicht erfasst.

Referentenentwurf zur Umsetzung der EU-Urheberrechtsrichtlinie

Nach einem langwierigen internen Diskussionsprozess, in dem zwei »Diskussionsentwürfe« zur Stellungnahme verbreitet und im September ein erster, zur Abstimmung zwischen den Ministerien gedachter, aber geleakter Referentenentwurf in die Öffentlichkeit gelangte, legte das Bundesjustizministerium im Oktober diesen Entwurf unverändert als Referentenentwurf vor. Gegen einzelne Paragraphen des Referentenentwurfs hat es massive Einwände durch die Kreativwirtschaft und das Bundeswirtschaftsministerium gegeben. Einige Vorschläge würden sogar zu einer Verschlechterung der aktuellen Rechtslage für Urheber und ausübende Künstler führen, heißt es in Stellungnahmen. Die DSM-Richtlinie – für den Digital Single Market – der EU enthält Vorgaben zur Neugestaltung der Rechtslage wie im Falle der Nutzung von geschützten Werken auf kommerziellen Plattformen, zur Verlegerbeteiligung und zur fairen Vergütung der Urheber und

des Jugendschutzgesetzes (JuSchG) durch den Bund droht das verfassungsrechtlich gebotene Staatsferne-Gebot für die Medienaufsicht auszuhöhlen« stellte ein im Auftrag der Medienanstalten erstelltes Gutachten des Verfassungsrechtlers Christoph Degenhart, Universität Leipzig, zur Staatsferne der Medienaufsicht fest.

KEF-Empfehlung für den Rundfunkbeitrag von 2021 bis 2024

Die Kommission zur Ermittlung des Finanzbedarfs der Rundfunkanstalten (KEF) empfahl den Ländern im Februar 2020, den Rundfunkbeitrag ab 2021 um 86 Cent auf 18,36 Euro zu erhöhen. Damit würden den Anstalten in der Periode 2021 bis 2024 deutlich mehr Mittel zur Verfügung stehen als von 2017 bis 2020. Eine größere Zahl beitragspflichtiger Wohnungen, Betriebe und Kraftfahrzeuge führt selbst bei unverändertem Beitragssatz zu höheren Einnahmen aus Rundfunkbeiträgen. Hinzu kommen liquide Mittel aus Vorperioden. Für 2021 bis 2024 hat die Kommission einen Aufwand von 38,7 Milliarden Euro anerkannt. Das ist ein Anstieg gegenüber 2017 bis 2020 von 1,8 Milliarden Euro und entspricht einem Zuwachs von 4,8 Prozent bzw. 1,2 Prozent pro Jahr. Auch im Vergleich mit früheren Anhebungen ist die aktuelle KEF-Empfehlung relativ hoch: Für 2001 bis 2005 betrug der Anstieg 88 Cent, für 2005 bis 2009 lag er bei 95 Cent. Der neue Vorschlag liegt allerdings – so die KEF – deutlich unter einem möglichen Beitrag, wie er sich aus dem von mehreren Ländern präferierten Index-Modell ergeben hätte.

Ministerpräsidentenkonferenz beschließt Beitragserhöhung

Der Erste Medienänderungsstaatsvertrag zur Umsetzung der Empfehlung der KEF, den Rundfunkbeitrag ab 2021 zu erhöhen, wurde von den Ländern am 17. Juni unterzeichnet. Um einer möglichen Ablehnung in einigen Landesparlamenten vorzubeugen, haben die Regierungschefinnen und -chefs der Länder auf Drängen von Sachsen zugleich einen Beschluss gefasst, in dem die öffentlich-rechtlichen Sender aufgefordert werden, die von der KEF »wiederholt aufgezeigten Einspar- und Struktur Optimierungsmöglichkeiten«, in ihre erforderlichen Reform- und Optimierungsüberlegungen einzubeziehen. Dies betreffe »im Besonderen eine verstärkte Orientierung des Vergütungs-niveaus am öffentlichen Sektor, die weitere Vereinheitlichung der IT-Strukturen zur Steuerung von Geschäftsprozessen, weitergehende Kooperationen und eine Verschlinkung der Beteiligungsstrukturen, ein maßvolles Agieren bei ansteigenden Rechtenkosten im Sportbereich sowie eine Strukturanalyse«. Inwieweit dieser ungewöhnliche Appell an die Anstalten, die Vorschläge der KEF umzusetzen, die Gegner einer Beitragserhöhung vor allem in Sachsen-Anhalt umstimmen kann, bleibt abzuwarten, denn es müssen alle Landesparlamente der Anhebung zustimmen.

Reform des öffentlich-rechtlichen Rundfunks vertagt

Die Länder wollen sich für eine Reform des öffentlich-rechtlichen Rundfunks bis zum Sommer Zeit 2022 lassen, heißt es in einer Protokollerklärung der Ministerpräsidentenkonferenz von 17. Juni 2020. Dabei lag ein nahezu fertiger Vertragstext bereits Ende 2019 vor. Bekanntlich hatte sich die Rundfunkkommission der Länder im Zusammenhang mit der geplanten Einführung des Index-Modells auf drei Kernthemen für

die Novellierung des Auftrages verständigt: 1. Fokussierung des Programmangebotes, 2. Flexibilisierung bei den Verbreitungswegen, 3. Vernetzung auf einer gemeinsamen Plattform. Damit sollten nur noch wenige Programme, wie das Erste, das ZDF, die Dritten Programme und die Gemeinschaftsangebote wie KiKa oder ARTE beauftragt werden. Bei Angeboten wie tagesschau24, ARD-ONE, ZDFinfo und ZDFneo sollten die Anstalten »flexibel« selbst darüber entscheiden, ob sie diese als klassische Fernsehangebote fortführen, in ein Telemedienangebot überführen oder ganz darauf verzichten. Da das Index-Modell keine Mehrheit fand, wurden auch die Änderungen am Auftrag, trotz weitgehender Übereinstimmung, nicht beschlossen.

Presseförderung von 220 Millionen Euro beschlossen

Ähnlich wie für andere Medienbranchen wie der Filmwirtschaft oder privaten Rundfunkveranstaltern wurden auch für die Verlage Corona-Hilfsmaßnahmen beschlossen. Das ist im Gegensatz zu vielen europäischen Staaten ein Novum in Deutschland. Der Haushaltsausschuss des Deutschen Bundestages hatte im Juli den für das Jahr 2020 ursprünglich vorgesehenen Förderbetrag für die Zustellung der gedruckten Exemplare von drei Print-Gattungen von 40 Euro in eine staatliche Unterstützung in Höhe von 200 Millionen Euro »für die digitale Transformation des Verlagswesens zur Förderung des Absatzes und der Verbreitung von Abonnementzeitungen, -zeitschriften und Anzeigenblättern« erweitert. Nach einem Konzept des Bundeswirtschaftsministeriums soll sich der Umfang der Förderung nach der Auflage richten. Zugleich müssen Investitionen in digitale Angebote nachgewiesen werden. An dieser Förderung gibt es jedoch Kritik, weil nicht klar ist, wie die verfassungsrechtlich gebotene Staatsferne gesichert werden soll. Aber auch die Verlage sind über den Sinneswandel der Politik nicht glücklich, da die Vertriebskosten für die gedruckten Zeitungen einen erheblichen Ausgabenblock darstellen, der in den letzten Jahren gestiegen ist.

Hilfsfonds NEUSTART KULTUR auch für die Filmwirtschaft

Die Bundesregierung hat im Juli im Rahmen des Hilfsfonds NEUSTART KULTUR ein Rettungs- und Zukunftsprogramm für den Filmbereich mit 160 Millionen Euro gestartet, um die wirtschaftlichen Verluste durch die Corona-Pandemie teilweise auszugleichen. Zugute kommen die Mittel den Kinos, aber auch ein Mehrbedarf bei Produktion und Verleih werden finanziert. In Ergänzung zum laufenden Zukunftsprogramm Kino wurde zudem ein weiteres investives Förderprogramm für den Kinosektor, das Zukunftsprogramm Kino II in Höhe von insgesamt 40 Millionen Euro aufgesetzt. Die für Kinoprogramm- und Verleiherpreise zur Verfügung stehenden Mittel hatte die Staatsministerin von 1,8 auf 2 Millionen Euro erhöht. Zusammen mit den 17 Millionen Euro aus dem Zukunftsfonds Kino, 15 Millionen Euro Unterstützung von den Fördereinrichtungen und Sonderprogrammen einiger Bundesländer wie Bayern, Hamburg oder NRW stehen der Filmwirtschaft für 2020 annähernd 250 Millionen Euro für einen Neustart zur Verfügung. Auch für das nächste Jahr sind bereits zusätzliche Förderprogramme geplant.

Helmut Hartung ist Chefredakteur von medienpolitik.net



FOTO: PICTURE ALLIANCE/KEystone, GAETAN BALLY

Insbesondere an den Kinokassen zeigen sich die Umbrüche viel früher als prognostiziert

Nach einer Analyse der Wirtschaftsprüfungs- und Beratungsgesellschaft PwC zeigen sich insbesondere an den Kinokassen und bei Video-on-Demand-Abonnements die Umbrüche viel früher als bisher prognostiziert: Während 2015 die Ticket- und Werbe-Einnahmen der Kinos die Abonnement-Einnahmen der SVOD-Anbieter noch um das Dreifache übertrafen, dürften sie 2024 doppelt so hoch wie die der Kinos sein. Eine ähnliche Veränderung zeigt sich auch beim Datenverbrauch von Smartphones im Vergleich zu festen Breitbandanschlüssen.

Das Jahr 2020 hat die Aufmerksamkeit der Medienunternehmen auf drei Felder fokussiert: Digitalisierung, Paid Content und Qualität. Vor allem digitale Angebote verzeichnen eine nachhaltig steigende Nachfrage auch über den ersten Lockdown hinaus. Die Krise erweist sich als Chance für Bezahlinhalte: Bei 25 Prozent der erwachsenen Bevölkerung ist die Zahlungsbereitschaft für digitale Premiuminhalte gestiegen. 14 Prozent der Mediennutzer haben seit dem Lockdown neue Bezahlabonnements abgeschlossen. Erfolgreich können Medienunternehmen nur mit Qualitätsinhalten, starken Medienmarken sowie einer Berichterstattung sein, die für Glaubwürdigkeit, Seriosität und gute Unterhaltung steht. Diese Quali-

nifiziert der Medienstaatsvertrag den medienpolitischen Paradigmenwechsel: Anstelle einer rundfunkbezogenen Perspektive tritt die Betrachtung und Regulierung von Medien, unabhängig ihrer Distributionsart.

Novellierung des Medienkonzentrationsrechts

Die Novellierung des Medienkonzentrationsrechts ist im Medienstaatsvertrag nicht enthalten. Im März 2020 haben sich die Länder in einer Protokollerklärung verständigt, die Anpassung innerhalb der nächsten zwei Jahre vorzunehmen. Bereits im Oktober 2012 hatten die Ministerpräsidenten den Auftrag erteilt, das Medienkonzentrationsrecht zu novellieren, um die Veränderungen der Mediennutzung in den vergangenen Jahrzehnten zu berücksichtigen. Bisher konnten sich die Länder aber nicht auf eine gemeinsame Position verständigen. Für den KEF-Vorsitzenden Prof. Dr. Georgios Gounalakis geht es vor allem darum, dass »der zunehmende Einfluss von Intermediären, sozialen Netzwerken und nichtpublizistischen Anbietern auf den Prozess der Meinungsbildung im Rahmen des bestehenden Medienkonzentrationsrechts nicht hinreichend berücksichtigt werden kann. Obwohl Video-On-Demand- bzw. Streaming-

ausübenden Künstler. Das Ergebnis ist allerdings zurzeit noch unbefriedigend, vor allem weil innerhalb der Bundesregierung immer noch kein Konsens über die wesentlichen Formulierungen zur Verbesserung der Situation für Urheber erzielt werden konnte.

Reform des Jugendschutzgesetzes

Die verfassungsrechtliche Kompetenz der Länder für die Medien wird angesichts der Digitalisierung von der Bundesregierung immer mehr infrage gestellt. Der Entwurf des Jugendschutzgesetzes des Bundesfamilienministeriums, der im Oktober vom Kabinett verabschiedet wurde, ist dafür ein aktuelles Beispiel. Durch das Gesetz sollen Kinder und Jugendliche besser vor Gefahren im Netz geschützt werden. Für globale Plattformanbieter soll es verpflichtend werden, durch technische Vorkehrungen Heranwachsende vor Risiken der Interaktion, z. B. bei Games, aber auch beim Chatten besser abzusichern. Die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien soll zu einer Bundeszentrale ausgebaut werden und die Einhaltung der neuen Regeln überwachen. Oppositionsparteien, Branchenverbände und auch die Medienanstalten sehen den Entwurf kritisch. »Die geplante Reform

Welche Rolle kann Deutschland in der postkolonialen Welt spielen?

Die Ethnologin Carola Lentz ist neue Präsidentin des Goethe-Instituts

URSULA GAISA

Carola Lentz, 1954 in Braunschweig geboren, hat im November 2020 das Amt von Klaus-Dieter Lehmann übernommen. Der Vater Ingenieur, die Mutter Organistin pendelte sie von Kindheit an zwischen Kunst und Wissenschaft. Mit 18 absolvierte sie ein zweimonatiges Dramaturgie-Volontariat bei Peter Zadek am Schauspielhaus Bochum, entschied sich dann allerdings gegen den angebotenen Zwei-Jahres-Vertrag als Dramaturgie-Assistentin und studierte von 1972 bis 1979 Soziologie, Politikwissenschaft und Germanistik für Lehramt an Gymnasien an der Universität Göttingen und an der Freien Universität Berlin, inklusive Referendariat.

Letztendlich entschied sie sich dann doch für eine Karriere jenseits des Schulbetriebs: »Das war 1980/81, da gab es auch für Menschen mit sehr gutem Zweiten Staatsexamen keine Stellenangebote in den Fächern Deutsch und Sozialkunde bzw. Geschichte. Außerdem stellte ich schnell fest, dass ich Schule sehr interessant fand, habe aber auch gemerkt, dass ich mich gern in Themen vertiefe; das hat mich letztendlich zurückgetrieben in die Wissenschaft.«

Während ihres Lehramtsstudiums erfüllte sie sich mit einem dreimonatigen Studienaufenthalt in Ecuador einen Traum und forschte später, nach dem Referendariat, dort zwei Jahre lang als Promotionsstipendiatin zum Thema kleinfäurliches Leben, Arbeitsmigration und indianische Identitäten. 1987 promovierte sie an der Universität Hannover und habilitierte 1996 an der Freien Universität Berlin. Die Stelle dort war verknüpft mit der Bedingung, fortan über Afrika zu forschen. Schon auf ihrer ersten Explorationsreise war sie fasziniert: »Ich fand Ghana überwältigend, gastfreundlich, bekam sofort Kontakt und wurde im Norden des Landes in eine Familie aufgenommen, mit der ich seit über 30 Jahren eng verbunden bin. Familie heißt hier, je nachdem, welche Linien eingerechnet werden, um die 400 bis 500 Personen. Also wurden Nord-Ghana und das angrenzende Burkina Faso mein neues Forschungsfeld. Dieser Region und ihren Menschen bin ich dann treu geblieben bis heute.«

Von 1996 bis 2002 war Carola Lentz Professorin für Ethnologie an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Von 2002 bis 2019 hatte sie eine Professur für Ethnologie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz inne, wo sie seit 2019 als erste Frau mit einer Seniorforschungsprofessur ausgezeichnet wurde. »Meine Forschungsthemen haben sich erweitert und verändert. Ich habe angefangen mit einer Studie zur Arbeitsmigration, später habe ich zu Bodenrechts- und Eigentumsfragen gearbeitet. Themen wie Ethnizität kamen dazu: Wie sortieren sich Menschen in der Kolonialzeit, und wie hat sich das im unabhängigen Ghana verändert? Welche Rolle spielen ethnische Identifikation und regionale Herkunft für Aufstiegsmöglichkeiten? Wie entsteht nationales Bewusstsein? Diese Fragen haben mich umgetrieben. Auch weit über Ghana hinaus. Wobei mir von Anfang an immer am wichtigsten war: Wenn wir forschen, forschen wir mit den Menschen, nicht über sie.«

Neben ihrer Teamforschung und der Mitarbeit in verschiedensten Forschungsverbänden in Afrika und Eu-

ropa war Carola Lentz Vorsitzende der Deutschen Gesellschaft für Sozial- und Kulturanthropologie (2011–2015) und Vizepräsidentin der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (2018–2020). Gastprofessuren und Fellow-Aufenthalte führten sie unter anderem nach Frankreich, in die Niederlande, in die USA und nach Südafrika. Als Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin leitete sie eine Fokusgruppe zu »Familiengeschichte und sozialer Wandel in Westafrika« (2017–2018).

Erinnerungspolitik und Familien-erinnerung waren und sind Gegenstand ihres Forschungslebens, was wertvoll für das – übrigens ehrenamtliche – Präsidentschaftsamt sein wird. Die 1951 ins Leben gerufenen Goethe-Institute sollen die deutsche Sprache fördern und die kulturelle Zusammenarbeit im Ausland stärken. Derzeit verfügt das Goethe-Institut über 157 Institute in 98 Ländern, finanziell unterstützt wird das »Goethe« vom Auswärtigen Amt. In der Amtszeit ihres Vorgängers

Erinnerungspolitik und Familienerinnerung waren und sind Gegenstand ihres Forschungslebens

Klaus-Dieter Lehmann strukturierte sich das Goethe-Institut ab 2008 radikal um: Die Zentrale wurde verkleinert, Regionen und dezentrale Verantwortungen wurden geschaffen, und es wurde budgetiert. »Dieses dezentrale Arbeiten, dieses Erbe der Ära Lehmann, ermöglicht, auf die regionalen Besonderheiten, Herausforderungen und die kreativen Potenziale einzugehen. Das ist für mich ein attraktives Modell, das ich gerne weiterführe.«

Mehr Zukunftsstrategien statt reaktivem Krisenmanagement!

Zum gestalterischen Umgang mit der Krise

SUSANNE KEUCHEL

Eine Gesellschaft kann nicht kontinuierlich im Krisenmodus leben. Was tun? Aktuell gehen die Fallzahlen wieder hoch, die Angst vor der Auslastung der Intensivstationen steigt. Aber ist es nicht genau diese Zahlenmagie, die lähmt bezüglich eines kreativen Umgangs mit der Krise? Seit Monaten wird auf die Entwicklung von Zahlen geschaut: die Zahl der Infizierten, die Todesfälle, der Inzidenzwert der letzten 7 Tage, Reproduktionswert, und diese Werte bestimmen das politische Handeln. Bei sinkenden Fallzahlen wird gesellschaftliches Leben geöffnet, bei steigenden eingeschränkt. Diese Kausalität ist jedoch falsch: Nicht, weil Zahlen steigen, sondern weil Politiker entscheiden, geschieht etwas. Und diese Sichtweise eröffnet Raum für neue Handlungsstrategien. Auch unser aktueller sprachlicher Umgang mit der Krise ist von Ängsten und Einschränkungen geprägt: Social Distancing, Kontaktverbot, Super-Spreader, Hotspot, Risikogebiet! Auch die Logik dieser Begriffe ist fragwürdig: Statt »Social Distancing«

Transnationale, transkulturelle Gespräche und künstlerische Arbeit zu unterstützen, zu Themen wie Erinnerung, Migration, Heimat, Kolonialismus und Dekolonisierung, das sind Schwerpunkte, die sie in ihrer Arbeit setzen möchte: »Begegnungen, Gesprächsräume und Diskussionen zu ermöglichen über die Frage, welche Rolle kann Deutschland und welche Rolle kann Kulturpolitik in einer postkolonialen Welt spielen, die nicht mehr bipolar, also Ost-West, sondern multipolar ist.«

Das Goethe-Institut ist für Carola Lentz also ein großer Netzwerker sowohl im Ausland wie auch innerhalb Deutschlands, immer in enger Absprache mit Künstlerinnen und Künstlern, nichtstaatlichen und staatlichen Kultur- und Bildungsorganisationen wie beispielsweise Theatern, Universitäten, Kollektiven und vielen mehr, aber auch etwa der Kulturstiftung des Bundes oder der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM). »Im Ausland arbeiten wir schon lange nicht nur in den Hauptstädten. Auch in Deutschland wollen wir uns nicht nur auf Berlin, München, Köln oder Frankfurt konzentrieren, sondern müssen und wollen mit Ländern und Kommunen zusammenarbeiten. Das ist ein Feld, das ich weiterentwickeln möchte. Am Herzen liegt mir der Rücktransfer der Erfahrungen, der Expertise und der kulturellen Produktionen aus den zahlreichen Standorten des Goethe-Instituts. Diese Schätze aus der ganzen Welt, gilt es zu heben und hier, in Deutschland, bekannt und fruchtbar zu machen. Auch um Rechtsradikalismus, Intoleranz, Abschottung in nationalen Grenzen auf dieser kulturpolitischen Ebene entgegenzutreten.«

Am Thema Corona kommt auch das Goethe-Institut nicht vorbei. Im März 2020 wurden bis auf wenige Ausnahmen alle Institute geschlossen. Inzwischen ist knapp die Hälfte weltweit

müsste es physische Distanz heißen. Ein absolutes »Unwort« ist »Kontaktverbot«. Der Mensch kann kaum ohne soziale Kontakte leben. Und auch hier gilt: Kontakte sind selbstverständlich bei körperlicher Distanz möglich. Warum nicht statt »Kontaktverbot« »fürsorgliche Distanz«? Im ersten Fall wird reguliert, im zweiten Positives für einen Dritten getan. Kulturelle Perspektivwechsel auf bestehende Praxis können durchaus neue Impulse liefern.

Eine Bevölkerung über einen längeren unbestimmten Zeitraum mit Verboten und Ängsten zu konfrontieren, kann zu Widerständen führen. Schon jetzt geht eine Fülle an Klagen ein zu den bestehenden Regeln. Die AHA-Regeln innerhalb des öffentlichen und privaten Raums als gesetzliche Vorgaben festzuhalten, ist ein Fass ohne Boden und führt schnell zu einer gefühlten Überregulierung. Wie kann es daher gelingen, die Eigenverantwortung der Bürger stärker zu aktivieren, statt alle Eventualitäten des gesellschaftlichen Miteinanders zu reglementieren? Zudem sind Kontaktverbote im privaten Raum nur schwer zu kontrollieren. Auch würde ein solcher Eingriff in die



FOTO: GOETHE-INSTITUT/LOREDANA LA ROCCA

Seit dem 13. November ist Carola Lentz neue Präsidentin des Goethe-Instituts

wieder geöffnet – mit teils strikten Auflagen und Hygienemaßnahmen. Die Sprachkursarbeit findet weitgehend digital oder hybrid statt. »Ich bin sehr beeindruckt, wie gut das Goethe-Institut digital aufgestellt ist, was eine intensive Kommunikation weiter möglich macht: zwischen den Instituten, ihren Partnern und Zielpublika, aber auch zwischen den Instituten und der Zentrale. Nun wird es möglich, Kulturveranstaltungen für ein potenziell globales Publikum auszurichten. Das führt zur Überlegung, ob wir im Sinne von Nachhaltigkeit nicht auch in Zukunft einen Teil unserer organisatorischen Besprechungen und Planungen über diese Medialität weiterführen.« Nach außen wurde z. B. ein Hilfsfonds für durch die Coronakrise in Not geratene Künstlerinnen und Künstler digital ins Rollen gebracht, um Strukturen zu erhalten. Im Juni fand das digitale Festival »Latitude« statt, das internationale Positionen aus Wissenschaft, Kultur und Politik zusammenführte – ohne lange Wege und mit einer Teilnehmerzahl, die nur virtuell ausführbar war.

Und was bedeutet nun Heimat für sie, die ihr Leben lang viel in der Welt unterwegs war?

»Heimat ist für mich ganz stark an persönliche Netzwerke, Freundschaften und familiäre Beziehungen geknüpft. Die sind inzwischen translokal, also nicht unbedingt mit einem bestimmten Ort verknüpft. Aber ich habe durchaus eine starke lokale Verankerung, die sich allerdings im Laufe der Zeit erweitert hat: Wenn ich über Jahre hinweg in meiner, man muss schon fast sagen, kitschigen Dorfsituation in Burkina Faso auf der Terrasse meines Häuschens gesessen habe und dann hinter den Savannenbäumen im Westen die Sonne unterging, dann hatte ich auch in der westafrikanischen Savanne Heimatgefühle. Genauso fühle ich mich aber in Mainz zu Hause, wenn ich in meinem kleinen Garten arbeite oder mit Freunden eine Wanderung mit Weinprobe in Rheinhessen unternehme.«

Ursula Gaisa ist Redakteurin der neuen musikzeitung

Privatsphäre langfristig das Selbstverständnis der Demokratie erschüttern. Eine Stärkung der Eigenverantwortung der Bürger würde eine andere Politik voraussetzen: a) eine konsequente partizipative Einbeziehung der Bürger und Zivilgesellschaft



bei Entscheidungen zur Entwicklung von Schutzmaßnahmen und b) Entwicklung von langfristigen Szenarien im Umgang mit der Krise. Eine Gesellschaft unbefristet ohne Zielvorgabe hinzuhalten – Zitat RKI-Chef Lothar Wieler: »Wir müssen noch ein paar Monate die Pobacken zusammenknäueln« – provoziert und ist zugleich wenig strategisch gedacht. Warum nicht jetzt eine längerfristige Zukunftsstrategie entwickeln, die gesellschaftliches Leben und Pandemieschutz, soweit möglich, in Einklang bringt, unabhängig der Entwicklung von Fallzahlen, einer 3. Welle, der Fer-

tigstellung eines Impfstoffes oder der Gefahr einer weiteren Virusmutation. Möglicherweise werden uns Pandemien auch, wie in Asien, künftig stärker herausfordern.

Es gilt also, gesellschaftliches Leben aufrechtzuerhalten und zugleich ein unkontrolliertes Ausbrechen von Pandemien zu verhindern. Warum z. B. nicht Schule in größeren Raumdimensionen denken, Stichwort Bildungslandschaften, so eine analoge und digitale Raumerweiterung der Klassenzimmer auf Bibliotheken, Museen, Jugendkunstschulen etc. für kleinere Lerngruppen, die digital miteinander vernetzt werden können? Auch staatliche Infrastruktur könnte stärker in die Pflicht genommen werden: Theater schaffen es, jeden x-ten Platz in Ausnahmesituationen freizuhalten, die Deutsche Bundesbahn schafft das nicht, obwohl es über Onlinebuchungen leicht organisiert werden könnte. Daher ein kulturelles Plädoyer: Weg vom Krisenmodus hin zu einem gestalterischen Umgang mit der Krise!

Susanne Keuchel ist Präsidentin des Deutschen Kulturrates

ZUR PERSON ...

Iris Laufenberg wird Intendantin des Deutschen Theaters

Ab der Spielzeit 2023/2024 übernimmt Iris Laufenberg die Intendanz des Deutschen Theaters Berlin, wie die Berliner Senatsverwaltung für Kultur bekannt gab. »Ich freue mich, dass wir mit Iris Laufenberg eine erfahrene Theaterfrau, internationale Festivalmanagerin und Dramaturgin für das traditionsreiche Deutsche Theater gewinnen konnten«, erklärte Kultursenator Klaus Lederer. Laufenberg tritt die Nachfolge von Ulrich Khuon an, der seinen auslaufenden Vertrag bis 2023 verlängerte. Damit übernimmt erstmals eine Frau die Intendanz des Hauses. Seit 2015 ist Laufenberg Geschäftsführende Intendantin des Schauspielhauses Graz, zuvor war sie Schauspieldirektorin am Konzert Theater Bern. Berlin ist der gebürtigen Kölnerin schon bekannt: Zehn Jahre leitete sie das Theatertreffen in der Stadt.

Carsten Brosda ist neuer Präsident des Bühnenvereins

Der Deutsche Bühnenverein hat am 21. November auf seiner Jahreshauptversammlung in Hannover den Hamburger Kultursenator Carsten Brosda mit großer Mehrheit für vier Jahre zum neuen Präsidenten ernannt. Die Wahl erfolgte bereits vor der Tagung durch Briefwahl. Zuvor hatte den Vorsitz der Intendant des Deutschen Theaters Ulrich Khuon inne. In den nächsten Jahren möchte Carsten Brosda ein stärkeres Bewusstsein für die gesellschaftliche Notwendigkeit von Theatern und Orchestern schaffen und sie vermehrt ins Zentrum kulturpolitischer Aufmerksamkeit rücken. Carsten Brosda ist seit 1. Februar 2017 Senator der Kulturbehörde und seit April 2017 Senator der Behörde für Kultur und Medien der Freien und Hansestadt Hamburg. Brosda studierte Journalistik und Politikwissenschaft an der Universität Dortmund.

Neue Jurymitglieder für Leipziger Buchmessepreis

Mit Anne-Dore Krohn, Literaturredakteurin bei rbb Kultur des Rundfunks Berlin-Brandenburg, und Andreas Plathaus, der als Redakteur der Frankfurter Allgemeinen Zeitung für Literatur und literarisches Leben verantwortlich ist, hat die Jury des Preises der Leipziger Buchmesse zwei neue Mitglieder bekommen. Die Jury wird unter den Neuerscheinungen des kommenden Jahres die besten Bücher in den Kategorien Belletristik, Sachbuch/Essayistik und Übersetzung zur Leipziger Buchmesse 2021 küren. Weiterhin in der Jury vertreten sind als Vorsitzender Jens Bisky sowie Tobias Lehmkuhl, Marc Reichwein, Katrin Schumacher und Katharina Teutsch.

Ursula Krechel wird PEN-Ehrenpräsidentin

Die Schriftstellerin Ursula Krechel ist auf der digitalen Mitgliederversammlung des deutschen PEN-Zentrums zur Ehrenpräsidentin gewählt worden. Mit der Ernennung ehrt der PEN nicht nur eine große Dichterin und Autorin, sondern erhoffe sich zugleich eine schwungvolle Stimme für PEN-Themen in der Öffentlichkeit, heißt es in einer Pressemitteilung der Schriftstellervereinigung. Ursula Krechel erhielt unter anderem 2009 den Deutschen Kritikerpreis, 2019 den Jean Paul-Preis sowie 2012 den Deutschen Buchpreis. 2020 wurde ihr das Bundesverdienstkreuz am Bande verliehen. Pen-Präsidentin Regula Venske betonte, mit Krechel habe Schriftsteller Christoph Hein, der seit 2014 Ehrenpräsident ist, eine »Mitstreiterin für die Meinungsfreiheit«.

Sommermärchen

Das war es einmal ...

Deutschland war in den 2000er Jahren ein buntes, offenes und gemeinschaftliches Land, wozu das Fußball-Sommermärchen 2006 sicherlich maßgeblich beitrug. Doch mit Thilo Sarrazins Buch »Deutschland schafft sich ab« kam 2010 wieder an die Oberfläche, was scheinbar nur einen Winterschlaf machte. In »Deutschland schafft mich. Als ich erfuhr, dass ich doch kein Deutscher bin« spricht der Journalist Michel Abdollahi darüber, wie Rassismus und rechtes Denken in Deutschland immer präsent waren – mal unterschwelliger, mal offensichtlicher –; es gibt sie aber definitiv nicht erst seit der »Flüchtlingskrise« von 2015.

Michel Abdollahi kam in den 1980er Jahren als Fünfjähriger mit seiner Familie aus dem Iran nach Deutschland. Chronologisch legt er in seinem Buch dar, wie Rassismus und auch Antisemitismus in den vergangenen drei Jahrzehnten stark zugenommen haben. Das auf einen Haufen schieben verschiedener Probleme – Arbeitslosigkeit, Wohnungsmangel, zunehmende Kriminalität etc. –, das Suchen nach einem Schuldigen für die eigene Ohnmacht wird verstärkt bei Migranten gesucht. Eine »Zweite Wiedervereinigung« zwischen Deutschen erster und zweiter Klasse, die durch bestimmte Gruppierungen der Gesellschaft, durch Stigmatisierung dorthin gedrängt wurden, sei dringend notwendig. Ziel sollte es sein, das Abrutschen in den Extremismus – egal in welche Richtung – aufgrund

von Perspektivlosigkeit aufzuhalten.

Insbesondere seit dem Erstarken der Neuen Rechten befinden wir uns in der Defensive, stellt Abdollahi kritisch fest. Das Führen einer sachlichen Debatte muss wieder erlernt werden, erst recht in Zeiten von Twitter und Co. Denn Internet und Smartphone beschleunigen die Verbreitung von Hass und Hetze wie nie zuvor.

Ein lesenswertes Buch, mit humorvollen sowie Augen öffnenden Momenten. Am Ende hat sich Michel Abdollahi als alles Mögliche in Deutschland gefühlt, jedoch nie als Deutscher. Dies muss sich ändern – und zwar sofort!

Kristin Braband

Michel Abdollahi. Deutschland schafft mich. Als ich erfuhr, dass ich doch kein Deutscher bin. Hamburg 2020



Die Schönen

Ostmänner im Porträt

Was haben Tobias aus Erfurt, Marc aus Heidelberg und Sandro aus Watamu gemeinsam? Sie sind in Ostdeutschland geborene Männer und wurden von der Journalistin Greta Taubert in ihrer Rolle als »Ostmänner« für ihr frisch erschienenes Buch »Guten Morgen, du Schöner. Begegnungen mit ostdeutschen Männern« interviewt.

Bei den Ostdeutschen und bei den literarisch gut Informierten klingelt jetzt etwas – genau, Tauberts Buch ist in Anlehnung an Maxie Wanders Protokollband »Guten Morgen, du Schöne« von 1997 entstanden, der Frauen in der DDR zeigt.

Neben Tobias, Marc und Sandro sprach Taubert mit 13 weiteren »Ostmännern« über das, was sie geprägt

hat und wie sie sich – vor und nach der Wende – entwickelt haben. Wer jetzt denkt, Taubert porträtierte sächelnde Wutbürger, tumbe Einheitsverlierer, brandgefährliche »Man-wird-ja-wohl-noch-sagen-dürfen«-Typen – der denkt nur in gängigen Klischees und tut gut, dieses Buch zu lesen.

Ja, es gibt sie leider zuhauf: ostdeutsche Männer, die die AfD wählen und diese Stereotypen bedienen – aber, es gibt noch mehr »Ostmänner«, die mit dem »wüsten Unhold aus den Medienbildern«, so Taubert, nichts gemein haben.

Stattdessen: »Sie arbeiten Teilzeit, kümmern sich um ihre Kinder, engagieren sich ehrenamtlich, legen einen Garten an, stellen häufig den Inhalt ihrer Arbeit über das Jahresgehalt und wertschätzen selbstbewusste Frauen.« Das sind nicht nur mein Opa, mein Vater, mein Cousin, mein Klassenkamerad, das sind die »Schönen«, denen Taubert viele Gesichter und Stimmen gibt. Danke dafür!

Tauberts porträtartige Interviews packen mal mehr, mal weniger. Das liegt auf der Hand, denn Identitäten, Erfahrungen und Lebenswirklichkeiten sind divers und im Wandel – wie Tobias aus Erfurt sagt: »Die Rolle des Mannes im Allgemeinen verändert sich grundlegend – und das greift mich in meinem Selbstverständnis nicht an. Die ständige Veränderung und Prozesshaftigkeit gehören bei mir als Ostmann dazu.«

Theresa Briiheim

Greta Taubert. Guten Morgen, du Schöner. Begegnungen mit ostdeutschen Männern. Berlin 2020



Entdeckungsreise

Von Argentinien bis zum Kirchentag

Schon der Titel fasziniert »Von versteckten Kirchen, magischen Bäumen und verbotenen Schreinen. Die seltsamsten Orte der Religionen«. Diese Überschrift erinnert an Wunderkammern, in denen Absonderliches, Herausragendes sich neben Alltagsgegenständen wiederfindet. Johann Hinrich Claussen, Kulturbeauftragter der EKD, stellt im genannten Buch 43 religiöse Orte vor. Die Reise führt von Argentinien bis zum Evangelischen Kirchentag. Er spricht von Heiligenlegenden, von ehemaligen Gotteshäusern, von Pilgerreisen Tausender, von Gedenkstätten für Missionare und vielem anderen mehr. Zum Ausdruck kommen die Vielfalt und Unterschiedlichkeit religiöser Praxis und Lebensweisen. Diese Vielfalt, der sich Claussen stets mit Staunen und echtem Interesse an religiöser Praxis nähert, ist unglaublich faszinierend und zeigt, welche Stellung Religion auch heute in einer vielfach als areligiös erlebten Welt hat. Dabei wird auch auf die politische Indienstnahme von Religion und religiösen Extremismus eingegangen. Dies aber nicht mit einer Haltung des Besserwissens oder Herunterschauens, sondern ganz im Gegenteil der Analyse. Claussen hat das Buch in 20 Kapitel unterteilt, in jedem dieser Kapitel werden in der Regel zwei religiöse Orte vorgestellt. Es geht um Orte für Lastwagen und Motorräder, um Verstecke des Überlebens, um Pilgerziele für Millionen, um geteilte Gotteshäuser, um dem Erdboden gleichgemachte Gotteshäuser, um traumatisierte Städte, um unheimliche



che Gedächtnisstätten, um Gipfel des Heiligen, um Retro-Utopien, um Sakralbauten und Eigenbrötler, um paradiesische Gärten, um heilende Bäume, um Geisterstädte, um Verschobene Orte, um Räume der Berührung, um Spielplätze, nicht nur für Kinder, um Orte für Menschen und Tiere, um Orte des Sterbens und der Unsterblichkeit, um virtuelle Räume und um einen sicheren Ort. Die jeweiligen Texte sind sehr kurzweilig und lassen den Zauber des jeweiligen Ortes aufscheinen. Gerade für die dunklen Tage ein sehr zu empfehlendes Buch.

Gabriele Schulz

Johann Hinrich Claussen. Von versteckten Kirchen, magischen Bäumen und verbotenen Schreinen. Die seltsamsten Orte der Religionen. München 2020

Gleichgültigkeit

Eine unterschätzte Gefahr

Antisemitismus war nie weg, er hielt sich lediglich »versteckt«. Jetzt ist er auf dem Vormarsch und äußert sich nicht nur in Worten, sondern auch in aggressiven Gewalttaten. »Die Bedrohung von rechts stellt zurzeit die größte Gefahr dar für Juden und andere Minderheiten in Deutschland, in Europa und auf der ganzen Welt«, schreibt Sigmund Gottlieb. In dem Buch »Stoppt den Judenhass« stellt er die Frage, warum der Großteil der Gesellschaft zu einer schweigenden Masse geworden ist. Warum stehen wir jüdischen Bürgerinnen und Bürgern nicht bei?

Den antisemitischen und rassistischen Übergriffen gehen meist Worte voraus. Diese scheinen mittlerweile hinnehmbar, ja zur »Normalität« geworden zu sein. Gottlieb warnt, nicht die Augen davor zu verschließen, uns davon nicht unberührt zu lassen. Dem einstigen »Nie wieder« steht mittlerweile ein ständiges »Immer wieder« gegenüber: immer wieder von rechts, von links, von Muslimen, von Akademikern, auf der Straße ... Die Linie des Sagbaren ist längst überschritten und hat sich dadurch gewaltig verschoben.

Was helfen die immer gleichen Phrasen von Politikerinnen und Politikern nach den Gewalttaten? Worte werden Antisemitismus und Rassismus nicht stoppen. Keine Worte mehr, sondern Taten – fordert Gottlieb. Solidarität darf keine leere Hülle sein. Am Ende des Buches steht eine Liste mit zehn Anregungen des Autors, z. B. eine tiefgreifendere Auseinandersetzung von Journalistinnen und Journalisten mit

jüdischem Leben und Geschichte oder eine jährlich von der Bundesregierung ausgerichtete internationale Antisemitismuskonferenz. Mit knapp 90 Seiten bringt Gottlieb die Problematik auf den Punkt, analysiert den Handlungsbedarf und nennt Empfehlungen.

