Regionale Tageszeitungen unter Druck – Seite 31

4,00 €
Mai
21. Jahrgang

5|23

Politik & Kultur

Zeitung des Deutschen Kulturrates

www.politikkultur.de

In dieser Ausgabe:
Felix Falk
Julia Grosse
Ralf König
Jeanine Meerapfel
Falko Mohrs
und viele andere

ARD + ZDF
Wie ist es um den öffentlich-rechtlichen Rundfunk bestellt? Welche Neuerungen braucht es? Welche Rolle spielt die Kultur dabei? Seiten 1 und 3

KulturPass
Staatliche Erziehungsmaßnahme?: Welches Kulturverständnis liegt dem KulturPass für alle 18-Jährigen zugrunde? Droht Diskriminierung? Seite 9

Chemnitz 2025
Ein Update: Wie kommen Beteiligung und Vorbereitung zur Europäischen Kulturhauptstadt voran? Was gibt es noch zu tun? Seite 11

Singapur
Wie ist es um Kulturszene und Kulturpolitik in der »klimatisierten Nation« Singapur bestellt? Kann sie als Tor nach Asien fungieren? Seite 12

Vertraulich

Oh, was ist das für ein übler Bursche, dieser Mathias Döpfner vom Springer Verlag. Gegen Ostdeutsche und Muslime hetzt er, die FDP findet er super, und die ehemalige Bundeskanzlerin Merkel hält er für eine Katastrophe. Was konnten wir uns so wunderbar gemeinsam erregen und unseren Abscheu teilen.

Doch halten wir inne, die veröffentlichten kruden Ideen von Döpfner waren nicht für die Öffentlichkeit gedacht, sie waren eindeutig vertraulich. Hingeschluderte Sätze gespickt mit Rechtschreibfehlern. Den Medien wurden diese Sätze zugespielt, sicher nicht, um die Welt vor dem Springer Verlag zu warnen, sondern um irgendwelche internen Rachespiele zu befriedigen.

Die Zeit, die die Sätze als Erstes veröffentlicht, sagt nicht, woher sie stammen, der Quellenschutz verbietet das richtigerweise, aber wenn man schon wie Die Zeit das neue Lieblingswort von Journalisten benutzt, »investigative Recherche«, dann sollte man zumindest den Versuch machen, nicht nur zugespielte Sätze zu veröffentlichen, sondern einen inhaltlich belastbaren Kontext herzustellen. Und selbst die Tagesschau konnte es sich nicht verkneifen, diese journalistische schmale Kost tagelang zu verbreiten.

Die Trennung zwischen intern und öffentlich wird gerade durch solche Skandalisierungen immer mehr verwischt. Auch in der politischen Kommunikation geht die Sorge um. Kann ich die Mail an diese Mitarbeiterin oder an jenen Mitarbeiter eines Ministeriums schreiben, kann eine SMS an eine Politikerin oder einen Politiker für Empfänger wie Absender der Kurznachricht in einigen Jahren einen medialen Shitstorm auslösen?

Das Informationsfreiheitsgesetz, das jedermann einen Anspruch auf Informationszugang in Behörden einräumt und Akteneinsicht ermöglicht, auch wenn man weder rechtlich noch tatsächlich von einem Verwaltungsakt betroffen ist, lässt jede Vertraulichkeit verschwinden.

Ich habe meine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter aufgefordert, statt immer kurzerhand Mails zu schreiben, wieder öfter zu telefonieren. Das ist sicherer.

Was nun die Causa Mathias Döpfner und den Springer Verlag angeht, hätte doch ein Blick auf eine beliebige Titelseite des Flaggschiffes des Verlages, der Bild-Zeitung, genügt, um zu erkennen, worum es geht. Aber in der sogenannten Qualitätspresse konnte man in den letzten Jahren immer öfter lesen, »wie die Bild-Zeitung berichtete …«. Viele Journalistinnen und Journalisten tun so, als sei die Bild-Zeitung ein seriöses Medium, das ist der wirkliche Skandal.

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

FOTO: ADOBE STOCK/VLADIMIR SAZONOV

Welche Medien für die Demokratie?

Der Erneuerungsprozess des öffentlich-rechtlichen Rundfunks

HEIKE RAAB

Freie und unabhängige Medien sind neben freien Wahlen unverzichtbar für unsere Demokratie. Doch gerade diese Medienfreiheit steht unter erheblichem Druck, ja sie gerät in Gefahr. Deshalb steht für mich auch am Anfang aller Überlegungen zur Rundfunkreform die Grundsatzfrage: Welche Medien braucht die Demokratie?

Die Antwort ist für mich klar: Wir brauchen im dualen System die privaten und die öffentlich-rechtlichen Medienmacher, denn die Schnipsel in den sozialen Netzwerken reichen nicht aus, um über eine Vernissage oder eine Premiere zu berichten. Die Kurzversion von Nachrichten auf Instagram ersetzt keine Nachrichtensendung. Wo Menschen keine vertrauenswürdigen Qualitätsmedien mehr konsumieren, schwindet die Demokratie. Das wird leider schon vielerorts sichtbar, insbesondere in den USA.

Mit Sorge sehe ich, dass unsere freien Medien immer weiter unter Druck und in eine Vertrauenskrise geraten. Die Signale sind bedrohlich. Zudem bricht die wirtschaftliche Einnahmeseite bei den Privaten enorm ein. Bei den Zeitungen ist die Lage wegen der allgemeinen wirtschaftlichen Situation und der Preisentwicklung bei Papier, Druckplatten und Zustellung dramatisch. Viele Abonnenten wägen ab, ob sie sich das noch leisten können. Die Einnahmeverluste im Bereich Werbung sind hoch. Das trifft nicht nur den Hörfunk. Werbekunden wandern auf die digitalen Plattformen.

Vor dieser Kulisse richte ich den Blick auf den öffentlich-rechtlichen Rundfunk (ÖRR), der gleichzeitig geliebt und gehasst wird. Als Medienpolitikerin bin ich überzeugt: Wir brauchen den öffentlich-rechtlichen Rundfunk, aber er muss sich ändern, damit er einerseits seinem Auftrag gerecht wird, andererseits Vertrauen zurückgewinnt und Akzeptanz genießt. Der Auftrag ist nichts Geringeres als die Grundversorgung der gesamten Bevölkerung mit Informationen, Kultur, Bildung, Beratung und Unterhaltung. Doch das veränderte Mediennutzungsverhalten zeigt: Es gelingt immer schwieriger, alle Altersgruppen zu erreichen.

In ganz Europa ist der Druck auf die »public service media« spürbar. Die Volksabstimmung zu »No Billag« in der Schweiz oder die Äußerungen des ehemaligen britischen Premierministers Boris Johnson und seines Beraters Dominic Cummings haben Breitenwirkung erzielt, die BBC muss sich gerade neu erfinden. Auch in Deutschland geht es nicht allein um eine zusätzliche Vertrauenskrise, die durch den rbb-Skandal ausgelöst wurde. Es geht um eine breitere diffuse Kritik. Pauschale Forderungen, nach einer »Reform des ÖRR« werden in den Raum gestellt, ohne dass die Reformziele klar definiert werden. Für die einen geht es darum, dass der Rundfunkbeitrag nicht weiter steigt, für andere darum, dass sie die Rolle der Medien als »Watchdog« lästig bis störend empfinden, andere wollen den Programmmachern Vorgaben machen, etwa mit dem Ziel der Reduzierung auf einen sogenannten »Marken- und Wesenskern« bei dem wohl gemeint ist, dass die Unterhaltung wegfallen soll.

Wir brauchen im dualen System die privaten und die öffentlich-rechtlichen Medienmacher

Der öffentlich-rechtliche Rundfunk »must be loved and used« sagte der BBC-Direktor Tim Davie kürzlich. Eine starke, auch emotionale Verankerung in der Gesellschaft ist elementar für ein Angebot, das »public service« als Teil seiner DNA versteht. An der Onlineanhörung zum 3. Medienänderungsstaatsvertrag, mit dem der Auftrag geschärft, die Flexibilisierung der Spartenkanäle möglich, aber vor allem auch die Gremienkontrolle gestärkt wird, haben sich sehr viele Menschen beteiligt. Das zeigt für mich: Das Interesse an Medien ist groß, der Wunsch nach Veränderung aber auch. Interaktion, Partizipation und Teilhabe werden eingefordert. Deshalb werden wir auch einen verpflichtenden Publikumsdialog einführen. Vielen Studien zufolge genießt der öffentlich-rechtliche Rundfunk in Deutschland noch ein hohes Vertrauen, dennoch schwächt sich die Akzeptanz auch in den jüngeren Generationen deutlich ab. Sie konsumieren zwar einzelne Angebote des Onlineformats FUNK über Drittplattformen, nehmen aber die Quelle, also den öffentlich-rechtlichen Ursprung des Angebotes, nicht wahr. Ihr Potenzial können die Öffentlich-Rechtlichen nur durch eine Kursänderung erreichen. Wir Länder, als Verantwortliche für Medien, haben drei Reformfelder definiert: »Digitale Transformation gestalten und Qualität stärken«, »Strukturen und Zusammenarbeit des öffentlich-rechtlichen Rundfunks optimieren und Beitragsstabilität sichern« sowie »Good Governance weiter stärken«.

Doch die großen Herausforderungen können nur gemeinsam durch die Länder, die Anstalten und ihre Gremien, aber vor allem mit den Nutzern, dem Publikum und der Hörerschaft bewältigt werden. Im Augenblick laufen mehrere parallele Prozesse, die wir Ende des Jahres zusammenführen wollen. Die Kommission zur Ermittlung des Finanzbedarfs der Rundfunkanstalten (KEF) bewertet die Bedarfsanmeldungen bis Jahresende. Die Rundfunkkommission will das Prinzip »Zusammenarbeit soll die Regel werden« auch in den Staatsverträgen verankern und den ARD-Staatsvertrag überarbeiten.

Zur Entwicklung einer langfristigen Perspektive für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk und seiner Akzeptanz über das laufende Jahrzehnt hinaus hat die Rundfunkkommission temporär einen Rat für die zukünftige Entwicklung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, kurz Zukunftsrat, eingesetzt. Dieser ist ein zusätzliches beratendes Gremium. Er soll als Thinktank den Blick in die Zukunft richten. Wie kann eine langfristige Perspektive für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk über das laufende Jahrzehnt aussehen? Das Gremium ist interdisziplinär zusammengesetzt mit Persönlichkeiten aus unterschiedlichen Bereichen der Medienwirtschaft und Medienwissenschaft.

Fortsetzung auf Seite 2

Nr. 5/2023
ISSN 1619-4217
B 58 662

EDITORIAL

Vertraulich
Olaf Zimmermann 01

LEITARTIKEL

Der Erneuerungsprozess des öffentlich-rechtlichen Rundfunks: Welche Medien für die Demokratie?
Heike Raab 01

SEITE 2

Kulturmensch Barbara Schleihagen 02

AKTUELLES

Wieso geht der öffentlich-rechtliche Rundfunk so wenig auf die Kulturakteure zu? ARD und ZDF: Ziemlich wenig Freunde
Olaf Zimmermann und Gabriele Schulz 03

INLAND

Kultur in Hamburg: Aufbruchsfroh
Carsten Brosda im Gespräch 04

»KI ist von Kreativität weit entfernt«
Falko Mohrs im Gespräch 05

Kulturpolitik im Ländle
Arne Braun im Gespräch 06

Ethnologische Museen neu denken: Größtmögliche Transparenz
Lars-Christian Koch 07

Geschlechtergerechtigkeit: Eine Dauerbaustelle
Katrin Budde 08

Von Mitgliederschwund und kulturellem Mandat: Brauchen wir noch eine Gewerkschaft?
Regine Möbius 08

Möller meint: Paulskirche – Vom Versprechen der Einheit zum Frankfurter Ereignis
Johann Michael Möller 09

Der KulturPass schließt Kultur aus: Staatliche Erziehungsmaßnahme?
Felix Falk 09

Die Gleichzeitigkeit von Perspektiven in der Kultur
Julia Grosse im Gespräch 10

EUROPA

Europäische Kulturhauptstadt Chemnitz 2025: Vieles sieht man gerade nicht
Sven Scherz-Schade 11

Der Brexit und die EU-Kulturpolitik: Auf bessere Zeiten hoffen?
Barbara Gessler 12

INTERNATIONALES

Singapur: Das Tor nach Asien?
Klaus-Dieter Lehmann 12

Goethes Welt: Community = Verantwortung
Armeghan Taheri im Gespräch 13

KULTURELLES LEBEN

Eine der ältesten Schriften der Welt – Keilschrift: Spuren im Ton
Wiebke Beyer 14

Breschkai Ferhad im Porträt: Immer engagiert für Demokratie und Toleranz
Andreas Kolb 15

Claussens Kulturkanzel: In Balance?
Johann Hinrich Claussen 15

Personen & Rezensionen 16

COMICS

Comic: Mehr als bunte Bilder
Olaf Zimmermann 17

Zwischen vielen Stühlen: Betrachtungen vom Katzentisch
Jens R. Nielsen 18

Geschichte(n) des Comics: Beginnend bei den Bilderzählungen der Maya
Daniel Stein 19

Zu den Bildern 19

Comic-Markt Deutschland: Eine zarte Pflanze
Lars von Törne 20

Herstellung von Comics: Von der Idee bis zum gedruckten Produkt
Miguel Riveros 21

Comic in Deutschland: Mauerfall, Hochschulen, Manga
Brigitte Helbling 21

»Derber Humor hat es mittlerweile schwer«
Ralf König im Gespräch 22

Ausbildungswege: Berufswunsch – Irgendwas mit Comics
Barbara M. Eggert 22

»Comics werden in Deutschland als Kunstform vernachlässigt«
Drei Fragen an den Splitter Verlag 23

Durch die Zeit mit den Abrafraxen
Drei Fragen zu MOSAIK 23

Comic-Sammeln: Immer auf der Suche nach dem letzten fehlenden Stück
Alex Jakubowski im Gespräch 24

Geschichte von Comic-Verfilmungen: Mehr als nur Superhelden
Christian Alexius 25

Weit weg von Klischees: Eine ganz normale Heldin
Katharina Pfannkuch 25

Das Geschlecht der Comics: Auf dem Weg zu mehr Vielfalt?
Véronique Sina 26

Queere Charaktere in Comics: Endlich auch böse
Markus Pfalzgraf 26

Comics und Rassismus: Kritische Lektüre
Regina Schleicher 27

Graphic Novels über den Holocaust: »Aber ich lebe«
Andrea Löw 27

Mit Comics forschen
Lukas R.A. Wilde 28

Comic-Förderung in Deutschland: Kampf um Anerkennung
Axel Halling 28

»Manga ist Soft Power«
Kai-Steffen Schwarz im Gespräch 29

Africomics
Heike Friesel im Gespräch 30

Gesellschaftskritik mittels Comics: Warum ist Argentinien auf dem Globus unten?
Jeanine Meerapfel 30

MEDIEN

Örtliche Zeitungsverlage in Gefahr: Regionale Tageszeitungen stehen unter doppeltem Druck
Helmut Hartung 31

DAS LETZTE

Kurz-Schluss
Theo Geißler 32

Lawrows Träume 32

Karikatur 32

DER AUSBLICK 6|23

Die nächste Politik & Kultur erscheint am 1. Juni 2023.
Im Fokus steht das Thema »Gartenkultur«.

Fortsetzung von Seite 1

Die Mitglieder des Zukunftsrates wurden aufgrund ihrer Unabhängigkeit und ihrer ausgewiesenen Fach- und Sachkompetenz ausgewählt.

Wie der Erneuerungsprozess des öffentlich-rechtlichen Rundfunks gelingen kann, dazu will ich meine Überlegungen hier skizzieren:

Die Mehrheit der Gesellschaft muss die Angebote gern und selbstverständlich auf allen Verbreitungswegen nutzen. Die gesetzlichen Regelungen im Medienstaatsvertrag schaffen hier Raum für mehr Flexibilität. Diesen Raum müssen die Anstalten nutzen. Qualität muss dabei vor Quantität stehen. Wie viele Spartenkanäle, Hörfunkprogramme, Apps notwendig sind, um den Auftrag zu erfüllen, muss in diesem Sinne und der Wirtschaftlichkeit überprüft und konsolidiert werden.

Der ÖRR muss durch Qualität überzeugen; Inhalte müssen konstruktiv und faktenbasiert den gesellschaftlichen Informationsauftrag erfüllen. Mit einem weltweiten Korrespondentennetzwerk ist eine exquisite Basis für eine globale Einordnung von Ereignissen und Entwicklungen gegeben. Es besteht aber auch die klare Erwartung, Nachrichten und Kommentar klar zu trennen. Haltungs- und Meinungsjournalismus wird abgelehnt. Das wurde von den Menschen in den verschiedenen Beteiligungsverfahren zu den Staatsverträgen der Länder immer wieder eingefordert. Die Interaktion mit dem Publikum muss verstetigt werden, damit solche Anregungen aufgenommen und umgesetzt werden.

Wer aus öffentlichen Mitteln finanziert wird, hat eine besondere Verantwortung

Die Inhalte müssen die Menschen ohne kommerzielle Datennutzung erreichen. Vor allem bei den Jüngeren löst die digitale On-Demand-Nutzung die lineare Nutzung ab. Zwar werden auch jetzt schon die öffentlich-rechtlichen Inhalte online in den Mediatheken, auf Plattformen und in den sozialen Netzwerken verbreitet – jedoch meist auf US-amerikanischen oder chinesischen Plattformen, die durch die werbefreien Angebote zusätzlichen »Traffic« und damit Werbeeinnahmen erzielen. Eine Mediathek für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk würde die Sichtbarkeit erhöhen. Die Verlinkung der Mediatheken von ARD und ZDF kann nur ein erster Schritt sein. Mit Arte und 3sat gibt es erste Ansätze für eine europäische Plattform, diese sollte in der European Broadcasting Union (EBU) zu einer europaweiten Vernetzung der Angebote der »public service media« erweitert werden.

Der ÖRR muss gerade wegen seiner Beitragsfinanzierung neutral, unabhängig und transparent aufgestellt sein. Dabei müssen für die Verwendung der Mittel hohe Standards bei Transparenz und Compliance gewährleistet werden. Mit dem 4. Medienstaatsvertrag werden wir hierfür einheitliche Regeln schaffen.

Der ÖRR muss ein fairer Vertragspartner sein. Wer aus öffentlichen Mitteln finanziert wird, hat eine besondere Verantwortung, das gilt auch für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk als Arbeit- oder Auftraggeber.

Die Gremien müssen selbstbewusst, präsent und kompetent ihre Aufgaben wahrnehmen. Sie sind die Parlamente der Anstalten und haben eine besondere Verantwortung. Unabhängige Gremiengeschäftsstellen müssen diese Arbeit unterstützen.

Die Organisationsstrukturen im ÖRR müssen schlanker und effizienter zusammenarbeiten. Das gilt nicht nur für Produktion, Technik und Verwaltung. Insbesondere die Arbeitsgemeinschaft der ARD-Anstalten mit ihren rund 50 Gemeinschaftseinrichtungen muss sich der Überprüfung stellen.

Lösungen sind nicht auf einfache und schnelle Art zu finden, und ein Zukunftsrat allein baut noch keine Zukunft. Aber ich bin davon überzeugt und will engagiert dafür werben, dass wir für unsere Demokratie daran arbeiten müssen, wie die Menschen auch in Zukunft verlässliche Information und vielfältige Kultur erreichen können.

FOTO: LV RLP/UNGER

Heike Raab ist Bevollmächtigte des Landes Rheinland-Pfalz beim Bund und für Europa und Medien als Staatssekretärin in der Staatskanzlei

Kulturmensch Barbara Schleihagen

FOTO: STIFTUNG LESEN/SASCHA RADKE

K

Seit 2006 ist Barbara Schleihagen Geschäftsführerin des Deutschen Bibliotheksverbandes, der über 9.000 Bibliotheken bundesweit vertritt. Von Anfang an setzte sie sich für die Stärkung der Bibliotheken sowie für einen freien Zugang zu Medien und Informationen für alle Bürgerinnen und Bürger ein. Prägende Themen von Schleihagens Arbeit sind Bibliothekspolitik, digitale Medien, Informationsfreiheit und Zensur in Bibliotheken sowie die Profilierung von Bibliotheken als Dritte Orte. In diesem Rahmen engagiert sich Schleihagen auch in verschiedenen Institutionen unter anderem als stellvertretende Vorstandsvorsitzende der Stiftung Lesen und stellvertretende Beiratsvorsitzende der Stiftung Digitale Chancen. Im Deutschen Kulturrat wirkt sie unter anderem im Fachausschuss Bildung mit.

Nach einem in »Management of Library and Information Services« an der Universität Wales absolvierten Master arbeitete Schleihagen für einige Jahre in der auswärtigen Kulturpolitik. Von 1996 bis 2000 hat die Diplom-Bibliothekarin als Direktorin des europäischen Bibliotheksverbandes »European Bureau of Library, Information and Documentation Associations« (EBLIDA) Lobbyarbeit für Informationseinrichtungen zu folgenden Schwerpunkten geleistet: Europäische Wissensgesellschaft, Informationsfreiheit, Urheberrecht und Lizenzen. Seit über 20 Jahren ist Schleihagen ehrenamtlich bei der »International Federation of Library Associations and Institutions« (IFLA) aktiv, wo sie ihre Arbeit auf die Anerkennung der gesellschaftlichen Rolle von Bibliotheken für Kultur, Bildung und Wissenschaft fokussiert. Zudem war sie von 2007 bis 2011 IFLA-Vorstandsmitglied. 2019 zeichnete der internationale Bibliotheksverband sie für ihr langjähriges Engagement mit der »IFLA-Medal« aus. Ab dem 31. Mai wird Schleihagen in den Ruhestand gehen. Für ihr langjähriges erfolgreiches Engagement im Dienst der Bibliotheken dankt Politik & Kultur Barbara Schleihagen und wünscht ihr für die Zukunft alles Gute.

FOTO: FELIX BROEDE

Wie geht es weiter mit den Rundfunkorchestern? Hier das Münchner Rundfunkorchester des BR

ARD und ZDF: Ziemlich wenig Freunde

Wieso geht der öffentlich-rechtliche Rundfunk so wenig auf die Kulturakteure zu?

OLAF ZIMMERMANN & GABRIELE SCHULZ

Ohne Zweifel, der öffentlich-rechtliche Rundfunk steht unter Druck. Nicht erst seit heute. Nicht zum ersten Mal. Aber so ernst war es vermutlich noch nie. Umso erstaunlicher ist es, wie wenig es der öffentlich-rechtliche Rundfunk vermag, Freunde zu gewinnen oder zu halten.

In wenigen Monaten tritt der 3. Medienänderungsstaatsvertrag in Kraft. Als Auftrag geben die Ministerpräsidentinnen und Ministerpräsidenten den öffentlich-rechtlichen Sendern mit, dass sie »in ihren Angeboten einen umfassenden Überblick über das internationale, europäische, nationale und regionale Geschehen in allen wesentlichen Lebensbereichen zu geben (haben). Sie sollen hierdurch die internationale Verständigung, die europäische Integration, den gesellschaftlichen Zusammenhalt sowie den gesamtgesellschaftlichen Diskurs in Bund und Ländern fördern. Die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten haben die Aufgabe, ein Gesamtangebot für alle zu unterbreiten.«

In dieser Formulierung ist besonders die Aufgabe interessant, dass sie ein Gesamtangebot für »alle« bereithalten sollen. Oder anders formuliert: Sie sollen den Gartenfreund ebenso erreichen wie die Politikexpertin, den Genießer von »Schmalzfilmen« ebenso wie die Liebhaberin des Symphoniekonzerts, den Sportfan ebenso wie die Verbraucherin auf der Suche nach Tipps, die Jazzliebhaberin ebenso wie den Fan des ESC und so weiter und so fort. Der öffentlich-rechtliche Rundfunk soll eben kein Nischenprogramm bieten, das ein spezielles, hochgebildetes Publikum adressiert und die Versorgung der breiten Bevölkerungsschichten dem privaten Rundfunk überlässt. Dies eben gerade nicht, der öffentlich-rechtliche Rundfunk muss, wie in mehreren höchstrichterlichen Entscheidungen dargelegt, die Grundversorgung leisten, und der private Rundfunk tritt mit seinen Angeboten hinzu.

Im 3. Medienänderungsstaatsvertrag wird der Auftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks mit Blick auf die Angebote jedoch noch präzisiert. Dort steht: »Die öffentlich-rechtlichen Angebote haben der Kultur, Bildung, Information und Beratung zu dienen. Unterhaltung, die einem öffentlich-rechtlichen Profil entspricht, ist Teil des Auftrags.«

Mit Blick auf die Unterhaltung wird der Auftrag, »alle« zu erreichen, wiederum eingeschränkt bzw. der Frage unterworfen, ob »Das Traumschiff«, die Serie »Friesland« oder auch »Großstadtrevier«, um nur einige Beispiele zu nennen, nun einem öffentlich-rechtlichen Profil entsprechen oder nicht. Nicht einfacher wird dies durch die im 3. Medienstaatsvertrag hinterlegten Definitionen. Unter Kultur ist insbesondere Folgendes zu verstehen: Bühnenstücke, Musik, Fernsehspiele, Fernsehfilme und Hörspiele, bildende Kunst, Architektur, Philosophie und Religion, Literatur und Kino. Zur Unterhaltung gehören: Kabarett und Comedy, Filme, Serien, Shows, Talkshows, Spiele, Musik. Sowohl mit Blick auf Filme als auch auf Musik gehört also schon einiges an Spitzfindigkeit oder Genrekenntnis dazu, um die jeweiligen Werke der einen oder der anderen Kategorie zuzuordnen.

Fest steht, Kultur soll, laut den Länderchefinnen und -chefs, eine besondere Bedeutung bekommen. Man sollte meinen, die Verantwortlichen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks beginnen angesichts dieses Auftrags den Kultursektor zu umgarnen, wird Kultur doch an erster Stelle im Auftrag genannt.

Doch weit gefehlt. Der Interimsvorsitzende der ARD, Tom Buhrow, nahm in einer Rede beim Hamburger Überseeclub im November letzten Jahres am Kulturbereich Maß. Er philosophierte darüber, ob tatsächlich so viele Klangkörper erforderlich seien oder ob nicht ein Exzellenzorchester für alle ARD-Anstalten reichen würde. Gleichfalls brachte er die Fusion von Hörfunkwellen ins Spiel. Man konnte den Eindruck gewinnen, die Kultur sei im Auftrag an den Rand gedrängt und gerade nicht, wie geschehen, an die erste Stelle gerückt worden. Sein Nachfolger im Amt, der SWR-Intendant und aktuelle ARD-Vorsitzende Kai Gniffke, setzte gleich nach Amtsantritt nach und pries die Fusion von Klangkörpern beim SWR als Erfolgsgeschichte. Die Bildung von Zentralredaktionen beispielsweise für Hörspiele wurde ebenso ins Spiel gebracht wie die Schaffung von Kompetenzzentren beispielsweise für Jazz. Das Pfund der ARD-Anstalten ihre regionale Vielfalt und ihre Unterschiedlichkeit wird damit leichtfertig aufs Spiel gesetzt. Das ZDF steht bei diesen Debatten, da es weder Klangkörper noch Hörfunkwellen unterhält, am Rand, und man kann mitunter den Eindruck gewinnen, dass es ebenso wie Deutschlandradio ganz froh ist, dass sich der Unmut aus dem Kulturbereich auf die ARD fokussiert.

Denn eines ist klar, wenn solche Einschnitte öffentlich ventiliert werden, kann und darf der Kulturbereich nicht still sein, und das gilt für alle künstlerische Sparten. Der Ausspielweg Radio ist für Musikerinnen und Musiker der unterschiedlichen musikalischen Genres unverzichtbar, das gilt für Schlager, Jazz, Pop, Rock genauso wie für die sogenannte klassische Musik. Die verschiedenen Klangkörper haben ein jeweils unverwechselbares Profil ausgebildet. Autorinnen und Autoren, Regisseurinnen und Regisseure, Schauspielerinnen und Schauspieler sowie die zahlreichen anderen an einer Film- oder Fernsehproduktion beteiligten Gewerke leben von Aufträgen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks – ganz unabhängig davon, ob es sich um einen avancierten Autorenfilm oder um eine Vorabendserie handelt. In der Kultur- und Kreativwirtschaft, zu der sich die Film- und Fernsehbranche zählt, sollten solche Unterscheidungen obsolet sein. Neben den unmittelbaren Aufträgen ist für den Kulturbereich die Kulturberichterstattung gerade auch in den regionalen Programmen unverzichtbar. Einschnitte hier würden einen erheblichen Verlust an Öffentlichkeit bedeuten. Abzuwarten bleibt, ob sich diese Ausführungen in den Konzepten zur Programmgestaltung, die die Intendanten Anfang Juni den Rundfunkräten vorlegen werden, wiederfinden oder ob die Kritik aus dem Kultursektor gehört wurde. Den Rundfunkräten kommt jedenfalls eine sehr große Bedeutung zu, denn sie müssen die vorzulegenden Konzepte beraten, ihnen zustimmen und die Umsetzung fachlich begleiten. Ihre Rolle und Funktion wird durch den Medienstaatsvertrag geschärft und gestärkt.

Gerade weil der Kulturbereich so eng mit dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk verwoben ist, wird so besonders darauf geachtet, welche Entwicklung er nimmt und welche Relevanz er der Kultur beimisst. Deshalb gehört der Kultursektor eigentlich auch zu den guten Freunden des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, der bei aller Kritik im Einzelfall für das System als solches eintritt.

Solche Freunde hätte der öffentlich-rechtliche Rundfunk bitter nötig. Die für Medienpolitik Verantwortlichen attestieren ihm hinter mehr oder weniger vorgehaltener Hand veränderungsunwillig und beratungsresistent zu sein. Beitragserhöhungen sind in weite Ferne gerückt. Ein Zukunftsrat, besetzt mit Expertinnen und Experten, die allesamt wenig bis gar keine Rundfunkerfahrung haben, soll den Ländern Vorschläge für weitere Reformen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks unterbreiten. Dies alles sollte bei den Verantwortlichen in den öffentlich-rechtlichen Sendern alle Alarmglocken läuten und die Suche nach Bündnispartnern einleiten lassen. – Doch weit gefehlt.

Der private Rundfunk, ebenfalls unter Druck stehend, drängt darauf, dass der Auftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks weiter präzisiert wird, und würde am liebsten den Unterhaltungsauftrag ganz für sich reklamieren oder zumindest beim öffentlich-rechtlichen Rundfunk noch weiter einengen. Er bekommt Schützenhilfe von der CDU und besonders der FDP. Exemplarisch konnte dies in den Anträgen beim FDP-Bundesparteitag im April dieses Jahres verfolgt werden, als plakativ gefordert wurde, Florian Silbereisen müsse nicht im öffentlich-rechtlichen Programm eine Sendung haben – diese Formate seien den privaten zu überlassen. Sicher, sie müssen am Markt überleben, der Werbemarkt ist schwierig und Netflix, Amazon, Paramount, Disney und weitere Plattformen stellen eine echte Konkurrenz für jene Sender dar, die vor allem auf US-amerikanische Lizenzware setzen. Da liegt es auf der Hand, jede Schwächung oder Infragestellung des öffentlich-rechtlichen Systems dankbar aufzunehmen.

Angesichts der Vielzahl an Anforderungen und komplexen Gemengelagen verwundert es, dass der öffentlich-rechtliche Rundfunk so wenig auf die Kulturakteure zugeht. Es ist zu befürchten, dass er sich noch in Sicherheit wiegt und noch nicht gemerkt hat, dass er ziemlich wenig Freunde hat

Darüber hinaus ist der Ausspielweg Internet weiterhin umkämpft. Angesichts der Mediennutzung jüngerer Generationen ist es unausweichlich, dass der öffentlich-rechtliche Rundfunk dort präsent ist und den Ausspielweg bzw. Mediatheken offensiv nutzt. Wer ihn ausschließlich auf einen linearen Ausspielweg festlegen will, sollte so ehrlich sein, offen zu bekennen, dass er dem öffentlich-rechtlichen System das Grab schaufelt. Beiträge werden auf Dauer nicht zu rechtfertigen sein, wenn nur noch ein kleiner Teil der Bevölkerung, nämlich die Älteren, die mit der Macht der Gewohnheit noch linear hören und sehen, das Angebot nutzt. Ein Angebot für »alle«, wie im Auftrag verlangt, kann so nicht unterbreitet werden. Nonlineare Ausspielwege, gerade bei regionalen Nachrichten oder Informationen, treten aber – und auch das lässt sich nicht leugnen – in Konkurrenz zu Presseverlagen, die gleichfalls oft mit dem Rücken zur Wand stehen und vermehrt versuchen, kostenpflichtige Onlineangebote auch in der Fläche umzusetzen. Ebenso stellt sich die Frage, ob Angebote des öffentlich-rechtlichen Rundfunks auf US-amerikanischen oder chinesischen Plattformen richtig platziert sind.

Angesichts der Vielzahl an Anforderungen und komplexen Gemengelagen verwundert es, dass der öffentlich-rechtliche Rundfunk so wenig auf die Kulturakteure zugeht. Es ist zu befürchten, dass er sich in Sicherheit wiegt und noch nicht gemerkt hat, dass er ziemlich wenig Freunde hat.

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

Aufbruchsfroh

Carsten Brosda im Gespräch

FOTO: BOLTSHAUSER ARCHITEKTEN

Außenperspektive des künftigen Dokumentationszentrums denk.mal Hannoverscher Bahnhof

Der aktuelle Umgang mit dem weltweit größten Bismarck-Denkmal, die Schließung erinnerungspolitischer Lücken z. B. durch einen Gendenkort für Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeiter am Hamburger Hafen, die stärkere Einbindung von Kinder- und Jugendkultur – diese Themen und mehr stehen auf der kulturpolitischen Agenda des Hamburger Senators für Kultur und Medien, Carsten Brosda.

Theresa Brüheim: Herr Brosda, welche kulturpolitischen Themen stehen bei Ihnen in Hamburg oben auf der Agenda für 2023?
Carsten Brosda: Natürlich bewegen uns auch in Hamburg die Themen, die wir gerade überall in der Kulturpolitik diskutieren: Wie kommen wir nach der Coronapandemie und angesichts der aktuellen Sorgen aufgrund der steigenden Energie- und Personalkosten wieder in eine neue Form von Betrieb? So mancher Glaubenssatz von vor der Pandemie gilt einfach nicht mehr. Wir wissen aber noch nicht, was die neuen verlässlichen Planungsgrößen in der Kultur sind. Das alles überwölbende Thema ist: Wie bauen wir ein Publikum neu auf, und wie binden wir es dauerhaft an die Institutionen? Da sehen wir viele Entwicklungen und können auch an Strategien anschließen, die wir vor der Pandemie entwickelt haben, wie z. B. zum »Audience Development«.

Das zweite große Thema ist der Umgang mit den Veränderungen der Kulturproduktionsprozesse: Wie produzieren wir nachhaltiger? Wie bilden wir die kulturelle Vielfalt einer modernen Stadtgesellschaft auch in den Häusern und ihren Programmen ab?

Zum Dritten gibt es in Hamburg jede Menge großer und kleiner Projekte, um die wir uns kümmern müssen. Wir bauen z. B. ein Deutsches Hafenmuseum und haben uns vorgenommen, ein Haus der Digitalen Welt, so der Arbeitstitel, zu entwickeln. Dort wollen wir ein öffentliches Wohnzimmer in der Stadt schaffen und hierfür die Ressourcen der öffentlichen Bücherhallen, der Volkshochschulen und der universitären Informatik zusammenziehen. Das kennt man aus Städten wie Helsinki. Die dortige Zentralbibliothek Oodi bietet niedrigschwelligen Zugang zu Kultur, digitalen und analogen Angeboten und schafft einen Raum für Begegnung. So sind wir an vielen Stellen unterwegs und momentan ganz aufbruchsfroh. Wir kommen aus dieser dreijährigen pandemiebedingten Defensive heraus und wieder hinein ins kulturelle Erleben der Stadtgesellschaft.

Gerade wurde der Architekturwettbewerb für das Dokumentationszentrum denk.mal Hannoverscher Bahnhof in der HafenCity abgeschlossen. Was ist von diesem Dokumentationszentrum zu erwarten?
Vom Hannoverschen Bahnhof aus sind die Deportationen von Jüdinnen und Juden, Sintize und Roma in die Konzentrations- und Vernichtungslager erfolgt. Mit der Entwicklung der HafenCity haben wir auch diesen Ort in den Blick genommen und wollen hier an die Geschichte erinnern. Wir haben dort bereits vor ein paar Jahren einen Gedenkort eingerichtet und auch die Parkgestaltung nimmt z. B. mit einer Fuge die Wegebeziehung zu den ehemaligen Gleisen wieder auf. Was immer noch fehlt, ist ein Dokumentationszentrum, in dem Lernen und Informieren, das heißt konkrete gedenkstättenpädagogische Bildungsarbeit, stattfinden kann. Das Ganze liegt in der Trägerschaft der Stiftung Hamburger Gedenkstätten und Lernorte, die dort innerstädtisch einen neuen Ort schaffen wird, an dem man insbesondere auch einem jungen Publikum Wissen um die nationalsozialistischen Verbrechen und die Mechanik dieses Verbrechensstaates vermitteln kann. Natürlich mit Blick auf die Entwicklung eines kritischen Bewusstseins, sodass die jungen Menschen heute jeglicher Form von menschen- und gruppenbezogener Diskriminierung und Abwertung entgegentreten können. Dafür soll ein entsprechendes pädagogisches Angebot im Dokumentationszentrum entwickelt werden.

Damit wollen wir außerdem innerstädtisch einen neuen Typus von Lernort und Gedenkstätte etablieren, der dann hoffentlich auch im Alltag einen großen baulichen Stolperstein darstellt und zugleich einlädt, sich mit der Geschichte dieses Ortes auseinanderzusetzen.

Welche weiteren Schwerpunkte setzen Sie beim Thema Erinnerungskultur in Hamburg?
Wir sind gerade in der Überarbeitung des erinnerungskulturellen Grundsatzkonzeptes für Hamburg. Im Laufe der letzten zwei Jahrzehnte gab es einen deutlichen Anstieg der Gedenk- und Lernorte in der Stadt von ca. 70 auf über 110, die nicht alle staatlich betrieben sind, sondern auch auf zivilgesellschaftliche Initiativen zurückgehen. Es geht nun darum, das in eine Struktur zu bringen. Teil davon ist unter anderem die Neukonzeption des Ortes im Stadthaus. Das ist die ehemalige Gestapozentrale in Hamburg, die von der Stiftung Hamburger Gedenkstätten und Lernorte übernommen wurde. Perspektivisch arbeiten wir auch am Aufbau eines Gedenkortes in Erinnerung an den Hamburger Widerstand. Dafür soll künftig ein Teil des alten Gefängnisgebäudes in der JVA Fuhlsbüttel genutzt werden. Außerdem soll in einen Lagerhauskomplex im Hafen ein Gedenkort entstehen, der an die Schicksale der Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeiter im Hamburger Hafen erinnern soll. Das werden wir im Laufe der nächsten Jahre entwickeln, um die derzeit nicht auserzählten Aspekte von erinnerungskultureller Arbeit in Hamburg noch besser zu konturieren.

Ein zweiter großer Prozess, der unabhängig von diesem läuft, bezieht sich auf die Arbeit an einem postkolonialen Erinnerungskonzept. Der Senat der Stadt Hamburg hat 2014 als erste Landesregierung beschlossen, die kolonialen Verbrechen aufzuarbeiten. Es geht dabei z. B. um die Kontextualisierung des größten Bismarck-Denkmals weltweit, aber auch um die Dekolonialisierung der Museumspraxis und des öffentlichen Raums, Stichwort Straßennamen, die Rückgabe von unrechtmäßig erworbenen Objekten und dergleichen mehr. Auch die Überarbeitung von Lern- und Wissenschaftsmaterialien an Schulen und Hochschulen steht auf der Agenda. Dieser Prozess soll noch in dieser Legislaturperiode in einen Beschluss der Hamburgischen Bürgerschaft münden.

Am Hamburger Fundus Theater haben Kinder und Jugendliche ihre Wünsche für eine Kinderkultur der Zukunft erarbeitet. Im Anschluss wurde ein erstes Kinderkulturmanifest vorgelegt. Was wünschen sich die Kinder und Jugendlichen? Und wie planen Sie, das umzusetzen?
Das Manifest ist nur ein Teil eines Prozesses. Wir schreiben ein neues Rahmenkonzept für die Kinder- und Jugendkultur in der Stadt. Da sitzen die entsprechenden Fachleute aus der kulturellen Bildung, der Schulbehörde, der Kultureinrichtungen und unserer Behörde zusammen und tauschen sich aus, welche Angebote man gemeinsam entwickeln kann. Aber das hat natürlich wenig Sinn, wenn wir die Kinder und Jugendlichen nicht auch befragen. Ihre Vorschläge sollen einfließen in das, was inhaltlich vereinbart wird. Was die Kinder abgeliefert haben, hat mich sehr beeindruckt. Es war sehr grundsätzlich und hatte eine große Bandbreite.

So gab es eine klare Forderung nach weniger Hausaufgaben für mehr Zeit für Kultur. Das freut natürlich jeden, auch wenn es nicht überraschend ist. Bei den Kindern kam aber auch immer wieder das Gefühl durch, dass sie sich im Alltag unter Druck fühlen. Und das schon in sehr jungen Jahren. Kultur kann eine Möglichkeit bieten, sich freier zu entdecken und mit Themen zu befassen, die die Kinder und Jugendlichen im Alltag umtreiben. Das war ein wesentlicher Punkt, der sich durch sehr viele unterschiedliche Antworten zog.

Was bei den Kids auch eine große Rolle gespielt hat: Frieden bewahren, Klimawandel aufhalten, Armut bekämpfen. Das heißt, da ist eine Erwartung, dass Kultur die Welt verbessern kann. Es ist spannend, zu wissen, dass Kinder und Jugendliche mit dem Bewusstsein, dass Kunst das kann, in die Projekte hineingehen, die angeboten werden. In der HafenCity entsteht auch gerade unter Federführung des KLICK Kindermuseums ein Kinderarchitekturzentrum namens HOCHFORM. Hier sollen Kinder und Jugendliche eingeladen werden, herauszufinden, wie sie sich an der Diskussion, wie die Stadt künftig aussehen soll, beteiligen können. Wir bauen als Erwachsene Städte und treffen viele Annahmen, wie Kinder diese Städte finden. Ich glaube nicht, dass wir in unseren Annahmen immer recht haben. Es ist wichtig, dass wir die Stimmen von Kindern anhören und in die Debatte reinholen.

Ich bin gespannt, wie die Diskussion weitergeht. Am Ende des Tages reden wir ja nicht nur über theater- oder museumspädagogische Ansätze, sondern über die Frage, wie bettet sich das in einen schulischen Alltag ein? Wo sonst erreiche ich alle Kinder! Der Traum eines Kulturpolitikers ist es natürlich, dass die Schule auch noch stärker ein Ort der Kultur wird und nicht nur ein Ort der Wissensvermittlung. Da sind wir an vielen Stellen auf guten Wegen.

Welche dicken kulturpolitischen Bretter gilt es in Hamburg zu bohren? Was wollen Sie noch anstoßen?
Eine ganze Menge. Mit dem Abschluss des Baus der Elbphilharmonie haben wir ein deutliches Ausrufezeichen hinter die Behauptung gesetzt, dass Hamburg Kulturstadt ist. Das hat die Art und Weise, wie auf Hamburg geschaut wird und wie die Hamburgerinnen und Hamburger selbst auf ihre Stadt schauen, verändert. Hamburg wird auch international inzwischen ganz wesentlich mit Kultur in Verbindung gebracht. Dazu reicht aber nicht eine Elbphilharmonie, sondern wir wollen die Strukturen der Stadt insgesamt noch weiter kunst- und kulturfreundlich ausgestalten. Wir wollen, dass Künstlerinnen, Musiker und Literatinnen sagen: »Ich will in Hamburg leben und arbeiten.«

Hierbei hilft, dass wir aus behördlicher Sicht eine Besonderheit auf der Verwaltungsseite bei uns haben. Anders als die anderen Ministerien oder Stadtverwaltungen, die für Kultur zuständig sind, bilden wir auch die Kreativwirtschaft komplett mit ab. Das führt dazu, dass wir auch die praktischen Fragen für Menschen, die künstlerisch arbeiten, im Fokus haben. Da ist die Frage des Fördertopfes immer nur eine unter vielen. Weitere Fragen sind: Stimmen die Marktordnungsbedingungen? Kann ich, wenn ich ein Buch schreibe, erwarten, dass meine Urheberrechte noch einen Erlös abwerfen? Finde ich ein gutes Verlagsumfeld? Und vieles andere mehr. Diese Themen bearbeiten wir als Behörde ebenfalls. Das heißt, wir fördern nicht nur, sondern wir kümmern uns auch um die Rahmenbedingungen kulturellen Produzierens – bis hin zu einer Einbindung in Stadtentwicklungsprozesse, wenn es um die Entwicklung neuer Quartiere, Wohnorte, Atelier- oder Probenräume geht.

Die große Aufgabe, vor der wir aber nicht allein stehen, ist, dass man diese vielen unterschiedlichen Facetten, die an vielen Ecken auch immer fragmentiert in unterschiedlichen Behördenzuständigkeiten liegen, besser miteinander verbindet und vernetzt. Ein solches Thema, mit dem gerade fast alle in den großen Metropolen kämpfen, ist: Wie sehen künftig innerstädtische Bezüge aus? Heute geht man nicht mehr nur zum Shopping in die Innenstädte, was über Jahrzehnte die Annahme war. So denkt heute keiner mehr Innenstadt. Dadurch entstehen Freiräume in den Flächen, die aber zu den alten Wirtschaftsbedingungen, die die Immobilienbesitzer meinen, noch anwenden zu müssen, niemals an andere Nutzer vermietbar sind, weil diese Einnahmen gar nicht möglich sind, wenn ich die Flächen kreativ- oder kulturwirtschaftlich nutze. Wie können nun an anderen Stellen attraktive Nutzungen ermöglicht werden, die nicht den gleichen Mietpreis haben? Wie kommen wir da zu einer anderen Form der Finanzierung? Wir probieren aktuell im zweiten Jahr in Hamburg ein Programm aus, das sich »Frei_Flächen« nennt. Hier nutzen wir Leerstände, z. B. ein Karstadt-Sport-Warenhaus über fünf Geschosse, um auszuprobieren, welche kreativen Nutzungen hier funktionieren können. Ein Quartier kann dadurch attraktiver werden. Wir wollen Kultur- und Kreativwirtschaft noch sichtbarer in die Stadt holen und damit als deutlichen Bestandteil städtischen Arbeitens wiederum auch das Argument stärken, dass Hamburg ein Ort ist, an dem Kultur eine wesentliche Facette der Stadt ist.

Zum Abschluss: Was ist Ihr Kulturtipp für Hamburg?
Da gibt es so viel! Aber Anfang August ist das Sommerfestival auf Kampnagel, das auf wunderbare Art alle Möglichkeiten von kulturellem Schaffen zusammenbringt und sowohl das klassische Kulturbürgertum als auch die Avantgarde zusammenholt. Ansonsten lohnt sich zum Jahresende ganz bestimmt die große Caspar-David-Friedrich-Ausstellung in der Kunsthalle. Das sind nur zwei Highlights dieses Jahres. Ich kann jedem nur sagen: Kommen Sie in die Stadt, und Sie finden immer was.

Vielen Dank.

Carsten Brosda ist Senator für Kultur und Medien in Hamburg. Theresa Brüheim ist Chefin vom Dienst von Politik & Kultur

MEHR IM NETZ

Carsten Brosda und Theresa Brüheim haben weiter über den Umgang mit der kolonialen Vergangenheit Hamburgs als Hafenstadt und die Bedeutung der Stadt als Kommune und Bundesland für die kulturpolitische Arbeit gesprochen. Unter politikkultur.de lesen Sie das gesamte, ungekürzte Gespräch: politikkultur.de/inland/aufbruchsfroh

KULTUR IN HAMBURG

Einwohnerzahl: 1.899.160
(Stand: Dezember 2019)
Senator für Kultur und Medien: Carsten Brosda
Kulturbudget 2023:
398 Millionen Euro
Beschäftigte: 247 Beschäftigte in der Behörde für Kultur und Medien

DEUTSCHLANDS ZEHN GRÖSSTE STÄDTE

Seit der Ausgabe 2/23 geht Politik & Kultur auf Kulturreise durch Deutschlands zehn größte Städte – und fragt bei den Kulturdezernentinnen und Kulturdezernenten nach, welche Themen sie auf ihre Agenda setzen und wo ihre Stadt nach der Pandemie steht: bit.ly/40kkaYC

»KI ist von Kreativität weit entfernt«

Falko Mohrs im Gespräch

Vielfältige Kultur: Niedersachsens Kulturminister Falko Mohrs berichtet im Gespräch mit Ludwig Greven über seine Vorhaben und eine politische Gestaltung der Künstlichen Intelligenz (KI).

Ludwig Greven: Waren oder sind Sie selbst künstlerisch oder musikalisch aktiv?
Falko Mohrs: Als Waldorf-Schüler habe ich Theater und Querflöte gespielt. Politisch hat Kultur angefangen mich zu beschäftigen, als ich mich im Deutschen Bundestag in der Coronazeit für Hilfen auch an die Kreativwirtschaft eingesetzt habe. Kommunalpolitisch war ich längere Zeit im Aufsichtsrat des »Hallenbad – Kultur im Schachtweg« in Wolfsburg.

Was haben Sie sich in der Kulturpolitik vorgenommen?
Ein Schwerpunkt sind Hilfen an die Kulturschaffenden für die Folgen, die durch Corona und die Energiekrise verursacht worden sind. Wir ergänzen, wie andere Länder auch, das Bundesprogramm mit Landesmitteln. Aus unserem Soforthilfeprogramm sind 27 Millionen Euro zur Bewältigung der Auswirkungen des russischen Angriffskrieges für Kultureinrichtungen und die Erwachsenenbildung vorgesehen. Die Veranstaltungswirtschaft unterstützen wir mit 50 Millionen Euro, um das wirtschaftliche Risiko aufgrund des schwankenden Publikumsverhaltens abzufedern. Außerdem ist mir wichtig, dass wir den Lebensunterhalt von Künstlerinnen und Künstlern dauerhaft sichern und die auf den Weg gebrachten Maßnahmen zur Verbesserung der sozialen Lage von Kulturschaffenden konsequent weiterführen.

Die Einnahmen von Kultureinrichtungen und Künstlern brechen auch wegen der durch die Pandemie verstärkten Verlagerung ins Internet weg. Was wollen Sie dagegen unternehmen?
Der digitale Wandel bietet für die Kultur- und Kreativbranche unzählige Chancen, neue und spannende Formate zu entwickeln. Ich möchte diesen Wandel positiv begleiten und Kulturschaffende und -institutionen bei Veränderungsprozessen unterstützen.

Wie stark ist die kreative Szene in Niedersachsen?
Wir haben eine große kulturelle Vielfalt, die gerade im ländlichen Raum prägend für die unterschiedlichen regionalen Identitäten ist. Auch der vermeintlich kleine Bereich, die lokalen Initiativen, Theater und Museen, ist wichtig, deshalb fördern wir auch die Beratung solcher Gruppen, sich zu professionalisieren, und unterstützen bei kleinen Investitionen. Da geht es manchmal nur um ein paar Tausend Euro für neue Bühnen- oder Tontechnik, aber allein können diese Gruppen es oft nicht stemmen. Dann haben wir natürlich auch noch unsere großen Einrichtungen wie z. B. die Staatstheater und Landesmuseen. Wir haben also ein vielfältige und überall im Land vertretene Kreativszene.

