

NRW —
State
of the
Art

Jahresrückblick
2025

Kunststiftung
NRW

NRW — State of the Art

04 Zu Beginn ...

Visuelle Kunst —

Förderbeispiel

10 Olaf Nicolai in der
Synagoge Stommeln

Förderprogramm

18 Auftakt

30 Zahlen & Fakten



Lite ratur —

Förderbeispiel

36 plus eins

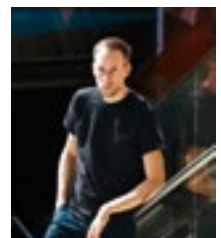


Initiative

46 Straelener
Übersetzerpreis der
Kunststiftung NRW

52 Thomas-Kling-
Poetikdozentur

56 Zahlen & Fakten



Mu — sik



62
70

Förderbeispiel

Ensemble Consort

Zahlen & Fakten

Perfor — ming Arts

78

Thema

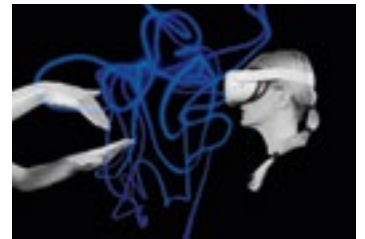
Das Museum als Tanzbühne:
»Inside/Out«, Theater Münster /
LWL-Museum für Kunst und Kultur

92

Theater und KI –
Die Akademie für Theater und
Digitalität in Dortmund

106

Zahlen & Fakten



110

Ankäufe

120

Stipendien & Residenzen

128

Statistik

140

Kuratorium

141

Team

142

Bildnachweis

143

Impressum



Zu Beginn...

»Burnt« lautet der Titel eines kleinen Ölbilds von Annabelle Agbo Godeau (siehe linke Seite). Auf einer dunkelgrauen Tischplatte steht eine Kerze in einem blauen Ständer – soeben ausgeblasen. Feiner, weißer Rauch schwelt über einem Skizzenblatt. Das kleine Gemälde gehört zu einem von unserem Förderprogramm »Auftakt« unterstützten Werkzyklus der Künstlerin. Diese Komposition lässt sich als souveräne, zeitgenössische Variation klassischer Stillleben lesen. Zugleich kann der Moment des Erlöschens der Flamme als Sinnbild für die Stimmung vieler Künstlerinnen und Künstler im vergangenen Jahr interpretiert werden.

War das Jahr 2025 also die Fortsetzung des Krisenmodus der vorhergehenden Jahre? Der sorgenvolle Blick der Kunstszene richtete sich zunächst auf die kommunalen Etats in Nordrhein-Westfalen: Kürzungen der Kulturausgaben wurden diskutiert, angekündigt oder bereits umgesetzt. Zugleich blieb lange ungewiss, wie sich der Landeshaushalt für das Jahr entwickeln würde – bis schließlich ein überraschend hoher Kulturetat veröffentlicht wurde. In dieser Situation wird die Kunststiftung für viele zur Hoffnungsträgerin, doch sie kann ausfallende öffentliche Mittel nicht ersetzen. Unser Auftrag ist es, mit unserer Förderung Projekte exzellenter aktueller und alter Kunst möglich zu machen.

Über das unmittelbare Kulturgeschehen hinaus war das Jahr von tiefgreifenden politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen geprägt. Internationale Konflikte dominierten die Nachrichten: der anhaltende Krieg in der Ukraine, die Gewalt im Nahen Osten sowie eine zunehmende politische Polarisierung in Europa und weltweit. Daran hat sich bis heute nichts geändert. Debatten über Antisemitismus, gesellschaftliche Spaltungen und neue Protestbewegungen bestimmen nach wie vor das öffentliche Leben. Hinzu kommt eine Präsidentschaft in den USA, deren Unberechenbarkeit die globalen Spannungen weiter verschärft.