Kristin Braband

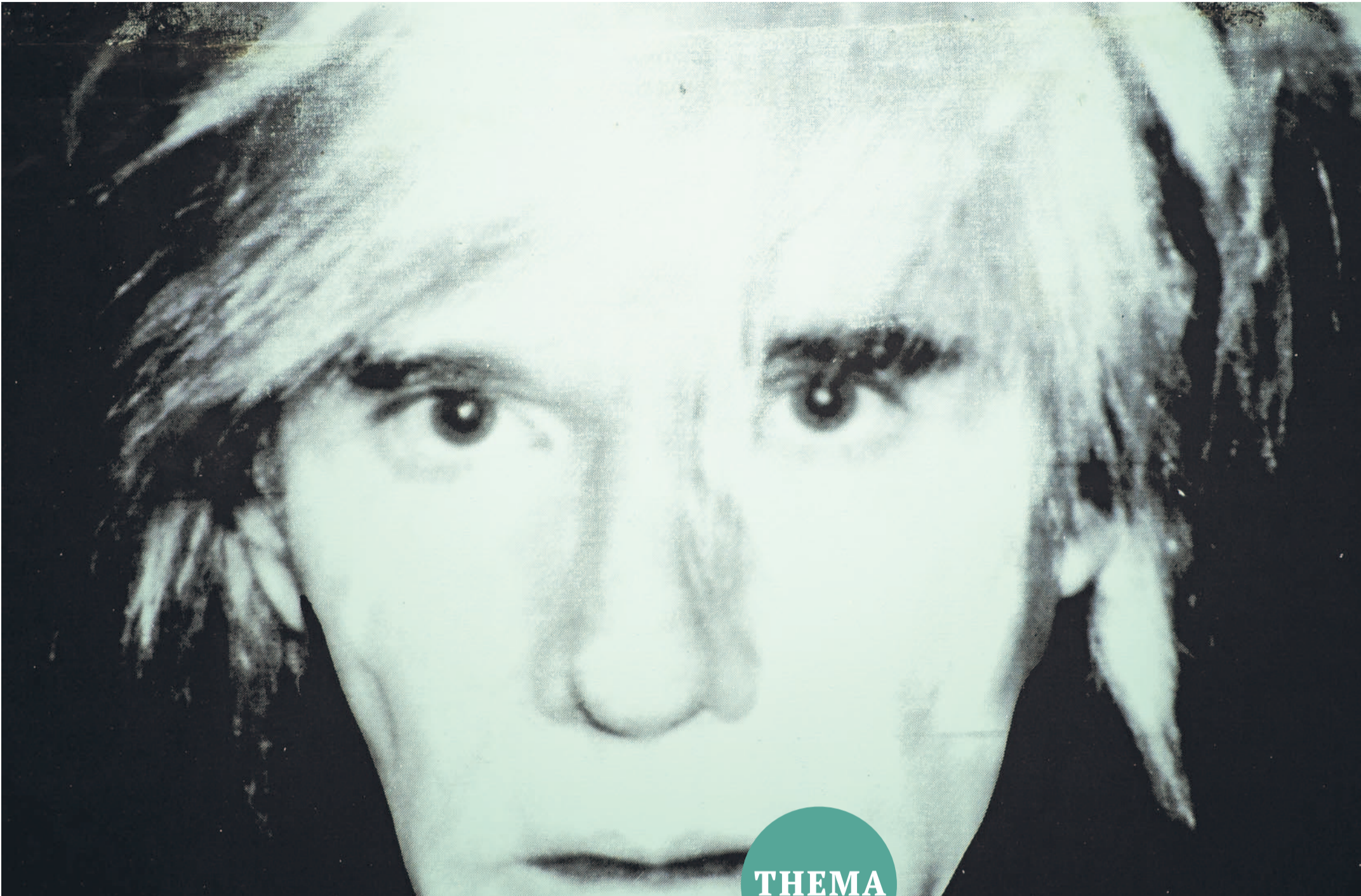
Sigmund Gottlieb. Stoppt den Judenhass. Stuttgart 2020



PERSONEN & REZENSIONEN

Politik & Kultur informiert an dieser Stelle 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 puk@kulturrat.de.

Politik & Kultur



1. Andy Warhol, 1928-1987, USA, Pop-Art, 175.200 Punkte

THEMA

Im Bermudadreieck des Kunstmarktes

Licht ins Dunkel

OLAF ZIMMERMANN

Es gibt keinen Kulturbereich, der so individuell, so markgetrieben und so kleinteilig organisiert und so unbekannt ist, wie der Kunstmarkt. Auch die Politik nimmt diesen Markt immer nur am Rande wahr. Es ist ein Markt, der nicht um öffentliche Subventionierung buhlt, schon allein das macht ihn im Reigen der Kulturmärkte zum Außenseiter.

Der Kunstmarkt hat eine überschaubare Anzahl an Akteuren: Künstler, Händler, Sammler, Kritiker.

Der ehemalige Direktor der renommierten Tate Gallery in London, Alan Bowness, hat einmal zusammengefasst, wie Künstlerinnen und Künstler zu Ruhm gelangen. Zuerst erfolgt eine Anerkennung durch Gleichgesinnte, dann durch ernsthafte Kritiker, später durch Sammler und Händler und zuallerletzt durch die breite Öffentlichkeit.

Bowness' Regeln treffen auch heute noch zu, wenn auch die Rangfolge der Kritiker, Sammler und Händler sich neu sortiert hat. Heute folgen die Kritiker oftmals dem Markt und nicht mehr umgekehrt der Markt der Kritik.

Entscheidend ist, dass zwischen dem Künstler und seiner Kunst und der Öffentlichkeit eine Art Katalysator geschaltet ist. Und dieser Katalysator ist der Ausstellungsbetrieb. Ein Konglomerat aus Händlern, Galerien, Auktionshäusern, Messen, Kunstzeitschriften, Sammlern und Museen.

In dieser Gemengelage nehmen die Galerien eine Schlüsselstellung ein. Sie sind die Jongleure, die die verschiedenen Bälle des Ausstellungsbetriebes in der Luft halten.

Doch was ist eine Galerie? »Eine Kunstgalerie ist keine Studierstube, in der über das höhere Streben der Menschheit nachgedacht wird. Eine Kunstgalerie ist ein Laden«, meinte spöttisch der britische Journalist und Krimiautor Peter Watson. Neben Sachbüchern über den Kunsthandel haben ihn seine Kriminalromane über düstere Machenschaften in der Kunstszene bekannt gemacht.

Galerien sind Geschäfte, in denen Kunst ausgestellt und verkauft wird. Galerien sind Unternehmen, die einen Gewinn erwirtschaften müssen, um zu überleben. Doch für den Gründer der legendären Galerie nächst St. Stephan in Wien, den Theologen Otto Mauer, sollte eine Galerie ein Unternehmen sein, das auf keinen finanziellen Gewinn ausgerichtet ist. Dem primären Aspekt der Qualität sollten keine finanziellen Gesichtspunkte übergeordnet sein. »Eine Galerie«, so Mauer, »interessiert sich nicht für das Gängige, leicht an den Mann zu bringende Material. Sie lässt sich durch die hohen Preise von Stars nicht in ihrem kritischen Urteil beirren. Sie verabscheut Cliquenwesen, das aufgrund von Partei- und Freundschaftsbindungen Konzessionen in Hinsicht künstlerischer Qualität macht«. »Naturgemäß«, so Mauer, »soll die Galerie dem Kontakt zwischen Kunst und Pu-

blikum dienen und eine Verbalisierung von Kunst betreiben.« Mauer war ein Idealist, aber unter den Galeristen gibt es auch heute noch solche unbeirrbar Idealisten, die ihre Galerie nicht als gewinnbringendes Unternehmen führen wollen.

Paul Maenz, der Entdecker der deutschen »Neuen Wilden« und einer der erfolgreichsten internationalen Galeristen der 1980er Jahre hat auf die Frage, was ein Galerist idealerweise für seinen Beruf mitbringen sollte, geantwortet: »Ein bisschen Geld, ein bisschen Glück und ein tiefes Hingezogenensein zur Kunst.« Für ihn lag die ideale Galerie in der Nähe des Kunstwerkes: »Der erste Schritt eines Werkes führt in die Galerie, was man sich ruhig wie eine Geburt vorstellen darf: Indem das Werk nämlich aus dem privaten Schutzbereich des Ateliers in den öffentlichen Rahmen kultureller und gesellschaftlicher Bedingungen hinüberwechselt, ähnelt es tatsächlich einem Neugeborenen: zwar an allen Gliedern fertig, aber ohne weiteres Wachstum und Einführung in die Welt hilflos.«

Was ist ein »guter« Galerist? 1991 habe ich in meinem allerersten Buch »Im Bermudadreieck des Kunstmarktes« den Versuch gemacht, eine Charakterisierung des guten Galeristen vorzunehmen: Gute Galeristen sind Unternehmer, »die in einem engen Verhältnis mit Künstlern Kunsthandel betreiben und regelmäßig Ausstellungen organisieren. Bei der Zusammenarbeit mit Künstlern beschränken sie sich auf eine

bestimmte Gruppe, die das Programm der Galerie bestimmt. Der Verkauf von Kunstwerken ist nur ein Tätigkeitsbereich einer Galerie. Mindestens genauso wichtig ist der Bereich der persönlichen Betreuung des Künstlers. Zu dieser Betreuung gehören die Karriereplanung und die Vertretung der Künstler gegen-

Es gibt keinen Kulturbereich, der so individuell, so markgetrieben und so kleinteilig organisiert und so unbekannt ist, wie der Kunstmarkt

über dem Kunsthandel, den Sammlern, den Museen und der Presse. Und nur wenn beide Bereiche gleichermaßen berücksichtigt werden, wird aus einem Kunsthändler ein Galerist.«

Andy Warhol hat einmal ironisch gesagt: »Ein Künstler ist jemand, der Dinge herstellt, die die Menschen gar nicht brauchen.« Dass Menschen die Kunstwerke trotzdem unbedingt haben wollen, ist oft ein Verdienst von Galeristen. Ohne Galeristen können Künstlerinnen und Künstler nur selten erfolgreich ihre Werke der Öffentlichkeit präsentieren und noch seltener vom Verkauf ihrer Werke dauerhaft leben. Ohne Galeristen würde dem Publikum ein Blick auf

zeitgenössische Tendenzen der Kunst dauerhaft verwehrt werden. Galeristen zeigen nicht nur junge, noch unbekannte Kunst, sie sind auch der Marktplatz, den die Museen und Kuratoren intensiv nutzen, um in ihren Einrichtungen und Ausstellungen Neues zu präsentieren. Galeristen leisten für die kulturelle Grundversorgung unserer Gesellschaft Beträchtliches.

Nach einer jüngst von der Art Basel vorgelegten Untersuchung wurden im Kunsthandel weltweit 2019 etwa 57 Milliarden Euro umgesetzt. Deutschland hat daran einen bescheidenen Anteil von etwa 2 Prozent, also etwas mehr als 1,1 Milliarden Euro. Schätzungsweise 700 professionelle Galerien arbeiten in Deutschland. Sie vertreten rund 14.000 Künstlerinnen und Künstler. In diesem Jahr fordert die Corona-Pandemie nach einer Untersuchung des Bundesverbandes Deutscher Galerien einen Verlust von ca. 40 Prozent. Es ist zu befürchten, dass dieser massive Rückgang des Umsatzes nicht spurlos an der deutschen Galerieszene vorbeigeht.

Der Kunstmarkt in Deutschland ist verhältnismäßig klein, er ist sehr individuell, unverwechselbar, experimentell, marktwirtschaftlich, idealistisch und äußerst spannend. Wir wollen mit diesem Schwerpunkt etwas Licht in das Bermudadreieck des Kunstmarktes bringen.

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



FOTO: PICTURE ALLIANCE / BERND OBERMANN / BERND OBERMANN

2. Joseph Beuys, 1921-1986, Deutschland, Skulptur, Aktionskunst, 168.950 Punkte

Zwischen bürgerlicher Tradition und digitalem Wandel

Wie funktioniert der Kunstmarkt?

STEFAN KOBEL

Der Kunsthandel in Deutschland ist tief in der bürgerlichen Tradition verwurzelt, das ist seine große Stärke und im internationalen Zusammenhang auch eine Schwäche. Seit in der deutschen Romantik etwa mit den Kölner Brüdern Boisserée Kunst als Teil der nationalen Identität begriffen wurde, gehört das Sammeln von Kunst zum bürgerlichen Selbstverständnis. Die Bestände vieler Museen gehen, anders als oft im europäischen Ausland, nicht auf feudale, sondern auf bürgerliche Sammlungen zurück. Die unvergleichliche Dichte an Kunstvereinen gewährleistet ebenso wie die bedeutenden Kunsthochschulen in Düsseldorf, Frankfurt, Hamburg, Leipzig oder München, dass die Kunstszene sich nicht auf die Hauptstadt konzentriert. Während New York, London, Paris, Los Angeles, Schanghai, Peking, Mailand oder Wien jeweils übermächtige Zentren den

Rest des Landes zur Provinz machen, spiegelt sich die föderale Organisation Deutschlands in seiner Kunstszene. Das gilt auch für den Handel.

Dabei haben sich unterschiedliche Schwerpunkte in den Regionen entwickelt, mit jeweils eigenen Marktstrukturen.

Die Branche wird von zwei Geschäftsmodellen geprägt. Der klassische Kunsthandel kauft und verkauft Kunstgegenstände und Antiquitäten, also Objekte, die bereits einen Vorbesitzer hatten. Daher wird diese Sparte auch als Sekundärmarkt bezeichnet, zu dem auch Auktionshäuser gehören. Besonders stark ist hier der Süden mit dem Zentrum München. Zahlreiche Versteigerer haben hier ihren Sitz, unter anderem Ketterer, das sich in den letzten Jahren zum umsatzstärksten Unternehmen in Deutschland entwickelt hat, aber auch Neumeister, Karl & Faber, Hampel als Generalisten oder spezialisierte Unternehmen wie Qutenbaum für Design machen Bayern zum umsatzstärksten Standort für Auktionen. Auch der klassische Antiquitätenhandel ist hier stark. Im Westen und Norden hingegen sind klassische

Moderne und Nachkriegskunst beliebter. Köln beheimatet mit dem 1848 gegründeten Kunsthaus Lempertz und Van Ham Kunstauktionen gleich zwei führende Unternehmen der Branche. Nachdem in Berlin der Kunsthandel mit dem Zweiten Weltkrieg praktisch zum Erliegen gekommen war, dauerte es bis 1986, dass mit Villa Grisebach wieder ein großer Mitbewerber die Bühne betrat – beziehungsweise eine Gründung westdeutscher Kunsthändler.

Dort, im Westen der BRD, wurde 1967 auch das Format gegründet, das sich zum bestimmenden Faktor in der Vermittlung zeitgenössischer Kunst entwickelt hat. Der Kölner Kunstmarkt, heute Art Cologne, wurde vom Verein progressiver deutscher Kunsthändler ins Leben gerufen. Einige der frühen Aussteller wie Hans Mayer, Karsten Greve oder Raimund Thomas sind heute noch wichtige Marktteilnehmer. Das Wort Galerist war damals noch nicht gebräuchlich. Es beschreibt Händler, die direkt mit Künstlern zusammenarbeiten und ihre atelierfrischen Werke erstmals an einen Käufer vermitteln und damit den sogenannten Primärmarkt bedienen. Sie organisieren Ausstellungen, produzieren Kataloge, stellen auf Messen aus und arbeiten mit Kuratoren in Museen, Kunsthallen und Kunstvereinen zusammen, die Karrieren der von ihnen vertretenen Künstler zu fördern.

Laut der Galerienstudie 2020, die das Institut für Strategieentwicklung (IFSE) zusammen mit dem Bundesverband Deutscher Galerien (BVDG) erstellt hat, existieren in Deutschland rund 700 professionell arbeitende Galerien. Mit durchschnittlich vier bis sechs Ausstellungen im Jahr tragen Galerien in erheblichen Maße dazu bei, zeitgenössische Kunst für jeden zugänglich zu machen – und das bei freiem Eintritt.

Im internationalen Zusammenhang scheint Deutschland nur eine untergeordnete Rolle zu spielen. Lediglich rund 2 Prozent macht der deutsche Anteil am weltweiten Umsatz der Branche von rund 60 Milliarden US-Dollar aus, glaubt man den einschlägigen Studien, wie sie etwa Clare McAndrew mit dem

jährlich erscheinenden »Art Basel and UBS Global Art Market Report« erstellt. Laut der IFSE-Studie werden 42 Prozent aller Umsätze mit gerade einmal 2 Prozent aller Transaktionen erzielt. In diesem Bereich der Millionenpreise spielt Deutschland allerdings nur eine untergeordnete Rolle. Die beiden Auktionsgiganten Christie's und Sotheby's und einige sogenannte Mega-Galerien aus dem angloamerikanischen Raum mit Filialen auf mehreren Kontinenten teilen dieses Segment weitgehend unter sich auf.

Man muss sich vor Augen führen, dass die größten Galerien Zwirner, Hauser & Wirth, Gagosian und Pace ungefähr so viel Umsatz machen wie alle deutschen Galerien zusammen. Und zwar jeweils! Die aktuellen und geplanten Bauprojekte New Yorker Galerien haben ungefähr das halbe Volumen des Jahresumsatzes aller deutschen Kollegen. Auf einer einzigen Abendauktion in New York wird mitunter so viel Umsatz gemacht wie von allen deutschen Auktionshäusern zusammen in einem Jahr.

Diese Entwicklung kam nicht über Nacht. Seit den späten 1960er bis in die 1990er Jahre war der Markt eindeutig aufgeteilt mit dem Kunst- und Antiquitätenhandel und den Auktionshäusern einerseits sowie den Galerien auf der anderen Seite. Zwei Faktoren brachten Ende der 1990er Jahre gehörig Bewegung in dieses System: Da war einerseits das Internet, das Informationen über Preise und Versteigerungen selbst am anderen Ende der Welt plötzlich frei verfügbar machte. 1998 hielt das Auktionshaus Christie's seine erste Versteigerung mit zeitgenössischer Kunst ab. Damit brach das Auktionshaus eine ungeschriebene Regel, die jahrzehntelang Bestand gehabt hatte. Das eingeübte Wechselspiel zwischen Sekundär (Handel) und Primär (Galerie) funktionierte nicht mehr. Alle Spieler positionierten sich neu. Gleichzeitig nahm der weltweite Reichtum enorm zu, ein Prozess, der sich mit der Politik des lockeren Geldes noch einmal beschleunigte. Einiges von diesem Geld floss in

den Kunstmarkt, der aufgrund niedriger Zinsen und anderer Vorteile als alternative Anlageklasse zunehmend attraktiv wurde. Kunst ist mittlerweile zur globalen Währung geworden, deren Handelsplätze die Messen dieser Welt sind, sei es in Basel, London, New York oder Hongkong. Die kurz nach der Art Cologne gegründete Art Basel mit ihren drei Ausgaben in Basel, Miami und Hongkong hat sich dabei als unangefochtene Marktführerin durchgesetzt.

In diesem von Messen dominierten Kunstmarkt müssen sich Galerien auf deren System einlassen. Es ist kein Geheimnis, dass die wenigen Megagaleries auf der Art Basel und der Frieze Art Fair einen Großteil ihres Jahresumsatzes generieren. Bei dem Preisniveau ihrer kanonisierten Ware stellen die Teilnahmekosten eine geringe Belastung dar. Anders sieht es bei den kleineren, oft relativ jungen Unternehmen aus. Für sie stellen Messen nicht selten den größten Kostenblock dar, ohne dass sie entsprechende Einnahmen zu erwarten hätten.

Obwohl die deutschen Galerien nicht zu den umsatzstärksten Marktteilnehmern gehören, sind sie für den Diskurs wichtig. Im Zusammenspiel mit der nicht kommerziellen Kunstvermittlung durch Museen, Kunstvereine etc. tragen sie erheblich dazu bei, Künstlerpositionen zu etablieren. Der Branchendienst Artfacts.net betreibt die wohl umfassendste Ausstellungs-Datenbank und erstellt auf dieser Grundlage eine Rangliste der wichtigsten Künstler – nicht der umsatzstärksten. Und hier ist Deutschland ganz vorne: Unter den weltweit 100 wichtigsten lebenden Künstlern finden sich 20 deutsche Namen. International hat sich Berlin als einer der wichtigsten Produktions- und Diskursorte für Künstler etabliert. Auf der Art Basel stellen deutsche Teilnehmer nach den USA das größte Kontingent, allerdings meist mit einem anderen Preisniveau.

Speziell für deutsche Marktteilnehmer besteht allerdings ein Wettbewerbsnachteil in gesetzlichen Regulierungen und Abgaben. Die Abgabenlast ist in keinem vergleichbaren Markt so hoch wie in Deutschland. Der Wegfall der Mehrwertsteuerermäßigung, die im europäischen Vergleich hohe Folgerechtsabgabe, mit der Künstler und deren Erben an späteren Wertsteigerungen teilhaben und die Künstlersozialabgabe, mit der Sozialversicherungsbeiträge von Künstlern teilfinanziert werden, führen im internationalen Wettbewerb zu einem klaren Standortnachteil.

Das Internet wurde bis vor wenigen Jahren hauptsächlich als Informationsquelle angesehen und hat als Marktplatz für hochwertige Kunst bisher nie richtig funktioniert. Das ändert sich allerdings gerade durch die Corona-Pandemie. Schon während des ersten Lockdowns im Frühjahr 2020 haben selbst Galerien, die der virtuellen Welt eher skeptisch gegenüberstanden und sich dort nur halbherzig engagierten, sehr schnell Formate entwickelt, mit denen sie Kunst aus dem physischen Raum in den digitalen bringen. Experimentelle Apps für das Smartphone, wie sie die Berliner König Galerie mit dem digitalen Nachbau der Galerie in der Art eines Computerspiels realisiert hat, sind noch die Ausnahme. Und die reale Kunsterfahrung werden sie auch nie ersetzen können. Doch der Kunstmarkt befindet sich aktuell in einem rasanten Wandel, und welche Modelle und Marktteilnehmer sich durchsetzen werden, hängt nicht zuletzt von den politischen Rahmenbedingungen ab. Und davon, was Sammler als Kunden nachfragen.

Stefan Kobel ist freier Kunstmarktjournalist. Mit Kobels Kunstwoche betreibt er eine jeden Montag online erscheinende kommentierte Presseschau zur Kunstmarktberichterstattung

ZU DEN BILDERN

Der wahre Ruhm ereilt Künstler erst nach ihrem Tod – so ein altes »Gesetz« der Kunst. Mit dem Olymp-Barometer, dem Ranking verstorbener Künstlerinnen und Künstler, dokumentiert der Kunstkompass, der seit 1970 so objektiv wie möglich Ruhm und Rang zeitgenössischer Künstler weltweit misst, diesen Nachruhm. Berühmt und im Kunstkompass vertreten waren die großen Namen des Olymps auch schon zu Lebzeiten, allerdings fallen sie nach dem Tod aus der Top 100. Nur die 20 Künstlerinnen und Künstler, deren Ruhmespunktentwurf noch genug ist, schaffen es in den Olymp.

Begeben Sie sich auf den Seiten 23 bis 41 in eine virtuelle Ausstellung ausgewählter Werke dieser »unter-

sterblichen« Künstlerinnen und Künstler – von Andy Warhol über Joseph Beuys und Louise Bourgeois bis Ellsworth Kelly –, die aktuell im Olymp vertreten sind. Zu den Kriterien der Punktevergabe zählen unter anderem Einzelausstellungen, Teilnahmen an Gruppenausstellungen, Rezensionen in renommierten Kunstmagazinen, Ankäufe durch namhafte Museen und die Ehrung mit Auszeichnungen.

Mehr über den Kunstkompass, der einmal jährlich in der Wirtschaftszeitschrift Capital erscheint, seine weiteren Kategorien Top 100 und »Stars von morgen« sowie seine Rankings erfahren Sie im Interview mit Linde Rohr-Bongard auf Seite 34 dieser Ausgabe.

»Unsere Sammlung ist gekennzeichnet durch eine absolut kompromisslose Zeitgenossenschaft«

Christian Boros im Gespräch

Was ist relevant? Und was ist es für eine Gesellschaft wert, gesammelt zu werden? Diese Fragen stellt Christian Boros sich selbst beim Kunstsammeln. Dabei agiert er als bedeutender Akteur auf dem Kunstmarkt, der mit Kaufentscheidungen Aussagen auch über das gegenwärtige gesellschaftliche und politische Geschehen trifft. Hans Jessen spricht mit ihm über Kaufen, Sammeln – und ein Bundeskulturministerium.

Hans Jessen: Herr Boros, Sie sind jetzt 55 Jahre alt. Mit dem Kunstsammeln haben Sie, so ist zu lesen, als 18-Jähriger begonnen. Was gab den Anstoß?
Christian Boros: Mit 18 habe ich nicht angefangen zu sammeln, sondern das erste Kunstwerk gekauft. Kunst kaufen und sammeln ist ein großer Unterschied. Viele kaufen Kunst und hören auf, wenn die Bude voll ist. Wenn wirklich jeder Platz im Haus, in der Wohnung gefüllt ist, dann hat die dekorative Zurschaustellung seiner Interessen meist ein natürliches Ende erreicht. Das Werk, welches man kauft, aber nicht mehr auspackt, ist der Beginn des Sammelns.

Was war der Impuls, als 18-Jähriger zu sagen: »Ich gebe jetzt mein Geld für Kunst aus, wo ich mir auch ein Motorrad oder sonst was kaufen könnte?«
Vielleicht war es eine Abnabelung von meinen Eltern. Als 18-Jähriger bekommt man von den Großeltern, Eltern und Tanten Geld für ein Auto, und ich kaufte mir ein Kunstwerk. Mein Vater ist durchgedreht, ein Aufschrei des Entsetzens. Abnabelung von den Eltern, aber natürlich sind das auch Signale an die Gleichaltrigen, an die Mädchen. Damit findet automatisch eine Intellektualisierung statt. Jemand, der sich für Kunst interessiert, interessiert sich für das Denken von anderen, interessiert sich für Menschen. Kunst ist nichts als Materie gewordenes Nachdenken. Ich glaube, damit wollte ich ganz viel senden. Ich bin nicht jemand, der damit was empfangen hat, sondern damit sendet man. Letztendlich tue ich das bis heute. Es ist nicht so, dass ich inhaliere, was die Kunstwelt tut, sondern ich fühle mich als Akteur – auf meine Art. Ich treffe damit Aussagen: Was ist relevant, was ist wichtig für eine Gesellschaft, was ist lohnenswert, gesammelt zu werden?

Wie ticken Sammler? Sie könnten die Kunst ja auch in Museen, Galerien, Ateliers ansehen. Warum geben Sie Geld dafür aus, um das in Ihren Besitz zu bringen? Der ästhetische Wert ist der gleiche.
Ich beneide Menschen, die durch eine Galerie oder ein Museum gehen, schauen, nachdenken, rezipieren und nicht dieses pathologische Bedürfnis haben, es besitzen zu müssen. Aber es ist in meinen Augen die höchste Form der Wertschätzung, dass man nicht Rezipient einer Sache ist, sondern Aktivist. Es ist im wahrsten Sinne eine Verinnerlichung. Kaufen ist wie ein abstraktes Sich-Einverleiben; es ist ein Sich-Einführen, hoffentlich in den Geist, aber auch körperlich eine Verinnahmung, die bei Kindern anfängt. Wenn Kinder sich für was interessieren, stecken sie es in den Mund. Sie wollen die Legosteine wirklich verstehen. Und schlucken sie dann runter. Es ist Wertschätzung und der wirkliche Versuch, der Sache so nahe zu

kommen, dass es nahezu eingeführt wird, um es wirklich zu verstehen – dann auch in Form des Kaufens.

Was macht die Sammlung Boros heute aus? Was ist ihre besondere Qualität?
Unsere Sammlung ist gekennzeichnet durch eine absolut kompromisslose Zeitgenossenschaft. Es gibt tolle Sammler, die kaufen jetzt bedeutende Andy Warhols und kriegen eine Sammlung mit extrem wichtigen Werken zusammen. Das sind aber eher Trophäensammler. Sie kaufen für viel Geld bedeutende Werke, deren Bedeutung 30 Jahre später noch zusätzlich gesichert ist. Wir kaufen das junge Gemüse von hier und heute. Natürlich mit der Konsequenz, dass sich einige Künstler, die heute 25 sind, nicht weiterentwickeln. Aber es ist immer ein Spiegeln und ein Verstehen der Gegenwart. Ich habe kein Interesse, heute eine wichtige Arbeit von Ólafur Elíasson 20 Jahre später nachzukaufen, zu vervollständigen. Sondern ich kaufe nach über 22 Jahren des Dranbleibens an einem Künstler – an Elíasson – immer nur Werke, die noch feucht sind. Es ist meine Auseinandersetzung mit der Gegenwart, die ich eigentlich nicht verstehe, wenn sie mir in der Tagesschau gezeigt wird. Aber die Künstler schaffen mir Übersetzungshilfen, um meine Gegenwart zu verstehen. Deswegen ist unsere Sammlung immer eine Sammlung, in dem zum Zeitpunkt des Kaufens das Werk auch immer aus dieser Zeit ist.



3. Sigmar Polke, 1941-2010, Deutschland, Malerei, 125.150 Punkte

Das Wir, das Sie sprachlich benutzen, ist kein pluralis majestatis. Die Sammlung wird von Ihnen und Ihrer Frau gemeinsam betrieben. Wie entscheiden Sie, was gekauft wird und was nicht?
Es gibt natürlich keine Konsensentscheidungen. Das wäre tödlich beim Sammeln, jede radikale Autozensur schafft auch des Sammlersprozess, der möglicherweise notwendig ist, beeinträchtigt. Es gibt drei Sammlungen Boros: die von Christian, die von Karen und eine Anzahl, die wir gemeinsam finden. Niemals würde meine Frau, wenn ich was wichtig finde, sagen: »Liebling, das machen wir nicht« – oder andersrum. Sehr wohl ist meine Frau ein Korrektiv – oder ich bei ihr. Aber nicht abschwächend, sondern verstärkend. Meine Frau radikalisiert mich, und wenn sie fragt: »Ist es wirklich wichtig?«, sage ich: »Das ist wahnsinnig wichtig.« Dann sagt sie: »Verdammt nochmal, wenn

es dir wichtig ist, kaufe nicht das kleine Bild, sondern das Hauptwerk der Ausstellung!«. So geht sie vor. Auch wenn sie es nicht gut findet, würde sie nie sagen: »Ach, du hast dich jetzt für ein mittelgroßes Bild entschieden, ich finde den Künstler nicht gut, kann doch das kleine reichen.« So gehen wir vor. Dann kommen eben drei Sammlungen heraus. Meine Frau hat als allererste bei uns wirklich einen großen Schwerpunkt auf weibliche Künstler gelenkt und mich da sehr bereichert. Ich habe am Anfang fast nur diese wilden Jungs gesammelt. Heute merke ich, mit welcher Komplexität Frauen arbeiten. Das habe ich meiner Frau zu verdanken.

Gab oder gibt es einen Plan, wie Sie Ihre Sammlung aufgebaut haben? Haben Sie den Leitfaden für den beginnenden Kunstsammler?
Nein, ich hatte das große Vergnügen, einen tollen Lehrer zu haben: Bazon Brock. Er vermittelte mir einige Grundparameter. Z. B. sich nicht für das Bequeme zu entscheiden, seiner Irritation Raum zu geben und nicht abzulehnen, wenn etwas nicht verstanden wird, sich nicht zu wiederholen. Es unbequem lassen. Das führt – hoffe ich doch sehr – zu einer qualitativsten Sammlung, die dann nicht nur mich irritiert oder die Grenzen verschieben lässt, sondern im besten Falle auch die Gesellschaft. Nur Künstler, die Grenzen verschieben, sind es wert, für die Gesellschaft als Bereicherung empfunden zu werden, weil sie uns weiterbringen. Grenzen

ten, es ein Entzug ist. Dafür haben die Künstler nicht die Leinwand bearbeitet. Für uns war mit 40 Jahren relativ klar, dass wir das teilen müssen. Deswegen diese Mühe, Räume zu finden, um die Kunst, die wir wichtig finden, mit anderen zu teilen und zu erörtern. Wir begnügen uns nicht damit, die Sachen für uns allein wertzuschätzen, zu genießen. Wir haben mittlerweile 36 Vermittler, die von uns geschult werden, um das, was wir als relevant betrachten, anderen Menschen zu erklären. Es ist eine fast zwangsbeglückterische Mission.

Verändern sich Sammlertypen? Gibt es, im Vergleich zur Situation vor 30 Jahren, zunehmend den Typus des Sammlers, der Kunst als Investition, als Aktie an der Wand oder als Repräsentationsobjekt betrachtet?
Ganz entschieden: ja. Als ich in den 1990er Jahren angefangen habe zu sammeln, galt ich viele, viele, viele Jahre als jüngster Sammler Deutschlands. Allein auf weiter Flur. War nur umgeben von fünf älteren Herren, die wie Connaissseure gesammelt haben. Sammeln war nicht der Volkssport, der es heute ist. Heute ist das Sammeln vielfach reiner Distinktionsgewinn. Sammler gehen mit Listen über die Kunstmesse. Da stehen Namen drauf: Rolex, Gucci, Patek Philippe, Cartier – nur eben übersetzt auf die »Künstlermarken«. Denen ist es völlig egal, was für ein Werk das ist, aber sie wollen eben einen Damian Hirst oder einen Neo Rauch, sie wollen diese Namen.

Wie verändert Corona die Kunstrezeption und auch Ihre Möglichkeiten als Sammler? Physische Begegnungen werden reduziert, gleichzeitig wächst über die digitale Kommunikation der Zugang zum Abbild. Was verändert das strukturell?
Wir sind noch mittendrin im Prozess. Fast täglich mache ich mir Gedanken: Wie reagiert die Kunstwelt, die bildende Kunst auf Corona? Machen die so weiter wie immer, jetzt ungestörter und mit mehr Zeit? Gibt es Denkmodelle von Künstlern, die unsere Gesellschaft weiterbringen? Entsteht so was wie die »Guernica« von Picasso als Reaktion auf Corona in der Kunst? Das sind Dinge, die ich noch nicht beantworten kann. Aber: Wir haben im Berliner Club Berghain eine große Corona-Ausstellung organisiert. 118 Künstler wurden eingeladen, Werke zu zeigen, an denen sie seit März 2018 arbeiten. Wir wollten auch prüfen: Gibt es Denkmodelle aus der bildenden Kunst, die uns in dieser Krise weiterhelfen? Eins kann ich schon sagen: Es gibt ein neues Wir-Gefühl in der Kunst. Die konkurrierenden Mätzchen haben aufgehört. Wenn man noch vor einem Jahr eine Ausstellung gemacht hätte mit Rosemarie Trockel, Isa Genzken, Ólafur Elíasson, da hätten die gefragt: Wer ist noch in der Ausstellung? Wer ist der Kurator? Wie hoch ist das Budget? Wer macht das Licht, wer macht die Architektur? Gibt es einen Katalog? Wo wandert die Ausstellung danach hin? – um zu prüfen, ob es das wert ist. Das wären alles Bedingungen. Corona schafft eins: Bedingungslosigkeit. Wir hörten von allen Künstlern nur eine Antwort, nämlich uneingeschränktes Ja.

Private Kunstsammlungen sind immer nur Privatbesitz auf Zeit. Die meisten Sammler stehen irgendwann vor der Frage: Was wird damit, wenn ich nicht mehr bin? Was halten Sie von Sammlern, die Ihre Sammlungen zwar in öffentliche Hände geben wollen – aber nur konditioniert, mit erheblichen Auflagen?
Das beobachten wir ganz genau. Sie sprechen von konditioniert, ich würde nochmals das Wort »Bedingung« nennen. Wenn man vererbt oder schenkt mit Bedingungen, hat das in meinen Augen etwas sehr Hässliches. Eine Person, die wir wahnsinnig schätzen, ist Erika Hoffmann. Sie schenkt ihre Sammlung nach Dresden, verlangt a) keinen Neubau für die Sammlung, b) nicht den Namen eines Flügels des Gebäudes nach ihrem Namen, c) nicht, dass 50 Prozent immer ausgestellt werden. Sie sagt, wenn die Sachen im Keller landen, weil sie jetzt nicht passen, werden sie vielleicht in hundert Jahren wieder herausgeholt und dann werden sie passen. Das müssen die jeweiligen Direktoren entscheiden. Das ist ein bedingungsloses Weitergeben, was ich sehr schätze. Diese eitlen Verewigungsmodele, dass die Sammlung zusammenbleibt, warum? Dass Gebäude wie große Mausoleen agieren ist hochgradig peinlich.

Ein Zitat von Christian Boros von 2013. Ihre Werbeagentur fungierte zunehmend als Kommunikationsberatung, auch für politische Akteure. In diesem Kontext sagten Sie: »Ich finde Politik allgemein sehr interessant. In zehn Jahren wäre ich selbst gern als Politiker tätig, allerdings parteilos. Der Posten des Kulturministers würde mich interessieren.« Gilt der Satz noch? In drei Jahren wäre es soweit ...
Er würde mich in der Tat immer noch sehr interessieren, wobei mir mittlerweile schmerzlich bewusst geworden ist, dass Politik ein großer Konsens ist. Ich habe Angst, dass ich zu ungeduldig, zu radikal bin und leiden würde, wenn von 100 Prozent meines Willens aufgrund von demokratischen Abstimmungs- und Pluralismusgedanken nur noch 30 Prozent übrigbleiben. Die schöne demokratische Idee führt dazu, dass Tätertypen in ihren Ideen Abstriche machen müssen. Ich fürchte fast, dass mich das frustrieren würde. Aber: Der Reiz ist da.

Brauchen wir ein Bundeskulturministerium?
Unbedingt. Wir können nicht die Deutung von Krisen den Virologen überlassen. Wir können nicht nur so wichtige Berufsstände wie Krankenpfleger und Ärzte als systemrelevant betrachten. Kunst ist nicht minder systemrelevant. Das Schaffen von Alternativen, das Entwickeln von neuen Denkmodellen ist für die Gesellschaft überlebensnotwendig. Ein Ministerium, das dafür kämpft, neben dem Gesundheitsministerium und Landwirtschaftsministerium und anderen wichtigen Institutionen, würde der Gesellschaft sehr guttun.

Vielen Dank.

Christian Boros ist Medienunternehmer und Kunstsammler sowie Geschäftsführer der Boros Foundation. Hans Jessen ist freier Publizist und ehemaliger ARD-Hauptstadtkorrespondent

»Ein Kanon muss auch Kritik aushalten können«

Das Museum Brandhorst im Diversifizierungsprozess

Mit einem Ankaufsetat in Millionenhöhe kann das Museum Brandhorst seine Kunstsammlung jährlich um neue Highlights erweitern. Dabei werden die Ankäufe immer diverser. Dies führt auch dazu, dass bestehende Sammlungswerke anders wahrgenommen werden und sich durch die neue Nachbarschaft andere interessante Perspektiven ergeben. Achim Hochdörfer, der Direktor des Museums Brandhorst, gibt im Gespräch mit Theresa Brüheim Einblick in diesen Prozess und mehr.

Theresa Brüheim: Herr Hochdörfer, Sie sind Direktor des Museums Brandhorst. Was sind Ihre Aufgaben? Mit was befassen Sie sich aktuell?

Achim Hochdörfer: Als Museumsdirektor habe ich viele verschiedene Jobs. Ich bin gleichzeitig Manager, Controller, Motivator und Kurator. Diese Vielfalt an Aufgaben ist auch das Spannende daran. Das Museum Brandhorst ist ein Museum zeitgenössischer Kunst. Als Kuratorinnen und Kuratoren befassen wir uns mit künstlerischen Ausdrucksformen, die gerade erst im Entstehen sind. Wir präsentieren die Werke so, dass sie unseren Besucherinnen und Besuchern eine Geschichte erzählen. Geschichten, die unsere Gesellschaft etwas angehen; Geschichten, die uns Einblicke geben in aktuelle Lebensformen, in die Utopien und Abgründe unserer kapitalistischen Gesellschaft. Aktuell bereiten wir eine Ausstellung mit der Bildhauerin Alexandra Bircken vor, deren Skulpturen und Installationen vielschichtigen Fragen zu Oberfläche, Körper, Bewegung, Hülle und Haut nachgehen. Immer bewusster wird uns die Bedeutung der Vermittlung unserer musealen Inhalte. Wir wollen unser Publikum besser kennenlernen und in Dialog treten – gerade vor dem Hintergrund der zunehmenden Diversität unserer Gesellschaft. München hat übrigens mehr Einwohnerinnen und Einwohner mit Migrationshintergrund als Berlin! Wir begreifen uns als Raum für die Begegnung mit zeitgenössischer Kunst und als bildungs- und gesellschaftspolitischen Ort für alle.

Können Sie uns ein Beispiel einer solchen Geschichte geben, die im Museum Brandhorst dem Publikum vermittelt wird?

Storytelling ist ein Trend der letzten Jahre: Wir sind abgekommen von einer Aneinanderreihung von Kunstwerken nach stilistischen Kategorien. Früher kamen die Impressionisten, dann die Expressionisten, dann Minimal Art und Pop-Art. Wir stellen ganz konkrete ästhetische und gesellschaftliche Fragen mit unserer Sammlung. Wir haben z. B. Werke von Arthur Jafa angekauft, der den Goldenen Bären auf der letzten Biennale in Venedig gewonnen hat. Sie kennen vielleicht das neue Video von Kanye West? Das hat er gemacht. Jafa ist einer der exponiertesten Vertreter der afroamerikanischen Kunst. Durch diese Ankäufe lässt sich die jüngere Kunstgeschichte aus einem ganz anderen Blickwinkel erzählen: Von Andy Warhols »Mustard Race Riot« von 1963, das den brutalen Polizeieinsatz gegen friedlich demonstrierende Schwarze Bürgerrechtlerinnen und -rechtler zeigt, bis zu einem fantastischen Bild von Jean-Michel Basquiat. Eine andere Geschichte, die wir im Museum erzählen, führt von Andy Warhol über Keith Haring zu Wolfgang Tillmans und Alexandra Bircken. Es ist eine Geschichte der Verquickung von Pop, Mode, Subkultur und alternativen Lebensentwürfen.