Im Deutschen Bundestag haben sie sich auch mit Künstlicher Intelligenz beschäftigt. Durch ChatGPT wird sie gerade populär. KI produziert nicht nur Texte, sondern auch Musik, Grafiken und Kunstwerke. Sehen Sie die Gefahr, dass sie Kreative verdrängt?
Diese Sorge habe ich nur sehr begrenzt. Wir sollten uns mit KI differenziert, aber auch gelassen auseinandersetzen. Sie ersetzt nicht menschliche Intelligenz und Kreativität, sondern ergänzt und erweitert sie. Das ist auch mein Ansatz: Sie muss menschenzentriert sein, die Verantwortung muss am Ende bei Menschen liegen. Ein Beispiel, wie man KI kreativ einsetzen kann: Rembrandts berühmte »Nachtwache« wurde, als man es 1715 ins damalige Amsterdamer Rathaus brachte, aus Platzgründen beschnitten. Man hat KI mit diesem Bild, anderen Werken von Rembrandt und einer kleinen Kopie eines anderen Künstlers gefüttert und sie ausrechnen lassen, wie die fehlenden Teile aussehen könnten. Man weiß natürlich nicht, wie Rembrandt sie gemalt hat. Aber es zeigt, wie man mithilfe von KI Blicke verändern und erweitern kann.

Doch es gibt durchaus Ängste von Kreativen, dass sie durch KI überflüssig werden.
Grundsätzlich würde ich, wie bei allen technischen Neuerungen, sagen: nichts per se verteufeln und verhindern, sondern konstruktiv und aktiv gestalten. Auch die mechanischen Webstühle wurde nicht aufgehalten, indem man sie verbrannt hat.

Aber sie haben viele Weber arbeitslos gemacht. Auch jetzt fürchten beispielsweise Grafiker, dass Auftraggeber Grafiken künftig billiger von KI gestalten lassen.

> **Wir sollten uns mit KI differenziert, aber auch gelassen auseinandersetzen. Sie ersetzt nicht menschliche Intelligenz und Kreativität**

KI wird, wie die gesamte Digitalisierung, auch die Arbeit von Kreativen verändern, sie aber nicht überflüssig machen. Unsere politische Aufgabe ist es, Menschen zu befähigen, damit verantwortungsbewusst und gewinnbringend umzugehen.

Kann KI überhaupt kreativ sein, also etwas Neues schaffen?
Sie kann auf der Basis von Gelerntem etwas schaffen, was es vorher nicht gab. Aber nach jetzigem Stand ist sie weit davon entfernt, eigene kreative Leistungen zu erbringen.

Die Firmen wittern ein Milliardengeschäft. Für die KI-Programme nutzen sie jedoch auch Texte von Autoren, Musik von Sängern und Bands sowie Werke von Künstlern und Grafikern. Muss der Staat hier eingreifen, um die Rechte der Kreativen zu schützen und ihnen einen Anteil an den Erlösen zu sichern, wie bei den Streamingdiensten und sozialen Medien?
Die Politik muss im Sinne der Datennutzung und des Urheberschutzes einen Rahmen schaffen. Da wartet noch eine Menge Arbeit auf uns.

Braucht es eine weitere Reform des Urheberrechts? Wer ist bei einem Produkt von KI Urheber?
Auch diese Frage muss noch geklärt werden. Wir stehen da erst ganz am Anfang.

Vielen Dank.

Falko Mohrs ist Niedersächsischer Wissenschafts- und Kulturminister. Ludwig Greven ist freier Publizist

Die Zeichen der Zeit erkennen ...

Sie schätzen spannende Themen und Hintergründe aus Theologie, Kirche, Kultur, Gesellschaft, und Sie lieben Debatten mit Niveau?

Dann ist *zeitzeichen* genau das Richtige!

Testen Sie das anspruchsvolle evangelische Monatsmagazin mit einem kostenlosen Probeheft.
www.zeitzeichen.net/probeheft

… oder schauen Sie auf unserer Webseite. Dort gibt es jenseits der Bezahlschranke neben ausgewählten Artikel aus dem Heft zusätzlich aktuelle Online-Beiträge. Viel Spaß beim Festlesen!

www.zeitzeichen.net

zeitzeichen
Evangelische Kommentare zu Religion und Gesellschaft

Kulturpolitik im Ländle

Arne Braun im Gespräch

In der Kulturpolitik der grün-schwarzen Landesregierung Baden-Württemberg gab es unlängst einen personellen Karussellwechsel, nachdem Ministerin Theresia Bauer 2022 ihr Amt niedergelegt hatte und bei der Oberbürgermeisterwahl in Heidelberg kandidierte. Nachfolgerin als Ministerin wurde Petra Olschowski, die zuvor Staatssekretärin im Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst war. Ins Amt des Staatssekretärs wiederum wurde am 28. September 2022 Arne Braun berufen, der zuvor Regierungssprecher der Landesregierung war. Arne Braun ist Jahrgang 1965, war von 1992 bis 2007 Chefredakteur des Stuttgarter Stadtmagazins »Lift« und hat in dieser Zeit die Lange Nacht der Museen sowie die Stuttgarter Kulturnacht, später Stuttgartnacht, ins Leben gerufen und etabliert. Mit der Wahl von Winfried Kretschmann zum Ministerpräsidenten 2011 wechselte Braun ins Staatsministerium. Sven Scherz-Schade spricht ein halbes Jahr nach Amtsantritt mit ihm.

Sven Scherz-Schade: Herr Braun, Sie sind seit rund sieben Monaten im Amt als Staatssekretär des Kunstministeriums als Nachfolger von Petra Olschowski. Wie läuft's nach dem ersten halben Jahr?
Arne Braun: Als ich mein Amt Ende September 2022 angetreten hatte, waren mit Blick auf den Winter die Aussichten der Kulturtreibenden eher pessimistisch. Das war das Ergebnis des runden Tisches mit Kulturakteuren, zu dem ich gleich eingeladen hatte. Heute können wir sagen: Was den Winter betrifft, sind wir ganz ordentlich durchgekommen. In meiner Haushaltsrede habe ich im Dezember noch gesagt: »Die Musik spielt – jetzt müsst ihr auch zum Tanzen kommen« – und tatsächlich kommt das Publikum wieder in die Veranstaltungen, weil es einfach dieses überragende Bedürfnis nach Kultur gibt, nach gemeinsamen Erlebnissen und künstlerischen Inhalten. Mir haben die vergangenen Monate erneut gezeigt, wie vielfältig, bunt und hochkarätig die Kulturlandschaft in Baden-Württemberg ist, wie vielseitig sie ist und auf welch hohem Niveau sie sich befindet. Ich bin qua Amt in dieser Zeit viel herumgekommen: Das waren eindrucksvolle Erlebnisse.

Auch Baden-Württemberg steht vor großen kulturpolitischen Aufgaben: Das Bundesland hatte von 2018 bis 2020 einen Dialog »Kulturpolitik für die Zukunft« geführt zu Themenfeldern wie Digitalisierung, kulturelle Teilhabe für alle, neue gesellschaftliche Bündnisse, Kunst und Kultur im ländlichen Raum. Gibt es bei diesem Dialog Kontinuität?
Ja, wir setzen den Dialog fort. Man redet sowieso immer miteinander. Aber darüber hinaus planen wir gezielt Formate zu Themen, etwa im Bereich Popmusik. Im Mai wird dieser »Pop-Dialog« starten und übers Land ziehen. Er soll helfen, aus der Debatte um sogenannte Hoch- und Subkultur herauszukommen. Proberäume, faire Vergütung, Auftrittsmöglichkeiten, musikalische Ausbildung und Anerkennung sind die Themen, über die sich das Ministerium und die Szene ein Jahr lang austauschen werden. Untermalt vom passenden Sound, wie sich versteht. Auch quasi eine Fortsetzung des Dialogs ist meine »Tour de Länd« in den Wochen nach Ostern. Ich habe kreuz und quer durchs ländliche Baden-Württemberg Kulturtreibende besucht und mich informieren und inspirieren lassen. Die Landesregierung will sich für starke ländliche Räume einsetzen. Clubkultur auf dem Land war ein Thema, Mobilität für junge Menschen und vieles mehr. Ein besonderer Fokus der Tour lag zudem auf der ehrenamtlichen Arbeit vieler Menschen für Kunst und Kultur in den ländlichen Räumen. Das Engagement vor Ort ist Labor, Antreiber und Experimentierraum für neue kulturelle Impulse.

Und sind vom genannten Dialog aus der Vergangenheit auch Ergebnisse herausgekommen, die Sie in Ihrer jetzigen Ministerialarbeit wiedertreffen oder umsetzen?
Ja. 2021 wurde das Zentrum für Kulturelle Teilhabe gegründet – ein ganz konkretes Ergebnis des Kulturdialogs. Es fördert Einrichtungen bei der Transformation – hin zu neuen Zielgruppen, neuen Vermittlungswegen, neuen Formaten. Es geht um Vernetzung, Austausch und Expertise. Ziel ist es, kulturelle Teilhabe zu stärken. Dieses Angebot wird von der Kulturszene sehr gut angenommen. Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter beraten bei Anträgen und Zuschüssen, es werden Best-Practice-Einrichtungen oder Projekte zur kulturellen Teilhabe vorgestellt. Alles sehr lebensnah und praxisorientiert.

FOTO: EWALD HALDER

»Museum Open Air« auf dem Römischen Gutshof Eigeltingen gefördert durch das Programm »FreiRäume«

Bei den Schulen wird allenthalben geklagt, dass die Digitalisierung nur schleppend vorankommt. Wie sieht es bei unseren Kulturinstitutionen aus? Was ist hier die kulturpolitische Aufgabe des Staates?
Die digitale Transformation betrifft die gesamte Gesellschaft in allen Lebensbereichen, und die Kultur hat hier eine Vorbildfunktion – Digitalisierung als Chance und Herausforderung. Die Museen sind vor allem bei der Digitalisierung Vorreiter: nicht immer alles in der Vitrine kredenzen. Meine Frage an alle Kultureinrichtungen lautet grundsätzlich: Für wen macht ihr welche Programme mit welchem Geld zu welchem Zeitpunkt und in welcher Darreichungsform? Diese Fragen sollten überall mitbedacht werden, oft genug münden die Antworten in Möglichkeiten der Digitalisierung. Die Form von vor hundert oder gar nur 20 Jahren muss nicht zwangsläufig so bestehen bleiben. Das verstehen viele Kulturleute als Herausforderung, und so entstehen neue Formate. Das fördern wir. Die z. B. sind mit zusätzlichen Digitalstellen ausgestattet. Viele Programme sind so angelegt, dass sie die Digitalisierung unterstützen.

Um ein Beispiel zu nennen: Das heißt, es wäre nicht Aufgabe des Landes, seine Staatsorchester, Chöre, Ensembles etc. so ausreichend auszustatten, dass dort von Tablets musiziert werden kann?
Das ist eine gute Frage. Ich bezweifele aber, dass es Staatsaufgabe ist, weil Künstlerinnen und Künstler da auch sehr eigen sind. Ich kenne Musikerinnen und Musiker, die gern vom Papier spielen, auch Dirigenten handhaben das unterschiedlich. Da schreiben wir doch nichts vor. Aber andererseits sollten wir Möglichkeiten eröffnen, wo es Sinn ergibt und der Qualität hilft. Eine Pauschalantwort gibt es da nicht. Aber vor allem muss doch die Frage geklärt werden, welchen Inhalt wollen wir digital vermitteln? Die Ausstattung ist ja nur ein Baustein.

Um bei dem Beispiel zu bleiben: Werden angesichts der Theater-Großbaustellen an den Häusern Stuttgart und Karlsruhe Fragen der Digitalisierung überhaupt gestellt?
Die Sanierung der großen Häuser ist das eine. Digitalisierung das andere. Da hat das eine mit dem anderen nichts zu tun. In Karlsruhe laufen die Bauarbeiten bereits, in Stuttgart stehen sie noch an. Da hilft kein Aussitzen oder Wegducken, das packen wir an. Bei der Stuttgarter Opernhaussanierung gibt es konkrete Pläne, die jetzt Stück für Stück abgearbeitet werden, die Projektgesellschaft ist gegründet, der Architekturwettbewerb für die Interimsspielstätte wird im Juni entschieden. Das ist der politische Wille – durch den Grundsatzbeschluss der Stadt Stuttgart und durch die Absichtsbekundung der Landesregierung durch Ministerpräsident Winfried Kretschmann. Das wird zwar ein kompliziertes Verfahren, aber wir sind dabei, die Stadtgesellschaft mitzunehmen – hier brauchen wir die Unterstützung von allen. Wir begleiten den öffentlichen Prozess aktiv, etwa mit Beteiligungsformaten der Bürgerinnen und Bürger. Ich bin sicher, dass wir die Sanierung zu einem guten Ende führen.

Baden-Württemberg besteht nicht nur aus Metropolen. Wie fördert die Landesregierung die Kultur im ländlichen Raum?
Die meisten Menschen in Baden-Württemberg leben in ländlichen Räumen. Das Land fördert mit erheblichen Mitteln Theater, Konzerte, Festivals und Festspiele, Kinos und die Breitenkultur mit vielen engagierten Bürgerinnen und Bürgern. Und das fördert die Landesregierung ganz gezielt durch Programme wie »FreiRäume«: Leer stehende Räume wie ehemalige Gasthöfe oder stillgelegte Fabrikgebäude werden dabei umgewidmet und für kulturelle Zwecke neu genutzt. Das unterstützen wir. Die Idee der »FreiRäume« wird fortgesetzt, wenn wir weiteren Bedarf erkennen, werden wir dem nachgehen.

Zeitgleich zum Dialog vor drei Jahren wurde auch der »Green Deal im Ländle« für mehr Nachhaltigkeit im Kulturbereich begonnen. Leitungen von Kulturinstitutionen wie Theater, Bibliotheken und Museen haben sich – freiwillig – zu einer Gruppe zusammengeschlossen, um Vorschläge für energiesparsamen und nachhaltigen Betrieb ihrer Häuser zu diskutieren. Was ist daraus geworden?
Für unsere grün geführte Landesregierung ist »Green Culture« ein zentrales politisches Feld. Wir haben im vergangenen Jahr den gleichnamigen Leitfaden für unsere Kultureinrichtungen entwickelt und herausgegeben, was bundesweit großen Anklang gefunden hat. Baden-Württemberg hat hier Anstöße gegeben, etwa beim Eckpunktepapier zum neuen Filmfördergesetz, wo Nachhaltigkeit jetzt eine wichtige Rolle spielt. Das lehnt sich an unser »Green-Shooting-Konzept« für die Filmbranche an. Und grundsätzlich ist es so, dass wir bei den Kultureinrichtungen mit dem Thema offene Türen einrennen. Die wissen, dass sie Vorbild für die Gesellschaft sind und einen Beitrag zum Klimaschutz leisten müssen. Was die Einrichtungen brauchen, ist Hilfestellung, und dafür ist der Leitfaden da.

Es gibt keine Verpflichtung der Häuser, einen Nachhaltigkeitsbericht zu erstellen, geschweige denn einen standardisierten Nachhaltigkeitsbericht. Insofern kann man überhaupt nicht vergleichen, wer in puncto Nachhaltigkeit besser – oder überhaupt sinnvoll – unterwegs ist. Könnte grüne Politik da nicht Übersicht einfordern?
Das mache ich sicher nicht. Das ist freiwillig und nicht überprüfbar, weil Kultur nicht vergleichbar ist. Die Einrichtungen erstellen Konzepte, die mit uns besprochen und abgestimmt werden, und die Kulturhäuser werden sie umsetzen. Wir erarbeiten derzeit den CO2-Rechner, mit dem die Kulturinstitutionen die Auswirkungen einzelner Schritte berechnen können. Überprüfung würde ja – bis zum Ende gedacht – auch Sanktionierung bedeuten. Die Einsicht und der Wille, voranzugehen, wirken viel stärker.

Künstlerische Innovationen entstehen meist nicht an den großen Kulturtankern, sondern in der Freien Szene. Landauf, landab haben wir in der Kulturförderpolitik aber das Problem, dass die meisten Fördermittel gebunden sind, unter anderem für die großen Kulturtanker. Besteht das Problem auch in Baden-Württemberg, und falls ja, steuert das Ministerium hier irgendwie dagegen?
Machen wir, ja – schon immer. Bei den Haushaltsverhandlungen berücksichtigen wir nicht nur die großen Kultureinrichtungen, sondern auch die Freie Szene, die Soziokultur, die freie Tanz- und Theaterszene und vieles mehr. Im Moment gründen sich Kultureinrichtungen neu, aber leider wird der Kuchen, den es zu verteilen gibt, nicht automatisch größer. Ich werde mich bei Finanzminister und Ministerpräsident – die beide Gott sei Dank sehr kulturaffin sind – dafür stark machen, dass auch die neuen Kultureinrichtungen Mittel bekommen. Bei uns gibt es die große Schere zwischen Hoch- und Subkultur oder zwischen Groß- und Kleinkultur nicht! Bei Problemen oder Härtefällen haben wir noch immer Lösungen gefunden.

Das hört sich gut an. Ich bleibe trotzdem noch mal dran mit konkreten Zahlen. Im Vergleich zu anderen Bundesländern gibt das Ländle viel Geld für die Kultur: 581,7 Millionen Euro im Jahr 2023 und 599,3 Millionen Euro im Jahr 2024. Wie viel davon geht an die Freie Szene, also freie Theaterprojekte, Musikensembles, Kunstprojekte etc.? Lässt sich das ermitteln und mal prozentual vergleichen?
Das kann man, aber es macht wenig Sinn. Das Württembergische Staatstheater Stuttgart beispielsweise mit 1.400 Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern ist nicht vergleichbar mit einem soziokulturellen Zentrum. Wir haben die Soziokultur mit 6 Millionen Euro bedacht. Wir sind im Jazz- und Pop-Bereich unterstützend unterwegs und auch bei der Freien Szene von Tanz und Theater, dort z. B. mit 9 Millionen Euro. Insgesamt haben wir, seit die Grünen das Land regieren, das Kulturbudget um über 50 Prozent gesteigert. Ich finde, das ist auch eine Nachricht.

Eine kulturförderpolitische Neuerung ist in Baden-Württemberg der Trickfilm. Warum?
Ja, ich verfolge das Ziel, dass sich das Land stärker in der Animationsförderung engagiert. Das Kunstministerium plant, mehr Verantwortung bei der Film und Festival Medien GmbH zu übernehmen, die veranstaltet unter anderem das Trickfilmfestival in Stuttgart, immerhin das zweitgrößte seiner Art weltweit. Wir wollen den Filmbereich aktiv unterstützen – und da die Stärken stärken. Baden-Württemberg ist in Sachen Animation durch das Animationsinstitut der Filmakademie Ludwigsburg und durch das Festival ein starker Standort, deshalb wollen wir hier ein Signal setzen. Damit tragen wir der wachsenden Bedeutung von Kreativwirtschaft Rechnung, das starke Zukunftsfeld gestalten wir mit.

Vielen Dank.

Arne Braun ist Staatssekretär im Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg. Sven Scherz-Schade ist freier Journalist

Größtmögliche Transparenz

Ethnologische Museen neu denken

LARS-CHRISTIAN KOCH

Mit der Eröffnung des Ostflügels des Humboldt Forums im September 2022 sind das Ethnologische Museum und das Museum für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin mit ihren Ausstellungen vollständig ins Zentrum Berlins umgezogen. Dieser Umzug von Dahlem auf die Museumsinsel erfordert ein in vielerlei Hinsicht neues, kritisches kuratorisches Arbeiten. Die Ausstellungen sind einem breiten vor allem auch internationalen Publikum einfacher zugänglich, befinden sich jedoch auch in einer Replik des ehemaligen Berliner Schlosses mit einer unter anderem an Zeiten des Kolonialismus mahnenden Fassade. Die Ausstellungen müssen mit ebendiesen kolonialen Kontexten, aus denen sie zu einem erheblichen Teil stammen, konfrontieren, gleichzeitig muss die Bedeutung der Objekte für die unterschiedlichen Kulturen thematisiert und ein Bezug zu einer globalen Gegenwart hergestellt werden.

Die Bestände des Ethnologischen Museums lassen sich ebenso wie die des Museums für Asiatische Kunst bis in das 17. Jahrhundert auf die brandenburgisch-preußische Kunstkammer im Berliner Schloss zurückverfolgen. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts veränderte sich in Verbindung mit evolutionistischen Theorien die Konzeption vor allem ethnografischer Sammlungen grundlegend. 1873 wurde ein Antrag

Die Bestände des Ethnologischen Museums lassen sich bis in das 17. Jahrhundert auf die brandenburgisch-preußische Kunstkammer zurückverfolgen

der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte auf ein eigenes Museumsgebäude bewilligt und ein »selbstständiges ethnologisches und anthropologisches Museum in Berlin« gegründet, das 1886 an der Königgrätzer Straße, heute Stresemannstraße, unter dem Namen »Königliches Museum für Völkerkunde« eröffnete. Unter dem Gründungsdirektor Adolf Bastian setzte eine organisierte Sammeltätigkeit mit dem Ziel ein, Kulturen in historischen wie gegenwärtigen Ausprägungen so vollständig wie möglich zu dokumentieren. Es entstanden umfangreiche Objektsammlungen, um für die damals vorherrschende kulturvergleichende Methode Objekte zur Verfügung zu haben. Über die Zeiten hinweg veränderten sich die Forschungsfragen und Ziele und damit auch die Sammlungsstrategien immer wieder. Heute gehören das Ethnologische Museum und das Museum für Asiatische Kunst international zu den größten und bedeutendsten ihrer Art mit mehr als 500.000 ethnografischen, archäologischen, kunst- und kulturhistorischen Objekten aus Afrika, Asien, Amerika, Australien und Ozeanien. Hinzu kommen 140.000 musikethnologische Tondokumente, 285.000 ethnografische Fotografien, 20.000 Filme und 200.000 Seiten Schriftdokumente.

Seit 2018 befinden sich das Ethnologische Museum und das Museum für Asiatische Kunst unter einer Direktion, agieren aber inhaltlich weiterhin als eigenständige Institutionen, die im Humboldt Forum eigene Ausstellungsbereiche präsentieren, dabei freilich das synergetische Potenzial der beiden Sammlungen nutzend. Dies führt zu einer neuen Organisationsstruktur, in der neben getrennten Zuständigkeiten für spezielle Sammlungsbereiche übergeordnete Kuratorinnenstellen geschaffen wurden. Dazu zählen Positionen für transkulturelle Zusammenarbeit, zeitgenössische Kunst, visuelle Anthropologie und Provenienzforschung. Das positive, jedoch gleichzeitig herausfordernde Spannungsfeld zwischen dem Standort Dahlem mit seinen umfangreichen Depotflächen – lediglich drei Prozent der gesamten Bestände werden in den Ausstellungen präsentiert – und dem Humboldt Forum als Ausspielungsort mit einer über die Stiftung Humboldt Forum in Kooperation umgesetzten Verzahnung von Ausstellungen unterschiedlicher Art – Dauerausstellungen, Wechselausstellungen, Sonderausstellungen – und einem großen Programmbereich im Gebäude erfordert eine neue Ausrichtung der kuratorischen Praxis. Exemplarisch seien an dieser Stelle die Wechselausstellungsflächen genannt, die circa ein Drittel der gesamten Ausstellungsfläche im Humboldt Forum ausmachen. Grundlage ist hier stets die enge Zusammenarbeit mit internationalen Partnerinnen und Partnern sowie mit Herkunftsländern und -kulturen, wobei je nach Ausrichtung des Ausstellungskonzepts die inhaltliche Verantwortung bei den Partnerinnen und Partnern liegt. Derzeit existieren beispielsweise Kooperationen mit Institutionen sowie mit wissenschaftlichen und Community-Vertreterinnen und -Vertretern aus Namibia, Tansania, Nigeria, Brasilien, Venezuela, Kolumbien, Mexiko, den USA, Kanada, China, Japan, Indien, Korea, Palau und Fidschi.

FOTO: STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, ETHNOLOGISCHES MUSEUM/STIFTUNG HUMBOLDT FORUM IM BERLINER SCHLOSS/ALEXANDER SCHIPPEL

Ausstellung »Mesoamerika. Ballspiel, Pyramiden, Götter« der Ethnologischen Sammlungen im Humboldt Forum

Nachdem zur Eröffnung des Westflügels im Herbst 2021 aufgrund der weltweit angespannten Situation im Zusammenhang mit dem Coronavirus nur wenige Kooperationspartnerinnen und -partner anreisen konnten, war bei allen Beteiligten die Freude enorm, dass es ein Jahr später zur Eröffnung des Ostflügels des Humboldt Forums weit mehr als 80 Personen waren. So wurde die Möglichkeit geschaffen, in der Eröffnung vorgelagerten, zehntägigen Workshops über die Gestaltung der zukünftigen Arbeit intensiv zu diskutieren. Aus diesen Diskussionen entstand ein von den Partnerinnen und Partnern gemeinsam erarbeitetes Papier mit dem Titel »Dignity – Continuity – Transparency«. Dieses Abschlussdokument macht sehr deutlich, dass kontinuierliches kollaboratives Arbeiten den Kernbereich zukünftiger kuratorischer Praxis darstellen sollte. Die hier gestellten Forderungen gilt es zu erfüllen und umzusetzen, wenn die Museen auch in Zukunft glaubwürdig sein wollen. Zu betonen ist an dieser Stelle, dass in den zahlreichen Diskussionen vonseiten der Partnerinnen und Partnern klar formuliert wurde, dass es ihnen zunächst und vor allem um nachhaltige Kooperationen geht – die hierzulande so im Vordergrund stehenden Restitutionen wurden mehrheitlich als ein Teilaspekt solcher langfristigen Kooperationen betrachtet.

Dies soll und kann nicht davon ablenken, dass insbesondere Ethnologische Museen mit inhaltlichen Schwerpunkten auf diversen globalen Kulturen sich mit Aneignungs- und Eigentumsfragen und in diesem Zusammenhang selbstverständlich auch mit Rückgaben auseinandersetzen müssen. Zentrale Ausgangspunkte sind dabei die Sammlungen materieller und immaterieller Kulturen.

Zukünftige kooperative Arbeitsfelder im musealen Umfeld sind die gemeinsame Erforschung und Befragung der Sammlungsbestände sowie die Auseinandersetzung mit ihren Kontexten von Erwerb, Aneignung, Translokation, Bewahrung, ggf. Restitution, Erweiterung und Vermittlung. Dies soll und muss zu einer Intensivierung von Dekolonisierung sowie Diversifizierung aller Aspekte der sammlungsbasierten Museumpraxis führen: Angestrebt wird dabei die größtmögliche Transparenz von Sammlungen, Dokumenten und Wissensstrukturen und ihre damit verbundene Zugänglichkeit für interessierte Stakeholder und Communitys, insbesondere auch für Partnerinnen und Partnern in den Herkunftsländern, angepasst an deren Lebens- und Arbeitsrealitäten. Dem in nichts nach steht im Übrigen auch die Einbeziehung von Akteuren der diversen Stadtgesellschaft, sprich von diasporischen Communitys, Kulturinitiativen, Kunstprojekten etc. Dies alles erfordert eine radikale Umstellung vieler Museumsbereiche wie Forschung, Ausstellungsplanung, Restaurierung sowie

Angestrebt wird dabei die größtmögliche Transparenz von Sammlungen, Dokumenten und Wissensstrukturen

auch von Verwaltungsvorgängen. Neben dieser Umstellung und einer digitalen Zugänglichmachung von Beständen und Dokumenten ist für eine stärkere Öffnung des Museums ebenso ein gut funktionierendes Residency-Programm von ausschlaggebender Bedeutung. Die Herausforderungen, die dabei an die transkulturelle Kommunikation unter der Prämisse »Erst zuhören, dann handeln« gestellt werden, sind besonders arbeits- und zeitintensiv, wie die Erfahrungen der in zahlreiche Kooperationsprojekte involvierten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst gezeigt haben. Mit den bislang vorhandenen personellen und organisatorischen Ressourcen sowie den einsetzbaren Mitteln lässt sich nur ein begrenztes Maß an produktiver Zusammenarbeit realisieren. Hier muss strukturell neu gedacht werden.

Zusammenfassend bestehen die mittelfristigen Ziele des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst in einer intensivierten Provenienzforschung, umfangreichen Digitalisierungsmaßahmen sowie der Etablierung von Strukturen für Austausch- und Residency-Programme in europäischen wie in globalen Vernetzungsstrukturen. Eine zentrale Rolle spielt die Klärung von Eigentumsfragen, um damit eventuell zusammenhängende Restitutionen oder andere Lösungen herbeizuführen und so Möglichkeiten zu nachhaltigen kollaborativen Programmen inklusive gemeinsamer Ausstellungsprojekte zu eröffnen.

Lars-Christian Koch ist Direktor des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin und Sammlungsdirektor im Humboldt Forum

ETHNOLOGISCHE MUSEEN

Was kennzeichnet die Arbeit der ethnologischen Museen in Deutschland? Wie positionieren sie sich in den Debatten um die Rückgabe von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten? Wie wollen sie sich in Zukunft aufstellen? Politik & Kultur widmet den deutschen ethnologischen Museen eine eigene Beitragsreihe. Lesen Sie alle bisherigen Beiträge hier: bit.ly/3GEJHVk

FOTO: INGA HAAR

Der Equal Pay Day stellte dieses Jahr Mittel und Wege für mehr Lohngerechtigkeit in Kunst und Kultur vor

Eine Dauerbaustelle

Geschlechtergerechtigkeit: Die Situation von Frauen in Kultur und Medien

KATRIN BUDDE

Den Equal Pay Day und den Internationalen Frauentag hat der Ausschuss für Kultur und Medien des Deutschen Bundestages in diesem Jahr zum Anlass genommen, erneut über die Situation von Frauen in Kultur und Medien zu sprechen.

Der Equal Pay Day stand dieses Jahr unter dem Motto »Die Kunst der gleichen Bezahlung«. Und das scheint wirklich eine Kunst zu sein, denn der Gender-Pay-Gap liegt deutschlandweit bei 18 Prozent, im Kulturbereich sind es durchschnittlich 20 Prozent. Diese Lohnlücke variiert aber von Sparte zu Sparte, so beträgt sie z. B. bei den darstellenden Künsten bis zu 34 Prozent. Und, das haben die geladenen Expertinnen ebenfalls klar benannt: Der Gender-Pay-Gap ist in klassischen Frauenberufen besonders hoch, in den technischen Berufen ist er niedriger.

Doch nicht allein die ungleiche Bezahlung zwischen den Geschlechtern macht es schwierig für Frauen in dieser Branche. Frauen bekommen auch weniger Aufmerksamkeit, z. B. werden die meisten inszenierten Stücke von Männern geschrieben, sie sind nur halb so oft als »Expertinnen« im Fernsehen präsent. Auch diesen Gender-Show-Gap gilt es zu überwinden, damit Frauen mehr Einkommen im Berufsleben und damit auch im Alter mehr Geld in der Rente haben. Denn beides gehört zwingend zusammen.

Dafür müssen unter anderem Rollenstereotype überwunden werden. Es ist nicht per se so, dass Männer mehr Durchsetzungskraft haben und es Frauen an Professionalität mangelt. Frauen sind mehr als Expertinnen für Familie und Partnerschaft, sie haben sehr viel mehr Expertisen, Qualitäten und Kompetenzen. Und auch das Thema »Vereinbarkeit von Familie und Beruf« steckt in der Kulturbranche mehr noch als in anderen Branchen in den Kinderschuhen. Für viele Frauen bedeutet das Mutterwerden das Ende der Karriere, weil sie meist diejenigen sind, die die Familienarbeit leisten. Damit gehen wichtige Netzwerkkontakte verloren, können aufgrund von Zeitmangel oft nicht mehr gepflegt werden. Für mich überraschend, aber in Studien nachgewiesen ist, dass Frauen oftmals wegen ihrer Mutterschaft diskriminiert werden und ihre Kunstwerke danach weniger wert sind.

Für einen Teil der Probleme gibt es einfache Veränderungsmöglichkeiten. Umso erstaunlicher, dass sie noch nicht Realität sind. So sind die Zeiten für Theaterproben nicht familienfreundlich, sie sind oft abends und am Wochenende. Warum nicht grundsätzlich zwischen 9 und 17 Uhr geprobt wird, ist deshalb nicht nachvollziehbar. Wie bei so vielen Dingen bezüglich Familienfreundlichkeit und Gleichberechtigung sollten wir uns ein Beispiel an skandinavischen Ländern nehmen, die werktags in der Zeit zwischen 10 Uhr und 16 Uhr proben.

Auch angesprochen und eingefordert wurde von den Expertinnen eine Förderfähigkeit von Kinderbetreuungskosten bei öffentlich geförderten Projekten. Richtig so!

Im Kulturausschuss, aber auch in vorangegangenen Gesprächen sind die Themen sexuelle Belästigung, Gewalt und Machtmissbrauch mit deutlichen Worten bedacht worden. Sie sind ebenfalls ein großes Problem in der Kulturbranche. Die Themis-Vertrauensstelle, die aus der Branche heraus entstanden ist, ist für Frauen eine wichtige Institution und Anlaufstelle, die aber nur für sexuelle Belästigung und Gewalt zuständig ist, nicht für andere Formen der Diskriminierung. Hier müssen andere Maßnahmen und Regeln greifen, wie z. B. das Arbeitsrecht. Oftmals werden solche Vorfälle verschwiegen, weil die betroffenen Frauen berufliche Nachteile fürchten, sie befürchten, dass man ihnen nicht glaubt, oder sie geben sich sogar eine Mitschuld. Deshalb müssen wir mit den Kolleginnen und Kollegen der anderen Themenbereiche im Bundestag reden und Lösungen finden.

Und dann der, leider immer noch Klassiker: Frauen sind auch in Führungspositionen der Kulturbranche unterrepräsentiert. So sind z. B. von den 129 Generalmusikdirektorinnen und -direktoren nur vier weiblich. Auch in den Leitungs- und Verwaltungsbereichen von Kultureinrichtungen fehlen Frauen.

Was also kann und muss Politik beitragen, um die Situation von Frauen in Kultur und Medien zu verbessern? Fördermittel des Bundes müssen sich an der Gleichstellung orientieren, es braucht Basishonorare, Gehaltstransparenz und festgelegte Standards z. B. bei den Arbeitsbedingungen. Ebenso sollte die Besetzung von Jurys und anderer Gremien streng Diversität berücksichtigen. Hier muss der Bund mit gutem Beispiel vorangehen. Nicht alles lässt sich im originären Kulturbereich verändern. Insbesondere mit den Politikfeldern Arbeit und Soziales muss es zukünftig eine noch engere Zusammenarbeit geben. Zudem sollten wir bestehende Regelungen, wie z. B. das Allgemeine Gleichbehandlungsgesetz, in dem auch soziale Pflichten der Arbeitgeber definiert sind, bekannter machen und bei der Durchsetzung unterstützen.

Doch Übergriffe und Diskriminierungen können wir nicht allein gesetzlich regeln. Dafür brauchen wir ein gesellschaftliches Umfeld, das sensibilisiert ist. Mehr Wissen, Schulungen und eine Kultur des Hinschauens können weiterhelfen.

Künstlersozialversicherung, Urheberrecht, Steuerrecht müssen auch angepasst werden, um die Lebens- und Arbeitsbedingungen zu verbessern. Soweit es möglich ist, müssen auch anonymisierte Auswahlverfahren geprüft werden.

Für die Filmbranche könnte es schon bald Verbesserungen geben, denn eine große Novelle des Filmförderungsgesetzes steht an. Dabei sollten wir Parität, Diversität und Inklusion für öffentliche Förderungen festschreiben. In der Diskussion über diese Novelle muss auch geprüft werden, ob man eine Quote oder ein Punktesystem einführt, um beim Thema Gleichstellung und Chancengleichheit voranzukommen. Andere europäische Länder machen uns vor, wie es geht.

Frauen haben ein immenses Potenzial, das nicht genügend genutzt wird. Unsere Aufgabe als Kulturpolitikerinnen und Kulturpolitiker ist es, dieses zu heben, um unsere Kulturlandschaft noch vielfältiger, bunter und attraktiver zu machen. Und das nicht nur am Equal Pay Day und am Internationalen Frauentag, sondern täglich.

Katrin Budde ist Vorsitzende des Ausschusses für Kultur und Medien des Deutschen Bundestages

STIMME AUS DEM PARLAMENT

In der Beitragsreihe »Stimme aus dem Parlament« berichten die Vorsitzende des Kulturausschusses des Europäischen Parlaments, Sabine Verheyen, und die Vorsitzende des Kulturausschusses des Deutschen Bundestages, Katrin Budde, von der Ausschussarbeit. Die bisher erschienenen Beiträge von Katrin Budde können Sie hier nachlesen: bit.ly/3UwtuGo

Brauchen wir noch eine Gewerkschaft?

Von Mitgliederschwund und kulturellem Mandat

REGINE MÖBIUS

Ein Mann, der in Kiel eine Lesung von mir besucht hatte, kontaktierte mich im Nachgang per E-Mail. Er nahm Bezug auf meine Biografie, die der Moderator ziemlich ausführlich vorgestellt hatte: »Eigentlich wollte ich Sie gleich nach der Veranstaltung ansprechen, aber da Sie umringt waren und dann gleich verschwanden, hole ich jetzt meine Frage nach: Im Gespräch haben Sie Ihre Gewerkschaftsarbeit anklingen lassen. Überall lockern und lösen sich Mitgliederverbände auf, wozu brauchen wir eigentlich noch eine Gewerkschaft?«

Gute Frage, dachte ich beim Lesen. Gelegentlich bringt mich eine solche ins Schwitzen. Es ist unschwer zu ahnen, dass der Frager um den schleichenden, aber kontinuierlichen Massenaustritt freiwilliger Mitglieder aus Organisationen und politischen Einrichtungen weiß. Zugehörige Zahlen sprechen eine deutliche Sprache. Waren 1989 nach der deutschen Vereinigung noch 11,8 Millionen Menschen

Organisationen sind mit ihren Kernthemen heute immer weniger imstande, Lebensinteressen eine öffentliche Antwort zu geben

im Deutschen Gewerkschaftsbund organisiert, waren es Ende 2003 nur noch 7,4 Millionen und jetzt, zwei Jahrzehnte später, wird von 6 Millionen gesprochen, das sind 18,5 Prozent der Bevölkerung. Politische Parteien spüren ebenso den Mitgliederschwund.

Auch ich selbst beobachte, dass Organisationen mit ihren Kernthemen heute immer weniger imstande sind, den Lebensinteressen der Menschen eine öffentliche Antwort zu geben. Signale vermitteln den Eindruck, große Teile der Bevölkerung seien in einer Art innerer politischer Emigration. Dabei fühlt es sich an, als würde alles politisch Konnotierte angezweifelt. Demoskopische Untersuchungen warnen jedoch davor, diesen Rückbezug auf sich selbst allein mit Politikverdrossenheit zu erklären. Nun könnte ich philosophieren oder die Soziologen bemühen, wäre aber dadurch keinen Schritt weiter in der Beantwortung der Frage, warum wir noch eine Gewerkschaft brauchen.

Der vor vier Jahrhunderten verstorbene englische Philosoph und Staatsmann Francis Bacon fand: »Der größte Vertrauensbeweis der Menschen liegt darin, dass sie sich voneinander beraten lassen.« Bringt uns dieser Satz der Antwort ein Stück näher? Ich denke schon.

Die Kommentare in den überregionalen Zeitungen berichten neuerdings teils distanziert, teils mit Wohlwollen von einer Rückkehr in die Gewerkschaften angesichts deutschlandweiter Abstimmungen mit den Füßen. Koalitionen, die den Streik als einzig wirksames Mittel ansehen, sind nicht allen Bevölkerungsteilen sympathisch. Deshalb halten wohl manche in den Gewerkschaften die Stunde für gekommen, Menschen für Ziele zu mobilisieren, die nicht nur im engeren Sinne tarifpolitische Interessen beinhalten, sondern auf den Allgemeinzustand der Gesellschaft orientieren, auf soziale Sicherungssysteme und demokratische Strukturen. Das bedeutet, ein demokratisches Miteinander auf Augenhöhe anzustreben.

Und stellt sich die Gewerkschaft von heute der Aufgabe, darüber nachzudenken, welche Begriffswelten revitalisiert werden müssten, um gegenwärtige Krisenherde mit zukunftsträchtigen Vorschlägen anzugehen und zu bewältigen? Ich bin unsicher. Utopien finden kaum einen Platz. Entwürfe und Lebensperspektiven werden als weiche Materie abgehandelt, die man im politischen Geschäft vernachlässigen kann.

Niemand sollte sich der Illusion hingeben, dass Gewerkschaften mit bloßer Verteidigungshaltung sich wirkungsmächtig den gegenwärtigen Widersprüchen und Krisen entgegenstellen können. »Die Gewerkschaften sind, ob sie wollen oder nicht, durch veränderte gesellschaftliche Verhältnisse gezwungen, ihr Mandat in drei entscheidenden Handlungsfeldern zu erweitern, die da sind: die Erweiterung des Interessenmandats, des politischen Mandats und des kulturellen Mandats« würde ich meinem E-Mail-Schreiber antworten und ihn dann bitten, darüber nachzudenken, ob es ihm nicht wichtig wäre, dass Gewerkschaften in einem Erweiterungsprozess sich für mehr einsetzen als die Verteidigung tarifvertraglicher Verbindlichkeiten. »Um Gewerkschaft unverzichtbar erscheinen zu lassen«, werde ich hinzusetzen, »muss sie sich wohl auch in den Kampf um einen lebendigen Charakter von Kultur begeben.« Kultur ist immer ein Kommunikationsbegriff gewesen, in dem jede einzelne Lebensäußerung – wie

Niemand sollte sich der Illusion hingeben, dass Gewerkschaften mit bloßer Verteidigungshaltung sich wirkungsmächtig den gegenwärtigen Krisen entgegenstellen können

Menschen wohnen, essen und trinken, wie die Formen des Umgangs mit Freunden und Feinden gestaltet werden, wie wir genießen, wie wir sterben – ebenso wichtig ist wie ihre gesellschaftliche Bedingung. »Deshalb müssen Gewerkschaften besonders ihr kulturelles Mandat erweitern«, fahre ich in meiner Antwort fort, »um neue öffentliche Räume zu schaffen, in denen sich Gesellschaft auf Augenhöhe begegnen kann, Räume des Nachdenkens, Räume neuer Erlebniswelten, Räume gesamtgesellschaftlicher Utopien. In diesem Zusammenhang kann den Gewerkschaften zukünftig eine große gesellschaftspolitische Verpflichtung erwachsen.«

Regine Möbius ist Schriftstellerin und Vorsitzende des Arbeitskreises gesellschaftlicher Gruppen der Stiftung Haus der Geschichte

Vom Versprechen der Einheit zum Frankfurter Ereignis

Paulskirche: »Haus der Demokratie«?

JOHANN MICHAEL MÖLLER

FOTO: STADT FRANKFURT AM MAIN/DAVID VASICEK

Paulskirche in Frankfurt am Main: Hier soll ein »Haus der Demokratie« entstehen

Die Republik hat zurzeit viel mit sich zu bereden: über Demokratie und Transformation, den Klimawandel, die neue Einwanderungsgesellschaft oder die korrekte Erinnerungskultur. Dieser Tage hat die Expertenkommission zur baulichen Entwicklung der berühmten Paulskirche in Frankfurt am Main ihre Empfehlungen vorgelegt. Auch dort soll jetzt ein »Haus der Demokratie« entstehen, mit opulenter Ausstattung und einer Mannschaft von 40 Mitarbeitern, die dort in Zukunft alles veranstalten sollen, was so dazugehört: Workshops, Kunstprojekte, Lesungen, Wettbewerbe, Festivals oder Fotowerkstätten. Und wahrscheinlich wird es auch wieder die übliche Statement-Architektur geben mit einem »Signature Building« als »Urban Icon«. Die Stadt Frankfurt wäre auch schlecht beraten, wenn sie nicht zugreifen würde, um eine ihrer Problemzonen zu bereinigen, die jeder in schauderhafter Erinnerung hat, der in den 1970er, 1980er Jahren in Frankfurt lebte.

Dabei ging von dieser Paulskirche und dem nach ihr benannten Paulskirchenparlament vor 175 Jahren der Impuls zu einer freien und einigen deutschen Nation aus, die, so muss man wohl leider konstatieren, bis heute nicht wirklich vollendet ist. Die politischen Fliehkräfte sind in der letzten Zeit wieder größer geworden und die Gegensätze wohl auch. Wir spüren in diesen Jahren, wie die Nation wieder auseinanderrückt und vor allem: dass wir uns in Ost und West offenbar nicht mehr viel zu erzählen haben und dies auch gar nicht mehr wollen.

Das war offensichtlich einer der Gründe, warum der im hessischen Friedberg geborene Historiker Herfried Münkler in der Paulskirchen-Kommission so sehr auf einer erneuerten Erzählung für die Paulskirche pochte, jener Erzählung, die doch ihre eigentliche war: der Ort zu sein, wo sich unsere Nation in Freiheit erfand. Münkler wäre damit womöglich auf offenere Ohren gestoßen, wenn er nicht zugleich ins Unterholz einer Rekonstruktionsdebatte geraten wäre, die der Architekturkritiker Benedikt Erenz schon vor Jahren in der Hamburger Wochenzeitung Die Zeit angestoßen hatte – in Frankfurt erfahrungsgemäß ein hochvermintes Gelände. Dort hatte man unmittelbar nach dem Krieg schon mit Leidenschaft über den Wiederaufbau des Goethe-Hauses gestritten; später dann über die Ruine der Alten Oper, die der damalige Oberbürgermeister Rudi Arndt, den sie deswegen den »Bombenrudi« nannten, am liebsten hätte wegsprengen wollen. Und überhaupt die Römerbergzeile. Sie gilt den Puristen bis heute als der Sündenfall schlechthin einer reaktionären Architekturgesinnung. Und die wiedererstandene Innenstadt erschien einigen gar wie eine Erfindung der AfD. Kein Wunder, dass das Ansinnen, der Paulskirche ihr altes Dach und den ursprünglichen Innenraum wiedergeben zu wollen, auf heftige Ablehnung stieß. Die Expertenkommission hat sich entsprechend entschieden und der Rekonstruktion der im Bombenkrieg zerstörten Vorkriegsfasson eine Absage erteilt. Auch Münklers Idee, die Paulskirche zu einem »sprechenden« Denkmal zu machen und sie aus dem toten Winkel der heutigen deutschen Gedenkkultur herauszuholen, hat die Kommission nicht überzeugt. Sie hat einem neu zu errichtenden »Haus der Demokratie« den Vorzug gegeben, wo sich die Vermittlung des nötigen historischen Wissens wohl zeitgemäßer veranstalten ließe.

Das ist eben genau der entgegengesetzte Weg, als jener, der in Dresden mit dem originalgetreuen Wiederaufbau der Frauenkirche beschritten wurde. Auch dort wollte man einen Ort der »Begegnungen, Entdeckungen und Impulse« schaffen, aber die Wirkung im Stadtraum entstand durch den wiedererstandenen Kuppelbau des berühmten Barockbaumeisters George Bähr. Wer die Weihe der Frauenkirche damals erlebt hat, weiß um die Bedeutung dieses Wahrzeichens für eine tief verwundete Stadt; und trotzdem sind die Stimmen bis heute nicht verstummt, die der in den Himmel ragenden rußgeschwärzten Ruine den Vorzug gegeben hätten.

Auch in Frankfurt stößt man unweigerlich auf genau jene existenzielle Erfahrung, für die der Untergang Dresdens steht. Die alte vertraute Lebensform ist unwiderruflich verloren gegangen, und es lässt sich nicht heilen, was nicht mehr zu heilen ist. In dieser düsteren Erkenntnis ist die alte Paulskirche nach dem Krieg wiedererstanden. Auch Münkler spricht von einem »tiefen Bruch mit der deutschen Geschichte«, der hier markiert worden sei, und man möchte hinzufügen: der sich einer historischen Erzählung auch stoisch entzieht. Das ist für einen erzählenden Historiker natürlich ein unbefriedigender Zustand, aber von einem »erinnerungspolitischen Desaster« sollte man dennoch nicht reden. Im Gegenteil: In dieser heute so belanglos, so randständig wirkenden Paulskirche, die allenfalls in Buchmessezeiten zu einem kurzen Leben erwacht, kommt jene Grundüberzeugung der alten Westrepublik wieder zum Vorschein, ohne Pathos, ohne Ballast und ohne historisches Gepränge, nach der Katastrophe weiterleben zu wollen.

Der Wiedererbauer der Paulskirche, der Architekt Rudolf Schwarz, schwärmte sogar von dieser Ruine. Sie sei weitaus herrlicher als das frühere Bauwerk. Und er verkündete stolz: »Wir erreichten, dass es so blieb.«

Man darf den Streit um die Neugestaltung der Paulskirche aber nicht als eine bauästhetische oder gedenkpolitische Auseinandersetzung abtun. Was sich dort plötzlich zu Wort meldet, ist ein Restempfinden für das Selbstverständnis und die Authentizität der alten Westrepublik, die – auch wenn man es vielleicht nicht wahrhaben will – ebenso untergegangen ist wie die Lebensverhältnisse im Osten. Beim Gang durchs Berliner Regierungsviertel beschleicht manchen Westbesucher die Frage, ob hinter den neuen sandgestrahlten Geschichtsfassaden nicht auch das eigene frühere Leben verschwand.

Vielleicht ist es nur die berühmte Ironie des Schicksals, dass nahezu zeitgleich zu den Frankfurter Plänen in Halle an der Saale die Entscheidung für das Zukunftszentrum des Ostens fiel, wo die Transformation der Gesellschaft nach dem Mauerfall diskutiert werden soll, man aber vielmehr versuchen wird, die kollektiven Wunden der Menschen im Osten zu heilen.

Beide Projekte, die so auffällig getrennt voneinander entstanden sind, verraten mehr über das Land, als man meint. Denn es ist offenkundig schon gar nicht mehr möglich, sich auf einen gemeinsamen Ort zu verständigen, an dem man historisches Erbe und gemeinsame Zukunft zusammen bedenkt.

Die Paulskirche war einmal das Versprechen der Einheit und nach der deutschen Katastrophe der schlichte Ort für den Neubeginn. Jetzt wird sie womöglich zu einem Frankfurter Ereignis – und der Rest unseres Landes liegt fern.

Johann Michael Möller ist freier Publizist

Staatliche Erziehungsmaßnahme?

Der KulturPass schließt Kultur aus

FELIX FALK

Die Coronapandemie liegt gefühlt glücklicherweise schon länger hinter uns. Ob in der Schule, der Universität und am Arbeitsplatz oder auch im Café, in der Buchhandlung oder gar beim Kino- und Konzertbesuch mit Hunderten anderen: Längst ist von den ehemaligen Einschränkungen heute nichts mehr zu spüren. Doch der Eindruck täuscht: Mögen auch kaum noch Menschen FFP2-Masken tragen, so sind die Folgen der Pandemie doch für viele noch sehr nah. Insbesondere Kinder und Jugendliche haben durch die Einschränkung sozialer Kontakte und die Schließungen der Schulen stark gelitten. Und auch die Kultur- und Kreativwirtschaft kämpft in vielen Bereichen weiterhin mit den Auswirkungen der Coronapandemie.

Gerade daher ist die Idee des KulturPasses von Bundesfinanzminister Christian Lindner und Kulturstaatsministerin Claudia Roth so richtig und so gut. Sie stärkt direkt zwei Bereiche, die unter den Folgen der Coronapandemie immer noch stark leiden: die Jugendlichen sowie die Kultur- und Kreativwirtschaft. Und es ist ein starkes Zeichen der Bundesregierung, dass für dieses neue Projekt Mittel in Höhe von 100 Millionen Euro zur Verfügung gestellt werden. Und das in diesen Zeiten, in denen der Bundeshaushalt aufgrund unterschiedlicher historischer Herausforderungen – von den Spätfolgen der Coronapandemie über die Inflation bis hin zum Ukraine-Krieg – sehr angespannt ist.