Auch wenn es selbstverständlich nicht allein politisch-gesellschaftliche Fragen sind, die in der Kunst reflektiert werden, erweist sie sich in krisengeprägten Zeiten im besonderen Maße als Raum der Zeugenschaft, der Resilienz und des Widerstandes. Der Klimawandel – unter Berücksichtigung der weltweiten ökonomischen Zusammenhänge – bleibt ebenso Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung wie die voranschreitende Erosion des Demokratieverständnisses. Fragen von Identität, Diversität und Inklusion gewinnen weiter an Bedeutung. Zudem prägen die Faszination und Verunsicherung angesichts der sich rasant entwickelnden Technologien künstlerische wie gesellschaftliche Debatten – zwischen Fortschritt und Kontrollverlust. Die Auseinandersetzung mit den Chancen und Gefahren Künstlicher Intelligenz verlagert sich zunehmend von der theoretischen Reflexion in die konkrete künstlerische Praxis.

Die Beiträge dieses Jahresberichts zeichnen ein vielschichtiges Bild dieser Auseinandersetzung:

So verdeutlicht Marcus Lobbes, Theaterregisseur, Autor und seit 2019 Intendant der Akademie für Theater und Digitalität, die wachsende Relevanz von KI für die Künste (siehe Seite 92). In enger Zusammenarbeit mit zahlreichen landespolitischen Initiativen baut die Akademie »derzeit ein Kompetenznetzwerk für KI in den Künsten auf: Von der Einsteigerförderung bis zur Exzellenz. Theater, Tanz, Musik, Bildende Kunst, Literatur – sie sollen von gemeinsamen Infrastrukturen, Know-how und Diskursen profitieren.« Alle Kunstsparten des Förderspektrums der Kunststiftung NRW können auf die Kompetenz der Akademie zurückgreifen; wir unterstützen dies mit Forschungsresidenzen

und -laboren. Zukunftsweisend ist dabei nicht nur die zunehmende Professionalisierung in der Nutzung von Digitalität und KI in den geförderten Projekten, sondern vor allem auch ihre regionale und überregionale Vernetzung in die Kulturszene. So ermöglichte die Förderung der Kunststiftung die Teilhabe an einem »globalen Diskurs über Kunst und KI, Interaktionen oder auch über die Dramaturgie von Zukunftstechnologien, zum Beispiel auf dem Feld der Robotik«.

Wie tief KI in Sprache und Literatur vordringt, formuliert Daniel Falb, Schriftsteller und Inhaber der Thomas-Kling-Poetikprofessur 2025 an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, eindrücklich in seinem Interview mit dem Literaturwissenschaftler Heinz Drügh: »Sprache wurde bisher immer von Körpern hervorgebracht – von endlichen Körpern im Plural –, und kommt jetzt aus Maschinensystemen, deren Output immer größere Anteile am gesellschaftlichen Sprechen übernimmt. Es ist eine Erschütterung in der Sprache, die so groß ist, dass man als schreibende oder als dichtende Person daran nicht vorbeigehen kann. Das Gefühl des Unheimlichen mischt sich hier mit der Faszination auf eine Weise, die unauflöslich ist« (siehe Seite 51).


Andere Projekte, die im Jahr 2025 von der Kunststiftung gefördert wurden, verzichteten dagegen gänzlich auf digitale Technologien und nutzten vielmehr traditionelle künstlerische Verfahren. Sie bezogen sich unter anderem auf historische oder gegenwärtige Ereignisse und entwickelten daraus ihre künstlerischen Positionen. So realisierte Olaf Nicolai mit »Ein nicht gedeuteter Traum ist wie ein ungelesener Brief« in der Synagoge Stommeln ein Projekt, das sich mit Fragen von Deutung, Sprache und gemeinschaftlicher Erfahrung auseinandersetzt. Auch in diesem Kontext eröffnet die Förderung der Kunststiftung Raum für Experimentelles, für Gewagtes und Unbekanntes – etwa beim Münsteraner Ensemble Consort, das sich mit »Dystopie« beschäftigte (siehe Seite 61) und das Thema in klangliche Dramaturgien übersetzte. Die zahlreichen künstlerischen Ergebnisse des Förderprogramms »Auftakt« (siehe Seite 22) zeigen darüber hinaus, wie vielfältig und lebendig die aktuelle Szene der Visuellen Kunst in Nordrhein-Westfalen ist.