Ein besonderer Fokus Ihrer Arbeit liegt auch auf der Kunstvermittlung für Kinder.

Die Kinder sind unser Publikum von morgen! Entscheidend nicht nur für Museen, sondern für alle Kultureinrichtungen ist: Wie kann es uns gelingen, unsere Inhalte auch in den Schulen zugänglich zu machen und damit Kinder unterschiedlicher Herkunft als Besucherinnen und Besucher zu gewinnen? Beschleunigt durch die Corona-Einschränkungen haben wir uns noch intensiver mit digitalen Formaten wie Livetalks mit Künstlerinnen und Künstlern auf YouTube, Dialogführungen auf Instagram, digitalen Family-Workshops befasst. Gerade konzipieren wir eine »Factory«, angelehnt an Andy Warhols Factory. Hier wollen wir gut ausgestattet – von 3D-Drucker bis zu neuen digitalen Design-Tools – Schulklassen beherbergen und Kinder zu einer kreativen Auseinandersetzung mit Kunst einladen. Wir hoffen, im Schuljahr 2021/2022 eröffnen zu können – insofern die Pandemie dies zulässt. Schon jetzt versuchen wir



FOTO: PICTURE ALLIANCE / DPA / LOUISE BOURGEOIS ARCHIVES / HO

4. Louise Bourgeois, 1911-2010, USA, Skulptur, Installation, 97.700 Punkte

gemeinsam mit dem MPZ, dem Museumspädagogischen Zentrum, das für die Schulbildung in Museen zuständig ist, den Austausch mit Schulen zu intensivieren.

Mein letzter Besuch im Museum Brandhorst liegt leider schon ein paar Jahre zurück. Aber das hat dem eindrucksvollen Bild des eigens für die Werke von Cy Twombly konzipierten Raumes in meiner Erinnerung keinen Abbruch getan. Was macht die Kunstsammlung von Anette und Udo Brandhorst über dieses Highlight hinaus noch aus?

Neben Cy Twombly sind natürlich die Werke von Andy Warhol Highlights der Sammlung. Von beiden Künstlern haben wir mit Abstand die umfangreichsten Bestände in ganz Europa.

Anette und Udo Brandhorst haben seit den frühen 1970er Jahren immer zeitgenössisch gesammelt. Das ist eine Tradition, die wir auch heute konsequent fortsetzen. Deshalb sind wir in der glücklichen Situation, dass wir Hauptwerke der Kunstentwicklung seit den 1960er Jahren bei uns haben: von Pop-Art, Minimal Art, Arte Povera; von Sigmar Polke über

»Ich bin überzeugt, dass derzeit ein neues Kapitel in der Sammlungs- und Institutionsgeschichte von Museen aufgeschlagen wird«

Louise Lawler, Cady Noland, Damian Hirst bis hin zu aktuellen Positionen wie Charline von Heyl, Monika Baer oder Lucy McKenzie, die gerade eine beeindruckende Ausstellung im Museum Brandhorst hat. Aber wie die meisten Museen in Europa und in den USA – da sind wir kein Einzelfall – haben wir eine westlich geprägte Sammlung, die im Zuge der Globalisierung und zunehmenden Diversität unserer Gesellschaft jetzt in Frage steht. Zu Recht wird der kunstgeschichtliche Kanon, mit dem wir seit Jahrzehnten arbeiten, auf allen Ebenen durchleuchtet. Wir müssen uns diesen Fragen stellen. Das wird den Kanon nicht zerstören. Aber ich bin überzeugt, dass derzeit ein neues Kapitel in der Sammlungs- und Institutionsgeschichte von Museen aufgeschlagen wird.

Wie gehen Sie bei der weiteren Diversifizierung der Sammlung vor? Wir stehen am Anfang einer Entwicklung. Wir üben Selbstkritik, hören zu und versuchen, neue Perspektiven einzunehmen. Die Situation fühlt sich gerade überwältigend an, weil

man ja nicht gleichzeitig in alle Richtungen gehen kann. Ausgehend von unseren Beständen werden wir Cluster bilden und neue Wege finden.

Intensiv ist auch Ihr Austausch mit Udo Brandhorst. Können Sie einen Einblick geben, wie die Zusammenarbeit zwischen Ihnen als Museumsdirektor und Udo Brandhorst als Sammler aussieht?

Es ist eine wunderbare Konstellation. Ich bin immer wieder erstaunt, wie neugierig und begeisterungsfähig Udo Brandhorst mit 82 Jahren ist. Wir tauschen uns ständig aus, diskutieren Ankäufe auch mit dem Team von Kuratorinnen und Kuratoren des Museums Brandhorst. Wir unternehmen, natürlich gerade unterbrochen durch Corona, gemeinsame Reisen, besuchen Künstlerinnen und Künstler. Das ist der Fun Part des Jobs als Museumsdirektor.

Was war der letzte Neuankauf?

Vor Kurzem haben wir eine tolle, historische Inkunabel von Richard Artschwager von 1964 angekauft. Das ist wirklich eine Besonderheit, denn nur in seltenen Fällen sammeln wir zurück in die vergangenen Jahrzehnte. Außerdem haben wir auch ein Bild von Thomas Eggerer erworben. Es ist ein Wimmelbild mit lauter Protestierenden, die einem Protestzug bilden und durch das Bild von oben nach unten hindurchlaufen. Das Bild ist interessanterweise kurz vor Corona und den Black-Lives-Matter-Demonstrationen entstanden – und gerade deshalb so hochaktuell.

Das Museum Brandhorst ist kein Privatumuseum, sondern Teil der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Welche Besonderheiten bringt dies mit sich: privater Sammler – öffentliches Museum? Udo und Anette Brandhorst haben schon 1993 eine Stiftung gegründet.

Diese Entscheidung war ein Signal dafür, dass sie ihre Privatsammlung institutionalisieren wollten. Gleich danach begannen die ersten Gespräche mit verschiedenen Museen in unterschiedlichen Städten. München hat am Ende das Rennen gemacht. Die gemeinnützige Stiftung hat 1999 einen Kooperationsvertrag mit dem Freistaat Bayern unterzeichnet, mit dem Inhalt, dass der Staat das Museum baut und unterhält und dafür in einem unbegrenzten Dauerleihvertrag die Sammlung Brandhorst an München gebunden wird. Das Tolle daran ist, dass die Stiftung über ein Stiftungsvermögen verfügt, aus dem Neuankäufe getätigt werden. So ist das Museum Brandhorst ein noch im Entstehen begriffenes Museum – und, wenn man so will, die am schnellsten wachsende öffentliche Sammlung in Deutschland.

Vielen Dank.

Achim Hochdörfer ist Direktor des Museums Brandhorst. Theresa Brüheim ist Chefin vom Dienst von Politik & Kultur

i ÜBERBLICK SCHWERPUNKT

Der Kunstmarkt gilt als der undurchsichtigste aller Märkte. Grund genug für Politik & Kultur Licht ins Dunkel zu bringen! Gleich zu Beginn auf S. 24 gibt Stefan Kobel Antwort auf die Frage: Wie funktioniert der Kunstmarkt? Auf den S. 25 bis 27 wird der Blick auf eine tragende Säule des Marktes geworfen: die Sammler. Christian Boros, Harald Falckenberg und das Museum Brandhorst berichten mit jeweils eigener Perspektive vom Kaufen, Sammeln und Ausstellen. Sie bringen die Kunst vom Künstler zum Käufer: die Galeristen. Johann König und Anita Beckers erläutern im Gespräch auf den S. 28 und 29 ihre Arbeit. Auch auf den S. 30/31 bleiben wir beim Kunsthandel: Hergen Wöbken stellt die wichtigsten Ergebnisse der Galerienstudie 2020 vor, während Kristian Jarmuschek und

Birgit Maria Sturm Rolle und Aufgabe des Bundesverbandes Deutscher Galerien erläutern. Ohne sie gäbe es keine Kunst: die Kunstschaffenden. Die Künstlerin Leiko Ikemura spricht auf S. 32 über ihre Kunst und die Position auf dem Markt. Auf S. 33 geben Dagmar Schmidt und Eckhard Priller Antworten auf die Frage: »Wovon leben Bildende Künstlerinnen und Künstler?«. Der Kunstkompass gilt als die Bestenliste der Gegenwartskunst – wie er dazu wurde, weiß Linde Rohr-Bongard auf S. 34. Kunstvereine vermitteln zeitgenössische Kunst ans Publikum mit Raum zum Experimentieren, so Meike Behm auf S. 35. Ebendort beantwortet Georg Braungart vier Fragen zum Georg-Meistermann-Stipendium, das den Markteintritt junger Kunstschaf-

fender fördert. Auf den S. 36 und 37 wird der Sekundärmarkt beleuchtet: das Auktionshaus Grisebach, das Online-Kunstnetzwerk artnet und der Bundesverband Deutscher Kunstversteigerer geben Einblick. Kunstmesen sind ebenfalls wichtiger Marktbestandteil: Ewald Karl Schrade berichtet auf S. 38 von der art KARLSRUHE. Wie geht man mit den Nachlässen von Künstlern um? Andreas Kolb hat Antworten. Der Deutsche Bundestag hat eine eigene Kunstsammlung, Kristina Volke kuratiert sie – auf S. 39. Trotz allem Licht bleiben einige Seiten des Kunstmarktes dunkel: Bence Fritzsche, Tobias Timm und Meike Hopp befassen sich auf den S. 39 bis 41 mit schwarzen Schafen, kopierten Picasso-Grafiken und NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut.

»Das Kulturgutschutzgesetz ist ein bürokratisches Monstrum«

Vom Kunstsammeln und den Gesetzen zum Kulturgutschutz

Jurist, Unternehmer, Inhaber des Verlags für Kunsttheorie Philo Fine Arts und Autor, steht in der Biografie Harald Falckenbergs, aber auch Kunstsammler und Vorsitzender des Vereins Kunstsammler e. V. Die Sammlung Falckenberg umfasst rund 2.000 zeitgenössische Kunstwerke mit Schwerpunkt auf deutscher und amerikanischer Gegenwartskunst der letzten 30 Jahre. Dazu zählen Arbeiten der Künstler Werner Büttner, Martin Kippenberger, Albert Oehlen, John Bock, Christian Jankowski, Jonathan Meese und anderer. Im Zuge des Kulturgutschutzgesetzes kam Falckenberg mit anderen bedeutenden deutschen Kunstsammlern zusammen. Der Kunstsammler e. V. gründete sich am 23. Februar 2016, um Sammlern eine Stimme in der Kulturpolitik zu geben. Theresa Brühem spricht mit Harald Falckenberg über Kunstsammeln und Counter Culture sowie über die Gründung des Vereins Kunstsammler e. V., dessen Selbstverständnis und das Kulturgutschutzgesetz.

Theresa Brühem: Herr Falckenberg, Sie haben erst mit 50 Jahren mit dem Kunstsammeln begonnen. Wie kam es dazu?

Harald Falckenberg: Erst mit 50 Jahren? Es ist schon schwierig genug zu sagen, warum man sich überhaupt intensiv mit bildender Kunst beschäftigt. Willem de Kooning wich lästigen Grundsatzgesprächen zu diesem Thema mit der lakonischen Antwort aus: »It´s all about freedom.« Diesen Satz kann ich als Sammler ab 50 nur unterschreiben und aus psychoanalytischer Sicht mit der so süffisanten wie treffenden Betrachtung Sigmund Freuds ergänzen: Wenn ein Kind früh Schritt für Schritt aus der Obhut der Mutter entlassen wird, muss es die große Leere des Lebens mit Teddybären, Plüschtieren und Spielzeug aller Art kompensieren. Wird diese Person älter, aber nicht erwachsen, dann sammelt sie Kunst.

Als Sie 1994 mit dem Sammeln begannen, war der Kunstmarkt am Boden.

Klar, das war für Sammler ein Vorteil. Auslöser für den Zusammenbruch des Kunstmarkts innerhalb weniger Monate Anfang 1990 nach zehn Jahren Kommerz war die Krise des japanischen Immobilienmarkts. Aber man war auch erleichtert. Endlich ging es wieder nicht nur um Preise, sondern um Inhalte der Kunst. Über Werner Büttner und den Direktor des Hamburger Kunstvereins Stephan Schmidt-Wulffen fand ich den Zugang zu den aktuellen Fragen der Gegenwartskunst. Repräsentationskunst im klassischen Verständnis des Wahren, Schönen und Guten war abgelöst. Es ging um das Konzept einer Counter Culture von Künstlern und Rebellen, die sich dem Mainstream der globalen Vermarktung von Kunst widersetzen.

Sie haben sich dann rasch spezialisiert. Das trug seinen Teil dazu bei, dass Ihre Sammlung schnell von Art News zu den 200 besten Kunstsammlungen der Welt gezählt wurde.

Ich gebe nicht viel auf Listen. Andererseits ist Counter Culture ein klares Konzept und deshalb war ich glücklich über die internationale Anerken-

nung, allem voran der Künstler. Wenn man sich mit gesellschaftlich orientierter politischer Kunst beschäftigt, muss man sich mit der Sammlung der Öffentlichkeit stellen. Es ist keine Kunst, die man im stillen Kämmerchen behält. Das war nie mein Ansatz.

Sie sind Vorsitzender des Kunstsammlervereins, der 2015 im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Kulturgutschutzgesetz, kurz KGSG, gegründet wurde. Wie kam es dazu?

Ich bin nicht nur Unternehmer, sondern auch Jurist. Zwölf Jahre lang war ich ehrenamtlicher Verfassungsrichter in Hamburg. Das Kulturgutschutzgesetz ist ein bürokratisches Monstrum. Es gab nicht weniger als drei Referentenentwürfe. Aufgrund der heftigen Proteste im Kunsthandel und bei den Sammlern kam es zu weit mehr als 50 Neufassungen der Entwürfe. Es folgten massive Einwände vom Bundesrat und vom Normenkontrollrat des Bundeskanzleramts hinsichtlich der Kosten. Künstler und Sammler wurden nicht angehört, soweit sie nicht in Verbänden organisiert waren. Und so war es Monika Grütters, die mir den Ratschlag gab: »Herr Falckenberg, wenn die Sammler bei den Gesetzesentwürfen mitmachen wollen, müssen sie sich organisieren.« Das war das Signal zur Gründung des Kunstsammlervereins.

Wie definieren Sie die Aufgabenbereiche des Vereins?

Der Kunstsammler e.V. ist ein gemeinnütziger Verein mit inzwischen 85 Mitgliedern, die mit den Jahresbeiträgen und Spenden Projekte junger Gegenwartskunst der Museen und Akademien der Künste nachhaltig unterstützen. Im Mittelpunkt der Aktivitäten des Kunstsammlervereins steht aber nach wie vor die Auseinandersetzung mit dem KGSG. Es hat eine Reihe von Symposien und Informationsveranstaltungen zu den Entwicklungen des Gesetzes gegeben, die in Broschüren dokumentiert sind.

Im kommenden Jahr steht die Evaluierung des KGSG an. Welche aktuellen Fragen stellen sich?

Es geht vor allem um zwei Fragen. Erstens: Die EU-Einfuhrverordnung ist 2019 verabschiedet worden und in Kraft getreten. Sie geht als Euro-parecht dem KGSG vor, soll aber erst nach Fertigstellung eines elektronischen Systems zur Abwicklung der Einfuhr Jahre später, spätestens im Juni 2025, zur Anwendung kommen. Ein verfassungsrechtliches Kuriosum. Nach dem KGSG ist die rechtswidrige Einfuhr – in vielfacher Weise bußgeld- und strafbewehrt – unabhängig von Alter und Wert des Kulturguts verboten. Und das mit weitreichenden Folgen, da nach dem KGSG rechtswidrig eingeführte Kulturgüter weder in Deutschland in den Verkehr gebracht noch ausgeführt werden dürfen. Nach der EU-Verordnung ist demgegenüber im Regelfall die Einfuhr von Kulturgütern unter 200 Jahren und 18.000 Euro erlaubt. Zweitens befassen wir uns natürlich mit der Evaluierung des KGSG. Bei der ersten Evaluierung vor drei Jahren war nur die Verwaltung zu einer Stellungnahme zum Bürokratieaufwand aufgefordert. Nun, bei der zweiten Evaluierung bis August 2021, können der Handel und die Sammler ihre Erfahrungen mit dem KGSG einbringen. Die Befragung wird in einem komplizierten Online-Verfahren abgewickelt.

Ein vorläufiges Fazit aus Sicht der Kunstsammler?

Es wurde versprochen, dass das KGSG nur umgesetzt, was ohnehin in der EU schon gang und gäbe wäre. Das war von Anfang an nicht richtig. Spätestens jetzt mit der EU-Einfuhrverordnung kann diese Legende begraben werden. Das KGSG ist voller Widersprüche und Fallstricke. Es ist in hohem Maße bedauerlich, feststellen zu müssen, dass Kunstsammeln heute nur noch mit Unterstützung von Juristen möglich ist. Dabei geht

es um Grundrechte und es sind eine Reihe von Verfassungsbeschwerden anhängig, die darüber zu entscheiden haben, ob die Eingriffe mit dem Föderalismusprinzip vereinbar, überhaupt – selbst für Juristen – verständlich und am Ende verhältnismäßig sind. Eines möchte ich für den Kunstsammlerverein am Ende betonen. Die Kunstsammler stehen zum Schutz des Kulturerbes, wie er in Deutschland in der Reichsverordnung von 1919, im Bundesgesetz von 1955 und der Übernahme der UNESCO-Konvention 2007

umgesetzt und akzeptiert worden ist. Für Verschwörungstheorien ist kein Raum. Dem Kunstsammlerverein geht es um das KGSG mit seinen mittel- und langfristig verheerenden Auswirkungen auf den Kulturstandort Deutschland.

Vielen Dank.

Harald Falckenberg ist Kunstsammler und Vorsitzender des Kunstsammler e.V. Theresa Brühem ist Chefin vom Dienst von Politik & Kultur



5. Martin Kippenberger, 1953-1997, Deutschland, Mixed Media, 78.750 Punkte

MEHR ZUM KULTURGUTSCHUTZGESETZ

Sie wollen mehr über das Kulturgutschutzgesetz lesen? Dann empfehlen wir den Band 14 »Altes Zeug: Beiträge zur Diskussion zum nachhaltigen Kulturgutschutz« aus unserer Buchreihe Aus Politik & Kultur.

Der Schutz von Kulturgut ist eine vielfältige und facettenreiche Aufgabe, das wird bei der Lektüre der in diesem Band zusammengestellten Beiträge deutlich. Es geht um die Aus- und die Einfuhr von Kulturgut, also den Handel. Es geht um den Schutz des archäologischen Kulturerbes, insbesondere im Nahen Osten. Es geht um

die Gebäude, in denen Kulturgut aufbewahrt wird sowie generell um den physischen Schutz von Kulturgut und um die Chancen, die die Digitalisierung von Kulturgut bietet. Es geht um die Begehrlichkeiten von Finanzverantwortlichen, Kulturgut aus öffentlichem Besitz bei knappen Kassen zu verkaufen.

Es geht um den verantwortlichen Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut, um Provenienzforschung sowie die Restitution von Kulturgut. Es geht um die Forschung zum Kulturgut in den Kleinen

Fächern an den Universitäten. Und last but not least geht es um den Schutz des Immateriellen Kulturerbes, der seit einigen Jahren an Bedeutung gewonnen hat.

Altes Zeug: Beiträge zur Diskussion zum nachhaltigen Kulturgutschutz Hg. v. Olaf Zimmermann und Theo Geißler, ISBN 978-3-934868-38-0, 345 Seiten
Bestellen Sie das Buch für 18,80 Euro hier: bit.ly/2JjJHOL
Laden Sie die PDF kostenlos hier: bit.ly/2Jd6UCk

Die Galerie als Medienhaus

Der Galerist Johann König über Kunsthandel und Kunstvermittlung

Bereits mit 21 Jahren gründete Johann König seine eigene Galerie in Berlin. Mittlerweile unterhält er drei internationale Galeriestandorte und gilt als »großer Player« auf den internationalen Schauplätzen der zeitgenössischen Kunst. In diesem Jahr startete er außerdem sein eigenes Messeformat »Messe in St. Agnes« und einen Podcast »Was mit Kunst«. Andreas Kolb spricht mit ihm über die Rolle des Galeristen im Kunstmarkt.

Andreas Kolb: Kunst und Markt, wie passt das zusammen? Wie funktioniert denn eigentlich der Kunstmarkt?
Johann König: Oh, das ist natürlich ein sehr weites Feld. Das muss man eingrenzen. Der Kunstmarkt ist insofern besonders wichtig, dass er uns unabhängige und freischaffende Künstlerinnen und Künstler beschert. Die aktuelle Diskussion um Soloselbständige und deren finanzielle Unterstützung ist natürlich berechtigt aufgrund der Corona-Umstände. Am effektivsten fördert man Künstlerinnen und Künstler in jeglicher Branche jedoch dadurch, dass man ihre Unabhängigkeit fördert, und ein Weg dazu ist, ihre Vertriebsplattformen zu unterstützen. Durch die ganzen Hürden der sehr aufwendigen, also über normale Betriebsbedingungen hinausreichenden Aufbewahrungspflichten, Sorgfaltspflichten, Folgerechtsabgaben, die erhöhte Mehrwertsteuer von 19 Prozent oder auch KSK-Abgaben wird der gesamte Kunsthandel geschwächt. Und damit eigentlich auch unsere Künstlerinnen und Künstler.

Was schwächt und was stärkt die Galerien?
Ich mache hin und wieder Open Calls mit Künstlerinnen und Künstlern. Dabei ist die Frage Nummer eins immer »Wie finde ich eine Galerie?«. Gleichzeitig gibt es immer weniger Galerien. Das liegt daran, dass sich die Kulturpolitik immer stärker auf den Produzenten konzentriert. Die Künstlerinnen und Künstler können der Künstlersozialkasse (KSK) beitreten, ich darf als Galerist kein Mitglied werden. Wenn die Künstlerinnen und Künstler dann berühmt und vermögend geworden sind, steigen sie aus dem Solidarpakt der KSK aus, ich als Galerist zahle aber weiterhin bei jedem Verkauf an die KSK. Wenn wir sehen, dass ein Kunstwerk bei den Kunstschaffenden mit 7 Prozent besteuert wird, beziehungsweise aktuell mit 5, und bei der Galerie mit 16 beziehungsweise 19 Prozent, tut es der Sache einfach nicht gut, denn das treibt zwangsläufig die Sammlerinnen und Käufer zu den Künstlerinnen und Künstlern. Diese wollen sich in der Regel nicht um das Marketing, den Vertrieb, die Presse und die Strategie kümmern, sondern um ihre Kunst. Kunsthandel ohne Galerie, das ist ebenso ein Irrsinn, als wolle man Bücher bei den Autorinnen und Autoren direkt kaufen, statt beim Verlag und im Buchhandel. Die Galeristinnen und Galeristen leisten die Vermarktungs- und Vertriebsarbeit, werden aber beispielsweise beim Folgerecht nicht mehr bedacht. Die schwierigen Bedingungen werden für die Künstlerinnen und Künstler zum Problem, weil es immer weniger Galerien gibt und damit immer weniger Galerievertretung für sie. Es ist ungerecht, dass deutsche und internationale Besteuerung derart unterschiedlich ist. Die Künstlerinnen



6. Sol LeWitt, 1928-2007, USA, Minimal-Art, 75.100 Punkte

und Künstler werden auch niedriger besteuert, warum kann das nicht genauso für Galerien gelten?

Was sind die zentralen Aufgaben der Galerie im Kunstmarkt?
Die Rolle der Galerie ist eine weit über das Ausstellen von den Kunstwerken hinausgehende Tätigkeit. Wir begreifen uns als Allround-Agentur. Wir übernehmen strategische Planung und wir sind quasi Bank oder Risikokapitalgeber, weil wir in die Produktion von Kunstwerken investieren. Wir bewerben sie, kommunizieren sie inhaltlich und versuchen, Kuratorinnen und Kuratoren davon zu überzeugen. Wir machen Pressearbeit sowie strategische Planung: Wo soll es hingehen mit der künstlerischen Arbeit? Das muss man eben dauernd nachjustieren, je nach Karriere: Es gibt Künstlerinnen und Künstler, die sind am Markt erfolgreich, aber nicht institutionell, dann muss man auf diesen Punkt viel Energie verwenden. Oder umgekehrt, Kunstschaffende sind institutionell erfolgreich, aber verkaufen nichts. Da muss man da-dran schrauben. Für jeden vertretenen Künstler wird individuell geschaut, was für ein Bedarf notwendig ist.

Sprechen wir weiter über Ihren »Rohstoff«, die Kunstschaffenden. Wie findet man denn seine Künstlerinnen und Künstler? Wie schafft man es, dass diese keine schnelle Halbwertszeit haben, sondern Ewigkeitswert erlangen?
Das schafft man durch kontinuierliche Arbeit aufseiten der Kunstschaffenden sowie auf unserer Seite. Wie man zu den Künstlerinnen und Künstlern kommt, hat natürlich mit dem Programm der Galerie zu tun. Wir versuchen immer, die relevantesten Positionen in ihren jeweiligen Bereichen auszustellen. Wir haben Karl Horst Hödicke als Vater der Jungen Wilden. Dann aber eben nur den und nicht noch Rainer Fetting, Salomé und Helmut Middendorf. Oder wir haben eben Annette Kelm, weil wir glauben, das ist die bedeutendste Objektfotografin. Auch wenn es mit Sicherheit noch einige andere gibt, die ähnlich arbeiten.

Verstehen Sie sich auch als Kurator?
Ja, zumindest in Form unseres Programms.

Wie wirkt sich die Corona-Pandemie konkret auf Ihre Arbeit aus?
Das einzig Vorteilhafte an Corona ist, dass diese hohen Kosten der Messen weg sind und dass man nicht mehr ständig im Flugzeug sitzt. Wir wollen das Budget, was wir sonst auf Messen ausgegeben haben, jetzt für Direktbetreuung ausgeben und suchen händeringend nach qualifiziertem Personal für die Künstlerbetreuung und den Verkauf. Bei uns funktioniert es ohne Messen, weil wir mit der Galerie in St. Agnes/Berlin eben entsprechende Ausstellungsräume haben und Personal mit entsprechender Expertise.

Sie haben 2020 parallel zur Online-Messe Art Basel auch eine virtuelle Messe gemacht.
Wir haben parallel zu der ersten ausgefallenen Art Basel im September die Kunstmesse hierhergeholt. Wir glauben nicht an das rein Virtuelle und haben parallel zur Online-Art-Basel hier in der Galerie St. Agnes die Werke gehängt, die von uns gleichzeitig im Online-Raum der Art Basel präsentiert wurden. Dazu haben wir unseren Stand in der Galerie nachgebaut. Wir haben extra Wände eingezogen und sogar das Schild angebracht, das normalerweise auf der Messe die Galerien ausweist. Im Zuge dessen wurde auch die Idee zu einem eigenen Messeformat geboren, der »Messe in St. Agnes«, in welchem wir Arbeiten von über 200 Künstlerinnen und Künstlern in unserem Saleroom präsentiert und verkauft haben. Die Arbeiten wurden uns von Sammlern, Galeristen und den Künstlern selbst eingeliefert. Die nächste Ausgabe ist schon für das kommende Jahr zum Gallery Weekend angekündigt.

In Ihrem Galerie Online-Shop kann man Souvenirs und Kunstgewerbliches kaufen. »Kunst ist Erlebnis«, haben Sie einmal gesagt, ein Erlebnis, das ich natürlich nicht am Bildschirm habe. Ergo kann man Kunst schlecht online verkaufen, oder?

Doch, jetzt kommt das aber. Die König Galerie baut gerade an einer neuen Webseite, damit man auch direkt online Kunstwerke bei uns kaufen kann. Wir haben eine App gestartet, mit der man richtig durch die Galerie gehen kann. Aktuell kann man z. B. um eine jetzt neue Alicja Kwade Bronzeskulptur herumlaufen.

Über einen wichtigen Akteur haben wir noch nicht gesprochen: Das ist der Sammler bzw. die Sammlerin. Welche Rolle nimmt Ihre Galerie gegenüber diesen ein?
Es gibt natürlich die Sammlerinnen oder die Käufer, die einfach hier und da mal was kaufen. Aber wir haben sowohl private als auch Firmensammler, die wir beraten und denen wir ganze Sammlungen zusammenstellen. Das ist ein sehr langwieriger Prozess, denn wir müssen beide Seiten zufriedenstellen, die Künstlerinnen und die Sammler. Derzeit habe ich acht Expertinnen und Experten, die sich dann jeweils um eine Anzahl von Künstlerinnen und um eine Anzahl von Sammlern kümmern.

Sie verkaufen Installationen, räumlich wirkende Arbeiten und Konzeptkunst. Das kann man nicht so einfach wie ein Gemälde ins Wohnzimmer integrieren. Wie funktioniert das? Welche Rolle spielen da Museen?
Museen sind sehr wichtig, aber auch Kunst am Bau. Dann sind aber auch institutionelle Sammlerinnen und Sammler wichtig, so wie Christian Boros, der große Rauminstallationen kauft. Oder Julia Stoschek, die Videoinstallationen kauft. Um die ganze Breite abzubilden, haben wir ein dreispartiges Programm: von Souvenirs über Editionen bis hin zu Originalen. Und wir versuchen natürlich, mit unserer Arbeit auch neue Käuferkreise und Bereiche zu erschließen. Deshalb haben wir auch gerade unseren Podcast »Was mit Kunst« gestartet. Ich bin sehr stolz darauf, dass wir heute auf Platz 29 der Top-Podcast-Charts sind. Es ist ziemlich außergewöhnlich, dass man mit einem Kunst-Podcast in einem normalen Mainstream-Programm im oberen Drittel der Charts landet.

Trotz Corona-Einschränkungen – oder gerade deswegen – steht Innovation ganz oben bei Ihnen?
Genau. Ich betreibe die Galerie eigentlich eher wie ein Medienhaus als wie einen Handel. Schon früh während der Pandemie haben wir z. B. auf digitale Vermittlungsformate wie die Instagram Live-Talks und unsere König Galerie-App gesetzt. Was die Corona-Regelungen angeht: Die Politik weiß gar nicht richtig, wo man Museen und Galerien in diesen Tagen eigentlich einordnet. Jedenfalls wurden sie nicht als Bildungsstätten gesehen, sondern als Freizeitaktivitäten irgendwo zwischen Spaßbädern und Bordellen.

Sie prophezeien schon länger, der deutsche Kunsthandel stirbt. Haben Sie in den letzten Monaten nicht ein bisschen Hoffnung geschöpft?
Nein, ich glaube, dass es sich noch verschlechtert hat. Zwar hat Kulturstatsministerin Monika Grütters den Ankaufsetat der Bundeskunstsammlung erhöht, aber mit der Prämisse, man solle bitte bei Künstlerinnen und Künstlern direkt kaufen. Das ist total verrückt: Ebenso wie es keine Schauspielerin und keinen Musiker gibt, der nicht einen Agenten hat, so ist das auch in unserem Bereich. Künstlerinnen und Künstler lassen sich nicht von einer Galerie vertreten, weil sie so gerne Geld abgeben, sondern weil sie die Leistung in Anspruch nehmen.

Sollten Galerien mehr im Bereich Kunstvermittlung tätig werden?
Ja, tatsächlich wollen wir ein stärkeres Vermittlungsprogramm mit buchbaren Führungen anbieten. Außerdem überlegen wir, Eintritt zu nehmen, um damit noch bessere Vermittlungsarbeit für die Besucherinnen und Besucher leisten zu können. Es ist eine große Herausforderung, die Menschen überhaupt in die Galerie zu bekommen. Wir merken, dass ganz viel über Veranstaltungen funktioniert, die wir hier machen. Dass dann die Berührungängste einfach abnehmen.

Vielen Dank.

Johann König ist Galerist. Andreas Kolb ist Redakteur von Politik & Kultur

»Videokunst darf nicht von der übrigen Kunst separiert werden«

Die Frankfurter Galeristin Anita Beckers im Gespräch

Ihre Vorliebe für junge Künstler, Videokunst und der Wandel des internationalen Kunstmarkts bewegen die Frankfurter Galeristin Anita Beckers. Im Gespräch mit Ludwig Greven gibt sie Auskunft.

Ludwig Greven: Seit wann arbeiten Sie als Galeristin?
Anita Beckers: In meinem früheren Leben war ich Lehrerin an einer kaufmännischen Berufsschule. Nach einer Krankheit konnte ich dahin nicht zurück und habe 1990 als Grafikverlegerin begonnen. Daraus ist meine Galerie entstanden, erst in Darmstadt, seit 1998 in Frankfurt. Ein Abenteuer, das ich auch jetzt in einem Alter noch betreibe, in dem andere längst in Rente sind. Es gibt nichts Inspirierendes, als jeden Tag mit Kunst und Künstler, zu tun zu haben.

Wie sind Sie dazu gekommen?
Mein Mann hat schon immer Kunst gesammelt. Ich hatte davon wenig Ahnung und musste das erst mühsam lernen. Über ihn habe ich auch die Künstler kennengelernt und habe gespürt, dass ihre Werke zu betrachten in mir etwas auslöst, was ich in keinem Geschäft kaufen kann.

Björn Melhus getroffen, dessen Werk hat mich in einer Weise begeistert und gefordert, wie ich es bis dahin nicht kannte. Das war die Initialzündung zur Eröffnung eines zusätzlichen Videoraums, den wir fast 20 Jahre lang neben der Galerie betrieben haben. Wir waren eine der ersten Galerien, die Videokunst auch auf Messen gezeigt haben. Darauf beruht wohl der internationale Bekanntheitsgrad der Galerie.

Ist das ein eigener Markt?
Ich habe immer dafür gekämpft, dass man die Videokunst nicht von der übrigen Kunst separiert. Aber die Zeige- und Sammelbedingungen sind andere. Wir haben anfangs fast nur an innovative Sammlungen und Museen verkauft. Es ist immer noch schwierig. Nur ungefähr 5 Prozent der weltweit vermarkteten Kunst ist Videokunst.

Wie wird so etwas gehandelt? Ein Bild, eine Skulptur ist ein Unikat. Von einem Video kann man theoretisch beliebig viele Kopien herstellen.
Das wird genauso gehandhabt wie in der Fotografie. Kein Künstler wird seinen eigenen Markt zerstören, indem er unerlaubt weitere Kopien in Umlauf bringt. Durch die Digi-

nur noch so gehandelt werden und ob damit eine größere Verbreitung einhergeht, wird von den Angeboten entsprechender Plattformen abhängen. Die Coronakrise hat dazu beigetragen, dass bereits vorhandene Möglichkeiten der Partizipation verstärkt angenommen werden. Mit der Hamburger Kollegin Julia Sökeland habe ich 2012 die Plattform Blinkvideo geschaffen. Darüber kann man sich ca. 2.000 Videokunstwerke anschauen. Die Plattform nutzen vor allem Kuratoren und Sammler zu Recherchezwecken. Verkauft wird allerdings noch immer über die Galerien.

Wie kommen Sie an neue Künstler und wie kommen die zu Ihnen?
Ich bin viel international unterwegs, gehe immer noch sehr viel in Hochschulen und bekomme Tipps von anderen Künstlern, Ausstellungsmachern oder Kunstprofessoren. Eigentlich habe ich schon zu viele Künstler, die ich betreue. Aber ich bin viel zu neugierig, um mit einem statischen Künstlerprogramm zu arbeiten. Ich schaue immer: Wo gibt es neue künstlerische Tendenzen, die ich vorher so noch nicht gesehen habe.

z. B. einen Maler mit einem unglaublichen Talent, aber dann entwickeln sich seine Arbeiten in eine Sackgasse. Das zu kommunizieren, ohne den Künstler oder die Künstlerin zu verletzen, ist das Schlimmste in meinem Job. Sie präsentieren sich durch ihre Kunstwerke »nackt«, sind dadurch verletzlich. Ihnen offen meine Meinung zu sagen, ist daher nicht einfach. Zumal in einer Kleinstadt wie Frankfurt, wo es für Künstler nicht so viele Möglichkeiten gibt.

Was macht eine gute Galeristin aus?
Das Wichtigste ist, dass sie oder er ehrlich zu den Künstlern ist und gegenseitiges Vertrauen entsteht. Deshalb ist es mir so wichtig, mit jungen Leuten zu arbeiten und ihnen in ihrer Entwicklung ein Feedback zu geben, ihnen auch andere Wege aufzuzeigen. Künstler müssen sich auf die Galerie verlassen können, dass sie für sie arbeitet und ihre Werke in wichtige Ausstellungen bringt. Das bedeutet intensive Arbeit. Früher habe ich auch viel Geld in Produktionen und in die ständig zu erneuernde Technik für das Zeigen von Videokunst gesteckt. Das kann ich heute nicht mehr leisten.

Was wird für Video-Werke auf dem Kunstmarkt gezahlt?
Je nach Popularität der Künstler das Gleiche wie für andere künstlerische Medien. Dabei bewegen wir uns in einem Bereich von 2.000 bis 100.000 Euro und aufwärts.

Für Werke international bekannter Maler wie Gerhard Richter werden heute gigantische Summen gezahlt. Ist da eine spekulative Blase entstanden?
Seit es auf dem Kapitalmarkt keine Zinsen mehr gibt, sind Kunstwerke vor allem der klassischen Moderne zu einer Anlage geworden. In der Finanzkrise ist viel Geld vernichtet worden. Auch wenn Kunstpreise ebenfalls davon betroffen waren, kann man nach Jahren wieder eine Wertsteigerung beobachten. Und vor allem: Der Wert bleibt im Gegenteil zum Kapitalmarkt physisch erhalten. Damit habe ich jedoch mit meinen jungen Künstlern nichts zu tun.

Was hat sich sonst auf dem Kunstmarkt geändert?
Seit es das Internet gibt, ist die Verfügbarkeit von Informationen zu Kunstwerken viel größer, und die werden von Sammlern genutzt. Dies hat den Markt in

zu wenig Sammler. Hier muss man auch die Verantwortung der Künstler sehen. Denn mit den heutigen technischen Möglichkeiten sollten sie in der Lage sein, Kunstwerke so zu entwickeln, dass sie auch in eine normale Wohnung wie eine Skulptur oder ein Bild integriert werden könnten.

Alle Museen sind wegen der Pandemie wieder zu. Galerien dagegen dürfen weiter öffnen.
Ich kann nicht verstehen, dass man Museen und Theater mit ihren guten Hygienekonzepten erneut geschlossen hat. Wir haben einen zusätzlichen Ausstellungsraum gemietet, um unsere Werke für die Kunstmesse in Paris zu zeigen, die nicht stattfinden kann. Trotzdem sind die Räume viel kleiner als in jedem Museum, aber die Ausstellung wird dankend angenommen. Diese Ungleichbehandlung kann ich nicht nachvollziehen. Mich macht allerdings glücklich, dass Kunst doch als systemrelevant einzustufen ist, denn nach dem Ende des ersten Lockdowns kamen die Besucher in großer Anzahl zurück. Das Interesse an Kunst scheint größer als vorher. Die Menschen sind froh, über die Kunst sich etwas Ablenkung



7. Cy Twombly, 1928-2011, USA, Malerei, Objektkunst, 71.100 Punkte

Sie konzentrieren sich auf junge Künstler. Weshalb?
Gesammelt hatten wir bereits etablierte Künstler, z. B. Schüler von Josef Beuys. Die hatten damals größtenteils Professuren, über sie öffnete sich für mich der Weg in die Kunsthochschulen. Vorwiegend zeigten wir junge Positionen, und dadurch konnte ich neu erworbenes Wissen mit etablierten Künstlern immer wieder abgleichen. Durch einen wunderbaren Zufall rief mich eine Journalistin an und sagte, in Wiesbaden gebe es eine Ausstellung von Preisträgern des Marler Videokunstpreises, dies sollte ich mir unbedingt ansehen. Dort habe ich den jungen Preisträger

talisierung können die Kunstwerke heute mittels USB-Stick gehandelt werden. Der kommt in eine Box, mit einem Zertifikat, in dem der Künstler versichert, dass dies eine Kopie einer Edition von beispielsweise fünf ist, dass er eine Masterkopie als Sicherheit für sich behält und dass er den Film im Nachhinein nicht mehr verändert.