Aber so gut wie die Idee auch ist, so schwierig ist die Umsetzung – und das wird schnell bei den Details des KulturPasses deutlich. Welche Medien und Kulturgüter sollen von den 200 Euro pro Person profitieren? Wo lässt sich das Guthaben schnell und einfach einsetzen? Fragen, die sich nicht nur die 18-Jährigen stellen werden, sondern die bereits heute über den Erfolg dieser großartigen Idee entscheiden. Eigentlich scheint die Antwort auf diese Fragen recht einfach zu sein: Denn grundsätzlich sollte jedes Projekt der Bundesregierung – so auch der KulturPass – diskriminierungsfrei sein. Es sollte kein Medium und kein Kulturbereich ausgeschlossen werden. Und ganz wichtig: Es sollten alle Jugendlichen – unabhängig ihrer Herkunft, ihres Wohnortes und ihres Kulturverständnisses – von dem KulturPass profitieren. Doch genau an diesem Punkt, so selbstverständlich er auch wirken mag, wird es beim KulturPass schwierig: Denn so soll einerseits vor allem die Live-Kultur unterstützt werden, also beispielsweise Konzerte, Kinos oder auch ganze Festivals. Eine klasse Idee! Nur: Für die 18-Jährige auf dem Land fernab der Ballungszentren wird es dann schon deutlich schwieriger, ihr Guthaben von 200 Euro einzusetzen. Ihre Auswahlmöglichkeiten sind deutlich reduzierter als die der 18-Jährigen in Berlin, Hamburg oder Köln. Zum Glück sollen mit dem Guthaben aber auch Bücher und Vinylplatten gekauft werden können. Nur lauert hier bereits der nächste Stolperstein, denn online kann das Guthaben nicht ausgegeben werden. Und auch wenn Deutschland glücklicherweise mit einem weltweit einmaligen Netzwerk an Buchhandlungen aufwartet, wird dennoch klar: Der KulturPass bietet zwar mit seinen 200 Euro für alle 18-Jährigen denselben monetären Wert, aber der praktische kulturelle Wert ist nicht vergleichbar.

Doch nicht nur geografische Unterschiede führen zu Ungerechtigkeiten beim KulturPass: Auch das dahinterstehende Kulturverständnis schränkt die Nützlichkeit für viele 18-Jährige stark ein. Denn was ist, wenn man vor allem digitale Kulturgüter nutzt: Romane lieber als E-Books liest und Indie-Bands mag, die ihren Weg noch nicht auf Vinylplatten geschafft haben, oder Games ausprobieren möchte, die vielleicht sogar beim Deutschen Computerspielpreis der Bundesregierung ausgezeichnet wurden. Solche digitalen Kulturgüter ignoriert der KulturPass schlichtweg und damit einen immer stärker wachsenden Teil der heutigen Kulturlandschaft. Dabei scheint ja allen bewusst zu sein, wie groß der Stellenwert des Digitalen bei den 18-Jährigen ist. Immerhin soll der KulturPass ausschließlich als Webseite und App angeboten werden. Wie glaubwürdig aber kann Kulturpolitik für eine nachwachsende Generation sein, wenn sie die Lebens- und Medienrealität Jugendlicher nicht ernst nimmt und zudem nicht vom kulturellen Inhalt her denkt, sondern von dessen Distribution? Sind das Buch, die Ausstellung, der Film über Anne Frank per se wertvoller als das Spiel zum Thema? Die Zeiten, als manche Menschen das glaubten, sind in Deutschland, wo heute sechs von zehn Menschen spielen, glücklicherweise vorbei. Und dazu kommt: Welches Signal sendet der Ausschluss von Games-Entwicklerinnen und -Entwicklern aus, die die Geschichten unseres Landes ebenso erzählen wie die Kreativen in Büchern, Filmen oder Liedern?

Die Idee des KulturPasses ist großartig – und sie wird auch mit zunehmendem zeitlichen Abstand zur Coronapandemie nicht weniger wichtig werden. In wohl kaum einem Alter ist die Auseinandersetzung mit der Welt, in der man lebt, so wichtig wie an der Schwelle zum Erwachsenwerden. Und Kultur – ob Theaterbesuch und Buchlektüre oder gemeinsames Spielen von Games – bietet hierfür wichtige Perspektiven. Darum hoffe ich, dass der KulturPass ein großer Erfolg wird. Damit dies aber gelingt, darf er die jungen Erwachsenen nicht diskriminieren. Auch kann nicht das Kulturverständnis der Ministergeneration entscheidend sein, sondern vor allem das der heute 18-Jährigen. Ihnen müssen die Angebote gefallen, damit sie auch wirklich wahrgenommen werden. Sonst ist der KulturPass für Jugendliche kein wertschätzendes Geschenk zum 18. Geburtstag, sondern droht eher wie eine staatliche Erziehungsmaßnahme zu wirken. Und das wäre wirklich eine verpasste Chance – für die Kulturnation Deutschland, für den Buchladen vor Ort, aber eben auch für das Spielestudio und erst recht für alle 18-Jährigen.

Felix Falk ist Geschäftsführer des game – Verband der deutschen Games-Branche

Die Gleichzeitigkeit von Perspektiven in der Kultur

Julia Grosse im Gespräch

Vor zehn Jahren gründete Julia Grosse gemeinsam mit Yvette Mutumba das digitale Kunstmagazin Contemporary And (C&), seitdem haben beide weitere C&-Formate ins Leben gerufen und wurden unter anderem als Europäische Kulturmanagerinnen des Jahres 2020 ausgezeichnet. Theresa Brüheim spricht mit Julia Grosse über die Entwicklung von C& und ihre Perspektive auf zukunftsgewandtes Kulturmanagement.

Theresa Brüheim: Sie sind Gründerin, Kulturmanagerin, Kuratorin, Lehrende … Worauf legen Sie bei der Vielzahl der Tätigkeiten den Fokus?
Julia Grosse: Ich bin zweigleisig in die Kulturarbeit eingestiegen: Ich habe Kunstgeschichte studiert und gleichzeitig journalistisch gearbeitet. Ich habe mich früh entschieden, innerhalb meiner Arbeit im Kulturbereich Kunstkritik und Medien zusammenzubringen. Das war für mich passend.

In London, wo ich mehrere Jahre gelebt und vor allen Dingen auch als Kunstkritikerin tätig war, habe ich mit C& angefangen: einem Kunstmagazin, gegründet von Yvette Mutumba und mir, initiiert vom Institut für Auslandsbeziehungen (ifa). Am Anfang stand die Idee, eine Plattform zu schaffen, die künstlerische Positionen aus Afrika und der globalen Diaspora sichtbarer macht. Wir haben 2013 damit angefangen, wir feiern dieses Jahr also unser zehnjähriges Jubiläum. Wir werden in Berlin, New York, Nairobi, São Paolo und in der Karibik feiern – Orten, an denen wir unsere Netzwerke aufgebaut haben. Diese Arbeit an und mit Contemporary And (C&) hat mich sehr geprägt.

Ich hatte und habe die Möglichkeit, global Netzwerke aufzubauen und künstlerische sowie kulturelle Perspektiven miteinander zu verbinden, die sich sonst eher nicht begegnet wären. Das verstehe ich persönlich auch als die Arbeit einer Kulturmanagerin: Wie bringt man Positionen zusammen, um etwas Neues zu schaffen oder um etwas Existierendes zu erweitern?

C& ist eine internationale Plattform, die eine Sichtbarkeit für Perspektiven, Künstlerinnen und Kuratoren aus Afrika und der globalen Diaspora schafft. Wie hat sie sich im Laufe dieser zehn Jahre entwickelt?
Von Anfang an war es wichtig, diese Positionen miteinander zu vernetzen. Denn diese Vorstellung: »Eine Malerin aus Nairobi kennt eine Kuratorin in Südafrika kennt den Performer aus Paris« ist ein Klischee. Afrika ist ein enorm großer Kontinent. Dementsprechend gibt es nicht »die Kunst aus Afrika«, sondern unzählige Perspektiven. Das Vernetzen und Sichtbarmachen dieser Perspektiven lief immer parallel und ist vielleicht auch das Geheimnis des Erfolges. Denn es gab natürlich schon viele wichtige Plattformen vor uns, die diesen Fokus hatten. Aber die waren nicht so stark aufs Digitale ausgerichtet wie wir. Das war uns von Anfang an sehr wichtig: Wir wollten die Distributionsgrenze von einem physischen Magazin überwinden. Unsere Inhalte sollen überall erreichbar und zugänglich sein. Dank der Förderung des ifa und anderer haben wir keine Paywalls etc. Und so komplex unsere Inhalte auch sind, wir ermutigen die Autorinnen und Autoren, die Texte verständlich zu formulieren. Wir sind kein knallhartes akademisches Journal, sondern versuchen, für eine breite Leserschaft Inhalte zu schaffen. Wir haben viele Leserinnen und Leser in den USA, aber auch Nigeria, Südafrika, Brasilien, Deutschland oder Frankreich.

In den letzten zehn Jahren haben wir jedoch den Kosmos extrem erweitert: Wir haben mit C& América Latina ein weiteres Magazin gegründet, und jenseits unserer Arbeit im Digitalen machen wir viel im Analogen. Unter anderem bieten wir kritische Schreibworkshops für junge Schreibende an, vor allen Dingen auf dem afrikanischen Kontinent, aber auch in den USA oder in Südamerika. So wollen wir einer neuen Generation an Schreibenden einen Raum bieten. Auch haben wir einen physischen kritischen Leseraum, der durch Institutionen wie Museen wandert – gerade war er in Hongkong, jetzt ist er in New York und Berlin – und sich im weitesten Sinne mit den Spuren des Kolonialismus beschäftigt. Denn natürlich hat auch die Wall Street mit Kolonialismus zu tun. Oder Mode oder Kochen. Entsprechend ist der Leseraum mit einem sehr breiten Repertoire an Büchern ausgestattet, die das Thema zugänglich machen. So sollen möglichst viele Menschen ermutigt werden, sich mit den anhaltenden Spuren des Kolonialismus auseinanderzusetzen. Dieser Aspekt der Zugänglichkeit treibt mich auch in meiner sonstigen kulturellen Arbeit an.

Wer schreibt für C&?
Das ist ganz unterschiedlich. Wir haben renommierte Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker aus Kapstadt, die auch für Kunstmagazine wie »Frieze« schreiben. Wir haben junge Stimmen, wir haben Künstlerinnen und Kuratoren, die für uns schreiben. Das ist gar nicht so klar festzumachen. Was u. a. daran liegt, dass wir nicht vor allem »inhouse« Inhalte produzieren wie viele Magazine. Auch haben wir keinen in eine feste Form gegossenen Stil. Es gibt bei uns verschiedene Formen und Arten, kritisch über Kunst zu schreiben. Auch wir mussten lernen, dass in Kampala ein Autor eine Rezension anders schreibt als eine Autorin, die in Kairo sitzt. Es geht außerdem darum, dass dann nicht zu bewerten – im Sinne unseres Feuilletons, in dem man so und so schreibt. Wir mussten also selbst unsere eigene Feuilletonbrille ablegen. Was unsere Texte verbindet, ist nicht ein einheitlicher Schreibstil, sondern die ganz eigenen Stimmen der Autorinnen und Autoren aus den jeweiligen Regionen – und ihre diversen Perspektiven.

Der Zugang zu Sprache und zum Schreiben ist natürlich auch kulturell bedingt.
Eine andere Perspektive, ein anderes Kulturverständnis prägt natürlich auch die Sprache und den Schreibstil. Das stimmt. Unsere kritischen Schreibworkshops finden immer in Zusammenarbeit mit erfahrenen Schreibenden aus dem jeweiligen lokalen Kontext statt. Das ist uns wichtig. Es soll nicht darum gehen, z. B. nach Nairobi zu kommen und zu zeigen, wie man unseres Erachtens im Feuilleton schreibt oder eine Kunstkritik erstellt. Außerdem geht es uns um die Nachhaltigkeit dieser Workshops: Drei Tage Arbeit in einer kleinen Gruppe sind nicht viel, darum haben wir ein sechs- bis zwölfmonatiges Mentoringprogramm auf die Beine gestellt. Dabei findet auf digitalem Wege one-to-one ein Austausch zwischen den jungen und erfahrenen Journalistinnen und Journalisten statt, bei dem monatlich ein Text produziert wird. Das hat sich als sehr fruchtbar erwiesen.

2020 wurden Sie gemeinsam mit Yvette Mutumba zur Europäischen Kulturmanagerin des Jahres ausgezeichnet. Welche Bedeutung hat die Auszeichnung für Sie, aber auch für Ihre Arbeit?
Das hat uns selbstverständlich sehr gefreut. Natürlich hat unsere Arbeit dadurch eine höhere Sichtbarkeit gefunden und eine verstärkte Würdigung erhalten. In den Vorjahren wurden unter anderem die Manifesta-Leiterin Hedwig Fijen und die Chefin von der Tate, Frances Morris, ausgezeichnet.

Der Preis würdigt Kulturmanagerinnen und Kulturmanager. Das ist auch wichtig, da vor allem im deutschen Raum falsche Erwartungen an diese Tätigkeit bestanden: Wie managt man Kultur? Ist es überhaupt notwendig, Kultur zu managen?

Für mich ist Kulturmanagement, wie gesagt, die Möglichkeit, unerwartete Perspektiven an einen Tisch zusammenzubringen und Netzwerke zu schaffen. Und wenn dann aus einem Projekt eine kulturelle, nachhaltige Struktur entsteht, dann ist es für mich erfolgreich.

Was macht eine gute Kulturmanagerin aus?
Der Begriff Management hat erst mal etwas Kommerzielles. Für mich bedeutet er aber vielmehr: Wie kann ich diese Sichtbarkeit als Kulturmanagerin nutzen, um Strukturen oder Institutionen mit Erfahrung zu unterstützen? Inwiefern kann man Institutionen unterstützen, ihren Blick zu erweitern – nicht nur was die Programmarbeit angeht, sondern auch bezüglich der Fragen, wer in den Büros sitzt und die Strukturen vertritt?

Es gibt nach wie vor viele Leerstellen. Nehmen wir das Beispiel Museum, ich bin ja auch assoziierte Kuratorin am Gropius Bau. Auf Museen lastet im Allgemeinen gerade ein enormer Druck – auf verschiedensten Ebenen. Museen sollen nachhaltig, niederschwellig, global und vieles mehr sein. Doch so eine Transformation braucht Zeit, mehrere Jahre. Als Kulturmanagerin empfiehlt es sich, diesen Weg begleitend mitzugehen, und ich sehe mich als Kulturmanagerin vor allem als Connecterin und Möglichmacherin von Ideen, die immer auch strukturell sind.

So müssen sich Kultureinrichtungen heute vielmehr an einer Gleichzeitigkeit von Besucherperspektiven ausrichten, um die Vielfalt und Vielheit der Gesellschaft abbilden zu können. Ich denke, künftig müssen wir wieder mehr den Aspekt des Aushaltens in den Fokus nehmen, vielleicht sogar eine positive Chance darin sehen. Beispielsweise muss man einfach akzeptieren, was junge Leute an Kultur interessiert oder eben nicht interessiert. Vielleicht findet deren Kulturkonsum vor allen Dingen im Digitalen oder auf dem Smartphone statt. Aber auch was sich jeder und jede Einzelne unter »guter Kunst« vorstellt, muss man respektieren. Selbst wenn es nicht der eigene Geschmack ist.

Ich liebe diese großen Kulturzentren, in denen eine tatsächliche Gleichzeitigkeit der Besucherperspektiven stattfindet: Schon am Vorplatz findet man mobile Stände mit Essen aus diversen Ländern, auf der einen Seite gibt es ein Blockbuster-Kino, an anderer Stelle kann man z. B. ein elektronisches Avantgarde-Konzert besuchen. Am Eingang muss man sich erst einmal durch eine Gruppe von Kindern schieben, die von Kulturvermittlerinnen angeleitet werden. Solche Orte kenne ich aus England oder Frankreich. Hier müssen sich plötzlich ganz verschiedene Menschen miteinander beschäftigen, arrangieren, sich regelrecht durcheinander durcharbeiten und diese Gleichzeitigkeit aushalten. Genau da wird es für mich spannend. Genau dieses Zusammenkommen von Gesellschaft interessiert mich.

Vielen Dank.

Julia Grosse ist Kunsthistorikerin, Gründerin von Contemporary And (C&), lehrt am Institut für Kunst im Kontext an der UdK und ist assoziierte Kuratorin am Gropius Bau in Berlin. Theresa Brüheim ist Chefin vom Dienst von Politik & Kultur

Vieles sieht man gerade nicht

Wie kommen Beteiligung und Vorbereitung zur Europäischen Kulturhauptstadt Chemnitz 2025 voran?

SVEN SCHERZ-SCHADE

So manche Apfelbäume quer durch die Stadt stehen schon, haben ausgeschlagen und blühen. Die Jungbäume sind frisch gepflanzt. Ob und wie viel Obst einmal wächst, wird sich zeigen. Aber vor allem im übertragenen Sinne sollen hier Früchte gedeihen. Menschen sollen sich begegnen, gemeinsam Bäume pflanzen, Patenschaften übernehmen und für die Zukunft ein Teil des ökologischen Bewusstseins der Stadtgesellschaft werden. So jedenfalls sieht es »We parapom!« vor. Die große Parade der Apfelbäume ist das Flagship-Projekt der Kulturhauptstadt Europas Chemnitz 2025, und einerseits ist es Kunstprojekt, bei dem von Kuratorin Barbara Holub betreute internationale Künstlerinnen und Künstler zu Hörspaziergängen und Installationen einladen, andererseits ist »We parapom!« ein breit angelegtes Beteiligungsformat für die Bürgerinnen und Bürger vor Ort, die per Patenschaften für die Bäume sorgen. Der »Erfolg« hängt maßgeblich davon ab, wie viele Chemnitzerinnen und Chemnitzer mitmachen und wie viel Engagement sie reinstecken. Bislang läuft es okay: weder rauschender Ansturm noch nüchterne Flaute. Nach drei Pflanzaktionen sind etwas über 500 Bäume eingesetzt. Allerdings sollen es 4.000 werden! »Wir haben gemerkt, dass es lange braucht, bis die Leute Zugang zum Projekt finden«, sagt Stefan Schmidtke, einer von zwei Geschäftsführenden der Kulturhauptstadt Europas Chemnitz 2025 GmbH, zuständig für das Programm. Momentan akquiriert ein Fünf-Personen-Team Apfelbaumpatinnen und -paten. Da heißt es ranhalten. Es sind noch 20 Monate, bis das Kulturhauptstadtjahr startet.

So wie bei »We parapom!« laufen viele der Vorbereitungen zur Kulturhauptstadt gerade eher im Hintergrund. Das ist wohl typisch für den momentanen Stand der Dinge. »Die anfängliche euphorische Phase nach der Titelvergabe ist abgeklungen«, sagt Christoph Dittrich, Generalintendant der Theater Chemnitz: »Jetzt ist man in der Schaffensphase, die Ideen umzusetzen.« Zu Jahresbeginn machte in der Stadt einige Kritik an der Programmplanung die Runde. Es gehe zu langsam voran, und die Kommunikation sei intransparent. Dittrich kann das nicht bestätigen, gibt aber zu bedenken, dass er in seiner Wahrnehmung »befangen« sein könnte. Er war vor Jahren Mitinitiator, dass Chemnitz Kulturhauptstadt wird; er war Teil verschiedener Lenkungsgremien und bis vor Kurzem Gründungsgeschäftsführer der Kulturhauptstadt GmbH. Weil es in diesen Monaten gerade an die praktische Umsetzung der Ideen gehe, quasi ans Teamwork im Hintergrund, sei vieles in der öffentlichen Wahrnehmung momentan nicht richtig sichtbar. Das merke Dittrich auch bei den Kulturhauptstadtprojekten, bei denen die Theater Chemnitz involviert seien. Unter anderem machen sie beim partizipativen Theaterprojekt »7 Gemeinden« mit, das die Geschichte der europäischen Bergbauregionen und der Industrialisierung aus der Perspektive einzelner Dörfer in Sachsen und Böhmen nacherzählen will. Deutsche und tschechische Laienschauspielerinnen und -schauspieler, Musikerinnen und Musiker, Bergbaukapellen und weitere Kreative werden mit professionellen Theaterleuten zusammenarbeiten und mehrere Aufführungen in den Kommunen und eine große Open-Air-Vorstellung geben. Angedacht ist auch eine App, die grenz- und sprachübergreifend eine digitale Lernumgebung anbietet, damit die Kooperationen gelingen. So jedenfalls ist das Ganze in dem sogenannten Bidbook – Bewerbungsbuch – formuliert, mit dem sich Chemnitz bei der Jury beworben hatte. Die Umsetzung läuft auch hier momentan »hinter den Kulissen«.

Vorrangig sollen dieses Jahr die Projekte, die das Umland betreffen, forciert werden. Der »Purple Path« z. B. soll als Kunstpfad 38 Städte miteinander verbinden und Arbeiten sowohl von Künstlerinnen und Künstlern der Region als auch von internationalen Kunstschaffenden vorstellen. Ähnlich wie bei den Apfelbäumen sieht man auch hier schon erste Ergebnisse, denn letztes Jahr wurden bereits die Skulptur »Stack« von Tony Cragg, die Rauminstallation »Glance« von Tanja Rochelmeyer und weitere Werke enthüllt. Die Reaktionen sind auch hier so weit okay: Es wird weder gemeckert, noch wird himmelhoch gelobt, was sich in Sachen Kulturhauptstadt so tut. Bereits laufende Veranstaltungen, die beispielsweise zu den Beteiligungsprojekten einladen oder auch Podiumsdiskussionen wie jene »zur aktuellen Realität rechter Gewalt in unserer Stadt« werden gut angenommen.

Insgesamt zeichnet sich das Bild ab, dass Chemnitz und seine Kulturschaffenden in puncto 2025 zuversichtlich sind. »Wir haben das Gefühl, dass das Team der Kulturhauptstadt einiges versucht in Bewegung zu setzen und auch die Chemnitzer:innen mit einbezieht«, sagt etwa Isabelle Weh vom Chemnitzer Fritz Theater. Die freie Bühne mit festem Ensemble freut sich schon sehr auf das bunte, europäische Jahr in Chemnitz. Das in der Rechtsform einer GbR agierende Theater ist mit dem eigenen Spielbetrieb vollauf ausgelastet, sodass die Theatermacherinnen und -macher nur wenige Details der Planungen mitbekommen. »Wir profitieren jedoch von spontanen Projektförderungen, die ausgeschrieben werden«, so Isabelle Weh. Dass sich »Spontanes« ergibt und dass neue Mitstreiterinnen und Mitstreiter involviert werden, an die bei der ursprünglichen Idee noch gar nicht gedacht war, gehört wohl zum ganz normalen Planungsprozess einer Kulturhauptstadt dazu. »Umgekehrt wird nicht alles, was vor Monaten ins Bewerbungsbuch geschrieben wurde, auch tatsächlich umgesetzt werden können«, sagt Stefan Schmidtke. Die Projektideen müssten auf ihre Machbarkeit geprüft werden. In regelmäßigen Abständen findet ein Monitoring statt, das die Vorhaben nach gegebenen EU-Standards abklopft, z. B. ob denn bei den jeweiligen Projekten auch der Europabezug ausreichend ist und stimmt.

Unter dem englischen Wortspiel »C the Unseen« möchte Chemnitz 2025 verborgene Kulturschätze seiner Stadt und neue Kulturzusammenhänge sichtbar machen. Man will einerseits weg vom Image einer in die Jahre gekommenen Arbeiterstadt mit Rechtsradikalen, andererseits will man zeigen, dass man mit Kultur in die Zukunft geht. »Die Erwartungen sind sehr groß«, ist Frédéric Bußmann, Generaldirektor der Kunstsammlungen Chemnitz, überzeugt. Auch die Kunstsammlungen Chemnitz sind 2025 mit mehreren Projekten beteiligt, wobei Bußmann selbst, der viele davon mit begleitet hat, zum Kulturhauptstadtjahr gar nicht mehr in Chemnitz sein wird. Er wechselt diesen Sommer als Direktor zur Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Bei allem Verständnis für seine spannende neue Aufgabe in Baden-Württemberg lässt der Wechsel aber natürlich einen nüchternen Beigeschmack zurück: Gerade jetzt, wo es in Chemnitz so spannend wird, verlässt ein Generaldirektor die Stadt. Aber seis drum, auch bei der Kulturhauptstadt Europas gilt wohl business as usual. Dabei hat Frédéric Bußmann spannende Vorhaben angebahnt. Bereits Ende 2024 werden die Kunstsammlungen Chemnitz zu ihren bestehenden vier Standorten ein neues fünftes Haus erhalten für die Sammlungen zu Karl Schmidt-Rottluff. Der expressionistische Maler verbrachte Kindheit und Jugend in Chemnitz, wo er wie auch seine späteren Freunde der Künstlergruppe Brücke Ernst Ludwig Kirchner und Erich Heckel zur Schule ging. Ob Chemnitz damit so etwas wie eine Urkeimzelle für die Künstlergruppe war, wird ein erstes Ausstellungsprojekt erkunden. Derzeit wird das Schmidt-Rotluff-Haus noch saniert, später nach 2025 wird es dann Teil der Chemnitzer Museumslandschaft sein. Aus Bußmanns Sicht kommen die Projektplanungen derzeit gut voran, und er ist im guten Glauben, dass das gut organisierte Museumsteam auch mal eine Zeit ohne Direktor auskommen kann. 2025 sieht er als große Chance. »Der Titel Europäische Kulturhauptstadt ist für Chemnitz ja auch eine Bestätigung, dass die Stadt großes Potenzial hat«, sagt Frédéric Bußmann. Und tatsächlich sind die vielen Europa-Kultur-Projekte in Chemnitz weitestgehend auf Nachhaltigkeit angelegt, dass sie nach Ablauf des großen Festjahres dann weiter Früchte tragen.

So wie hoffentlich die eingangs erwähnten Apfelbäume. Sollten hierfür in den nächsten Monaten nicht ausreichend Paten gefunden werden, hat Stefan Schmidtke einen Plan B: »Notfalls werden wir auch 2025 und 2026 noch pflanzen.« Kulturhauptstadt darf nicht verwechselt werden mit Kunst- oder Festival-Hauptstadt. Es geht um die breite, gesellschaftliche, städtische Entwicklung. Und die braucht mitunter Zeit, die sich nicht wirklich planen lässt.

Sven Scherz-Schade ist freier Journalist

Unter dem englischen Wortspiel »C the Unseen« möchte Chemnitz 2025 verborgene Kulturschätze seiner Stadt und neue Kulturzusammenhänge sichtbar machen

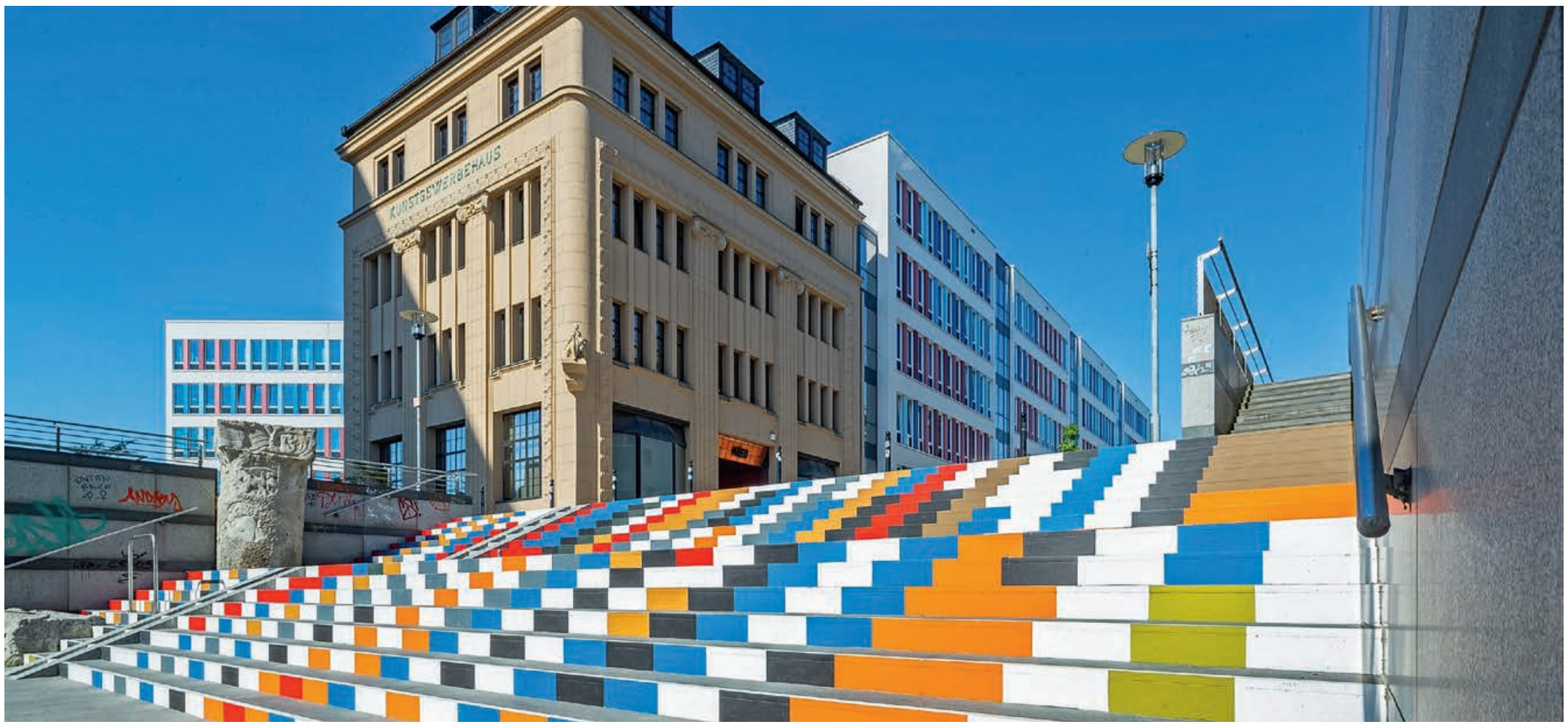


FOTO: DIRK HANUS

Die Bunten Treppen am Technischen Rathaus waren ein »Nimm Platz!«-Projekt im Rahmen von Chemnitz 2025

CHEMNITZ 2025

Politik & Kultur berichtete bereits mehrfach zur Europäischen Kulturhauptstadt Chemnitz 2025: bit.ly/3AoN8eo

Auf bessere Zeiten hoffen?

Der Brexit und die EU-Kulturpolitik

BARBARA GESSLER

Als Ende Februar mit dem »Windsor Agreement« eine Lösung der mit dem Brexit entstandenen Fragen um Nordirland gefunden wurde, keimte wohl auch in der britischen Kulturszene wieder ein Fünkchen Hoffnung auf bessere Zeiten für die kulturellen Beziehungen zwischen der EU und Großbritannien auf. Während die im Vereinigten Königreich ansässigen Kulturschaffenden vor der Abstimmung 2016 vielleicht aufgrund der Hoffnung, es werde schon gut gehen, mit einigen Ausnahmen nur wenig zugunsten eines Verbleibs in der EU mobil machten, ist die Katerstimmung in den folgenden Jahren spürbar größer geworden. Zu den konkreten Folgen des Austritts gehörte z. B. auch, dass das Land nicht mehr bei den europäischen Förderprogrammen wie dem Studierendenprogramm Erasmus oder dem Forschungsprogramm Horizon mitmachen konnte. Auch aus dem Kulturförderprogramm »Creative Europe« wurden Kreative aus UK ausgeschlossen, mit bedeutenden Folgen auch für die Filmbranche. Für einige europaweit aktive Organisationen oder Projekte wie z. B. das Europäische Jugendorchester war der Umzug in ein EU-Land die beste oder gar einzige Möglichkeit, weiterhin problemlos europäischen Projekten nachzugehen und dafür auch Fördermittel zu beantragen. Auch in einigen europaweit tätigen Netzwerken wurden zwar Mitgliedsorganisationen auf der Insel nicht die Mitgliedschaft gekündigt, aber die Kräfteverhältnisse haben sich bisweilen geändert. So hatte etwa lange der British Council im Netzwerk der nationalen Kulturinstitute EUNIC, zu dem etwa das Goethe-Institut, das Instituto Cervantes oder das Institut français gehören, eine wichtige Position inne, die nun eher andere Mitglieder füllen. Während die laufenden Projekte unter der ersten Generation »Creative Europe 2014-2020« noch zu Ende geführt werden konnten, wurde im Programm ab 2021 Großbritannien als ein Drittland eingestuft, das, im Gegensatz zu anderen Nachbarländern, nicht einfach durch Zahlung eines Eintrittsbetrags wieder in das Programm und somit als Partner oder Koordinator etwa in einem Kooperationsprojekt aufgenommen werden konnte. Dabei hatte gerade die Kulturszene von der Insel »Creative Europe«-Projekte oft besonders bereichert und demenentsprechend auch regelmäßig zu den größten Empfängern der Förderung gehört. Bestimmte kulturpolitisch innovative Ansätze waren besonders dazu angetan, europäische Partner zu inspirieren. Ein

Beispiel dafür ist etwa die fortschrittliche Herangehensweise bezüglich der Integration von Künstlerinnen und Künstlern mit Behinderungen, deren kreatives Potenzial z. B. auf der Bühne in wegweisenden Projekten demonstriert wurde. Zu der Erkenntnis, dass dieses Thema nicht nur mit Blick auf die Zuschauerinnen und Zuschauer und auch nicht lediglich als Herausforderung, sondern vielmehr als eine echte Chance begriffen werden muss, haben Projekte wie »Europe Beyond Access« oder »Un-Label« wesentlich beigetragen, in denen britische Organisationen sehr aktiv waren. Das dahinter liegende Konzept hat sich dann auch bei der Formulierung des Programms 2021-2027 niedergeschlagen. Organisationen wie »Julie's Bicycle« wiederum, eine mit wachsender Mitgliedschaft zunächst aus der Musikszene geborene Initiative zur Beratung von Kulturinstitutionen mit Blick auf nachhaltiges Handeln in der Branche, haben konkrete Hilfestellung schon lange vor dem allgemeinen Bewusstsein über die Verantwortung im Kampf gegen den Klimawandel auch in der Kultur geleistet. Natürlich hatten sich in der Vergangenheit durchaus solide Strukturen gebildet, in denen man grenzüberschreitend heute noch voneinander lernt, nur ist für den allgemeinen Kulturaustausch nicht nur der administrative, sondern häufig auch der finanzielle Aufwand größer geworden. So bedauern nicht nur britische Musikerinnen und Musiker, dass sich das Touren, häufig stabilste Einnahmequelle für die Branche, auf dem Kontinent durch Bürokratie und gestiegene Kosten oft einfach nicht mehr lohnt und so auch die dortige Fanbase nicht mehr so leicht in den Genuss ihrer Lieblingsmusik kommt. War lange England der Startpunkt für Touren auch aus den Vereinigten Staaten, hatte man zeitweise mit einer Verlagerung von Standorten etwa nach Frankreich gerechnet, was sich jedoch offenbar nicht bewahrheitet hat. Umgekehrt wird auch die europäische Kulturszene vor neue Herausforderungen gestellt, wenn sie ihre Werke in Großbritannien ausstellen oder aufführen will. Beiderseits leiden natürlich nicht die großen Akteure so sehr unter diesen negativen Folgen, sondern vielmehr aufstrebende und junge Kulturschaffende, für die Aufwand und Ertrag sorgsam abgewogen werden müssen. Da sich aber gerade hier auch der spezielle Reiz der europäischen kulturellen Vielfalt ausdrückt, sind die längerfristigen Auswirkungen besonders fatal. Anfang April ist der britische Forschungsminister nach Brüssel gereist, um über die Wiederaufnahme des Landes in Horizon zu diskutieren. Laute und prominente Rufe aus der Wissenschaft haben auf die milliardenschweren Folgen des Brexits hingewiesen, und es könnte Bewegung in die Sache kommen. Es bleibt abzuwarten, ob auch die Kulturszene beidseits des Kanals sich ebenso eindeutig zu dem Wunsch nach einem Überdenken der offiziellen (Förder-)Beziehungen im kulturellen Bereich äußern wird.

Barbara Gessler ist Referatsleiterin »Kapazitätsaufbau im Hochschulbereich« in der Exekutivagentur EACEA. Zuvor war sie Referatsleiterin »Creative Europe« bei der Europäischen Kommission

Das Tor nach Asien?

Die klimatisierte Nation Singapur

KLAUS-DIETER LEHMANN

Zunehmend bestimmen Katastrophenmeldungen die Weltnachrichten: kriegerische Auseinandersetzungen, Terroranschläge, Flucht und Vertreibung, Klimakatastrophen, Pandemien. Die Welt ist in Unordnung. Da kommt ein kleines Land in Südostasien in den Blickpunkt, das wie ein Gegenentwurf wirkt: Singapur, ein Stadtstaat etwa so groß wie Hamburg, mit knapp 6 Millionen Einwohnern, mit einer multiethnischen Bevölkerung, zu drei Viertel Chinesen, 14 Prozent Malaien, 8 Prozent Inder und 2 Prozent Sonstige. Es wird darauf geachtet, dass der soziale Zusammenhalt einerseits und der Schutz der multiethnischen und multireligiösen Teile andererseits in einem austarierten Verhältnis gewährleistet ist. Die Festlegungen werden teilweise auch im Wohnungsbau durch ethnische Gruppenquoten getroffen. Jede Bedrohung dieses Friedens wird drastisch geahndet. Es herrscht ein staatlich verordnetes strenges Antidiskriminierungsregime.

Innerhalb einer Generation schaffte Singapur den Sprung vom Entwicklungsland zu einer der führenden Industrienationen. In Singapur besteht faktisch ein informeller Gesellschaftsvertrag: Die Bevölkerung akzeptiert ein streng reglementiertes

Es gibt wenig Hemmungen der Politik, über Fördersysteme auf Inhalte zuzugreifen. Druckmedien, Fernsehen und Radio sind staatlich kontrolliert

Rechtssystem, strenge Gesetze, einen hohen Grad der Überwachung, von Demokratie westlicher Prägung ist die autoritäre Regierung weit entfernt. Dafür sorgt die Regierung für allgemeinen Wohlstand, bezahlbaren Wohnraum, eine Altersvorsorge und eine einwandfrei funktionierende Infrastruktur. Die U-Bahn kommt im Zwei-Minuten-Takt, seit 2018 hat Singapur das Autowachstum beendet.

Nur wenn ein Fahrzeug stillgelegt wird, darf ein neues angemeldet werden. Trotz der intensiven baulichen Verdichtung bestimmen nicht die Beton-Stahl-Gebäudekonstruktionen das Bild, sondern die ungewöhnliche Stadtbegrünung, sowohl mit ausgedehnten tropischen Gärten als auch mit Vertikalgärten an den Hochhäusern und Dächern. Jeder Bauträger muss genau so viel Fläche begrünen, wie er bebaut. Die Regierung kann anordnen, ohne Rücksicht auf Einsprüche nehmen zu müssen. Der Erfolg und die Stabilität des Gesellschaftssystems fußt auf dem Bedürfnis nach »Convenience«. Die klimatisierte Nation bedeutet die ideal eingestellte Raumtemperatur, die ein Leben in den Tropen bequem und annehmbar macht, real und im übertragenen Sinn. Zugleich ist es die notwendige Kondition des Finanzkapitalismus und einer florierenden Marktwirtschaft, die den Reichtum des Landes sicherstellen soll. Singapur hat sich als stabiles Finanzzentrum positioniert. Für deutsche Unternehmen hat sich der Stadtstaat als Tor nach Asien etabliert. Mehr als 2.100 deutsche Unternehmen sind in Singapur registriert. Staatsbesuche wie jüngst vom deutschen Bundespräsidenten und Bundeskanzler unterstreichen die wirtschaftliche Wertigkeit.

Singapur investiert einen erheblichen Anteil seines Bruttoinlandsprodukts in Forschung, Entwicklung und Bildung. Die Schulen gelten als außerordentlich leistungsfähig, ausgestattet mit modernster Informations- und Kommunikationstechnologie. In Singapur haben sich die besten Universitäten angesiedelt mit massiver staatlicher Förderung und mit wenig Berührungsängsten zum Markt und zur Ökonomie. Typisch für die gesellschaftliche Prägung ist die Kommodifizierung vieler Lebensbereiche. Der Begriff bezeichnet den Prozess der Kommerzialisierung bzw. des »Zur-Ware-Werdens«. Alles wird dem Nützlichen untergeordnet. Auch für die Erfolgsbemessung von Bildung und Forschung, sogar für Kunst und Kultur gelten quantitative Kategorien. Kreativität und Innovation fallen dann oft zurück. Der ökonomische Dauerstress stellt viele Kulturschaffende vor enorme Herausforderungen. Zwar stellt die staatliche Kulturbehörde umfangreiche Fördermittel zur Verfügung, sie sind aber mit politischen Abhängigkeiten versehen. Es gibt wenig Hemmungen der Politik, über Fördersysteme auf Inhalte zuzugreifen. Druckmedien, Fernsehen und Radio sind staatlich kontrolliert, private Satellitenschüsseln sind verboten, Pressefreiheit existiert nicht. Es herrscht eine strenge Zensur.

Die Kulturförderung durch das National Arts Council (NAC) ist umfangreich, um nicht zu sagen monopolisiert. Vom Zuschauer und Unterstützer hat sich die Rolle gewandelt zum Moderator, Unterdrücker und Zensor. Es gibt nur wenige private Kulturfördereinrichtungen. Der staatlich geförderte und institutionalisierte Kultursektor ist üppig ausgestattet. Er ist strukturiert in Fünfjahresplänen, die geprägt sind von Regulierung und Überwachung durch die Regierung. Das finanzielle Engagement wird bevorzugt eingesetzt für Programme mit hohen Zuschauerzahlen. Das führt zwangsläufig zu Mainstream, Blockbuster und Lifestyle und weniger zu kultureller Kompetenz. Zu den Trends, die die Regierung in den letzten zehn Jahren verfolgte, gehören die Stärkung eines Kunstmarktes und einer Sammlerbasis, experimentelle Forschung und ein institutioneller Fokus auf südasiatischer Kunst sowie der Aufbau einer spezifischen Bildungsinfrastruktur. Die National Gallery kauft auf der ganzen Welt Kunstwerke an, vornehmlich aber in Südostasien, um einen Kanon für asiatische Kunst aufzubauen. Der aktuelle Trend fokussiert sich auf digitale Medien und interaktive Kunst. Viele kleinere Einrichtungen mussten aufgrund des ökonomischen Drucks schließen, auch für die Freie Szene insgesamt ist es wegen der ungleichen finanziellen Ressourcen sehr schwierig. Aber trotz der Erschwernisse und der staatlichen Zensur gibt es hinter der glitzernden Fassade noch kritische und differenzierte Stimmen, die sich mit eigenem innovativem Ausdruck äußern. Dazu gehören Künstler wie Charles Lim, dessen Arbeiten 2021 in der Ausstellung

Singapurs Gesellschaftssystem mag aufgrund seines derzeitigen Wohlstands attraktiv sein, ein Modell von gesellschaftlicher Freiheit ist es nicht

»Nation, Narration, Narcosis« im Hamburger Bahnhof in Berlin zu sehen waren, der in hoch ästhetisierten Filmen den ökologischen Raubbau an Singapurs Küsten dokumentiert, oder Ming Wong, dessen theatralisch-filmische Arbeiten sich um gesellschaftliche Normative, Geschlechterrollen und Genderhybridität drehen. Er war jetzt mit seiner neuesten Produktion »Rhapsody in Yellow« im Haus der Berliner Festspiele zu sehen. In einer überzeichneten Performance anhand eines Klavierwettbewerbs und eines Tischtennisturniers erzählt er von der chinesisch-amerikanischen Ping-Pong-Diplomatie als nationaler Abgrenzungsideologie.

Lange Zeit hat es Singapur nicht geschafft, eine international bedeutende Kunstmesse zu etablieren. Mit dem Niedergang Hongkongs auf diesem Gebiet konnte Singapur Mitte Januar mit der ersten Ausgabe der ART SG glänzen. Mit 160 teilnehmenden Galerien und mehr als 42.000 Besuchern erreichte man gleich den internationalen Spitzenplatz. Die nächste Ausgabe ist bereits für 2024 angekündigt. Für Singapur spricht das große Einzugsgebiet Südostasien. Mit fast 700 Millionen Einwohnern ist es etwa so groß wie Europa. Aber auch bei dieser Messe der Gegenwartskunst prägt der Kommerz das Profil. Kunst soll die heitere Weltsicht vermitteln, nicht provozieren, nicht kritisieren. Kunst als sensible Sonde und lebendige Komponente für den gesellschaftlichen Diskurs – Fehlanzeige.

Der derzeitige Wohlfühleffekt der persönlichen Lebensumstände Singapurs beruht auf dem erreichten materiellen Wohlstand. Erkauft wird er durch die konsequente Verpflichtung, alle Lebensbereiche nach den Prinzipien des marktwirtschaftlichen Systems zu organisieren und zu bewerten. Alles hat sich dem Nützlichen und Gewinnbringenden unterzuordnen. Alles, was diese Auffassung stört, wird durch strenge Verhaltensregeln, durch Überwachung und Zensur, durch harte Strafen bei Regelverletzungen gesteuert. Dieser umfassende Funktionalismus mit seiner ausschließlichen materialistischen Gewinnorientierung beschneidet die menschlichen Entscheidungsmöglichkeiten, verhindert kreative Alternativen und hält die Menschen in einer absichtlichen Unmündigkeit. Es führt zu einer Kolonisierung der Lebenswelten. Alles hängt ab vom quantitativen Erfolg des Investments. Ist dieser nicht mehr gegeben, so besteht die deutliche Gefahr der gesellschaftlichen Instabilität. Eigenverantwortung und freiheitliches Gestalten sind nicht eingeübt. Singapurs Gesellschaftssystem mag aufgrund seines derzeitigen Wohlstands attraktiv sein, ein Modell im Sinn von gesellschaftlicher Freiheit und Rechtsstaatlichkeit ist es nicht.

Klaus-Dieter Lehmann ist Kulturmittler. Er war Präsident des Goethe-Instituts und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz sowie Generaldirektor der Deutschen Bibliothek

Community = Verantwortung

Die afghanische Schriftstellerin Armeghan Taheri im Gespräch

Armeghan Taheri aka Robin Hoe ist Schriftstellerin, Künstlerin und Herausgeberin. Sie ist Gründerin von »Afghan Punk« – einem mehrsprachigen Community-Magazin in Berlin, in dem Befreiungskämpfe durch Storytelling kreativ miteinander verbunden werden. In ihrer künstlerischen Praxis arbeitet sie an der Sprengung von strukturell auferlegten Grenzen von Sprache, Kunst und Politik. Zurzeit schreibt sie als Stipendiatin der Stiftung Künstlerdorf Schöppingen. Taheri ist Teil des kuratorischen Teams beim Länderschwerpunkt zu Afghanistan im »Goethe-Institut im Exil«, der mit einem Festival vom 30. Juni bis zum 2. Juli eröffnet wird. Patrick Wildermann spricht mit ihr über Arbeit und Leben in der afghanischen Diaspora.

Patrick Wildermann: Frau Taheri, auf der Homepage Ihres Magazins »What's Afghan Punk Rock, anyway?« schreiben Sie: »The afghan story sells«, die afghanische Geschichte verkauft sich gut. Worauf genau zielt diese Kritik?
Armeghan Taheri: Es geht mir um Identitäten, die von der Mehrheitsgesellschaft und den Medien festgelegt werden und die es uns schwer machen, in unserer gesamten Menschlichkeit und in komplexeren historischen Zusammenhängen wahrgenommen zu werden. »The afghan story sells« bezieht sich auf eine Geschichte der Trauer und Unterdrückung, besonders Frauen betreffend. Wir können uns nur in einer Binarität bewegen. Entweder sind wir die Opfer, die von ihren afghanischen Männern unterdrückt werden, oder wir werden in eine vom Westen kontrollierte Heldenrolle erhoben wie z. B. die Friedensnobelpreisträgerin Malala Yousafzai. Wir müssen also politische Narrative bedienen. Dazwischen gibt es kaum Spielraum, irgendetwas anderes zu repräsentieren.

Woran machen Sie diese Beschränkung fest?
Unsere Gesichter werden als exotische Gesichter gezeigt, die weinen, leiden, Trauma reproduzieren. Nur wenn wir unseren Schmerz erzählen, nur wenn wir diesen emotionalen Cash-out bedienen und die Flüchtlingsgeschichte so erzählen, wie sie von der Mehrheitsgesellschaft gehört werden will, dürfen wir existieren.

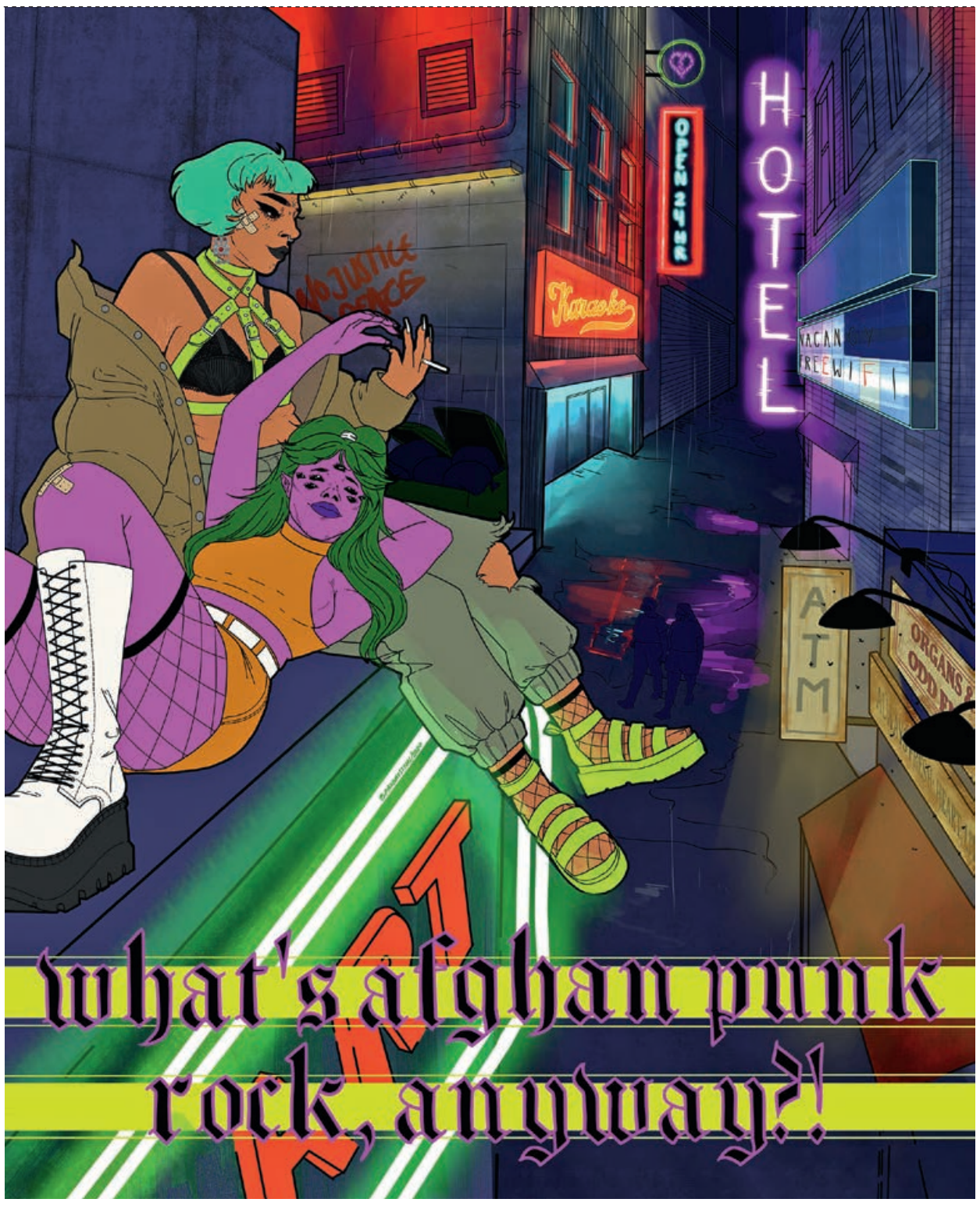
Sie sind Erwartungen nicht nur durch die Mehrheitsgesellschaft, sondern auch durch die afghanische Diaspora ausgesetzt. Ein doppelter Druck?
In der Diaspora gibt es auch eine normative Art und Weise zu sein, die durchaus Parallelen zu einer deutschen Bürgerlichkeit aufweist. Queer zu sein ist beispielsweise schwierig – womit ich nicht nur eine bestimmte Identität von schwul-lesbisch meine, sondern ein bestimmtes politisches Verständnis und Gemeinschaftsgefühl. Es gibt Erwartungen, was es bedeutet, eine gute Frau zu sein, wie man sich zu kleiden, sich zu benehmen und wie man zu sprechen hat. Speziell Frauen, die politisch oder künstlerisch aktiv sind, werden in diesem Raum in eine Ecke getrieben, nicht ernst genommen oder marginalisiert.