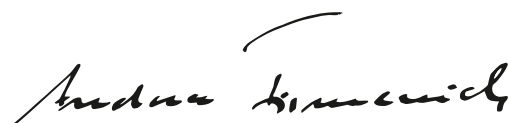
Der Einblick in das Fördergeschehen unserer Stiftung im Jahr 2025 verdeutlicht die große Bandbreite der bewilligten Anträge. Erneut wird hierbei die Bedeutung der Unabhängigkeit der Stiftung in der Förderlandschaft des Landes offensichtlich: Einerseits stehen wir im kontinuierlichen Austausch mit den anderen Fördergebern in Nordrhein-Westfalen – etwa mit dem Ministerium für Kultur und Wissenschaft – sowie bundesweit mit privaten und öffentlichen Kulturstiftungen. Andererseits folgen wir konsequent unseren satzungsbedingten Förderrichtlinien und treffen unsere Entscheidungen als eigenständige und selbstständige Stiftung. Wir greifen dabei auch auf die Expertise externer Jurys und des Stiftungskuratoriums zurück.

So konnten wir für 2025 nach der Sichtung von 1.039 Anträgen und intensiven Beratungen insgesamt 438 Förderzusagen aussprechen und 10.571.739 Euro aus den Erträgen vergeben. Die verlässliche Finanzierung der Kunststiftung NRW aus Glücksspielerträgen als einer der vier großen Destinatäre von WestLotto garantiert gerade in Krisenzeiten die unabhängige Arbeit der Stiftung. Unsere Mittel aus den Erträgen von WestLotto bleiben begrenzt – wir sind bemüht, die finanziellen Mittel etwa durch Zustiftungen zu erhöhen.

Auch 2025 waren wir den Künstlern und Kulturinstitutionen in dieser herausfordernden Zeit eine verlässliche und unterstützende Partnerin. In Zeiten gesellschaftlicher Verunsicherung braucht es die Künste: als Spiegel, Widerpart und Impulsgeber.

Vielleicht lohnt auch ein Blick auf ein zweites Bild des eingangs erwähnten Werkzyklus von Annabelle Agbo Godeau. Dort wird eine Kerze entzündet – ein leises, aber beharrliches Zeichen der Hoffnung?


Thomas Sternberg, Präsident


Andrea Firmenich, Generalsekretärin



Visuelle Kunst

Hans-Peter Feldmann, »Die Büste der Nofretete«, 2012. Eine Retrospektive des Künstlers war von September 2025 bis Januar 2026 im Düsseldorfer Kunstpalast zu sehen und wurde von der Kunststiftung gefördert.



Förderbeispiel—Olaf Nicolai hat in der Synagoge Stommeln mit »Ein nicht gedeuteter Traum ist wie ein ungelesener Brief« ein Projekt geschaffen, das den Ort und seine Geschichte mit der Gegenwart in Beziehung setzt. Die Arbeit verbindet Klang, Sprache und gemeinsames Erleben zu einem offenen Raum der Wahrnehmung und Reflexion – gefördert von der Kunststiftung NRW.