Wie bei Spielfilmen oder Fotografien könnte man nur das Nutzungsrecht verkaufen, sodass die Video-Werke auch für andere zugänglich blieben und nicht in einem Archiv verschwinden.
Ob auch die Videokunst und der künstlerische Film in Zukunft

Haben Sie zu einigen Künstlern eine lange Verbindung?
Ja, mit dem Fotografen Anton Corbijn z. B. arbeite ich schon 25 Jahre zusammen. Mit vielen Künstlern entstehen zum Teil enge Freundschaften. Es ist das größte Glück für mich, an ihrer Welt teilhaben zu dürfen. Das eröffnet mir immer wieder neue Horizonte.

Was machen Sie, wenn ein Künstler oder eine Künstlerin sich in eine Richtung entwickelt, die Ihnen nicht gefällt oder wo Sie denken, dass Sie die Werke nicht mehr verkaufen können?
Das ist das Schwierigste überhaupt an dem Beruf. Sie haben

Wichtig ist auch, dass Künstler nach Verkäufen rasch ihren Anteil erhalten. Viele Galerien sind in einer so schlechten wirtschaftlichen Lage, dass sie ihre Künstler nur noch schleppend bezahlen können. Der Staat könnte hier helfen, indem er die Mehrwertsteuer für Kunstwerke wieder auf den erniedrigten Satz senkt. Deutsche Galerien sind auch wegen der hohen Abgaben auf dem Weltmarkt nicht wettbewerbsfähig. Große Galerien z. B. in USA haben einen Jahresumsatz, der höher liegt als der Gesamtumsatz aller deutschen Galerien und Auktionshäuser zusammen: rund 500 Millionen Euro im Jahr.

der Form verändert, dass unabhängig von der Qualität Käufe sich mehr am Mainstream orientieren und die Entdeckungen, die gerade in der Kunst so inspirierend sein können, in den Hintergrund treten. Der Kunstmarkt hat sich den Gepflogenheiten des allgemeinen Marktes sehr angeglichen.

Ist das überall so?
In Asien kann man beobachten, dass gekauft wird, um wieder zu verkaufen. Bei uns gibt es noch Sammler, die mit Herzblut dabei sind. Daneben spielt auch eine Rolle, sich soziales Prestige durch Kunstkaufen zu erwerben. Für Videokunst gibt es jedoch noch immer viel

und Hoffnung zu gönnen. Hier zeigt sich, dass Kunst und Kultur ein wichtiges identitätsstiftendes Momentum einer Gesellschaft darstellt. Ich hoffe sehr, dass auch die Theater und Museen bald wieder öffnen dürfen.

Vielen Dank.

Anita Beckers betreibt seit 1995 die auf Videokunst spezialisierte »Galerie Anita Beckers – Contemporary Art and Projects«, zunächst in Darmstadt und ab 1998 in Frankfurt am Main. Seit 2012 betreibt sie mit Julia Sökeland die Plattform blinkvideo. de. Ludwig Greven ist freier Publizist



8. Mike Kelley, 1954-2012, USA, Objektkunst, Kritische Kunst, 70.550 Punkte

FOTO: PICTURE ALLIANCE / SUEDEUTSCHE ZEITUNG PHOTO HESS, CATHERINA

Eine Forderung bleibt: Zurück zur ermäßigten Mehrwertsteuer für Galerien

Die Ergebnisse der
Galerienstudie 2020

HERGEN WÖBKEN

Die Arbeit von Galerien verbindet Kunst und Wirtschaft auf eine ganz besondere Weise. Galerien sind eine Säule der Kunst aus Deutschland, die international einen einzigartigen Ruf hat. Als Partner der Künstler vermitteln sie Kunst, bieten Kontext und Infrastruktur, Raum und Netzwerk, Kommunikation und Kooperation – all das, was für die Kunst neben der Produktion notwendig ist. Galerien werden gegründet, um diesen kulturellen Mehrwert zu schaffen. Der wirtschaftliche Erfolg, der sich im besten Fall einstellt, ist nur ein Aspekt. Eine Betrachtung der wirtschaftlichen Situation von Galerien ist daher aus kulturpolitischer Sicht relevant, weil es darum geht, die enorme Kulturarbeit von privatwirtschaftlichen Akteuren für die Bildende Kunst in Deutschland so gut wie möglich zu unterstützen. Deshalb wurden in diesem Jahr zum zweiten Mal nach 2013 mit dem Bundesverband Deutscher Galerien und Kunsthändler (BVDG) die Galerien in Deutschland in einer Studie unter die Lupe genommen. Dazu gehörte eine Umfrage unter 700 Galerien in Deutschland, an der sich 237 Galerien beteiligt

Jahr ohne Pandemie mehr als 4.000 Ausstellungen auf einer Fläche, die zusammen 13-mal so groß ist wie das Museum Ludwig oder die Bundeskunsthalle in Bonn. Zu den Vernissagen kamen im Jahr 2019 mehr als 400.000 Besucher. Hinzu kamen knapp 1,2 Millionen Besucher während der Öffnungszeiten von durchschnittlich 30 Stunden in der Woche. Galerien tragen als kultureller Standortfaktor nicht nur zu Urbanität

Für manche Galerien entscheidet die Höhe der Umsatzsteuer darüber, ob der Galerist am Ende ein Auskommen hat

und Attraktivität ihrer Stadt bei und befruchten Tourismus, Gastronomie, Einzelhandel und Kreativwirtschaft. Die zeitgenössische Kunst ist ohne Galerien kaum vorstellbar. Sie stehen für die Vermittlung von neuen Positionen in der Kunst und sind eine der wichtigsten Einkommensquellen für die Kunstproduktion. Immerhin geht etwa die Hälfte des Umsatzes der Galerien an ihre Künstlerinnen und Künstler.

Mit der anderen Hälfte vom Umsatz finanzieren Galerien Räume, Ausstel-

ebenfalls in Anspruch genommen wird, wie z. B. Logistik- und Rahmenunternehmen, Kunstversicherungen, Rechtsanwalts- und Steuerbüros, Design- und Eventagenturen, Cateringunternehmen sowie nicht zuletzt die Kunstmessen.

Wirtschaftlich in drei unterschiedlichen Welten

Der Umsatz aller Galerien hat sich innerhalb von sieben Jahren von 2012 bis 2019 fast verdoppelt von 450 Millionen Euro auf 890 Millionen Euro. Er verteilt sich zu 75 Prozent auf den Primärmarkt, also auf den Erstverkauf künstlerischer Arbeiten, und zu 25 Prozent auf den Sekundärmarkt, dem Kunsthandel. Galerien erzielen 40 Prozent ihres Umsatzes mit Kunden aus der Region und 40 Prozent mit Kunden aus Deutschland außerhalb der Region. 20 Prozent vom Umsatz stammen von internationalen Kunden. Bei den großen Galerien werden international höhere Umsätze erzielt, deshalb stammen bei diesen im Durchschnitt mehr als 40 Prozent des gesamten Umsatzes aus dem Ausland und nur rund 20 Prozent aus der Region. Die Umsätze der Galerien verteilen sich sehr unterschiedlich. Knapp 5 Prozent der Galerien erzielen die Hälfte des gesamten Jahresumsatzes deutscher Galerien. Die andere Hälfte verteilt sich auf 95 Prozent der Galerien. Der mittlere Wert, Median, liegt bei 250.000 Euro

zusammen 13 Prozent des gesamten Jahresumsatzes. Runde 60 Prozent, also die deutliche Mehrheit der deutschen Galerien, erwirtschaftet einen Jahresumsatz unter 400.000 Euro, diese Galerien erzielen zusammen knapp 7 Prozent vom gesamten Jahresumsatz.

Bei allen Umsätzen ist zu berücksichtigen, dass vom Verkaufserlös jeweils die Umsatzsteuer, der in der Regel 50-prozentige (Kommissions-)Anteil an die Kunstschaffenden, die Künstlersozialabgabe sowie Kosten für die Produktion, Logistik oder Versicherung der Kunstwerke abzuziehen sind, um den Rohertrag zu erhalten. Dieser liegt nach übereinstimmenden Aussagen in der Regel nicht über 35 Prozent. Der Rohertrag wird für Personal, Miete und weitere Fixkosten sowie für Messteilnahmen und anderes verwendet. Was am Ende übrig bleibt, das ist der Gewinn der Galerie. Gewinn ist nur schwer zu erzielen, wenn der Rohertrag weit unter 35 Prozent liegt, Befragte sahen diese Schwelle zwischen 30 und 20 Prozent. Hieraus ist deutlich abzuleiten, welche entscheidende Rolle es spielt, ob die Umsatzsteuer für Galerien bei 19 oder 7 Prozent liegt.

Die Auswirkungen von Corona

Im ersten Halbjahr 2020 wurden 336 Millionen Euro Umsatz erwirtschaftet. Galerien erwarten im Durchschnitt

noch damit gerechnet, dass die Art Cologne im November stattfinden kann. Als Ende Oktober von der Politik Corona-Maßnahmen wieder verschärft wurden, musste auch diese Messe abgesagt werden. Die gegenwärtige Krise wirkt sich für jede Galerie individuell unterschiedlich aus und eine abschließende Bewertung der Folgen von Corona für Galerien ist zum jetzigen Zeitpunkt nicht möglich.

Die durch Corona verursachte Situation des Wegfalls von Kunstmessen, Ausstellungen, Veranstaltungen und Projekten ist von vielen Galerien auch konstruktiv genutzt worden, um Kunst online zu zeigen und zu vermitteln; wieder mehr mit Sammlern zu telefonieren; mit den wenigen Besuchern intensive Gespräche zu führen; mehr Zeit für die Vermittlung der Kunst einzusetzen. Zudem gab es mehr Zeit zum Nachdenken hinsichtlich der eigenen Positionsbestimmung und Fokussierung, über mögliche neue Akzentsetzungen und Kooperationen sowie über das Thema Digitalisierung.

Die Krise kann sich in wenigen Jahren positiv auswirken

Wir können zuversichtlich sein, dass die aktuelle Krise sich in wenigen Jahren positiv auswirken wird. Galerien sind dabei, sich neu aufzustellen und schlagkräftiger zu werden, für sich und auch im Verbund mit anderen. Neben den großen Problemen durch die Pandemie wurden auch Entwicklungen angestoßen, die vielleicht in der Luft lagen und nun einen letzten Schwung bekommen haben. Eine der bleibenden Entdeckungen könnte sein, dass Austausch und Zusammenarbeit unter den Galerien ein Gewinn für alle ist.

Corona hat Kulturstatsministerin Monika Grütters veranlasst, 16 Millionen Euro aus Fördermitteln des Bundes zur Unterstützung von Galerien und zur Stabilisierung des deutschen Kunstmarkts zur Verfügung zu stellen, auf die sich alle professionell arbeitenden Galerien ab Anfang Oktober bewerben konnten. Die Höchstförder-summe beträgt 35.000 Euro. Es scheint kaum eine Galerie zu geben, die dieses Angebot nicht angenommen hat.

Was die Politik in Zukunft darüber hinaus und unabhängig von Corona zur Verbesserung der Situation unternehmen wird, liegt nicht in der Hand der Kunstgalerien, aber es gibt zielführende Wünsche: die Ankaufsetats für Museen erhöhen, Förderung der Galerien für herausragende Vermittlungsarbeit, für die Digitalisierung und für Messteilnahmen anbieten. Vor allem aber: als privatwirtschaftliche Kulturarbeiter von der Politik ernst genommen und anerkannt werden.

Die größte und sehr konkrete Forderung bleibt: Zurück zur ermäßigten Umsatzsteuer, die 2014 für Kunstvermarkter abgeschafft wurde, während der reduzierte Satz für Künstler und für andere Kultursparten wie den Buchmarkt weiterhin gilt. Für manche Galerien entscheidet die Höhe der Umsatzsteuer darüber, ob nach allen Abgaben am Ende für die Galeristen genügend Auskommen für den eigenen Lebensunterhalt bleibt und somit die Fortsetzung der Galeriearbeit gesichert ist.

Hergen Wöbken ist Autor der Galerienstudie und Geschäftsführer vom Institut für Strategieentwicklung (IFSE)

Die Studie steht hier zum Download bereit: ifse.de



9. Franz West, 1947-2012, Österreich, Objektkunst, 68.200 Punkte

haben. Hier werden einige Ergebnisse aus dem Bericht vorgestellt, der am 20. November veröffentlicht wurde.

Die zeitgenössische Kunst ist ohne Galerien kaum vorstellbar

Die Galerien in Deutschland sind vielfältige Kulturräume und dezentral über das ganze Land verteilt mit Schwerpunkten in Berlin, Köln, Düsseldorf, München, Stuttgart, Frankfurt und Hamburg. Sie nehmen die besondere Aufgabe der Kunstvermittlung wahr und organisieren in einem normalen

lungen und ihren täglichen Betrieb. Sie schaffen über 3.000 Arbeitsplätze. Bundesweit beschäftigen 80 Prozent der Galerien mindestens eine Person, ob fest angestellt, geringfügig beschäftigt oder in freier Mitarbeit. Neben den etwa 1.000 Inhabern – einige der 700 Galerien haben ein Führungsteam – arbeiteten 2019 knapp 1.300 Vollzeit-Beschäftigte in deutschen Galerien sowie knapp 400 geringfügig Beschäftigte und knapp 800 freie Mitarbeitende. Die wirtschaftliche Bedeutung der Galerien geht darüber hinaus, weil es zahlreiche Dienstleistungsunternehmen gibt, deren Arbeit

Jahresumsatz. 50 Prozent der Galerien liegen darüber – zum Teil deutlich, 50 Prozent liegen darunter. Wir haben drei Umsatzklassen unterschieden. Die Top-Galerien, das sind etwa 17 Prozent und damit mehr als 100 Galerien, haben jeweils einen Umsatz von mehr als 1,5 Millionen Euro im Jahr erzielt. Zusammen erzielen sie damit 80 Prozent des gesamten Jahresumsatzes deutscher Galerien. 25 Prozent der Galerien liegen in einem Bereich von 400.000 Euro bis zu 1,5 Millionen Euro. Diese Galerien bezeichnen wir als Mittelstand der deutschen Galerien. Sie erwirtschaften

für das Gesamtjahr 2020 mehr als 40 Prozent Verlust. Manche Galerien befürchten sogar einen vollständigen Zusammenbruch ihres Geschäfts. Durch Corona musste der Ausstellungsbetrieb unterbrochen und stark eingeschränkt werden, im Durchschnitt wurden die Galerien für acht bis neun Wochen geschlossen. Es sind 10 Prozent der Arbeitsplätze weggefallen. Kunstmessen wurden abgesagt, Ausstellungsprojekte wurden verschoben. Dadurch sind auf der anderen Seite auch Kosten gesunken. Zum Zeitpunkt ihrer Prognose für 2020 im August haben viele Galerien

FOTO: PICTURE ALLIANCE / NURPHOTO | WIKTOR SZYMANOWICZ

Der Kunstmarkt, die Galerien und ihr Verband

Rolle und Aufgaben des Bundesverbandes Deutscher Galerien

KRISTIAN JARMUSCHEK UND
BIRGIT MARIA STURM

Der Bundesverband Deutscher Galerien (BVDG) wurde in Köln gegründet – in einer Stadt, die sich mit ihrer Region durch eine große Tradition privaten Kunstsammelns auszeichnet. Dieses breite Interesse an der bildenden Kunst hatte seit den 1960er Jahren dazu geführt, dass sich in der Domstadt viele Galerien ansiedelten, die weit über die Landesgrenzen hinaus Kontakte zur Kunstszene pflegten. Vor allem nach Belgien, Frankreich und in die USA. Die Pop Art und auch die Concept Art der 1970er Jahre haben sich wesentlich durch die Kölner – und Düsseldorfer! – Galerien etabliert.

Köln profitierte von dem überraschenden Sammler Peter Ludwig und von einer Kommunalpolitik, die einen ausgeprägten Sinn für die wirtschaftliche und kulturelle Bedeutung des Kunstmarktes hatte. Im produktiven Wechselspiel von Galeristen, Museumsleuten, Sammlern und Kulturpolitik bildete sich ein Humus, auf dem schließlich die allererste Kunstmesse gedeihen konnte. Die 1967 von Kölner Galeristen gegründete, heute Art Cologne genannte Veranstaltung, spielte mit ihrer turbulenten Geschichte eine zentrale Rolle in der Entwicklung des deutschen Kunstmarktes und verhalf ihm zu internationalem Ansehen. Aus dem Umfeld der Messe Teilnehmer kam 1976 auch der Anstoß zur Gründung einer bundesweiten Galerien-Vereinigung.

Vieles hat sich seither geändert. Mit dem Entstehen von Kunstmessen rund um den Globus behielt die Art Cologne zwar ihre Bedeutung, nicht aber ihr Alleinstellungsmerkmal. Der BVDG zog sich als ideeller Träger immer stärker aus dem Messegeschehen zurück und nach der Jahrtausendwende entstand die Idee, den BVDG nach Berlin zu ver-

In Deutschland herrscht traditionell eine diffuse Abwehr gegenüber der Kombination von Kunst und Kommerz

legen. 2010 war es schließlich so weit. Neben der längst in Berlin ansässigen Bundespolitik tat der Drift rheinischer Galerien in die Stadt an der Spree sein Übriges. Der BVDG wandelte sich von einem Messeverein zu einer wirklichen Interessenvertretung. Dazu gehörte 2012 auch die Integration des verbandsheimatlosen Kunsthandels.

Der Kunsthändler hegt und pflegt Kulturgüter nachhaltig über Jahrhunderte und bringt sie immer wieder in den Kreislauf. Der Sekundärmarkt bildet den einen Teil des Kunstmarktes ab, die andere Seite ist der zeitgenössische Primär- bzw. Galerienmarkt; mitunter gibt es fließende Übergänge. Mit der Aufnahme der Kunsthändler – auch in die Verbandsbezeichnung – stand der BVDG ein paar Jahre später an der Front der Kritiker des Kulturgutschutzgesetzes. Damit schränkte Deutschland den freien Warenverkehr für den

Kunsthandel innerhalb der EU massiv ein, überzog ihn mit erdrückender Bürokratie und unterstellte abstruse Verstrickungen in den Raubkunsthandel.

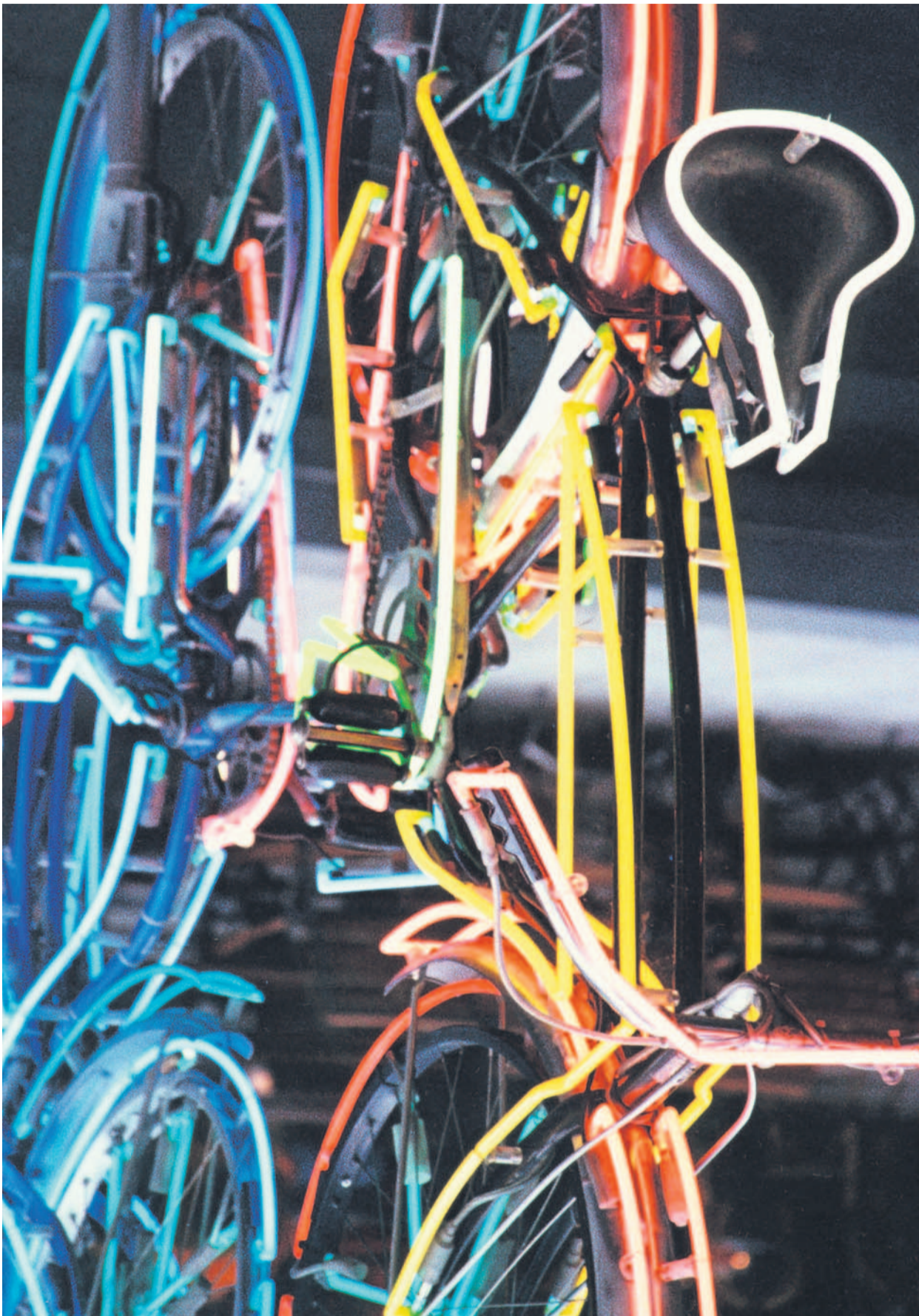
Die Verbindung des BVDG zu Köln besteht bis heute. Für die Art Cologne organisieren wir z. B. ein sehr effizientes Künstlerförderprogramm sowie einen renommierten Preis für Kunstvermittlung. Im Corona-Jahr saßen die ausgewählten jungen Künstler erstmals auf dem Trocknen und der fabelhafte Sammler Wilhelm Schürmann erhielt den Preis nur virtuell.

Wir kooperieren außerdem mit der Kölner Industrie- und Handelskammer, wo der jährliche »Praxistag für Galerien« stattfindet. Wir greifen dabei auf unser breites Netzwerk aus Experten, Praktikern und Juristen zurück, die hier über Essentials zur Logistik, Digitalisierung, Kunstbewertung, Versicherung, Künstlersozialabgabe, Steuern und Urheberrecht etc. referieren. Erkenntnisse aus dieser und weiteren Veranstaltungen steigern das Know-how der Galerien und ihres Verbandes, der all diese Themen in seiner Öffentlichkeitsarbeit vermittelt. Unsere Webseite hält viele Informationen bereit und ist mit ihrem Stellenmarkt, der mittlerweile auch von Institutionen und großen Künstlerateliers zur Mitarbeitersuche genutzt wird, ein echter Renner.

Mit dem Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung (ZADIK) hat der BVDG 1992 eine Institution gegründet, in der Nachlässe von Galerien, Kunstkritikern und Sammlern erforscht, archiviert und zugänglich gemacht werden. Trotz der Debatten um Erinnerungskultur und Restitution wurde die Bedeutung dieses weltweit einzigartigen Spezialarchivs zur Kunstmarktgeschichte kulturpolitisch weitgehend ignoriert und war über Jahrzehnte chronisch unterfinanziert. Glücklicherweise wurde das ZADIK in diesem Jahr als Forschungsarchiv von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln übernommen. Damit ist seine Zukunft gesichert.

Als pragmatische Idealisten sind Galerien die Partner und Gatekeeper für ihre Künstler. Beide gehen in Vorleistung: Künstler schaffen die Werke, die Essenz, die vermittelt werden will. Galerien bieten Ausstellungsräume und Netzwerke, Kontext und Infrastruktur, Öffentlichkeit und Finanzierung. Sie stehen oftmals ganz am Anfang eines langwierigen Prozesses, um ihren Künstlern Anerkennung und Geltung zu verschaffen. Dabei sind alle Anstrengungen vom Vertrauen in das Potenzial der Künstler getragen. Nur dieser Schulterschluss ermöglicht langfristig Anerkennung und wirtschaftlichen Erfolg für beide Seiten. Keine Galerie ohne Künstler, kein Künstler ohne Galerie.

In der Pandemie erhalten Galerien erstmals eine Bundesförderung. 16 Millionen Euro sind im Rahmen von NEUSTART KULTUR für Ausstellungsprojekte mit zeitgenössischen Künstlern vorgesehen. Steilvorlage war ein Konzept des BVDG und seiner Mitstreiter. Die Buch- und Verlagsbranche und insbesondere die deutsche Filmindustrie kommen schon seit Jahren in den Genuss erheblicher Geldsegen aus dem Etat der Beauftragten für Kultur und



10. Robert Rauschenberg, 1925-2008, USA, Pop-Art, 65.900 Punkte

Medien. Für den Galerienmarkt gibt es also viel Luft nach oben.

Das Förderprogramm erlöst die Galerien jedoch nicht von einer Vielzahl gesetzlicher Rahmenbedingungen, die ihr Gedeihen seit Jahren beeinträchtigen. An vorderster Stelle steht das eklatante Missverhältnis der Umsatzbesteuerung von Verkäufen durch den Künstler einerseits (ermäßigt: 7 %) und den Galeristen andererseits (nicht ermäßigt: 19 %). Entgegen einer eindeutigen Aussage in ihrem Koalitionsvertrag hat die Bundesregierung dieses Problem bislang nicht behoben.

Weil sie zum Einzelhandel zählen, bleiben Galerien im »Lockdown Vol. 2« weiterhin geöffnet. Die Präsentationsform einer Ausstellung in meist großzügigen Räumen rückt Galerien in die Nähe von Kunstvereinen und Museen, die in diesem Herbst fatalerweise schließen mussten – obwohl Distanz zum Habitus eines jeden Ausstellerbesuchers schon lange vor Corona gehört. Ausstellungen zu planen, ist keine Ad-hoc-Angelegenheit, sondern ein komplexes Unterfangen, in dem viele Rädchen ineinanderspielen. Aus dem Shutdown im Frühjahr war zu lernen, dass ein Reset ungleich schwieriger ist als das Dichtmachen – das gilt für Restaurants, Sportvereine, Bühnen und eben auch für Kunstinstitutionen.

Wenigstens in Galerien können bildende Künstler also weiterhin ausstellen – sofern sie eine haben. Nur ein

Bruchteil von ihnen kann sinnvoll von Galerien vertreten werden. Denn Galerien haben kein Sortiment, sondern ein Programm. Der Cut der Ausstellungsmöglichkeiten in Institutionen und auf Kunstmessen hat ein Vakuum hinterlassen, das zwar durch virtuelle Formate wie Viewing Rooms kreativ gefüllt, aber nicht wirklich ersetzt werden kann. Kultur entfaltet ihre Bindungskraft wesentlich in physisch erlebbaren Räumen und durch die hier stattfindende (in)direkte Kommunikation. Kunstmessen sind für den Markt deshalb wichtig, weil Galerien hier – mit hohem finanziellem und persönlichem Einsatz – neue Kontakte zu Kunstinteressenten knüpfen können.

Der Sensationshunger der Medien auf Millionenverkäufe, die im deutschen Kunstmarkt eine Ausnahme sind, ist in Corona-Zeiten der Frage nach Insolvenzen gewichen. Glücklicherweise gibt es pandemiebedingt – noch – keine. Wir wünschen uns, dass die Medien und die Politik genauer hinschauen und nicht stets repetieren, was sie über diesen diffizilen Markt zu wissen glauben. Schluss mit den Projektionen, die so viel Schaden angerichtet haben, zuletzt die beispiellose Unterstellung der Anfälligkeit des Kunstmarktes für illegale Transaktionen im neuen Geldwäschegesetz.

Das Gegenbild zum Kunstmarkt ist das Museum. Dort ist die Kunst dem Markt entzogen. Aber es gibt kaum ein

Werk in einem Museum, das nicht über den Markt dorthin gelangt ist. Auch das interesselose Wohlgefallen der Kunstbetrachtung im Museum bedeutet nicht, dass es außerhalb der Ökonomie steht. Denn jedes Museum in einer zivilen Gesellschaft verdankt sich und seinen Etat der Tatsache, dass es Steuerzahler gibt, die im Wirtschaftsleben eingebunden sind. Gerade die Pandemie hat drastisch vor Augen geführt, dass eine funktionierende Ökonomie die Voraussetzung für das soziale und kulturelle Leben ist.

Die größte Ehrerbietung, die man einem Kunstwerk erweisen kann, ist, mit ihm leben zu wollen, es zu kaufen. Aber in Deutschland herrscht traditionell eine diffuse Abwehr gegenüber der Kombination von Kunst und Kommerz. So gilt der Galerist stets als Gewinner, der Künstler per se als schutzbedürftig. Diese Dichotomie hat dazu geführt, dass Regelungen im Urheber- und Sozialrecht und insbesondere im Steuerrecht stets zulasten des Kunstmarktes gehen. Die Kulturpolitik hat bislang keine Anstalten unternommen, die Rahmenbedingungen des deutschen Kunstmarktes zu verbessern. Das sollte sich ändern. Wir lassen nicht locker.

Kristian Jarmuschek ist Vorsitzender und Birgit Maria Sturm ist Geschäftsführerin des Bundesverbandes Deutscher Galerien und Kunsthändler

FOTO: PICTURE-ALLIANCE / AKG-IMAGES / UERGEN RAIBLE

»Kunst ist ein lebenslanger Weg«

Die Künstlerin Leiko Ikemura im Gespräch

Die japanisch-schweizerische Malerin, Grafikerin und Bildhauerin Leiko Ikemura gibt im Gespräch mit Cornelia Kunkat Einblick in ihre Arbeit, ihre Perspektive auf den Kunstmarkt und die Rolle von Künstlerinnen in diesem.

Cornelia Kunkat: Frau Ikemura, Ihre letzte Ausstellung in Berlin in St. Matthäus präsentierte sich im Kirchenraum wieder in einer für Sie charakteristischen Bandbreite zwischen Abstraktion und Figuration, Malerei und Skulptur. Entstehen diese vielfältigen Werke parallel oder arbeiten Sie in thematischen bzw. stilistischen Phasen?

Leiko Ikemura: Sowohl als auch. Häufig sind meine Arbeitsweisen etwas zeitversetzt und überlappen sich. So habe ich auch im Atelier drei Räume: einen vor allem für die Malerei, das ist der hinterste Raum, und davor ist die Skulptur. Je nach Stimmung bewege ich mich von Raum zu Raum. Z. B. war der Beginn der Coronazeit, der erste Lockdown, für mich eine unglaublich introspektive Zeit, die ich aber positiv nutzen wollte. Da entstand mehr Malerei. Später, im Sommer, empfing ich dann den Impuls, wieder mit der Skulptur zu arbeiten.

drückt werden und lässt auch dem Betrachter viele Möglichkeiten.

Die Interpretation möchten Sie also offenlassen?
Genau, es sind offene Möglichkeiten. Und ich wünsche mir, dass meine Mitteilungen nicht verstanden, sondern empfunden werden, also körperlich-emotional.

Das ist eindrücklich formuliert. Gab es einen Punkt in Ihrer Entwicklung als Künstlerin, von dem Sie sagen würden: Jetzt habe ich mich als Künstlerin etabliert?
Das ist eine sehr verständliche, aber auch eine gefährliche Frage. Denn genau das meide ich, in diesen Kategorien zu denken. Kunst ist ein lebenslanger Weg, mein Commitment, mein alles. Aber natürlich freue ich mich ab und zu, wenn ich sehe, eines meiner Werke hat eigenständigen Charakter, eigene Lebensqualität oder besser Überlebensqualität.

Gab es trotzdem eine Ausstellung oder einen Verkauf, nach dem Sie plötzlich dachten: »Wow, ein Stück des Weges geschafft«?
Das gab es immer wieder, zum Glück, weil das ja auch ein Dialog mit dem unbekannten Publikum ist. Und es ist eine subversive Botschaft, nicht verbal fixierbar, aber eine emotionale Kommunikation, eine Würdigung. So

Ja, sehr. Als ich als Professorin tätig war, habe ich das aber nicht immer so empfunden. Die Zusammenarbeit mit der jüngeren Generation hat mir unglaublich viel gegeben und ich ahnte, was ich beitragen könnte als Fremde, als Andersdenkende. Außerdem war es eine Verankerung in dieser Realität und im Engagement. Ich habe versucht, nicht die einseitig auf Erfolg orientierte Kunstmarktwelt zu vermitteln. Und ich hoffe, dass mir das auch gelungen ist.

Hatten Sie das Gefühl, sich irgendwann in diesem Kunstmarkt etabliert zu haben, selbst wenn es nicht Ihr primäres Ziel war? Gab es da einen markanten Punkt?
Ich sage mal so, als ich gemerkt habe – schon lange her –, dass meine Arbeiten als Werk eine bleibende Qualität haben und sie deshalb jemand besitzen und dafür Geld zahlen will, hat mich berührt. Dieser merkantile Aspekt ist ein Teil von unserem Leben. Und es ist ein Spagat, man muss mit ihm leben. Denn wir haben das Recht, von dem, was man liebt zu machen, auch zu leben.

Machen Sie sich über den Kunstmarkt während Ihres Schaffensprozesses Gedanken?
Nicht während der Atelierarbeit. Aber natürlich denke ich über Ausstellungsmöglichkeiten nach und dazu

mal Galerieausstellungen in Dänemark, Belgien, Holland. Japan natürlich, Amerika ist noch offen. Diese Internationalität ist ein großer Wunsch von mir.

Wie lang ist Ihr längstes Galerieverhältnis?
Mit der Galerie Karsten Greve in Köln, Paris und St. Moritz bin ich schon über 30 Jahre verbunden. Andere Zusammenarbeiten dauern meistens lange, oft mehrere Jahre.

Das klingt spannend und dynamisch. Und wie viele Ihrer Sammler kennen Sie?
Ich bin da eher zurückhaltend, weil ich diese Arbeiten den Galeristen überlasse. Aber es entstehen immer wieder tolle Freundschaften über die Jahre – vor allem im Rheinland. Dort sind die Menschen sehr, ich sage mal, warmherzig – sie sind Genussmenschen. Sie leben mit der Kunst und laden Künstler ein. Dieses lebendige Gespräch, das mag ich schon sehr.

Wie hat sich in Ihrer Wahrnehmung der Kunstmarkt seit den 1980er Jahren entwickelt?
Enorm. In den 1980er Jahren war der Kunstmarkt noch so jungfräulich. An sich ist dieser Markt ja schon uralt, aber in den 1980er Jahren hat sich eine Art neue Landschaft eröffnet, das Bürgertum war nicht mehr so domi-

Haben Sie grundsätzlich das Gefühl, dass Frauen eine andere Rolle als Künstlerinnen und entsprechend auf dem Kunstmarkt spielen?

Das ist eine sehr heikle Frage – immer wieder gestellt, immer wieder schwer zu beantworten. Ja, Frauen haben es schwerer, aber das ist auch generationenabhängig. In den 1970er Jahren war Feminismus fast ein »Must«. Die damaligen Künstlerinnen haben Pionierarbeiten gemacht, die Wege geebnet und sehr viel Hohn bekommen. Meine Generation stand ein bisschen besser da, aber noch immer ohne Kooperation zwischen den Geschlechtern. Für mich als Professorin war es deshalb wichtig, dass ich den Studentinnen Selbstbewusstsein vermittele, mehr an sich zu glauben und an den eigenen Zweifeln nicht kaputtzugehen. Auch ich kenne das bei mir, aber ich kämpfe dagegen und versuche es nicht immer zu thematisieren, nach dem Motto: Ach, die Gesellschaft ist schlecht und die Männer sind blöd, sondern lieber: Was kann ich da machen?

Haben Sie es als besondere Auszeichnung empfunden, mit 40 eine Professur angeboten zu bekommen? Damals waren ja noch sehr wenige Frauen als Lehrende tätig.
Tatsächlich war es sehr hart. Beinahe sollte es sogar verhindert werden. Ich war die erste ausländische Professorin für die Männerdomäne Malerei und sehr, sehr jung. Lange hat es gedauert, bis meine Haltung akzeptiert wurde. Ich musste sehr kämpfen, denn ich musste neben der Lehre ja auch noch meine eigene Arbeit vorantreiben. Das war das wichtigste Ziel.

Haben Sie Wünsche an die Zukunft, vielleicht auch in Hinsicht auf den Kunstmarkt?
Ich wünschte, dass die Kunst in der Gesellschaft eine andere Wertigkeit hätte. Die Kunstmarktobrigkeit und -hörigkeit finde ich einseitig und übertrieben. Natürlich ist der Markt ein wichtiger Faktor, aber nicht das einzige Kriterium für Wertigkeit. Weniger dotierte und bekannte Künstler sollten mehr Aufmerksamkeit bekommen – einfach für deren Qualität. Natürlich ist die Qualitätsfrage sehr schwierig, weil sie immer subjektiv ist und mit der eigenen Weltanschauung zu tun hat. Wichtig wäre mir, dass auch Performances und interdisziplinäre Gattungen mehr honoriert werden. Ich finde, die Arbeit von Kunstvereinen und Kunst-Biennalen einerseits und der Kunstmarkt andererseits driften oft zu stark auseinander. Sie sollten aber nicht gespalten sein und die Künstler viel autonomer werden. Das ist der Punkt. Die Kunstmarktgläubigkeit hat die Künstlerinnen und Künstler stark dividiert. Wir alle sind irgendwie Einzelkämpfer, wenn man ganz ehrlich ist. Und das finde ich sehr schade.

Gibt es gar keine Lichtblicke?
Doch, neulich hat mich ein junger Künstler gefragt, ob ich bei einer von ihm kuratierten Ausstellung teilnehmen möchte. Es müsse kein Werk, sondern könne auch ein Prozess sein. Das finde ich total schön. Solche kollegialen Aktivitäten, die inhaltlich motiviert sind, mit dem Leben und der Suche zu tun haben. Die braucht es unter Künstlern.

Vielen Dank.

Leiko Ikemura ist Künstlerin. Cornelia Kunkat ist Referentin für Frauen in Kultur und Medien beim Deutschen Kulturrat



11. Roy Lichtenstein, 1923-1997, USA, Pop-Art, 65.250 Punkte

Diese Stimmungen kommen nicht nur aus mir heraus, sondern hängen indirekt auch damit zusammen, was in der Umwelt oder Politik passiert.

Was möchten Sie mit Ihren Werken zum Ausdruck bringen?
Das ist sehr vielfältig. Es ist einerseits eine ständige Suche, eine Selbstbefragung, inhaltlich, kunstimmanent und introspektiv. Auf der anderen Seite möchte ich etwas mitteilen, an die anderen, an dich, an jeden, der es sein könnte. Diese Mitteilung soll aber wahrhaftig und authentisch sein, auch wenn das etwas pathetisch klingt. Sie soll also nicht mit einer Strategie oder einem rein diesseitigen Interesse verbunden sein. Diese Mitteilung kann nicht verbal ausge-

hatte ich z. B. letztes Jahr eine große Ausstellung im National Art Center in Tokio und im Kunstmuseum Basel. Es war wie eine gewisse Anerkennung meiner künstlerischen Arbeit aus 40 Jahren. Es gab einen Moment, wo man sagen konnte, ja, trotz vieler Zweifel habe ich mein Bestes gegeben und meine Arbeit wurde mit einer Energie angenommen. Das lässt mich empfinden, dass ich auf einem guten Weg bin. In dem Sinne war es ein sehr schöner Moment.

War es auf Ihrem Weg wichtig, dass Sie als Professorin gewirkt haben? Sie sind ja 1991 an die Universität der Künste Berlin berufen worden und 2014 an eine Universität nach Japan.

gehört die Kunstmarktsituation, das ist eine fließende Grenze. Denn wenn man eine gute Ausstellung macht, gibt es auch Anfragen. Deshalb arbeite ich mit Galeristen zusammen. Sie sind dafür zuständig, dass meine Arbeiten nicht nur vermittelt, sondern auch verkauft werden, an gute Adressen kommen, Museen oder gute Sammlungen. Also nicht nur schnelles Business.

Mit wie vielen Galeristen arbeiten Sie derzeit zusammen?
Also, ich würde sagen, sechs, sieben, je nach Lage und Situation der Nachfrage.

In wie vielen Ländern?
Meist in Deutschland. Schweiz. Frankreich. Italien. Ich hatte auch

nant. Jeder Interessierte konnte im Prinzip mitmachen. Es entwickelte sich eine spezielle Atmosphäre, offen und lebendig. Künstler wurden Teil der gesellschaftlichen Struktur. Ende der 1980er Jahre kam dann eine eher postmoderne Atmosphäre von »Anything Goes« auf. Und immer mal wieder gab es Finanzkrisen. Also, ich habe mindestens dreimal so ein Auf und Ab erlebt. Insbesondere für Künstler ist dies schwer zu überleben. Ja, und derzeit ist der Kunstmarkt zwar aktiv, aber zu viele kaufen mit den Ohren und nicht mit dem Herzen. Es ist ein bisschen kalt geworden. In den 1980er Jahren war zwar auch das Geld ein aktiver Motor, aber es gab mehr Wärme und Prinzipien des Zusammenkommens.