Was war der Impuls, das Magazin »What's Afghan Punk Rock, anyway?« zu gründen, das Geschichten, Comics und Gedichte versammelt?
Der Gedanke war ganz simpel. Ich brauchte diesen Raum, der in Deutschland nicht gegeben war, deswegen habe ich ihn selbst geschaffen – und nach und nach gemerkt, dass auch andere ihn brauchen und das gleiche Bedürfnis haben: frei reden zu dürfen, zu reflektieren, was Kunst eigentlich ist, was Sprache ist, was Originalität ist? Wer sind die Wächter dieser Merkmale? Wer bestimmt darüber? Der ursprüngliche Gedanke der Zine-Kultur ist es, Partizipation und politische Selbstorganisation zu ermöglichen, das hat mich auch zu »What's Afghan Punk Rock, anyway?« inspiriert. Es ging darum, Kunst und Kultur aus den neoliberalen Zusammenhängen zu lösen und sich als Community zu begreifen, jenseits des westlichen Hyperindividualismus.

Wie ist die erste Ausgabe entstanden?
Zu dem Zeitpunkt war ich gerade in einer vierwöchigen Kunstresidenz. Ich hatte keinen festen Plan, ich habe einfach einen Call gestartet und geschaut, was Leute mir zuschicken. Alles war DIY, wir leben zum Glück in einem Zeitalter, in dem das Internet vieles einfacher macht und Zugänge zu Ressourcen schafft, z. B. zu Grafiksoftware. Inhaltlich war diese Ausgabe sehr auf Identität fokussiert, bei vielen Menschen, die mir Beiträge geschickt haben – nicht nur afghanische übrigens –, kamen traumatische Erlebnisse hoch, sie brauchten einen Raum, wo sie sich nicht instrumentalisiert oder verurteilt fühlen. Die zweite Ausgabe haben wir dann dem Thema Liebe gewidmet.

Mit einem bestimmten Fokus?
Auch beim Thema Liebe geht es darum, Binaritäten aufzubrechen. Liebe ist nicht nur die bürgerliche Norm der romantischen Liebe zwischen Mann und Frau, Liebe kommt in vielen verschiedenen Formen vor, jenseits von Hierarchisierung. Es gibt Freundschaft als Liebe, Community als Liebe, Liebe für die Menschheit, Liebe für Gott. Wenn wir nicht daran glauben würden, dass ein anderes Miteinander möglich ist, würden wir diese Arbeit nicht machen. Die dritte Ausgabe beschäftigt sich mit Zukunft. Wie sehen wir uns selbst in der Zukunft, welchen Raum haben wir da? Ein Spiel mit Futurismus.

Welchen Begriff von Community haben Sie? Ist es ein Kreis von Gleichgesinnten oder viel-mehr eine Bewegung, die auch auf Solidaritäten und Allianzen mit der Mehrheitsgesellschaft zielt?
Zunächst mal: Ich mache keine Arbeit für die deutsche Mehrheitsgesellschaft. Keine Aufklärungsarbeit. Wenn ich über Community spreche, meine ich ausschließlich das Magazin. Diese Community, das sind nur ich und einige Freundinnen und Freunde, die versuchen, Strukturen aufzubauen parallel zu den gesellschaftlichen Strukturen, in denen wir leben. Man muss auch aufpassen, dass dieser Community-Begriff nicht zu sexy wird und bloß noch nach Lyrik für den Fördermittelantrag klingt, während er sich in den realen Arbeitszusammenhängen gar nicht mehr einlöst. Im Kapitalismus werden Begriffe nun mal schnell vereinnahmt und ihrer eigentlichen empowernden Intention beraubt. Community bedeutet für mich Verantwortung.



Cover der letzten Ausgabe des Magazins

FOTO: PAKGAYSTANI

Inwiefern?
Viele vergessen leider, wie viel Arbeit, vor allem unsichtbare Arbeit, dahintersteckt. Im Kontext des Magazins bedeutet das, ich möchte meine Community auch schützen, die Leute in ihrer Verletzlichkeit, die eben nicht verkauft oder vermarktet werden sollen. Community bedeutet für mich auch Care, und das ist in meinen Augen eine Genderfrage. Es bedeutet, außerhalb des Patriarchats darüber nachzudenken, wie viele internalisierte Dinge wir erst mal verlernen müssen, damit eine Community zum Leben kommen kann und Leute sich sicher fühlen.

Im Sinne eines Safe Space?
So etwas wie Sicherheit gibt es nicht. Wir können nur versuchen, alles relativ sicher zu machen. Wir sind Menschen, wir müssen damit rechnen, dass Fehler passieren. Ich gehe von einem transformativen Gerechtigkeitsgedanken aus. Das heißt, wir sind alle gewaltvoll auf die eine oder andere Weise, aber wir versuchen, zusammen die Wurzeln dieser Gewalt zu sehen, kollektiv Verantwortung zu übernehmen und sie dadurch zu transformieren.

Sie haben unter anderem einen Essay über Meena Keshwar Kamal geschrieben, die Gründerin der »Revolutionary Association of the Women of Afghanistan«. Ist sie ein Vorbild?
Ich habe keine Vorbilder und finde, wir sollten uns generell von Vorbildern und Podesten lösen. Natürlich gibt es Menschen, die ich respektiere. Meena ist für mich nur eine von vielen Frauen, die im Westen nicht sichtbar sind. Aber ihre Sichtbarkeit ist auch unsere, und Meena ist definitiv ein gutes Beispiel für den Feminismus in Afghanistan, der oft geleugnet oder als Import aus dem Westen deklariert wird. Von wegen. Wir hatten einen intersektionalen Feminismus, einen antikolonialen und antiimperialistischen Feminismus, vorangebracht von afghanischen Frauen. Wir wurden nicht erleuchtet, wir kannten das Licht.

Ist es möglich, mit Traumata und Schmerz sichtbar werden, ohne sich zu verkaufen?
Gerade in der Kunst ist das so eine Sache. Intention und Rezeption finden ja selten zusammen. Wenn ich in meinem Schreiben, in meinen Buchprojekten wirklich an die Authentizität meiner eigenen Schmerzen gehen will, dann wird auf jeden Fall irgendwann das Trauma hochkommen. Das werde ich nie kontrollieren können. Aber ich kann darauf bestehen, in meiner ganzen Menschlichkeit gesehen zu werden, das ist ein Handlungsspielraum, den ich auch nutze.

Auf welches Trauma beziehen Sie sich?
Ich bin es leid, dass die Kondition meiner Existenz in bestimmten Räumen daran gebunden ist, dass ich über mein Trauma spreche, vor allem, wenn es um Kunst und Kultur geht. Ich möchte wie eine weiße Person vielleicht mal über Blumen schreiben. Über die Liebe. Natürlich hängt der Begriff mit meinem Leben zusammen. Selbst wenn ich über Liebe schreibe, schreibe ich am Ende des Tages über das Trauma der verlorenen Liebe, verlorene Zärtlichkeit. Aber damit beziehe ich mich auf einen strukturellen Traumabegriff, der mich entmenschlicht. In meinen Geschichten spiegelt sich die Zerrüttung auch im Mikrokosmos des persönlichen Lebens, im Bezug zu Liebe, Intimität, Berührung und Zärtlichkeit. Es geht um die kollektiven und persönlichen Auswirkungen von globalen Machtverhältnissen, die uns beraubt haben, nur um hier auf diesen Boden auf systematische Gewalt zu stoßen.

Ist Diaspora eine Verortung, die sich für Sie schlüssig anfühlt?
Schon, auf eine bestimmte Art und Weise müssen wir eine Grenze ziehen bezüglich unserer Lebenserfahrung und wie wir über bestimmte Verhältnisse sprechen. Ich bin nicht in Deutschland geboren, aber ich habe einen deutschen Pass und bin hier sozialisiert. Die Art und Weise, wie ich auf Afghanistan schaue, unterscheidet sich von der einer Person, die dort aufgewachsen ist. In der Diaspora gibt es auch viel Romantisierung, Selbstorientalisierung, diese Sehnsucht nach dem Granatapfel der Mutter – bestimmte romantisierende Projektionen. Aber als Positionierung ergibt der Begriff auf jeden Fall Sinn.

Vielen Dank.

Armeghan Taheri ist Schriftstellerin und Aktivistin. Patrick Wildermann ist freier Kulturjournalist

IM EXIL

Das »Goethe-Institut im Exil« setzt seine Arbeit dieses Jahr fort und hält so Räume für Widerspruch, Dialog und interkulturellen Austausch offen, die durch Krieg oder Zensur bedroht sind. Politik & Kultur widmete im Juni 2019 dem Thema Exil den Schwerpunkt. Hier kann die Ausgabe nachgelesen werden: bit.ly/2VXcjmu

GOETHES WELT

In Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut veröffentlicht Politik & Kultur in jeder Ausgabe einen gemeinsamen Beitrag. Dieser Text entstand innerhalb des thematischen Schwerpunkts des Goethe-Instituts zur Unterstützung und zum Schutz gefährdeter Künstlerinnen und Künstler.

Spuren im Ton

Eine der ältesten Schriften der Welt: Keilschrift

WIEBKE BEYER

Ich habe dir bereits fünfmal wegen des Testaments unseres Vaters geschrieben, aber du hast mir nie geantwortet, und du informierst und unterstützt mich nicht.« Der Mann, der diesen Brief schrieb, hatte eine schwere Zeit. Er hatte es nicht mehr rechtzeitig ans Sterbebett seines Vaters geschafft, und nun behauptete sein jüngerer Bruder, der Vater hätte vor seinem Tod noch ein neues Testament aufgesetzt. Unser Mann hatte seine Zweifel und wollte einen Blick auf das ursprüngliche Dokument werfen, auf das seine weit entfernt lebende Schwester Zugriff hatte. Er setzte sich also zum wiederholten Male hin, nahm ein bisschen Lehm, formte eine Tontafel und schrieb seiner Schwester einen Brief – in Keilschrift, vor 4.000 Jahren.

Von Bildern und Dreiecken

Der Name der Schrift leitet sich von ihrem Aussehen ab: Keilschrift setzt sich aus dreieckigen Keilen zusammen, die entweder horizontal, vertikal oder diagonal ausgerichtet sind. Da die Schrift, wie unsere heutigen lateinischen Buchstaben, von links nach rechts geschrieben und gelesen wurde, zeigen die Keile auch in diese Richtung, das heißt, ihre Spitze weist entweder nach rechts oder nach unten. Die dreieckige Form entstand dadurch, dass die Kante des Schreibgeräts, üblicherweise ein geschnittenes Schilfrohr, in weichen Ton gedrückt wurde. Zurück blieb ein kleiner Keil.

Der Name der Schrift leitet sich von ihrem Aussehen ab: Keilschrift setzt sich aus dreieckigen Keilen zusammen, die entweder horizontal, vertikal oder diagonal ausgerichtet sind

Jedes Schriftzeichen der Keilschrift, im Englischen auch »cuneiform« von Latein »cuneus« (»Keil«), setzt sich aus diesen Dreiecken zusammen. Es gibt sehr einfache Zeichen, die nur aus ein, zwei oder drei Keilen bestehen. Manch andere sind aber auch sehr komplex mit mehr als zehn Keilen.

Keilschrift ist eine der ältesten Schriften der Welt. Unser Briefschreiber, sein Name lautete Ennam-Aschur, verfasste seinen Text vor knapp 4.000 Jahren. Die Schrift selbst ist aber mehr als 1.000 Jahre älter. Die frühesten beschriebenen Tontafeln stammen vom Ende des 4. Jahrtausends v. Chr. aus Städten im Gebiet des heutigen Südirak. Zu dieser Zeit hatte die Keilschrift aber noch nicht ihren keilförmigen Charakter. Vielmehr sahen die Schriftzeichen wie kleine Bilder aus, die in den Ton geritzt wurden. Sie repräsentierten zu Anfang ganze Worte, z. B. Handelswaren wie Schafe oder Getreide.

Zur Zeit von Ennam-Aschur hatte die Schrift bereits ihren abstrakten Charakter angenommen, und die Menschen verfassten nicht nur einfache Warenlisten, sondern auch Eheverträge, astronomische Tagebücher und Diagnosehandbücher.

Nicht in Stein gemeißelt

In ihrer mehr als 3.000-jährigen Geschichte – die letzten Tontafeln datieren in das 1. Jahrhundert n. Chr. –, wurde Keilschrift bis weit über die Grenzen ihres Ursprungsgebiets Mesopotamien hinweg genutzt, zeitweise sogar in der Türkei und in Ägypten. Das typischste Schreibmaterial blieb dabei immer das gleiche: Ton. Mit ihm baute man Häuser, töpferte Gefäße und Schalen und formte auch Tontafeln, auf denen geschrieben wurde. Von Ennam-Aschurs Zeit zu Beginn des 2. Jahrtausends v. Chr. kennt man vor allem die Tontafeln – Briefe, Rechtsdokumente und Notizen – von reisenden Händlern, die in einer Siedlung in Zentralanatolien, fern der Heimat, gefunden wurden. Diese Tafeln sind selten größer als eine Handfläche. Das hatte den Vorteil, dass sie leicht zu handhaben und ebenso leicht zu transportieren waren. Doch es gibt auch Tafeln von der Größe einer Briefmarke bis hin zu Exemplaren größer als ein DIN-A4-Blatt, nur entsprechend dicker.

Bei den Tafeln wurde üblicherweise Vorder- und Rückseite beschrieben, wobei die Tontafel nicht wie ein Blatt Papier horizontal, sondern vertikal gedreht wurde. Zusätzlichen Platz für Text boten teilweise auch die Seiten der Tafel. Ennam-Aschurs Brief an seine Schwester ist im wahrsten Sinne des Wortes voll beschrieben. Er begann auf der Vorderseite, setzte den Text über den unteren Rand und die Rückseite bis zur oberen Kante fort, um schließlich die letzten Sätze auf der linken Seite zu schreiben. Die rechte Seite diente als zusätzlicher Raum, sollte eine Zeile auf der Vorder- oder Rückseite mal zu lang werden – Ennam-Aschur durfte hier also über den Rand schreiben.

AN wie Himmel

Es gibt ein Keilschriftzeichen, das wie ein Stern aussieht: Ein horizontaler und ein vertikaler Keil bilden ein Kreuz, der Schnittpunkt der beiden wird zusätzlich von zwei schrägen Keilen gekreuzt. Voilà. Gelesen wird dieses Zeichen als AN, das sumerische Wort für »Himmel«. Es kann aber auch DINGIR heißen, was so viel wie »Gott« oder »Gottheit« bedeutet. Im Akkadischen kann das sternförmige Zeichen aber auch als die Silbe »an« oder »il« gelesen werden. Doch fangen wir von vorne an.

Keilschrift ist kein Alphabet mit einzelnen Buchstaben, sondern ein System aus Schriftzeichen, die Silben und ganze Wörter repräsentieren können. Die erste Sprache, die mit Keilschrift ausgedrückt wurde, war Sumerisch. Die ältesten Texte sind einfache Listen von Objekten, die mit bildhaften Zeichen dargestellt werden konnten. So wurde z. B. der Himmel durch einen Stern symbolisiert. Mit der Zeit wurden die Texte aber komplexer, und es wurden Keilschriftzeichen benötigt, um auch abstrakte Begriffe und grammatikalische Elemente darzustellen. Eine Möglichkeit war, neue Keilschriftzeichen zu entwickeln oder bekannte Zeichen umzufunktionieren, basierend auf dem Klang eines Wortes oder einer Silbe. Das sumerische Wort für »Himmel« ist AN. Um die Silbe »an« zu schreiben, konnte also das gleiche Schriftzeichen verwendet werden. Als sich gegen Ende des 3. Jahrtausends v. Chr. die akkadische Sprache in Mesopotamien ausbreitete und die Keilschrift übernahm, wurde diese Multifunktionalität der Schriftzeichen noch weiter ausgebaut. Das akkadische Wort für »Gott« ist »ilum«. Das sternförmige Keilschriftzeichen konnte nun auch für die Silbe »il« genutzt werden. Die akkadischen Schreiber beschränkten sich aber nicht auf den Gebrauch von Silben, sondern sie vermischten häufig Silben- und Bildzeichen und überließen es dem Leser – auch dem heutigen –, die Bedeutung der Schriftzeichen, je nach Kontext, zu interpretieren.

Ennam-Aschurs Bitte an seine Schwester, geschrieben in Ton

FOTO: MOGENS TROLLE LARSEN/KÜLTEPE ARCHAEOLOGICAL MISSION

Schreiben konnten zur damaligen Zeit vielleicht mehr Menschen, als man denkt. Allerdings gehen Assyriologen von sehr unterschiedlichen Niveaus aus

Schreiben nicht nur für Fortgeschrittene

Insgesamt gibt es etwa 1.000 Keilschriftzeichen. Welche davon jedoch genutzt wurden, hing stark von Epoche und Ort ab. In der Zeit unseres Briefschreibers Ennam-Aschur, der sogenannten altassyrischen Zeit, zählt man ungefähr 150 bis 200 regelmäßig genutzten Zeichen. Für ein alltägliches Dokument wie einen Brief reichten sogar um die 80 Schriftzeichen. Aber auch diese mussten erst mal gelernt werden.

Schreiben konnten zur damaligen Zeit vielleicht mehr Menschen, als man denkt. Allerdings gehen Assyriologen von sehr unterschiedlichen Niveaus aus, und die Fähigkeit eines Schreibers hing stark davon ab, ob und wie viel er schreiben musste. Professionelle Schreiber arbeiteten z. B. in der Kanzlei des Königs oder eines hohen Würdenträgers. Mit dem Schreiben verdienten sie ihren Lebensunterhalt und kannten daher auch ungewöhnliche, seltene und sehr komplexe Zeichen. Ein einfacher Töpfer oder Bauer hatte andererseits vermutlich recht wenig Verwendung für Keilschrift und konnte, wenn überhaupt, nur wenige Zeichen lesen und schreiben.

Für Händler war die Schrift ein wichtiges Mittel der Kommunikation. Unser Ennam-Aschur verbrachte die meiste Zeit seines Lebens – jedenfalls soweit wir wissen – unterwegs in Anatolien. Er gehörte zu Händlern aus der Stadt Aschur im heutigen Irak, die über Jahrzehnte ein großes Handelsnetzwerk mit etwa 30 Siedlungen in Zentralanatolien aufgebaut hatten und operierten. Diese Händler reisten, lieferten Waren, forderten Bezahlungen, sie heirateten, sie schmuggelten, sie klagten sich gegenseitig an – vieles davon in schriftlicher Form.

Mehr als 22.000 Keilschrifttafeln wurden bislang in Kanesch, dem Zentrum des Handelsnetzwerkes gefunden. Die schiere Menge der Tafeln ist bereits ein Indikator, dass viele der Händler schreiben konnten. Ein weiteres Indiz sind die unterschiedlichen Niveaus der Handschriften. Während sich auf manchen Tafeln fein und gleichmäßig geschrieben Schriftzeichen aneinanderreihen, sind auf anderen Tafeln große, grobe Zeichen und Rechtschreibfehler zu finden, die keinem halbwegs erfahrenen Schreiber unterlaufen dürften.

Der persönliche Eindruck

1994 wurde in Kanesch die Ruine eines Hauses ausgegraben. In zwei kleinen Räumen an der Rückseite des Hauses entdeckten die Archäologen über 1.100 Keilschrifttafeln. Diese Texte erzählen uns von den Menschen, die dort gelebt haben: Ennam-Aschur und seine Familie. Unser Briefschreiber ist in gut einem Drittel der Texte genannt, was ihn vermutlich zum Haupteigentümer des Hauses macht, das mindestens zwei Generationen der Familie beherbergte. Doch nicht nur das: Eine Handschrift ist etwas sehr Individuelles. Die von Ennam-Aschur zeichnet sich durch viele kleine Eigenheiten aus, die sie aus der Masse der anderen Keilschrifttexte hervorstechen lassen. Ein Vergleich der Tafeln im Familienarchiv hat gezeigt, dass er viele der Texte selbst geschrieben hat.

Viele davon betreffen ihn und sein Geschäft. Doch der Handschriftenvergleich brachte noch mehr zutage. Zum einen kopierte er Texte von Familienmitgliedern und Kollegen, die ihn betrafen. Zum anderen erlaubt uns der Vergleich einen Blick in Ennam-Aschurs Leben, das ansonsten nicht dokumentiert ist. Wie viele junge Männer arbeitete er vermutlich am Anfang seiner Händlerkarriere für seinen Vater. Er transportierte Waren und handelte mit Geschäftspartnern. Was uns die Handschriften nun verraten haben, ist, dass er für seinen Vater auch Schreibarbeiten übernahm und in jungen Jahren vielleicht sogar als eine Art Sekretär fungierte.

Schwindende Spuren

Bisher wurden wahrscheinlich mehr als eine Million Keilschrifttafeln gefunden, die von Kulturen und Gesellschaften aus drei Jahrtausenden berichten. Nicht nur Könige und Würdenträger kommen darin zu Wort, auch das alltägliche Leben, Leiden und Lieben wird thematisiert. Ennam-Aschur lag im Streit mit seinem Bruder, sein Hilfegesuch blieb unerhört. Und wie wir dank der Keilschrifttafeln wissen, endete die Geschichte auch eher tragisch. Denn Ennam-Aschur wurde nur zwei Jahre nach dem Tod seines Vaters ermordet. Wir wissen noch, dass sein Bruder eine zu der Zeit übliche Entschädigung von dem König forderte, in dessen Land Ennam-Aschur ermordet worden war. Danach verschwinden seine Spuren im Sand bzw. im Ton.

Wiebke Beyer ist Assyriologin und freie Publizistin

Immer engagiert für Demokratie und Toleranz

Breschkai Ferhad im Porträt

ANDREAS KOLB

Seit einem Jahr arbeitet Breschkai Ferhad als Referentin beim Deutschen Fußball-Bund (DFB) in der Abteilung »Gesellschaftliche Verantwortung« in den Bereichen Nachhaltigkeit sowie Diskriminierung und Rassismus. Ende März überreichte Kulturstaatsministerin Claudia Roth im Auftrag des Bundespräsidenten das Verdienstkreuz am Bande an Breschkai Ferhad, Robert Kreis, Margaret Ménégoz und Hortensia Völckers. Alle Ausgezeichneten haben wichtige Impulse für die Kultur in Deutschland gesetzt. Sucht man – neugierig geworden – die Ausgezeichneten mit der obligaten Google-Suche, dann stößt man gleich auf deren Wikipedia-Einträge. Nur bei Breschkai Ferhad gibt es zwar viele Treffer im Bereich des ehrenamtlichen Engagements, der migrantischen Selbstorganisation, der Menschenrechtspolitik, der Toleranz im Sport oder der NGOs wie den neuen deutschen organisationen, aber keinen Wikipedia-Eintrag. Das sei ihr nicht wichtig, sagt sie und winkt ab. Wer ist diese unermüdliche Kulturarbeiterin, die sich engagiert um die Sichtbarkeit von Minderheiten bemüht, aber auf die eigene nur wenig Wert legt? Wer ist diese kulturpolitische Aktivistin, die eine war, Jahre bevor es diesen Begriff überhaupt erst gab?

Afghanistan liegt mir am Herzen und ich beobachte mit Abscheu, wie sehr dieses Land immer wieder im Stich gelassen wurde

Geboren wurde sie in Berlin-Wilmersdorf als Kind afghanischer Eltern. Die Ferhads kamen als Studierende nach Berlin: »Ich bin gebürtige Westberlinerin und sehr behütet in Wilmersdorf groß geworden.«

Mit dem Begriff der »Zweiheimischkeit«, der Bindestrich-Identität deutsch-afghanischer Einwanderer, identifiziert sich die Wilmersdorferin nicht so sehr: »Nee, ich bin hier geboren und krass in Berlin sozialisiert. Meine Schwester und ich haben zu Hause immer nur Deutsch gesprochen, denn meine Eltern wollten nicht, dass wir Nachteile in der Schule haben. Ich erlebte Afghanistan nur alle zwei Jahre, wenn die Familie in den Sommerferien nach Kabul fuhr. Es gab ja damals kein easyJet, und als vierköpfige Familie und für Studenten in den 1960er und 1970er Jahren nach Kabul zu kommen, das musste man sich leisten können. Dass ich jetzt zweiheimisch wäre, kann ich nicht sagen – also, ich würde mich eher als gar nicht heimisch oder als in Berlin heimisch bezeichnen, aber natürlich liegt mir Afghanistan am Herzen, und ich beobachte mit Abscheu, wie sehr dieses Land immer wieder im Stich gelassen wurde.«

Nach dem Abitur studierte Breschkai Ferhad Deutsch und Englisch. Noch als Studentin kam ihr Sohn zur Welt, und sie musste Arbeit und Kindererziehung unter einen Hut bringen. Später setzte sie ein Weiterbildungsstudium zur Kulturmanagerin, mit der Absicht, sich noch mal komplett neu zu orientieren, darauf.

Die Zeit schien günstig: In den 2000er Jahren postulierte die Politik – an der Regierung waren Gerhard Schröder und Otto Schily – den Aufstand der Anständigen, und in diesem Zusammenhang gründete das Bundesministerium des Inneren (BMI) ein Bündnis für Demokratie und Toleranz – gegen Extremismus und Gewalt (BfDT). Ferhad bewarb sich damals erfolgreich und schrieb an der Geschichte des Bündnisses mit.

Fast zehn Jahre arbeitete Breschkai Ferhad für das Bündnis für Demokratie und Toleranz, vieles geschah auch im Ehrenamt. So oder so, immer war sie für ihr Engagement bekannt und für die Entwicklung neuer Formate gut: So schlug sie 2006, als das noch keinen interessierte, ihrem Chef vor, er solle sich um das Thema Antiziganismus kümmern, in welchem sie bis heute ehrenamtlich tätig ist. Oder sie initiierte als eine der Ersten Gesprächsreihen mit jungen Menschen mit familiärer Einwanderungsgeschichte. »Wir haben in den 2000er Jahren dann zwar viel über Demokratie und Toleranz geredet, aber so richtig weit waren wir mit den Themen nicht. Und ich kann mich erinnern, dass immer wieder Leute zu mir kamen und sagten: ›Eigentlich sind Sie total okay, Frau Ferhad, wenn Sie nur nicht immer mit diesen anstrengenden Themen kommen würden.‹«

FOTO: PRIVAT

Breschkai Ferhad

Ab 2007 lernte sie erstmals die gesellschaftspolitische Arbeit der Fußballverbände kennen und ging später zum Berliner Fußballverband, zuständig für den Bereich Toleranz im Sport. »Ich bin auch Fußballfan: Das ist eventuell noch ein weiteres Alleinstellungsmerkmal, dass es vielleicht nicht so viele Frauen mit familiärer Einwanderungsgeschichte und Fußballsachverstand gibt.«

Das Jahr 2015 und folgende waren »Gründerjahre«: Breschkai Ferhad schlug wieder ein neues Kapitel auf als Mitbegründerin der neuen deutschen organisationen, einem bundesweiten Netzwerk von knapp 200 Vereinen, Organisationen und Projekten. Die Mitglieder sind Nachkommen von Arbeitsmigrantinnen und -migranten, Geflüchteten, Sintize und Roma, afrodiasporische Menschen, jüdische, muslimische und andere dialogsuchende Engagierte. Man versteht sich als postmigrantische Bewegung gegen Rassismus und für ein inklusives Deutschland. Ferhad besorgte Geld, organisierte Strukturen und setzte sich für eine Verstetigung ein. Die feste Stelle in der Vereinsführung, die sie mitgeschaffen hatte, machte dann aber jemand anderes.

In diese Zeit fiel auch die Gründung des Netzwerkes »Kultur öffnet Welten« (von 2015 bis 2020), das Ferhad mit aufsetzte und wo sie in der Jury des BKM-Sonderpreises saß. »Kultur öffnet Welten« gilt bis heute als das bundesweit größte Netzwerk für Diversität und kulturelle Teilhabe – initiiert von Bund, Ländern und Kommunen, künstlerischen Dachverbänden und der Zivilgesellschaft inklusive Organisationen von Migrantinnen und Migranten.

2016 ging sie dann als stellvertretende Bundesgeschäftsführerin zum Bundesverband Netzwerke von Migrant*innenorganisationen (NeMO). Als dort nach zwei Jahren ihr Vertrag nicht verlängert wurde, gründete sie den Verein gesellschaftgestalten e. V. und arbeitete weiter ehrenamtlich und freiberuflich. Sie begleitete das BMI bei einigen Kapiteln im nationalen Aktionsplan Integration der Bundesregierung und kreierte gemeinsam mit Kolleginnen und Kollegen für den DFB das Projekt »Fußball Verein(t) Gegen Rassismus«.

Nach vielen Jahren Arbeit im NGO-Bereich hat sich für Ferhad »der Kreis geschlossen«, seit sie hauptamtlich beim DFB in der Abteilung »Gesellschaftliche Verantwortung« arbeitet, und sie genießt die Wertschätzung, die ihr vonseiten des DFB entgegengebracht wird. Privates, Politisches und Persönliches ist ganz eng verwoben, denn Fußball begleitet Breschkai Ferhad ihr Leben lang: »Ich bin tatsächlich seit mehr als 30 Jahren BVB-Fan: Als alte Westberlinerin kuck ich mir an, wie die Hertha gespielt hat, aber im Kern bin ich tatsächlich BVB-Fan, ja.«

Breschkai Ferhad schlug wieder ein neues Kapitel auf als Mitbegründerin der neuen deutschen organisationen

Andreas Kolb ist Redakteur von Politik & Kultur

In Balance?

Erinnern und Vergessen gehören zueinander

JOHANN HINRICH CLAUSSEN

Zum Erinnern gehört das Vergessen. Das ist eine neurophysiologische Binsenweisheit. Aber was folgt daraus für die Gedenkkultur in Deutschland? Müsste zu ihr nicht auch eine Vergessenskultur gehören? Oder ist das eine problematische Frage? Ich kam auf sie, als ich kürzlich einen Aufsatz über die Neurophysiologie des Vergessens las. Da lernte ich, dass ein Mensch, der alles erinnert, nicht lange überleben würde. Er wäre überwältigt von den ungezählten, ungefilterten, ungeordneten Erfahrungen, die er im Laufe eines Tages macht. Deshalb räumt das Gehirn in der Nacht, im Schlaf und im Traum auf, ein und weg. Das Gedächtnis ist ja kein starrer Besitz, sondern nur zusammen mit dem Vergessen zu denken – als ein organischer, offener Prozess. Andererseits: Wenn ein Mensch zu viel vergisst und Abgespeichertes nicht mehr sichern kann, verliert er sich selbst.

Was bedeutet das nun kulturell? Doch wohl, dass eine Gedenkkultur, die allein vom Imperativ des Erinnerns spricht und das Vergessen tabuisiert, sich in leeren Beschwörungen zu verlieren droht. Doch wie unterscheidet man sinnvoll zwischen einem guten, angemessenen, lebensdienlichen und einem bösen, verlogenen, herzlosen Vergessen? Man könnte es mit diesen drei Kriterien versuchen: Freiheit, Gerechtigkeit, Gemeinschaft.

Entscheidend ist, wer mit welchen Interessen darüber bestimmt, ob etwas vergessen werden darf oder muss. Es ist etwas anderes, ob ein Machthaber eine Amnesie anordnet, um selbst nicht belangt oder befragt zu werden, ob ein Betroffener sich darum bemüht, die Erinnerung an etwas Schreckliches zu bewahren, ohne den Schrecken an die Nachfahren weiterzugeben, oder ob eine neue Generation sich darum bemüht, aus der Vergangenheit für die Zukunft zu lernen. Hier hängt alles daran, dass man gedenken darf und die dafür notwendigen Kenntnisse erwerben kann – um dann in aller Freiheit zu entscheiden, was man davon weiterträgt. Zu dieser Freiheit gehört die Gerechtigkeit für diejenigen, die

unter einer Gewaltgeschichte zu leiden oder sie zu verantworten hatten. Gedenken kann erlittenes Unrecht nicht ungeschehen machen, aber die Prinzipien des Guten einschärfen und so in eine andere Zukunft führen – in der dann manches Geschichtliche verblassen mag, was aber nicht mit einer billigen, weil gerechtigkeitsblinden Gnade der Nachgeborenen zu verwechseln wäre. Ein Gedenken und Vergessen in Freiheit und Gerechtigkeit mag dann eine neue Gemeinschaft eröffnen, in der die Betroffenen einer Gewaltgeschichte sowie deren Nachfahren nicht in einem Trauma isoliert bleiben, die Nachfahren der Täter sich über die eigene Herkunftsgeschichte aufgeklärt haben und alle gemeinsam sich darüber verständigen, wessen sie wann gedenken, darüber sprechen oder auch einmal schweigen. In diesem Sinne lese ich den Satz von Ruth Klüger, der im erwähnten Aufsatz zitiert wurde: »Ich denke, dass Erlösung eng mit dem Fluss der Zeit verbunden ist. Wir sprechen von den Tugenden der Erinnerung, aber das Vergessen hat seine eigenen Tugenden.«

Hier zeigt sich, warum Rituale beim Gedenken so wichtig sind. Denn sie können dabei helfen, eine Balance aus Bewahren und Loslassen, Vergessen und Vergegenwärtigen einzuüben. Man kann nicht immerzu und überall gedenken. Man muss es auch nicht, wenn es dafür besonders ausgewählte Tage und Anlässe gibt, zu denen alle eingeladen sind – aber niemand genötigt wird. Dazu ein Beispiel aus meinem kleinen Leben:

Vor zwei Jahren standen wir Pate bei der Verlegung von zwei Stolpersteinen vor unserem Haus, ein bewegender Moment für uns und unsere Nachbarn. Aber schon ein paar Wochen später fiel mir auf, wie oft ich bei meinen Alltagswegen gedankenlos über die beiden Kupfersteine hinweggehe. Doch dann schickte uns die Stolperstein-Gruppe unserer Kirchengemeinde das, was sie in ihrer Biografiearbeit herausgefunden hatte. Bald darauf kam der 9. November, an dem die Steine gereinigt wurden und eine Kerze danebengestellt wurde.

So konnte das Vergessen eine Pause machen und das Gedenken wieder in sein Recht treten – das Gedenken an Ingeborg und Maximilian Jacobsohn.

Johann Hinrich Claussen ist Kulturbeauftragter der Evangelischen Kirche in Deutschland

ZUR PERSON …

Jenny Schlenzka wird Leiterin des Gropius Baus
Ab September 2023 wird Jenny Schlenzka den Gropius Bau leiten und damit die Nachfolge von Stephanie Rosenthal antreten. Schlenzka ist seit 2017 künstlerische und geschäftsführende Leiterin des Performance Space New York. Von 2006 bis 2017 hat sie beim Museum of Modern Art in New York gearbeitet, wo sie zum Aufbau des Perfomance-Bereiches des MoMA, zu der Erstellung des Live-Programms »Sunday Sessions« und der Entwicklung neuer Ausstellungsformate für performative Kunst beigetragen hat.

Christian Spuck wird neuer Intendant des Staatsballetts Berlin
Der Choreograf und Regisseur Christian Spuck wird ab der Spielzeit 2023/24 Intendant des Staatsballetts Berlin. Damit tritt er die Nachfolge der Kommissarischen Intendantin Christiane Theobald an. Spuck wurde 2001 zum Haus-Choreografen des Stuttgarter Balletts ernannt und hat während der elf folgenden Jahre insgesamt 15 Uraufführungen für die Kompagnie kreiert. Dazu hat er mit vielen Ballettkompagnien in Europa, unter anderem für das Königliche Ballett Flandern und das Norwegische Nationalballett, und in den USA gearbeitet. Zu diesem Zeitpunkt leitet Spuck noch das Ballett Zürich, und zwar bereits seit der Saison 2012/13.

Doppelspitze für das Ernst Deutsch Theater Hamburg
Ab der Spielzeit 2025/26 übernehmen die Regisseurin Ayla Yeginer und der Schauspieler Daniel Schütter die Leitung des Ernst Deutsch Theaters. Sie folgen auf die langjährige Intendantin des Theaters Isabella Vértes-Schütter. Derzeit ist Ayla Yeginer Co-Schauspieldirektorin am Theater für Niedersachsen, und Daniel Schütter ist auch als Musiker und Synchronsprecher tätig. Beide haben bereits miteinander gearbeitet und 2018 gemeinsam mit zwei anderen Kollegen das Theaterkollektiv »Sexy Theater Menschen« gegründet.

Neue Geschäftsführung bei dem Deutschen Bibliotheksverband
Ab dem 1. Mai übernimmt Holger Krimmer die Bundesgeschäftsführung des dbv und folgt damit auf Barbara Schleihagen. Aktuell ist Krimmer der Geschäftsführer der ZiviZ gGmbH und Mitglied der Geschäftsleitung des Stifterverbandes. Nach dem Soziologie- und Politikwissenschaftstudium hat Krimmer Stationen in der akademischen Forschung und im Deutschen Bundestag gemacht. Er setzt sich für Zivilgesellschaft und Gesellschaftspolitik ein. Krimmer ist zudem unter anderem als Vorsitzender des Kuratoriums der Stiftung »Bürger für Bürger« und als Sprecher der AG Zivilgesellschaftsforschung des Bundesnetzwerk Bürgerschaftliches Engagement ehrenamtlich tätig.

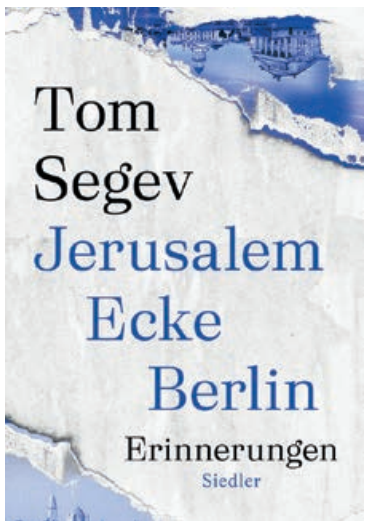
Berndt Schmidt bleibt Intendant im Berliner Friedrichstadt-Palast
Berndt Schmidts Vertrag als Intendant des Friedrichstadt-Palastes wurde bis 2029 verlängert. Nach Stationen im Musik- und Filmbereich in New York und London wechselte er zum Theaterbereich und wurde unter anderem 2004 Regional-Geschäftsführer für die Musicalhäuser Apollo- und Palladium-Theater in Stuttgart. Schmidt hat seit 2007 das Amt als Intendant und Geschäftsführer des Palastes in Berlin inne. Zudem ist er verantwortlicher Produzent der Grand Shows und Young Shows des Palastes. Unter politikkultur.de lesen Sie das Interview von Berndt Schmidt: bit.ly/3odLyJs

So gar keine Eselei

Erinnerungen aus Israel

Ein Leben lang jage ich Eseln nach, aber meine Geschichten haben eine gewisse Neigung: Je tiefer sie mir ins Gedächtnis dringen, desto farbiger und dramatischer werden sie – einfach immer besser. Eine erneute Überprüfung ergibt dann jedoch schon mal, dass einige Höhepunkte sich selbst erfunden und in mein Gedächtnis geschlichen haben«, so schreibt der Historiker und Journalist Tom Segev in seinen Erinnerungen »Jerusalem Ecke Berlin«. Segev hat vor diesem Satz geschildert, wie er in seiner Erinnerung als 14-jähriger Junge mit einem Freund einen Esel auf der Straße in Jerusalem entdeckte, diesen zu seinen Besitzern in ein arabisches Dorf jenseits der israelisch-jordanischen Grenze zurückbringen wollte und von jordanischen Soldaten und UNO-Beobachtern nach Hause gebracht wurde. Der Clou an der Geschichte ist, dass, wie Segev wenige Zeilen weiter schreibt, sie sich so nicht zugetragen hat und sein Freund und er, wie er später herausfand, das jordanische Gebiet nicht betreten haben. Mit dieser Geschichte schlägt Tom Segev den Ton an, der das Buch durchzieht und der es äußerst lesenswert macht. Er zeichnet sowohl seine als auch die Lebensgeschichte seiner Eltern, Ricarda und Heinz Schwerin, nach. Die Eltern lernten sich Anfang der 1930er Jahre als Studenten am Bauhaus kennen, Heinz Schwerin konnte als Jude nach 1933 dort nicht weiterstudieren. Das Paar floh zunächst nach Prag und schließlich nach Jerusalem, wo sie Freunde aus ihrer Studienzeit hatten. Heinz Schwerins Eltern folgten gerade noch rechtzeitig, um der Shoah zu entfliehen. Segev flicht in seinen Erinnerungen zwei Erzählungen ineinander, seine Familiengeschichte und die des Staates Israel. Als Historiker stellt er an seine Erinnerungen dabei immer wieder die Frage: War es wirklich so, erinnere ich es so, und welche Fakten, welche Dokumente belegen oder widerlegen meine Erinnerung? Als Journalist vermag es Segev, fesselnd zu erzählen und einen eintauchen zu lassen in eine faszinierende Lebens- und Gesellschaftsgeschichte.
Gabriele Schulz

Tom Segev. Jerusalem Ecke Berlin: Erinnerungen. Aus dem Hebräischen von Ruth Achlama. München 2022



Der Friedrichstadt-Palast

Theatergeschichte in der NS-Zeit

Der Berliner Friedrichstadt-Palast ist Zeuge der deutschen Geschichte – und dies schon seit seiner Gründung 1919 durch den aus einer jüdischen Familie stammenden Max Reinhardt. Entsprechend hat sich der Palast mit den politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Umbrüchen entwickelt. Ab 1934 okkupierten die Nationalsozialisten das damals unter dem Namen bekannte Große Schauspielhaus, das dann gleichgeschaltet und als »Theater des Volkes« die größte Unterhaltungsbühne Europas wurde. Von einem Volks- und Vergnügungstheater zu einem Operettentheater wurde der Friedrichstadt-Palast zu einem bedeutenden Ort im Dienst der NS-Propaganda.

In »Dein Tänzer ist der Tod« gehen Sabine Schneller, Historikerin und freie Autorin, und der Verwaltungsdirektor des Friedrichstadt-Palastes Guido Herrmann sowohl auf die Geschichte des Friedrichstadt-Palastes während der NS-Zeit als auch auf dessen Rolle für die Propaganda des Regimes ein. Nach seiner Machtergreifung 1933 erklärte Adolf Hitler die »Erneuerung des deutschen Theaters«: Alle Künstlerinnen und Künstler waren nun verpflichtet, der Kulturpolitik des Regimes zu folgen. Kunst, die diesen Zielen nicht entsprach, wurde als »entartet« bezeichnet. Ihre Urheber wurden verfolgt und verhaftet. Das Buch widmet sich somit nicht nur der Theatergeschichte, sondern auch der Flucht- und Verfolgungsgeschichte. Denn vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten waren zahlreiche Künstlerinnen und Künstler mit jüdischer Herkunft oder politischen Überzeugungen, die der NS-Ideologie entgegenstanden, an der Bühne des Friedrichstadt-Palastes tätig.

Anhand vieler Fotos, Dokumente und Theaterplakate beleuchtet dieses umfassende Buch die dunkelste Epoche deutscher Geschichte am Beispiel der Friedrichstadt-Palastes.
Audrey Fricot

Sabine Schneller und Guido Herrmann (Hg.). »Dein Tänzer ist der Tod«. Das Berliner »Theater des Volkes« im Nationalsozialismus. Berlin 2023

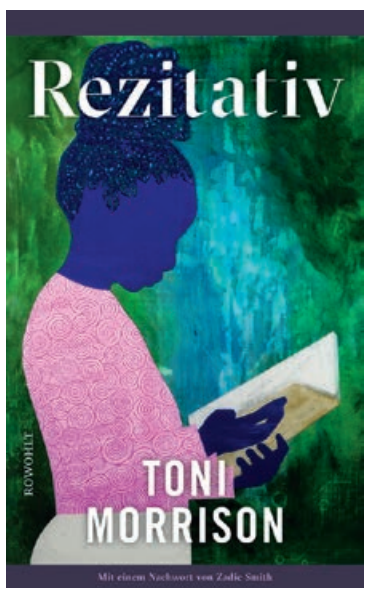
Schwarz oder weiß?

Und wieso wollen wir das wissen?

Wir kamen gut aus, Roberta und ich. Wechselten jeden Abend das Bett, kriegten schlechte Noten in Gemeinschaftskunde, freier Rede und Turnen. (…) Fast alle waren echte Waisen mit lieben verstorbenen Eltern im Himmel. Wir waren die einzigen Abservierten«, erzählt die Ich-Erzählerin Twyla in Toni Morrisons einziger Erzählung »Rezitativ«, die bereits 1983 erschien, aber nun erstmals ins Deutsche übersetzt wurde. Sie handelt von zwei Mädchen – Twyla und Roberta –, die sich im Kinderheim anfreunden, sich dann für Jahre aus den Augen verlieren und sich als Frauen immer wieder zufällig begegnen in einem Diner, im Supermarkt – und auch bei einer Demonstration, bei der sie auf verschiedenen Seiten stehen. Doch nicht nur dann trennt sie ein tiefer Graben – bedingt durch ihre Hautfarbe. Eine Protagonistin ist weiß, eine ist schwarz. Doch welche ist welche? Die Leserinnen und Leser erfahren es nicht. Und genau darin liegt die Meisterleistung dieser Erzählung. Morrison ist ohne Frage ein literarisches Ausnahmetalent, nicht umsonst ist sie eine der zu wenigen weiblichen Nobelpreisträgerinnen: Mit »Rezitativ« ist ihr ein weiteres Ausnahmewerk gelungen, das auf außerordentliche Weise mit unserer Wahrnehmung spielt. Welches Mädchen ist weiß, welche Frau ist schwarz? Die Figuren verwandeln sich im Laufe weniger Worte von vermeintlich weiß in vermeintlich schwarz und zurück. Und wieso will man das überhaupt so dringend wissen? Woher kommt das Bedürfnis, Twyla und Roberta anhand ihrer Hautfarbe einordnen zu wollen?

Mit diesen Fragen setzt sich auch die britische Schriftstellerin Zadie Smith im Nachwort zu »Rezitativ« auseinander. Und wirft noch eine weitaus wichtigere auf: Wieso gibt Morisson bewusst und systematisch nicht die Antwort auf die Frage der Hautfarbe? Smith schreibt dazu: »Rezitativ ruft mir in Erinnerung, dass es keine wesenhaft schwarze oder weiße Qualität ist, arm zu sein, unterdrückt, unbedeutend, ausgebeutet, missachtet.« Unbedingte Leseempfehlung!
Theresa Brüheim

Toni Morisson. Rezitativ. Aus dem Englischen von Tanja Handels. Hamburg 2023



Prähistorische Geschichten

Von Strichmännchen, Hand- und Fußabdrücken

Ein Bild sagt mehr als tausend Worte: Und wenn es noch keine Worte im heutigen Sinne gibt, ja dann sind Felsbilder und Felsritzungen, sogenannte Petroglyphen, einzigartige Übermittler menschlicher Botschaften. Doch welcher? Die Autoren, beide Asienwissenschaftler und Ethnologen, nehmen uns mit auf eine faszinierende Reise durch Hochgebirge und Steppen der Mongolei, Kasachstan, Usbekistan und Kirgisistan; fast menschenleere Regionen, die den meisten kaum bekannt sein dürften. Der Leser erfährt, was in Felsen geritzte Botschaften aus fünf Jahrtausenden, etwa ein betagter bärtiger Mann mit einem Kelch vor dem Nabel oder Menschen, deren Köpfe von einem Strahlenkranz umgeben sind, Masken oder Hand- und Fußabdrücke, alle in Stein gehauen, bedeuten könnten. Rätsel geben auch zahlreiche überlebensgroße Steinstatuen und sogenannte Hirschsteine auf. Bei einigen der Felsstationen dürfte es sich um heilige Orte mit längst vergangenen Glaubensvorstellungen handeln. Einer so ganz anderen Welt, die nicht leicht zu erschließen ist ohne jegliche schriftliche Äußerungen. Religiöse Aspekte dürften bei ihrer Interpretation jedenfalls eine besondere Rolle spielen, etwa Sonnenkulte; als rein künstlerische Äußerungen im heutigen Sinne sind sie wohl nicht zu betrachten. Die meist farbigen großformatigen Fotografien von Johannes Reckel und seinen ausgedehnten Forschungsexpeditionen durch Zentralasien regen dazu an, diese Botschaften – die meisten davon stammen aus der Bronze- und Eisenzeit von ca. 2.400 v. Chr. bis 550 n. Chr. – zu entschlüsseln; die ergänzenden Erläuterungen geben dazu Anregungen und bieten Versuche ihrer Deutung an. Fazit: absolut empfehlenswert und eine beeindruckende Bilderreise durch fünf Jahrtausende aus Regionen, die den meisten absolut fremd sein dürften.
Thomas Schulte im Walde

Johannes Reckel und Merle Schatz. Fliegende Hirsche und Sonnengötter. Prähistorische Gesellschaften in Felsbildern Zentralasiens. Oppenheim 2022

PERSONEN & REZENSIONEN

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

Politik & Kultur

Über die negativen Seiten moderner Arbeitswelten: »Work-Life-Balance« von Aisha Franz, erschienen im Reprodukt Verlag

FOTO: AISHA FRANZ/REPRODUKT

THEMA

Comic: Mehr als bunte Bilder

Einblick in die eigenständige Kunstform

OLAF ZIMMERMANN

Meine Comic-Sozialisation begann 1967, ich war gerade sechs Jahre alt, mit dem ersten Band von »Walt Disneys Lustigem Taschenbuch: Der Kolumbusfalter«. Ich bekam das Buch geschenkt, um mich besser von den Auswirkungen irgendeiner Kinderkrankheit abzulenken. Viele Jahre später habe ich mit Begeisterung in »Tim und Struppi« von Hergé hineingeschaut, um später, in meiner Sturm-und-Drang-Zeit, zu U-Comix wie »Fritz the Cat« von Robert Crumb zu wechseln. Dann waren einige Jahrzehnte vollständig comic-frei. Erst mit einem Geburtstagsgeschenk meiner Söhne von Alan Moore und Dave Gibbons »Watchmen« vor wenigen Jahren wurde mein Interesse wieder geweckt.

Dieser eher sporadische Comic-Genuss ist für das Comic-Entwicklungsland Deutschland durchaus typisch. Anders als bei unseren westlichen Nachbarn Frankreich und Belgien, aber auch Italien hat der Comic in Deutschland keinen so großen Stellenwert. Comic galt in Deutschland über lange Zeit als eher zu vernachlässigende Kunstform, der, ähnlich der populären Musik, ein gewisser »Schmuddelfaktor« anhing. Wie langlebig ein solches Vorurteil ist, zeigt sich auch darin, dass bei der Beurteilung des französischen Kulturpasses für Jugendliche ein wenig hochnäsig darauf herabgeschaut wurde, dass französische Jugendliche mit Vorliebe Comics, und zwar sowohl frankobelgischer Machart als auch japanischer Provenienz mit dem Kulturpass kauften. Da schwang das alte Vorurteil mit, dass Comics doch eigentlich keine »richtigen« Bücher seien und warum hierfür öffentliche Förderung ausgegeben werden sollte.

Der eher sporadische Comic-Genuss ist für das Comic-Entwicklungsland Deutschland typisch

Wer sich näher mit Comics befasst, stellt fest, dass es sich hierbei, wie in anderen künstlerischen Ausdrucksformen auch, um einen eigenen Kosmos handelt. Einen Kosmos mit erfolgreichen internationalen Playern, die weltweit vermarkten. Mit Figuren und Geschichten, die längst zum Kulturgut zählen. Mit Richtungskämpfen und Meinungsstreitigkeiten, man denke nur an die Donaldisten. Mit Erzählungen, die offenbar weltweit anschlussfähig sind. Mit Geschichten, die zu Filmen und Spielen inspirieren. Es gibt sicherlich nur wenige künstlerische Ausdrucksformen, die so stark von einem anderen künstlerischen Medium adaptiert werden, wie es bei Comics der Fall ist. Die Superhelden-Welten von Marvel und DC sind nur ein Beispiel dafür, wie auf der Grundlage von Comics eine Filmwelt erschaffen wird, die ihrerseits weltweit auf ein interessiertes Publikum stößt.

Comics sind aber auch jene Formen grafischer Erzählungen, die nicht auf ein großes Publikum zielen, die quer zum gängigen Mainstream liegen und aktuelle gesellschaftliche Themen wie die Auseinandersetzung mit Geschichte, Rassismus, Feminismus, Geschlecht oder auch Fragen der sexuellen Identität aufgreifen. Die Comic-Welt ist vielfältig, und wer sich darauf einlässt, stellt fest, wie unterschiedlich, wie vielseitig, wie humorvoll, wie bissig, wie emanzipatorisch und wie innovativ die Comic-Landschaft ist. Diese Comics erscheinen oftmals in kleinen ambitionierten Verlagen, die häufig selbst um das Überleben kämpfen. Zu entdecken ist diese Vielfalt insbesondere bei Messen, der jährlich stattfindenden Comic-Invasion in Berlin oder auch beim alle zwei Jahre stattfindenden Comic-Salon in Erlangen, der das bundesweite Treffen und der Ausstellungsort der Comic-Szene in Deutschland schlechthin ist.