Alle Träume richten sich

Mit »Ein nicht gedeuteter Traum ist wie ein ungelesener Brief« realisierte Olaf Nicolai für die Synagoge Stommeln ein Projekt, das sich mit den Möglichkeiten von Deutung, Sprachlichkeit und gemeinschaftlicher Erfahrung auseinandersetzt. Im Zusammenspiel von Klang, Raum und Wahrnehmung entsteht ein künstlerischer Resonanzraum, der dazu einlädt, Bedeutungen nicht vorzufinden, sondern im gemeinsamen Erleben hervorzubringen. von Daniela Zyman

01.
Die Countertenöre
Daniel Gloger und
Pascal Zurek



nach dem Munde

Traum und Deutung im Talmud

»Ein nicht gedeuteter Traum ist wie ein ungelesener Brief.«² Mit dieser Zeile aus dem Babylonischen Talmud setzt Nicolai den Ausgangspunkt für seine namensgleiche Arbeit in der Synagoge Stommeln. Um sich seiner Referenz zu nähern, lohnt ein Blick auf die talmudische Diskussion. Im Talmud nehmen Träume eine eminente Rolle ein, und so verwundert es nicht, dass in der Gemara – im interpretativen Kompendium an Deutungen und Diskussionen der jüdischen Lehre (der Mischna) – heftig über deren Funktion und Interpretation debattiert wird.

Die erste Ordnung der Mischna umfasst elf Traktate, darunter Berakhot – übersetzt als »Segensprüche«. Der Satz vom nicht gedeuteten Traum gilt als Dreh- und Angelpunkt dieses Traktats (55a–57b), des sogenannten rabbinischen Traumbuchs. Diese von Rav Hisda gesprochene Metapher legt nahe, dass der Traum eine Botschaft enthält, die erst durch die Deutung entschlüsselt wird. Unserem modernen Verständnis nach wäre die Deutung eine Entschlüsselung des symbolischen Gehalts. Für jeden Signifikanten gibt es bekanntlich ein Signifikat. Im talmudischen Kontext hingegen – zumindest in diesem – entwickelt sich eine andere Auffassung von Traumbotschaften.

Wer einen schlechten Traum hat und davon betrübt ist, soll, so eine der Anweisungen dieser Gemara, drei Personen aufsuchen und ihnen verkünden: »Ich habe einen guten Traum gesehen.« Diese sollen erwidern: »Gut ist er, gut möge er sein, und der Allbarmherzige möge ihn zum Guten *wenden*.«³ Mehrfach, liturgisch wiederholt. Hier geht es nicht um das Erzählen des Traum Inhalts oder die Analyse seiner Symbole, sondern um einen paradoxen, zugleich rituellen wie auch sozialen Sprachakt: Gegenläufig zum Traum Inhalt selbst soll die gemeinsam gesprochene Bekräftigungsformel den Traum »zum Guten auslegen.«⁴ Im Vordergrund steht die Virtualitätsordnung, aus der der Traum sein Potenzial schöpft, sowie das entscheidende Bekräftigen oder Zurückweisen der in ihm angelegten Prädiktion. Deutung verstehe ich an dieser Stelle nicht als Entschlüsselung, sondern als einen Akt der sprachlichen Wirklichkeitserzeugung und der Richtungsweisung – so, wie es das Wort »deuten« nahelegt: eine Richtung anzeigen. Der Traum gleicht *in diesem Sinne* dem ungelesenen Brief: Seine Botschaft bleibt verschlossen, solange er nicht zur Sprache gebracht und beantwortet wird.

Das Prinzip, das diese Haltung veranschaulicht, wird alsbald benannt: »*Kol hachalomot holchim achar ha-peh*« – »Alle Träume richten sich nach dem Munde.«⁵ Die Bedeutung eines Traums entsteht erst im Moment der Adressierung, der Kommunikation und durch eine sprachliche *Wendung*. Traumsinn ist dieser rabbinischen Perspektive zufolge weder verschüttet, noch muss er entdeckt werden, vielmehr wird er aktiv produziert.