FOTO: PICTURE ALLIANCE / NEWS.COM | JOHN ANGELLILLO

Wovon leben Bildende Künstlerinnen und Künstler?

Kunstschaffen darf nicht zwangsläufig in prekäre Lebensverhältnisse führen

DAGMAR SCHMIDT

Wie können Kunstschaffende auch über Krisen hinweg Einkommen erwirtschaften und sozial besser abgesichert werden? Das ist nicht erst seit der Pandemie eine wichtige Frage an Politik und Zivilgesellschaft. Aufschlussreiche Aussagen bieten die Umfrageergebnisse der druckfrischen Expertise des Bundesverbandes Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK) »Von der Kunst zu leben. Die wirtschaftliche und soziale Situation Bildender Künstler*innen«.

Kunst und Kunstschaffenden wird – gerade auch aktuell – zwar viel Respekt entgegengebracht. Die Kunstfreiheit wird aber mit mehrheitlich prekären Lebensverhältnissen der Kunstschaffenden erkauf.

Aktuelle branchenspezifische Statistiken des BBK, des Deutschen Kulturrates, des Bundesamtes für Statistik zeichnen erneut ein düsteres Bild vom wirtschaftlichen Auskommen der Mehrzahl der Bildenden Künstlerinnen und Künstler. Hybride Beschäftigungssituationen sind die Regel: viele verschiedene Auftraggebende, verschiedenartige Einkommensquellen, kurzfristige Anstellungen, die die Selbständigkeit unterbrechen, Neben- und Brotjobs. Dies hat Auswirkungen auf die Absicherung in Kranken-, Pflege- und Rentenversicherung. Die Höhe des Einkommens aus selbständiger, künstlerischer Tätigkeit schwankt stark im Jahresverlauf, wie Eckhard Priller in der aktuellen BBK-Expertise feststellt. Aber auch vom Wohnsitz hängt die Höhe der Einnahmen ab: Künstlerinnen und Künstler in Hamburg und Nordrhein-Westfalen erzielen durchschnittlich die höchsten Einkommen, wie die Studie des Deutschen Kulturrates »Frauen und Männern im Kulturmarkt: Bericht zur wirtschaftlichen und sozialen Lage« (2020) zeigt.

Neben Einnahmen aus dem Verkauf von Kunstwerken, durch Honorare, Stipendien, Projektförderungen, Auftragsarbeiten oder Kunst am Bau gibt jeder Zweite in der BBK-Umfrage 2020 als wichtige weitere Erwerbsquelle eine Tätigkeit in der künstlerischen Lehre an. Jeder Fünfte erzielt auch Einnahmen jenseits der Kunst. In den Bedarfsgemeinschaften, in denen selbständige Künstlerinnen und Künstler leben, scheinen andere Haushaltsmitglieder das niedrige Einkommen durch ihre Einkünfte zu kompensieren. Die Einkommen der Künstlerinnen fallen noch 20 bis 40 Prozent niedriger aus als die der Künstler. Der Gender Pay Gap wird interessanterweise kleiner, wenn weniger verdient wird, und steigt, wenn mehr Einnahmen aus Kunst erzielt werden. Die geringeren Preise für Kunst von Frauen korrelieren mit der geringeren Zahl an Ausstellungen.

Es sind vor allem die Kommunen, die Kunst fördern. Doch auch hier lässt Corona deren Einnahmen aus Gewerbe- und Grundsteuer sowie die Zuweisungen der Länder sinken. Deshalb müssen Kunst und Kultur – in der Krise als existenziell notwendig wahrgenommen – als verpflichtende Daseinsvorsorge abgesichert werden, um damit die kulturelle Infrastruktur und die Kunstschaffenden krisensicherer zu machen.

Mit zeitgenössischer Kunst werden schnell exorbitante Summen in Auktionshäusern und global agierenden Kunstgalerien assoziiert. Auf diesem Level profitiert jeder hundertste Kunstschaffende. Bei den meisten aber kommen nur niedrige Honorare an, und manche Preisgestaltung für Kunstwerke reicht nicht zum Leben. Viele Leistungen Bildender Künstlerinnen und Künstler werden jedenfalls selten oder zumeist nur geringfügig vergütet, so z. B. für Ausstellungstätigkeiten.

Ein Hauptaugenmerk müssen Kunstschaffende auf das Präsentieren ihrer künstlerischen Werke richten, um ihre künstlerische Position bekannt zu machen, in den Diskurs einzuspeisen. Ausstellungen erfordern die Entwicklung aufwendiger passgenauer Konzepte. Doch leider wird dies und das »Zurverfügung-Stellen« von Kunstwerken zu Ausstellungszwecken nur selten vergütet, nicht in Museen, Kunstvereinen und nicht kommerziellen Galerien, aber auch nicht in Arztpraxen, Anwaltskanzleien und Restaurants, die sich häufig als Kunstunterstützende verstehen. Diese Haushaltsposition fehlt schlicht in vielen Budgets und müsste in vielen Förderrichtlinien erst verankert werden. Künstlerverbände wie der BBK fordern seit vielen Jahren, diese Gerechtigkeitslücke im Urheberrecht endlich zu schließen. Bis dafür eine politische Mehrheit existiert, sollte zumindest in allen öffentlich geförderten Ausstellungen die Zahlung von Ausstellungsvergütung verpflichtend sein, die Ausstellungshäuser sollten finanziell entsprechend ausgestattet werden.

Für die Zukunft bedeutsam ist auch die Monetarisierung der Nutzung von Werken im Netz. Die Umsetzung der EU-Urheberrechtsrichtlinie in deutsches Recht wird in hoffentlich naher Zukunft urheberfreundliche Weichen auch für den digitalen Raum stellen.

Ein kulturfreundliches Steuerrecht würde positive Wirkung für den Kunstmarkt haben: Instrumente könnten hier z. B. ein wieder eingeführter, ermäßigter Steuersatz auf alle Kunstkäufe – auch über Galerien – oder ein Steuerfreibetrag bis 20.000 Euro für Kunstkäufe auch von Privaten sein.

Eine berufsgerechte Einbeziehung freiberuflicher Künstlerinnen und Künstler in die Arbeitslosen- bzw. besser Einkommenslosenversicherung für Selbständige wäre machbar. Zu Recht



FOTO: PICTURE ALLIANCE / DPA | SIGGI & SISSY LOCH-STIFTUNG

12. Yves Klein, 1928-1962, Frankreich, Nouveau Réalisme, 63.300 Punkte

diskutiert werden auch Bürgergeld, bedingungsloses Grundeinkommen und andere Modelle.

In der Krise zeigt sich der Bedarf nach einer Kompensation nach Art des Kurzarbeitergelds für abhängig Beschäftigte. Hier muss endlich den spezifischen Bedingungen von Soloselbständigen, wie es Bildende Künstlerinnen und Künstler zumeist sind, Rechnung getragen werden: Sie müssen existieren – wohnen, essen, leben, um Kunst schaffen zu können. Ob das Kind dann Unternehmerlohn, Betriebskostenzuschuss oder sonst wie

genannt wird, ist uns dabei ziemlich egal.

Die Kunst spielt eine unverzichtbare Rolle in einer demokratischen Gesellschaft. Kunstschaffen darf nicht zwangsläufig in prekäre Lebensverhältnisse und Altersarmut führen. Der wertschätzende Beifall sollte sich daher in einer respektablen Lebensgrundlage auch für Künstlerinnen und Künstler abbilden.

Dagmar Schmidt ist Bildende Künstlerin und Sprecherin des Bundesverbandes Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK)

Galerievertretung und Digitalisierung

Ergebnisse der Umfrage »Von der Kunst zu leben«

ECKHARD PRILLER

Seit 1994 führt der Bundesverband Bildender Künstler und Künstlerinnen (BBK) im Abstand von etwa fünf Jahren eine Umfrage durch, um fundierte und empirisch belastbare Informationen zur sozialen und wirtschaftlichen Situation von Bildenden Kunstschaffenden in Deutschland zu gewinnen. Die Resultate aus der Befragung aus dem Frühjahr 2020 mit insgesamt 2.612 Teilnehmern vermitteln erneut ein vielschichtiges und differenziertes Bild.

Im Rahmen des breiten Fragespektrums zur Einkommenssituation und sozialen Sicherung wurde auch die Vertretung durch Galerien und die Rolle der Digitalisierung im künstlerischen Schaffen untersucht.

Nahezu alle Befragten können über Ausstellungserfahrungen berichten – neun von zehn (90,2 %) hatten Einzelausstellungen, fast alle (97,9 %) waren an Gruppenausstellungen beteiligt. Einen wichtigen Platz nehmen im Ausstellungsgeschehen Galerien ein, denn es ist der Wunsch vieler Künstlerinnen und Künstler die Ergebnisse ihres Schaffens in renommierten Kunstgale-

rien auszustellen. Für die Sichtbarkeit in der Öffentlichkeit sowie für die Vermarktung ihrer Werke kommt Galerien ein hoher Stellenwert zu. Sie sind nicht nur eine gute Plattform, Kunstwerke zu präsentieren, sondern bieten in besonderer Weise Möglichkeiten, diese auch zu verkaufen.

Insofern ist mit der Vertretung durch Galerien eine gewisse wirtschaftliche Sicherheit verbunden. Allerdings zeichnen die Befragungsergebnisse ein eher desillusionierendes Bild. Insgesamt gaben nur 17,4 Prozent der Befragten an, dass sie von einer Galerie, 11,8 Prozent von mehreren und 70,8 Prozent von keiner Galerie repräsentiert werden. Während es keine Unterschiede bei der Vertretung durch eine Galerie zwischen Männern und Frauen gibt, ist der Anteil der Männer (16,0 %) bei der Vertretung durch mehrere Galerien fast doppelt so hoch wie bei den Frauen (8,8 %). Frauen werden zudem häufiger durch keine Galerie vertreten.

Bei der Betrachtung der einzelnen Altersgruppen zeigt sich ein deutlicher Anstieg der Vertretung durch Galerien mit zunehmendem Alter. Während bei den Befragten ab 50 Jahren jeder Dritte durch eine oder mehrere Galerien vertreten wird, ist es bei jenen unter 30 Jahren gerade einmal jeder Zehnte und bei der Altersgruppe unter 40 Jahren jeder Fünfte.

Ein weiterer Bereich, der für die wirtschaftliche Situation Bildender Künstlerinnen und Künstler zunehmend Bedeutung erhält, ist die Digitalisierung. Heutzutage ist die Digitalisierung in allen Bereichen unseres Lebens zu spüren, und auch die Bildende Kunst kommt um die Befassung mit Digitalisierung nicht herum. Deren

Die Nutzung digitaler Mittel gehört den Umfrageergebnissen zufolge bereits heute zum Alltag Bildender Künstlerinnen und Künstler. Die Digitalisierung ist für sie zum wesentlichen Bestandteil ihres Schaffens geworden

technische Fortschritte beeinflussen die künstlerische Tätigkeit selbst, ermöglichen die Speicherung und Archivierung von Kunstwerken und können neuartige Informationsmöglichkeiten zur Kunst oder bei ihrer Vermarktung eröffnen.

Die Nutzung digitaler Mittel gehört den Umfrageergebnissen zufolge bereits heute zum Alltag Bildender Künstlerinnen und Künstler. Fast jeder dritte Befragte (31,2 %) nutzt digitale Mittel sehr umfangreich, mehr als jeder zweite (52,2 %) zumindest teilweise. Die Digitalisierung ist für viele

Künstlerinnen und Künstler zum wesentlichen Bestandteil ihres Schaffens geworden. Die Unterschiede zwischen Männern und Frauen, aber auch zwischen den einzelnen Altersgruppen sind relativ gering und widerlegen Annahmen, dass sich Frauen weniger und jüngere stärker der Digitalisierung bedienen.

Den größten Zuspruch finden digitale Mittel zurzeit zur Informationsgewinnung zum Kunstgeschehen: Mehr als jeder zweite (54,1 %) Befragte nutzt sie gegenwärtig sehr umfangreich, und weitere 41,2 Prozent setzen sie zumindest teilweise dafür ein. Nur ein geringer Anteil von 4,7 Prozent verwendet dafür gar keine digitalen Medien.

Ein beachtlich hoher Anteil nutzt digitale Mittel zur Vermarktung ihrer Kunstwerke. So erfolgt der Austausch mit Interessenten, Nutzern und Käufern von 30,2 Prozent sehr umfangreich und von 56,3 Prozent teilweise,

jener mit Museen und Galerien zu 25,7 Prozent sehr umfangreich und zu 50,9 Prozent zumindest teilweise.

Bei den digitalen Medienformen steht die Nutzung einer oder mehrerer (eigener) Webseiten an der Spitze der Nennungen: 86,5 Prozent aller Befragten verweisen auf eine solche Anwendung. Selbst bei den 70-Jährigen und Älteren liegt der Anteil jener, die Webseiten nutzen, noch bei 73,2 Prozent.

Relativ wenig werden bislang digitale Plattformen zum Verkauf von Werken eingesetzt. Von der Altersgruppe unter 30 Jahren wird diese Möglichkeit nur von jedem Fünften (19,0 %) genannt. Sogar in der Altersgruppe 70 Jahre und älter setzt mit 21,7 Prozent ein etwas höherer Anteil digitale Plattformen zum Verkauf von Werken ein.

Insgesamt belegen die Ergebnisse, dass das Thema Digitalisierung bei den Bildenden Künstlern und Künstlerinnen keine Frage des Alters oder des Geschlechts ist. Die Digitalisierung nutzt inzwischen ein breiter Personenkreis, und es kommt dabei ein breites Spektrum von unterschiedlichen Formen zum Einsatz.

Eckhard Priller ist Wissenschaftlicher Koordinator der Maecenata Stiftung und Autor der Expertise »Von der Kunst zu leben«

Die Bestenliste

50 Jahre Kunstkompass

Seit 1970 macht der Kunstkompass den Kunstmarkt Jahr für Jahr ein Stück transparenter. Mit diesem Ziel erstellte der Kunst- und Wirtschaftsjournalist Willi Bongard vor 50 Jahren die erste Ausgabe – zu Beginn: ein Skandal! Nach Bongards Tod übernahm Linde Rohr-Bongard den Kunstkompass. Welche Rolle dabei Joseph Beuys spielte und wie der Kunstkompass sich seitdem verändert hat, berichtet die Künstlerin und Journalistin im Gespräch mit Theresa Brüheim.

Theresa Brüheim: Frau Rohr-Bongard, für die jährliche Erstellung des Kunstkompasses beobachten Sie rund 30.000 Künstlerinnen und Künstler sowie 300 Museen. Wie ist das zu bewältigen?

Linde Rohr-Bongard: Mit jedem Jahr wird die Recherche immer umfangreicher. Beim ersten Kunstkompass existierten lediglich 18 Museen als Parameter. In den ersten Jahren haben Willi und ich uns die Museumsrecherche aufgeteilt. Wir untersuchten aber auch viele Galerien von Tokio bis Los Angeles – das ist heute gestrichen, da Galerien für den Kunstkompass zu stark am Verkauf orientiert sind. Der Kunstkompass sollte nie Anleitung zum Kunstkauf sein, sondern Orientierung über den unübersichtlichsten aller Märkte geben. In der ersten Zeit haben wir dann bei der Erstellung die Wände mit Karteikarten vollgepflastert, die wir für jeden einzelnen Künstler hatten. Computer gab es ja noch nicht. Heute habe ich einen Computerfachmann an meiner Seite, der die Rechercheergebnisse in die Datenbänke einträgt. Außerdem habe ich Unterstützung von zwei weiteren Mitarbeitern. Wir sind ein kleines Team. Aber die inhaltliche Arbeit mache ich überwiegend allein. Es ist eine ausufernde Arbeit, aber ich liebe sie – da schreckt das nicht ab.

Sie sagten es: Willi Bongards Intention war es, mit dem Kunstkompass Licht in das Dunkel des Kunstmarktes zu bringen.

Er wollte eine Transparenz erzeugen. Der Kunstkompass sollte nie ein Index sein: Höchstverkäufe auf Auktionen und Ähnliches spielen beim Kunstkompass keine Rolle. Die Resonanz in der Fachwelt ist entscheidend. Davon zeugte auch das Vorgehen: Um die ersten 18 Museen als Parameter zu identifizieren, schrieb Willi über hundert Kunstfachleute an, wie Harald Szeemann und Pierre Restany, mit denen er in sehr gutem Kontakt stand. Er hatte ja bereits in der ZEIT die Kunstmarkseite »Kunst als Ware« etabliert. 18 Museen waren das Ergebnis. Unter ihnen: das Museum of Modern Art New York, das Museum für Moderne Kunst Paris, die Kunstsammlung NRW und das Stedelijk Museum Amsterdam. Jedes Jahr kamen neue Museen hinzu. Das entspricht der Kunstweltsituation. Überall auf dem Globus schießen neue Museen aus dem Boden. Das schlägt sich natürlich in der Recherche des Kunstkompasses nieder.

International war der Kunstkompass von Beginn an: Ein USA-Aufenthalt gab seinen Ausschlag ...

Das stimmt, Willi hatte ein zweijähriges Stipendium für die USA. Ein Jahr davon hielt er sich in New York auf, recherchierte und beobachtete – mit einer Leidenschaft und Freude für den Markt besuchte er die Museen und Galerien. Dabei stellte er fest, dass es keine vernünftigen internationalen Informationen über die Funktionsweise der Kunstwelt gab. Im Ergebnis erschien 1967 sein Buch »Kunst und

Kommerz«. Parallel schrieb er in der ZEIT zu den Fragen: Wer bestimmt den Kunstmarkt? Was sind die führenden Kräfte? Er nahm Museen, Ausstellungsmacher, Galeristen, Editure, Künstler, Märkte und Messen in den Blick. Allmählich entwickelte sich die Idee der systematischen Untersuchung. Und er hatte große historische Vorbilder: zum einen den Renaissance-Maler und -Theoretiker Giorgio Vasari, der im 15. Jahrhundert die Bedeutung und Qualität von Künstlern festhalten wollte. Dabei definierte er Kriterien wie Schüler, Ausbreitung, Kompositionen und handwerkliche Fähigkeiten. Seine Liste wurde von Raffael angeführt. Zum anderen war es später Roger de Piles, ein französischer Kunstkritiker. Der erstellte 1605 ebenfalls eine Liste der wichtigsten Künstler. Zwar berief sich Willi auf diese Vorbilder, aber maßte sich nicht an, die Qualität der Künstler zu bemessen. Sondern er wollte die Resonanz, die ein Künstler durch seine Ausstellungen, Auszeichnungen, Rezensionen und Ankäufe der Museen in der Kunstwelt genießt, messen. Das bedeutet auch, dass im Kunstkompass Einzelausstellungen im MoMa oder in der Tate Modern gewichtiger sind als z. B. im Krefelder Kaiser Wilhelm Museum. Wenn man also davon ausgeht, dass Qualität in hohem Maße mit Ruhm korreliert, dann könnte man sagen, es ist eine Bestenliste.

Diese Bestenliste führt heute im 17. Jahr in Folge Gerhard Richter an. Ein Richter thront ganz oben. Jahr für Jahr werden die Punkte akkumuliert. Insofern kann es nicht zu dramatischen Veränderungen kommen. Denn der Punktevorsprung, den diese einzelnen Künstler haben, ist sehr groß. Um Richter einzuholen, müsste Bruce Nauman, die Nummer 2 im aktuellen Kunstkompass, in einem Jahr über 35.000 Punkte dazugewinnen – das ist die Realität. Er ist nun mal der gefragteste und auch einer der teuersten Künstler. Jeder möchte ihn ausstellen. Vor einigen Monaten gab Richter bekannt, dass er aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr malen wird. Das wird sich nicht nachteilig auf seine Resonanz auswirken – im Gegenteil. Er wird noch befragt werden.

Die Repräsentanz von Frauen im Kunstkompass ist Ihnen ein besonderes Anliegen. Wie hat sie sich entwickelt?

Bei den Top 100 im Kunstkompass, die heute eben Richter anführt, waren anfangs nur fünf Frauen vertreten – und das auch auf den hinteren Platzierungen, z. B. Bridget Riley, Niki de Saint Phalle, Marisol Escobar. 1990 waren es erstmalig zehn Frauen. Das habe ich groß gefeiert. Heute sind bei den Top 100 etwa ein Drittel Frauen. Bei den »Stars von morgen« ist bereits die Hälfte der Gelisteten weiblich.

Die »Stars von morgen« ist neben dem Klassiker »Top 100« eine weitere Kategorie im Kunstkompass. Die »Stars von morgen« geben einen ganz anderen Überblick über Künstler, die nach den gleichen Kriterien in den letzten 12 Monaten in wichtigen Einzelausstellungen in repräsentativen Häusern gezeigt, in den führenden Kunstmagazinen intensiv besprochen, zu bedeutenden Gruppenausstellungen – wie der Biennale in Venedig oder documenta – eingeladen werden. Zu Beginn dieses Rankings habe ich 20, 30 Künstler vorgestellt – es war eine kleinere Kategorie. Seit einigen Jahren sind es 100 »Stars von morgen«. Bei den Stars ist nicht nur der Frau-



13. Nam June Paik, 1932-2006, Südkorea, Mediale Kunst, 61.600 Punkte

enanteil höher, die Künstler stammen nicht länger nur aus Westeuropa und den USA, sondern sie kommen jetzt auch aus dem Libanon, Indien, China und Nigeria. 2020 führt die Nigerianerin Otobong Nkanga die Rangliste an.

Bei den »Stars von morgen« sind auch etablierte Künstlerinnen wie Valie Export, Jahrgang 1940, gelistet. Da habe ich erst mal gestutzt. Da berühren Sie einen pikanten Punkt. Franz Erhard Walther, Jahrgang 1939, ist auch dabei oder Betye Saar, Jahrgang 1926. Letztere hat in diesem Jahr im Museum Ludwig Köln den Wolfgang-Hahn-Preis gewonnen. Erst im hohen Alter wurde sie geehrt. Dieses Phänomen trifft überwiegend Frauen. Ein anderes Beispiel ist Marisa Merz, die spät den Goldenen Löwen in Venedig gewonnen hat. Sie stand immer im Schatten ihres Mannes. Lange Zeit hatten die Frauen das Nachsehen, sie waren nicht annähernd so stark in großen Ausstellungen und in der Preisgestaltung vertreten. Sie fielen hinter ihren männlichen Kollegen zurück. Als ich in New York lebte, wurde ich aufgefordert, den »Guerilla Girls« beizutreten. Die Künstlerinnen setzen sich seit 1985 dafür ein, die Ungleichheit zwischen den Geschlechtern und der Rasse in den Mittelpunkt der größeren Kunstgemeinschaft und des Kunstbetriebs zu rücken. Ich wurde mit offenen Armen empfangen. Sie baten mich, ihre Pamphlete in großen Museen – auch auf den Herrentoiletten – zu kleben. Die Guerilla Girls haben nie gejammert, im Gegenteil! Sie legen mit Charme, Humor und attraktiver Kostümierung und Maskierung die anfechtbaren Modalitäten einer männlich orientierten Kunstwelt auf den Tisch. Schon in den 1980er Jahren hatte der Feminismus in der Kunst in den USA mehr Power! Künstlerinnen verbünden sich in den USA viel stärker als hier in Europa. Bei uns existieren

mehr Einzelkämpferinnen wie Rebecca Horn oder Rosemarie Trockel.

Neben den »Stars von morgen« haben Sie im Kunstkompass eine weitere Kategorie über die Jahre eingeführt: den sogenannten »Olymp«. In diesem sind bereits verstorbene Künstlerinnen und Künstler gelistet.

Wenn ein Künstler oder eine Künstlerin stirbt, dann rutschen sie aus den Top 100 heraus. Die Nachfrage nach diesen verstorbenen Künstlern ist eher größer als schwächer. Zu ihnen zählen an vorderster Front Andy Warhol, Joseph Beuys, Sigmar Polke, Louise Bourgeois und viele andere. Kommendes Jahr würde Joseph Beuys seinen 100. Geburtstag feiern. Es sind sehr viele Ausstellungen geplant, was mit Sicherheit sein Ruhmespunktekonto anschwellen lässt. Persönlich freut mich das sehr. Joseph Beuys war mir ein wichtiger Freund und Lehrer. Gemeinsam haben wir eine Schule für Kreativität im Oberbergischen betrieben. Im Nachhinein muss ich sagen: Die Idee war tollkühn und verrückt.

Sind das nicht die besten Ideen ... Da stimme ich Ihnen hundertprozentig zu! Joseph Beuys hat mich ja auch damals intensiv überredet, den Kunstkompass nach Willis Tod weiterzuführen. Ich musste ihm sogar die Hand darauf geben. Kurz vor seinem Tod, 1985 im November, traf ich ihn und versprach, am nächsten Tag zu Capital in Köln zu gehen und den Vertrag zu unterschreiben. Das habe ich getan – auch wenn es bedeutete, den professionellen Teil meiner Künstlerexistenz schweren Herzens an den Nagel zu hängen und mich komplett auf den Kunstkompass zu konzentrieren.

Zur Anfangszeit des Kunstkompasses war dieser verpönt. Bevor Sie Willi Bongard kennenlernten,

empfanden Sie den Kunstkompass als »eine Schande«, wie Sie mir sagten. Da waren Sie nicht die Einzige. Maler wie Heinz Mack und Galeristen wie Hein Stünke waren strikt dagegen.

Da war sich die Kunstwelt wirklich einig. Im Oktober 1970 erschien der Kunstkompass erstmalig. Nur der Kunst-Mäzen Peter Ludwig, ein großer Verehrer von Willis Kunstseite im Wirtschaftsteil der ZEIT, sagte: »Endlich ist mal jemand, der durchblickt und das analysiert, wie dieses Zusammenspiel von Museen, Sammlern, Künstlern, Kritikern läuft, und ich kann Sie nur beglückwünschen.« Damit war er der Einzige.

Mittlerweile hat sich das Ansehen des Kunstkompasses stark gewandelt.

Zeitungen wie das Wallstreet Journal, Art in America, Artforum oder Kunstforum berichten, dass der Kunstkompass das einzig zuverlässige Messinstrument für die Qualität von Kunst ist. Für Sammler spielt das durchaus eine Rolle. Wenn ein Künstler führend bei den TOP 100 ist, dann macht man mit Sicherheit Kunstsammler und Kunstfreunde neugierig. Einen Fehler macht man beim Kauf von in den TOP 100 vertretenen Künstlerinnen und Künstlern sicher nicht. Im Kunstkompass zeigen sich die Recherchen von vielen, vielen Jahren, die zuverlässig Auskunft über die Bedeutung und Resonanz der Künstler in der Kunstwelt geben. Durch meine regelmäßigen Besuche von Galerie- und Museumsausstellungen im In- und Ausland weiß ich, dass das Gros der Kunstfreunde den Kunstkompass sehr, sehr gut kennt.

Vielen Dank.

Linde Rohr-Bongard verantwortet den Kunstkompass. Theresa Brüheim ist Chefin vom Dienst von Politik & Kultur

FOTO: PICTURE-ALLIANCE / DPA | GÖTTERT

Experimentalraum

Kunstvereine vermitteln zeitgenössische Kunst

MEIKE BEHM

Seit über 200 Jahren vermitteln Kunstvereine zeitgenössische Kunst, gefertigt von Bürgern an Bürgern. Bei der Gestaltung des Ausstellungsprogramms achten Kunstvereine nicht auf oberflächliche Trends oder richten sich nach einem Interesse ihres Publikums, sondern orientieren sich an jeweils zeitgemäßen aktuellen gesellschaftspolitischen Fragen. Dies erfolgt sowohl durch die Präsentation von monografisch ausgerichteten Ausstellungen als auch durch die Konzeption und Realisation von Gruppenausstellungen, die aus unterschiedlichem Blickwinkel auf formal vielfältige Art und Weise gegenwärtig relevante Themen verhandeln. Dabei werden klassische Formate immer auch durch neue Arten erweitert und der Kunstverein wird zum Experimentalraum oder auch zum Labor, sodass vielmehr Prozesse oder offene Fragen verhandelt werden, an deren Ende kein eindeutiges Ergebnis steht.

Bis heute liegt dabei ein Fokus auf einer Präsentation der Werke von Künstlerinnen und Künstlern, die noch nicht sehr im Kunstsystem etabliert sind, sodass die Rolle der Kunstvereine in der Forschung nach und der Entdeckung der

Kunst besteht, die heute sowohl formal wie inhaltlich Aspekte wie Migration und Identität, Kapitalismus, Digitalisierung, Feminismus und genderspezifische Fragen, Ökologie und Digitalisierung zur Sprache bringt und die gegenüber einem breit gefächerten Publikum auf erkenntnisgewinnende Art und Weise vermittelt wird. Dabei erfüllen Kunstvereine als bürgerlich orientierte Lernorte einen Bildungsauftrag, der sich an alle Menschen richtet. Inhaltlich geschieht dies in Form von breit aufgestellten Formen der Kunstvermittlung, z. B. über öffentliche Gespräche mit den Kunstschaaffenden oder mit weiteren Vertreterinnen und Vertretern der Kunstszene, Podiumsdiskussionen, Vorträge, Feste, Kunstreisen und Angebote für Kinder und Jugendliche. In ihren jeweiligen Städten kooperieren Kunstvereine oft mit weiteren Bildungseinrichtungen, um auch interdisziplinär zu vermitteln.

Kunstvereine werden von Mitgliedern getragen und wirken somit auf direkte Weise in die kleineren oder größeren Orte, in denen sie liegen. Sie tragen diese nicht nur finanziell, sondern auch, indem sie innerhalb der Vereine eine partizipatorische Rolle einnehmen und teilweise wichtige Aufgaben übernehmen, wie z. B. Aufsicht, manchmal

helfen sie auch beim Ab- und Aufbau von Ausstellungen.

Kunstvereine verfügen über keine ständige Sammlung, sondern realisieren Ausstellungen in enger Zusammenarbeit mit gegenwärtig lebenden Kunstschaaffenden. Alle Kunstvereine sind gemeinnützig und arbeiten nicht profitorientiert. Ihnen steht jeweils ein Vorstand vor, der die Vereinsarbeit fördert und unterstützt. Während dieser ehrenamtlich arbeitet, wird in einigen Kunstvereinen das Ausstellungs- und Vermittlungsprogramm durch einen Direktor oder eine künstlerische Leiterin konzipiert, organisiert und gemeinsam mit weiteren Mitarbeitenden für Buchhaltung, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Ab- und Aufbau, Kunstvermittlung realisiert. Oft geschieht hingegen auch diese Arbeit ehrenamtlich. Die finanzielle Unterstützung durch die Mitglieder von Kunstvereinen reicht für eine niveauvolle und diskursiv anspruchsvoll wirkende Institution nicht aus, sodass Kommunen, Länder und Stiftungen sowie die Privatwirtschaft ebenfalls unterstützend wirken

In ihrer Rolle als Entdecker der Kunst von Morgen fördern Kunstvereine Künstlerinnen und Künstler durch Realisation ihrer ersten Einzelausstellungen

gen, sie ermöglichen Neuproduktionen von Kunstwerken und zahlen Honorare. Eine direkte Unterstützung erfolgt auch durch das Angebot an Editionen und Jahresgaben der Kunstvereine. Unikate oder in Auflage gefertigte Werke werden zu Preisen angeboten, die unter ihrem jeweiligen Marktwert liegen, da sie sich nicht daran orientieren, sondern Kunstvereine sprechen die Höhe des Verkaufswerts direkt mit den Künstlerinnen und Künstlern ab. Somit erhalten sie die Möglichkeit, ihren Mitgliedern und anderen Menschen zeitgenössische Kunst von regional, national und international renommierten Künstlerinnen und Künstlern zu kleinen Preisen anbieten zu können. Mit diesem Prinzip ist allen gedient: den Kunstschaaffenden, die die Hälfte vom Verkaufserlös erhalten, den Kunstvereinen, die die anderen 50 Prozent bekommen, aber vor allen den Käuferinnen und Käufern, denen über das Prinzip der Editionen und Jahresgaben der Kunstvereine die Möglichkeit eröffnet wird, Kunstsammlungen aufzubauen.

Auch den Galerien dienen die Kunstvereine, indem sie oft Neuproduktionen von Kunstwerken ermöglichen, sowohl von großformatigen und raumgreifenden Installationen als auch von zweidimensionalen Werken. Über eine Präsentation der Werke von Kunstschaaffenden an Orten fern der Galerien und durch eine direkte Vermittlung an die Bürgerinnen und Bürger vor Ort tragen die Kunstvereine dazu bei, für die Galerien

neue Käuferschichten zu generieren. Über die Produktion von Katalogen, die die künstlerische Arbeit nachhaltig vermittelt, wird die Arbeit eines Künstlers ebenfalls gefördert, auch wenn Galerien hierbei oft unterstützend wirken.

1980, also vor 40 Jahren, wurde die Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine (ADKV) gegründet, mit dem Anspruch, als Dachverband der Kunstvereine im deutschsprachigen Raum deren Interessen durch eine breit angelegte Lobbyarbeit auch gegenüber der Politik zu vertreten. Richten sich diese Interessen generell vor allem auf Unterstützung und Förderung der Kunstvereine durch die Länder und Kommunen, besteht vor dem Hintergrund der aktuellen Corona-Pandemie ein Fokus auf dem Bemühen um die Einrichtung eines Sonderfonds für Kunstvereine in den kommenden zwei Jahren. Auch wenn zurzeit genaue finanzielle Folgen der Coronakrise noch nicht absehbar sind, versucht die ADKV im Namen der Kunstvereine der Gefahr möglicher zukünftiger Schließung aufgrund von Kürzungen oder sogar Ausfall finanzieller Unterstützung durch Länder und Kommunen vorzubeugen. Im schlimmsten Fall droht das Verschwinden des traditionsreichen und für die Erhaltung der Demokratie wertvollen Kulturguts Kunstverein.

Meike Behm ist Vorsitzende der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine und Geschäftsführerin des Kunstvereins Lingen

Vom Studium in den Markt

Vier Fragen an Georg Braungart

Das Georg-Meistermann-Stipendium des Cusanuswerkes unterstützt graduierte Künstlerinnen und Künstler beim Übergang vom Studium in den Kunstmarkt. Der Leiter der Bischöflichen Studienförderung Cusanuswerk, Georg Braungart, gibt Auskunft.

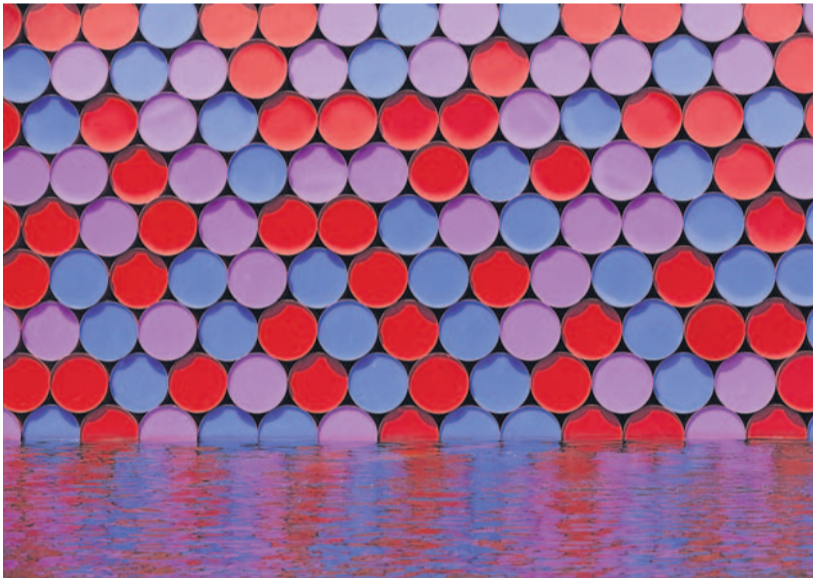
Was ist das Georg-Meistermann-Stipendium, was zeichnet es aus? Das Stipendium ist eines der bestdotierten freien Graduiertenstipendien für junge Künstler in Deutschland. Namensgeber ist der Maler, Zeichner und Grafiker Georg Meistermann. Er war ein profilierter Vertreter der abstrakten Moderne in der Tradition des Kubismus und hat ein umfangreiches Œuvre hinterlassen, markant vor allem durch seine Glasfenster und Glasmalereien. Die seit 1993 vergebenen Stipendien werden aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF) finanziert, ergänzt durch Drittmittel des Vereins Ausstellungshaus für Christliche Kunst, München. Die Geförderten profitieren nicht nur von zwei Jahren monatlicher Förderung, sondern auch von einem Sonderbudget von 8.000 Euro zur Realisierung einer Einzelausstellung mit Katalog, sowie vom großen, interdisziplinär angelegten Bildungsprogramm des Cusanuswerks. Und sie können sich einer professionellen persönlichen Begleitung während der Förderzeit und bei der Realisierung ihres Abschlussprojekts erfreuen. Da die Stipendien nur an Absolventinnen und Absolventen der Grundförderung des Cusanuswerks in künstlerischen Studiengängen vergeben werden, wird durch diese zweite Förderphase die intellektuelle und spirituelle Weiterentwicklung der jungen Künstlerpersönlichkeiten unterstützt. Das Besondere ist an dem Stipendium,

dass es nach den Vorgaben des BMBF mit einer Graduiertenförderung von 1350 Euro monatlich und Zuschüssen für Auslandsvorhaben oder auch Kinderbetreuung ausgestattet ist: Die Künstlerinnen und Künstler sind völlig frei in der Planung und Realisierung ihrer Projekte. Es gibt keinerlei spezifische Erwartungen im Hinblick auf bespielte oder berücksichtigte Sparten, Genres, Themen oder Formate. Und es gibt keine Residenzpflicht und keine Deadline für die eigene Abschlussausstellung. Damit sind die Stipendien wahrhaft frei, denn das Förderprinzip des Cusanuswerks, auf die Individualität der einzelnen Persönlichkeit zu setzen, kommt hier zum Tragen. Gerade weil diese Auszeichnungen nicht auf irgendeinen Repräsentationswunsch eines Geldgebers beruhen, sind sie so beliebt.

Wie wird das Georg-Meistermann-Stipendium vergeben? Alle zwei bis drei Jahre werden alle Stipendiatinnen und Stipendiaten der Grundförderung eingeladen, sich nach Abschluss ihrer Studien um das Stipendium zu bewerben. Vergeben werden die Stipendien im Rahmen von Absolventenausstellungen, die an möglichst prominenten Orten stattfinden, unter anderem im Museum Folkwang Essen oder in der Leipziger Baumwollspinnerei. Im Zentrum steht die von den teilnehmenden Künstlerinnen und Künstlern unter fachkundiger Betreuung eigenständig und kooperativ kuratierte Ausstellung. Die dort gezeigten Arbeiten werden ergänzt durch eingereichte Mappen zur Dokumentation der künstlerischen Entwicklung. Eine Fachjury aus fünf renommierten Kunstprofessorinnen bzw. -professoren wählt unter Beteiligung des Leiters des Cusanuswerks und eines Vertreters des Vereins Ausstellungshaus für Christliche Kunst aus jeweils etwa 20 Bewerberinnen und Bewerbern die Preisträgerinnen

und Preisträger aus. Dabei ist das Verhältnis Frauen – Männer bei den Bewerbungen wie bei den vergebenen Stipendien sehr ausgewogen.

Wie will das Georg-Meistermann-Stipendium den Einstieg in den Kunstmarkt erleichtern? Keineswegs geht es um marktkonforme, passgenaue Profile. Oft werden für die Förderung Kunstschaaffende ausgewählt, die nicht im Mainstream liegen, sich aber durch Eigenständigkeit, Differenzierungsvermögen, Fähigkeit zur Kritik und Selbstkritik auszeichnen. Die zwei Jahre freier Entwicklungsmöglichkeiten, aber zweifellos auch das begleitende Bildungsprogramm fördern Selbstvertrauen, Zuversicht und Durchhaltevermögen, aber auch die Reflexion des eigenen Weges, Flexibilität und Verantwortungsbewusstsein. Durch den Gemeinschaftsbezug der ideellen Förderung sollen Menschen mit ausgeprägten Profilen auch über die nötigen Ressourcen und die Resilienz verfügen, im Kunstmarkt zu bestehen. Im Rahmen des Auswahlprozesses, der Absolventenausstellung und ganz besonders der eigenen Einzelausstellung am Ende der Förderzeit bieten sich immense Möglichkeiten des Netzwerkers und der Kontaktfindung. Ganz entscheidend ist aber die Möglichkeit, völlig autonom das eigene Werkprofil weiterentwickeln oder zu diversifizieren – und im besten Falle ein Ensemble von Arbeiten zu schaffen, mit dem man sich auf den Markt wagen kann. Man hat nun Freiheit und Möglichkeiten, Kontakte zu Galeristen zu knüpfen und eine strategische Planung des eigenen Weges ins Auge zu fassen. Das Georg-Meistermann-Stipendium unterstützt die Begabtesten unter den Begabten der Künstlerförderung, die prekäre Übergangszeit vom »geschützten« Raum der Akademie in die »freie« Existenz zu meistern, und entlastet von finanziellen Zwängen. Und es hilft dabei,



14. Christo / Jeanne Claude, 1935-2020 / 1935-2009, USA, Aktionskunst, 59.100 Punkte

die eigene Emanzipation von Lehrpersönlichkeiten und »Schulen« voranzutreiben. Die gesamte Gruppe der Absolventen wird durch intensive Öffentlichkeitsarbeit und die Inszenierung der Absolventenausstellung als Event von großer Sichtbarkeit »vermarktet«. Immer wieder kommt es vor, dass Arbeiten direkt aus unseren Auswahlausstellungen heraus verkauft werden, oder dass Künstler von Galerien kontaktiert werden.