Wie in anderen künstlerischen Sparten auch verdeckt der große – auch wirtschaftliche – Erfolg der bekannten Comic-Zeichner und ihrer Figuren, dass viele Zeichnerinnen und Zeichner sehr wenig verdienen. Gleichfalls wird oftmals nicht gesehen, wie aufwendig und langwierig der Prozess ist, bis der fertige Comic im Buch- oder bestenfalls im Comic-Laden ausliegt. Dazu gehört, dass der Comic eben mehr als ein Bild und mehr als ein Text ist. Der Comic lebt einerseits von der Verknappung der sprachlichen Elemente, der Ausschmückung der bildlichen und der Entwicklung einer Geschichte ähnlich einem Film. Nicht umsonst bestehen enge Verbindungen vom Comic zum Animationsfilm. Bis ein Comic produktionsreif ist, vergeht nicht selten ein Jahr. Die gestiegenen Produktionskosten, angefangen bei höheren Papier- bis zu den Druckkosten, tun ihr Übriges, dass das Verlegen von Comics, die nicht den großen Markt erreichen, oftmals ein Vabanquespiel ist.

Ebenso wie der Comic selbst ein eigenständiges, künstlerisches Genre bildet, das oftmals quer zu anderen liegt,

Ein Comic ist mehr als ein literarischer Text und auch etwas anderes als ein Bild

ist die Forschung zu Comics sehr unterschiedlich verortet. Ein Comic ist eben mehr als ein literarischer Text und auch etwas anderes als ein Bild oder eine Karikatur, die eine Geschichte in einem Bild auf den Punkt bringt. Aus medienwissenschaftlicher Perspektive ist der Comic eine eigenständige Kunstform.

Die uneindeutige Verortung der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Comics findet ihr Pendant in der Ausbildung von Comic-Zeichnerinnen und -Zeichnern. Nur in wenigen Hochschulen wird – zumeist in Studiengängen für Visuelle Kommunikation – das Zeichnen und Erzählen von Comics gelehrt. Insofern ist die Community der Comic-Zeichnerinnen und -Zeichner in Deutschland relativ klein. Sie zeichnet aus, dass sie europäisch vernetzt ist – besonders wichtig sind dabei die Arbeitsbeziehungen in den frankobelgischen Raum.

Noch offen ist, wie sich der Einsatz von Künstlicher Intelligenz (KI) bei der Schöpfung von Comics auswirken wird. Werden, nachdem eine Geschichte, ein Storyboard angelegt und die Figuren zeichnerisch entwickelt wurden, künftig Comics von einer KI weitergeschrieben, oder ist dies noch weit entfernt liegende Zukunftsmusik ebenso wie die Schöpfung von belletristischen Werken durch KI, die sich derzeit mit Blick auf die künstlerische Ausdruckskraft und literarische Gestaltung noch meilenweit von von Menschen geschaffenen Büchern unterscheiden? Eines steht jedenfalls fest: Comics sind mehr als bunte Bilder.

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

Betrachtungen vom Katzentisch

Zwischen vielen Stühlen

JENS R. NIELSEN

Die Graphische Literatur – auch bekannt als die Ausdrucks- oder Kunstform »Comic« – sitzt hierzulande nach mindestens zwölf Dekaden ihrer Existenz noch immer am Katzentisch der künstlerischen Sparten. Keiner anderen Form sind so lange aus dermaßen vielen unterschiedlichen Richtungen derart viele verschiedene Vorbehalte entgegengebracht worden, sodass es bis heute nicht selbstverständlich ist, sich offen zu ihr zu bekennen – von denjenigen selbstredend abgesehen, die anstreben, mit dem Schreiben und Zeichnen von Comics, mit ihrem Übersetzen, ihrem Verlegen oder ihrem Verkauf ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Woraus sich das allgemeine Misstrauen speist?

Der Verfasser dieser Zeilen neigt der Theorie zu, dass die Graphische Literatur zwischen die Stühle dreier Wissenschaften geraten ist, nämlich der Literaturwissenschaft, der Kunstgeschichte und der Pädagogik, die jeweils vom Zentrum ihres Gegenstandsfelds dem Comic eine »Randexistenz« als »Literatur der Ungebildeten«, als »regressive Kunst« oder als »populistische Massenzeichenware« zugewiesen haben. Daraus abgeleitet hält sich bis heute hartnäckig das Gerücht, Comics seien eine »aus Bild und Schrift zusammengesetzte hybride Form«, in der vor allem Botschaften vermittelt werden sollen – zu denen dann aber weder »Unterhaltung« noch »das Einüben nichtlinearer ästhetischer Konzepte« gerechnet werden, also das, was Comics besonders gut können.

Stehen wir kurz vom Katzentisch auf und wechseln den Standpunkt: Was, wenn die aktuellen Comics die direktesten Nachkommen der ursprünglichen menschlichen Kommunikation mithilfe von Zeichen wären? Die Graphische Literatur hätte dann nicht nur eine »Ahnenreihe« vorzuweisen, die von den ersten Zeichen, welche mit einem Stock in den Sand gezeichnet oder mit einem Stein in Felswände geritzt worden sind, über Hieroglyphen, totemistische und apotropäische Zeichen auf Waffen oder an Tempelbauten sowie »serielle« Bildwerke wie die römischen Bildsäulen, den Teppich von Bayeux, die präkolumbischen Kodizes, christliche Kreuzwege und Ikonen, Holzschnittfolgen in Europa und Japan, Bänkelsangtafeln und Bilderbögen reichte, nein, auch die nichtgraphische Literatur und Gegenständliches zeigenden Tafelbilder und Gemälde wären, vom Comic her betrachtet, extreme Sonderformen der Narration mit Zeichen. Wir in Europa haben aus unseren Buchstaben fast alles Bildliche vertrieben, während unseren Gemälden die Fähigkeit zur epischen Erzählung weitgehend abhandengekommen ist. In der Graphischen Literatur gibt es immer noch beides. Davon abgesehen führt das »Aufdröseln« nach »Bild-« und »Schriftanteilen« in die Irre. Denn wenn Comics überhaupt Ähnlichkeiten zu einer der etablierten Kunstsparten aufweisen, dann zum Theater. Graphische Literatur ist dialogisch, ist gezeichneter Rhythmus, und sie zelebriert den Körper als Medium des Geistes, oder besser: viele Körper als Ausdruck vieler miteinander widerstreitender Gedanken. Goethe war ja bekanntlich begeistert von Rodolphe Töpffers Bildergeschichten, die als bedeutendes Kettenglied in besagter Ahnenreihe der Graphischen Literatur gelten. Das ist nicht verwunderlich, war Goethe doch mehr als alles andere ein Mann des Theaters.

Ein wichtiger Aspekt sollte bei der Beschreibung der Form »Comic« nicht übersehen werden: ihre technische Reproduktion. Tatsächlich gilt als »Geburtsstunde« dessen, was gemeinhin als moderne Ausfällung der Graphischen Literatur angesehen wird, die Vereinnahmung gezeichneter Bildgeschichten durch die US-amerikanische Zeitungsindustrie unter William Randolph Hearst und Joseph Pulitzer. Aus dieser axiomatisch gesetzten »Wiege« stammt zumindest der Vorbehalt gegen Comics als Ausgeburt einer erzkapitalistischen Kulturmaschinerie. Der Kurator und Comic-Archäologe Alexander Braun hat dementgegen erst kürzlich wieder darauf hingewiesen, dass die farbigen Familien- und Wochenendbeilagen der großen US-Tageszeitungen zu ihrer Zeit technologische Spitzenleistungen waren, die ihrem Publikum für wenige Cent die Teilhabe an modernsten Kulturerzeugnissen ermöglichten. Heute wäre etwa der Erwerb eines IMAX-3-D-Kinotickets oder eines VR-Headsets mit zugehöriger Software ungleich kostspieliger. In den US-Zeitungen haben sich zwei Formate herausgeschält: Zum einen die die Tradition der Bildtafeln und Bilderbögen fortführenden und weiterentwickelnden Sonntagsseiten, die oft bunt, plakativ und innovativ gestaltet waren, zum anderen die schwarz-weißen Strips, in denen nicht selten tagesaktuelles Geschehen kommentiert und veralbert wurde. Diese Strips, die, wie auch die Sonntagsseiten, über Syndikate landesweit vertrieben wurden, sind ab 1929 sporadisch in Heftform nachgedruckt worden, erst nur als Give-aways. Das erste Comic-Heft mit nachgedrucktem Material, das am Kiosk tatsächlich verkauft worden ist, war, im Juli 1934, »Famous Funnies #1«. Nicht, dass die Idee mit den Heftchen besonders originell gewesen wäre: Deren Formate, ihre Verlage und die Vertriebswege samt Verkaufsstellen waren alte Bekannte aus dem Geschäft mit Groschenheften, den Pulps. Und so ist es wenig verwunderlich, dass auch die frühen Comic-Hefte mit den gleichen Stoffen angefüllt waren, die sich bereits im Groschenheft gut verkauften: mit Verbrechen, Grusel, Mysteriös-Unheimlichem, Science-Fiction, Abenteuer, Western, Melodram, Herzschmerz und 1938 schließlich auch mit etwas Neuem, nämlich menschlichen Charakteren mit übermenschlichen Fähigkeiten, die sich gern in auffällig designte Strampler warfen und ihre Unterhosen oben drüber trugen. Nachdem in den 1950er Jahren praktisch alle genannten Genres einem pseudowissenschaftlich verbrämten Säuberungswahn zum Opfer gefallen waren, blieben die Superhelden als das Symbol der infantilisierten US-Heftchenkultur übrig. Aber selbstredend wurden auch außerhalb der USA die jeweiligen Traditionen des Erzählens in Bildern weiter gepflegt. Die verlegerische Heimat von Tintin war 1929 ein – vorsichtig formuliert – erzkonservatives katholisches Jugendmagazin. Und das sich an ein männliches, jugendliches Publikum richtende Magazinformat sollte in Belgien und Frankreich, aber auch im Vereinigten Königreich bis weit in die 1980er Jahre hinein die wichtigste Darreichungsform für Comics bleiben. In Japan hatte dagegen der »Gott des Story-Manga«, Osamu Tezuka, der zeitlebens die Aufführungen der rein weiblichen Takarazuka-Theatertruppen als wichtige Inspirationsquelle seiner Arbeit bezeichnete, bereits 1953 mit »Ribbon no kishi«, zu Deutsch »Ritter mit Schleife«, auch Mädchen als potenzielles Comic-Publikum ausgemacht und damit einen Grundstein für die globale Vermarktung japanischer Comics seit 1990 gelegt, die insbesondere durch Leserinnen ermöglicht wurde, welche sich durch von Männern gemachte Geschichten voller Pfadfinderromantik, Superhelden, Verkehrs- und Waffentechnik und vor allem Männerfantasien nicht angesprochen fühlten. Auch in Italien, in Argentinien und auf den Philippinen – um hier nur drei weitere Beispiele zu nennen – entwickelte sich von 1930 bis 1950 aus jeweils eigenen Erzähltraditionen heraus eine nationale, bis in die Gegenwart hineinwirkende Comic-Szene. Und in Deutschland? Da versuchte die NS-Propaganda die Sprechblase als »undeutsch« zu brandmarken und Bild und Schrift auseinanderzudividieren. Der Keim des Misstrauens gegen die Blase, das Symbol des Dialogischen im Comic, war gelegt, seine Saat sollte noch Jahrzehnte später stetig weiter aufgehen, beiderseits der Mauer und bis in einige, lieber predigende als diskutierende Graphic Novels hinein. Auch wenn es selbstredend meisterliche Beispiele für blasen- oder sogar annähernd schriftlose Graphische Literatur gibt – hier sei an so unterschiedliche Werke wie »Prince Valiant« von Hal Foster, an »Vater und Sohn« von e.o.plauen, an »Arzach« von Mœbius oder an »Gon« von Masashi Tanaka gedacht –, so macht das Dialogische der Form sie erst zu einem fortschrittlich-bürgerlichen, später dann zutiefst demokratischen Kommunikationsmittel.

Graphische Literatur sollte nicht ohne ihre Distributionsformen und -wege betrachtet werden. Comics wollen – anderslautenden Behauptungen zum Trotz, wonach zu ihrer Schöpfung lediglich Papier und Bleistift benötigt würden – vervielfältigt und verbreitet werden. Und falls sich jemand gefragt haben sollte, was der kurze Ausflug in die ausländischen Märkte in einem Artikel über Graphische Literatur in Deutschland zu suchen – hat – nun, 3.600 der 4.000 Comic-Titel, die im Jahr 2022 neu auf den deutschsprachigen Markt gelangt sind, also 90 Prozent –, sind nicht von einheimischen Zeichnerinnen und Zeichnern gestaltet und nicht von einheimischen Szenaristinnen und Szenaristen geschrieben worden. Der Markt für deutschsprachige Comics ist ein Lizenzmarkt, ein Markt, der Übersetzerinnen und Übersetzern Arbeit gibt, Lektorinnen und Lektoren, Letterern aller Geschlechter und Menschen aus Verlag und Herstellung. Wer dagegen Comics schreibt und zeichnet, muss seinen oder ihren Lebensunterhalt fast ausnahmslos durch besser oder zumindest sicher bezahlte Arbeit erwirtschaften, die nicht immer in der Nachbarschaft illustrativer oder erzählender Tätigkeit angesiedelt ist. Zu viele Vorbehalte gegen die Form sind hierzulande weiterhin der Graphischen Literatur Tod. Heute gibt es kein Genre, kein noch so exotisches Feld, das nicht von mindestens einem Verlag besetzt ist und bespielt würde. Comic-Reportagen erfreuen sich großer Beliebtheit – auch wenn nur wenige die durchschlagende Qualität von Art Spiegelmans »Maus« erreichen. Comics für Kids erobern sich langsam wieder ein Stück vom Kuchen. Auch jahrzehntealte Superheldenkost erreicht – als Merchandise zu DC-Extended- und Marvel-Cinematic-Universe-Blockbustern angepriesen – ein neues, jüngeres Publikum in ungeahnten Auflagenhöhen. Während aktuelle US-Comics zunehmend zu Sprungbrettern für Hollywood- und HBO- oder Netflixkarrieren verkommen. Und der Mangamarkt wächst und gedeiht. Wenig überraschend, ist der Comic weiterhin diejenige Form, in der alles Körperliche verhandelt wird. Ein großer Teil der auf den großen Märkten erstveröffentlichten Werke sind Comic-of-Age-Geschichten, in denen Heranwachsende oder Figuren mit jugendlichem Gemüt »erwachsen« werden oder sich irgendwie »beweisen« müssen. Relativ neu ist, dass die Verletzungen, die mit solchen »Initiationsriten« im wirklichen Leben regelhaft einhergehen, wie Zurücksetzungen, Ausgrenzungen, Verwundungen, Verstümmelungen, Vergewaltigungen, nicht mehr metaphorisch verbrämt werden. Es wird nicht mehr nur von Detektiven erzählt, die in irgendeiner Belle Époque einen Mörder finden, sondern auch von alleinerziehenden Müttern, die versuchen, nicht aus der Wohnung geworfen zu werden, von einer somalischen Sportlerin, die bei dem Versuch, an Olympischen Spielen teilzunehmen, im Mittelmeer ertrinkt, oder vom Kampf in den USA nach wie vor zurückgesetzter oder ausgegrenzter Personengruppen um Anerkennung. Und auch da, wo wir uns, nein, nicht im Herzen der Finsternis befinden, aber doch am Mittelpunkt eines Genres, werden Körper beobachtet, erprobt und dekonstruiert. Es gibt alle erdenklichen Arten von Metamorphosen und Wandlungen, die Tierfabel ist auch abseits der klassischen Disney-Charaktere lebendig wie eh und je. Nur eines geht angeblich gerade gar nicht mehr: »Gebrauchs-Comics«, also Pornos und explizit Erotisches. Dieses knapp hundert Jahre sichere Umsätze garantierende Marktsegment soll sein Publikum derzeit vollständig ans Internet verloren haben.

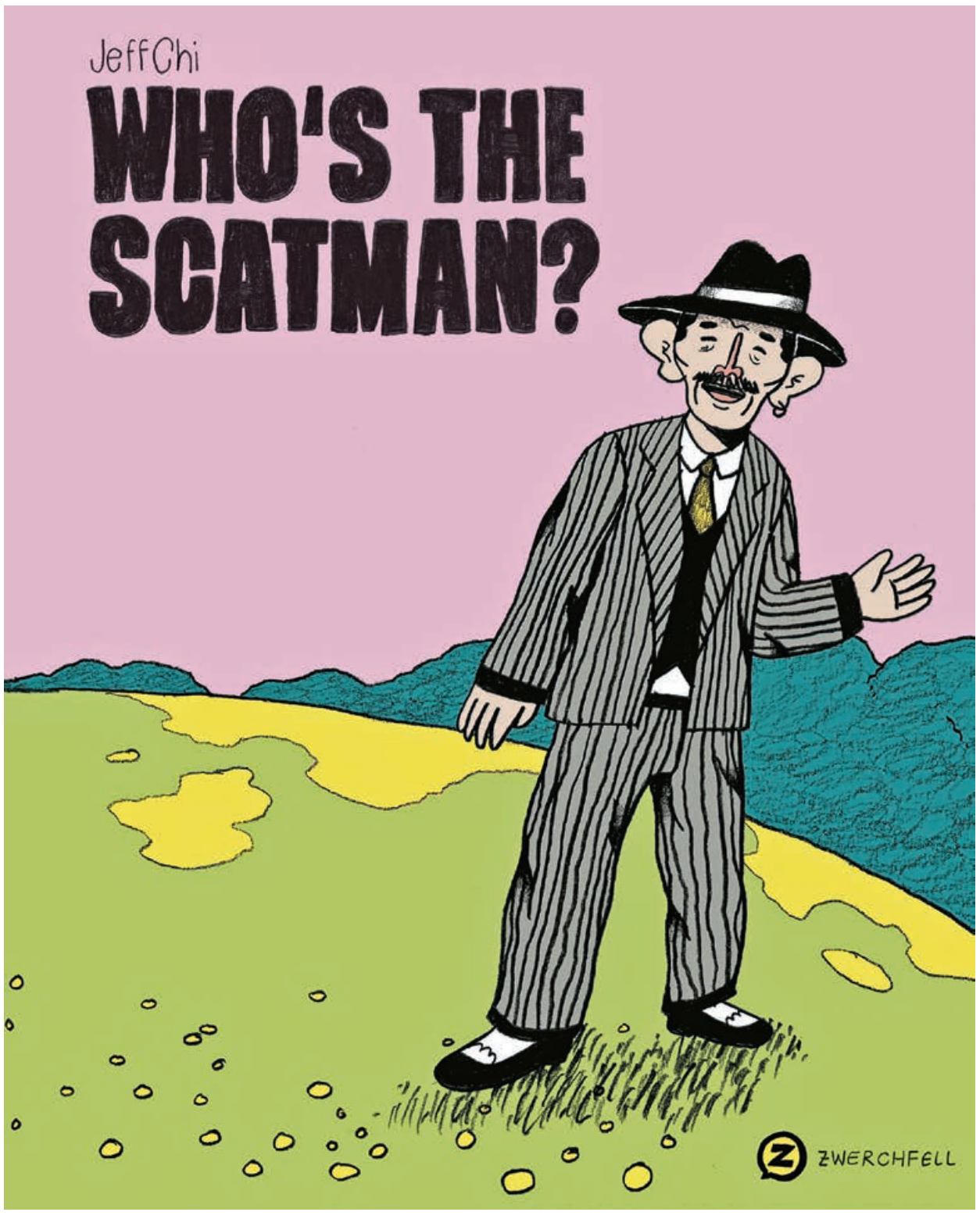


FOTO: 2022 JEFF CHI

Eine Comic-Biografie: »Who's the Scatman« von Jeff Chi, erschienen im Zwerchfell Verlag

Jens R. Nielsen hat die Arbeitsstelle für Graphische Literatur der Universität Hamburg mitgegründet, ist Gründungsmitglied und Beirat der Illustratoren Organisation und vertritt den Deutschen Designtag im Deutschen Kulturrat

Beginnend bei den Bilderzählungen der Maya

Geschichte(n) des Comics

DANIEL STEIN

Comics sind aus unserer Welt nicht mehr wegzudenken. Sie füllen Regale in Buchläden und Bibliotheken; sie erhalten Auszeichnungen und bereichern den Schulunterricht; sie werden an Universitäten erforscht, in Archiven gesammelt und von vielen gelesen.

Der Begriff »Comics« stammt aus dem Englischen, verweist auf komische Inhalte und konkurriert gleichzeitig mit anderen Bezeichnungen. In Frankreich spricht man von der Bande dessinée, in Italien von Fumetti, in Japan von Manga; in Deutschland kursierte früher die Bezeichnung Bildergeschichte, bevor sich im 20. Jahrhundert »Comics« als Sammelbegriff durchsetzte. Jede dieser Bezeichnungen markiert eine andere Perspektive auf die Geschichte des Mediums.

Schon die Frage nach den Ursprüngen ist schwer zu beantworten. In seiner Comic-Einführung »Understanding Comics« von 1993 identifiziert der US-Amerikaner Scott McCloud die Bilderzählungen der Maya im präkolumbischen Mesoamerika (ca. 600 n. Chr.) als frühe Vorläufer. Weitere Beispiele sind jahrtausendealte ägyptische Wandmalereien und der Teppich von Bayeux um 1070 n. Chr.

Der britische Forscher David Kunzle datiert die Anfänge des Comics in seinem Buch »The Early Comic Strip« von 1973 dagegen auf die Zeit von 1450 bis 1825. Nach Kunzle legen Gutenbergs Erfindung der Druckerpresse und die Verbreitung des Buchdrucks den Grundstein für den Comic als modernes, sequenzielles (Folge von Einzelbildern), intermediales (Verschränkung von Bild/Text), populäres Massenmedium. Religiöse und politische Pamphlete, Kriminalreportagen, Historienmalerei entwickeln in europäischen »broadsheets« neue Formen des grafischen Erzählens. Im 18. Jahrhundert waren es die gemalten und in Kupfer gestochenen Gesellschaftsporträts eines William Hogarth – darunter »A Harlot's Progress« (1732) und »A Rake's Progress« (1735) – die zur Popularisierung sequenzieller grafischer Erzählformen beitrugen, auch wenn Text und Bild noch weitgehend nebeneinanderstanden und die comictypische Sprechblase fehlte. Das ist bei den Arbeiten des Schweizers Rodolphe Töpffer ebenso der Fall, doch dessen »Histoires en Estampes« – »Les Aventures de Mr. Vieux Bois« von 1827 und »Histoire de M. Crepin« von 1837 – nähern sich der Form des modernen Comics durch die Abfolge gerahmter Panels und mit leichtem Strich gezeichnete Figuren an. In Deutschland nehmen die Bildergeschichten des Wilhelm Busch Einfluss auf die Entwicklung des Comics; in Großbritannien gelten Marie Duval und Charles Henry Ross mit ihrer Serienfigur Ally Sloper (ab 1867) als Comic-Pioniere. Politische Karikaturen in Humor Magazines, wie »Le Charivari«, »Lustige Blätter«, »Punch«, »Puck«, sind weitere Wegbereiter des Comics. Wie wir sehen, kann die Geschichte des Comics mehrere Jahrhunderte oder gar viele Jahrtausende umfassen, und sie ist nicht zwangsweise eine Domäne des Westens. Eine japanische oder lateinamerikanische Geschichte des grafischen Erzählens wird eigene Vorläufer identifizieren, eigene Periodisierungen vorschlagen und eigene Charakteristika auswählen.

Doch der moderne Comic entsteht zweifellos in den USA ausgangs des 19. Jahrhunderts. Witzige Serienfiguren wie »The Yellow Kid« und »Buster Brown« von Richard Outcault, die »Katzenjammer Kids« von Rudolph Dirks oder »Happy Hooligan« von Frederick Burr Opper machen die Zeitungslandschaft unsicher und werden schnell populär. Ob großformatig auf Sonntagsseiten oder in kurzen Panelsequenzen unter der Woche, der Experimentierfreude sind kaum Grenzen gesetzt. Winsor McCay entführt in »Little Nemo in Slumberland« von 1905 bis 1913 die Leserinnen und Leser in fantastische Landschaften und passt Größe und Form der Panels dem Inhalt der Erzählung an. George Herriman perfektioniert mit »Krazy Kat« von 1913 bis 1944 das Spiel mit der Formsprache des Mediums.

Sind die frühen Strips noch episodisch angelegt, erzählt Bud Fisher in »Mutt and Jeff« ab 1907 die Erlebnisse seiner Figuren von Folge zu Folge weiter. Sidney Smiths »The Gumps« ab 1917 und Frank Kings »Gasoline Alley« ab 1918 erweitern dieses Prinzip, und ganz Amerika fiebert mit. In den 1930er und 1940er Jahren begeistern Abenteuer- und Science-Fiction-Strips wie Milton Caniffs »Terry and the Pirates« ab 1934 und Alex Raymonds »Flash Gordon« ab 1934. Zeichnerinnen wie June Tarpé Mills (»Miss Fury« ab 1941) und die afroamerikanische Jackie Ormes (»Torchy Brown« ab 1937) komplettieren das männlich dominierte Comic-Business.

Mit Superheldinnen und -helden wie »Superman«, »Batman«, »Wonder Woman« und »Captain America« entsteht Ende der 1930er und Anfang 1940er Jahre ein neues Genre. Statt in kleinen Dosen in der Tageszeitung erreichen diese Comic-Hefte ihr Publikum in größeren Abständen – meist monatlich – als eigenständige Publikationen. Die Geschichten erstrecken sich zudem über viele Seiten; Zeichner wie Jack Kirby haben Platz für spektakuläre Kampfszenen und detaillierte Stadtszenerien. Heldenpathos und Nationalstolz während des Zweiten Weltkriegs befeuern die Lust auf neue Abenteuer der mit übermenschlichen Fähigkeiten ausgestatteten Superheldinnen und -helden.

Nach dem Krieg werden weitere Genres populär: Horror-, Krimi- und Romantik-Comics stehen hoch im Kurs. Wie in Deutschland, wo Comics in den 1950er Jahren im Zuge der Schund-und-Schmutz-Diskurse in Verruf geraten, debattiert man in den USA über ihr kinder- und jugendgefährdendes Potenzial. Mit Fredric Werthams Anklageschrift »Seduction of the Innocent« von 1954 und Anhörungen vor dem US-Kongress erreicht die moralische Panik ihren Höhepunkt. Es folgt die Gründung einer Prüfstelle, die die Comics kontrolliert und subversive Inhalte verhindert. Trotz dieser inzwischen aufgehobenen Einschränkungen erfreuen sich vor allem Superheldinnen und -helden auch heute noch großer Beliebtheit. Kaufte man die Heftchen anfangs am Kiosk, war ab den 1980er Jahren der Comic-Buchladen die wichtigste Anlaufstelle. Das Internet ermöglicht seit einigen Jahren digitale Ausgaben und befördert Online-Fankulturen; globale Franchisemodelle, wie Fernsehserien, Blockbuster-Verfilmungen, Computerspiele, tragen zur transmedialen Adaption des Comics bei.

In den 1960er Jahren agieren Underground Comix als stilistischer und thematischer Gegenpol zur kulturindustriellen Massenware. Comicschaffenden wie Robert Crumb, Justin Green, Aline Kominsky-Crumb und Trina Robbins geht es um individuelle Zeichenstile und persönliche Erfahrungen statt Genre-Konventionen und Mainstream-Ästhetik. Tabubrüche und Themen der »Counterculture« sind an der Tagesordnung. Im Zuge des »second-wave feminism« thematisieren Publikationen wie die Anthologie »Wimmen's Comix« von 1972 bis 1992 weibliche Lebensrealitäten und kritisieren patriarchale Strukturen. Gegenwartsautorinnen wie Alison Bechdel, Lynda Barry und Phoebe Gloeckner führen diese Tradition fort.

Zu den bedeutendsten Vertretern der darauffolgenden Alternative Comics zählen neben Will Eisner, dessen »A Contract with God« von 1978 oft als erste Graphic Novel gehandelt wird, und Harvey Pekar auch das langlaufende »Love and Rockets« der mexikanisch-amerikanischen Hernandez-Brüder, der Comic-Journalismus von Joe Sacco sowie die Genregrenzen sprengenden Werke von Chris Ware, Gene Luen Yang und Emil Ferris. Alternative Comics sind eng mit dem Aufstieg der Graphic Novel ab den 1980er und 1990er Jahren verbunden. Graphic Novels werden meist von einzelnen Autorinnen oder Autoren verfasst, die einen eigenen Stil präsentieren, »literarische« Themen behandeln und inzwischen zu den meistverkauften Comics gehören.

Einen besonderen Moment in der Geschichte des Comics stellt die Publikation drei richtungsweisender Werke im Jahr 1986 dar: Frank Millers »Batman: The Dark Knight Returns«, eine radikale Neuausrichtung des Superhelden als eine von moralischen Zweifeln geprägte Figur; Alan Moore und Dave Gibbons' »Watchmen«, das die Geschichte der Superhelden-Comics kritisch beleuchtet; der erste Band von Art Spiegelmans Holocaust-Erzählung »Maus: My Father Bleeds History«, das den Comic als ein komplexen historischen Sujets gewachsenes und erzählerisch innovatives Medium etabliert.

Heute bespielen Comics nahezu alle denkbaren Genres und liefern neben fiktionalen Geschichten für Jung und Alt auch Historisches, (Auto-)Biografisches und Dokumentarisches. In Frankreich gilt die Bande dessinée als Neunte Kunst; in Japan gehören Manga seit den Erfolgen von Mangaka wie Osamu Tezuka ab den 1950er Jahren zum festen Bestandteil der Publikationslandschaft; Serien wie »Dragon Ball« (1984-1985) von Akira Toriyama und »Sailor Moon« (1992-1997) von Naoko Takeuchi werden weltweit exportiert. In Deutschland zählen Manga neben den klassischen Importen aus Belgien und Frankreich – Hergés »Tim und Struppi«; Uderzo und Goscinnys »Asterix & Obelix«; Morris' »Lucky Luke« – und »Walt Disneys Lustige Taschenbücher« zu den meistverkauften Publikationen. Jenseits von Manga gehören Ralf König, Anke Feuchtenberger, Ulli Lust, Isabel Kreitz, Barbara Yelin, Reinhard Kleist und Birgit Weyhe zu den wichtigsten deutschsprachigen Vertretern des Mediums.

Es ist genau diese Vielfalt, die den Comic seit seinen Anfängen – wo immer man ansetzt – ausmachen. Seine Wandlungsfähigkeit und verhältnismäßig einfache Herstellung machen ihn zu einem weltweit populären Medium mit unterschiedlichen lokalen, regionalen, nationalen und transnationalen Ausprägungen.

Daniel Stein ist Professor für Nordamerikanische Literatur- und Kulturwissenschaft und Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Siegen

FOTO: 2022 JEFF CHI

Ein Ausschnitt aus der gezeichneten Biografie »Who's the Scatman« von Jeff Chi

ZU DEN BILDERN

Die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Potenzial des Comics hat eine lange Geschichte. Bereits im Jahr 1971 erklärte der französische Schriftsteller Francis Lacassin den Comic zur »Neunten Kunst«. Auch wenn der Comic in Deutschland immer noch weniger Wertschätzung erfährt als die bildende Kunst oder die Literatur, hat die Auseinandersetzung mit seiner künstlerischen und gesellschaftlichen Bedeutung auch hierzulande Tradition. Ein Beispiel dafür ist der Internationale Comic-Salon Erlangen, der seit 1984 alle zwei Jahre stattfindet und zu den bedeutendsten Veranstaltungen für Comic-Kunst und Graphische Literatur zählt. Im Mittelpunkt steht die Publikumsmesse. Begleitet wird sie von einem vielseitigen Programm, zu dem neben zahlreichen Ausstellungen auch die Verleihung des Max und Moritz-Preises zählt. Dieser gehört zu den wichtigsten Auszeichnungen für Graphische Literatur im deutschsprachigen Raum und würdigt in sieben Kategorien herausragende Comicwerke. In dieser Ausgabe geben wir einen Einblick in die facettenreiche Welt der Comic-Kunst und zeigen eine Auswahl an Comics, die im Jahr 2022 für den Max und Moritz-Preis nominiert wurden. Mehr: comic-salon.de

Eine zarte Pflanze

Comic-Markt Deutschland

LARS VON TÖRNE

Er ist fragil und doch robust. Er ist Massenmarkt und Nischengeschäft zugleich. Er wächst kräftig, ist aber trotzdem noch ein Zwerg. Der deutsche Comic-Markt ist von bemerkenswerten Widersprüchen geprägt. Das war besonders deutlich während der ersten zwei Coronajahre zu sehen. Zu Beginn der Pandemie 2020 befürchteten vor allem unabhängige Comic-Verlage, dass Umsatzeinbrüche und Zahlungsausfälle sie in existenzielle Krisen stürzen könnten, da sie kaum über finanzielle Ressourcen verfügen, um unerwartete Entwicklungen abzufedern.

Ein Jahr später sah die Lage dann wieder entspannter aus. Während der heimische Buchmarkt im ersten Covid-Jahr nach Angaben des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels einen Verkaufsrückgang um 11,1 Prozent und ein Umsatzminus von 2,3 Prozent verkraften musste, zogen die meisten Comic-Verlage eine positive Bilanz. Ihre Umsätze blieben auch durch die Zeit des Lockdowns hindurch stabil, in vielen Fällen lagen sie sogar über den Vorjahren.

Comics, insbesondere Manga, sind im Buchhandel inzwischen die drittgrößte Warengruppe innerhalb der Belletristik

Nach Angaben der Fachzeitschrift buchreport hat der heimische Comic-Markt im ersten Coronajahr 185 Millionen Euro Bruttoumsatz erzielt. Trotz der pandemiebedingten Einschränkungen im stationären Buchhandel und den frequenzbedingten Rückgängen im Pressevertrieb sei das Segment damit um etwa vier Prozent gewachsen. Im Vergleich zum Gesamtumsatz der Buchbranche ist das allerdings immer noch eine überschaubare Zahl: Der lag 2021 bei rund neun Milliarden Euro.

Zwei Gruppen von Verlagen prägen den deutschen Comic-Markt: zum einen eine Handvoll großer Unternehmen, die zu international agierenden Konzernen gehören. So ist der Hamburger Carlsen Verlag, der neben Klassiker-Reihen wie »Tim und Struppi« und den »Peanuts« sowie Manga-Bestsellern wie »Naruto« auch viele aktuelle Comics und deutsche Eigenproduktionen veröffentlicht, Teil des schwedischen Medienunternehmens Bonnier AB.

Die Egmont Ehapa Media GmbH in Berlin, die unter anderem zugkräftige Reihen wie »Asterix« und zahlreiche Disney-Reihen wie die »Lustigen Taschenbücher« im Programm hat, ist eine Tochtergesellschaft der dänischen Egmont-Mediengruppe. Und der Stuttgarter Panini Verlag, bei dem unter anderem zahlreiche US-Superheldenserien von Verlagen wie Marvel und DC auf Deutsch erscheinen, gehört zur gleichnamigen italienischen Unternehmensgruppe.

Im Bereich Manga sind neben dem Platzhirsch Carlsen der Verlag Kazé, der seit 2022 Crunchyroll heißt, und Tokyopop bezüglich des Marktanteils die nächstgrößten Akteure. Kazé gehört seit 2019 zum Streamingriesen Crunchyroll und nahm 2022 dessen Namen an, Tokyopop ist die deutsche Niederlassung des gleichnamigen in den USA und Japan sitzenden Konzerns.

Die zweite Gruppe sind einige Dutzend kleinere, unabhängige Verlage, die in der Regel von Comic- oder Manga-Enthusiasten gegründet wurden. Hier sind unter anderem Reprodukt, avant und Jaja in Berlin, Splitter in Bielefeld, Rotopol in Kassel, Cross Cult mit seinem Manga-Ableger Manga Cult in Ludwigsburg, Schreiber & Leser sowie der Manga-Verlag Altraverse und der Kinder-Comic-Verlag Kibitz in Hamburg, Schwarzer Turm in Weimar, Zwerchfell in Stuttgart, Salleck Publications in der Pfalz und Weissblech Comics in Schleswig-Holstein zu nennen.

In wirtschaftlicher Hinsicht stehen die größeren Verlage auf einem stabileren Fundament, weil deutschsprachige Comics meistens nur einen Teil ihrer Produktpalette ausmachen. Zudem haben sie in der Regel verlässliche Dauer-Bestseller im Programm.

Die Lage bei den unabhängigen Verlagen ist prekärer. So hat der 1991 gegründete Verlag Reprodukt, der inzwischen eine Institution in Sachen Autoren-Comics ist, trotz seines viel gelobten Programms nach Angaben seines Leiters Dirk Rehm manches Jahr mit einer Negativbilanz abgeschlossen. Erst seit etwa zehn Jahren könne er von der Verlagsarbeit leben. Doch das wirtschaftliche Polster für schwierige Zeiten ist weiterhin dünn: Auf die stark gestiegenen Rohstoff- und Energiepreise reagierte Reprodukt im Frühjahr 2022 mit einer Crowdfunding-Kampagne, über die mehr als 70.000 Euro zusammenkamen, um das Herbstprogramm zu sichern.

Die Auflagen der Comics haben eine ähnlich große Bandbreite wie das wirtschaftliche Fundament der Verlage. Bei den unabhängigen Verlagen gelten vierstellige Auflagehöhen in der Regel als gutes Ergebnis und Verkaufszahlen von 10.000 Stück als großer Erfolg.

Auf der anderen Seite gibt es die Bestseller, die ein Vielfaches davon erreichen, vor allem beim Manga. So verkauft der Carlsen Verlag nach Angaben seines Manga-Programmleiters Kai-Steffen Schwarz allein vom ersten »Massiv«-Sammelband der Bestseller-Reihe »Naruto«, der seit fünf Jahren die deutschen Bestsellerlisten anführt, mehr als 100.000 Exemplare pro Jahr. Bei Egmont gehört aktuell unter anderem die »Idefix«-Reihe zu den Bestsellern. Die ist ein Ableger des Bestsellers »Asterix«, vom ersten Band wurden im vergangenen Jahr nach Verlagsangaben mehr als 140.000 Exemplare verkauft.

Die größte Dynamik weist der deutsche Comic-Markt seit einigen Jahren im Manga-Segment auf, 2021 gab es hier noch einmal einen Umsatzanstieg von knapp 25 Prozent. Comics, insbesondere Manga, sind dadurch im Buchhandel inzwischen die drittgrößte Warengruppe innerhalb der Belletristik nach Erzählender Literatur und Spannung.

Schaut man sich die Bestsellerlisten genauer an, wird deutlich, welche Art von Veröffentlichungen sich besonders gut verkaufen. Zum einen sind dies neue Geschichten mit seit Langem erfolgreich etablierten Comic-Figuren. Das neue »Asterix«-Album lag 2022 in der Bestsellerliste der Comics im westlichen Stil auf Platz fünf, dessen Ableger »Idefix« schaffte es im vergangenen Jahr sogar auf Platz drei derselben Liste. Ebenfalls unter den Top Ten: die Neuinterpretation der frankobelgischen Comic-Figur Marsupilami aus dem »Spirou«-Universum durch den Berliner Zeichner Flix.

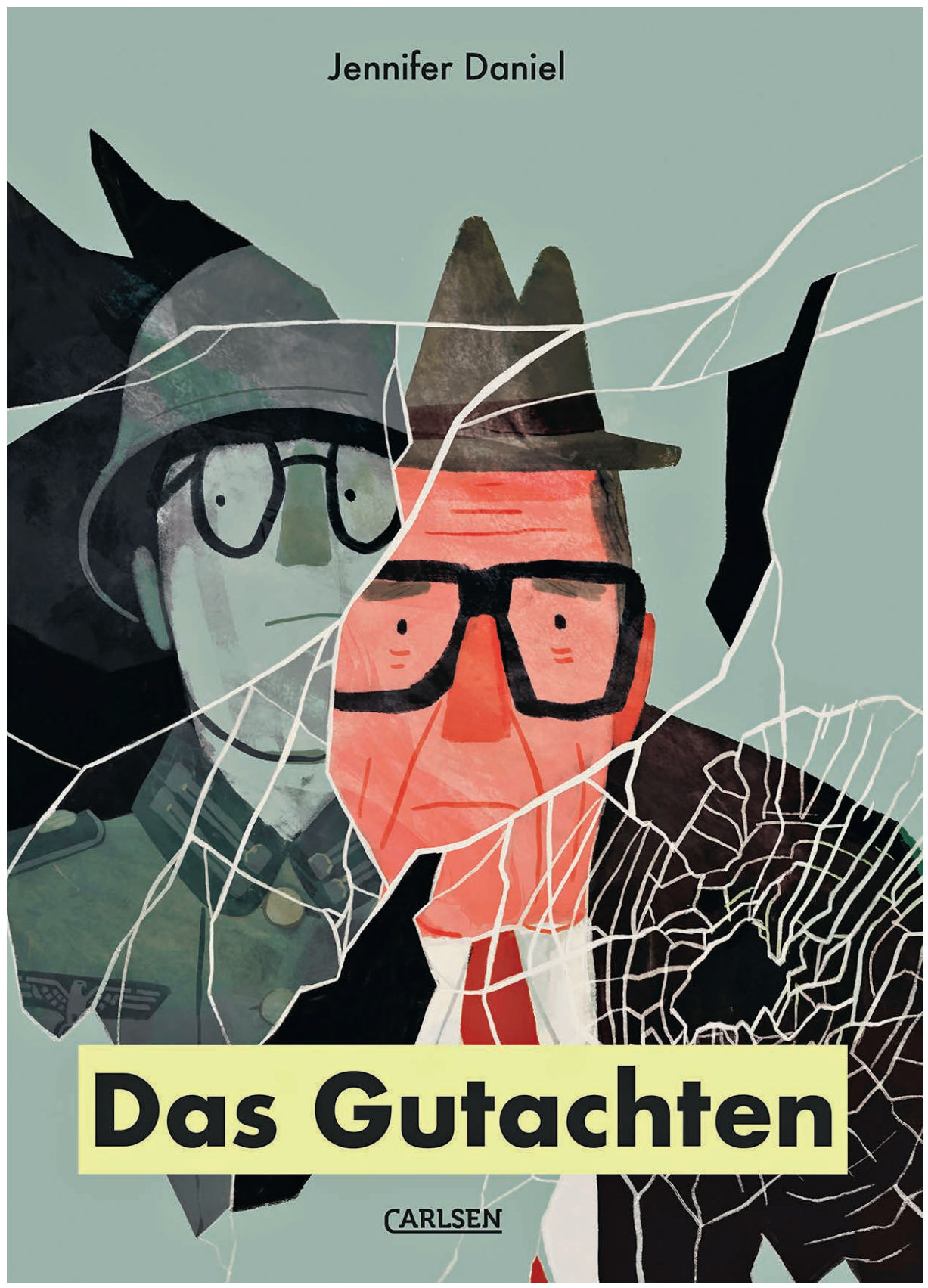


FOTO: JENNIFER DANIEL/CARLSEN VERLAG

»Das Gutachten« von Jennifer Daniel, erschienen im Carlsen Verlag

Eine weitere Gruppe auf den vorderen Bestsellerplätzen: Comics mit Figuren und Handlungselementen, die in anderen Medien bereits ein großes Publikum haben. So war der bestverkaufte Comic hierzulande im vergangenen Jahr die deutsche Eigenproduktion »Die Känguru-Comics« von Marc-Uwe Kling und Bernd Kissel, die sich inhaltlich an Klings Radio-Comedyreihe anlehnen, die auch in Büchern und einem Kinofilm ein großes Publikum erreichte. Dieser Titel erzielte nach Angaben des Carlsen Verlages Verkaufszahlen im mittleren fünfstelligen Bereich.

Weit oben auf den Comic-Bestsellerlisten 2022 finden sich auch der aktuelle Comic-Band der »Arazhul«-Reihe, der sich auf die erfolgreiche YouTube-Videoreihe gleichen Namens bezieht, der »Golemkönig«, ein Comic aus der Welt des YouTube-Stars Paluten, und »Die Abenteuer vom Rosenhof« der erfolgreichen YouTuberinnen Victoria und Sabrina.

Bei den Mangas verkaufen sich in der Regel die Reihen am besten, deren Figuren das Publikum auch aus Anime kennt, also Zeichentrickfilmen. Das gilt fast für alle Manga-Bestseller auf dem deutschen Markt, deren Liste 2022 von »Naruto« angeführt wurde, gefolgt von der Agenten-Comedyserie »Spy x Family«, der düsteren Fantasyreihe »Jujutsu Kaisen«, der wilden Actionserie »Chainsaw Man« sowie dem Dauerbrenner-Piratenabenteuer »One Piece«.

Daneben gibt es immer wieder Bestseller, die vor allem mit der Popularität der jeweiligen Autorinnen und Autoren zu erklären sind. Dazu gehören seit einigen Jahren die Comics der Schwedin Liv Strömquist, die mit viel Witz soziale Phänomene aus feministischer Perspektive analysiert. Auch das queere Beziehungsdrama »Heartstopper« der britischen Jugendbuchautorin und Illustratorin Alice Oseman, das als Web-Comic gestartet ist, inzwischen auch als Realverfilmung auf Netflix viele Fans hat und 2022 auf dem zweiten Platz der deutschen Comic-Bestsellerliste landete, kann man zu dieser Gruppe zählen.

Zu den erfolgreichsten heimischen Comic-Autoren zählt in diesem Bereich der Kölner Zeichner Ralf König, der seit Jahren den deutschen Alltag durch sein fiktives Comic-Paar Konrad und Paul kommentieren lässt. »ABBA hallo«, der jüngste Sammelband seiner zuerst online veröffentlichten Strips, steht aktuell ebenfalls weit oben auf den Bestsellerlisten. Bemerkenswert ist, wie sich in jüngster Zeit das Verhältnis importierter Titel zu Eigenproduktionen verändert hat. Während vor einigen Jahren die deutschen Comic-Bestsellerlisten fast komplett von Übersetzungen ausländischer Titel dominiert waren, ist dies mit Ausnahme des Segments Manga heute anders.

Die Zahl der aktuell lieferbaren deutschsprachigen Comics inklusive Manga beträgt derzeit 27.625 Titel

Wer sich einen kompletten Überblick über das deutschsprachige Comic-Angebot verschaffen will, steht vor einer großen Aufgabe: Die Zahl der aktuell lieferbaren deutschsprachigen Comics inklusive Manga beträgt derzeit 27.625 Titel, wie im Verzeichnis Lieferbarer Bücher nachzulesen ist, der zentralen Datenbank für die deutschsprachige Buchbranche. Das umfasst allerdings auch Cartoon- und Karikaturbücher sowie andere formal mit dem Comic verwandte Produkte. Die Zahl der Neuveröffentlichungen in diesem Bereich liegt nach Angaben des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels bei jährlich rund 2.000 Titeln, was einem Anteil von rund drei Prozent an allen deutschsprachigen Erstauflagen entspricht.

Im Vergleich zu Ländern mit einer stärker ausgeprägten Comic-Tradition ist der deutsche Comic-Markt aber immer noch eine zarte Pflanze. Der japanische Manga-Markt beispielsweise erreichte im vergangenen Jahr Umsätze von fast fünf Milliarden Euro. In Japan erzielten also Comics allein eine Summe, die etwa der Hälfte des Umsatzes der gesamten deutschen Buchbranche entspricht.

Lars von Törne ist Journalist und betreut als Redakteur beim Tagesspiegel unter anderem die dortige Comic-Berichterstattung

FOTO: JENNIFER DANIEL/CARLSEN VERLAG

Ein Ausschnitt aus »Das Gutachten« von Jennifer Daniel

Von der Idee bis zum gedruckten Produkt

Die Herstellung von Comics

MIGUEL RIVEROS

Der Arbeitsprozess der Herstellung eines Comics lässt sich als Handwerk betrachten und in verschiedene Arbeitsschritte unterteilen – von der Idee bis zum gedruckten Produkt. Die Schritte sind bei großen Verlagen und Selbstverlegern ähnlich. Allerdings werden bei Verlagen oder kommerziellen Comic-Produktionen die Aufgaben an verschiedene Personen verteilt, während ein Selbstverleger in der Regel alle Aufgaben allein bewältigen muss.

In Deutschland haben oft Comic-Zeichner selbst eine Idee für ein Comic und setzen diese unabhängig von Auftraggebern um. Bei kommerziellen Comics, wie z. B. Werbe-Comics oder sehr populären Comic-Serien, kommen die Ideen von Redakteuren oder Vertriebsleitern der Verlage. Trends, Leserwünsche und Produkte, die man teuer verkaufen kann, spielen hier eine große Rolle. Die Zielgruppe sind Comic- und Manga-Sammler, die für eine Sammleredition 100 bis 200 Euro zahlen.

Die Zeiten, in denen Comics zwei Mark kosteten, sind vorbei. Kaum ein Buchhändler würde ein Zwei-Euro-Comic ins Sortiment aufnehmen. Die Gewinnmarge ist zu niedrig und ein Zwei-Euro-Comic würde nur für teurere Comics Platz verschwenden.

Zum Glück betrachten sich noch einige Comic-Zeichner hierzulande als echte Kreative, die nicht in erster Linie ans Geldverdienen denken, sondern ihre Idee oder Vision, egal ob gut oder schlecht, als Comic umsetzen wollen.

Der Weg von der Idee zum Skript, dem Drehbuch für einen Comic, ist für viele Comic-Zeichner die erste große Hürde. Nur wenige Comic-Zeichner sind gute Dramaturgen oder Dialogschreiber. Wenn man diese Hürde überwunden hat, wird das Skript bei einem Verlag von der Redaktion überprüft. Beim Selbstverleger findet die Qualitätsprüfung beim Selbstverleger selbst statt.

Oft entstehen während des Schreibens des Skripts Skizzen und Charakterdesigns. Das Schreiben und Zeichnen gehen bei vielen Comic-Zeichnern oft Hand in Hand. Da Comics ein visuelles Medium sind, spielen die Skizzen und Charakterdesigns im Anfangsstadium eines Comic-Projekts eine wichtige Rolle, besonders bei Bewerbungen bei Verlagen. Hier müssen nicht nur die Idee und das Skript überzeugen, sondern auch die Zeichnungen. Oft gibt es fertige Probe-Comic-Seiten zu bewundern. Als Nächstes folgt die Herstellung der Thumbnails, skizzenhafte Miniatur-Comic-Seiten, die an Storyboard-Zeichnungen erinnern. Aus dem Text des Skripts wird in der Regel kapitelweise oder der gesamte Comic als Thumbnails gezeichnet. Hier können Zeichner, Redakteure und jeder, der etwas zu sagen hat, sehen, wie der Comic ungefähr aussehen wird und was verbessert werden muss.

Wenn es um kommerzielle Produktionen und Verlage geht, gibt es präzise Vorgaben bezüglich Umfang, Format und Layout. Der finanzielle Aspekt spielt hierbei eine zentrale Rolle, da jede weitere Comic-Seite die Produktionskosten steigert. Je bunter, größer oder hochwertiger ein Comic ist, desto teurer wird der Druck, und desto länger dauert es.

Sobald die Thumbnails fertig sind, beginnt der Zeichner mit den Reinzeichnungen in hoher Auflösung. Erfahrene Comic-Zeichner fertigen sehr genaue und saubere Thumbnails an, die sie dann vergrößern und als Blaupause verwenden. Man könnte sagen, dass sie die Skizzen akkurat nachzeichnen.

Der Zeichner hat heutzutage die Wahl, ob er seine Reinzeichnungen digital oder traditionell mit Bleistift auf Papier anfertigt. Allerdings entstehen die meisten Comics mittlerweile am digitalen Zeichentablett in Grafikprogrammen wie Clip Studio, Procreate oder Fresco, da die Möglichkeit besteht, digitale Zeichnungen schnell zu verändern und zu verbessern, was in der Medienbranche weit verbreitet ist.