Olaf Nicolais Kunst, wie jede gute Kunst, entzieht sich der Eindeutigkeit – sie bewegt sich entschieden in der Permissivität des Kunstfelds, lässt sich aber ungern auf Festlegungen ein. Stattdessen insistiert sie auf dem Moment der Begegnung, sucht die Präsenz des Wahrnehmens, bietet sich dem Gebrauch an, lädt zur Wiederholung und Kombinatorik ein. Oft stehen seine Arbeiten im Zeichen von Zitaten, Anleihen und Verweisen. Diese dienen jedoch nicht der Erklärung, sondern dem ausgeklügelten In-Verhältnis-Setzen von Gegebenheiten wie Ort, Geschichte und Denkfiguren. Politisch werden solche Bezugnahmen, wenn sie Denk- und Handlungsräume öffnen: Mitunter genügt eine kleine Verschiebung – eine sprachliche Akzentuierung, ein Kontextwechsel, eine Transposition –, um die ästhetische Form in neue Beziehungen zu anderen Formen, sozialen Umständen und Standorten zu setzen.

Die Auswertung seiner bezugsreichen Verdichtungsverfahren, die er häufig in Begleitpublikationen zur Verfügung stellt, schickt sogar die Belesensten auf labyrinthische Erkundungsreisen. Die Relationierung von Zitat, Kontext und Ökonomie ist dienlich, aber nicht erschöpfend. Denn das konstative Verfahren erzeugt ein eigenes Nachglühen im Werk, eine Art Resonanzraum. Und so bleibt, selbst bei eingehender Betrachtung, sorgfältiger Analyse und der Auflösung aller Referenzen, ein Rest: ein Anteil an Ambivalenz, an Nicht-Erledigbarem, an Nicht-Auflösbarem. »Ambivalenz spielt sich in der Gleichzeitigkeit von Divergentem ab«, heißt es bei dem Medientheoretiker Hans Ulrich Reck.¹ Dieser so gewonnene Überschuss erzeugt die eigentliche Sinnbewegung – und diese lässt sich einzig in der Kunst zeigen und erfahren. Die Wirkkraft der Arbeiten Nicolais beruht eben darauf, uns Betrachter:innen in die oftmals herausfordernde Bewegung des Mitvollzugs zu stürzen und dabei stets einiges an Denkarbeit einzufordern.

02.-05.
 Nach jeder Performance wurden die Brieftauben »nach Hause« geschickt. Ihre Flugrouten wurden per GPS erfasst. Sie dienen als Grundlage für die Notationen zu »Ein nicht gedeuteter Traum ist wie ein ungelesener Brief.«



02.



03.



04.



05.

Traumnotationen und Heimsuchende

In einer Folge von zehn Performances treten in der ehemaligen Synagoge Stommeln eine Sängerin oder ein Sänger, manchmal auch zwei, in festgelegten Abständen auf. Sie tragen ein Gesangsstück vor, dessen Notation sie jeweils individuell erarbeitet haben und die nur ihnen bekannt ist. Notation leitet sich von *notieren* und *Notiz* ab: dem oft hastig Verfassten, das etwas Dringliches festhält, bevor es verfliegt. Mal sind Notationen in Worte gefasst, aber ebenso können es Zeichnungen, Gedächtnisstützen und Verweise sein. Im Unterschied zur Partitur regt die musikalische Notation dazu an, das Verhältnis zwischen Vorlage und Ausführung zu komplizieren, zu verschieben und in eine andere Ausdrucksform zu übertragen: vom Geschriebenen und Gezeichneten zum gesungenen Klang. Die Idee dahinter ist also, dass ein Bild oder Symbol die Emergenz eines klanglichen Ausdrucks ermöglicht.