Welche Rolle kommen insbesondere Stipendien für graduierte Künstlerinnen und Künstler im deutschen Kunstmarkt zu? Hierzu gibt es nach meiner Kenntnis keine validen Daten. Die Erfahrungen aus 27 Jahren Georg-Meistermann-Stipendium lassen eine Aussage sicher erscheinen: Da gerade im Kunstbetrieb bei dynamischer Kriterienbildung und volatiler Marktentwicklung sich Gremien, Galerien – und natürlich Käuferinnen und Käufer nicht selten an bereits vorhandenen Auszeichnungen und anderen Qualitätsmarkern orientieren, ist gerade die erste Förderung und Auszeichnung so enorm wichtig. Sie hilft zweifellos, sich zu etablieren und eine Position zu erobern. Die Gefahr, dass sich ganze Künstlerlaufbahnen durch Stipendien finanzieren, besteht meiner Meinung nach

kaum; dazu sind die Möglichkeiten insgesamt zu spärlich, jedenfalls für freie Köpfe, die den Spagat zwischen dem Zwang, Abnehmer zu finden, und dem Willen, autonom zu schaffen, nicht einseitig durch Opportunismus beenden wollen. Da bei den durchaus prekären Bedingungen auf dem freien Markt auch Disziplin, Ausdauer und, ja, Fleiß gefragt sind, haben die Komponenten der ideellen Förderung im Cusanuswerk eine besondere Relevanz.

Georg Braungart ist Professor für Germanistik an der Universität Tübingen und seit 2011 Leiter der Bischöflichen Studienförderung Cusanuswerk

CUSANUSWERK

Das Cusanuswerk ist das Begabtenförderungswerk der katholischen Kirche in Deutschland und eines von 13 Werken der staatlichen Begabtenförderung. Mit staatlichen, kirchlichen und privaten Zuwendungen hat das Cusanuswerk bereits rund 10.000 hochbegabte katholische Studierende und Promovierende gefördert – ideell und finanziell. Das Cusanuswerk wurde 2019 von der European Foundation for Quality Management mit dem Zertifikat »EFQM Recognized for Excellence – 4 star« ausgezeichnet.

FOTO: PICTURE ALLIANCE / ZUMAPRESS.COM | VERONIKA LUKASOVA

Ein vermittelnder Gastgeber

Das Auktionshaus Grisebach zwischen Tradition und Social Media

Seit 2019 hat das Auktionshaus Grisebach eine neue Leitung: Diandra Donecker. Als Nachfolgerin von Bernd Schultz und Florian Illies führt die Expertin für Fotografie das Traditionshaus in der Berliner Fasanenstraße mit der Dimension des vermittelnden Gastgebers weiter – und setzt dabei neue Akzente. Sandra Winzer fragt nach, welche das sind.

Sandra Winzer: Frau Donecker, es ist nicht lange her, da haben Sie Ihr Auktionshaus mit einem gut sortierten Secondhand-Laden verglichen. Bitte erklären Sie das.

Diandra Donecker: Das Auktionshaus hat eine lange Tradition auf dem Markt des Kunsthandels. Der frühere »Gentleman-Dealer« für Bücher oder andere Arbeiten auf Papier hat sich im 18. Jahrhundert übertragen auf die Auktionshäuser. Wir arbeiten auf dem sogenannten Sekundärmarkt. Er ist anders als der Primärmarkt, zu dem die Galerien gehören. Wir handeln mit Werken, die bereits eine Geschichte haben und im Weitesten im kunsthistorischen Kanon eingegangen sind. Die bereits von einer Hand in die andere gegangen sind. Die Arbeiten werden unter anderem aus dem Privatbereich angeboten. Etwa von der Familie einer verstorbenen Person, die ihren Haushalt hinterlässt. Oder von Menschen, die sich von Objekten trennen möchten, weil sie ihre Sammlungen umstrukturieren. Jede Arbeit hat eine besondere Provenienz. Eine Herkunftsgeschichte, die sich, je nachdem, wann das Werk entstanden ist, durch Jahrhunderte schlängeln kann.

Preis aus, treten wir unmittelbar in eine Art Dialog mit den potenziellen Kunden. Der Markt selbst – verkörpert durch unsere Bieterinnen und Bieter – finalisiert den Preis für eine Arbeit, einen Künstler, ein Format, eine Technik.

Als Geschäftsführerin eines traditionsreichen Auktionshauses begreifen Sie sich als Vermittlerin. Inwiefern?

Uns erreichen täglich viele Angebote für unsere Auktionen. Wie alle anderen Auktionshäuser aber entscheiden wir selbst, was wir annehmen. Wir filtern, entscheiden uns für oder gegen Angebote. Die Entscheidung kann für einen Zeitgeist stehen. Oft aber wollen wir auch einen Künstler oder eine Künstlerin zeigen und sagen: »Schaut mal her, diese Person wurde seit den 1960er Jahren übersehen. Hier liegt ein lange verborgener Schatz.« Wir sind ein Haus mit vielen Kunsthistorikern und Expertise. Wir investieren viel Zeit und Arbeit, um Kunst nicht nur zu verkaufen, sondern auch davon zu erzählen und sie dadurch zu vermitteln.

Das Empfinden von Ästhetik unterliegt ständiger Bewegung. Beobachten Sie einen Wandel bei den Bedürfnissen der Kunstliebhaberinnen und -liebhaber?

Ja. Diesen Wandel gibt es. Beispielsweise im Hinblick auf den Kundentypus. Ursprünglich und qua Ausbildung komme ich aus dem Bereich der Handzeichnungen und Druckgrafiken – einem klassischen Teil des Kunstmarktes. Hier bewegen sich viele Kenner. Sie sammeln bestimmte Epochen, Stile oder Künstlerfiguren. Nach diesen wird dann gezielt gesucht. Diesen Typ des »allwissenden Käufers«, des Connaisseurs, gibt es noch immer. Man trifft ihn z. B. auch bei der Jagd nach einer ganz bestimmten Foto-

grafie. Es kommt aber auch ein neuer, breit aufgestellter Käufertyp hinzu. Vor allem jüngere Kunden bringen heutzutage eine neue Leichtigkeit im Kauf mit. Sinnlichkeit, Lust und Spontaneität. Oft geht es um ein locker hingeschmissenes »Gefällt mir«. Das der Kunst anhaftende Elitäre wird durch neue Ungezwungenheit ergänzt. Dadurch gewinnt die Szene der Kunstinteressierten an Offenheit.

Dass »gelüftet« wird und Auktionen nicht von der breiten Masse abgeschildert stattfinden – dafür setzen Sie sich ein. Sie führen Studierende herum, machen Salongespräche. Weg vom ausschließlich Elitären, Schönen, Reichen. Möchten Sie mehr Generationen in Ihr Auktionshaus holen?

Das ist eine Triebfeder, die ich mir selbst auf die Fahnen geschrieben habe. Es hat sicher auch mit meinem eigenen Alter (31) zu tun. Ich möchte alle Interessierten einladen und zeigen: Um in die Welt der Kunstauktionen einzutreten, brauchst Du erst einmal nichts, außer: gute Augen und Neugierde. Um das zu erreichen, nutzen wir viele Kanäle.

Beispielsweise Social Media?

Genau. Kanäle wie Instagram helfen uns, Menschen zwischen 14 und 45 anzuziehen. Und zwar zeitnah und bildhaft. Wir bemühen uns um Expertenvideos, die locker erzählen, was das Besondere an einer Vase oder einem Werk ist. Ich finde es wichtig, dass wir die einzelnen Kolleginnen und Kollegen mit Gesicht und Stimme in den Fokus rücken. Grisebach ist nicht nur die Traditionsvilla mit verzierten Treppchen. Grisebach – das

Mit dem Grisebach-Podcast erreichen wir die Menschen auch in Zeiten von Corona. Und zwar durch eine sinnliche Erfahrung. Sie konsumieren mit dem Ohr. Dadurch werden die Hürden des Auktionshauses durchlässiger.

Das Corona-Jahr 2020 hat auch Ihr Auktionshaus nachhaltig beeinflusst. Inwiefern?

Durch Corona ist der persönliche Kontakt mittelfristig weggebrochen und wir mussten uns neu aufstellen. Kreativ sein und sagen: Wir stecken den Kopf nicht in den Sand. Es gab viel Bewegung nach vorn – auch bei uns. Alle sechs bis acht Wochen organisieren wir eine Online-Aktion mit dem Titel »Online Only«. Bei den Auktionen geht es um Unikate oder sehr kleine Auflagen. Jedes einzelne Werk wurde von uns geprüft und mit Expertise abgesichert. Online bieten konnte man zwar auch vor Corona – dass es aber eine eigene Auktion in dieser Form gibt – das ist bei uns neu.

Möchten Sie, dass sich diese Auktionen langfristig etablieren?

Definitiv. Jedes einzelne Projekt nehmen wir ernst. Die Online-Only-Auktionen sind kein Notnagel. Corona hatte eine Antriebskraft, die ist unbeschreiblich. Wir sind so schnell in das für uns neue Gebiet der Online-Auktion eingestiegen. Mit einer unglaublichen Tatkraft und Motivation im Team. »Online Only« ist ein Vertriebsweg, den wir in diesem Jahr im Juni aufgebaut haben und nicht mehr ablegen werden.

Inwiefern grenzt sich Ihr Online-Angebot zur Konkurrenz wie Artsy, Artnet und Co. ab?

Unsere »Timed Auctions«, genannt Online Only, bieten ausgewählte Arbeiten im Bereich von 500 bis 10.000 Euro. Wir gehen mit derselben Sorgfalt vor, wie bei Präsenzauktionen, das umfasst Zustandsberichte, Expertise und Provenienzforschung. Anders als bei Artsy aber bieten wir Kunst nicht in einem Shop an mit der Option des Sofort-Kaufs, sondern innerhalb einer festgelegten Laufzeit von zwei Wochen. Außerdem gibt es keinen festen Kaufpreis, sondern ein Maximalgebot, das am Ende die anderen Gebote überholt.

Würden Sie sagen, Corona sorgt für einen Paradigmenwechsel im Kunsthandel?

Ja. Die Phase des ersten Lockdowns war der Startschuss für diesen Wechsel. Bei Christie's etwa gibt es kaum mehr gedruckte Kataloge. Auch die Rolle des Auktionsssaals ändert sich massiv dieser Tage. Er verliert an Notwendigkeit. Natürlich wird es auch künftig um die knisternde Atmosphäre einer Auktion gehen. Jetzt aber existieren wir nicht mehr nur physisch, sondern auch digital. Für den Auktionsmarkt war das lange undenkbar. Das Haptische ist nicht mehr notwendig, sondern »nice to have«. Wir haben durch Corona gelernt: Wir können alles – auch online.

Beschreiben Sie bitte das Knistern der Präsenzauktion ...

Ich liebe die Atmosphäre – vor allem innerhalb des Evening Sales, der Abendauktion. Dem Werk, das wir mindestens über ein halbes Jahr lang begleitet haben, bereiten wir im Moment der Präsenzauktion eine Bühne. Es ist ein orchestrierter, leicht theatralischer Moment. Der Auktionator kann diesen Moment zwar auch über den Screen vermitteln. Doch wie bei

einer Theateraufführung, kann er/sie bei der Präsenzauktion im Raum ganz besonders mit dem Live-Publikum flirten. Besonders hier zeigt sich das Jagdfieber. Viele Kunden möchten im Saal sein, um diesen Moment aufzusaugen. Sie wollen den Arm heben, sich aus der Gruppe herausstellen und zeigen: Das Werk will ich haben. Das hat eine wahnsinnige Kraft.

Als Geschäftsführerin haben Sie über den Kunstmarkt gesagt, er sei zwar gewachsen, aber noch eng geschnürt. Wo genau empfinden Sie dieses Korsett?

Im Kunstmarkt liegen noch viele ungenutzte Potenziale. Synergieeffekte müssen wachsen. Damit meine ich die Zusammenarbeit der Marktteilnehmerinnen und -teilnehmer. Hochschulen und Akademien gehören genauso zum Markt, wie Galerien, Auktionshäuser und Museen. Wir sollten uns als großen Kuchen mit vielen Stücken sehen. Ich glaube noch nicht, dass das alle so sehen. Oft erlebe ich noch zu viele kleine Gartenzäune. Wir – die Akteure auf dem Kunstmarkt – sollten uns zusammenschließen. Wir haben ähnliche Zielgruppen und könnten mehr gemeinsam entwickeln.

Zum Beispiel? Sie alle teilen etwa den Wunsch, Menschen für Kunst zu begeistern ...

Absolut. Ein Gedanke, der auch außerhalb des Corona-Jahres fruchten sollte. Wir könnten etwa terminlich verschmelzen. Wir, als Auktionshäuser, könnten Vorbesichtigungen im gleichen Zeitraum machen, in dem Galerien ihre Eröffnungen haben oder städtische bzw. regionale Kunstwochen stattfinden. Der dritte Akteur organisiert parallel ein Musikfestival, der vierte eine Sonderausstellung. Ich glaube daran, dass viele Menschen aus dem In- und Ausland hierfür eher anreisen würden – z. B. nach Berlin. Die Stadt würde eine andere Strahlkraft bekommen. Wenn sich alle Aktionen über das Jahr »versprenkelt« verteilen, würde ich aus Zürich etwa auch nicht extra anreisen. Ich würde mir wünschen, dass wir Kunstakteurinnen und -akteure uns nicht abkapiteln. Ich fände es toll, wenn wir uns noch stärker absprechen – zum Wohle aller.

Werden Sie das als neue Geschäftsführerin von Grisebach schärfen?

Ja. Ich finde, gerade in meiner Rolle als Nachfolgerin von Bernd Schultz und Florian Illies habe ich die Aufgabe, Grisebach als Haus mit der Dimension des vermittelnden Gastgebers weiterzuführen. Das haben wir gemeinsam. Das ist das Herzstück des Hauses. Wir bei Grisebach sagen nicht nur: Komm rein, es gibt etwas zu kaufen. Sondern wir engagieren uns weitergehend. Thomas Zipp von der Universität der Künste Berlin war vor wenigen Jahren mit Studentinnen und Studenten hier in unserer Villa. Bei der »Klasse Zipp« mit dem Projekt »Camping at Grisebach«. Die Klasse hat im Haus gecamped und hier gearbeitet. Das ist es, was uns ausmacht. Wir sind ein Raum für Ideen. Für Gedanken und Austausch – über den reinen Kunstkauf hinaus.

Vielen Dank.

Diandra Donecker ist Geschäftsführerin des Auktionshauses Grisebach. Sandra Winzer ist ARD-Journalistin beim Hessischen Rundfunk in Frankfurt am Main



FOTO: PICTURE ALLIANCE / ALEX HALADA / PICTUREDESK.COM / ALEX HALADA

15. John Baldessari, 1931-2020, USA, Fotokunst, 58.850 Punkte

Wie bestimmen Sie vor Auktionen den Marktwert eines Werkes?

Trifft eine Arbeit bei uns ein, hatte sie bereits einmal einen Kaufpreis, wurde gehandelt. Diesen berücksichtigen wir. Außerdem nutzen wir Datenbanken, die vergangene Auktionsergebnisse von vergleichbaren Werken listen. Etwa die Gestaltungstechnik oder Größe betreffend. Auch das ist eine Referenz. Zum Schluss kommen noch Expertise, der Zustand, Erfahrung und Intuition hinzu. Man entwickelt nach einiger Zeit ein Gespür, in welchem Preisrahmen sich ein Werk einpendeln wird. Rufen wir einen

grafe. Es kommt aber auch ein neuer, breit aufgestellter Käufertyp hinzu. Vor allem jüngere Kunden bringen heutzutage eine neue Leichtigkeit im Kauf mit. Sinnlichkeit, Lust und Spontaneität. Oft geht es um ein locker hingeschmissenes »Gefällt mir«. Das der Kunst anhaftende Elitäre wird durch neue Ungezwungenheit ergänzt. Dadurch gewinnt die Szene der Kunstinteressierten an Offenheit.

Können Sie ein Beispiel beschreiben?

Es gibt Menschen, die etwa mit einem Start-up Erfolg haben und Gefallen an

sind viele wunderbare Kollegen und Experten. Mit den Videos möchten wir unser Angebot nahbarer und menschlich machen in der gewählten Form des Mediums.

Seit diesem Jahr haben Sie auch einen Podcast ins Leben gerufen ...

Ja, mit der Journalistin Rebecca Casati. Er macht allen Beteiligten viel Spaß. Gemeinsam mit Gästen erzählt Frau Casati Geschichten, die in den Kunstwerken stecken, die wir anbieten. Sie fragt: Was hat dich berührt? Welches Kunstwerk lässt dich nicht los? Darauf geben die Menschen Antworten.

»Im Vordergrund steht Effizienz«

Das internationale Online-Kunstnetzwerk artnet

artnet bietet Sammlern und Kunstexperten umfassende Informationen zum Kunstmarkt. Mit dem Ziel, Transparenz in den Kunstmarkt zu bringen, wurde artnet 1989 gegründet. Was sich seitdem verändert und inwieweit das Online-Kunstnetzwerk den Kunstmarkt revolutioniert hat, berichtet artnet-Chef Jacob Pabst im Gespräch mit Maike Karnebogen.

Maike Karnebogen: Herr Pabst, artnet wurde bereits 1989 gegründet – mit welchem Grundgedanken?
Jacob Pabst: artnet wurde – von einem Künstler und einem Kunsthändler – mit dem Ziel gegründet, den Kunstmarkt mithilfe von Technologie zu verbessern. Der Grundgedanke bestand darin, die vielen Ineffizienzen im Markt zu beseitigen und eine Preistransparenz herzustellen. Vorher gab es keinen einfachen Zugang zu Preisinformationen. Kunstwerke werden größtenteils über Galerien oder Auktionshäuser verkauft. Wenn man sich für einen bestimmten Künstler interessiert hat, war man damals, vor 1989, gezwungen, von Auktionshaus zu Auktionshaus zu gehen und sich alle Informationen über die Jahre zusammenzusammeln. artnet hat das für die Kunden übernommen und die Ergebnisse in einer Datenbank abgespeichert. So kann man sehen, wie ein Künstler sich entwickelt hat.

Was macht artnet mittlerweile aus? Worin besteht das Kerngeschäft?
Neben der Price Database liegt der Hauptbereich heute bei den Transaktionen – die Möglichkeit für unsere Kunden, Werke zu veräußern. Wenn man im Kunstmarkt etwas verkaufen möchte, macht man das über einen befriedeten Galeristen oder ein Auktionshaus. Doch Auktionen finden nicht so häufig statt und sind teuer. Es kommt nicht selten vor, dass man, wenn man etwas verkauft, acht Monate auf sein Geld warten muss und 30 bis 40 Prozent Transaktionskosten

hat. Bei uns finden Auktionen jeden Tag statt, man bekommt sein Geld innerhalb von vier, fünf Wochen – und das Ganze zu sehr viel geringeren Kosten. Zudem bieten wir Galerien die Möglichkeit, ihr Inventar und ihre Ausstellungen bei uns mit kleinen Micro-Webseiten zu präsentieren – ganz ähnlich wie bei einer Kunstmesse, nur virtuell. Die Vorteile: Sie findet das ganze Jahr über statt, ist sehr viel günstiger und ein größeres Publikum wird erreicht.

Wie würden Sie die Zielgruppe von artnet beschreiben?
Besonders genutzt werden wir von Sammlern und von Profis, die in Auktionshäusern, Galerien, Museen arbeiten.

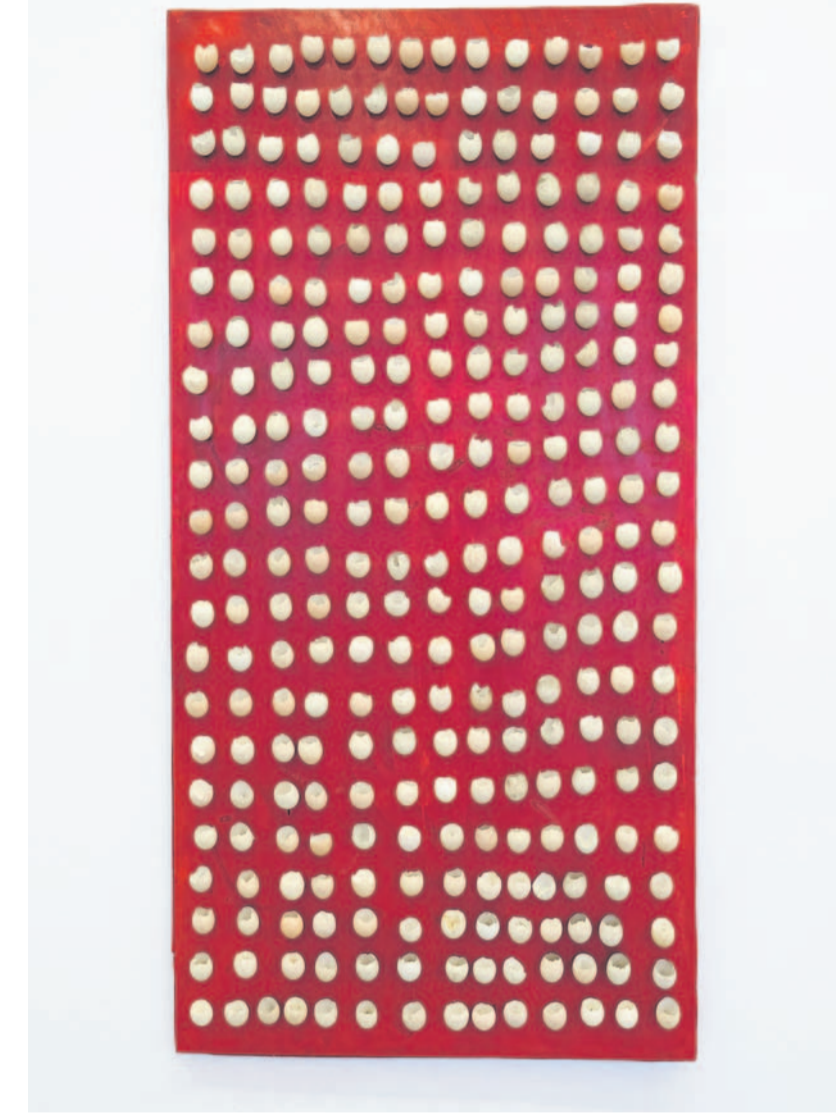
Wie beeinflusst die Digitalisierung traditionelle Geschäftsmodelle im Kunstmarkt? Inwieweit hat artnet den Kunstmarkt revolutioniert?
Das Internet hat natürlich sehr, sehr viele Vorteile. Früher war man als Sammler oder als Käufer auf die Informationen angewiesen, die man sich zusammensuchen konnte. Mittlerweile ist die Preistransparenz vollständig hergestellt. Dies führt dazu, dass alles besser überprüft werden kann und Preise nicht einfach grundlos in die Höhe schießen können. Ein weiterer Vorteil der Digitalisierung ist die Größe des Publikums, das erreicht wird. Vor allem für jüngere Galerien oder Künstler ergeben sich dadurch Möglichkeiten, da die Fokussierung nicht mehr allein auf den bekannten hochpreisigen Künstlern liegt.

Der digitale Kunstmarkt hat viele Vorteile. Welche Schwierigkeiten bringt er aber auch mit sich?
Die Schwierigkeit bei den Online-Transaktionen bestand anfänglich darin, die Gewohnheiten der Marktteilnehmer zu ändern. Die großen Auktionshäuser haben sehr starke Anziehungskraft und große Marken-

namen – und die Presse unterstützt das, indem sie von Rekordergebnissen berichtet. Das ist einerseits eine Frage der Gewohnheit, andererseits auch eine Generationsfrage. Die Tatsache, dass man die Kunstwerke nicht sehen kann, spielt dabei eine Rolle. Dies betrifft aber nur den Primärmarkt, weil man sich bei jungen Künstlern, die am Anfang ihrer Karriere stehen, lieber selbst ein Bild von dem Material machen möchte. Da ist die Technologie noch nicht so weit, dass das ohne physische Präsenz geht. Große Auktionshäuser veranstalten natürlich immer ein Riesen-Brimborium um eine Auktion: Es wird zu einer Party eingeladen, überall wird Champagner ausgeschüttet. Das ist etwas, was wir nicht kopieren können, aber gleichzeitig nur für eine bestimmte kleinere Auswahl an Leuten interessant ist. Bei uns steht die Effizienz im Vordergrund.

Worin sehen Sie die aktuellen Herausforderungen für den Kunstmarkt?
Hauptthema ist die Coronakrise. In den ersten neun Monaten sind die Umsätze der Auktionshäuser um fast 50 Prozent im Vergleich zum Vorjahr runtergegangen. Das ist natürlich gigantisch. Ab März mussten die meisten Galerien schließen, die generell schon mit sehr hohen Kosten zu kämpfen haben: Immobilien oder Ausstellungsräume müssen bezahlt werden, auf immer mehr Kunstmes- sen müssen sie Präsenz zeigen. Die Coronakrise hat das noch mal verschärft. Natürlich sind auch die Museen und Kunstmessen, die größtenteils ausgefallen sind, betroffen. Die Pandemie hat den gesamten Kunstmarkt in große Schwierigkeiten gebracht.

Inwieweit profitieren Sie in der Coronakrise von dem digitalen Geschäftsmodell? Sind Ihre Nutzerzahlen gestiegen?
Wir merken einen beachtlichen Anstieg der Nutzerzahlen – in den ers-



16. Marcel Broodthaers, 1924-1976, Belgien, Objektkunst, Installation, 55.150 Punkte

ten neun Monaten 40 Prozent zum Vorjahr; in einigen Bereichen sogar noch mehr. Auf unserem Nachrichtendienst artnet News haben wir einen Besucheranstieg von fast 60 Prozent. Bei den Transaktionen liegen wir per Ende September 20 Prozent über dem Vorjahr, im dritten Quartal belief sich der Zuwachs auf rund 40 Prozent, weil die Leute gezwungen sind zu verkaufen. Und jetzt, wo alle Galerien, Messen und Auktionshäuser zu sind, geht das nur online. Das ist etwas, was wir als einen Wendepunkt für das gesamte digitale Geschäft im Kunstmarkt sehen: Die volle Konzentration richtet sich auf den Onlinemarkt – die Leute gewöhnen sich daran. Andere Bereiche laufen nicht so gut, wie z. B. die Anzeigenerlöse, da viele unserer Kunden auch unter der Krise leiden.

artnet ist eine deutsche Firma mit Sitz in Berlin, Sie leiten das operative Geschäft aus New York. Ist der Kunstmarkt per se international?
Der Kunstmarkt besteht aus ganz vielen nationalen Kunstmärkten. Dann gibt es natürlich einen globalen Markt, der größte ist Amerika, gefolgt von China. Dort besteht nach wie vor ein großes Interesse an nationalen Künstlern, aber die Nachfrage westlicher Kunst nimmt stetig zu. Danach kommt Europa, angeführt von England, Frankreich, Deutschland und der Schweiz.

Vielen Dank.
Jacob Pabst ist Alleinvorstand der artnet AG und CEO der artnet Worldwide Corporation. Maike Karnebogen ist Redakteurin von Politik & Kultur

Zum Ersten, zum Zweiten, zum Dritten

Auktionshäuser sind mehr als nur ein Handelsplatz

RUPERT KEIM

Der Bundesverband deutscher Kunstversteigerer (BDK) wurde 1969 gegründet. In ihm sind die führenden Auktionshäuser Deutschlands für Kunstobjekte und Bücher zusammengeschlossen, die der Verband in der Rechts-, Wirtschafts- und Kulturpolitik vertritt. Gegenwärtig hat der Verband ca. 40 Mitglieder. Damit ist er in Hinsicht auf seine Mitgliederzahl zwar einer der kleinsten Kunsthandelsverbände Deutschlands, vertritt jedoch aufgrund der Umsatzstärke seiner zehn größten Mitglieder einen erheblichen Anteil des in Deutschland generierten Umsatzes im Kunsthandel. Die Mitgliedsunternehmen sind klein. Sie haben in der Regel um die zehn, die größten Mitglieder um die 50 Arbeitnehmer. Die dem BDK angehörenden Unternehmen sind hohen Standards der Kunstvermittlung verpflichtet. Sie dienen nicht zuletzt dazu, den Kunden seiner Mitglieder das Wesentliche jedes Kunsterwerbs, die Freude am originalen Objekt, ungetrübt zu ermöglichen. In diesem Dienst am Kunden betreibt der BDK seit Jahren die Datenbank Kritischer Kunstwerke. Er engagiert sich

damit für Sicherheit gegenüber Fälschungen auf dem Kunstmarkt und übernimmt in Deutschland eine Vorreiterrolle. Solch eine Datenbank ist in dieser Form und in ihrem Umfang bislang international ohne Vorbild. Ihr Aufbau erfolgt in Zusammenarbeit mit zahlreichen Kunstsammlern, Autoren von Werkverzeichnissen und Archiven, um ein solides Fundament zu schaffen. Daneben sind alle Mitglieder des BDK an der Pflege und dem Aufbau der Datenbank beteiligt. Wird ein Werk in einem Haus aus begründeten Zweifeln an der Echtheit abgelehnt, wird es in der Datenbank hinterlegt. Die Kommunikation und der Informationsaustausch unter den Auktionshäusern und Kunsthändlern ist der beste Schutz gegen Fälschungen. Hierfür soll diese Datenbank als Plattform dienen. Die Branche sieht sich in der jüngeren Vergangenheit zahlreichen neuen Herausforderungen ausgesetzt. Insbesondere haben sich für das Kunstversteigerungswesen die rechtlichen Rahmenbedingungen in den letzten fünf Jahren erheblich verändert, so durch das 2016 in Kraft getretene Kulturgutschutzgesetz (KGSG) oder die Umsetzung der 5. EU-Geldwäscherichtlinie in deutsches Recht zum 1. Januar 2020. Die nun geltenden rechtlich festgelegten Sorgfaltspflichten greifen tief in die Organisationsstrukturen und Kundenbeziehungen der Ver-

bandsmitglieder ein und bringen manche Mitglieder aufgrund ihrer geringen Personalstärke und fehlendem Fachpersonal an den Rand ihrer Leistungsfähigkeit. Dies gilt vor allem für den mit der Provenienzforschung verbundenen Aufwand zur Feststellung der Historie und Herkunft von Kunstobjekten, sei es in Zusammenhang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut aus der Zeit 1933 bis 1945 oder im internationalen Warenaustausch in Bezug auf Export- und Importverbote und die damit verbundenen Dokumentationen. Eine weitere Herausforderung stellt die Digitalisierung und Globalisierung des Kunstmarktes dar. Die Möglichkeit, das eigene Angebot über das Internet weltweit zu verbreiten, holt die deutschen Auktionshäuser aus ihrer traditionellen Regionalität. Dies gilt auf jeden Fall aufseiten der Käufer, die seit einigen Jahren durch das sogenannte Livebieten vom heimischen Computer aus an Auktionen teilnehmen können. Dies bietet den Mitgliedsunternehmen zwar Chancen, insbesondere im Bereich der Neukundengewinnung im Ausland. So haben auch mittelgroße Häuser Bieter aus bis zu 100 Ländern dieser Welt. Dieser Gewinn steht jedoch in Konflikt mit den soeben skizzierten regulatorischen Auflagen im internationalen Geld- und Kunsthandelsverkehr. Daneben besteht die Gefahr, dass sich die Mitglieder zu-

nehmend in die Abhängigkeit von internationalen Bieterplattformen begeben, da das einzelne Unternehmen regelmäßig nicht über die finanziellen Ressourcen verfügt, sich aus eigener Kraft die technischen Möglichkeiten des Livebietens und des virtuellen Verbreitens des Auktionsangebots zu verschaffen. Diese Plattformen verlangen Gebühren, die nicht immer an die Kunden weitergegeben werden können bzw. sollen, und die Profitabilität insbesondere der kleineren deutschen Auktionshäuser gerät zusätzlich unter Druck. Darum hat es sich der BDK zur Aufgabe gemacht, die Leistungsfähigkeit seiner Mitglieder in diesen Feldern zu fördern, ihr Erscheinungsbild und ihre gemeinsamen Interessen in der Öffentlichkeit transparent zu vertreten und dadurch den Kunsthandelsstandort Deutschland zu stärken. Um den anspruchsvollen Aufgaben besser gerecht zu werden, hat das Präsidium des BDK zusammen mit den Vorsitzenden fünf weiterer Kunst- und Buchhandelsverbände 2018 beschlossen, einen gemeinsamen Arbeitskreis zu bilden. Dieser trat Anfang des Jahres 2019 erstmals unter dem Namen Interessengemeinschaft Deutscher Kunsthandel (IDK) zusammen. Das neue Bündnis der Galerien, Kunst- und Münzenhändler, Antiquariate und Kunstauktionatoren stellt mit rund

1.000 professionellen Mitgliedsunternehmen nun den Kern des deutschen Kulturgütermarktes dar. Somit kann der BDK gemeinsam mit der IDK noch engagierter einer seiner mittlerweile wichtigsten Aufgaben gerecht werden: den Verantwortlichen in der Politik, sei es in der Legislative oder Exekutive, ein tieferes Verständnis für die Abläufe und Besonderheiten einer Branche zu geben, die mit historischen Gütern international handelt, und in einem Spannungsfeld zwischen privater Sammelleidenschaft, Investment, öffentlichem Interesse und kulturpolitischer Verantwortung steht. Neben der wichtigen Arbeit der Galerien, Museen und privaten Sammler sind nämlich auch die Auktionshäuser seit Jahrhunderten als Kulturgutvermittler tätig. Dabei verstehen sie sich nicht nur als Handelsplatz, sondern stellen mit ihren Ausstellungen eine Präsentationsfläche für die Kunst zur Verfügung. Diese Leistung sowie die häufig nach wissenschaftlichen Standards recherchierten Kataloge der Mitglieder bereichern die deutsche Kulturlandschaft und dienen so der Allgemeinheit. Rupert Keim ist Geschäftsführender Gesellschafter der Karl & Faber Kunstauktionen GmbH und Präsident des Bundesverbandes Deutscher Kunstversteigerer

»Qualität ist Programm«

Ein Einblick in die Kunstmesse art KARLSRUHE

Die art KARLSRUHE spannt als Messe für Klassische Moderne und Gegenwartskunst den Bogen über 120 Jahre Kunstgeschichte. Maïke Karnebogen spricht mit dem Galeristen und Kurator der Messe im Dreiländereck, Ewald Karl Schrade, über die Rolle von Kunstmes- sen im Kunstmarkt, Messestrukturen und vieles mehr.

Maïke Karnebogen: Herr Schrade, 2004 gründeten Sie gemeinsam mit der Karlsruher Messe- und Kongress GmbH die art KARLSRUHE – wie kam es dazu?

Ewald Karl Schrade: Der damalige Chef der Messe- und Kongress GmbH ist auf mich zugekommen, da neue Messehallen gebaut und in diesem Zuge überlegt wurde, welche Messen noch initiiert werden könnten. Ich wurde gefragt, ob ich nicht bereit wäre, eine Kunstmesse zu organisie- ren. Nach mehreren Treffen habe ich mich dazu entschieden, dass ich es mache.

Sie sind selbst Galerist, führen erfolgreich Galerien, nehmen an Kunstmes- sen teil. Welche Rolle spielen Kunstmes- sen Ihrer Meinung nach im Kunstmarkt?

Ich glaube, dass Kunstmes- sen immer wichtiger werden. Die Kunstinteres- senten suchen Orientierung – und auf einer Messe haben sie die Mög- lichkeit, sehr viele verschiedene Angebote gleichzeitig und nebenei- nander sehen zu können. So können sie entscheiden, was sie eventuell kaufen möchten, was sie für ihre Sammlung noch ergänzend brauchen. Wenn die Galerien einzeln bereist werden müssten, wäre man das gan- ze Jahr unterwegs von A bis Z, bis die Galerien abgeklappert wären. Auf den Messen gibt es hingegen ein großartiges und selektiertes An- gebot, sodass diese immer beliebter werden.

Welche besondere Rolle nimmt da- bei die art KARLSRUHE ein?

Der süddeutsche Raum hat eine sehr große Sammlerdichte. Es gibt hier sehr viele private Museen. Natürlich gibt es diese z. B. auch in Berlin, aber

Baden-Württemberg hat eine ganz stattliche Anzahl privater Sammler- museen und gute mittelständische Industrie. Und die Messe ist so ausge- richtet, dass sie ein breites Publikum anspricht.

Welche Bedeutung nimmt die art KARLSRUHE im Dreiländereck ein?

Die Lage ist fantastisch. Da ist Frank- reich, die Schweiz und Baden-Würt- temberg. Wir können uns auch über viele Besucher und Sammler aus dem Rheinischen, aus Frankreich und der Schweiz erfreuen. Auch aus weiteren Entfernungen kommen die Besucher und kaufen Kunst auf der art KARLS- RUHE.

Spiegelt sich dies auch in den Aus- stellern wider?

Aus dem Kopf würde ich sagen, etwas mehr als 25 Prozent sind ausländi- sche Galerien, die aus Frankreich, der Schweiz oder Österreich kommen. Italienische Galerien sind zuneh- mend interessiert und auch aus wei- teren europäischen Ländern nehmen die Teilnehmerzahlen zu. Das liegt einfach daran, dass im Süddeutschen großes Interesse an Kunst und am Kunstsammeln besteht.

Wie findet die Auswahl der Galerien statt, die sich für die Teilnahme an der art KARLSRUHE bewerben? In welchem Verhältnis stehen dabei feste Galeristen und neue Galerien?

Das hängt davon ab, wie viele neue Galerien platziert werden können. Für die Auswahl habe ich einen Beirat. Es gibt allerdings wenig Platz für neue Galerien. Denn wieder zugelassene Altaussteller bekommen in der Regel ihren angestammten Platz. Dementsprechend sind es wenige Plätze, die frei werden und durch Neubewerber zu belegen sind. Diesmal mussten wir auch noch an einigen Ecken die eigentlich großzü- gige Hallenplanung umorganisieren, weil einige Quergänge etwas breiter gemacht werden mussten. Durch die Verringerung der Fläche ist auch die Anzahl der Aussteller etwas weniger geworden. Aktuell planen wir mit 195 Ausstellern.

Wie strukturieren Sie den Messeaufbau?

Die Hallen sind klar gegliedert. Wir haben zwei Basishallen: die Hallen zwei und drei, in der die Galerien für Klassische Moderne und Moderne Klassik, umgeben von etablierten

aktuellen Galerien, den Bogen auf 120 Jahre Kunstgeschichte spannen. Dann gibt es die Halle eins mit Druckgra- fik, Multiples und der Sonderschau Druckgrafik, bei der jeder Galerist eine Grafik zeigen kann – so können die Galeristen auf ihre Stände hin- weisen und haben gleichzeitig eine Verkaufsplattform für druckgrafische Werke. Halle vier, die große letzte Halle, ist für ganz aktuelle Kunst. Da- durch hat jeder Besucher die Möglic- keit, bei seinen Vorlieben zu beginnen.

Nach welchen Kriterien entschei- den Sie, welcher Aussteller wo sei- nen Messestand aufbaut?

In der Regel behalten wiederkehrende Galerien jährlich ihren Stand. Neue Galerien bekommen erst einmal die Plätze, die frei werden. Natürlich gibt es manchmal Wünsche, die Halle zu wechseln. Z. B. wenn sich das Pro- gramm verändert hat, beispielsweise klassischer geworden ist, in der Con- temporary Art nicht mehr richtig plat-ziert ist und die Galerie dadurch in eine der Basishallen wechseln möchte. Wenn es dann einen Platz gibt und das Programm von dem Beirat genehmigt wird, wird einem Wechsel gelegent- lich zugestimmt. Auch in Verbindung mit den Skulpturenplätzen kommt es

manchmal zu Verschiebungen. Wenn ein Galerist einen Skulpturenplatz hat, versuchen wir natürlich, eine Möglichkeit zu schaffen, dass auch angrenzend zum Skulpturenplatz eine Koje freigemacht werden kann.