Wenn man traditionell zeichnet, kann es bei Veränderungen nötig sein, ganze Panels oder Comic-Seiten komplett neu zu zeichnen oder zu kolorieren. Auch die Erstellung einer Druckvorlage aus Comic-Seiten auf Papier ist sehr aufwendig und teuer, insbesondere bei großformatigen und farbigen Comics.

Nach dem Fertigstellen der Reinzeichnungen geht es oft ans Tuschen. Dabei werden die Bleistiftzeichnungen mit schwarzer Tinte nachgezeichnet und die Schwarzflächen gefüllt.

Erfahrene Comic-Zeichner platzieren die Sprechblasen bereits in der Thumbnail-Phase. Überall, wo eine Sprechblase vorgesehen ist, muss keine Zeichnung mehr angefertigt werden, was Zeit und Arbeit spart. Nach dem Tuschen kommen gegebenenfalls Grauflächen, Rastereffekte und Farben hinzu. Besonders das Kolorieren ist eine sehr aufwendige Aufgabe, weshalb die meisten Zeichner heute digitale Werkzeuge verwenden.

Zum Schluss werden die Sprechblasen mit Text gefüllt. Verlage beauftragen oft einen Letterer, da sie ihre eigenen Regeln für das Setzen von Schriften und Soundwords besitzen. Hier entsteht oft auch direkt die Druckvorlage als PDF-Dokument, die an die Druckerei gesendet wird. Diese macht dann einen Probedruck einiger Comic-Seiten.

Während des gesamten Entstehungsprozesses der Comic-Zeichnungen wird am Cover und Logo gearbeitet. Der Comic-Zeichner macht in der Regel verschiedene Covermotive nach den Wünschen der Redaktion. Das Logo des Comic-Titels wird oft von einem Grafiker umgesetzt.

Ob ein Titel noch frei nutzbar ist, kann für viel Kopfzerbrechen sorgen, da schon fast alle guten Titel vergeben sind.

Während der Comic gedruckt wird, arbeiten die Redaktion und der Vertrieb auf Hochtouren, um den Comic in der Presse und in den Buchläden unterzubringen. Heutzutage hängt der Erfolg eines Comics vom Vertrieb ab. Die Comics müssen in den Buchläden populär vor der Konkurrenz platziert werden, und der Buchhändler muss überzeugt werden, den Comic zu bewerben. Das Vermarkten eines Comics passiert meistens in der Fachpresse und im Internet. Verlage und Selbstverleger träumen von einer positiven Berichterstattung oder Erwähnung im Fernsehen.

Die Entstehung eines Comics erfordert Zeit. Oft arbeitet ein Zeichner mehrere Jahre an einem einzigen Comic. Bei kommerziellen Comic-Produktionen geht es schneller voran, da man dank eines höheren Budgets die Aufgaben auf mehrere Kreative verteilen kann.

Miguel Riveros ist Comic-Zeichner, Autor, Regisseur und Experte für Comic- und Animation-Produktionen. Er ist Gründer von comiczeichner.tv

Mauerfall, Hochschulen, Manga

Wie der Comic in Deutschland wurde, was er heute ist

BRIGITTE HELBLING

Noch in den 1980er Jahren sprachen Comic-Kenner von »Deutschland«, gemeint war die BRD, als »Comic-Entwicklungsland«. Kein Wunder. Es gab nur vereinzelt Comicschaffende, die ihre Kunst eher nebenher betrieben. Was in Massen vorlag, waren lizenzierte Comic-Serien aus den USA, Belgien und Frankreich, meist auf Kinder ausgerichtet. »Schund«, nannte die Elterngeneration die bunten Bildergeschichten; nur da und dort in der Subkultur, wie bei Gerhard Seyfried und Ralf König, sprossen verstörend-heimelige Blüten. 40 Jahre später finden sich Werke deutschsprachiger Comicschaffender in Literaturhäusern und Buchhandlungen, werden gefördert und mit Preisen bedacht. Das Geld bleibt knapp, das Ansehen wächst. Dieses Jahr ist erstmals eine Graphic Novel für den Leipziger Buchpreis nominiert: »Rude Girl« von Birgit Weyhe. Was ist geschehen? Die kurze Antwort könnte lauten: der Fall der Berliner Mauer. Die Hochschulen. Und Manga.

Mauerfall

Die BRD war vielleicht Comic-Entwicklungsland, doch die DDR war eine Comic-Wüste, jedenfalls wenn man unter »Comic« US-Comic-Hefte oder frankobelgische Alben versteht. Asterix, Batman und Disney kamen allenfalls als Schmuggelware in den Osten, wo allerdings die osteuropäische Buchkunst bemerkenswerte Dinge mit Bild-Text-Erzählung anstellte. Comic nannte sich das nicht. Als aber eine Schar junger DDR-Kunstschaffender, mit einem Mal im freien Fall, 1989 auf eine engagierte, avantgardistische Westberliner Comic-Szene traf, dann wird ihnen das experimentelle Comic-Erzählen des US-amerikanischen RAW-Magazins oder FRIGO in Frankreich nicht ganz fremd vorgekommen sein. In Ostberlin waren das Anke Feuchtenberger, Henning Wagenbreth, ATAK, CX Huth und andere, die kamen, sahen und Kollektive gründeten, und die dann auf Comic-Festivals gleichgesinnten Grenzsprengern aus dem Westen, wie Martin tom Dieck, Markus Huber, Hendrik Dorgathen, und aus der Schweiz z. B. MS Bastian, Thomas Ott und Anna Sommer begegneten. Wir haben keine Chance, also nutzen wir sie. Das Schweizer Comic-Magazin »Strapazin«, stand als Heimat für innovative Outsider bereit; mutige Kleinverlage boten Raum für Comic-Buchformate, die noch nicht Graphic Novel genannt wurden. Was für eine aufregende Zeit, als sich der Comic neu erfand und der deutschsprachige Raum für ein Mal nicht hinterherhinkte, sondern, getragen von vielen Umbrüchen, vorne mit dabei war!

Hochschulen

20 Jahre später treffen wir eine ganze Reihe der oben genannten Personen auf Lehrstühlen in deutschen Hochschulen wieder. Hier unterrichten sie Visuelle Kommunikation und säen nebenher die Saat für nächste Comic-Generationen; manche – Feuchtenberger in Hamburg – schon seit Ende der 1990er Jahre. Dahinter steckt weder eine Verabredung noch Verschwörung, glaube ich zumindest. Die Lehre bietet ein regelmäßiges Einkommen, die Innovationslust im Comic hervorragendes Anschauungsmaterial für Bild-Text-Experimente. Der Schritt zum Selbermachen folgt dann der Spur jedes jungen Kunstschaffens: Der Blick zum Horizont gerichtet, Selbstorganisation als Überlebenspraxis. Du hast keine Chance, also nutze sie. Hochschulstrukturen, materiell und personell, kommen diesem Weg besonders entgegen. Früh schon entstanden in Hamburg, Berlin, Leipzig, Kassel und weiteren Zentren studentischen Comicschaffens selbstorganisierte Ausstellungen, Lesungen, Magazine, Festivals, Kleinst- und Selbstverlage, und mehr noch Vernetzungen in alle Richtungen, über ganz Europa verteilt und später, mit Beistand des Goethe-Instituts, auch in Richtung Übersee. Der deutschsprachige Comic nährt sich heute von diesen Netzwerken, den essayistischen und historisch-(auto)biografischen Geschichten, die daraus hervorgehen, von ihrer Kunst – und ihrem Eigensinn. Max Baitinger. Ulli Lust. Mawil. Barbara Yelin. Anna Haifisch. Sascha Hommer. Simon Schwartz. Birgit Weyhe. Die Lehre wird durch sie und viele weitere fortgesetzt, ohne das eigene Werk zu vernachlässigen. »Those who can't, teach« – der Satz gilt für dieses grafische Erzählen nicht.

Manga

Mit den Hochschulen stieg ganz nebenbei die Präsenz von Frauen im deutschsprachigen Comic-Garten weiter an. In männlich dominierten Fankurven wurde die neue Weiblichkeit mit Skepsis betrachtet. »Experten« suchten in ihren Werken eifrig nach dem »weiblichen Strich«. Hin und wieder riet dann einer den Urheberinnen, das mit den Comics doch lieber sein zu lassen, denn: »Frauen lesen keine Comics.« Wer sonst sollte ihre Werke auch lesen wollen? – Und dann kam, um die Jahrtausendwende, Manga. Der Erfolg von »Dragonball« und »Sailor Moon« hatte eine Flut von japanischen Serien auf den Markt gebracht, denen die angefütterte Jugend nachrannte, an ihrer Spitze jede Menge junger Frauen. Sie stürmten die Comic-Läden, paradierten kostümiert auf Festivals und Buchmessen, trafen sich beim Cosplay und im digitalen Raum und fingen bald schon an, selbst Comics zu zeichnen; eine friedliche Invasion in weit mehr als nur Gender-Hinsicht. Manga ist partizipativ, Foren ermutigen Fan-Kunst, die geteilt und kommentiert wird. Webcomics liegen nah oder doch näher, Vorreiterinnen wie Sarah Burrini (»Das Leben ist kein Ponyhof«) machen vor, wie großartige Situationskomik, Fan-Pflege und Patreon-Einnahmen zusammengehen können. Buchverlage ziehen nach: Olivia Vieweg bei Suhrkamp, Christina Plaka und Anike Hage bei Carlsen. Manga gibt es nun auch made in Germany, geprägt von einer mitunter delirierenden Fabulierlust. David Fülekis Turbo-Gore-Serie »78 Tage auf der Straße des Hasses« ist ein herausragendes Beispiel – und steht in direkter Nachfolge zur bekifften Subkultur von damals. Oder doch zu »Kondom des Grauens« von Ralf König von 1978. Derselbe Drive, andere Drogen: Was für ein Fest.

Brigitte Helbling ist Theater- und Romanautorin und promovierte 1994 unter anderem über den Comic-Strip »Doonesbury«. Ab und zu schreibt sie Essays über Comics. Ihr neuestes Buch heißt »Meine Schwiegermutter, der Mondmann und ich«

FOTO: RALF KÖNIG/EGMONT

Ein Ausschnitt aus der Lucky-Luke-Hommage »Zarter Schmelz« von Ralf König

»Derber Humor hat es mittlerweile schwer«

Ralf König im Gespräch

»Der bewegte Mann« – dieser Comic aus der Feder von Ralf König ist spätestens seit der Verfilmung von Sönke Wortmann von 1994 berühmt. Heute sind Königs Comics Kult. Denn er hat Maßstäbe für den deutschen Comic gesetzt. Im Gespräch mit Theresa Brüheim beantwortet er Fragen rund um sein Schaffen.

Theresa Brüheim: Herr König, was ist Ihr Lieblings-Comic?
Ralf König: Ich liebe alles von Claire Bretécher, der großen Französin. Was für ein Strich! Nervös, aber treffsicher und hochkomisch! Der Carlsen Verlag hat neulich »Die Frustrierten« als Sammelband herausgebracht. Ich habe viel von Madame Bretécher gelernt.

Was motiviert Sie als Comic-Zeichner und -Autor? Wo finden Sie Inspiration?
Immer im Leben. Während ich lebe, denke ich zwar nicht immer »Das muss ich zeichnen«, aber wenn ich etwas zeichnen will, denke ich an das, was mir im Leben passiert ist oder was ich beobachtet habe. Noch ein Schuss Fantasie dazu, und es fließt von allein.

Wie sind Sie zu Comics und zum Comic-Zeichnen gekommen?
Eine Kindheitsleidenschaft. Ich habe Wilhelm Busch im Schrank meiner Eltern entdeckt, da konnte ich noch nicht lesen, aber die Bilderabfolgen verstehen. Und dann konnte mein Cousin bessere Donald-Duck-Schnäbel zeichnen als ich. Das packte meinen Ehrgeiz. Und dazu hatte ich immer eine blühende Fantasie und brachte meine Freunde hinter dem Kaspertheater zum Lachen.

Bereits mit 19 Jahren haben Sie erste Comics im Münchener Underground-Magazin »Zomix« sowie in der Schwulenzeitschrift »Rosa Flieder« veröffentlicht – wie haben sich Ihre Arbeit, Ihr Zeichenstil und Ihre Themenwahl seitdem entwickelt und verändert? Woran halten Sie aber vielleicht doch bis heute fest?
Wenn man wie ich sehr viel zeichnet, passiert auf dem Zeichenbrett eine kleine Evolution. Die Zeichnungen verändern sich unbemerkt, bei mir waren erst die Kinnladen sehr ausladend und die Nasen klein, das hat sich mit der Zeit verschoben. Ich habe nie gedacht, die Nasen müssen größer sein und runder. Es passiert. Thematisch bin ich immer dicht dran an Beziehungen und Sexualität. Und weil ich schwul bin, sind meine Nasen schwul, klar.

Sie haben beginnend vor über 40 Jahren Themen der Schwulenszene in den heterosexuellen Mainstream der Gesellschaft gebracht und gelten als Chronist der Schwulenbewegung – wie sehen Sie diese Bezeichnung heute?
Auch das passierte einfach, ohne dass ich das geahnt oder gewollt hätte. Ich habe sehr oft aufgegriffen, was gerade los war – in der Gesellschaft und privat. Da war die anfangs sogenannte Homo-Ehe oder die grausame AIDS-Krise in den 1980er und 1990er Jahren, und später nach 9/11 auch das Wiederaufkommen religiöser Debatten. Wenn man das alles mit Comics kommentiert, ist man wahrscheinlich ein Chronist.

Worauf legen Sie aktuell in Ihrer Arbeit den Fokus?
Ich veröffentliche täglich Comic-Strips auf Instagram mit meinen Charakteren Konrad und Paul, die ich schon seit 1999 zeichne. Dabei geht es inzwischen viel ums Älterwerden. Ich bin plötzlich 62 und kann das kaum glauben. Ich finde es spannend, meine Figuren mit mir altern zu lassen, das passiert mit Comic-Figuren sehr selten. Lucky Luke war immer um die 30, und die Peanuts kamen nie in die Pubertät. Und meine Leserinnen und Leser sind auch älter geworden, die brauchen Trost und Humor und das Gefühl, mit ihren Midlifekrisen nicht allein zu sein.

Im Februar 2023 ist Ihr neuestes Werk »ABBA hallo« erschienen. Was erwartet die Leserinnen und Leser?
Das ist z. B. eine Sammlung dieser Instagram-Comics, die zweite schon. Die erste heißt »Vervirte Zeiten« und es geht um den ersten Corona-Lockdown. In »ABBA hallo« geht es um das Auslaufen von Corona und um »Voyage«, das erste ABBA-Album seit 40 Jahren. Und Paul verknallt sich wieder in einen haarigen schönen Kerl.

Welche Rolle spielt Humor als Stilmittel in Ihren Comics?
Die entscheidende. Ich bin in den Dialogen auf Lacher getrimmt. Aber ich kann mir auch erlauben, zwischenzeitlich für einige Seiten ernst zu sein, wie z. B. in meinem Buch »Super Paradise« über HIV und AIDS. Da haben Leute beim Lesen geweint. Das ist gut, es eröffnet mir eine große Spannweite des Erzählens.

Inwieweit ist es Ihnen ein besonderes Anliegen, Lachen mit einem politischen Moment der Reflexion zu verbinden?
Ich bin kein queerer Aktivist, ich will vor allem coole und geile Comics zeichnen. Aber weil meine Figuren selbstbewusst schwul sind und darum nicht rumjammern, waren sie wohl auch Vorlage für manches Coming-out und insofern auch politisch. Nur eben nicht mit erhobenem Zeigefinger. Mit Humor erreicht man einiges.

Wie blicken Sie heute auf die deutsche Comic-Szene?
Ich lese tatsächlich nicht viele Comics. Sie sind zu oft mit dem Computer gezeichnet oder koloriert, und früher waren »Comics für Erwachsene« derb und versaut, wie die amerikanischen »Underground Comix«, »Fritz the Cat« und so. Heute sind »Comics für Erwachsene« Graphic Novels mit gewollt gehobenem Anspruch. Mich langweilt das Leben von Otto von Bismarck als Bildergeschichte. Und derber Humor hat es mittlerweile schwer. Die Zeichner haben womöglich Angst, etwas politisch Unkorrektes zu zeichnen und den Shitstorm zu ernten.

Woran arbeiten Sie gerade? Was ist künftig von Ihnen zu erwarten?
Ich zeichne noch ein paar Wochen »Konrad und Paul« für Instagram und ein sinnfreier, etwas pornografischer Science-Fiction liegt auf dem Tisch, »Barry Hoden«. Und dann habe ich Lust, mir mal wieder neue Charaktere auszudenken, aber damit bin ich noch nicht weit. Die Evolution lässt sich nicht anschieben, es passiert von allein.

Vielen Dank.

Ralf König ist Comic-Zeichner und Autor. Theresa Brüheim ist Chefin vom Dienst von Politik & Kultur

Berufswunsch: Irgendwas mit Comics

Ausbildungswege in die Comic-Branche

BARBARA M. EGGERT

Comics sind ein fester Bestandteil unserer Alltagskultur: Sie begegnen uns online, im Regal von Buch- und Zeitschriftenhandel, im Kontext von Ausstellungen – und auch als Werbemittel. Eine Vielzahl von mehr oder minder sichtbaren Akteurinnen und Akteuren sorgt dafür, dass Comics entstehen und auf den Buchmarkt gelangen, dass sie beforscht, rezensiert und zum Gegenstand von Ausstellungen gemacht werden.

Bereits ein Blick in das Feuilleton der Tagespresse von FAZ bis taz zeigt, wie sehr sich das Medium in Bezug auf Genres, Themen und stilistische Umsetzung ausdifferenziert hat. Neben den traditionellen Comic-Genres, die in erster Linie für Jugendliche produziert wurden, wie z. B. Abenteuer, Fantasy, Science-Fiction und Western, sind hier unter anderem (Auto-)Biografie, Literaturadaptation, Dokumentation/Comic-Journalismus, Graphic Medicine und Wissenschafts-Comic zu erwähnen, die von einer wachsenden Anzahl von Verlagen herausgegeben werden. So haben sich unter anderem Bahoe Books in Wien, Edition Moderne in Zürich und Zwerchfell Verlag in Stuttgart auf Graphic Novels spezialisiert. Aber auch Traditionshäuser wie Suhrkamp und Reclam führen mittlerweile Comics in Buchformat im Sortiment. Lektorat, Übersetzung und Vertrieb sind einige der Tätigkeitsfelder innerhalb der Verlagsbranche, die von der jaja-Verlegerin Annette Köhn in »Verlagswesen« (Berlin 2021) humorvoll portraitiert wird und der das Schweizer Comic-Magazin »Strapazin« im März ihre 150. Ausgabe widmete.

Insgesamt zeichnet sich das Berufsfeld Comic durch eine große Vielseitigkeit im Spannungsfeld von Produktion, Distribution und Rezeption aus

Insgesamt zeichnet sich das Berufsfeld Comic durch eine große Vielseitigkeit im Spannungsfeld von Produktion, Distribution und Rezeption aus.

Dezidiert comicspezifische Ausbildungswege für Personen, die journalistisch und/oder wissenschaftlich über Comics schreiben oder Comic-Ausstellungen kuratieren wollen, gibt es im deutschsprachigen Raum jedoch noch nicht.

Während unter anderem im angloamerikanischen Raum und in Japan Bachelor-, Master- und selbst PhD-Studiengänge in Comics Studies angeboten werden und die damit verbundenen Lehrstühle und Stiftungsprofessuren für eine institutionelle Verankerung der Comic-Forschung sorgen, findet in den D-A-CH-Ländern die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Comics primär im Rahmen der Philologien und der Medienwissenschaften statt und steht in Abhängigkeit vom Forschungsschwerpunkt von einzelnen Lehrpersonen. Deren oft prekäre Beschäftigungsverhältnisse, die nicht zuletzt durch #ichbinhanna Visibilität erlangten, führen dazu, dass nach Vertragsende Comics schnell nicht mehr Bestandteil der universitären Lehre sind. Analoges gilt für die künstlerische Comic-Produktion, für die es im deutschsprachigen Raum noch keinen regulären Ausbildungsweg und nur wenige Angebote gibt. Im comicaffinen Belgien wurde bereits Ende der 1960er Jahre an der Brüsseler École Supérieure des Arts Saint-Luc der erste Studiengang Comic gegründet. Die Anregung hierzu erfolgte durch Georges Remi, der unter seinem Künstlernamen Hergé Abenteuerserie »Tintin«, zu Deutsch »Tim und Struppi« schuf. Ein weiterer renommierter Studiengang existiert in der französischen Comic-Hochburg Angoulême an der École européenne supérieure de l'image. Wer in der D-A-CH-Region Comic-Zeichnerin oder Comic-Zeichner werden will, kann die hierfür notwendigen Fertigkeiten wie das analoge und digitale Skizzieren (pencils) des Layouts, das professionelle Einfügen der Schrift (lettering), das Nacharbeiten mit Tinte (inks) und das Kolorieren (colors) am ehesten an Hochschulen erwerben oder vertiefen, die Studiengänge wie Illustration, (Graphic-)Design oder Visuelle Kommunikation anbieten, so z. B. an der Hochschule Hannover bei Ulli Lust, bei Anke Feuchtenberger an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften in Hamburg oder an der Kunstschule Wien bei unter anderem Walter Fröhlich.

Der Schwerpunkt der Ausbildung der oben beispielhaft genannten Institutionen liegt hierbei auf der Bilderzeugung und dem Erlernen der hierfür benötigten Techniken. Ein Alleinstellungsmerkmal des Comics ist aber gerade die Kombination von Bild und Text – und die Existenz einer durchdachten Textgrundlage (Szenario) ist hierfür essenziell.

Gerade das Erstellen von Szenarios ist in der Lehre an deutschsprachigen Hochschulen jedoch unterrepräsentiert – und das hat Auswirkungen.

Der Mangel an comicspezifischen Studiengängen ist ein Indiz dafür, dass Comics immer noch unterschätzt werden. Hier braucht es dringend ein strukturelles Umdenken, um die künstlerisch-wissenschaftliche Auslotung der Potenziale des multimodalen Mediums voranzutreiben. Ich freue mich darauf, die Comics Studies an der Merz Akademie – Hochschule für Gestaltung, Kunst und Medien Stuttgart zu etablieren, einer Institution, die seit ihrer Gründung im Jahr 1918 für das kritisch reflektierte Zusammenspiel von Gestaltung, Kunst und Theorie steht. Hierdurch wird nicht nur das mediale Spektrum des Hauses ergänzt, sondern auch das Lehrangebot des aufstrebenden Wissenschaftsstandorts Stuttgart, dessen Comic-Affinität bereits durch die Nähe diverser comicaffinerer Institutionen von Verlagen bis zu den Comic-Tagen verbürgt ist, um ein Alleinstellungsmerkmal bereichert.

Der Mangel an comicspezifischen Studiengängen ist ein Indiz dafür, dass Comics immer noch unterschätzt werden

Barbara M. Eggert ist Rektorin der Merz Akademie – Hochschule für Gestaltung, Kunst und Medien Stuttgart. Sie forscht, lehrt, kuratiert und netzwerkt mit dem Schwerpunkt Comics und ist unter dem Namen eggy als Comic-Autorin tätig

»Comics werden in Deutschland als Kunstform vernachlässigt«

Drei Fragen an den Splitter Verlag

Der Splitter Verlag zählt zu den bekanntesten deutschen Comic-Verlagen. 2006 gründete der heutige Geschäftsführer Dirk Schulz diesen zusammen mit Delia Wüllner und Horst Gotta. Was macht den Splitter Verlag erfolgreich, und vor welchen Herausforderungen steht er heute? Politik & Kultur hat nachgefragt.

Was kennzeichnet den Splitter Verlag? Wofür stehen Sie als Verlag, und worin sehen Sie Ihre Aufgabe?
Der Splitter Verlag steht seit seiner Gründung 2006 für hochwertige Comics, vor allem im Albenformat, aus dem frankobelgischen Raum. Mittlerweile publizieren wir auch US-amerikanische Comics und legen mit unserem toonfish-Imprint einen Schwerpunkt auf Comics für Kinder und Jugendliche. Splitter sollte seinerzeit eine Lücke in der deutschsprachigen Verlagslandschaft füllen, nämlich die, mit professionellem Anspruch frankobelgische Comics zu verlegen. Wir legen Wert auf größte Sorgfalt bei der Redaktion und im Herstellungsprozess und sind bekannt für die aufwendige Aufmachung unserer Hardcover-Bücher sowie eine intensive Pflege der Backlist, wodurch unsere Comics so gut wie durchgängig verfügbar bleiben – das war und ist bei vielen anderen Comic-Verlagen nicht selbstverständlich. Das Vertrauen unserer Leserinnen und Leser, unserer Fans, liegt uns sehr am Herzen, ebenso wie die Förderung von Nachwuchskünstlerinnen und -künstlern, die sich den Genres Fantasy und Science-Fiction verschrieben haben, denn solche Comic-Werke haben es immer noch tendenziell schwerer, in Deutschland einen Verlag zu finden.

Was macht Ihr Verlagsprogramm aus? Welche Highlights gibt es? An welche Zielgruppe richten sich diese?
Unser Programm ist sehr vielgestaltig: Fantasy, Science-Fiction, Western und Kinder-Comics bilden einen starken Kern, aber Splitter führt auch ein breites Programm an Comic-Adaptionen diverser Klassiker, von der »Ilias« über »Sherlock Holmes« bis hin zu »1984«, bietet realistische Graphic Novels zu Themen aus zeitgenössischen Themenbereichen wie Queer-Culture und Leben im Alter an, und hin und wieder findet auch ein Sach-Comic seinen Weg in unser Programm, z. B. über die Geschichte der Science-Fiction. Wenn man einen roten Faden im Verlagsprogramm definieren möchte, dann am ehesten den, dass alle Werke, die bei Splitter erscheinen, zeichnerisch gekonnt sind. Damit ist nicht gemeint, dass sie einen bestimmten Stil bedienen, sondern dass die Zeichnerinnen und Zeichner ihr Handwerk zu 100 Prozent verstehen. Eine einzelne Zielgruppe haben wir nicht, uns ist wichtig, dass jede und jeder in unserem Angebot ein passendes Buch finden kann und dass Splitter die gesamte Bandbreite der »Neunten Kunst« abdeckt. Dennoch sind bestimmte Werke natürlich beliebter als andere. Besonders hervorzuheben sind neben den Comic-Alben aus der Welt der Schlümpfe einige Adaptionen von crossmedial populären Stoffen, z. B. »Enola Holmes«, »Metro 2033« oder »Dune«, aber auch herausragende Comic-Serien wie »Schloss der Tiere«, eine Re-Interpretation von »Farm der Tiere«, dem exzellenten Steampunk-Stoff »Lady Mechanika« oder unser Allzeit-Bestseller »Die alten Knacker«, der auch in seinem Ursprungsland Frankreich ein Phänomen darstellt.

FOTO: TERESA VALERO/SPLITTER VERLAG

Ein Ausschnitt aus »Contrapaso. Die Kinder der Anderen« von Teresa Valero

Welche Herausforderungen stellen sich Ihnen als Comic-Verlag? Was fordern Sie ggf. von der Kulturpolitik in der aktuellen Situation?
Seit Beginn des Ukrainekrieges und der damit verbundenen wirtschaftlichen Verwerfungen bereiten uns Comic-Verlagen vor allem die Produktionspreise unserer Bücher Sorgen. Als vergleichsweise großer Verlag mit breiter Fanbasis und vielen Vertriebsstellen ist Splitter noch recht gut aufgestellt – viele Comic-Kleinstverlage stecken bereits jetzt in existenzieller Not. Ob diese akute Krise kulturpolitisch gelöst werden kann, ist eine Frage, die wir nicht beantworten können. Allgemeiner gesprochen ist der Comic als Kunstform in Deutschland immer noch extrem vernachlässigt, speziell im Vergleich zu anderen Sektoren. Stipendien für Künstlerinnen und Künstler sind extrem selten und frugal und zwängen diese oft in thematische Korsette oder sind sehr eng fokussiert. Strukturelle Förderungen für Verlage sind noch seltener – das betrifft allerdings nicht nur Comic-Verlage. Dennoch muss man festhalten, dass die Comic- und vor allem die Manga-Szene in den letzten Jahren einen starken Aufschwung bei Leserinnen und Lesern sowie im Handel erlebt hat, auch wenn dieser sich in der Kulturpolitik gar nicht und in der journalistischen Medienlandschaft nur langsam abbildet.

Dirk Schulz ist kreativer Leiter und Geschäftsführer des Splitter Verlags. Maximilian Schlegel ist im Splitter Verlag für die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit zuständig

Durch die Zeit mit den Abrafraxen

Drei Fragen zu MOSAIK

Das MOSAIK ist einer der ältesten und auflagenstärksten Comics deutscher Produktion. Was macht die Comics des 1955 in Ostberlin gegründeten Verlags so erfolgreich? Und was ist weiterhin beim Verlag in Planung?

Was zeichnet das MOSAIK aus? Was macht es besonders und unterscheidet es von anderen deutschen Comics?
Das MOSAIK wurde als Bildergeschichtenheft gegründet, und in dieser Tradition sehen wir uns auch heute noch. Das heißt, dass die grafische und die erzählerische Ebene gleichberechtigt nebeneinanderstehen und wir nicht nur durch liebevolle Zeichenkunst und opulente Wimmelbilder unsere Leserinnen und Leser begeistern wollen, sondern auch durch eine vielschichtige und komplexe Geschichte, die auf möglichst vielen und unterschiedlichen Ebenen lesbar ist und funktioniert. Dabei können unsere drei Helden, die Abrafaxe, nicht nur durch die Welt, sondern auch durch die Zeit reisen – ein uralter Menschheitstraum, den wir tagtäglich in unserer Arbeit ausleben können – mit einem fest angestellten Zeichnerteam in einem Atelier, auch das dürfte uns von anderen deutschen Comics unterscheiden. Wichtig ist uns dabei, eine historische Kulisse entstehen zu lassen, die im Rahmen unserer Möglichkeiten ein authentisches Bild der jeweiligen Zeit und Kultur widerspiegelt, und den Leser damit zu überraschen, dass eben auch eine Bildergeschichte einen mit der Erkenntnis »Oh, das wusste ich noch nicht!« erhellen kann.

Im Juli 2023 erscheint MOSAIK 571. Wie suchen Sie Ihre Themen aus? Wie garantieren Sie nach so vielen Ausgaben und so langer Zeit die Themenvielfalt und auch die Aktualität der erzählten Geschichten?
Bei unserer Themenfindung besteht die größte Schwierigkeit bislang immer noch darin, zu entscheiden, welche Themen bis zum nächsten Serienstart warten müssen, denn unser Ideenpool ist wirklich riesig und unsere Neugier noch lange nicht aufgebraucht. Das liegt sicher auch daran, dass das gesamte Team mit Herzblut bei der Sache ist und bei der Auswahl des Reiseziels jede und jeder ein Wörtchen mitzureden hat. Und Sie können ganz sicher davon ausgehen, dass, wenn die Zeichner und unsere Zeichnerin die Nase voll von barocken Perücken und Kostümen haben, es zum nächsten Abenteuer in eine gänzlich anders geartete Epoche gehen wird. Was die Aktualität der Geschichten angeht, so sorgt unser fabelhafter Autor dafür, dass es in jedem Abenteuer Metaebenen gibt, die sich als Parabeln für unser Hier und Jetzt lesen lassen. Denn Geschichte in Geschichten ist für uns ja gerade dann interessant, wenn sie uns hilft, unser heutiges Leben zu verstehen und zu meistern. Im kommenden Juli wird diese Art des Erzählens unsere Leser bereits zum 800. Mal begeistern. Die Abrafaxe werden darin ihre 571. Reiseetappe meistern und sind damit weit mehr als doppelt so häufig bei ihren Lesern angekommen als ihre Vorgänger, die 229 Folgen erzählt haben.

Wie blicken Sie auf die Zukunft von MOSAIK? Was planen Sie ggf. schon konkret?
An unserem grundlegenden Konzept und unserer bewährten Mischung aus Abenteuer, Wissen und Spaß werden wir sicher nichts ändern, aber wir haben schon früh versucht, neueste Entwicklungen auf dem digitalen Sektor für uns zu nutzen. Unsere erste Homepage stammt aus dem Jahr 1994. Seit dem MOSAIK 471 (März 2015) gibt es das »Magische Auge«, die MOSAIK-Augmented-Reality-App, mit der direkt beim Lesen des Heftes hinter die Kulissen des MOSAIK geblickt werden kann. Das bietet tiefer gehende Einblicke in unsere Arbeit, die sich sonst nur Besuchern im Verlag eröffnet haben.

Wir werden auch weiterhin Augen und Ohren offen halten, um auf mosaikspezifische Weise unseren Leserinnen und Lesern Unbekanntes und Unentdecktes spannend zu erzählen.

Maren Ahrens ist Redaktionsleiterin, Mechthild Bücker ist zuständig für Marketing und Presse, und Klaus D. Schleiter ist Herausgeber von MOSAIK

Immer auf der Suche nach dem letzten fehlenden Stück

Alex Jakubowski im Gespräch über das Comic-Sammeln

Wer sammelt Comics? Welche Hefte sind besonders begehrt? Und was macht Comics zum Kulturgut? Der Journalist, Autor und leidenschaftliche Comic-Sammler Alex Jakubowski gibt im Gespräch mit Sandra Winzer Antworten auf diese und weitere Fragen.

Sandra Winzer: Herr Jakubowski, Sie sammeln seit vielen Jahren Comics. Wodurch wurde Ihre Sammelleidenschaft entfacht?
Alex Jakubowski: Wie viele andere habe ich als Kind Comics gelesen: die »Lustigen Taschenbücher«, »Asterix«, »Lucky Luke«, die hatte ich auch im Urlaub dabei. In der Pubertät verlor das Ganze an Bedeutung. Im Studium, Anfang der 1990er Jahre, entdeckte ich in Berlin auf dem Flohmarkt neue Panini-Spider-Man-Hefte. Da funkte es, und ich fing an, diese Reihe zu sammeln. Als ich später Reporter bei ARD-Aktuell war, wollte ich mich nicht nur mit Wirtschafts- und Finanzthemen beschäftigen und begann auch über Kulturthemen zu berichten. Auf der Buchmesse berichtete ich unter anderem über Comics und deren Autorinnen und Autoren sowie Zeichnerinnen und Zeichner. Meine Comic-Leidenschaft wurde größer, ich war öfter in den Frankfurter Comic-Läden. Daraus entwickelte sich die Idee, ein Buch über Comic-Sammler zu schreiben. Ich wollte zeigen: Wer sind diese Menschen, welche Leidenschaft treibt sie an?

Was zeichnet den Typus »Comic-Sammler« aus?
Er ist immer auf der Suche nach dem letzten fehlenden Stück. Dabei ist es egal, ob es um eine Comic-Reihe geht oder um die vollständige Sammlung eines bestimmten Zeichners. Die Sammelnden wollen aber nicht nur besitzen, sie wollen auch viel wissen. Neben den Inhalten interessieren sie sich stark für die Macherinnen und Macher hinter den Comics. Sie beschäftigten sich mit Sekundärliteratur und suchen den Austausch mit den Texterinnen und Textern sowie Zeichnerinnen und Zeichnern.

Wahre Expertinnen und Experten also …
Das stimmt. Sammler sind in ihrem jeweiligen Sammelgebiet umfassend informiert. Thomas Wilde, genannt Thowi, aus Leipzig etwa ist in Sammlerkreisen ein großer Experte für DDR-Comics. Andere sammeln vor allem Originalseiten. Sie wissen, wann sie entstanden sind, wer daran mitgearbeitet hat, wer die Vorzeichnung, die Tuschezeichnung und wer die Kolorierung gemacht hat.

Wenn ich mit dem Comic-Sammeln beginne: Womit fange ich an?
Ich glaube, es beginnt in dem Moment, in dem man feststellt: Hoppla, ich habe einen laufenden Meter im Regal mit Comics gefüllt. Dann kann man entscheiden, ob man etwa Mangas sammelt, Disney-Comics oder Superman-Hefte. Das passiert bei einigen unbewusst, andere spezialisieren sich. Ich kenne einige Sammlerinnen und Sammler, die sich begrenzen, weil der Platz einfach nicht ausreicht. Sie konzentrieren sich dann etwa auf Batman – allein hier gibt es unzählige Zeichnerinnen und Zeichner, Batman ist ein riesiges Sammelgebiet. Ich persönlich liebe Klassiker. Von Zeit zu Zeit muss ich aus Platzgründen aussortieren. Neuere Graphic Novels müssen schon mal weichen.

Graphic Novels sind im Grunde Comics in Buchform. Inwiefern hat sich der Comic im Laufe der Jahre entwickelt?
In meiner Generation gab es im Kindesalter vor allem »Superman«, »Micky Maus«, »Fix und Foxi«, »Asterix«, »Lucky Luke« sowie »Tim und Struppi«. Die franko-belgischen Klassiker und die amerikanischen Superhelden und Disney-Figuren. Irgendwann kamen die Graphic Novels. Dieser Begriff unterstützte es, dass Comics auch in die Buchläden kamen. Es ist viel Autobiografisches dabei, selbst von jungen Menschen. Natürlich werden dabei viele Themen angesprochen, die es so im Comic-Bereich noch nicht gab. Das Outing eines schwulen Zeichners etwa, die Lebensgeschichte der eigenen Familie. In Darmstadt gibt es die Zeichnerin Paulina Stulin, die einen Comic über ihr Leben veröffentlicht hat. Nicht, weil ihr Leben so außergewöhnlich ist oder weil es starke Brüche hatte – sie hat einfach gezeichnet, was sie erlebt hat. Damit war sie sehr erfolgreich.

Spielt Political Correctness heutzutage eine größere Rolle in den Heften?
Die Frage nach der Political Correctness muss man stellen. Es gibt Debatten darüber, ob stereotype Darstellungen aus den 1950er Jahren heute noch so veröffentlicht werden können. Jüngstes Beispiel ist die Figur eines Zombies, der mit dicken Lippen und dunkler Hautfarbe in einem Disney-Comic mit Onkel Dagobert auftrat. Aus heutiger Sicht ein No-Go. Anderes Beispiel: die queere Community. Sie kommt in den Comics von vor 50 Jahren nicht vor. Heute beschäftigt sich die Gesellschaft viel stärker damit. Im Grunde ist es ähnlich wie bei Romanen. Die Inhalte beziehen sich auf gesellschaftliche Entwicklungen und Phänomene.

Was ist aus Ihrer Sicht bedeutender, Grafik oder Inhalt?
Wenn mich ein Comic zeichnerisch nicht anspricht, lasse ich ihn eher liegen als umgekehrt. Andererseits bin ich auch enttäuscht, wenn die Zeichnung zwar toll, der Plot aber nicht gelungen ist. Ein positives Beispiel ist für mich die Krimiserie »Blacksad«. Zunächst dachte ich: nicht schon wieder Menschen mit Tierköpfen. Die Serie hat aber eine erzählerische Dynamik und Tiefe, die sensationell ist. Man schlägt die ersten zwei Seiten auf und wird regelrecht eingesaugt – wie beim Film. Ob Grafik oder Inhalt wichtiger sind, muss jeder für sich selbst entscheiden. Skeptisch werde ich nur, wenn ich beim zeichnerischen Handwerk Zweifel habe. Comic-Zeichnen ist eine Kunst. Mich sprechen ausgefeilte, detailreiche Seiten an. Ich kann aber auch reduzierte Zeichnungen toll finden, die von Nicolas Mahler beispielsweise. Ein Wiener Zeichner, der gern Literaturklassiker wie Franz Kafka oder James Joyce umsetzt. Sein reduzierter Strich ist beeindruckend – der sitzt einfach.

Ist die Nachfrage nach Comics gestiegen?
Interessanterweise ist der Comic-Bereich einer, der in Coronazeiten sehr stabil war, was die Verkaufszahlen betrifft. Der Manga-Bereich der japanischen Comics zählt sogar zu den am stärksten wachsenden in der gesamten Buchbranche. Auch hier gibt es tolle Klassiker, bei denen die Zeichnungen weit über das Klischee der »Kulleraugen-Figuren« hinausgehen. Landschaftszeichnungen wie bei »Gipfel der Götter« von Jirō Taniguchi etwa. Hier gibt es fantastisch gezeichnete fünf Bände mit über 1.000 Seiten.

Comics können von vielen Menschen konsumiert werden. Familien, junge und alte Menschen, Analphabetinnen und Analphabeten oder Menschen, die die Sprache nicht sprechen. Ist das Comic-Publikum besonders divers?
Jein. Ich glaube schon, dass es Comic-Interessierte in allen Berufsgruppen und Bildungsschichten gibt. Der Satz »Wer Comics liest, liest keine Bücher« ist ein Irrglaube, die »Schunddebatte« haben wir hinter uns gelassen. Trotzdem ist es durchaus so, dass die meisten der Comic-Lesenden und -Sammelnden Männer sind. Im Bereich Manga gibt es allerdings vermehrt Frauen. Vor Kurzem war ich auf dem sogenannten »Donaldisten-Kongress« in Frankfurt. Hier trifft man auf Menschen, die sich wissenschaftlich mit Entenhausen beschäftigen. Als ich nach dem klassischen Typ des »Donaldisten« fragte, sagte man mir: Professoren seien überrepräsentiert. Das Bildungsniveau ist hier offenbar extrem hoch.

Es gibt Underground-Comics mit pornografischen oder mystischen Inhalten. Gibt es hier eine Art Schwarzmarkt, der Comics anbietet, die auf Messen nicht zu finden sind?
Das Underground-Genre wurde vor allem durch Robert Crumb bekannt. Ich erinnere mich, dass in den 1980er Jahren Hefte von ihm unter dem Ladentisch lagen. Man musste gezielt danach fragen. Mittlerweile steht er in großen, klassischen Buchläden in der Auslage, seine Hefte haben aus heutiger Sicht wenig Anstößiges mehr. Man beschäftigt sich eher mit dem Autor und fragt, warum er das Frauenbild hat, das er zeigt. Natürlich gibt es immer noch Comics mit expliziten Inhalten. In meiner Wahrnehmung hat das aber nicht zugenommen. Rund um die 1980er Jahre gab es außerdem das Magazin »Schwermetall«. Hier druckten viele Zeichner ihre Werke ab mit nackten Frauen, Sexszenen oder Gewalt. Das war damals etwas Neues. Momentan führen solche Comics aus meiner Sicht allerdings weiterhin ein Nischendasein.

Der Kontakt zu anderen Sammelnden hat erst mit den Jahren bei Ihnen zugenommen. Zu welchen Anlässen kommen Menschen aus der Comic-Szene in der Regel zusammen?
Als ich für mein Buch über Comic-Sammler recherchierte, fragte ich meine Comic-Händler nach bekannten Sammlern. Treffpunkte sind regionale Stammtische, aber auch große Comic-Veranstaltungen. Dazu zählt etwa der Comic-Salon in Erlangen und auch das Comicfestival in München. In Aachen gibt es die Comiciade, in Luzern das Fumetto und viele mehr. In der Regel trifft man immer wieder dieselben Menschen. Die Gespräche handeln oft von Neuerwerbungen. Manche freuen sich, wenn man von einem neuen Schatz in der eigenen Sammlung erzählt. Andere sagen »Ach, das hätte ich auch gern«. Es ist ein freundschaftlicher Wettbewerb.

In Ihrem Buch war es Ihnen wichtig, die Menschen nicht als Nerds darzustellen. Was verstehen Sie unter einem Nerd, und würden Sie sagen, es ist Ihnen gelungen?
Das Bild des Nerds hat sich stark gewandelt. Früher galt der Nerd als jemand, der im dunklen Keller sitzt und etwas tut, von dem keiner etwas wissen soll. Heutzutage sind die sogenannten Nerds aus den 1980er Jahren Multimillionäre. Sie haben Google, Microsoft und Apple gegründet. Der pubertäre, lebensfremde Junge, der im stillen Kämmerlein Comics liest, ist überholt. Ich erlebe, dass Comic-Sammelnde eine hohe Leidenschaft für die Sache besitzen und in ihrem Bereich wahre Experten sind. Falls sich jemand in meinem Buch als Nerd dargestellt fühlen sollte, dann bin ich auch gerne ein Nerd. Ich empfinde diesen Begriff eher als positiv.

Die Frage nach der Political Correctness muss man stellen. Es gibt Debatten darüber, ob stereotype Darstellungen aus den 1950er Jahren heute noch so veröffentlicht werden können. Jüngstes Beispiel ist die Figur eines Zombies, der mit dicken Lippen und dunkler Hautfarbe in einem Disney-Comic mit Onkel Dagobert auftrat. Aus heutiger Sicht ein No-Go

Warum gehören Comics in den Kulturbereich?
Wenn man sich anschaut, wie aufwendig manche Zeichnung ist, kommt man nicht umhin, Comics als Kunst zu betrachten. Es steckt eine Geschichte dahinter, ein Konzept mit Storyboard und Vorzeichnungen. Teilweise beschäftigen sich Zeichnende jahrelang mit einem Comic. Er vereint das Schönste aus Bild und Text. Das zeichnet ihn aus.

Lesen Sie bei einem Comic zuerst den Text, oder betrachten Sie zuerst das Bild?
Bei einem Disney-Comic schaue ich eher auf den Text. Bei Mœbius, meinem Lieblingszeichner, haut mich oft die Opulenz des Bildes um. Dann lasse ich mich darauf ein. Beim Comic-Lesen habe ich aber keine feste Regel.

Welches sind aus Ihrer Sicht die nächsten Schritte für das Genre »Comic«?
Digitales Comic-Lesen ist für mich persönlich nichts. Ich muss die Seiten in meinen Händen halten. Es gibt Zeichner, die sich mit den Möglichkeiten des Comics an sich auseinandersetzen. Da gibt es Seiten mit einem ausgestanzten Loch in der Mitte. Liegen sie übereinander, merkt man es nicht. Dass ein Loch existiert, sieht man erst beim Umblättern, und trotzdem passen die Seiten zueinander. Es wird viel experimentiert, oft entstehen geniale Dinge. Inhaltlich werden sich die Themen mit der Gesellschaft weiterentwickeln. Künstliche Intelligenz z. B. könnte hier verstärkt auftauchen. Ich bin gespannt.

Wann hört für Sie das Sammeln auf?
Entweder meine Sammlung ist vollständig – oder ich lese die Comics nicht mehr. Es geht mir nicht nur ums Besitzen, sondern auch um das Lesen. Aber es gibt durchaus Teile von Sammlungen, die man kauft, um sie zu haben. Im Bereich Superhelden gibt es sogenannte Variant-Cover. Die Hefte sind inhaltlich identisch, nur die Cover wechseln. Ich lese also ein Heft und sammele dazu zwei bis fünf weitere mit anderem Cover, die ich nur aufbewahre und mich an ihrer Anwesenheit erfreue. Wenn ich alle Variant-Cover von Spiderman habe, dann werde ich mit meiner Sammlung sehr zufrieden sein. Da gibt es aber sehr viele.

Vielen Dank.

Alex Jakubowski ist ARD-Journalist, Autor und Comic-Sammler. Er führt den Blog comic-denkblase.de. Sein Buch »Die Kunst des Comic-Sammelns« ist bei der Edition Lammerhuber erschienen. Sandra Winzer ist ARD-Journalistin beim Hessischen Rundfunk

MEHR IM NETZ

Alex Jakubowski und Sandra Winzer haben weiter über Kosten, Wert und anderes gesprochen. Unter politikkultur.de lesen Sie das gesamte, ungekürzte Gespräch: politikkultur.de/themen/auf-der-suche

Mehr als nur Superhelden

Zur Geschichte von Comic-Verfilmungen

CHRISTIAN ALEXIUS

Wenn Sie eine Geschichte in Hollywood verkaufen wollen, schreiben Sie einen Comic-Strip. Statistiken zufolge sollte das Ihre Chancen um etwa 30 Prozent erhöhen.« Unabhängig davon, inwiefern diese Zahlen der Wahrheit entsprechen, scheint sich die US-amerikanische Filmindustrie heute noch an diesen Ratschlag aus den 1940er Jahren von Whitney Bolton zu halten, dem ehemaligen Direktor für Öffentlichkeitsarbeit der Columbia Studios. Zumindest bietet der Blick auf die in Deutschland zehn erfolgreichsten Filme des letzten Kinojahres insofern ein gewohntes Bild, als dass sich darunter drei Comic-Verfilmungen finden lassen. Wenig überraschend ist auch, dass es sich bei »Doctor Strange in the Multiverse of Madness«, »Thor: Love and Thunder« und »The Batman« allesamt um Verfilmungen von Superhelden-Comics handelt, die seit Jahren zu den teuersten und kommerziell erfolgreichsten Produktionen aus Hollywood gehören. Die immense Popularität von Superheldenfilmen führt in der öffentlichen Wahrnehmung häufig zu dem Eindruck, dass es sich bei Comic-Verfilmungen grundsätzlich um Superheldenfilme handelt. Dass dem nicht so ist, führt der ebenfalls 2022 erschienene »Wo in Paris die Sonne aufgeht« vor Augen, bei dem viele im Publikum vermutlich gar nicht wussten, dass es sich bei ihm um eine Comic-Verfilmung handelt. Die Adaption zweier Graphic Novels von Adrian Tomine um die miteinander verflochtenen Lebens- und Liebesgeschichten dreier junger Menschen könnte mit seinen in schwarzweiß erzählten Alltagsepisoden zumindest kaum weiter von den bunten, lauten und fantastischen Welten entfernt sein, für die die Comics aus den Verlagshäusern Marvel und DC Pate stehen.

Abgesteckt ist damit zumindest ansatzweise das weite Feld, innerhalb dessen sich Comics, sprich Comic-Strips, Comic-Serien und Graphic Novels, und ihre Verfilmungen thematisch und ästhetisch bewegen können. Daher gilt es einer Gleichsetzung von Comic-Verfilmungen mit Superheldenfilmen aktiv entgegenzuwirken. Schließlich reduziert sie den Comic zu Unrecht auf ein einziges Genre und läuft dadurch Gefahr klischeebehaftete Vorstellungen von Superheldengeschichten auf Comics insgesamt zu übertragen. Dazu zählt das Stereotyp von einem ausschließlich jugendlichen Lesepublikum oder einer eingeschworenen Gemeinde weißer und männlicher Fans wie den Protagonisten der US-amerikanischen Sitcom »The Big Bang Theory«.

Der Hinweis von Whitney Bolton ist daher insofern wertvoll, als dass er auf die historische Dimension von Comic-Verfilmungen aufmerksam macht. So greift schon der in »L'arroseur arrosé« (1895) von den Brüdern Lumière inszenierte Sketch um einen Gartenschlauch ein Thema auf, das zuvor in unterschiedlichen Bildgeschichten wie Christophes »Histoire sans paroles – Un Arroseur public« (1889) dargestellt wurde. Herausstich in der Frühzeit des Kinos zudem der US-amerikanische Comic-Zeichner Winsor McKay. Er wurde zu einem Pionier des Animationsfilms, als er in dem 1911 erschienenen »Winsor McCay, the Famous Cartoonist of the N.Y. Herald and His Moving Comics« Figuren aus seinem Comic-Strip »Little Nemo in Slumberland« adaptierte.

Spricht man von »moving comics« oder von einem »in Bewegung Versetzen« von Comics mit den Mitteln des Films, darf das allerdings nicht zu dem Trugschluss führen, dass Comics ihr volles Potenzial erst auf der Leinwand oder dem Bildschirm entfalten. Schließlich werden in den Panels weniger Bewegungen eingefroren als Geschehnisse verdichtet. Deutlich wird dies etwa in Dialogsituationen, bei der die Sprechblasen zweier Figuren gleichzeitig zu sehen sind, auch wenn diese eigentlich sukzessive aufeinanderfolgen. Daher lassen sich die Einzelbilder in Comics auch nicht etwa mit denjenigen des analogen Filmstreifens gleichsetzen. Vielmehr changieren die einzelnen Panels zwischen Standbild und filmischer Einstellung und verbinden teils beides miteinander.