Eine besondere Wendung ereignet sich in »Ein nicht gedeuteter Traum ist wie ein ungelesener Brief«, wenn wir erfahren, dass die Notation aus der Flugroute jener Brieftauben abgeleitet ist, deren Aufgabe es ist, im Anschluss an jede Performance die Aufzeichnung jener in den Heimatschlag zu fliegen. Auf ihrer Reise wird die Flugroute per GPS-Tracking registriert; die daraus entstehende Linienstruktur bietet in Folge die Grundlage für die nächste Notation. Die Intervention der Sänger:innen besteht folglich darin, die aus der tierischen Flugbewegung gewonnene Notation in eine musikalisch-gesangliche Form zu verwandeln. Die Taube agiert dabei als Trägerin, Medium und Mittlerin: Ihre Bewegung hinterlässt eine Spur, diese Spur wird zur Notationsgrundlage, und diese wiederum ist impulsgebend für die klangliche Interpretation.

Die Spur eines Taubenflugs erzeugt nach heutigem Verständnis keine Botschaft. Anders sahen das jene römischen Auguren, deren Beruf es war, den Willen der Götter aus der Flugbahn der Vögel zu lesen. Für sie flog kein Tier zufällig. Jede Bewegung am Himmel war Teil einer Ordnung, die gelesen werden konnte. Die Spur in der Luft war eine Art Schrift, und die Aufgabe des Augurenrats war es, ihre Botschaft zu übermitteln. Eine GPS-Route dagegen ist ein von einem Navigationssystem errechnetes Koordinatennetz. Sie liefert eine digital kodierte Information, die sowohl Höhen- und Geschwindigkeitsangaben als auch einen geografischen Parcours abbildet. Für Ornitholog:innen gibt solch ein Datensatz Auskunft über das Navigationsvermögen von Brieftauben, ihrer rätselhaften Fähigkeit, aus großer Entfernung zum Heimatschlag zurückzufinden. Brieftauben, so heißt es, sind Heimkehrer, vielmehr: Heimsuchende. Dieses Vermögen ist tief verankert, eingeschrieben in das Gedächtnis ihrer Körper. Um ihre Flugbahn zu vermessen, folgen Tauben, so nimmt man an, ihrer Magnetföhlung, dem Sonnenstand, Infraschall und

Duftsignalen. Ihre besondere Nähe zum Menschen beruht nicht auf räumlicher Einschränkung, sondern auf erinnerten Heimat. Taubenzüchter:innen, von denen es im Rheinland eine große Anzahl gibt, können per GPS-Tracker das Verhalten ihrer Tiere im Flug verfolgen.

Demgegenüber ist die Übertragung einer Flugroute in eine musikalische Form, wie sie Nicolai konzipierte, nicht auf göttliche Zeichen, Zweckmäßigkeit oder die Rekonstruktion eines Flugverhaltens angelegt. Sein Interesse gilt vielmehr dem, was geschieht, wenn ein Ort der Versammlung – einst für das gemeinsame Gebet und Lernen errichtet – zum Resonanzraum eines ästhetischen Ereignisses wird. Und weil sich um jede Performance, um jede Darbietung eines verschlüsselten *Traumbriefs* eine je neue Zusammenkunft bildet, ruft sie auch jeweils neue Konstellationen von Bezügen und Erscheinungen hervor.