Richtet sich die art KARLSRUHE auch an jüngere Sammler bzw. Einsteiger?

Ja, natürlich, und zwar gewaltig. In- dem wir eine ganze Halle für Multiples und druckgrafische Werke haben. Das ist ja das, was junge Menschen, Studenten und Berufseinsteiger sich leisten können. Vor allem in der Halle der ContemporaryArt 21 befindet sich ganz aktuelle Kunst, die natürlich preislich erschwinglicher ist als ein Bild der Klassischen Moderne. Es ist deutlich zu sehen, dass wir neben dem klassischen Sammlerpublikum, den etablierten Besuchern, sehr viele junge Besucher haben. Und es muss ja nächstes Jahr wieder weitergehen, und übernächstes. In die Zukunft gesehen, sind ja die jetzt Mitte-Dreißiger in dem Alter, indem Kunstkäufe attrakti- ver werden.

Apropos Zukunft – gibt es Zukunfts- pläne für die art KARLSRUHE?

Immer auf dem Laufenden sein, im- mer ganz vorne mitzuspielen. Die Trends mitzumachen und dem Publi- kum das zu bieten, was hohes Niveau hat. Qualität ist Programm. Es geht eben nicht um Nationalität, sondern um Qualität. Von den vielen Bewer- bungen der Galerien suchen wir die aus, die ins ganze System passen.

Die kommende art KARLSRUHE wurde von Februar auf Mai 2021 verschoben.

Genau. Wir wollten nicht auf den letzten Drücker warten, weil ja ein- deutig klar ist, dass bis einschließlich Februar keine Messen stattfinden können. Wir haben uns entschlossen, den Mai zu nehmen – zwischen der Art Cologne, die nächstes Jahr im Ap- ril stattfinden wird, und der Art Basel im Juni – damit haben wir einen schö- nen Platz gefunden.

Vielen Dank.

Ewald Karl Schrade ist Galerist und Kurator der art KARLSRUHE. Maïke Karnebogen ist Redakteurin von Politik & Kultur



17. Donald Judd, 1928-1994, USA, Minimal-Art, 54.500 Punkte

FOTO: PICTURE ALLIANCE / DPA IETIENNE LAURENT

Kunstnachlass

Bausteine unserer Erinnerungskultur

ANDREAS KOLB

Was geschieht mit dem nach- gelassenen Werk, wenn die Künstler nicht mehr sind? In den letzten beiden Jahrzehnten entstanden vermehrt Archive zur bil- denden Kunst, um die künstlerischen Cœuvres einer stetig steigenden Kunst- produktion zu erhalten. Das einzige bundesweit agierende Künstlerarchiv ist das der Stiftung Kunstfonds, das 2010 in Brauweiler bei Köln eröffnet wurde. Es bewahrt Vor- und Nachlässe herausragender bildender Künstler der jüngeren Kunstgeschichte in Deutsch- land, darunter Ludger Gerdes, Jochen Gerz, Ulrike Grossarth, Barbara Ham- mann und Reiner Ruthenbeck.

Nun ist Kunst und Kunstproduktion aber kein Phänomen, das in den Kate- gorien bundesweit, regional oder gar von oben herab provinziell verhandel- bar ist. Die Vorsitzende des Forum für Künstlernachlasse (FKN) und des Bun-

desverbands Künstlernachlässe (BKN), Gora Jain, sagt zur Bedeutung regio- naler Kunstnachlässe: »Auch Künst- lerverbände sind regional angesiedelt und bundesweit miteinander vernetzt. Einerseits bildet sich die regionale Ver- wurzelung nicht selten in der künst- lerischen Arbeit selbst ab. Ausbildung, Zugehörigkeit zu Künstlerkreisen und -verbänden, Auftragsarbeiten in der Region u.v.m. sind oftmals prägend für den künstlerischen Schaffensweg und sichtbar im Werk.

Andererseits liegt bei nachlassbe- wahren Institutionen das Know- how und Wissen über die regionale Kunstszene bei denjenigen, die diese Kunst vor Ort entdecken, zur Ausstel- lung bringen, Austausch und Vermitt- lungsarbeit betreiben und zudem die Künstler*innen oftmals noch persönl- ich kannten. Es genügt nicht nur die Kenntnis einzelner Werke, wichtig ist auch der Entstehungskontext: Regio- nalität hat demzufolge also auch nichts

mit einem allseits gefürchteten Provin- zialismus zu tun.«

Ein perfektes Beispiel für die Bewah- rung eines regionalen Kunstnachlasses und Lebenswerkes ist das Kunstpart- ner Schaulager in Adlmannstein, das im Mai 2020 seine Depots für Sammler, Kunstgeschichtler, Künstlerkollegen und Publikum öffnete. Adlmannstein ist ein Dorf vor den Toren der Welt- kulturerbstadt Regensburg mit 150 Einwohnern, einer Bushaltestelle und einem Briefkasten.

Da, wo man glaubt, die Welt höre auf und der Horizont bestehe nur noch aus Himmel und Oberpfälzer Wald, da ist in einem Wirtschaftsgebäude neben der Kunstpartner Galerie das Kunstpart- ner Schaulager entstanden, begrün- det von den Galeristen Wilma Rapf- Karikari und Ingo Kübler. Aus einem ehemals landwirtschaftlich genutzten Stadel wurde nach dem Entwurf von planschmid-Architekten ein funkto- nales Gebäude, das sechs Depots und einen zentralen Ausstellungsraum für die Werke von Susanne Böhm, Margot Luf und Maximilian Bresele beherbergt.

Das Schaulager und seine Künstler fühlen sich der regionalen Tradition verpflichtet. So machte z. B. in den

1960er Jahren in der Gegend die Grup- pe SPUR von sich reden. Sie leistete einen wichtigen künstlerischen und mit ihrem Manifest auch theoretischen Beitrag zur deutschen Avantgarde nach 1945. Zeitweise gelang ihr der Anschluss an die europäische Situationistische Internationale. Kern der Gruppe SPUR bildeten Lothar Fischer, Heimrad Prem, HP Zimmer und Helmut Sturm. Die Bildhauerin und Malerin Margot Luf war in den 1970er Jahren Assistentin bei Lothar Fischer und wird mit ihrer Formensprache der SPUR-Nachfolge zugeordnet.

Die Position des gesellschafts- und konsumkritischen Künstlers besetzt ein weitere Schaulager-Künstler, Max Bre- sele. Malerei und Grafik, Fotomontagen, Collagen, Künstlerbücher, Kunstmöbel, skurrile Objekte und Experimentalfilme – Bresele kannte keine Gattungsgrenzen und machte aus allem, was ihm in die Hände fiel, Kunst. Was Breseles Nach- lass angeht, kooperiert das Schaulager mit dem Kunstverein Weiden, wo im Juli 2017 ein Max-Bresele-Museum er- öffnet wurde.

Verbände wie das Forum für Künst- lernachlasse (FKN) und der Bundesver- band Künstlernachlässe (BKN) fordern

schon länger, dass neben der Künst- lerförderung auch die Erhaltung der Kunstwerke im Sinn der posthumen Nachsorge in kulturpolitische Strate- gien einbezogen wird: »Künstlernach- lässe sind Geschichte, und sie erzählen Geschichten. Dieser wesentliche Bau- stein einer Erinnerungskultur zeichnet sich durch hohe Authentizität allein schon durch die oftmals sehr persönl- iche Nähe Kunstschaffender zu welt- erkundenden Fragestellungen aus. Der besondere Quellen- und Forschungs- wert von Künstlernachlässen sowohl für die Zeitgeschichte als auch für die vergleichende Kultur- und Kunstge- schichtsschreibung muss daher als Kulturgut und schützenswertes Kultur- erbe anerkannt sowie im öffentlichen Bewusstsein und fachlichen Diskurs verankert werden. Aus kulturpoliti- scher Perspektive ergibt sich daraus die Notwendigkeit einer Etablierung eines neuen Typus einer »Forschungsstelle für Erinnerungskultur durch Künstl- ernachlässe« als Kooperationspartner zu Museen und kulturbewahrenden Insti- tutionen«, so Gora Jain.

Andreas Kolb ist Redakteur von Politik & Kultur

Dialog zwischen Kunst und Politik

Die Kunstsammlung des Parlaments

KRISTINA VOLKE

Noch bevor der Deutsche Bundestag 1999 seinen Sitz von Bonn nach Berlin als neuer Hauptstadt des wiedervereinigten Deutschlands verlegte, blickte die Welt auf das Herz des Parlaments: Christo und Jeanne Claude verhüllten im Sommer 1995 das Reichstagsgebäude mit silbernen Stoffbahnen. 14 Tage lang regierte am Platz der Republik die Kunst und sorgte für ein Ereignis, das noch heute seinesgleichen sucht. Fünf Millionen Besucher aus aller Welt kamen, um das glänzend verpackte Bauwerk zu sehen. Viele blieben lange, fotografierten und berührten das Gewebe, tanzten und sangen davor und empfanden sich offensichtlich als Teil eines Wunders, das später Deutschlands erstes Sommermärchen genannt wurde. Der »Wrapped Reichstag« war jedoch mehr als ein Spektakel. Er war ein Meisterstück der Kunst, ein Werk, das alle bis dahin geltenden Maßstäbe für Kunstprojekte sprengte: Beide Künstler hatten mehr als 25 Jahre für die Realisierung gekämpft, hatten über Jahrzehnte Abgeordnete und Politiker besucht und von ihrer Idee zu begeistern versucht, mussten dabei oft Skepsis, auch drei Ablehnungen durch frühere Bundestagspräsidenten in Kauf nehmen. Nach der Wiedervereinigung und einer weiteren Abstimmung des Plenums unter dem Vorsitz von Bundestagspräsidentin Rita Süßmuth erhielten Christo und Jeanne Claude dann doch die Erlaubnis, ihre Idee zu realisieren und gaben der Welt damit ein Symbol: für die Freiheit der Kunst, das unmöglich Scheinende zu denken, für die Kraft von Künstlern, es umzusetzen, für den Mut von Politikern, die sich schließlich doch auf das Wagnis einließen und damit sowohl der Kunst als auch Künstlern vertrauten, mit diesem geschichtsbeladenen Ort vergangener und zukünftiger deutscher Politik nicht nur angemessen, sondern sogar visionär umzugehen.

Die Verhüllung war nicht der Auftakt, aber ein wichtiges Zeichen für das Kunstengagement des Deutschen Bundestages. Schon in Bonn hatte das Parlament mehr als die üblichen Kunst-am-Bau-Projekte realisiert und 1969 eine Artothek begründet, die fortan Künstler durch Ankäufe in die Sammlung des Deutschen Bundestags unterstützen sollte. Der Abgeordnete Gustav Stein, im bürgerlichen Leben Kunstprofessor, initiierte damals den Ankauf von 500 Grafiken, die zum Grundstock für eine ständig wachsende Sammlung zeitgenössischer Kunst wurde. Inzwischen wird die Sammlung mit einem festen Haushaltsetat jährlich erweitert, fast 5.000 Werke aller Gattungen umfasst dieser Sammlungsteil momentan.

Aber es ist nur ein kleiner Teil des Kunstprogramms, das das Parlament seit seinem Umzug nach Berlin verfolgt. Denn neben der Artothek, deren Werke den Abgeordneten für die Zeit ihres Mandats als Ausstattung ihrer Büros zur Verfügung gestellt werden, werden regelmäßig ein bis zwei Prozent der Bausummen an Neu- und Umbauten der Liegenschaften für ortsspezifische Installationen und ortsgebundene Kunstwerke ausgegeben. Beim Reichstag, das für den Umzug nach Berlin als Erstes saniert und umgebaut wurde, waren es sogar drei Prozent, mittels derer Werke von Günther Uecker, Gerhard Richter, Christian Boltanski, Jenny Holzer, Katharina Sieverding, Georg Baselitz,

Bernhard Heisig, Gerhard Altenbourg und vielen anderen realisiert wurden. Auch alle anderen Parlamentsgebäude enthalten Installationen etwa von Antony Gormley, Dani Karavan, Ulrich Erben, Jörg Herold, Neo Rauch oder Katharina Grosse – die Liste der beteiligten Künstlerinnen und Künstler umfasst weit mehr als 100 Namen national und international renommierter Künstler. Gerade realisiert Tamara Grcic eine raumfüllende Wandmalerei in einem Parlamentsgebäude in der Dorotheenstraße. Jeder, der die Parlamentsgebäude schon betreten hat, wird deshalb nachvollziehen können, dass der Deutsche Bundestag als eines der außergewöhnlichsten Museen der Welt gilt.

Neben dem Kunst-am-Bau-Programm wurde vor einigen Jahren ein Auftragsprogramm ins Leben gerufen, für das zeitgenössische Künstler gezielt um Arbeiten zum parlamentarischen Alltag und der Geschichte des Parlaments gebeten werden. Außer Porträtgemälden bedeutender Abgeordneter und Porträtbüsten, die die Namensgeber der Häuser und damit besondere, mit den Persönlichkeiten verbundene Werte verkörpern, waren es zuletzt der Hamburger Künstler Simon Schwartz, der 45 Parlamentarier aus der Zeit zwischen 1848 und 1999 in je einem Comic porträtierte, die Berliner Künstlerin Juliane Ebner, die ihre Familiengeschichte und den Brand im Reichstagsgebäude zum Anlass für einen inzwischen vielfach prämierten gezeichneten Kurzfilm nahm, der Hallenser Künstler Moritz Götze, der vier Emaille-Tableaus zur Geschichte des Parlaments fertigte, der aus Frankreich stammende Maler Guillaume Bruère, der Menschen und Situationen im parlamentarischen Alltag zeichnete, die in Berlin lehrende Zeichnerin Pia Linz, die mehr als ein Jahr an einem »Porträt« des Parlamentsviertels arbeitete. Anlässlich des 100. Jahrestags der Einführung des Frauenwahlrechts wurden 19 internationale Künstlerinnen um eine Arbeit zum Thema gebeten, die Schweizer Illustratorin Serpentina Hagner arbeitete an der Graphic Novel »Kurze Geschichte einer Selbstverständlichkeit«, die die 100 Jahre des Kampfs um die Mitbestimmung von Frauen in der Politik eindrücklich nachvollzieht. Alle Auftragsprojekte und viele Künstler, die mit Installationen oder Einzelwerken in der Sammlung vertreten sind, werden in Berlin und Brüssel mit Einzelausstellungen vorgestellt. Ein eigenes Kunstvermittlungsprogramm unterbreitet Kindern und Jugendlichen Angebote, den spannenden Raum zwischen Kunst und Politik selbst zu betreten.

Das gesamte Kunstprogramm obliegt dem Kunstbeirat des Deutschen Bundestages, einem parlamentarischen Gremium unter Vorsitz des Bundestagspräsidenten, das paritätisch mit Abgeordneten aus allen Fraktionen besetzt ist und die Entscheidungen über Ankäufe, Aufträge und alle anderen Projekte fällt. Eines ihrer Hauptanliegen ist der Dialog zwischen Kunst und Politik, denn sie verstehen Kunst als Verständigungsraum für all jene Fragen, die das Herz des Parlaments betreffen: das Leben, in dem es Mut, Kraft und Freiheit braucht.

Kristina Volke ist stellvertretende Leiterin und Kuratorin in der Kunstsammlung des Deutschen Bundestages

Mehr unter: kunst-im-bundestag.de



18. Dan Flavin, 1933-1996, USA, Minimal-Art, 53.950 Punkte

FOTO: PICTURE-ALLIANCE/ DPA | FELIX HÖRHÄGER

Üble Machenschaften

Die dunklen Seiten des Kunstmarktes

BENCE FRITZSCHE

Wenn man an üble Machenschaften auf dem Kunstmarkt denkt, sind es wohl meist solch aufregende Ereignisse wie aufgeflogene Kunstfälschungen oder auch durch dubiose Hintermänner und Hinterfrauen in die Höhe getriebene Auktionsergebnisse. Jedenfalls geht es dabei dann meist um viel Geld und die Leidtragenden sind die Käufer, die Sammler von Kunst.

Selten nur denkt man, betrachtet man die »dunklen Seiten« des Kunstmarktes, an die Künstlerinnen und Künstler selbst, die Opfer von Geldabschneidern werden könnten. Denn in der Kunstszene, zumindest in Deutschland gilt: Das Ausstellen oder auch die Teilnahme an Ausschreibungen ist, zumindest in Deutschland, für Künstler nicht mit Gebühren verbunden.

Denn für Künstler ist es unabdingbar, dass sie ihre Werke der Öffentlichkeit präsentieren. Kunst muss gesehen werden, will sie wirksam werden. Erst durch die Aufmerksamkeit, durch die Betrachtung, durch die Wahrnehmung kann Kunst etwas bewirken, etwas hervorrufen, seien es Gefühle, Empfindungen oder auch Erkenntnis beim Betrachter.

Das Ausstellen von Kunst ist für die Kunstproduzenten daher ebenso immanent wie das Hören einer Komposition oder das Gelesenwerden eines Buches. So wird das Ausstellen der Kunstproduktion für Künstler zu einem wesentlichen Bestandteil des Künstlerberufs und nimmt insofern auch die entsprechende Zeit und einen erheblichen Einsatz in Anspruch.

Da die Ausstellungsmöglichkeiten jedoch begrenzt sind, ist das Angebot erheblich knapper als die Nachfrage. Genau diese Notwendigkeit, Kunst zu präsentieren bei gleichzeitigem Mangel an Präsentationsmöglichkeiten nehmen Geschäftemacher wahr, da sich damit oft sogar eine goldene Nase verdienen lässt.

Künstlerinnen und Künstlern »flat-tern« fast täglich E-Mails ins Haus, mit dubiosen Angeboten, etwa von sich selbst als »Galeristen« bezeichnenden Gestalten, die ihre Räumlichkeit entweder pro Meter Hängefläche für

Gruppenausstellungen oder gar die gesamte »Galerie« zur Miete anbieten. Für zusätzliche Kosten für die Vernissage oder auch die Versicherung während einer solchen Präsentation sollen dann meist ebenfalls die Künstler aufkommen. Aus der Not heraus und weil auch noch die Erfahrung fehlt, greift dann so mancher Künstler nach diesem teuren Strohalm, um wenigstens mal wieder die sich im Atelier türmenden Werke in die Öffentlichkeit zu bringen. Diese dabei ersehnte Öffentlichkeit bleibt oft dann aber aus, denn solche »Miet-Galeristen« erzielen ihre Einnahmen eben nicht durch die Kunstkäufer und die dabei für sie entstehende Provision, sondern direkt durch die Künstler selbst.

Hat sich ein Künstler auf ein solches Angebot eingelassen, ist er nicht nur um viele Euro ärmer – solch eine Miete kann bis zu mehreren Tausend Euro betragen –, sondern um die zweifelhafte Erfahrung reicher, dass derartige bezahlten Ausstellungen keine Käufer generieren und zudem noch nicht mal dazu geeignet sind, in der Biografie erwähnt zu werden, weil man sich damit mehr schaden als nutzen würde.

Es sind nicht nur Ausstellungsmöglichkeiten, die den Künstlerinnen und Künstlern für gutes Geld angeboten werden; auch auf anderen Feldern, wo ein Bedarf der Künstler besteht, sich berufsmäßig zu präsentieren und darzustellen, sind die Geschäftemacher tätig. Normalerweise funktionieren in Deutschland Kunstpreise, Wettbewerbe und Stipendien so, dass Künstlerinnen und Künstler sich kostenlos darum bewerben, sofern diese zur Teilnahme ausgeschrieben sind.

Neben diesen seriösen Ausschreibungen, die meist von Städten, Kommunen, Kunstvereinen, Museen, dem Bund oder Firmen veranstaltet werden, tummeln sich auch auf diesem Feld so manche wenig künstlerfreundliche Zeitgenossen, die für die Teilnahme an ihren Ausschreibungen Gebühren verlangen. Solche Teilnahmegebühren können durchaus dann einen dreistelligen Euro-Betrag ausmachen. Weil aber der mögliche Gewinn eines gewissen Geldpreises in Zusammenhang mit einer Ausstellung der Preisträger winkt, sehen selbst in solch einem halsabschneiderischen Angebot manche Künstler eine Chance.

Ein weiteres recht dubioses Angebot für Künstler sind gewisse Lexika und Handbücher, in welchen sich

Künstler präsentieren können, sowohl mit einer Auswahl von Kunstwerken als auch ihrer Biografie, natürlich wieder für einen ansehnlichen Obulus, der in manchen Fällen mehrere Hundert Euro betragen kann. Die Käufer solch völlig nutzlos erscheinender Schinken sind zu allem Unbill dann eigentlich auch nur jene, die sich dort zur Veröffentlichung eingekauft haben. Kein Galerist oder Museumsmensch und auch kein Kunstinteressierter würde sich je solch ein überflüssiges Sammelsurium anschaffen, das nur aus einem einzigen Zweck produziert wurde, nämlich dem Herausgeber die Taschen zu füllen.

Künstlerinnen und Künstler befinden sich aufgrund ihres Durchschnittseinkommens nach Erhebung der Künstlersozialkasse am Rande des Prekariats, auch wenn manche Stars der Szene etwas anderes suggerieren. Dass einige von ihnen sich dann dennoch auf unseriöse Angebote einlassen, hat sowohl mit der Not der Künstler als auch mit einer gewissen Unkenntnis zu tun.

Leider werden die Kunststudenten nicht an allen Akademien auf den Kunstmarkt und die dortigen Usancen genügend vorbereitet, um nicht erst durch Schaden klug zu werden. Diesen Mangel kann die nun schon fast seit 40 Jahren erscheinende Künstlerzeitschrift »atelier« etwas ausgleichen, indem in deren Rubrik »Grauzone« die Machenschaften der »Schwarzen Schafe« der Kunstszene regelmäßig unter die Lupe genommen werden.

In manchen Fällen, insbesondere wenn es sich bei den Veranstaltern um im Grunde seriöse Institutionen handelt, die jedoch selbst keine Ahnung haben, zu welchen Konditionen im Normalfall Künstler ausstellen oder auch an Ausschreibungen teilnehmen, hat die Kritik in der Zeitschrift »atelier« sogar dann noch zu einer künstlerfreundlicheren Umformulierung der Teilnahmebedingungen geführt.

Traurig aber, dass dennoch manche Kunstvereine oder auch selbst einige Kommunalverwaltungen ohne Bedenken und auch ohne Blick auf die finanzielle Situation der Künstler Teilnahmegebühren für ihre Veranstaltungen verlangen, die ohne die Künstlerinnen und Künstler jedoch gar nicht zustande kommen könnten.

Bence Fritzsche ist Chefredakteur der Zeitschrift »atelier«



19. Jörg Immendorff, 1945-2007, Deutschland, Malerei, Skulptur, 52.300 Punkte

Von kopierten Picasso-Grafiken und gestohlenen Kulturschätzen

Der Kunstmarkt und das Verbrechen

TOBIAS TIMM

Der junge Galerist Inigo Philbrick war das Fliegen mit Privatjets durchaus gewöhnt. In kurzer Zeit war der in Connecticut aufgewachsene Mann zu einem global agierenden Kunsthändler aufgestiegen, hatte Galerien in London und Miami eröffnet – und im Jahr 2017 mit Werken von zeitgenössischen Künstlern wie Jean-Michel Basquiat und Yayoi Kusama einen Umsatz von rund 100 Millionen Pfund gemacht. Als er am 12. Juni 2020 über die Startbahn des kleinen Flughafens der Pazifik-Insel Vanuatu zu einem Learjet geführt wurde, empfingen ihn an Bord jedoch keine Stewardessen mit Champagner, sondern FBI-Agenten. Philbrick wurde auf die zu den USA gehörende Insel Guam geflogen, wo schon ein Untersuchungsrichter auf ihn wartete, der die Auslieferung nach New York anordnete. Der 33-jährige Philbrick, so der Verdacht der New Yorker Staatsanwaltschaft, soll bei Kunstgeschäften mit Werken, die nicht oder nicht mehr komplett in seinem Eigentum waren, Geschäftspartner um mehr als 20 Millionen Dollar betrogen haben. Seine Anwälte plädierten bei ersten Anhörungen auf nicht schuldig, Philbrick sitzt jedoch weiterhin in Untersuchungshaft – im Strafprozess soll die Schuldfrage nun bald geklärt werden. Zu Philbricks Kunden, die derzeit in verschiedenen Zivilverfahren auf mehreren Kontinenten um Kunstwerke oder ihre Millionen kämpfen, gehörte auch die Kunstinvestmentfirma eines bekannten deutschen Sammlerpaars. Der beklagte Schaden auch hier: mehrere Millionen Euro. Die meisten Kunsthändlerinnen, Galeristen und Auktionatorinnen arbeiten gewissenhaft und ehrlich, sie beuten sich oft eher selbst aus, als dass sie andere über den Tisch ziehen würden. Doch häuften sich in den vergangenen Jahren auch in Deutschland die Fälle, in denen Betrüger und Fälscher – die große Mehrheit der überführten Täter in diesem Feld sind Männer – die Kunst als Vehikel für ihre dunklen Geschäfte ausnutzten.

Da war etwa der Fall des Wolfgang Beltracchi, der als Künstler unter seinem Geburtsnamen Wolfgang Fischer keinen großen Erfolg gehabt hatte. Schon früh begann er daraufhin, den Malstil und die Sujets berühmter Maler zu stehlen, alte Leinwände in »neu aufgefundene« Meisterwerke zu verwandeln. So richtete Beltracchi über mehr als drei Jahrzehnte einen Schaden von insgesamt Dutzenden Millionen Euro nicht nur in Deutschland, sondern auch in London, Paris, Genf und New York an. Aber nicht nur der ökonomische Schaden war gewaltig, der Betrug unterminierte auch die Reputation vieler Expertinnen, Händler und Auktionatoren, die auf den kriminell guten Handwerker Beltracchi hereingefallen waren. Im Kölner Auktionshaus Lempertz etwa wurden mehrere Bilder versteigert, die sich im Nachhinein als Fälschungen Beltracchis herausstellten. Vom Landgericht Köln wurde Beltracchi 2011 als Mitglied einer Bande wegen Betrugs schließlich zu sechs Jahren Haft verurteilt. Und dann war da noch Helge Achenbach, Deutschlands wichtigster Kunstberater, der den großen Versicherungen und Autokonzernen Kunst vermittelte, der Politiker wie Gerhard Schröder und Künstler wie Jörg Immendorff seine Freunde nannte – und der alles immer eine Nummer größer wollte. Er fuhr kein normales Auto, sondern den Bentley, den ehemals Joseph Beuys besessen hatte. Und nicht nur den, sondern noch vier, fünf weitere Bentleys dazu. Auch die Erste Klasse war ihm beim Fliegen irgendwann nicht mehr genug, es mussten – wie bei Inigo Philbrick – Privatjets sein. Für den Künstler Gerhard Richter mietete Achenbach extra geräumige Hallen an, damit dieser zwei besonders große Gemälde malen konnte. Und seine Provision für die Vermittlung eines einzelnen Gemäldes von Pablo Picasso sollte nicht nur, wie vertraglich vereinbart, rund 180.000 Euro betragen, er nahm sich heimlich zwei Millionen Euro mehr. Am Ende war Helge Achenbachs Gefängniszelle zehn Quadratmeter klein.

Achenbach betrog bei Kunstgeschäften unter anderem einen befreundeten Aldi-Erben, den er eigentlich als Berater durch den wilden Kunstmarkt navigieren und vor überhöhten Preisen hätte schützen sollen. Dabei fälschte Achenbach auch Rechnungen von Galerien, machte aus günstigen Dollars teurere Euros, veränderte die Ziffern so, dass er mal einige Hunderttausend Euro, mal mehr als eine Million illegal dazu verdiente. Die gefälschten Rechnungen bezeichnete er später im Strafprozess gegen ihn als Collagen, so als sei er kein Betrüger, sondern ein genialer Künstler. Die Richter am Landgericht Essen verurteilten ihn 2015 trotzdem zu sechs Jahren Haft wegen Betrugs. Meist kommen Betrüger auf dem Kunstmarkt glimpflicher davon, gibt es doch nur wenige Staatsanwältinnen und Richter, die sich wirklich in die sonderbaren und komplizierten Usancen des Betriebs einarbeiten wollen. Es sind dann auch diese speziellen Gepflogenheiten auf dem deutschen wie internationalen Kunstmarkt, die besagte Taten und noch viele andere Fälle von Betrug, Hehlerei, Antikenschmuggel und Steuerhinterziehung erst möglich gemacht haben. Zusammen mit Stefan Koldehoff habe ich für das kürzlich erschienene Buch »Kunst und Verbrechen« zahlreiche exemplarische Fälle analysiert, dabei kristallisierten sich gewisse Strukturen und Muster heraus, die es den Tätern leicht machen: Obwohl es teilweise um Millionenwerte geht, werden viele Kunstgeschäfte noch immer per Handschlag abgewickelt. Der Insiderhandel ist auf dem Kunstmarkt nicht verboten, es gibt keine der Börsenaufsicht vergleichbare Institution, die Preise auf öffentlichen Auktionen können leicht durch die Vertreter der Künstler manipuliert werden. Betrüger wie Beltracchi flogen auch deshalb nicht früher auf, weil die Auktionshäuser und Kunstgalerien noch immer auf ihre angeblich lang tradierte Diskretion pochen: Meistens werden die Namen der Vorbesitzer von Kunstwerken vor den Käuferinnen geheim gehalten. So geheimnisvoll wie auf dem Kunstmarkt, sagte ein Analyst,

dessen Bank mit Helge Achenbach vor dessen Festnahme zusammengearbeitet hatte, seien die Gepflogenheiten sonst nur auf dem internationalen Diamantenmarkt – doch könne man sich auf diesem immerhin relativ leicht auf den Wert eines Diamanten einigen. Kunstkäufe im Hochpreissegment werden oft über Off-Shore-Firmen abgewickelt, deren wirtschaftlich Berechtigte im Dunklen bleiben. Begünstigt wurden solche intransparenten Geschäfte in der Vergangenheit noch, wenn sich die Kunstware in Freihäfen in Singapur, Luxemburg oder Genf befand. **Die Gepflogenheiten des Kunstmarkts haben viele Fälle von Betrug, Hehlerei, Antikenschmuggel und Steuerhinterziehung erst möglich gemacht** In einigen dieser Darkrooms des globalen Kunstmarkts können Kunstwerke nicht nur steuerfrei, sondern auch weitgehend frei von sonstigen Kontrollen gelagert und gehandelt werden. In der Vergangenheit tauchten in solchen Freeports auch geschmuggelte Antiken und einst von den Nazis geraubte Kunstwerke wieder auf. »Man kann nicht mehr als 100 Prozent Eigentum an einem Kunstwerk verkaufen«, erklärte der New Yorker Staatsanwalt im Sommer 2020 nach der Verhaftung des Galeristen Inigo Philbrick. Eine nur scheinbar überflüssige Feststellung, denn Philbrick habe in den vergangenen Jahren genau das erfolgreich getan, bevor er sich in die Südsee absetzte, so klagen mehrere seiner Kunden: Kunstwerke seien in Anteilen oder als Ganzes mehrfach an verschiedene Besitzer verkauft und schließlich, als sie Philbrick längst nicht mehr gehörten, von ihm noch als Sicherheit für Millionenkredite bei anderen Firmen hinterlegt worden. Mög-

lich machte diesen Betrug auch, dass es für Kunstwerke keine verpflichtenden Eigentümerverzeichnisse gibt – wie etwa Grundbücher für Immobilien oder Fahrzeugbriefe für Autos. Einige Gesetzesänderungen haben in den vergangenen Jahren schon für etwas mehr Sicherheit auf dem Kunstmarkt gesorgt, so wurde etwa durch die Schweizer Politik eine gewisse Transparenz der Eigentümerverhältnisse in den dortigen Freilagern durchgesetzt. In Deutschland schreibt das neue Kulturgutschutzgesetz – gegen das einige Lobbyisten des Kunstmarkts mit unhaltbaren Behauptungen und Schreckensszenarien agitiert hatten – seit 2016 zumindest einige erweiterte Sorgfaltspflichten vor, etwa dass Händlerinnen und Galeristen Unterlagen zur Identität eines Kunstkäufers oder einer Kunstverkäuferin 30 Jahre lang aufbewahren müssen. Mit solchen Unterlagen könnten in Zukunft die Wege von Werken, die sich als Raubgut oder Fälschung herausstellen, besser aufgeklärt werden. Und doch fehlt ein Gesetz, das etwa die Einziehung von Kunstfälschung erleichtern würde. Auch fehlt es in vielen Bundesländern an spezialisierten Ermittlern, die sich dem Kunstverbrechen annehmen. Neben dem Bundeskriminalamt beschäftigen nur die Landeskriminalämter in Baden-Württemberg, Bayern und Berlin Kommissare, die hauptberuflich billig kopierten Picasso-Grafiken und aus Museen gestohlenen Kulturschätzen auf der Spur sind. Sie sollten in Zukunft ebenso gestärkt werden wie all jene engagiert und leidenschaftlich arbeitenden Auktionatorinnen, Galeristen und Kunstexpertinnen, für die Kunst nicht ein Mittel zum Anlagebetrug ist – sondern ein Schatz voll Drama und Witz, Kritik und Schönheit. **Tobias Timm schreibt als Autor unter anderem für DIE ZEIT** Mehr dazu: Das Buch »Kunst und Verbrechen« von Stefan Koldehoff und Tobias Timm ist bei Galiani Berlin 2020 erschienen.

Kunsthandel im Nationalsozialismus

Die Provenienzforschung braucht geeignete Förderprogramme, mehr Transparenz und effizientere Netzwerke

MEIKE HOPP

Kulturgüter zirkulieren. Sie wechseln Standorte, Besitzverhältnisse und Kontexte. Zu einem bestimmten Zeitpunkt aus einer bestimmten Motivation heraus geschaffen, gefertigt oder produziert, werden Kulturgüter gesammelt und gehandelt, somit verpackt, transportiert, versichert, gekauft, empfangen, verwahrt oder präsentiert. Kulturgüter werden auch gestohlen und geraubt. Sie werden in Krisenzeiten geplündert, transloziert oder sichergestellt. Sie werden in kriegerischen Auseinandersetzungen, Diktaturen, autoritären Regimen oder unter ungleichen Machtverhältnissen konfisziert, enteignet, verschleppt oder zerstört. Immer sind hierbei menschliche Akteure im Spiel, denn Kulturgüter werden übergeben, von Hand zu Hand. Diese Hand- bzw. Besitzwechsel, ihre Eckdaten und Zeugnisse zu dokumentieren, kontextualisieren und zu bewerten ist Aufgabe der Provenienzforschung.

Vor allem im Kunsthandel hat Provenienzforschung eine lange Tradition. Als Bestandteil der fachlichen Expertise gehört sie seit dem 18. Jahrhundert zur Praxis der Vermittlung von kulturellen Objekten, da

hat Debatten um NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut, um Restitution und Wiedergutmachung entfacht und zur Sensibilisierung im Umgang mit Kulturgut beigetragen. In diesen Debatten geht es jedoch vor allem um den politisch-moralischen Stellenwert der Provenienzforschung, um die gesellschaftliche Verantwortung gegenüber Anspruchsberechtigten, deren Vorfahren während des Nationalsozialismus Kunstgegenstände widerrechtlich entzogen worden waren.

Diese Debatten lenken nun den Blick zurück auf eben jene Branche, die sich – obwohl historisch so eng mit Provenienzforschung verknüpft – im Hinblick auf ihre Rolle im Nationalsozialismus als äußerst undurchsichtig erweist: den Kunst- und Antiquitätenhandel. Im Juni 1939 schrieb der ehemalige Direktor des Staatlichen Kunstgewerbemuseums Wien, Hermann von Trenkwald, in einem Traktat: »Den Juden ist das in ihrem Besitze befindliche Kunst- und Kulturgut, an dem ihre Rasse schaffend nie beteiligt war, zu entziehen und in arische Hände zu bringen. Die Überleitung in arischen Besitz erfolgt über den Kunsthandel.« Und auch in Klaus Manns 1939 in Amsterdam verlegten Exilroman »Der Vulkan« heißt es: »ein paar wichtige Auktionen, weißt du; so viele reiche Leute ziehen doch jetzt weg von Deutschland, und da kommen Dinge auf den Markt, die sonst gar nicht zu kriegen gewesen sind...« Die Zitate zeugen von der signifikanten Rolle, die dem Kunstmarkt bei der sukzessiven Stigmatisierung, Entrechtung, Enteignung und schließlich Ermordung

ebenso wie Sammlerinnen bzw. Sammler und öffentliche Einrichtungen wie Museen, Bibliotheken und Archive. Involviert waren Behörden, Museumsfachleute und Sachverständige, aber auch »Marchand-amateurs« sowie temporäre – auch dubiose – Mittelspersonen. Sie kooperierten mit NS-Behörden, -Funktionären und Sonderstäben, mit Hitlers »Sonderbeauftragten« für das geplante, aber nie realisierte »Führermuseum« in Linz, mit Finanzämtern, der Gestapo, dem Zoll, aber auch mit Banken, Speditionen, Transport- oder Versicherungsunternehmen. Es ist eine maßgebliche Aufgabe der Provenienzforschung, den Kunstmarkt in seiner Rolle als Dreh- und Angelpunkt im perfiden System des Kunst- und Kulturgutraubs zu beleuchten. Nur so können Grundlagen für die Identifizierung von NS-Raubgut in öffentlichen Sammlungen gelegt, nur so können optimale Voraussetzungen für Einzelfallrecherchen geschaffen und Kulturgüter restituiert werden.

Doch hierfür ist die transparente Aufbereitung noch vorhandener Quellen essenziell. 2009 hat das Münchner Auktionshaus Neumeister als erstes Kunsthandelsunternehmen in Deutschland in Kooperation mit dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München ein Forschungsprojekt in Auftrag gegeben, das die Geschichte seiner Vorgängerinstitution, des Kunstversteigerungshauses Adolf Weinmüller, untersuchte. Einlieferer- und Käufernamen von 33 Münchner Versteigerungen sowie elf Wiener Versteigerungen der Jahre 1936 bis 1944 wurden der Datenbank Lost Art des

Wir brauchen geeignete – internationale – Förderprogramme für die Entwicklung digitaler Forschungsinfrastrukturen. Akteure wie Hildebrand Gurlitt hatten überaus effiziente Netzwerke. Wenn wir diese durchdringen wollen, ist es an der Zeit, dass auch die Provenienzforschung effizientere Netzwerke begründet

wenige Beispiele wegweisender Projekte, die ich an dieser Stelle nenne.

Projekte, die aber bisher überwiegend teilfinanziert sind, denn adäquate Förder-schienen hierfür gibt es bisher nicht. Chancen und Potenziale dieser Projekte können so kaum ausgeschöpft werden. Dabei geht es nicht allein darum, Geschäftsbücher und Personendaten offenzulegen und »Opfer« bzw. »Täter« zu definieren, sondern darum, die komplexen Mechanismen am Kunstmarkt begreifen zu lernen. Diejenigen Sammlungen, die in den 1910er und 1920er Jahren aufgebaut wurden, sind vielfach dieselben, die in den 1930er und 1940er Jahren unter dem Druck der Verfolgung aufgelöst oder konfisziert wurden. Doch erst umfassende valide Auswertungen von Daten zu involvierten Akteuren und Netzwerken lassen schließlich Kontinuitäten und Widersprüche erkennen, staatlich-behördliches Verwaltungshandeln von privaten Handlungsspielräumen unterscheiden.

Zu den wohl bekanntesten Protagonisten am NS-Kunstmarkt, der seine Handlungsspielräume rigoros nutzte, gehört der durch den »Schwabinger Kunstfund« 2013 berühmt gewordene Hildebrand Gurlitt. Abgesehen von der ungeklärten Frage nach der Rechtmäßigkeit der Beschlagnahme des »Kunstbestands« durch die Staatsanwaltschaft in der Wohnung seines 2014 verstorbenen Sohnes Cornelius Gurlitt, bleibt die Tatsache unbestritten, dass Hildebrand Gurlitt zu den umtriebigen Händlern im »Dritten Reich« gehört hatte. Und das obwohl er zuvor als Museumsdirektor in Zwickau und Leiter des Hamburger Kunstvereins selbst zweimal Opfer konservativer, nationalsozialistischer Kulturpolitik geworden war.

Seine Aktivitäten im Rahmen der »Verwertungsaktion Entartete Kunst«, aber vor allem auch seine Ankäufe für Hitler auf den Kunstmärkten in den besetzten Westgebieten, allem voran in Paris, bringen mich zurück zum Anfang: Kulturgüter zirkulieren. Allein um



20. Ellsworth Kelly, 1923-2015, USA, Malerei, 50.250 Punkte

deren Biografie nicht nur Rückschlüsse auf Authentizität zulässt, sondern ihr zentrale Bedeutung bei der Wertbestimmung zukam. Kurz: Je renommierter die Sammlungen, in denen sich kulturelle Objekte einst befunden haben, desto vermeintlich höher deren Qualität und somit auch ökonomischer Wert. Provenienzforschung ist deshalb untrennbar mit der Geschichte des Kunstmarktes im 19. und 20. Jahrhundert verbunden, der Entwicklung von Verkaufskatalogen, Werkverzeichnissen und des »Expertisenwesens«.