Nicht nur mit Spielfilmadaptionen haben wir es auch in den 1940er Jahren zu tun, aus denen das Zitat von Bolton stammt. So erscheinen ab den 1930er Jahren Filmserials zu Comic-Strips wie dem Science-Fiction-Abenteuer »Flash Gordon« oder den Kriminalgeschichten von »Dick Tracy«. Deren mit einem Cliffhanger endenden Episoden wurden typischerweise in Matineevorstellungen an aufeinanderfolgenden Wochenenden gezeigt und richteten sich insbesondere an Kinder und Jugendliche. Zu nennen ist in dieser Zeit ebenso die Vielzahl an animierten Kurzfilmen rund um den spinatliebenden Matrosen Popeye. Als Zeichentrickfilme adaptiert wurden in den darauffolgenden Jahrzehnten ebenso die Abenteuer von Asterix oder Lucky Luke. Und mit der Verfilmung seines Mangas »Astro Boy« Anfang der 1960er Jahre begründete Osamu Tezuka die Tradition des Anime im japanischen Fernsehen.

Als Initialzündung für die gegenwärtige Dominanz von Comic-Verfilmungen und insbesondere Superheldenfilmen im Bereich des Blockbuster-Kinos kann schließlich der kommerzielle und kritische Erfolg von »Superman« (1978) gelten. Dieser wartete nicht nur mit namhaften Schauspielern wie Marlon Brando und Gene Hackman auf, sondern schaffte es dank des Einsatzes ausgeklügelter Spezialeffekte, die Welt eines Superhelden glaubhaft auf die Leinwand zu bringen. Es dauerte dann allerdings noch ein paar Jahre bis zu Tim Burtons nicht weniger erfolgreichem »Batman« (1989), bis Hollywood Comic-Verfilmungen endgültig auf seine Agenda setzen sollte. So erscheinen in den 1990er Jahren gleich eine Fülle an Adaptionen. Dazu zählen drei Abenteuer der Teenage Mutant Ninja Turtles, die Science-Fiction-Komödie »Men in Black« (1997) und mit der modernen Vampirgeschichte »Blade« (1998) der Beginn einer Reihe ambitionierter Verfilmungen von Marvel Comics.

Möglich gemacht wird die anhaltende Blüte von Comic-Verfilmungen seit der Jahrtausendwende auch durch die Verwendung computergenerierter Spezialeffekte. Diese erlauben es Filmschaffenden etwa, einzelne Panels möglichst genau nachzustellen und den jeweiligen Comic als eine Art Storyboard zu verwenden wie im Falle der Spielfilmadaptionen zu »Sin City« (2005) oder »300« (2006). Das Ergebnis sind in beiden Fällen betont künstlich wirkende Welten, die Vorlage und Adaption, Comic und Film miteinander zu verschmelzen scheinen. Hervorzuheben sind in den 2000er Jahren daneben Beispiele, die nicht nur den Inhalt und das Aussehen, sondern auch formale Merkmale von Comics aufgreifen. So wird in »Scott Pilgrim gegen den Rest der Welt« (2010) unter anderem in einer animierten Rückblende mit den Panels aus dem Comic vom Bryan Lee O'Malley gearbeitet. Diese erscheinen nach- und nebeneinander vor schwarzem Hintergrund und brechen dadurch mit der Darstellung des restlichen Films. Der finanzielle Misserfolg von »Scott Pilgrim« führte allerdings zu einer Abkehr von solchen Inszenierungsstrategien, die auf die Medialität von Comics aufmerksam machen.

Hinsichtlich der Adaption von Comics in Spielfilmen lassen sich heute daher insbesondere zwei Tendenzen beobachten: Zum einen die immer künstlicher aussehenden Superheldenfilme des Marvel Cinematic und DC Extended Universe, deren ausgiebiger Einsatz digitaler Spezialeffekte die Grenzen zwischen Spiel- und Animationsfilm zusehends verwischt. Zum anderen Produktionen, deren Ursprung durch eine besonders realistisch erscheinende Inszenierung in den Hintergrund rückt. Letzteres lässt sich sowohl in der Batman-Trilogie von Christopher Nolan als auch in Arthausfilmen wie »A History of Violence« (2005) oder »Blau ist eine warme Farbe« (2013) beobachten. Daher muss das Sprechen über Comic-Verfilmungen stets offen bleiben für die Vielzahl an Themen und Geschichten, die Comics bei Weitem nicht nur einem jugendlichen Publikum anzubieten haben.

Christian Alexius ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Philipps-Universität Marburg und Doktorand im Graduiertenkolleg »Konfigurationen des Films« der Goethe-Universität Frankfurt

FOTO: SCHALTZEIT VERLAG

Ein Ausschnitt aus der queeren Geschichte »Dragman« von Steven Appleby

Weit weg von Klischees

Die Superkraft der Kamala Khan

KATHARINA PFANNKUCH

Sie ist anders als andere Comic-Superheldinnen und gerade deshalb so beliebt: Kamala Khan ist ein muslimischer Teenager auf Identitätssuche – und entdeckt dabei nicht nur die eigenen Superkräfte.

Die Heldinnen des Marvel-Universums, also der fiktiven Welt voller Figuren aus Comics des US-Verlags Marvel, sind starke Frauen. Mutig kämpfen sie gegen Widersacher, verbünden sich zu Allianzen, bezwingen immer wieder auch Selbstzweifel und haben bei alldem auch noch Humor. Jede hat ihre ganz eigenen Superkräfte, eine besondere Persönlichkeit – und erfüllt neben ihrer Mission auch gängige Schönheitsideale: Black Widow und Spider Woman betonen ihre Sanduhrfiguren mit engen Jumpsuits, Emma Frost trägt oft bauchfreie Korsagen mit tiefem Ausschnitt, und selbst She-Hulk kämpft im engen Body. Egal, wie hart es bei den Kämpfen zur Sache geht: Die Haare fallen perfekt, und mit ihrem Make-up könnten die Heldinnen auch über den roten Teppich schreiten. Auch ihre Kolleginnen aus der Welt der DC Comics, allen voran Wonder Woman, sind für ihre amazonenhaften Auftritte bekannt.

Sieht man von Kamala Khans Superkräften ab, wirkt sie ganz schön normal – und setzt doch Meilensteine

Eine ihrer Mitstreiterinnen aber sticht heraus. Und das, obwohl sie tagsüber eher unscheinbar ist: Die 16-jährige Kamala Khan alias Ms. Marvel hat eine gesunde Teenagerfigur statt extrem schmaler Taille und kilometerlanger Beine, trägt kein Make-up, kämpft im hochgeschlossenen Anzug statt mit tiefem Dekolleté, und ihre Haare fallen, wie Haare nun einmal fallen, wenn man mitten in der Nacht in aufreibenden Kämpfen die Welt rettet.

Sieht man einmal von ihren Superkräften ab, wirkt diese 16-Jährige ganz schön normal – und entpuppt sich doch als eine, die Meilensteine setzt. Nicht nur in der Comic-Welt, die sie 2014 als Heldin ihrer eigenen Heftreihe im Sturm eroberte, seit vergangenem Sommer mit einer Serie auf Disney+ begeistert und ungeduldig ihrem ersten Kinoauftritt in »The Marvels« im Herbst entgegenfiebern lässt.

Als in den USA geborene Tochter pakistanischer Muslime muss Kamala nicht nur die üblichen Teenagerprobleme in der Schule oder auch bei der Führerscheinprüfung meistern, sondern auch das Spannungsfeld zwischen familiärer Liebe, Druck, Erwartungen und den eigenen Träumen. Ihre Eltern etwa wollen nicht, dass Kamala im Superheldenkostüm zu einer Comic-Convention geht, überhaupt solle sie sich vielmehr um die Schule kümmern. Dort gehört sie nicht zur Clique der Coolen, geht kaum auf Partys und trägt – schon bevor sie ihre eigenen Superkräfte entdeckt – statt knapper Cheerleader-Röcke lieber T-Shirts mit ihren Idolen darauf. Ihre Idole, das sind die Helden des Marvel-Universums, allen voran Captain Marvel alias Carol Danvers.

Auch Iman Vellani, die Kamala in der Serie und im Film verkörpert, war schon Fan der Marvel-Comics, bevor sie Teil davon wurde. Genau wie die Superheldin hat Vellani pakistanische Eltern, wuchs aber in Kanada auf. Und genau wie Kamala habe sie eine Reise der Selbstentdeckung hinter sich, während der sie viel über ihre Familie und deren Erbe gelernt habe, so Vellani 2022 in einem Interview mit der »Cosmopolitan Middle East«. In der ersten muslimischen Comic-Superheldin habe sie ein Mädchen wie sich selbst entdeckt.

Ausgerechnet eine Heldin, die in der Verfilmung Lichtenergie schaffen, formen und als Waffe oder als Schutzschild nutzen kann, wird zur Identifikationsfigur für Millionen Teenager rund um die Welt – diesen vermeintlichen Widerspruch löst die Figur der Kamala Khan spielerisch auf. Als Comic-Freaks belächelte Außenseiter können sich in ihr ebenso wiederfinden wie heranwachsende Mädchen, die mit Schönheitsidealen und Rollenbildern hadern. Kinder immigrierter Eltern können familiäre Konflikte wiedererkennen und den mal mehr, mal weniger stark ausgeprägten Wunsch, dazuzugehören. Und Muslime sehen, wie auch Kamala und ihre Familienmitglieder den Spagat zwischen religiöser Tradition und individueller Lebensweise meistern.

Das alles ist weit weg von Klischees, die sonst oft wie Automatismen greifen, sobald es in Hollywood-Produktionen um muslimische Charaktere geht. Hier wird eine islamische Hochzeit als rauschendes Fest gezeigt, auch das feierliche Fastenbrechen im Ramadan findet Platz. Genau wie ein geschichtlicher Exkurs zur Teilung zwischen Pakistan, der Heimat von Kamalas Familie, und Indien 1947.

Das alles ist weit weg von Klischees, die sonst oft wie Automatismen greifen, sobald es in Hollywood-Produktionen um muslimische Charaktere geht

Dass Kamalas Superkräfte in der Verfilmung aus einem Armreif ihrer Großmutter kommen – in den Comics stammen diese aus einem Nebel –, darf als Hinweis auf die Stärke verstanden werden, die in kultureller Herkunft liegen kann.

Kamala Khan ist ein mit Superkräften ausgestatteter Teenager, der die Welt rettet, mit seinen Eltern über Alltägliches streitet, Klischees über eine Weltreligion thematisiert und ganz nebenbei das derzeit so vielbeschworene »female empowerment« mit seltener Leichtfüßigkeit und Humor daherkommen lässt. Deshalb warten nicht nur eingeschworene Comic-Fans ungeduldig auf ihren nächsten großen Auftritt in »The Marvels« an der Seite ihrer Idole Captain Marvel und Monica Rambeau. Der Trailer zu dem im November startenden Film zeigt, wie das Trio zusammenfindet. Es ist ein ungewöhnliches erstes Treffen. Aber Kamala Khan ist ja auch keine gewöhnliche Superheldin.

Katharina Pfannkuch ist freie Journalistin und Autorin und schreibt unter anderem für die Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, die Welt am Sonntag, Spiegel Online und Cosmopolitan

Auf dem Weg zu mehr Vielfalt?

Das Geschlecht der Comics

VÉRONIQUE SINA

Haben Comics ein Geschlecht? Diese Frage mag zunächst absurd anmuten, schließlich handelt es sich bei Comics um eine künstlerisch-mediale und damit abstrakte Form, deren charakteristische Merkmale genauso vielfältig sind wie ihre zahlreichen Erscheinungsformen. Aufgrund der geschlechtlich codierten Klischees und Stereotype, die den modernen Comic seit dessen Entstehung im späten 19. Jahrhundert über unterschiedlichste historische Epochen und Genres hinweg geprägt haben, wird das populäre Bildmedium jedoch gemeinhin als »männlich« konnotiert wahrgenommen. Dies gilt genauso für die Inhalte als auch für die Produktions- und Rezeptionsebene des Mediums. Besonders deutlich wird dies im comictypischen Genre der Superhelden. Die Vorlieben der überwiegend sowohl männlichen Leserschaft als auch männlichen Comic-Autoren widerspiegelnd, gehört etwa das Bild des besonders hilflosen, passiven, dafür aber umso attraktiveren, vollbusigen weiblichen Opfers genauso zum Standardrepertoire des Genres wie die Darstellung eines strahlenden, weißen, heterosexuellen, muskulösen Protagonisten, dessen Hauptaufgabe darin besteht, die Welt vor unsäglichem Unheil zu bewahren. Aber nicht nur die Superhelden-Comics des Mainstreams sind traditionell von reaktionären Geschlechterrollen durchzogen, die heteronormative Männlichkeit als erstrebenswertes Ideal propagieren. Auch die als Gegenkultur konzipierten Underground-Comics der 1960er und 1970er Jahre, die weißen männlichen Künstlern, wie etwa Robert Crumb oder Gilbert Shelton, die Möglichkeit des gestalterischen und inhaltlichen Tabubruchs boten, brachten oftmals sexistische Inhalte hervor und bestachen durch eine misogyne Atmosphäre, die Künstlerinnen den Zugang zum Medium nicht nur erschwerte, sondern in vielen Fällen sogar gänzlich verwehrte.

In der Tat handelte es sich lange Zeit bei den meisten Produzenten sowie Konsumenten von westlichen Comics um Männer. Die Branche fest im Griff, brachten sie patriarchale Strukturen hervor, die nur schwer zu durchbrechen waren und bis heute deutlich spürbare Spuren von Sexismus und Diskriminierung hinterlassen haben. Obwohl immer mehr Comics von Künstlerinnen geschaffen werden, die wiederum eine stetig wachsende Leserinnenschaft ansprechen und die Inhalte des Mediums um diverse queer-feministische Themen bereichern, wird der mehrheitsgesellschaftliche Diskurs noch immer von einer überproportionalen Wertschätzung männlicher Comic-Künstler dominiert. Von Kritikern als kreative männliche Genies gefeiert, führen sie regelmäßig sogenannte »Bestenlisten« im Feuilleton an oder werden – von überwiegend männlichen Jurymitgliedern – für bedeutende Comic-Preise nominiert, während weibliche und nonhegemoniale Comicschaffende mit einer unverhältnismäßig geringen Sichtbarkeit zu kämpfen haben. Ein Blick auf die internationale Kulturgeschichte des Mediums verrät jedoch, dass Zeichnerinnen und Autorinnen seit jeher einen tiefgreifenden und produktiven Einfluss auf die Entwicklung der Comics ausgeübt haben.

Der Lücke im Wissen über die Rolle von Frauen in der Geschichte der Comics widmet sich die von Lilian Pithan und Katharina Erben kuratierte Ausstellung »Vorbilder*innen: Feminismus in Comic und Illustration«, die im Mai 2021 erstmalig auf dem Comicfestival München zu sehen war. Nach Stationen in Berlin und Schwarzenbach an der Saale wurde die Wanderausstellung im Juni 2022 auf dem 20. Internationalen Comic-Salon in Erlangen gezeigt und lieferte dabei das Schwerpunktthema des renommierten Festivals, das zum ersten Mal seit seinem Bestehen »Feminismus und Geschlechtervielfalt« in den Mittelpunkt rückte. Mit dem Ziel, einen Beitrag zur Geschichtsschreibung von Frauen und nonbinären Personen aus queer-feministischer Perspektive zu leisten und Comic-Geschichte(n) über Frauen sowie Frauen in der Geschichte der Comics mehr Sichtbarkeit zu verleihen, präsentierte die Ausstellung zahlreiche Künstlerinnen, die mit ihren Werken den Comic zugleich bereichert und verändert haben. Neben Zeichnungen von Pénélope Bagieu, Alison Bechdel, Sheree Domingo, Julie Doucet, Anke Feuchtenberger, Aisha Franz, Lisa Frühbeis, Katja Klengel, Ilki Kocer, Ulli Lust, Rutu Modan oder Birgit Weyhe fanden sich unter den Exponaten auch Comic-Seiten der schwedischen Künstlerin und Politikwissenschaftlerin Liv Strömquist, die aktuell sicherlich zu den international prominentesten weiblichen Comicschaffenden zählt. Als Teil einer neuen queer-feministischen Welle nimmt sich Strömquist in ihren collagenartigen Comics einer Neudefinition von Geschichte und Geschichtsschreibung an, indem sie den männlichen Ursprungsmythos spielerisch dekonstruiert und dabei zugleich gekonnt die Vergeschlechtlichung historischer Narrative veranschaulicht, die stets mit dem Prozess der Geschichtsschreibung einhergeht.

Mit ihrem queer-feministischen Fokus auf weibliche Comicschaffende setzt die »Vorbilder*innen-Ausstellung« nicht nur ein längst überfälliges Zeichen für mehr Sichtbarkeit von Frauen, sondern steht auch beispielhaft für die zunehmende Diversifizierung der internationalen Comic-Landschaft. Frauen sind mittlerweile auf allen Ebenen präsent, heißt es dementsprechend im Begleittext zur Ausstellung: »Sie gewinnen wichtige Preise, veröffentlichen Bestseller, leiten Verlage und dominieren je nach Veranstaltungsthema das Publikum.«

FOTO: MATTHIAS LEHMANN/REPRODUKT

Ein Ausschnitt aus Matthias Lehmanns Graphic Novel »Parallel«

Seit einigen Jahren greifen etwa immer mehr Künstlerinnen erfolgreich auf die Form des autobiografischen Comics zurück, um ihre persönlichen und gleichzeitig politisch relevanten Geschichten zu erzählen, die oftmals außerhalb des hegemonialen Diskurses verortet sind. Verschiedene Initiativen und Künstlerinnenkollektive wie etwa das »Feministische Comic Netzwerk« oder »Die Goldene Discofaust« bündeln Ressourcen und kämpfen solidarisch gegen den Sexismus der Branche sowie exkludierende Strukturen an. Alternative Verlage unterstützen gezielt die Publikation von Comics marginalisierter Künstlerinnen und Künstler, und auch im Mainstream-Comic ist ein Trend zu mehr Diversität zu beobachten, der sich beispielsweise in der Neubesetzung klassischer männlicher Superhelden ausdrückt. So handelt es sich mittlerweile bei dem Donnergott Thor um eine Frau, und auch Tony Stark alias Iron Man erhält mit der 15-jährigen Afroamerikanerin Riri Williams eine neue Nachfolgerin. Zudem halten immer mehr innovative Charaktere wie der Frauenkleider tragende Superheld Dragman, die Marvel-Heldin Squirrel Girl oder die muslimische Ms. Marvel Einzug auf den Comic-Markt und tragen damit ihren Teil zur Repräsentation neuer Figuren bei, die nicht länger dem massenhaft reproduzierten Klischee sexistischer Rollenbilder entsprechen und so das Geschlecht der Comics vielfältiger werden lassen.

Véronique Sina ist Medienwissenschaftlerin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt, wo sie derzeit die Professur für Filmwissenschaft vertritt

Endlich auch böse

Queere Charaktere in Comics

MARKUS PFALZGRAF

»Wir können queere Comic-Figuren erschaffen, die böse sind«, raunte Jennifer Camper mit diebischer Freude in der Stimme bei der »Queers & Comics Conference« 2019 in New York bei ihrer Rede ins Publikum. Denn die ersten queeren Comic-Figuren sollten genau dies nicht sein. Sie hätten vielmehr perfekt sein müssen, um Vorurteile in der Mehrheitsgesellschaft auszuräumen. Sie selbst freue sich, wenn es jetzt auch endlich queere Antiheldinnen und Bösewichte geben könne, wenn es die jeweilige Geschichte hergebe, sagte Camper, die gemeinsam mit Justin Hall die Ausgabe der zweijährlich stattfindenden Konferenz organisierte. Sie selbst hatte mit »Juicy Mother« 2005 – und dem zweiten Teil 2007 – die erste echte Anthologie von Comics mit lesbischen und schwulen Figuren herausgegeben, seit die »Gay Comix«-Magazine von 1980 bis 1998 eine erste periodische Sammlung überwiegend homosexueller Hauptpersonen boten und zugleich die ersten queeren Künstlerinnen und Zeichner der US-amerikanischen Comic-Welt und darüber hinaus zusammenbrachten, darunter auch Roberta Gregory, die mit »Bitchy Bitch« und »Bitchy Butch« schon in den 1990er Jahren wütende Antiheldinnen etablierte.

Die Charaktere in »Juicy Mother« waren ähnlich eklektisch. Neben (selbst-)ironischen Darstellungen schwulen Großstadtlebens fanden sich auch hier schon Familienkonstellationen, in denen sich beispielsweise die Kinder eines Männerpaares und eines Frauenpaares anfreunden, aber auch interkulturelle und sozioökonomische Aspekte etwa mit Campers Protagonistin Rania, einer lesbischen, arabischstämmigen Frau, die in Nachtschichten in einer Fabrik arbeitet.

Neben vielen heute noch kreativen Köpfen waren auch der 2019 verstorbene Howard Cruse und die ähnliche Standards setzende Alison Bechdel in den frühen Heften und Anthologien vertreten. Der Protagonist in Howard Cruses Hauptwerk »Stuck Rubber Baby« von 1995 ist ein weißer Junge aus den Südstaaten der USA, der sich in den 1960er Jahren mit freiheitsliebenden Freunden unterschiedlicher Hintergründe in einer Aufbruchstimmung wiederfindet, die immer wieder durch homophobe und rassistische Taten Rückschläge erleidet.

Alison Bechdel ist oft selbst ihre Protagonistin, wenn sie in Werken wie »Fun Home« oder »Are You My Mother« die Untiefen ihrer Familiengeschichte auslotet, ihr eigenes Coming-out reflektiert und die vermutlich versteckte Homo- oder Bisexualität ihres bei einem seltsamen Unfall verstorbenen Vaters zu ergründen versucht. Damit ist Bechdel, die schon in den 1990er Jahren mit »Dykes To Watch Out For« liebevoll eine lesbische Großstadt-Clique darstellte und auch karikierte, sicher eine der Autorinnen, die das autobiografische Zeichnen vorangetrieben haben.

Jedenfalls beziehen sich auf sie auch heute noch viele, vor allem US-amerikanische feministische Zeichnerinnen, die ihre eigenen Coming-out- oder Coming-of-Age-Geschichten in Comics umgesetzt haben. Die genannten frühen Magazine oder Anthologien waren gleichzeitig ein kollektives Coming-out der Künstlerinnen und Künstler selbst – nicht selten verbunden mit der bangen Frage, was das für die eigene zeichnerische Karriere bedeuten würde.

Vielschichtige, ambivalente Figuren und gebrochene Charaktere waren zuvor eine Seltenheit in queeren Comics. Denn in Zeiten, in denen beispielsweise offen gelebte Homosexualität ein Tabu war, mussten entweder sublime Andeutungen genügen, damit Geschichten überhaupt erscheinen konnten. Oder es gab im Gegenteil überbordende Orgien in sehr explizit gezeichneten Comics für eine recht spitze Zielgruppe – die aber sicherlich nicht offen in Buchläden verkauft oder von renommierten Verlagen geführt werden konnten. Frühe Underground-Comics konnten in vielen, auch westlichen Ländern in den 1960er oder 1970er Jahren teils nur unter der Ladentheke oder per Mailorder vertrieben werden.

Umso freier die Darstellung abseits des verlegerischen Mainstreams: Übermännliche Charaktere wie Kake der finnisch/US-amerikanischen Zeichnerikone Tom of Finland, die mit gigantischen Geschlechtsteilen und übertriebenen Muskeln ausgestattet waren – vielleicht auch als Überkompensation für die heteronormative Welt, die im täglichen Leben viele der Comicschaffenden, aber auch der Lesenden umgeben haben dürfte. Seit den Underground-Comics der 1970er Jahre war mehr Doppelbödigkeit bei den Charakteren zu finden, und in den 1980er Jahren warfen zaghafte Schritte in den Mainstream ihre Schatten voraus. In Deutschland begann Ralf König, mit fast ausschließlich schwulen Figuren wie dem immer wieder in seinem Werk erscheinenden promisken Paar Konrad und Paul zu arbeiten. Sie wurden so populär – und erlebten online in Coronazeiten einen neuen Boom –, dass Ralf König auch mit ihnen zu einem der erfolgreichsten und meistübersetzten deutschsprachigen Comic-Künstler überhaupt wurde.

In den frühen 2000er Jahren wurden mehrere Charaktere in US-Superhelden-Comics queer umgedeutet, was bei immer wieder neu anlaufenden Serien mit verschiedenen Inkarnationen der jeweiligen Heldinnen möglich ist, die in neueren Heften oder auch Filmen als lesbisch oder bi dargestellt werden – am aufsehenerregendsten sicherlich bei Batwoman.

Auch weitere Buchstaben des LSBTTIQ-Spektrums finden ihre Repräsentanz in Comic-Figuren. Während Asexualität erst seit Kurzem mehr Aufmerksamkeit erfährt – etwa mit der Figur Jughead aus der US-Jugend-Comic-Serie »Archie« – gibt es inzwischen ein breites Spektrum an transgeschlechtlichen Charakteren. Auch hier hat sich die Palette an Figuren weiterentwickelt, da es nicht mehr nur um die notwendige Darstellung tragischer Diskriminierungserfahrungen oder schmerzhafter Coming-out-Prozesse geht, sondern verschiedene, auch lebensbejahende, starke Charaktere in neuen Geschichten Einzug in die Comic-Welt halten.

Ein Beispiel aus der jüngsten Zeit ist Jet, die Hauptfigur in »Küsse für Jet« von Joris Bas Backer, der eine unaufgeregte Grunge-Jugend in den 1990er Jahren mit einer beginnenden Transition zeigt. Auch dies dürfte ganz im Sinne Jennifer Campers sein, die nicht nur vielseitigere Charaktere einforderte, sondern auch generell davon sprach, Stereotype zu brechen und so neue Wege einzuschlagen.

Markus Pfalzgraf schreibt für Comic-Fachmagazine, arbeitet im Hauptberuf als Journalist für die ARD beim SWR und ist Landesvorsitzender des DJV Baden-Württemberg. Er organisiert auch das »ComicJuju«, die Stuttgarter Comictage, mit

Kritische Lektüre

Comics und Rassismus

REGINA SCHLEICHER

Über Rassismus in Comics lassen sich schwerlich allgemeingültige Aussagen treffen. Dies hängt mit der starken Verbreitung und der Vielzahl der Genres, die sich in der Comic-Geschichte herausgebildet haben, zusammen. An populären Beispielen können jedoch die Problemfelder identifiziert werden. Als eine der bekanntesten europäischen Comics ist die Albenserie »Asterix« anzusehen. Sie lässt sich geradezu über eine Vielzahl von Stereotypen charakterisieren: Geschlechterstereotype, nationale und ethnische Stereotype. Über rassistische und antisemitische Stereotype in dem Erfolgs-Comic gibt es bereits verschiedene Untersuchungen. Die Kontroverse gilt der Frage, bis zu welchem Grad hier reproduzierte Stereotype affirmiert oder in Form einer Parodie infrage gestellt werden können.

Über Rassismus in Comics lassen sich schwerlich allgemeingültige Aussagen treffen

Laut Roland Barthes haben Stereotype eine doppelte Funktion: Sie legitimieren gesellschaftliche Machtverhältnisse und ermöglichen zugleich die Lesbarkeit von Bildern und Texten. Die Stereotype stellen gleichsam eine Verdichtung von Fremd- oder Selbstbildern, häufig auch in einer Verknüpfung beider Perspektiven, zu einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe dar. Mehr noch als in textlichen Medien steuern bildlich vermittelte Stereotype die Wahrnehmung, da sie eine Ähnlichkeitsbeziehung zu dem abgebildeten Gegenstand vorgeben. Eine kritische Analyse von Stereotypen im Comic befasst sich mit ihrer Identifizierung, ihrer Produktion und Reproduktion und der Bestimmung ihrer Funktion im jeweiligen Kontext.

Die Comic-Serie »Asterix« von Albert Uderzo und René Goscinny, deren Autorschaft nach Goscinnys Tod 1977 der Zeichner Uderzo zunächst allein übernahm und die inzwischen von anderen gestaltet wird, lässt sich beispielsweise in das Genre des Semi-Funny einordnen. Die anspielungsreiche und voraussetzungsvolle Gestaltung der Figuren und Szenarios trägt zur Entfaltung einer transhistorischen Struktur bei, in der Geschichte und Gegenwart gleichermaßen Bezugspunkte bilden. Die zahlreichen Übertragungen des Comics in andere Sprachen und die große zeitliche Distanz zu den Erstausgaben der einzelnen Alben erschweren ein umfassendes Verständnis des Comics, was letztlich zu einer verflachten und entpolitisierten Rezeption beiträgt, zugleich auch zu einer Verjüngung der Leserschaft. Kontroversen zwischen Comic-Forscherinnen und -Forschern rankten sich bereits in den 1970er Jahren um die politische Nähe zum Gaullismus und das gesellschaftskritische Potenzial der Alben. In Bezug auf Letzteres wirft in der Tat die Figurendarstellung einige Fragen auf. Es wimmelt hier nicht nur von Klischees aus der Welt der Nationalstaaten, bestechlichen Ägyptern, schlechtes Essen bei »den Briten«, Vetternwirtschaft »der Griechen« und Klappmesser tragenden Korsen. In der Rezeption, unter anderem von André Stoll, wird jedoch von der Überzeichnung dieser Stereotype die Form der Parodie abgeleitet.

Kann es sich bei den Stereotypen eines kolonialen Rassismus tatsächlich um eine Parodie handeln? Eine in den Alben sehr häufig dargestellte Figur ist der schwarze Pirat Baba, der das »r« nicht aussprechen kann, eine Anspielung auf das Kreolische. Er ist gemäß dem Stereotyp des kolonialen Rassismus mit wulstigen Lippen gezeichnet. Die Piraten könnten als Gegner Roms ebenso Verbündete der Gallier sein. Letztere versenken jedoch bei jeder Begegnung ihr Schiff, sodass sie arbeiten müssen, um sich ein neues zu verdienen. Im Album »Le Domaine des Dieux«, zu Deutsch »Die Trabantenstadt«, ist eine Reihe von Sklaven unterschiedlicher Herkunft dargestellt.

FOTO: AVANT-VERLAG

Birgit Weyhe erhielt den Max und Moritz-Preis 2022 als beste deutschsprachige Comic-Künstlerin, hier: »Rude Girl«

Hier wird insbesondere der – nicht minder rassistisch gezeichnete – numidische Sklave Duplikatha zum Wortführer in einem von Asterix angestachelten Arbeitskampf und kann somit seine Sprachlosigkeit überwinden. Dabei werden die Sklaven jedoch nur scheinbar zu politischen Akteuren, die sich etwas erkämpfen. Die Kraft zu ihrer neuen Macht hatte ihnen der Zaubertrank der Gallier gegeben. Letztlich mündet die Darstellung auch dieser Figuren in der Festigung einer Hierarchie der Zugehörigkeiten und Zuschreibungen.

Mit der Serie »Asterix« ist jedoch lediglich ein Genre aus der Comic-Kultur angesprochen. Der hier erzeugte Witz geht mit dem Rückgriff auf rassistische Stereotype auf Kosten der Gruppen, auf die jeweils angespielt wird, im angeführten Beispiel der Kolonisierten und Versklavten. Insbesondere in vielen klassischen Comics aus diesem und benachbarten Genres, die sich vorrangig an Kinder und Jugendliche richten, können wir sehr ähnliche Muster erkennen. Im Genre der Graphic Novel finden sich jedoch zahlreiche Beispiele, die mit einer rassistischen Bildsprache brechen und zunehmend Themen mit antirassistischer Ausrichtung aufgreifen. Ein interessantes deutschsprachiges Beispiel stellt »Der Traum von Olympia« von Reinhard Kleist dar, die Geschichte der somalischen Sprinterin Samia Yusuf Omar, die auf ihrer Flucht nach Europa im Mittelmeer ertrank. Es handelt sich hier um ein ernstes Genre, in dem mit großer Behutsamkeit angemessene Darstellungsweisen entwickelt werden.

Die Entwicklung einer gänzlich anderen Bildsprache auch für die Comics aus dem »witzigen« oder »halbwitzigen« Genre ist wünschenswert. Selbstverständlich gibt es auch Verbotsdiskussionen und Klagen, wie in den 2010er Jahren in Belgien zu »Tim und Struppi im Kongo« von Hergé, oder Titel, die aus dem Programm herausgenommen werden, wie aktuell in der Walt Disney Company erwogen. Da derartige Maßnahmen jedoch nie auf den Mainstream, sondern lediglich auf einzelne Alben oder Serien zielen, sind sie aus meiner Sicht hilflos. Die Hebel, nach denen gegriffen werden müsste, sind auf der Seite der Produktion neuer Formen und auf der Seite der Rezeption in Form einer kritischen Lektüre zu finden.

Regina Schleicher ist Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Universität Duisburg-Essen

»Aber ich lebe«

Graphic Novels über den Holocaust in der historischen Vermittlung

ANDREA LÖW

Comics über den Nationalsozialismus, den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust sind kein neues Phänomen, sie entstanden mitunter schon zeitgleich zu den Ereignissen, denkt man an die amerikanischen Superhelden-Comics als Reaktion auf die NS-Aggressionspolitik oder, sehr viel konkreter, an ein Comic wie »Mickey au Camp de Gurs«, das Gurs-Häftling Horst Rosenthal bereits 1942 schuf. In Gettos und Lagern fertigten Häftlinge zudem Bilder an, um den Schrecken darzustellen und zu bezeugen.

Gewissermaßen der Klassiker der Auseinandersetzung mit dem Holocaust in einer Graphic Novel ist »Maus«, dessen Schöpfer Art Spiegelman darin die Überlebensgeschichte seines Vaters Vladek Spiegelman darstellt, basierend auf Interviews und Recherchen des Sohnes, und der dafür 1992 den Pulitzerpreis erhielt. Spätestens seitdem sind Comics für viele ein anerkanntes Medium auch für dieses schwierige Thema. Diskussionen gibt es freilich nach wie vor, im Fall von »Maus« etwa über die Frage, ob es angemessen ist, die jüdischen Verfolgten als Mäuse, die deutschen Wachen als Katzen und die Polen als Schweine darzustellen. Dennoch: Das Genre boomt. Ole Frahm, Hans-Joachim Hahn und Markus Streb haben mehr als 400 Comics identifiziert, die auf die eine oder andere Art den Holocaust thematisieren, davon allein mehr als 50 Comics über Anne Frank. Künstlerinnen und Künstler experimentieren mit verschiedenen Darstellungsformen, rücken zunehmend ab vom klassischen Layout einer Comic-Seite mit stets gleicher Panelstruktur. Gerade für Fragen von Erinnerung und Zeitzeugenschaft bieten sich hier großartige Möglichkeiten, auch etwa Leerstellen und offene Fragen darzustellen. Mitunter werden Fotografien oder Dokumente in die grafische Narration eingebaut, wie dies etwa Nora Krug in ihrer Graphic Memoir »Heimat« so eindrucksvoll macht.

Die Frage, was Graphic Novels leisten können in der historischen Darstellung und besonders auch in der Vermittlung, hat mich als Historikerin, die seit Jahren über den Holocaust forscht, besonders interessiert, als ich Teil des Projektes »Narrative Art and Visual Storytelling in Holocaust and Human Rights Education« wurde, das von der University of Victoria in Kanada unter Leitung der Literaturwissenschaftlerin Charlotte Schallié koordiniert wird.

Barbara Yelin, Miriam Libicki und Gilad Seliktar haben in diesem Projekt die Geschichte von Emmie Arbel, David Schaffer sowie Nico und Rolf Kamp, die als Kinder den Holocaust überlebt haben, grafisch dokumentiert. Doch nicht nur das: Sie dokumentieren auch ihre Begegnungen und Gespräche und damit den komplizierten Prozess des Erinnerns. In ihren einfühlsamen und zugleich eindrucksvollen »Graphic Narratives« wird sehr deutlich, wie die Vergangenheit und die Gegenwart permanent ineinandergreifen, wie Erinnerung verschwimmt, doch stets präsent ist. Und auch voneinander abweichende Erinnerungen wie im Falle der Brüder Nico und Rolf Kamp oder fehlende Erinnerungen – Emmie Arbel sagt mehrfach: »Ich erinnere mich nicht« – können in diesem Medium einfühlsam thematisiert werden, ohne die Überlebenden bloßzustellen. Der Comic erweist sich als überaus geeignetes Medium, um den Konstruktionscharakter von Erinnerung zu reflektieren, um über Zeitzeugenschaft nachzudenken.

Sicherlich sind Comics kein Allheilmittel gegen potenzielles Desinteresse junger Leute an der Geschichte. Aber sie sind eine fantastische Möglichkeit, Emotionen und Interesse zu wecken. Dies kann ein wichtiger Anfang sein, zumal in einer Zeit, in der über das Ende der Zeitzeugenschaft diskutiert wird und damit einhergehend über die Frage der Zukunft der Erinnerung und der Vermittlung. Das internationale Projekt »Narrative Art and Visual Storytelling in Holocaust and Human Rights Education« geht auch nach der Publikation dieser Graphic Novels in englischer und deutscher Sprache weiter. Pädagogische Handreichungen und Unterrichtsmaterialien werden entwickelt, weitere Überlebendengeschichten sollen grafisch erzählt werden. Der Fortgang des Projekts kann auf der Seite holocaustgraphicnovels.org verfolgt werden.

Emmie Arbel hat als junges Mädchen die Lager Westerbork, Ravensbrück und Bergen-Belsen überlebt. Ihre Mutter starb wenige Tage nach der Befreiung vollkommen geschwächt in Bergen-Belsen. Über ihre Beteiligung am Projekt sagt Emmie Arbel, die heute in Israel lebt: »Barbara und ich beschreiben in der Graphic Novel, dass ich in den Lagern fast gestorben wäre. Als man mich fragte, ob ich an diesem Projekt teilnehmen würde, gefiel mir die Vorstellung, dass meine Geschichte als Comic erscheinen würde, überhaupt nicht. Ich dachte, Comics seien nur für Kinder. Aber je mehr ich darüber nachdachte, desto besser verstand ich, warum Comics so wirkungsvoll sind. Inzwischen finde ich, es ist eine wunderbare und kreative Idee, Erwachsene und vor allem Kinder zu erreichen, die nicht gerne Bücher lesen. Comics erleichtern es auch, im Schulunterricht dieses schmerzliche Thema zu vermitteln. Darum habe ich beschlossen, mitzumachen.«

Andrea Löw ist stellvertretende Leiterin des Zentrums für Holocaust-Studien am Institut für Zeitgeschichte in München und lehrt an der Universität Mannheim

THEMA

Mit Comics forschen

Was kennzeichnet die Disziplin der Comic-Forschung?

LUKAS R.A. WILDE

Was müssen wir eigentlich untersuchen, um ein Comic zu erforschen? Lino Wirag hat dazu in seiner 2016 erschienen Dissertationsschrift zu einer möglichen Comic-Entwurfsforschung »Comiczeichnen: Figuration einer ästhetischen Praxis« eine eindrucksvolle Allegorie geschaffen. In einem Gedankenexperiment arbeiten Forscherinnen und Forscher in verschiedenen Labors daran, ein ganz bestimmtes ästhetisches Artefakt, eben ein Comic, besser zu verstehen. Im ersten Zimmer ist man historisch zugange und untersucht zusammengetragene Skizzen, Dokumente und Aufzeichnungen: Wo wurde der Stift zuerst angesetzt, was wurde verändert und korrigiert, welche Entscheidungen haben es durch das Tuschen bis in die Reproduktion geschafft? Im Zimmer daneben gibt man sich damit nicht zufrieden und versucht stattdessen, den Vorgang des Zeichnens mithilfe einer Künstlerin zu wiederholen und ästhetisch zu rekonstruieren. Unter genauer optischer Beobachtung soll das Experiment enthüllen, wie wirklich gezeichnet wurde und wird. Im dritten Zimmer wiederum interessiert man sich nicht für körperliche, sondern für kognitive Prozesse. Mit einem Kernspintomografen möchte man herausfinden, welche Hirnareale beim Lesen und beim Schaffen eines Comics beteiligt sind: Ist das Sprachzentrum etwa auch beim De- und Encodieren der Bildfolgen aktiv? Der vierten Forscherin führt dies weiterhin an den »eigentlich« relevanten Fragen vorbei, sie interessiert sich für Einflüsse, Vorbilder und Traditionen. Sie versucht also nachzuweisen, in welchem künstlerischen und sozialen Umfeld das Werk überhaupt entstanden ist und entstehen konnte. Vielleicht wird sie historische Studien und Interviews auswerten, um kritisch zu reflektieren: Inwieweit ist den Selbstbeschreibungen der Zeichnerinnen und Zeichner zu trauen, wo trifft man auf ideengeschichtliche Gemeinplätze? Soll man dort von Ideologie sprechen, wo Arbeit und Marktmechanismen solche Erklärungsmuster übergestülpt werden? Wenn sich die vier zusammensetzen und ihre Befunde vergleichen, werden sie sicherlich Weiteres zutage fördern oder problematisieren, denn klar ist: Das gedankliche »Department« hat noch viele weitere Türen und Zimmer. Die Perspektiven auf das imaginierte Artefakt sind sicherlich nicht abzählbar.

Man muss aber nicht nach abstrakten Reflexionen greifen, um konkreter zu beantworten: Wo findet Comic-Forschung tatsächlich statt? Comics sind in den letzten 15 Jahren zu einem festen Gegenstand insbesondere der geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschung avanciert. In den deutschsprachigen Ländern tragen insbesondere die Gesellschaft für Comic-Forschung (ComFor) und die Arbeitsgruppe Comicforschung der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) zum Austausch und Dialog zwischen unterschiedlichen Disziplinen bei. Tatsächlich findet Comic-Forschung nämlich in einem manchmal unbequemen, oft aber auch sehr produktiven Zwischenbereich unterschiedlicher Fächer statt – etwa Literaturwissenschaft, Kunstwissenschaft, Medienwissenschaft, Soziologie, Gender Studies oder zahlreicher Regionalwissenschaften wie Amerikanistik oder Japanologie. Jede dieser Disziplinen bringt eigene Fachbegriffe, -traditionen und -forschungsperspektiven mit. Comics sind schließlich zugleich und ebenso gut: Kunstwerke, Erzählungen, Waren, Medienformen, formalästhetische Gestaltungsprinzipien, kommunikative Äußerungen, Schnittstellen von sozialen Machtgefügen, Ausdrücke von Menschen- und Weltbildern – diese Liste ließe sich lange fortsetzen. Jede Disziplin antwortet also anders darauf, wie, warum und auf welche Weise Comics als Knotenpunkte für historisch gewachsene, ästhetische und soziokulturelle Praktiken untersucht werden können. Steffen Martus und Carlos Spoerhase haben in ihrer aktuellen Publikation »Geistesarbeit: Eine Praxeologie der Geisteswissenschaften« von 2022 aber eindrucksvoll aufgezeigt, dass der wissenschaftliche Alltag geprägt ist von vielerlei anderen und häufig weit weniger glanzvollen Tätigkeiten als dem »Nachdenken« oder »Publizieren«. Was die Onlineredaktion der ComFor auf comicgesellschaft.de seit etwa anderthalb Jahrzehnten kontinuierlich abbildet, ist daher noch etwas anderes. Vor dem Schreiben steht häufig der Austausch auf Konferenzen und Workshops; das Lehren in verschiedenen Modulzusammenhängen. Konkrete Projekte wie Zeitschriftenausgaben zur Comic-Forschung werden zumeist über »Call for Papers« ausgeschrieben, auf welche mit Abstractvorschlägen zu reagieren ist. Wiederkehrende Veranstaltungen wie das öffentliche »ComFor-Panel« auf dem Erlanger Comic-Salon schaffen wiederum den Dialog mit Künstlerinnen und Künstlern und einer interessierten Öffentlichkeit. Eine jährliche Liste an Leseempfehlungen zeigt schließlich, dass Forscherinnen und Forscher zunächst auch Leserinnen und Leser sind. Als kultur- und geisteswissenschaftliche Praxisform zeichnet sich Comic-Forschung so durch zahlreiche einander überlagernde Praktiken aus, die oft weit »unter dem Radar« der Publikation verbleiben und Comic-Forschung zuallererst als ein soziales, kollaboratives Projekt ausweisen. Notwendigerweise, so schließlich auch Wirags Pointe im Eingangsbeispiel, werden wir stets nur selektive Aspekte eines Werks und seiner Produktion freilegen, die unserer jeweiligen Methodik und Fragestellung entsprungen sind. Oftmals entwickeln sich dabei aber auch unsere Praktiken weiter und wirken in die jeweiligen Fachtraditionen zurück, wenn wir nicht nur über, sondern auch mit Comics nachdenken und forschen.

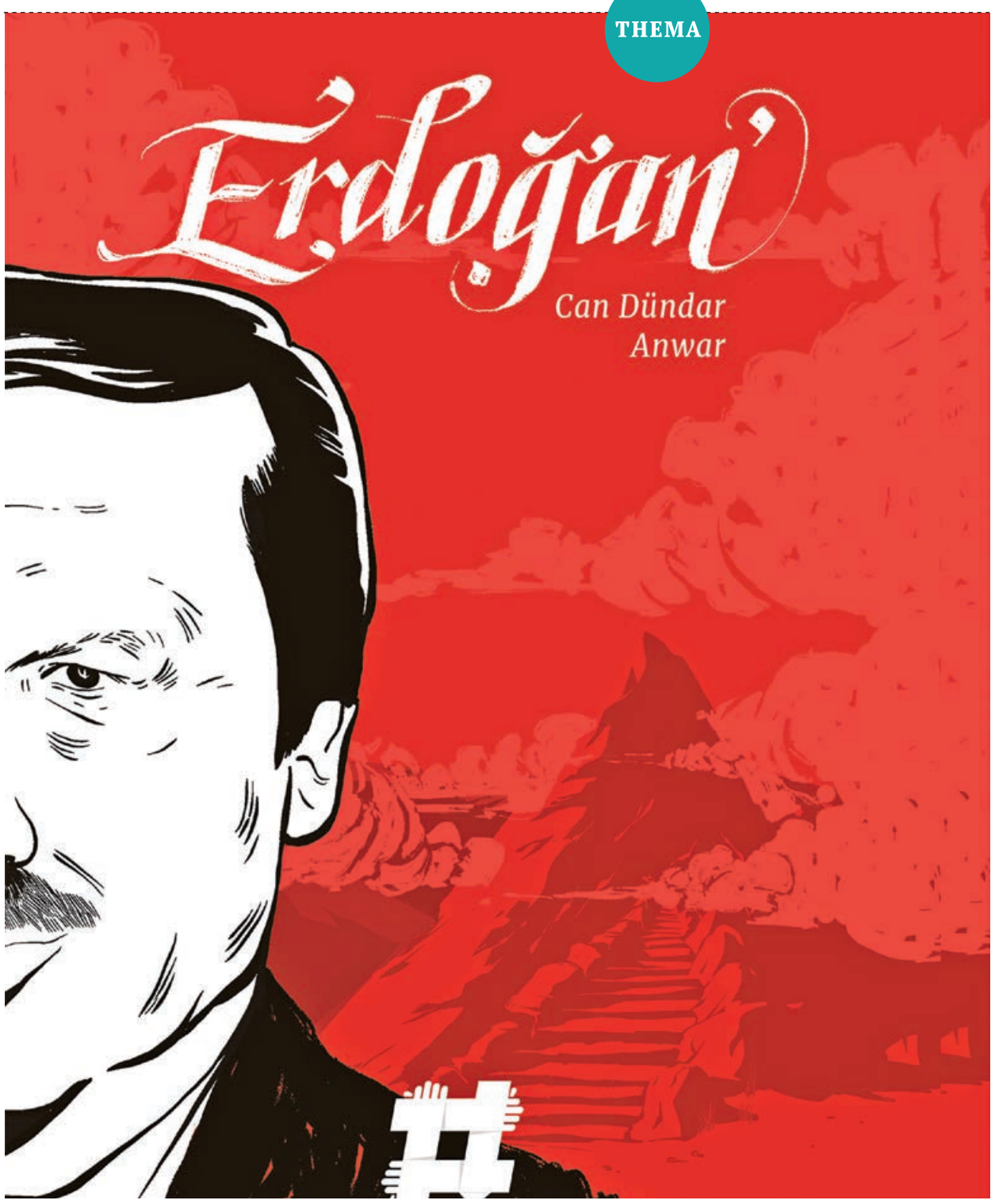


FOTO: CORRECTIV VERLAG

Gezeichnete Biografie: »Erdoğan« von Can Dündar und Anwar, erschienen im Correctiv Verlag und ÖZGÜRÜZ Press

Lukas R.A. Wilde ist Associate Professor am Department of Art and Media Studies der NTNU Norwegian University of Science and Technology in Trondheim und zweiter Vorsitzender der Gesellschaft für Comicforschung (ComFor)

Kampf um Anerkennung

Comic-Förderung in Deutschland

AXEL HALLING

Internationales Comicfestival Angoulême in Frankreich, Ende Januar: In der Zelthalle »Nouveau Monde«, stehen die Fans vor einem Stand Schlange. Sie möchten bei Aisha Franz, Jens Harder, Anna Haifisch und vielen anderen deutschsprachigen Comic-Künstlerinnen und -Künstlern eine »dédicace«, eine Signatur in Form einer Originalzeichnung, ergattern. Der »Comicstand«, eine Kooperation des Deutschen Comicvereins, dem Comic-Salon Erlangen und dem Goethe-Institut Paris, ist seit fast zehn Jahren Teil des Festivals. Die seit Jahren wachsende Quantität und Qualität deutschsprachiger Comics auf der internationalen Bühne hat das Bild gewandelt: Nicht nur Deutschlernende oder -lehrende schauen nun am Stand vorbei, sondern auch das internationale Comic-Fachpublikum, Festivalteams oder Comicschaffende aus aller Welt. Der Blick von außen auf die eigene Szene in Deutschland zeigt, wie dynamisch und vielfältig sich die Comic-Welt entwickelt hat: Auch in Deutschland entstehen Kinder-Comics und Manga, Superhelden-Parodien oder Sach-Comics. Punktuell förderten und fördern Institutionen wie der Comic-Salon Erlangen als größtes deutschsprachiges Festival seit Jahrzehnten die Szene. Für deutschlandweit mehr strukturelle Unterstützung warb vor knapp zehn Jahren das »Comicmanifest«: »Wir fordern, dass der Comic dieselbe Anerkennung erfährt wie die Literatur und bildende Kunst und entsprechend gefördert wird. Der Comic ist – wie alle anderen Künste – auf staatliche und private Unterstützung angewiesen.« Auch wenn diese Augenhöhe noch längst nicht erreicht ist, wurden seitdem einige bemerkenswerte Maßnahmen zur Unterstützung des Comics umgesetzt.

Comic-Stipendien – eine Frage der Gleichbehandlung

Die Comic-Förderung der Berliner Senatsverwaltung vergibt seit 2017 jährlich mehrere Stipendien von bis zu 24.000 Euro. Die Zahl der Bewerbungen steigt, und die in Berlin lebenden Comic-Stars Aisha Franz und Jens Harder waren dieses Jahr auf dem Festival in Angoulême für den Hauptpreis nominiert. Der seit 2014 vergebene Comicbuchpreis der Berthold Leibinger Stiftung ist aktuell mit 25.000 Euro dotiert und hat bereits vielen Comic-Werken die Veröffentlichung ermöglicht. Das möge Schule machen: Noch immer übersehen viele Einrichtungen das zwischen den (Förder-)Stühlen der Kunst und Literatur eingeklemmte Medium Comic, eine Öffnung bestehender Ausschreibungen für den Comic wäre ein Gewinn für alle Beteiligte. Comic-Zeichnen ist ein langwieriges und in der Regel unterbezahltes Geschäft, manche Langformate, auf neudeutsch »Graphic Novels« benötigen mehrere Jahre bis zur Fertigstellung.

Erkannt hat dieses Defizit auch der Bund. Die vom Comicverein gemeinsam mit dem Literarischen Colloquium Berlin organisierte Fachkonferenz »Comicexpansion. Perspektiven der Comickultur in Deutschland« im Mai 2022 wurde von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien Claudia Roth gefördert. An zwei Tagen diskutierten die Teilnehmenden die Gegenwart und Zukunft des Comics im Land. Einige der auf der Konferenz formulierten Forderungen – wie z. B. bislang fehlende nationale Comic-Stipendien – sind bereits im Prozess der Umsetzung. Eine Fortsetzung der Comicexpansion ist für 2024 in der Stadtbibliothek Bochum geplant, mit dem Schwerpunktthema Manga.