In den vergangenen Jahrzehnten hat sich die Situation allerdings enorm gewandelt. Die auf der 1998 in Washington durchgeführten »Conference on Holocaust-Era Assets« verabschiedeten Washington Principles fordern Aufklärung ungesicherter Provenienzen von Kunstwerken vor allem in öffentlichem Besitz. Auch das gesteigerte Interesse der Medien

jener deutschen Bürger zukam, die nach NS-Definition als »Juden« galten oder anderweitig verfolgt waren. Es geht um »Umverteilung« und »Verwertung« einer nicht mehr zu beziffernden Masse an NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut – angefangen mit den durch Berufsverbote, diskriminierende Fiskalpolitik, Sühne- und Zwangsabgaben oder andere Repressalien forcierten Zwangsverkäufen, über zurückgelassenes Auswanderungsgut, Enteignungs- bzw. und »Arisierungsmassen« bis hin zum Raub- bzw. Beutegut aus den besetzten Gebieten.

Doch noch immer gehört die Geschichte des Kunsthandels im Nationalsozialismus zu den Forschungsdesideraten. Von der radikalen Ausschaltung »nichtarischer« Händlerinnen und Händler und der Auflösung ihrer Geschäfte in einer konzentrierten Aktion im Sommer 1935 profitierten alteingesessene »arische« Unternehmen

Deutschen Zentrums Kulturgutverluste in Magdeburg zur Verfügung gestellt. Damit liegen zur Herkunft von ca. 33.000 in diesem Zeitraum gehandelten Objekten – darunter Einlieferungen der Gestapo Prag oder aus den besetzten Niederlanden – nur wesentlich detailliertere Informationen vor, welche für die internationale Forschung und Restitutionsverfahren von unschätzbarem Wert sind.

Zu den frühen Opfern der Verfolgung gehörte der jüdische Auktionator Hugo Helbing. Ein Projekt zur Digitalisierung der in Deutschland und der Schweiz befindlichen Auktionsprotokolle zwischen 1895 und 1935 wird 2021 mit einer Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft an der Universitätsbibliothek Heidelberg starten. Ein weiteres Projekt zur Erschließung des Fotoarchivs der 1880 begründeten Kunsthandlung Julius Böhler befindet sich in Bearbeitung – nur einige

die allein quantitative Dimension der massenhaften Translokationen von Kulturgütern im »Dritten Reich« durch den Kunsthandel zu fassen, brauchen wir uneingeschränkt Transparenz im Umgang mit Kulturgütern und historischen Quellen und Daten zu ihrer Herkunft, denn ein intransparenter Umgang führt erneut zur Reproduktion von Ungleichheitspositionen, Rassismen und Antisemitismen. Und wir brauchen geeignete – internationale – Förderprogramme für die Entwicklung digitaler Forschungsinfrastrukturen. Akteure wie Hildebrand Gurlitt hatten überaus effiziente Netzwerke. Wenn wir diese durchdringen wollen, ist es an der Zeit, dass auch die Provenienzforschung effizientere Netzwerke begründet.

Meike Hopp leitet das Fachgebiet für Digitale Provenienzforschung an der TU Berlin. Sie ist außerdem Vorsitzende des Arbeitskreis Provenienzforschung

Zum Referentenentwurf des Bundesministeriums der Justiz und für Verbraucherschutz

»Entwurf eines Gesetzes zur Vereinheitlichung des Stiftungsrechts«

Stellungnahme des Deutschen Kulturrates

Berlin, den 30.10.2020. Der Deutsche Kulturrat, der Spitzenverband der Bundeskulturverbände, ist enttäuscht über den vom Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz vorgelegten Entwurf eines Gesetzes zur Vereinheitlichung des Stiftungsrechts. Zwar sieht der Entwurf einige wenige Verbesserungen im Stiftungsrecht vor. Im Großen und Ganzen bleibt er jedoch hinter den Erwartungen sowie zivilgesellschaftlichen Debatten der letzten Jahre zurück und ist von Misstrauen gegenüber der Zivilgesellschaft geprägt. Er engt die Handlungsspielräume von Stifterinnen und Stiftern sowie von Stiftungen ein, statt flexibles Handeln zu ermöglichen.

Im Entwurf gerät aus dem Blick, dass Stifterinnen und Stifter ihr Vermögen ganz überwiegend aus philanthropischem Antrieb dem Gemeinwohl widmen. Dieser Impetus verdient Wertschätzung. Stiftungen sind wichtige zivilgesellschaftliche Akteure. Sie handeln unabhängig und sind dem in der Zweckbestimmung formulierten Stifterwillen verpflichtet. Sie sind keine Lückenbüßer für staatliches Handeln und ebenso wenig Mündel des Staates.

In seiner Stellungnahme vom 25.03.2015 hat sich der Deutsche Kulturrat dafür ausgesprochen, die Anpassungen im Stiftungsrecht mit Augenmaß vorzunehmen. Der vorliegende Entwurf lässt dieses Augenmaß vermissen und stellt

vor allem auf die Bedürfnisse der Stiftungsaufsicht ab.

Im Folgenden nimmt der Deutsche Kulturrat zu ausgewählten Aspekten des o.g. Referentenentwurfs Stellung:

1. Als im Grundsatz positiv erachtet der Deutsche Kulturrat die intendierte Vereinheitlichung des Stiftungsrechts. Die Ausgestaltung ist jedoch im oben erwähnten Sinne zu detailliert und einengend.
2. Klargestellt werden sollte in jedem Fall, dass die Regelungen ausschließlich für rechtsfähige Stiftungen bürgerlichen Rechts gelten. Die gerade im Kulturbereich häufig anzutreffenden Treuhandstiftungen (nicht-rechtsfähige Stiftungen) werden von den Neuregelungen nicht erfasst. Hier muss vermieden werden, dass durch einen Rechtsformzusatz bei rechtsfähigen Stiftungen bürgerlichen Rechts andere Stiftungen in der öffentlichen Wahrnehmung benachteiligt werden.
3. Grundsätzlich zu begrüßen ist, dass Verbrauchsstiftungen definiert werden. Die Ausgestaltung ist jedoch zu eng und praxisfern. Der Deutsche Kulturrat lehnt ab, dass künftig Verbrauchsstiftungen mit einem definierten zeitlichen Ende versehen sein müssen. Dies widerspricht der Stiftungspraxis und dem Handeln von Verbrauchsstiftungen, deren zeitliches Ende bei der Errichtung nicht stichtagsgenau vorherzusehen

ist. Es wäre besser, auf die Erfüllung des Zwecks abzustellen.

4. Nicht nachzuvollziehen ist, dass die Stiftung auf Zeit nicht möglich sein soll. Dieses Modell hat sich in den letzten Jahrzehnten bewährt. Seine Abschaffung ist nicht nachvollziehbar.
5. Positiv ist, dass die Zulegung und Zusammenlegung von Stiftungen künftig rechtssicher erfolgen. Auch eine Regelung zur Umwandlung einer Stiftung in eine Verbrauchsstiftung ist zu begrüßen.
6. Als problematisch sieht der Deutsche Kulturrat, dass die Hürden für Satzungsänderungen und Zweckänderungen zu hoch gelegt werden. Ausnahmen sind nur in der Errichtungssatzung möglich und nur unter engen Voraussetzungen. Damit sind im Ergebnis bei bestehenden Stiftungen, deren Satzung zwar bereits eine erleichterte Satzungsänderung vorsieht, die aber den geplanten neuen Bestimmungen nicht entspricht, Satzungsänderungen nicht mehr möglich. Im Ergebnis werden bestehende Stiftungen, selbst wenn die Flexibilität in ihren Satzungen nach bisheriger Rechtslage ausreichend geregelt ist, unflexibler. Zudem ist die vorgeschlagene Regelung verfassungswidrig und schafft Unsicherheit. Überdies sollen grundsätzlich keine Zweckerweiterungen mehr möglich sein. In bisheriger bewährter Praxis kann der Zweck einer Stiftung erweitert werden, wenn entweder die zu ver-

wendenden Mittel für den bisherigen Zweck nicht dauerhaft voll erforderlich sind oder eine maßgebliche Zustimmung erfolgt.

7. Die Bestimmung, dass Stiftungen künftig ihren Zweck aus den Erträgen ihres Grundstockvermögen erfüllen können sollen, ist höchst missverständlich. Es muss klargestellt werden, dass auch andere Einkunftsarten statthaft sind. Stiftungen bürgerlichen Rechts, die ihren Zweck mittels (staatlicher) Zuschüsse erfüllen, werden ansonsten handlungsunfähig.
8. Nicht praxistauglich ist die vorgesehene Ausgestaltung der Pflicht des Vermögenserhalts für Stiftungen zu deren Vermögen Kunstwerke gehören. Die in den letzten Jahren forcierten Rückgaben von NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut oder von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten könnten erschwert bis unmöglich werden. Hier würden durch das Stiftungsrecht kulturpolitische Ziele konterkariert werden.
9. Weiter engen die geplanten Vorschriften zum Kapitalerhalt das Handeln von Stiftungen unnötig ein. Insbesondere ist die Übernahme des Surrogatsprinzips vollkommen praxisuntauglich und eine Einengung der bisherigen Rechtslage für die Verwendbarkeit von Umschichtungsgewinnen. Sie beschneiden damit mehr als bislang die Möglichkeiten von Stifterinnen und Stiftern, den Kapitalerhalt auszugestalten und werden bei bestehenden Stiftungen

zu erheblichen Problemen führen.

10. Das geplante Stiftungsregister ist im Grundsatz ein zu begrüßender Ansatz, in seiner Ausgestaltung bleibt es jedoch hinter den Transparenzerwartungen mit Blick auf Mittelherkunft und -verwendung zurück.
11. Generell fehlen Übergangsregelungen für bestehende Stiftungen, damit sie sich an die neue Rechtslage anpassen können. Das trifft beispielsweise auf Satzungsänderungsmöglichkeiten zu, die bisher bestanden und die nun an die neue Rechtslage angepasst werden müssen, um zu vermeiden, dass die Stiftungen entgegen dem Stifterwillen faktisch erstarren.
12. Nicht nachzuvollziehen ist für den Deutschen Kulturrat, weshalb ein haftungsfreier Ermessensspielraum bei vernunftbasiertem Handeln nur Stiftungsvorständen, nicht aber Vereinsvorständen zugestanden werden soll. Hier wird ein Graben zwischen Stiftungen und Vereinen geschaffen, der nicht nachvollziehbar ist. Im Kulturbereich haben Vereine eine herausragende Bedeutung.

Insgesamt regt der Deutsche Kulturrat an, den vorgelegten Referentenentwurf grundlegend zu überarbeiten, ihn vom paternalistischen Denken zu befreien und einen Entwurf für ein Stiftungsrecht vorzulegen, der einer modernen Demokratie des 21. Jahrhunderts mit einer starken Zivilgesellschaft gerecht wird.

Zum Referentenentwurf eines Gesetzes zur Anpassung des Urheberrechts an die Erfordernisse des digitalen Binnenmarkts

Stellungnahme des Deutschen Kulturrates

Berlin, den 06.11.2020. Der Deutsche Kulturrat, der Spitzenverband der Bundeskulturverbände, bedankt sich für die Möglichkeit, zu dem Referentenentwurf eines Gesetzes zur Anpassung des Urheberrechts an die Erfordernisse des digitalen Binnenmarkts Stellung nehmen zu können.

I.

Der Deutsche Kulturrat hat sich bereits mit Stellungnahmen vom 4. Februar 2020 und 13. August 2020 zu den Diskussionsentwürfen des BMJV geäußert. Den dort vorgetragenen Bedenken wurde im Referentenentwurf (Stand: 2. September 2020) nur teilweise Rechnung getragen. Der Deutsche Kulturrat nimmt deshalb auf seine bisherigen Ausführungen vollständig Bezug; auf folgende Punkte ist dabei besonders einzugehen:

1. Urhebervertragsrecht (§ 32 ff. UrhG)

Der Deutsche Kulturrat verweist zunächst auf seine Stellungnahme vom 13. August 2020. Er begrüßt, dass der Vorschlag zu § 32d Abs. 3 UrhG-E aufgegriffen wurde und nunmehr nach § 32d Abs. 3 Satz 1 UrhG-E die Möglichkeit besteht, durch Vereinbarungen, die auf einer gemeinsamen Vergütungsregel oder einem Tarifvertrag beruhen, von den Vorgaben nach § 32d Abs. 1 und 2 abzuweichen. Für problematisch wird allerdings die Ausgestaltung des § 32d Abs. 3 Satz 2 UrhG-E gehalten, die mit dem Kriterium »... zumindest ein vergleichbares Maß an Transparenz...« einen sehr unscharfen Rahmen für Verhandlungen setzt. Es wird befürchtet, dass dadurch Auseinandersetzungen

über die Wirksamkeit von Vereinbarungen ausgelöst werden, die zu erheblicher Rechtsunsicherheit führen.

2. Schrankenregelungen

- Text und Data Mining (§§ 44b, 60d UrhG-E) Der Deutsche Kulturrat bedauert, dass die Schrankenregelungen zu Text und Data Mining weiterhin keinerlei Vergütungsanspruch vorsehen. Er spricht sich erneut mit Nachdruck dafür aus, einen gesetzlichen Vergütungsanspruch für kommerzielles und nichtkommerzielles Text und Data Mining einzuführen, der verwertungsgesellschaftspflichtig ausgestaltet sein sollte.
- Sammlungen für den religiösen Gebrauch (§ 46 UrhG) Der Deutsche Kulturrat erinnert erneut an seine Bitte, das vorliegende Gesetzgebungsverfahren zum Anlass zu nehmen, § 46 UrhG (Sammlung für den religiösen Gebrauch) an § 60b UrhG (Unterrichts- und Lehrmedien) anzupassen. Die derzeitige Regelung, die in Bezug auf Sammlungen für den religiösen Gebrauch der Vorschrift des § 46 UrhG a. F. entspricht, führt bei den befassten Verwertungsgesellschaften zu einem kaum vertretbaren Verwaltungsaufwand, und ist – soweit ersichtlich – inhaltlich in keiner Weise gerechtfertigt.
- Karikatur, Parodie und Pastiche (§ 51a UrhG-E) Der Referentenentwurf hat die erheblichen Bedenken des Deutschen Kulturrats in Bezug auf die neue Pastiche-Schranke nicht berücksichtigt.

Es fehlt weiterhin an einer gesetzlichen Definition, was genau unter »Pastiche« zu verstehen ist. Solange dies nicht hinreichend geklärt ist, ist die vorgeschlagene Regelung verfassungswidrig und mit Blick auf den 3-Stufen-Test höchst problematisch. Das gilt umso mehr, weil im Rahmen des § 51a UrhG-E – im Unterschied zu §§ 5, 7 Abs. 2 UrhDaG-E – keinerlei Vergütung für Pastiche-Nutzungen vorgesehen ist. Da keine europarechtliche Verpflichtung besteht, eine allgemeine Pastiche-Schranke einzuführen, spricht sich der Deutsche Kulturrat auf der Grundlage der bisherigen Regelungsentwürfe dafür aus, auf eine derartige Bestimmung ganz zu verzichten. Jedenfalls aber sollten die Erfahrungen bei Anwendung der – europarechtlich vorgegebenen – Pastiche-Schranke im Zusammenhang mit Plattformnutzungen (§5 Nr. 2 UrhDaG-E) abgewartet werden.

- Verlegerbeteiligung (§ 63a UrhG-E; §§ 27, 27a, 27b VGG-E) Der Deutsche Kulturrat begrüßt, dass einigen Bedenken gegenüber dem Diskussionsentwurf im Referentenentwurf Rechnung getragen wurde. Problematisch ist allerdings die Vorgabe in § 63a Abs. 2 UrhG-E, wonach gesetzliche Vergütungsansprüche – generell – nur durch Verwertungsgesellschaften geltend gemacht werden können, die Rechte von Urhebern und Verlegern gemeinsam wahrnehmen. Für diese Regelung, die – anders als in der Begründung (S. 111) vorgetragen – sich nicht bereits aus dem geltenden Recht ergibt, fehlt bisher jede Erläuterung. Das ist überraschend, weil derzeit gesetzliche Vergütungs-

ansprüche auch von Verwertungsgesellschaften wahrgenommen werden, die keine Rechte von Urhebern und Verlagen gemeinsam vertreten. Dies ändert aber selbstverständlich nichts daran, dass im Gesetz festgelegt werden muss, dass der Beteiligungsanspruch der Verleger nur von einer gemeinsamen Verwertungsgesellschaft von Urhebern und Verlegern wahrgenommen werden kann. Hierauf hatte der Deutsche Kulturrat bereits in seiner Stellungnahme vom 4. Februar 2020 hingewiesen.

Eine deutliche Verbesserung ergibt sich aus der Übergangsregelung nach § 140 VGG-E, die nunmehr einen klaren Stichtag (7. Juni 2021) für die Verteilung der Einnahmen vorsieht.

Der Deutsche Kulturrat betont erneut, dass die Verlegerbeteiligung in Umsetzung von Art. 16 DSM-Richtlinie schnellstmöglich eingeführt werden muss, um den Fortbestand der gemeinsamen Verwertungsgesellschaften von Urhebern und Verlagen nicht zu gefährden. Sollte sich deshalb abzeichnen, dass der Referentenentwurf insgesamt nicht zügig verabschiedet werden kann, bittet der Deutsche Kulturrat dringend darum, Art. 16 DSM-Richtlinie in einem isolierten Gesetzgebungsverfahren umzusetzen.

- Presseverlegerleistungsschutzrecht (§ 87f. ff. UrhG-E) Der Referentenentwurf enthält punktuelle Verbesserungen im Vergleich zum Diskussionsentwurf, die begrüßt werden. Soweit nunmehr in § 87k Abs. 1 UrhG-E eine Mindestbeteiligung der Urheber an den Einnahmen

des Presseverlegers vorgesehen ist, erscheint dies jedenfalls dann konsequent, wenn es dabei bleibt, dass nach § 27b VGG-E eine Mindestbeteiligung des Urhebers für die Einnahmen aufgrund der gesetzlichen Vergütungsansprüche vorgesehen wird. Wie bereits in der Stellungnahme zum ersten Diskussionsentwurf vom 4. Februar 2020 ausgeführt, wird die Frage der Mindestbeteiligung bei den Mitgliedern des Deutschen Kulturrats aber unterschiedlich bewertet.

Kollektive Lizenzen mit erweiterter Wirkung (§ 51 ff. VGG-E) Der Deutsche Kulturrat begrüßt auch hier punktuelle Verbesserungen und verweist im Übrigen auf seine Stellungnahme vom 13. August 2020.

3. Urheberrechts-Diensteanbieter-Gesetz (UrhDaG-E)

Der Deutsche Kulturrat hält an seinen grundsätzlichen Bedenken gegenüber dem inhaltlichen Konzept des UrhDaG-E fest und verweist insoweit auf seine Stellungnahme vom 13. August 2020 (vgl. dazu auch unter II.). Das gilt insbesondere in Bezug auf die Einführung der Schrankenregelung nach § 6 UrhDaG-E, die europarechtlich sehr fraglich ist und im Übrigen eine zu weitgehende Nutzung gesetzlich erlaubt. Zu begrüßen ist allerdings, dass nunmehr für Pastiche-Nutzungen nach § 5 UrhDaG-E gem. § 7 Abs. 2 UrhDaG-E eine Vergütung zu zahlen ist. Gleiches gilt für die Vergütungspflicht nach § 7 Abs. 2 UrhDaG-E in Bezug auf Nutzungen, die sich nach § 16 Abs. 2 UrhDaG-E nachträglich als unzutreffend herausstellen. **Fortsetzung auf Seite 43** ➤

Fortsetzung von Seite 42

II.

Zu den Fragen, bei denen anlässlich des Schreibens des BMJV vom 13. Oktober 2020 noch besonderer Beratungsbedarf besteht, nimmt der Deutsche Kulturrat zusammenfassend wie folgt Stellung:

1. Der Deutsche Kulturrat hat – wie oben bereits ausgeführt – erhebliche Bedenken, dass der Entwurf der Pastiche-Schranke mit 3-Stufen-Test und Verhältnismäßigkeitsgrundsatz vereinbar ist. Vor allem muss im Gesetz geklärt werden, welche konkreten Nutzungen unter die neue Regelung fallen. Derzeit könnte fast jede Nutzung, bei der fremde Werke verwendet werden, als ein Pastiche angesehen werden. Das aber würde die »normale Verwertung« klar beeinträchtigen und die Interessen der Urheber und Rechtsinhaber ungebührlich verletzen.

2. Der Deutsche Kulturrat hält die Regelung in § 87g Abs. 1 UrhG-E für sachgerecht.

3. In Bezug auf die Mindestquote des Beteiligungsanspruchs der Urheber an den Einnahmen der Presseverleger wird auf die obigen Ausführungen verwiesen.

4. Die Entfristung des Urheberrechts-Wissensgesellschafts-Gesetzes wird von den Mitgliedern des Deutschen Kulturrates unterschiedlich bewertet. Dabei wird vielfach die Ansicht vertreten, dass die Befristung ein wichtiges Instrument ist, um – nach Evaluierung – eine ggf. erforderliche Anpassung der neuen Vorschriften sicherzustellen. Nach dieser Auffassung sollte deshalb die Befristung nicht gestrichen

werden. Insoweit spielt vor allem eine Rolle, dass bereits bei Einführung der Befristung im Sommer 2017 bekannt war, dass es voraussichtlich demnächst auf EU-Ebene verbindliche Schrankenregelungen geben würde. Es erscheint deshalb widersprüchlich, wenn bereits jetzt – vor der Evaluierung – die Befristung aufgehoben wird. Die Befristung bedeutet im Übrigen auch nicht, dass automatisch bei Ablauf der Befristung ein europarechtswidriger Zustand eintreten würde. Vielmehr könnten nach Durchführung der Evaluierung – und rechtzeitig vor dem 1. März 2023 – etwaige Änderungen des UrhWissG verabschiedet und gleichzeitig die Befristung aufgehoben werden.

5. In Bezug auf die Mindestquote des Beteiligungsanspruchs der Urheber bei Einnahmen aufgrund von gesetzlichen

Vergütungsansprüchen wird auf die obigen Ausführungen verwiesen.

6. und 7. Der Deutsche Kulturrat hält das im Referentenentwurf verfolgte inhaltliche Konzept des UrhDaG-E weiterhin für sehr problematisch. Das gilt insbesondere für die Annahme, dass mit Art. 17 DSM-Richtlinie ein neues – eigenständiges – Recht der öffentlichen Wiedergabe für urheberrechtlich geschützte Werke, die von Nutzern der Dienste auf Plattformen hochgeladen werden, geschaffen wurde. Diese rechtliche Einschätzung ist aber Voraussetzung dafür, dass die Schrankenregelung nach § 6 UrhDaG-E europarechtlich zulässig ist. Soweit in der Begründung des Referentenentwurfs nunmehr die Ansicht vertreten wird, dass eine Schrankenregelung als Unterfall einer Erlaubnis (»authorisation«) im Sinne von Art. 17 Abs. 1

Unterabs. 2 DSM-Richtlinie anzusehen ist, überzeugt das nicht. Eine solche Annahme würde bedeuten, dass im Bereich von Art. 17 DSM-Richtlinie jede beliebige Schrankenregelung zugunsten der Plattformen und ihrer Nutzer eingeführt werden könnte; es erscheint fast ausgeschlossen, dass dies vom europäischen Gesetzgeber beabsichtigt war. Auch das Konsultationspapier der EU-Kommission vom 27. Juli 2020 stützt nach hiesigem Verständnis die Ansicht des BMJV nicht. Schrankenregelungen sind bekanntlich in der englischen Terminologie »exceptions and limitations«; eine »authorisation« dürfte dagegen immer eine rechtsgeschäftliche Zustimmung implizieren. Richtig ist allerdings, dass diese individuell oder kollektiv (auch aufgrund von erweiterten kollektiven Lizenzen) erteilt werden kann (vgl. Kommissionspapier vom 27. Juni 2020, S. 3).

Kultur macht stark III auf den Weg bringen
Stellungnahme des Deutschen Kulturrates

Berlin, den 30.09.2020. Der Deutsche Kulturrat, der Spitzenverband der Bundeskulturverbände, fordert die Auflage eines Förderprogramms »Kultur macht stark III«. Mit dem Bundeshaushalt 2021 sollten daher Verpflichtungsermächtigungen für fünf Jahre nach Abschluss von »Kultur macht stark II« beschlossen werden.

Der Deutsche Kulturrat war an der Entwicklung des Bundesprogramms des Bundesministeriums für Bildung und Forschung »Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung« intensiv beteiligt. Das Programm fördert gemeinschaftliche Angebote der außerschulischen kulturellen Bildung, die von lokalen Bündnissen verantwortet werden. Die Angebote richten sich insbesondere an jene Kinder und Jugendliche, die aufgrund von Bildungsbarrieren weniger Chancen haben, an kulturellen Bildungsangeboten zu partizipieren. Im Programm übernehmen die Programmpartner, d.h. bundesweit tätige Verbände und Initiativen aus dem Kultur-, Bildungs-, Jugend- und Mediensektor, eine besondere Verantwortung. Sie reichen die Fördermittel an die Bündnispartner weiter, die sich mit konkreten Vorhaben auf deren jeweilige Projekte bewerben. Die Umsetzung durch Bundesverbände und Initiativen hat sich sehr bewährt, da sie im Feld der kulturellen Bildungsarbeit verankert sind, über ihre Projekte die Qualität sichern und aufgrund ihrer Nähe zu den lokalen Akteuren flexibel auf Bedarfe der Zielgruppe reagieren können. Durch Beratung und Fortbildung stellen sie gemeinsam mit den Bündnissen sicher, dass adäquate Angebote unterbreitet werden, die von den Kindern und Jugendlichen angenommen werden. Zusätzlich tragen die Begleit-

strukturen zum Erfolg des Programms bei, indem sie einen wichtigen Beitrag zur Mobilisierung, zum fachlichen Austausch und zur Weiterentwicklung des Feldes bieten.

»Kultur macht stark« ist erfolgreich
Das Programm »Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung« ist sehr erfolgreich, wie die bisherigen Evaluierungen belegen. Es zeigt eine große Breitenwirkung, so wurden bislang rund eine Million Kinder und Jugendliche in der gesamten Bundesrepublik – auch in ländlichen Räumen – erreicht. Es fördert Kinder und Jugendliche, die in schwierigen sozialen Situationen aufwachsen und dadurch neue Möglichkeiten der Bildung und Teilhabe erhalten. Die Angebote sind sehr vielfältig und breit angelegt, sodass unterschiedliche Interessen und Bedürfnisse von jungen Menschen berücksichtigt und unterschiedliche Akteure vor Ort für die Umsetzung aktiviert und zusammengebracht werden. Das Programm ermöglicht den Programmpartnern sowie den Bündnissen vor Ort, flexibel auf aktuelle Anforderungen einzugehen. Das galt beispielsweise in den Jahren 2015 und 2016 für Angebote für geflüchtete Kinder und Jugendliche, die in Deutschland ankamen oder auch für digitale und kontaktlose Angebote während des coronabedingten Lockdowns im Frühjahr 2020. Solche schnellen Reaktionen sind dank der Einbindung in Bildungslandschaften und -netzwerke möglich, die vom Programm »Kultur macht stark« wiederum gestärkt werden. Auch auf der Bundesebene haben sich neue Allianzen zur Stärkung der kulturellen Bildung gebildet. Das Programm leistet aufgrund seiner Ziele und seiner Struktur einen

wichtigen Beitrag zu gleichwertigen Lebensverhältnissen und gerechten Chancen in Deutschland.

»Kultur macht stark III« jetzt auf den Weg bringen

Der Erfolg des Programms zeigt, dass es geeignet ist, Bildungsbarrieren abzubauen, den sozialen Zusammen-

halt zu stärken sowie Kooperationen im Bildungs-, Sozial-, Jugend- und Kulturbereich zu unterstützen.

Da nach wie vor Kinder und Jugendliche in prekären Verhältnissen aufwachsen, besteht der Förderbedarf für Zugangschancen weiterhin. Der Deutsche Kulturrat fordert daher die Auflage eines Förderprogramms

»Kultur macht stark III«, bei dem wieder auf die Umsetzung durch bundesweite Verbände und andere Träger aus dem Kultur-, Bildungs-, Jugend- und Mediensektor gesetzt wird. Mit dem Bundeshaushalt 2021 sollte daher eine Verpflichtungsermächtigung für ein Programm »Kultur macht stark III« beschlossen werden.

STELLUNGNAHMEN DES DEUTSCHEN KULTURRATES

Die Stellungnahmen des Deutschen Kulturrates e.V. werden in den Fachausschüssen der aktuellen Amtszeit erarbeitet. In der Amtszeit 2019 bis 2022 bestehen die Fachausschüsse Arbeit und Soziales, Bildung, Digitalisierung und künstliche Intelligenz, Europa/Internationales, Kulturerbe, Medien, Steuern und Urheberrecht. In diesen arbeiten neben Expertinnen und Experten aus den Sektionen des Deutschen Kulturrates auch Fachleute als Gäste. In einer Stellungnahme werden kultur- und medienpolitische Problemfelder benannt und relevante

Forderungen gestellt. Zudem zeigen Stellungnahmen entsprechende Lösungsansätze und perspektivische Handlungsempfehlungen auf. Nach der Erarbeitung im Fachausschuss entscheidet der Sprecherrat final über eine Stellungnahme. Ist eine Stellungnahme verabschiedet, geht es darum, die Stellungnahme gegenüber Politik und Verwaltung zu vertreten. Dies ist Aufgabe des Geschäftsführers, der auch für Rückfragen zur Verfügung steht. Hier finden Sie alle Stellungnahmen des Deutschen Kulturrates: kulturrat.de/positionen.

kultur stellen markt

www.nmz.de/stellenmarkt
Print & Online
seriös – aktuell
seit 68 Jahren

A photograph of a man with grey hair, wearing a dark suit, playing a double bass. He is looking down at the instrument. The background is blurred, showing some greenery and other people.

www.nmz.de
neue musikzeitung

Kurz-Schluss

Wie ich einmal dazu beitragen wollte, einer staatstragenden Partei bei einer Personalentscheidung zu helfen

THEO GEISLER

Aktuell leben wir in einer Zeit zahlloser Unwägbarkeiten. Dieser Zustand ist zunehmend unerträglich. Wird der FC Bayern wieder Deutscher Fußballmeister? Gewinnt Til Schweiger endlich einen Oscar? Schafft es Volkswagen, die technischen Daten des Ur-Käfers mit seinen Elektromodellen ohne Betrugssoftware zu übertreffen? Und ausgerechnet in dieser Situation – nur drei Schockbeispiele von vielen – stürzt uns auch noch eine politische Partei, die sonst immer als Garant geistiger, körperlicher und seelischer Stabilität galt, in den Orkus zweifelzerätzter Zukunftsangst. Wer wird künftig die Christlich Demokratische Union (CDU) in die Post-Merkel-Ära führen?

Momentan drei höchst unterschiedliche Kandidaten liefern sich einen zumindest im übertragenen Sinn blutigen Konkurrenzkampf. Den definiert die scheidende Nominalchefin – wer den Laden immer noch wirklich schmeißt, muss hier nicht ausgebreitet werden – Annegret Kramp-Karrenbauer zu Recht als egomanisches, typischerweise von männlichen Eitel-

keiten getriebenes Gemetzel am Image der staatstragenden Partei.

Da protzt der millionenschwere Blackrock-gestählte Friedrich Merz immer wieder mit populären politischen Patentrezepten, die entweder auf einen Bierdeckel – oder im Feld der Sozial- oder Frauenpolitik – gar auf eine Briefmarke passen. Nordrhein-Westfalens Verbal-Weichspülmeister Armin Laschets politisch-programmatische Aussagen sind so greifbar wie eine Seifenblase, so volatil wie ein Händchen voll Helium. Und wer bitte ist Norbert Röttgen? Na ja, er hat ein Buch geschrieben oder schreiben lassen mit dem Titel: »Deutschlands beste Jahre kommen noch: Warum wir keine Angst vor der Zukunft haben müssen«. Schräger Zweckoptimismus. Gebraucht einsneunzig bei Amazon. Und er stammt aus Meckenheim. Auch NRW. Wie soll man als Normal-Bürger angesichts solcher Charakteristika tatsächlich Hoffnung schöpfen? Wem kann man sein Vertrauen, seine Sympathie schenken?

Weil ich im Homeoffice gerade eh nichts Besseres zu tun habe, grüble ich. Schöpfe aus dem Fundus meiner jahrzehntelangen Medien- und Marketingenerfahrungen eine Reihe von

Vorschlägen, wie sich die Kandidatenprofile im teilweise ja vorhandenen Bewusstsein der Bevölkerung schärfen ließen. Meine ersten Gedankenblitze sind in Corona-Zeiten leider unrealistisch. Ich dachte zunächst an eine Art klassisch-olympischen Mehrkampfes vor hunderttausend-köpfigem Publikum im Dortmunder Signal-Iduna-Park-Stadion. Mens und Corpus sollten jeweils auf Sanitas geprüft werden – im direkten Wettkampf, live übertragen von allen Sport- und Kulturformaten der klassischen Medien. Und natürlich auch in den sogenannten »sozialen« des Internets. Auf Twitter fair und objektiv kommentiert von Olaf Scholz.

Angesichts des Altersunterschiedes und der doch recht unterschiedlichen Intelligenz-Quotienten, ausgeglichen eventuell durch den physischen Zustand – Merz nimmt angeblich »Nahrungsergänzungsmittel«, Röttgen soll CBD-Cremes nutzen, Laschet will ein Peloton-Trainingsrad vor zwei Jahren als »Testgerät« erhalten haben – wäre die Fitnessfrage vermutlich noch fair zu handeln gewesen. Nun lässt die aktuelle Situation ein solches wirklich aufklärendes Massenspektakel live leider nicht zu. Recht schnell verwarf ich auch

die ans legendäre »Millionenspiel« von Tom Tölle (Drehbuch: Wolfgang Menge, 1970) angelehnte Version eines »Shoot-Outs« auf der Ruhpoldinger Biathlon-Piste. In diesem Fall natürlich in der unblutigen Paint-Ball-Version: Zwei lila AfD-Treffer »töten«. Wer am wenigsten sozialdemokratisch-linker rote Farbtref-fer abbekommt, hätte gewonnen. Nette Idee, ein bisserl körperlastig, aber pandemiebedingt auch nicht zu machen.

Wegen des (eigentlich wirklich schändlich niedrigen) Buy-out-Honorars der ZDF-Unterhaltungsabteilung (kein anderes Medium »wollte«) – verscherbelte ich meine auf total harmlos gebügelte Show-Idee dem Silver-Age-Sender: Die drei Kandidaten treten im Stil der »Masked Singer« zunächst zugelost in perfekten Kostümen auf, in denen sie absolut nicht zu erkennen sind: Als »Merkel«, »Söder« und »Spahn«. Sie versuchen jeweils, diese aktuell höchst populären Persönlichkeiten möglichst realistisch zu imitieren.

Durch die Sendung führt launig der Arzt – schließlich sind zwei der Kandidaten schon etwas älter –, Hobby-psychologe und Komiker Eckart von Hirschhausen. Er liest sicherheitshalber die von Böhmermann und Welke

in heftigem Streit entwickelten hochpolitischen Gags vom Teleprompter ab. In einem telefonischen – jeder Anruf kostet fünf Euro – Voting entscheiden die Zuschauer nach der Demaskierung über die beste schauspielerische Leistung. Sicherlich ein zentrales Qualitätsmerkmal für das angestrebte Amt. Am Schluss-Gag bin ich wirklich unschuldig: Die Kandidaten verschwinden nämlich ratzfatz in einer Versenkung – und es treten – für ein erneutes Voting – die Originale auf. Jeder Anruf soll jetzt 500 Euro kosten... Sendetermin Silvester, 20 Uhr.



Theo Geißler ist Herausgeber von Politik & Kultur



FOTO: KLAUS STUTTMANN

TAUBENSCHISS – DIE P&K TRUMP-FAKES

Washington: Zwei Billiarden Dollar hat der scheidende Präsident aus dem After-Corona-Wirtschafts-Aufbau-Fonds abgezweigt und auf diverse Konten der Trump-Tower-Erhaltungsgesellschaft überwiesen. »Wer glaubt, dass dieser Biden irgendetwas für den Wiederaufbau unserer amerikanischen Wirtschaft tut, der glaubt auch an seinen Wahlsieg«, twitterte Trump. Und als Follow-up: »Zehntausend Jobs liefere ich für die Verdoppelung des Trump-Towers – und hundert Millionen Bucks für die Verdoppelung meiner Stimmen bei der vergangenen Fake-Wahl.«

Havanna: Mit einer Flotte von 200.000 Ford-Pick-ups und 50 Boeing-Dreamlinern hat der Neubürger Che »Fidel« Trump die kubanische Wirtschaft saniert. Gleichzeitig besorgte er den Bau von 50 »Castro-Luxus-Resorts«. Mit dem Slogan »Cuba first« kandidiert er jetzt für den Kaiserthron des karibischen Inselstaates.

Berlin: Gemeinsam mit 90 Prozent seiner 73 Millionen amerikanischen Wähler hat Donald Trump gleichzeitig auf der Basis eines Gesetzes aus Zeiten des Viermächte-Abkommens

Einbürgerung in die Bundesrepublik Deutschland und Mitgliedschaft in der AfD gefordert. In einer um grobe Verbalinjurien bereinigten Übersetzung seiner Stellungnahme heißt es: »Dieses Deutschland ist eigentlich ganz nett, ein bisschen wie Alaska. Als Erstes werde ich sofort mit meiner neuen Partei die bescheuerte Kanzlerin wegsticken – und dann mein neues Weißes Haus in Paris bauen. Da soll es die schärfsten Girls geben...«

Berlin / Mainz: Alle Sender des öffentlich-rechtlichen Rundfunks haben sich zu einer »America first, Germany second«-Welle zusammengeschlossen. Generalintendant ist der erfahrene TV-Moderator Donald Trump mit Sitz in Berchtesgaden. In einer übereinstimmenden Erklärung schrieben die ehemaligen Intendantinnen und Intendanten der Landessender, sie hätten den Empfehlungen ihrer Präsidentinnen und Präsidenten sowie der Rundfunkräte nicht widerstehen können, dem journalistischen Genie aus den USA die Möglichkeit zu geben, der Macht sozialer Medien wie Google oder Amazon Adäquates entgegenzusetzen. Und das bei Erhalt ihrer vollen Pensionsberechtigung. (Thg)

IMPRESSUM

Politik & Kultur – Zeitung des Deutschen Kulturrates
c/o Deutscher Kulturrat e.V.
Taubenstraße 1
10117 Berlin
Telefon: 030.226 05 280
Fax: 030.226 05 2811
www.politikundkultur.net
info@politikundkultur.net

HERAUSGEBER
Olaf Zimmermann und Theo Geißler

REDAKTION
Olaf Zimmermann (Chefredakteur v.i.S.d.P.), Gabriele Schulz (Stv. Chefredakteurin), Theresa Brüheim (Chefin vom Dienst), Andreas Kolb, Maike Karnebogen

ANZEIGENREDAKTION
Martina Wagner
ConBrio Verlagsgesellschaft
Telefon: 0941.945 93-35
Fax: 0941.945-93-50
wagner@conbrio.de

VERLAG
ConBrio Verlagsgesellschaft mbH
Brunnstraße 23
93053 Regensburg
Telefon: 0941.945 93-0
www.conbrio.de

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

GESTALTUNGSKONZEPT
Ilja Wanka und 4S Design

LAYOUT UND SATZ
Petra Pfaffenheuser
ConBrio Verlagsgesellschaft Regensburg

Politik & Kultur erscheint zehnmal im Jahr.

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

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

BESTELLMÖGLICHKEIT
Politik & Kultur
Taubenstraße 1
10117 Berlin
Tel.: 030.226 05 280,
Fax: 030.226 05 2811
info@politikundkultur.net

VERKAUFSSTELLEN
Politik & Kultur ist im Abonnement, in Bahnhofsbuchhandlungen, großen Kiosken sowie an Flughäfen erhältlich. Alle Ausgaben können unter www.politikundkultur.net 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. Nicht immer gelingt es uns, diese ausfindig zu machen. Wir freuen uns über jeden Hinweis und werden nicht aufgeführte Bildautoren in der jeweils nächsten Ausgabe nennen.

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 Der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien auf Beschluss des Deutschen Bundestages.