Und der Comic-Markt? Der Trend heißt Manga

Die asiatische Variante der seriellen Kunst hat sich in den letzten Jahren zur erfolgreichsten Sparte im Land gemausert. Mit Wachstumsraten im Umsatz von 75 Prozent allein 2021 trägt vor allem der Manga dazu bei, den Gesamtumsatz des deutschen Comic-Marktes im Jahr 2022 auf 260 Millionen Euro zu erhöhen, so buchreport.de. Veranstaltungen wie die Manga-Comic-Con der Leipziger Buchmesse geben dem von Jugendlichen getragenen Manga-Trend eine große Bühne.

Stichwort junges Publikum: Wenn es um Wissensvermittlung geht, schwindet die Skepsis gegenüber Comics im Bildungsbereich immer mehr. Selbst Gedenkstätten entdecken Comics als Möglichkeit, junge Menschen zum Lesen schwieriger Themen zu bringen. Bei den »Serious Games«, comicbebilderten Lern-Apps, können sich die Lesenden am Handy komplexe Zusammenhänge wie DDR-Geschichte oder Zwangsarbeit in spielerischer Form selbst erarbeiten. Ebenso haben sich bundesweit viele Bibliotheken schon länger auf das breite Interesse am Comic eingestellt. Die meisten sind sehr gut sowohl im Kinder-, Jugend- als auch Erwachsenenbereich aufgestellt und bieten vielseitige Veranstaltungen zu Comics an.

Bei allen positiven Trends ruhen auch die Herausforderungen nicht: Rasant gestiegene Papierpreise verteuern die Produktion, die wachsende Nutzung Künstlicher Intelligenz beschäftigt Comicschaffende nicht nur wegen bedrohter Urheberrechte. Die weitere Anerkennung des Comics als ein innovatives Element unserer Kultur ist daher Pflicht.

Der Deutsche Comicverein will unter anderem die deutsche Comic-Szene stärker vernetzen, deutsche Comics, Graphic Novels und Manga national und international bekannter machen, die Anerkennung des Comics als eigenständige Kunst- und Kulturform voranbringen und auf lange Sicht ein Comic-Zentrum gründen.

Axel Halling ist Vorstandsvorsitzender des Deutschen Comicvereins

»Manga ist Soft Power«

Kai-Steffen Schwarz im Gespräch

Der globale Erfolg japanischer Comics, deren kulturelle Wurzeln und die besondere Faszination endloser Bildgeschichten – über diese Themen und mehr spricht Ludwig Greven mit Kai-Steffen Schwarz, dem Programmleiter Manga beim Carlsen Verlag.

Ludwig Greven: Manga bedeutet übersetzt Comic. Was unterscheidet diese japanischen Comics grundsätzlich von westlichen?
Kai-Steffen Schwarz: Auf dem internationalen Comic-Markt gibt es natürlich stilistische Annäherungen zwischen West und Ost. Manga hat historische Vorläufer in der japanischen Kultur. Das geht zurück bis ins 12. Jahrhundert. Die Chojugiga, Schriftrollen mit Zeichnungen, gelten als Vorläufer sowohl für Manga als auch Anime, die japanischen Zeichentrickfilme. Als Publikationsform, wie wir sie heute kennen, sind Manga seit den 1960er Jahren entstanden. Das Besondere ist auch die japanische Leserichtung von hinten nach vorne, und sie sind in der Regel schwarz-weiß. Das hat im Wesentlichen ökonomische Gründe. Denn die Erstpublikation erfolgt in einfach gedruckten preisgünstigen Magazinen für unterschiedliche Alters- und Interessengruppen. Die Manga-Geschichten werden dort kapitelweise zuerst veröffentlicht, wöchentlich oder monatlich. Die Magazine haben bis zu mehrere Hundert Seiten Umfang, die von verschiedenen Künstlern gefüllt werden. Das sind eine Art Soap-Packages, wie Soap-Operas im Fernsehen. Anders als amerikanische oder europäische Comics sind das keine abgeschlossenen Geschichten. Wenn das Publikum sie gut findet, werden sie fortgesetzt. Am Ende können sie bis zu mehrere Tausend Seiten umfassen. Die beliebtesten werden als Bücher veröffentlicht.

Bestanden die historischen Vorläufer auch schon aus Bilderserien und Text?
Das waren Holzschnitte mit einzelnen Zeichnungen. Im 19. Jahrhundert gab es Manga genannte Skizzensammlungen. Als Story-Manga mit vielen Zeichnungen, die eine Geschichte erzählen, sind sie ein Produkt der Neuzeit.

Was waren die Gründe, dass sich das nach der Öffnung des Landes im 19. Jahrhundert und besonders nach der Niederlage im Zweiten Weltkrieg und der US-Besatzung entwickelt hat?
Künstlerisch hat das im Wesentlichen ein Zeichner geschaffen, Osamu Tezuka. Er hat unendlich viel gezeichnet und gilt als Vater des Story-Manga. Er wurde wiederum von Disney und expressionistischen Filmen aus Deutschland und Frankreich beeinflusst. Umgekehrt hatten japanische Comics und Trickfilme Rückwirkungen auf die westlichen. Deutsche Animationsserien wie »Wickie und die starken Männer« und »Biene Maja« wurden in den 1960er und 1970er Jahren vom ZDF und ORF bei japanischen Firmen in Auftrag gegeben. In Japan hatte sich da bereits ein Millionenmarkt entwickelt.

Gibt es für die massenhafte Verbreitung von Manga spezifische gesellschaftliche oder kulturelle Gründe?
Die visuelle Kultur hat in Japan einen wesentlich höheren Stellenwert. Schon die japanische Schriftsprache ist bildlich. In Deutschland und anderen westlichen Kulturen gilt eher das geschriebene Wort. Die Form als billige Wegwerf-Lektüre hat zum einen damit zu tun, dass damit ein großes Publikum erreicht werden sollte. Zum anderen damit, dass es zunächst im Großraum Tokio entstand. Die Wohnungen dort sind sehr klein. Da ist kaum Platz, um etwas aufzubewahren.

FOTO: CORRECTIV VERLAG

Eine Seite aus »Erdoğan« von Can Dündar und Anwar

Es gibt eine Vielzahl von Manga-Zeichnern und sehr unterschiedliche Formen und Genres.
Das hat sich im Lauf der Zeit aufgegliedert in sehr viele Subgenres, von Manga für Kinder über Science-Fiction bis zu Manga speziell für Erwachsene. Zum Teil auch nach den unterschiedlichen Künstlerinnen und Künstlern. Das Besondere im Vergleich zum hiesigen Markt ist auch, dass sie eher industriell produziert werden. Zuerst erscheinen sie in einem der Magazine, und wenn sie erfolgreich und beliebt sind, was immer wieder abgefragt wird, werden sie weitergeführt. Wenn nicht, werden sie beendet, und es kommt eine neue Serie an ihren Platz. Das Denken ist vom Publikum her. Auch innerhalb der Magazine für die einzelnen Zielgruppen gibt es ganz unterschiedliche Genres vom alltäglichen Leben bis zu Fantasy. Es gibt auch Sach-Manga.

Manga wird in Japan von der Regierung und Politik gefördert. Weil es, anders als Comics bei uns, als Teil der offiziellen Kultur gesehen wird?
Unter dem Motto »Cool Japan« wird Manga als Mittel der nationalen Selbstdarstellung von der Regierung unterstützt. Die gesamte japanische Popkultur gilt weltweit als Soft Power, ein Sympathiefaktor. Und sie lockt Touristen an, was für das Land sehr wichtig ist. Selbst das Interesse an der japanischen Sprache ist durch Manga und japanische Trickfilme gestiegen.

In den Manga wirken die Figuren nach unseren Vorstellungen häufig niedlich, mit großen Augen und kindlichen Zügen. Hat auch das eine kulturelle Tradition?
Diese verniedlichende Form findet man auch im japanischen Alltag. Wenn man beispielsweise in ein Café geht, hat die weibliche Bedienung eine andere Stimmlage als sonst. Alles ist sehr auf Höflichkeit und Freundlichkeit aus. Es gibt in den Manga aber große Unterschiede. Je mehr sie sich an Erwachsene richten, desto realistischer sind die Zeichnungen. Dass sie bei uns insgesamt als niedlich wahrgenommen werden, hängt damit zusammen, dass zuerst die Titel für Kinder importiert wurden.

Wann sind Sie selbst zuerst mit Manga in Berührung gekommen?
Anfang der 1990er Jahre, als ich um die 20 war und die Manga in Deutschland auf den Markt kamen. Schon als Kind war ich Comic-Fan, habe die »Lustigen Taschenbücher« von Disney gelesen, »Asterix«, »Lucky Luke«, »Tim und Struppi«, also die franko-belgischen Comics.

Weshalb wurden Manga damals importiert?
Auslöser war ein japanischer Zeichentrickfilm, »Akira«, der in den USA für Furore sorgte. Man sah, dass Manga in Japan bereits sehr erfolgreich waren. Man hat diese dann allerdings verwestlicht, etwa die Leserichtung umgestellt, und sie in Abstimmung mit den Zeichnern koloriert. Ab Ende der 1990er Jahre wurden dann auch erste Buchserien mit der Leserichtung von hinten nach vorn veröffentlicht, bei Carlsen als erstem Verlag die längere Serie »Dragon Ball«, die es heute noch gibt. Das Witzige ist, dass man fast dazu gezwungen war. Denn dem Comic ging es damals hier nicht so gut. Man wusste aber, »Dragon Ball« ist in anderen Ländern erfolgreich, z. B. in Frankreich. Der Zeichner bestand jedoch darauf: Wenn das hier erscheinen sollte, dann in japanischer Leserichtung. Der Erfolg der Manga hat sicher auch damit zu tun, dass das endlich wieder etwas für das junge Publikum war, mit der man die Elterngeneration verwirren konnte. Wenn die Eltern schon den gleichen Musikgeschmack hatten, konnten sie sich damit von ihnen differenzieren.

Manga werden oft in Tausenden Bildern und in potenziell endloser Fortsetzung erzählt. Widerspricht das nicht der heutigen eher schnelllebigen westlichen Kultur gerade bei jungen Menschen?
Das ist ein interessanter Punkt, zumal man auf die Fortsetzung warten muss. Das liegt wohl zum einen an der speziellen visuellen Form und Erzählweise. Wer wie viele heute bei uns generell an Visuellem interessiert ist, ist auch dafür zu begeistern. Zum anderen ist es ein Interesse an den Charakteren, mit denen sich die Leser identifizieren und deren Geschichte sie folgen wollen. Im Gegensatz zu westlichen Comics, die immer wieder bei null anfangen und wo die Figuren klar definiert sind, entwickeln sie sich. Sie werden älter, sie können sich mit anderen Figuren befreunden oder verfeinden, Kinder kriegen, sterben. Selbst wenn die Geschichte fiktional ist, hat es eine Konsequenz. Insofern ist es lebensnäher. Es gibt auch viele ambivalente Charaktere, nicht die typischen Gut-Böse-Schemata wie in westlichen Comics und Superhelden- oder Hollywood-Filmen. Sie haben immer auch Schwächen, die zum Ausdruck kommen.

Japanische wie andere fernöstliche Kultur wird bei uns ja sonst eher als exotisch und fremd wahrgenommen. Ist der Erfolg der Manga auch ein Zeichen kultureller Globalisierung?
Auch in Japan gibt es großes Interesse an westlicher Kultur und Popkultur. Die gilt dort zum Teil als exotisch. Gleichzeitig werden die alten Künste hochgehalten. Animationsfilme z. B. haben dort eine lange Geschichte. Die lassen sich leicht übertragen. Ein Manga-Fan ist aber nicht automatisch generell an Japan und der dortigen Kultur interessiert.

Manga gibt es längst auch von westlichen Zeichnern. Sind das nur Adaptionen, oder hat sich da wiederum eine eigene Comic-Form entwickelt?
Das ist natürlich am Vorbild orientiert, aber es gibt da inzwischen sehr eigene Formen. Dem Publikum ist es meist egal. Ein wesentlicher Unterschied: Manga-Zeichner bei uns können – anders in Japan und wie generell bei Comics – in der Regel davon allein nicht leben. In Japan haben sie zum Teil Assistenten, um jede Woche Dutzende Seiten abliefern zu können.

Sind Sie bei westlichen Manga mit dem Vorwurf der kulturellen Aneignung konfrontiert worden?
Kulturen beeinflussen sich immer gegenseitig. Aneignung wäre es dann, wenn eine Zeichnerin oder ein Zeichner hier einen Manga produziert, das im heutigen Japan spielt, ohne jemals dort gewesen zu sein und das Leben da nicht kennt. Das wäre nicht authentisch, weil es nicht die kulturellen Erfahrungen berücksichtigt. Das würden wir als Verlag nicht machen.

Neuerdings verbreiten sich auch Comics aus Korea in Europa und den USA sehr stark. Sind sie von Manga inspiriert?
Das ist ursprünglich wohl daran angelehnt. Die heute populären koreanischen Webtoons sind aber in der Regel in Farbe, haben zunächst meist nur kurze Kapitel und werden nicht in Magazinen, sondern in digitaler Form erstveröffentlicht. Man scrollt von unten nach oben. Auch in Japan werden inzwischen zwei Drittel der Manga-Umsätze digital erzielt.

Wird man als Verleger von Comics und Manga von anderen Verlagen eigentlich ernst genommen?
Es gibt sicher einige, die sagen, »Wir machen seriöse Literatur, ihr nur komische«. Das ist aber auch eine Generationsfrage. Wenn man, wie ich, mit dem Medium aufgewachsen ist und es mag, gibt es da in der Regel keine Vorbehalte.

Vielen Dank.

Kai-Steffen Schwarz ist Programmleiter Manga beim Hamburger Carlsen Verlag. Ludwig Greven ist freier Publizist

FOTO: AVANT-VERLAG

Eine kritische Graphic Novel über Schönheit: »Im Spiegelsaal« von Liv Strömquist, erschienen im avant-verlag

Warum ist Argentinien auf dem Globus unten?

Von Eternauta bis Mafalda: Gesellschaftskritik mithilfe von Comics

JEANINE MEERAPFEL

Comics sind aus der Gesellschaftskritik Argentiniens nicht wegzudenken. Einige der weltweit angesehensten Vertreter der Comic-Kunst entstammen der sogenannten »Argentinischen Schule«. Und der Comic ist in Argentinien längst eine anerkannte Kunstgattung.

Entstanden Ende des 19. Jahrhunderts in den USA, verbreitete sich die neue Kunstform mit ihrer innovativen Kombination von Bildfolgen, Lautmalerei und Figurensequenzen schnell. Argentiniens großer Zeitungsmarkt brachte Anfang der 1920er Jahre eine eigene Riege kreativer Zeichner hervor. Nach den Goldenen Jahrzehnten der 1940er bis 1960er Jahre behaupteten sich die Comics im Widerstand gegen die Diktatur in den 1970er Jahren. Die bekannten argentinischen Comics sind vor allem eins: politisch.

Mafalda ist eine universale Figur: ein aufmüpfiges Mädchen, das alles infrage stellt in der Welt

Zu Beginn meiner Amtszeit als Präsidentin der Akademie der Künste ließ ich Szenen aus einigen Comic-Klassikern auf die Glasfassade des Akademiegebäudes am Pariser Platz projizieren. Der damalige Programmbeauftragte Johannes Odenthal hatte mich gefragt, ob ich nicht einen künstlerischen Beitrag aus Argentinien, dem Land, in dem ich geboren und aufgewachsen bin, zeigen möchte. Bei seiner Frage, was denn besonders für Argentinien sei, dachte ich sofort an Comics! Ich wählte für die Installation sechs argentinische Künstler aus, die seit den 1950er Jahren mit Humor, scharfer Kritik und visionärer Einbildungskraft ganze Generationen geprägt haben: den Schriftsteller Héctor Germán Oesterheld, die Zeichner Solano Francisco López und Alberto Breccia, Hugo Pratt und Quino sowie mit Miguel Repiso (REP) einen Vertreter der neuen Generation.

Diese Künstler haben biografische Wurzeln in Deutschland, Paraguay, Italien, Spanien und dem Libanon; in ihrer Kunst spiegelt sich das kritische Gewissen und das imaginäre Bewusstsein einer Einwanderungsgesellschaft.

Die Installation würdigte in ihrem Titel »Mafalda und Eternauta retten die Welt« vom 11. November 2015 bis 17. Januar 2016 die zwei bekanntesten argentinischen Comic-Figuren: Eternauta ist der Held in »El Eternauta« von Héctor Germán Oesterheld (1919-1978) und Solano Francisco Lopéz (1928-2011); die Science-Fiction-Geschichte spielt in Buenos Aires und erzählt von dem Widerstand gegen eine Invasion von Außerirdischen. Während der argentinischen Militärdiktatur repräsentierte die Figur des Eternauta den Widerstand gegen diese.

In einem Interview, das wir während der Vorbereitung der Fassadeninstallation führten, erinnerte sich REP daran, wie ihn das »Verschwinden« – die Militärdiktatur verschleppte und ermordete Intellektuelle und jeden, der irgendwie »links« war – Oesterhelds geprägt hat: Es war in den 1970er Jahren, REP war 15 Jahre alt, als er beim Récord Verlag arbeitete, für den Oesterheld Comics produzierte. Oesterhelds Töchter waren politisch aktiv, er schloss sich ihnen in der Widerstandsbewegung »Montoneros« an. Und eines Tages kam er einfach nicht mehr in den Verlag. Die vier Töchter waren bereits verschleppt worden, dann auch er, so berichtete REP: »Aber allmählich wurde mir einiges klar, ich hörte von den Müttern der Plaza de Mayo … Ich war auf dem Weg dahin, als ich mir bewusst darüber wurde, was eine Diktatur und was eine Demokratie ist, denn es war mir nicht einmal klar gewesen, dass es beides gibt. Und da wurde mir erst der Leidensweg von Oesterheld bewusst und der der Mütter. Da wurde ich politisch.«

So erinnert sich REP, der zu einem idealistischen Humanisten wurde, der heute in seinen Zeichnungen, unter anderem für die liberale Tageszeitung »Página 21«, die aktuellen Themen in ironische Distanz übersetzt.

Im Januar 2022 sprach Andrea Heinze im rbb-Interview mit mir und Nacha Vollenweider, einer jungen argentinischen Comic-Künstlerin, die erst nach der Militärdiktatur, in den 1980er Jahren geboren wurde. Und auch sie erzählte davon, dass sie der Eternauta stark beeindruckt habe, die Erzählung eines Helden, der in der Gruppe agiert, nicht als einzelner Superheld, der Zeitreisende, der sie die Geschichte Argentiniens besser verstehen lasse. Auf Deutsch erschienen ist der Comic »Eternauta« hierzulande übrigens im Berliner avant-Verlag auf Initiative von Johann Ulrich.

Ganz anders Mafalda, die weltbekannte Schöpfung von Quino, kurz für Joaquín Salvador Lavado. Mafalda ist eine universale Figur: ein sensibles und neunmalkluges, kleines, aufmüpfiges Mädchen, das alles infrage stellt in der Welt. Sie ist ebenso eine Kultfigur in Argentinien, aber auch weltweit. Sie benennt familiäre und gesellschaftliche Ungerechtigkeiten, Feminismus, Kolonialismus, Unmenschlichkeit und stellt nicht zuletzt die Frage, warum Argentinien auf dem Globus unten und nicht oben ist.

Mafalda benennt familiäre und gesellschaftliche Ungerechtigkeiten, Feminismus, Kolonialismus, Unmenschlichkeit

Diese Zeichner, von denen ich hier leider nur wenige exemplarisch nennen konnte, vertreten sehr unterschiedliche künstlerische Stile. Aber sie alle reflektieren für ein breites Publikum Politik, Geschichte und Gedächtnis. Wer genau hinsieht, wird verstehen, wie die Kunst des Comics, indem sie menschliche Geschichten erzählt, es schafft, die Welt zu retten.

Jeanine Meerapfel ist Filmemacherin und Präsidentin der Akademie der Künste in Berlin

Africomics

Heike Friesel im Gespräch

Comic-Künstlerinnen und -Künstler aus 14 afrikanischen Ländern haben sich beim Regionalprojekt des Goethe-Instituts in Workshops getroffen, gemeinsame Perspektiven entdeckt und neue (Comic-)Welten entworfen. Heike Friesel berichtet über »Africomics«.

Theresa Brüheim: »Africomics«, was ist das? Welche Idee steckt hinter dem Projekt? Wie hat es sich entwickelt?
Heike Friesel: »Africomics« ist ein sogenanntes Regionalprojekt. Das heißt, aus der gesamten Region Subsahara-Afrika haben sich 15 Länder beteiligt. Wie der Name nahelegt, geht es um afrikanische Comics. Wir sind in der Coronapandemie mit dem Projekt gestartet und mussten es entsprechend anpassen: Wir haben mit der Webseite goethe.de/africomics begonnen, auf der anfangs Comic-Künstlerinnen und -Liebhaber aus verschiedenen Ländern Kurzvideos zu Comics veröffentlicht haben. Ende 2021 konnten wir dann mit den ursprünglich angedachten Workshops beginnen. Diese wurden immer durch eine Doppelspitze geleitet. Sie bestand aus einer Person aus dem Gastland und einer aus Deutschland – das waren im Wechsel die drei deutschen Comic-Künstlerinnen und -Künstler: Birgit Weyhe, Mikael Ross und Sebastian Lörscher. Die Workshops fanden unter anderem im Kongo, in Kamerun, Angola, Namibia, Togo, Ghana, Senegal, Burkina Faso und Côte d'Ivoire statt. Thema war: »Was wäre wenn? Stell dir deine schönste Welt vor«. Das wurde ganz unterschiedlich interpretiert.

Im Anschluss wurde aus jedem Workshop eine Person ausgewählt, die dann im Sommer 2022 an einem länderübergreifenden Workshop teilnehmen konnte. An diesem waren 17 Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus 15 verschiedenen Ländern beteiligt. Unser erstes Ziel war es, Vernetzung unter den Comic-Künstlerinnen und -Künstlern zu erreichen. Denn diese gehören nie richtig dazu, sie werden häufig weder als Künstlerinnen noch als Illustratoren wirklich anerkannt. Thema dieses internationalen Workshops war: »Decolonize!« Dazu gab es viele Geschichten, Fragestellungen und Ansätze: Was bedeutet Kolonisierung? Wie wurde die Geschichte der Sklaverei und des Sklavenhandels aufgearbeitet? Es wurde sich intensiv mit der eigenen vorkolonialen Kultur auseinandergesetzt. Dabei hat sich ein großer Stolz auf die eigene Kultur gezeigt, die vor allem von Natur und Mystik geprägt ist. Insgesamt haben 14 Personen ihren Comic beendet. Es sind ganz tolle und sehr unterschiedliche Sachen entstanden. Diese erscheinen bald in Buchform in drei Sprachen: Deutsch, Englisch und Französisch. Es wurden auch Ausstellungen zur Verteilung in den Gastländern produziert, die bereits in Ghana gedruckt wurden und gerade ausgeliefert werden. Die Künstlerinnen und Künstler werden natürlich honoriert und erhalten einen Vorschuss auf das Buch, was in vielen afrikanischen Ländern eher unüblich ist. Wir hoffen, dass das Buch im Sommer erscheinen wird.

Inwieweit kann man von einer afrikanischen Comic-Szene sprechen? Welche Länder sind beim Thema Comics besonders gut aufgestellt?
Grundsätzlich kann man sagen, dass die ehemals von Frankreich kolonisierten Länder eine stärker ausgeprägte Comic-Szene haben. Das kommt natürlich daher, dass Frankreich und auch Belgien zu den wichtigsten Comic-Ländern in Europa zählen. Ansonsten muss man leider sagen, dass die Comic-Szene in Afrika eher wenig ausgeprägt ist. Es gibt aber einige ganz, ganz tolle Künstlerinnen und Künstler, die wir im Rahmen von »Africomics« zum Teil auch entdeckt haben.

Welche Themen prägen Comics in den an »Africomics« beteiligten Ländern?
Mehrheitlich sind es Superhelden-Comics oder auch Illustrationen im Bildungsbereich. Der Comic, wie wir ihn aus Deutschland und Europa kennen, unter anderem Dystopien in Comic-Form, ist eher weniger verbreitet. Superheldinnen und -helden sind dominierend. Es gibt aber auch Alltagsgeschichten aus den Slums und Armenvierteln und ebenfalls Comics, die sich mit der traditionellen, vorkolonialen Kultur beschäftigen.

Welches Ziel steht hinter »Africomics«?
Wir haben zwei Ziele verfolgt: Zum einen ist es uns wichtig, die innerafrikanische Vernetzung zu fördern. Die findet sonst sehr wenig statt, denn es gibt dafür keine Institutionen. Und gerade Comic ist eine randständige Kunstform. Jedoch haben wir gesehen, dass die Comic-Künstlerinnen und -Künstler ähnliche Fragen, vor allem der Identität, und gemeinsamen Realitäten beschäftigen. Auch der technische Austausch zum Zeichnen war sehr wichtig. Wir haben die Hoffnung, dass durch das Projekt bleibende Strukturen für die Vernetzung und den Austausch in der Comic-Szene entstehen.

Zum anderen ist die Publikation der Comics als Buch auch in deutscher Sprache von Bedeutung, um Comics made in Africa mehr Aufmerksamkeit auch im deutschsprachigen Raum zuteil werden zu lassen. Es sind so viele auch künstlerisch beeindruckende Comics dabei, sodass ich mich schon sehr auf die Veröffentlichung freue.

Vielen Dank.

Heike Friesel leitet das Goethe-Institut Ghana. Theresa Brüheim ist Chefin vom Dienst von Politik & Kultur

Regionale Tageszeitungen stehen unter doppeltem Druck

Die Existenzgrundlage der örtlichen Zeitungsverlage ist in Gefahr

HELMUT HARTUNG

Die Berichterstattung der meisten aktuellen Medien über das Medienhaus Axel Springer konzentriert sich dieser Tage vor allem auf den Skandal um E-Mails des Vorstandsvorsitzenden Mathias Döpfner und die Entlassung des ehemaligen Bild-Chefredakteurs Julian Reichelt. Dabei gerät ein wenig aus dem Blickfeld, dass es anscheinend auch um die wirtschaftliche Entwicklung des Konzerns nicht gut bestellt ist. Die verkauften Auflagen von Bild und BZ haben sich innerhalb von zehn Jahren halbiert und lagen 2022 nur noch bei rund 1,1 Millionen Exemplaren. Die verkaufte Auflage der Tageszeitung Die Welt erreichte im 4. Quartal 2022 nur noch rund 88.800 Exemplare. Verglichen mit dem vierten Quartal 2014 ist das ein Rückgang der Auflage um rund 111.000 Exemplare. Deshalb hatte Döpfner im Februar angekündigt, dass es bei den beiden Kernmarken Bild und Welt »in den Bereichen Produktion, Layout, Korrektur und Administration deutliche Reduzierungen von Arbeitsplätzen geben wird«. »Um auch künftig wirtschaftlich erfolgreich zu bleiben, muss sich unser Ergebnis im deutschen Mediengeschäft in den nächsten drei Jahren um rund 100 Millionen Euro verbessern. Durch Umsatzsteigerungen, aber auch durch Kostenreduzierungen«, schrieb der Springer-Chef an die Mitarbeiter. Wenige Tage später tauschte Springer die komplette Chefredaktion von Bild aus.

Deutschland ist ein Land der Zeitungs- und Zeitschriftenleser. Täglich erscheinen 316 Tageszeitungen

Die wirtschaftliche Situation bei Springer unterscheidet sich nicht wesentlich von der Lage der Mehrzahl regionaler Tageszeitungen. Deutschland ist ein Land der Zeitungs- und Zeitschriftenleser. Täglich erscheinen 316 Tageszeitungen mit weit über eintausend lokalen Ausgaben in einer gedruckten Gesamtauflage von über 12 Millionen Exemplaren. Daneben kommen 16 Wochenzeitungen mit 1,63 Millionen Exemplaren und sechs Sonntagszeitungen mit einer Auflage von 1,53 Millionen heraus. Die Internetangebote der Zeitungen besuchen mittlerweile 46,8 Millionen Menschen über 14 Jahren (67,9 %). Mehr als 9,6 Millionen mobile Nutzer informieren sich via Smartphone oder Tablet-App mithilfe mobiler Verlags-Webseiten. Insgesamt lesen fast 60 Millionen Deutsche ab 14 Jahren regelmäßig die gedruckte Zeitung oder nutzen mindestens einmal wöchentlich ein digitales Zeitungsangebot.

Aber der deutsche Zeitungsmarkt befindet sich in einem Strukturwandel. Die Auflagen und Umsätze sind lang anhaltend konstant rückläufig. Betrug die Gesamtauflage der Tageszeitungen in Deutschland im Jahr 1991 noch 27,3 Millionen Exemplare, waren es im Jahr 2021 nur noch rund 12,3 Millionen Exemplare. Auch die Umsätze bewegen sich seit Jahren abwärts. Wurden im Jahr 2008 noch rund 9,22 Milliarden Euro umgesetzt, prognostiziert PwC bis zum Jahr 2023 einen weiteren Rückgang auf rund 7,21 Milliarden Euro. Die digitale Transformation läuft, wird aber erst mittelfristig zu Kompensation führen, weil es weiterhin schwierig ist, digitale Inhalte zu verkaufen.

In Thüringen wird die Zustellung einer gedruckten Zeitung eingestellt

Ab 1. Mai wird es im thüringischen Landkreis Greiz für 300 Abonnenten der Ostthüringer Zeitung keine Zustellung ihrer gedruckten Tageszeitung mehr geben. Dieser Schritt der Funke Medien Thüringen ist bisher einmalig in Deutschland. »Die Zustellkosten haben sich inzwischen so erhöht, dass wir mit den Abos in den Städten diejenigen in den ländlichen Gebieten subventionieren«, erläutert Michael Tallai, Geschäftsführer der Funke Medien Thüringen, diesen außergewöhnlichen Schritt. Er wisse, dass auch andere Verlage mit größeren ländlich strukturierten Verbreitungsgebieten ähnliche Überlegungen hätten. Bereits im Mai 2020 hat das Beratungsunternehmen Schickler davor gewarnt, dass bis zum Jahr 2025 die Anzahl der zustellgefährdeten Gemeinden in Deutschland ungefähr 40 Prozent aller Gemeinden betragen könnte. In diesen 4.396 Orten leben in Deutschland derzeit über 4,3 Millionen Einwohner, die von einer Zustellung mit der gedruckten Tageszeitung ausgeschlossen werden könnten. In Greiz beginnt sich die Prognose jetzt zu bewahrheiten.

Funke versucht die bisherigen Printabonnenten mit großem Aufwand davon zu überzeugen, zur Digitalausgabe zu wechseln. Aus der Fläche will sich das Medienhaus auf keinen Fall zurückziehen, man wolle auch keine Kreisredaktionen schließen oder Arbeitsplätze abbauen. Das sei definitiv der falsche Weg, »weil wir dadurch unser Produkt beschädigen«, erläutert Tallai. Das Modellprojekt in Greiz sei gerade deshalb gestartet worden, um auch bei ungünstigen wirtschaftlichen Voraussetzungen die Menschen auf dem Land mit lokalen und regionalen Informationen zu versorgen. Die Zustellung von periodischen Presserzeugnissen wird zuerst in ländlichen Gebieten, in Flächenländern wie Thüringen, Sachsen oder Niedersachsen, problematischer. Sinkende Auflagen, höhere Papierpreise, steigende Energie- und Spritausgaben sowie die Erhöhung des Mindestlohns führen bei der Belieferung der Abo-Kunden zu immer höherem finanziellen Aufwand. Dadurch werden zunehmend mehr Zustellgebiete unwirtschaftlich.

Länder fordern vom Bund die Förderung der Zustellung

Um die Verlage wirtschaftlich zu entlasten, appellieren die Länder seit Monaten an den Bund, »schnellstmöglich« Maßnahmen zu ergreifen, um die flächendeckende Versorgung mit periodischen Presseerzeugnissen auch tatsächlich weiterhin zu gewährleisten. So bat der Bundesrat im September vergangenen Jahres die Bundesregierung, zeitnah ein Förderkonzept vorzulegen, das eine unabhängige journalistische Tätigkeit der Medienhäuser auch zukünftig gewährleistet.

Eine Reaktion aus Berlin blieb jedoch aus. Die Medienminister aus Nordrhein-Westfalen und Sachsen, Nathanael Liminski und Oliver Schenk, haben erst jüngst gemeinsam die Ampelregierung aufgefordert, umgehend Maßnahmen zu ergreifen, um die flächendeckende Versorgung mit periodischen Presseerzeugnissen auch weiterhin zu gewährleisten. Liminski betonte: »Starker Lokaljournalismus ist in diesen Zeiten wichtiger denn je. Es ist in unser aller Interesse, dass die gedruckte Zeitung auch zukünftig in der Fläche gelesen werden kann. Die Mediennutzung wird immer digitaler. Aber wir dürfen nicht vergessen, dass es nach wie vor sehr viele Menschen gibt, die auf die gedruckte lokale Presse nicht verzichten wollen oder können. Es ist höchste Zeit, dass der Bund seine Pläne konkretisiert und klar kommuniziert, damit die Branche in einem schwierigen Marktumfeld schnellstmöglich Planungssicherheit bekommt.«

In ihrem am 12. April in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung veröffentlichten Beitrag »Presseförderung dient dem Gemeinwohl« zeigen die SPD-Politiker Heike Raab, Verena Hubertz und Dirk Wiese mit konkreten Vorschlägen auf, wie die im Koalitionsvertrag vereinbarte flächendeckende Versorgung mit periodischen Presseerzeugnissen gewährleistet und umgesetzt werden kann – und sollte. Priorität habe die finanzielle Unterstützung bei der »letzten Meile« der Zustellung von Abonnement-Zeitungen, ohne in deren redaktionelle Unabhängigkeit einzugreifen. Die Zustellförderung solle sich auf Tages- und Wochenzeitungen beziehen, die bestimmte Kriterien erfüllen – regelmäßige, inhaltlich vielfältige Berichterstattung, die jedem zugänglich ist – und die den Pressekodex achten. Die Abo-Auflage und das Verbreitungsgebiet – ländliche Regionen bedürfen besonderer Förderung – nennt das Grundsatzpapier als Kriterien für die Höhe der Förderung, die auf zehn Jahre begrenzt und degressiv gestaltet sein soll. Schließlich gehe es »nicht um die bloße Förderung von Printerzeugnissen, sondern um demokratische Daseinsvorsorge«. Hier stehe die Politik »in der Verantwortung, die Gewährleistung der Informationsinfrastruktur unserer Gesellschaft sicherzustellen«. Daher sei jetzt schnelles Handeln nötig, so der Appell von Raab, Hubertz und Wiese: »Demokratie lebt von Teilhabe und Partizipation informierter Bürgerinnen und Bürger. Wir brauchen schnell eine Presseförderung, auch für unser Gemeinwohl.«

Die Notwendigkeit und verfassungsrechtliche Möglichkeit einer Zustellförderung für die Presse bestätigte auch ein aktuelles Gutachten, das vom Bundesministerium für Wirtschaft und Klima (BMWK) veröffentlicht wurde und bereits von der vorherigen Behörde in Auftrag gegeben worden war. Zusammen mit den Ergebnissen der Studie teilte das Bundesministerium allerdings mit, dass es für eine Bundesförderung der Presse »keine Zuständigkeit« besitze. Auch mache sich das BMWK »die Schlussfolgerungen der Studie nicht zu eigen«. Damit liegt der Ball anscheinend bei Claudia Roth, Staatsministerin für Kultur und Medien. Doch auch aus ihrem Haus gibt es bisher keine Aktivitäten, die Presse zu unterstützen. Allerdings wurde hier inzwischen wenigstens ein weiteres Gutachten in Auftrag gegeben, dessen Ergebnisse noch ausstehen.

Onlineangebote der ARD werden zu Konkurrenten für regionale Zeitungen

Es sind nicht nur ungünstige wirtschaftliche Rahmenbedingungen und der Wandel in der Mediennutzung, die die Existenzgrundlage der Zeitungen gefährden, dazu trägt auch die wachsende Konkurrenz durch Onlineangebote von ARD-Anstalten bei. In dieser für die Verlage wirtschaftlichen komplizierten Situation werden die Länder ihrer verfassungsmäßigen Verantwortung für die Sicherung der Medienvielfalt in Deutschland nur ungenügend gerecht. Während einerseits die Bundesregierung aufgefordert wird, das Vorhaben aus dem Koalitionsvertrag, die Pressezustellung zu fördern, schnell umzusetzen, wollen sie andererseits die regionale Berichterstattung der ARD weiter stärken. So heißt es im Punkt 4 des Beschlusses der Rundfunkkommission der Länder vom 20. Januar 2023: »Ziel des Reformfelds ›Digitale Transformation gestalten und Qualität stärken‹ ist die Erhöhung der Regionalität, Pluralität und journalistisch-publizistischen Qualität«. Beim Beschluss zur Einsetzung eines Zukunftsrates haben die Länder am 8. März 2023 als eine von vier Fragestellungen formuliert: »Wie können die Inhalte öffentlich-rechtlicher Medien in Zukunft ›regionale Vielfalt‹ im Rahmen einer digitalisierten Medienwelt abbilden?« Das heißt, die ARD-Anstalten sollen die regionale Berichterstattung auch in ihren Onlineangeboten ausbauen. Doch dazu bedarf es anscheinend keiner Aufforderung aus der Politik, das findet bereits statt.

So bereitet beispielsweise David Koopmann, Vorstand der Bremer Tageszeitungen AG, das regionale Angebot von Radio Bremen große Sorgen, weil bisherige Abonnenten natürlich abwägen, ob ihnen das, was dort täglich kostenlos geboten werde – da sie den Rundfunkbeitrag bereits bezahlt haben – ausreiche oder ob sie die Mehrinformation, die die Zeitungen böten, benötigten. Koopmann erläutert, dass das Regionalmagazin »buten un binnen« nicht mehr nur »eine tägliche Fernsehsendung« sei. Auf der Webseite und in der App fänden sich täglich im Durchschnitt 17 aktuelle Artikel, die zum Teil eine DIN-A4-Seite sprengen würden und die mit den Beiträgen in den Zeitungen vergleichbar seien. Damit habe Radio Bremen ein völlig neues Produkt in den Markt gebracht, das Jahr für Jahr ausgebaut werde. Sämtliche Kommentare, die früher gesprochen worden sind, stünden jetzt nur noch als Texte auf der Onlineseite. Der Sender stelle auch Tageszeitungsredakteure ein, die solche typischen Zeitungsformate produzierten.

Matthias Cornils, Direktor des Mainzer Medieninstituts, sieht es als Aufgabe der Länder an, dafür zu sorgen, dass hier eine vernünftige Balance gewahrt bleibe und die private Publizistik, die unter schwerem wirtschaftlichen Druck stehe, nicht vorschnell einem allumfassenden Konzept staatlich organisierter und öffentlich finanzierter Informations-Daseinsvorsorge geopfert werde. »Auch die privatwirtschaftlich organisierte Presse kann sich für ihre öffentliche Aufgabe nach der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts auf eine grundrechtliche Funktionsgarantie von keineswegs geringerem Gewicht berufen«, sagt Cornils. Bei den Onlineangeboten müsse der gebotene Schutz der Pressewirtschaft dadurch erreicht werden, dass die Angebote der Anstalten in ihrer Gestaltung klar unterscheidbar bleiben, sich also im Wesentlichen auf audiovisuelle Gestaltungsmittel beschränken. Weder verfassungsrechtlich noch nach dem Medienstaatsvertrag bestehe eine Verpflichtung für weitere oder erweiterte Online-only-Angebote der öffentlich-rechtlichen Anstalten.

Ab 1. Mai wird es für 300 Abonnenten der Ostthüringer Zeitung keine Zustellung ihrer gedruckten Tageszeitung mehr geben

Helmut Hartung ist Chefredakteur von medienpolitik.net

Kurz-Schluss

Wie ich mich einmal mit einer politischen Wertedefinition im Kulturbereich auseinandersetzen wollte und trotz ChatGPT-Nutzung keine Lösung fand

THEO GEIßLER

Diesmal gibt's im »Letzten« hoffentlich ausnahmsweise nichts zu lachen: Ich gestatte mir ein Reportage- und Lexikon-Pasticcio mit widersprüchlichen Wertungen. Und überlasse der geneigten Leserin, dem geneigten Leser wie eigentlich immer die Wertung innerhalb des angebotenen Themenspektrums. Das fällt mir angesichts meiner eigenen Ratlosigkeit, was die in diesem Urteilsfeld angewandte Wertebreite betrifft, besonders leicht. Lexikalischer Start: »Kulturelle Aneignung ist ein moralisch-politischer Begriff, der in den letzten Jahren immer häufiger diskutiert wird. Er beschreibt die Übernahme von Elementen einer ›fremden‹ Kultur durch Mitglieder einer ›anderen‹ Kultur. Die Debatte um kulturelle Aneignung ist oft kontrovers und komplex, da sie viele Fragen der Macht, Identität, Geschichte und von kulturellem Respekt aufwirft.« (ChatGPT)

Ein aktuelles, bedenkenswertes Beispiel aus den Bereichen Boulevard und Blütenzauber, aus dem wirklichen Leben also: »Die Damen des Seniorinnenballetts der Arbeiterwohlfahrt sind zwischen 60 und 82 Jahre alt und Vollblutentainerinnen. Seit der Gründung 1980 tritt die Truppe in Seniorenheimen, auf Stadtfesten, Geburtstagen, Hochzeitsjubiläen und Klassentreffen auf. Wo sie hinkommt, sorgt sie für Stimmung. Für ihren Auftritt kostümieren sie sich angemessen: mit Mexikanerhut oder Kimono oder Pharao-Outfit. Auch steppen können einige der Ehrenamtlerinnen, was die Schuhe zum ›heißen Eisen‹ werden lässt, wie es auf der Website heißt. Zum heißen Eisen wurde das AWO-Ballett jetzt aus einem anderen Grund: Eine für den 19. April geplante Show auf einer Freiluftbühne der Bundesgartenschau in Mannheim wurde gekippt«, wie der Mannheimer Morgen berichtete. Der Vorwurf: kulturelle Aneignung.

Fortsetzung der lexikalischen Einordnung: Ein Beispiel für kulturelle Aneignung ist die Verwendung von traditionellen Kleidungsstücken oder Accessoires einer anderen Kultur als Mode oder Kostümierung ohne die angemessene kulturelle Anerkennung oder historische Verbindung – z. B. das Tragen von Federkopfschmuck, der traditionell von indigenen Völkern Nordamerikas getragen wird. Dies hat in der Modebranche in den letzten Jahren zu Kontroversen geführt. Viele indigene Menschen betrachten diese Praxis als respektlos und als eine Form der kulturellen Aneignung, da Designer die spirituelle und kulturelle Bedeutung des Schmucks nicht verstehen oder anerkennen.

Ein weiteres Beispiel für kulturelle Aneignung ist die kommerzielle Nutzung von kulturellen Symbolen oder Bildern ohne die angemessene kulturelle Anerkennung oder historische Verbindung. Beispielsweise hat das Unternehmen Urban Outfitters in der Vergangenheit eine Reihe von Produkten verkauft, die indigene Motive und Bilder verwenden, ohne dass indigene Künstler oder Gemeinschaften an dem Designprozess beteiligt waren. Dies hat zu Beschwerden von indigenen Menschen geführt, die behaupten, dass das Unternehmen ihre Kultur ausnutzt, ohne ihre Geschichte oder Kultur angemessen anzuerkennen.

Noch ein Beispiel für kulturelle Aneignung ist die Übernahme von musikalischen Genres oder Stilen ohne die angemessene kulturelle Anerkennung oder historische Verbindung. Beispielsweise hat der weiße Musiker Elvis Presley in den 1950er Jahren den Rock 'n' Roll populär gemacht, eine Musikrichtung, die aus der afroamerikanischen Gemeinschaft stammt. Einige Kritiker argumentieren, dass Presley als weißer Künstler davon profitiert habe, dass er sich Schwarze Musikstile »aneignet«, ohne den Einfluss und die Beiträge der afroamerikanischen Gemeinschaft angemessen anzuerkennen.

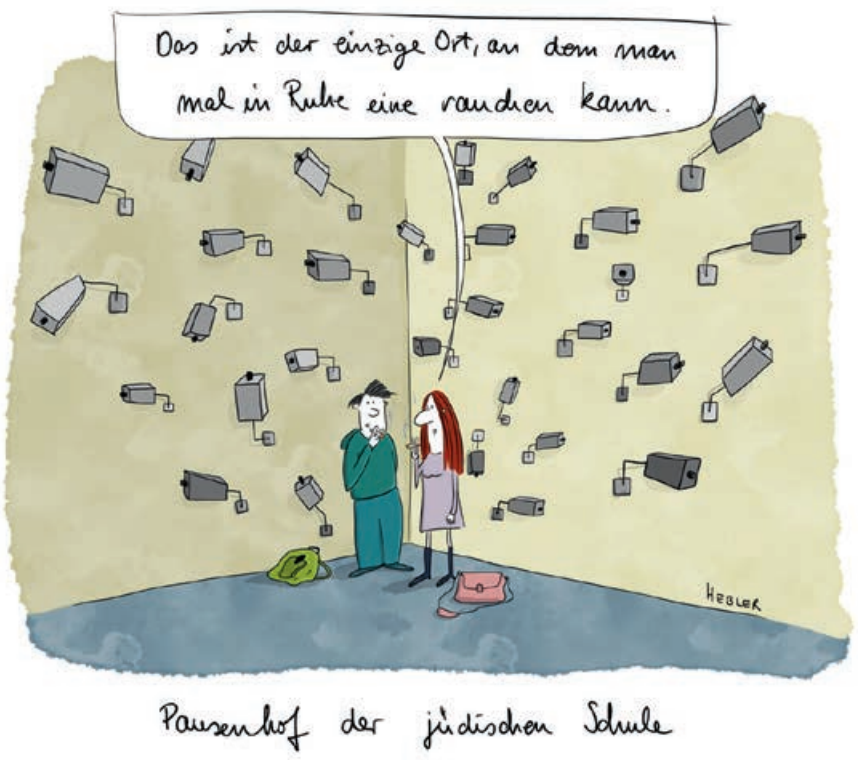
Der Begriff »kulturelle Aneignung« hat eine lange Geschichte und geht zurück auf Diskussionen über kulturelle Identität und kulturelle Appropriation in verschiedenen Disziplinen wie Anthropologie, Soziologie, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft. In den 1990er Jahren tauchte der Begriff »kulturelle Aneignung« in der Literatur- und Kulturwissenschaft auf, insbesondere in der Diskussion um postkoloniale Theorie und Kulturkritik. Postkoloniale Theoretiker wie Homi K. Bhabha und Edward Said argumentierten, dass die Kultur der kolonisierten Völker oft von den Kolonialherren »angeeignet« oder usurpiert wurde. Sie betonten, dass kulturelle Aneignung oft als Form der kulturellen Unterwerfung und Ausbeutung diente, indem sie die Kultur und Geschichte der Unterdrückten entwertete oder auslöschte. In den späten 2000er Jahren wurde der Begriff »kulturelle Aneignung« in der Popkultur und den sozialen Medien populär, insbesondere durch die Verbreitung von Hashtags wie #culturalappropriation und #appropriation. Die Diskussion um kulturelle Aneignung in der Popkultur wurde von der Tatsache angetrieben, dass immer mehr Prominente, Models und Designer traditionelle Kleidung, Frisuren und Accessoires von ethnischen Minderheiten trugen oder in ihrer Arbeit verwendeten, ohne die kulturelle Bedeutung oder Geschichte zu berücksichtigen.

»Die Diskussion um kulturelle Aneignung hat seitdem an Intensität gewonnen und ist zu einem wichtigen Thema in der öffentlichen Debatte über kulturelle Identität, Gleichheit und Diversität geworden. Während einige argumentieren, dass kulturelle Aneignung eine Form des kulturellen Austauschs und der kulturellen Hybridisierung ist, betonen andere, dass sie eine Form der kulturellen Ausbeutung und Entwertung darstellt und dass es wichtig ist, die kulturelle Anerkennung und Respekt zu berücksichtigen, wenn man Elemente einer anderen Kultur verwendet oder präsentiert.« (ChatGPT)

Zurück in die Mannheimer Realität. Die Tagesschau meldet: Bei einem Vermittlungstermin zwischen BUGA-Verantwortlichen und der AWO wurde ein Kompromiss ausgehandelt: Die »Weltreise mit dem Traumschiff« darf auf die Bühne – unter diesem Titel tanzt das AWO-Ballett aus Rheinau in seinem Programm um die Welt. Drei Kostüme werden angepasst. Aus den Pharaoninnen müssen ägyptische Arbeiterinnen werden, die Mexikaner verlieren ihre Sombreros, und die Asiatinnen bekommen modernere Outfits. Für die AWO in Mannheim ein guter Kompromiss.

Bin gespannt, wann das Tragen von Dirndln und Lederhosen samt Gamsbart-Hut auf dem Münchner Oktoberfest nur noch für Bayern mit entsprechender Geburtsurkunde erlaubt wird …

Theo Geißler ist Herausgeber von Politik & Kultur



KARIKATUR: RUTH HEBLER

Diese Karikatur ist dem Cartoon-Band »#Antisemitismus für Anfänger« entnommen, eine Anthologie satirischer Texte und Cartoons, herausgegeben von Myriam Halberstam, Ariella Verlag. Im Rahmen unseres Engagements gegen Antisemitismus zeigen wir 2023 in jeder Ausgabe von Politik & Kultur eine Karikatur zu diesem Thema.

LAWROWS TRÄUME

Berlin: Russland spioniert mehrere Länder in Europa aus. Das berichtet die schwedische Zeitung Expressen. Bemerkenswert ist dabei die russische Strategie. Danach werden Antennen auf den Dächern von russischen Botschaften befestigt. Mit diesen können dann Informationen gewonnen werden. Auch Berlin soll betroffen sein. »In elf EU-Ländern gibt es solche Schuppen auf den Dächern russischer Botschaften oder mit den Botschaften verbundene Gebäude« schreibt die schwedische Zeitung, die sich auf Satellitenbilder beruft. Dazu Minister Lawrow: »Besonders interessant sind etwas ältere Mitschnitte aus Hamburg, die Gedächtnislücken von Bundeskanzler Scholz komplett ausfüllen könnten.«

Berlin: Das frischgebackene Ehepaar Franca Lehfeldt, Journalistin der Welt, und Christian Lindner finden, dass sich Beruf und Beziehung ganz einfach trennen lassen. Die Voraussetzung sei, dass sie sich an Regeln halte, sagte Lehfeldt in einem Interview – und die lauten: »Ich berichte bestens informiert nur noch über die FDP und das Bundesfinanzministerium.«

Moskau: Russland hat soeben den ersten im Weltraum gedrehten Spielfilm mit dem Titel »Die Herausforderung« uraufgeführt und damit ein US-Filmvorhaben zeitlich überholt. Hauptdarstellerin ist die auf Schwerelosigkeit dressierte Hündin Laika Dwa, die den Weltraumausflug diesmal überlebt haben soll.

Rom/München: Nach dem Angriff einer Bärin auf einen Jogger in Norditalien will das Umweltministerium auch im Ausland nach Unterbringungsmöglichkeiten für Bären aus Trentino suchen. Minister Gilberto Pichetto Fratin wolle die »notwendigen Gespräche auf diplomatischer Ebene einleiten, um eine Umsiedlung der Bären zu ermöglichen«, teilte das Ministerium mit. Für eine Aufnahme setzt sich intensiv Bayerns Wirtschaftsminister Hubert Aiwanger ein: »Dann können wir mit den Bären endlich die Wölfe vertreiben.« *tg*

IMPRESSUM

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

HERAUSGEBER
Olaf Zimmermann und Theo Geißler

REDAKTION
Olaf Zimmermann (Chefredakteur v.i.S.d.P),
Gabriele Schulz (Stv. Chefredakteurin),
Theresa Brüheim (Chefin vom Dienst),
Lisa Weber, Barbara Haack, Andreas Kolb,
Audrey Fricot (Redaktionsassistenz)

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

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

LAYOUT & SATZ
Birgit A. Rother
ConBrio Verlagsgesellschaft mbH

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

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

Politik & Kultur erscheint zehnmal im Jahr.

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

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

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

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

HAFTUNG
Für unaufgefordert eingesandte Manuskripte und Fotos übernehmen wir keine Haftung. Alle veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Politik & Kultur bemüht sich intensiv um die Nennung der Bildautoren. Nicht immer gelingt es uns, diese ausfindig zu machen. Wir freuen uns über jeden Hinweis und werden nicht aufgeführte Bildautoren in der 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.