Deutung als gesungen-performative Wandlung ermöglicht die Hervorbringung – wir sprachen zuvor von Emergenz – von etwas, das nicht gelesen werden kann und dessen Inhalt wir nicht kennen, das sich aber im Klang des Gesangs formt. Die Stimmen der Sänger:innen setzen eine Sinnbewegung in Gang, die keinen Stillstand kennt. Das Hören der Beiwohnenden leistet die konstellative Arbeit: nicht hermeneutisch entschlüsselnd, sondern gemeinsam vollziehend, suchend, antwortend. So wie im Talmud der Traum erst im Gegen/Sprechen wirksam wird, entfaltet sich hier Bedeutung im sozialen Vollzug. Vielleicht denken wir beim Hören an die Talmud-Passage – an die paradoxe Deutung, die nicht stumm bleibt. Womöglich hören wir dabei auch die wechselhafte Geschichte der Synagoge Stommeln: ihre zeitweilige Verwendung als Lagerraum, bevor sie in den Dienst der Kunst gestellt wurde. Oder wir suchen die Spur des Vogelzugs im Gesang, seine Taubenhaftigkeit, die sich in Rhythmus, Klang und Stimme entfaltet. Denn das, was eine GPS-Aufzeichnung niemals erfassen kann – die Leichtigkeit des Fliegens, die synchrone Bewegung, die muskuläre Symmetrie, die Präzision des Flügelschlags, die zielgerichtete Heimkehr –, all das schwingt womöglich in der musikalischen Form als Ahnung oder als erfahrbare Qualität mit. Vielleicht ließe sich sogar sagen: Der Gesang antwortet auf den Flug der Heimkehrer und auf die vorangegangenen Beziehungen, die diesen ermöglichen. Immerhin ist das Verhältnis zwischen Taube und Züchter:in eine erlernte Beziehung – der Ethologe Konrad Lorenz würde von »Prägung« sprechen. Diese Rückkehrbereitschaft entwickelt sich nicht von selbst, sondern bildet sich durch gezieltes Training und Fürsorge.

06. und 07.
Die Synagoge als Ort der Zusammenkunft: Olaf Nicolai hat eine Performance entwickelt, in der das Sprechen mit- und zueinander, das Lesen und die Diskussion von Texten sowie die Deutung von Sprache verknüpft werden.



06.



07.



»Ein nicht gedeuteter Traum ist wie ein ungelesener Brief« lädt dazu ein, uns hörend zu verorten – als Teil einer sinnlich-gedanklichen Konstellation, die Bedeutungen und Bezüge flüchtig in Erscheinung treten lässt. So eröffnet sich ein ästhetischer Möglichkeitsraum, in dem die Spur des Vogelflugs, das Wirklichkeitspotenzial von Träumen und das Nichtlesen von Briefen nachhallen.

Der Brief, der nie ganz ankommt

Bleibt noch zu fragen, welche Bewandnis der Verweis auf den Brief hat – geht es doch um das Hin- und Hersenden von verschlüsselten Nachrichten. Eine Besonderheit postalischer Sendungen ist der Akt des Verschickens – mitsamt Umwegen, Verzögerungen, der Möglichkeit des Verlorengehens und der Zuhilfenahme von mehr oder weniger verlässlichen Übermittlungshilfen, wie Postbot:innen und Brieftauben. So sind Briefe mehr als nur Botschaften: Sie beanspruchen eine besondere Form von Zeitlichkeit und verzögerter Beziehung.

Jacques Derrida hat in »Die Postkarte« – ein Buch, das eine Philosophie des Briefs entwirft und zugleich eine Liebeskorrespondenz ist – darauf hingewiesen, dass kein Brief je sicher ist, seine Adressat:innen zu erreichen oder gar richtig gelesen zu werden.⁶ Für ihn ist der Brief immer schon unterwegs. Er hält eine *telepoetische* Spannung zwischen Absender:in und Empfänger:in, zwischen Schreiben und Lesen, zwischen zwei Lebenswelten. Anders als das Gespräch, das auf unmittelbare Reaktion setzt, lebt der Brief vom Aufschub, vom Abstand, von der Lücke. Er ist ein Text, in dem Sprache und Sinn sich potenzieren, wo Abwesenheit gegenwärtig wird und Nähe über Distanz entsteht. Und so wundert es auch nicht, dass der zweite große Abschnitt des Buchs, »Spekulieren – Über/Auf ›Freud‹«, dem großen Traumdeuter gewidmet ist. Denn auch der Traum bleibt letztlich eine Sendung, ein Brief ohne Postweg, und ist daher immer schon von Differenz, Verzögerung, der Möglichkeit des Missverstehens geprägt. Im *Schicken* kündigt sich das *Geschieh* an: ein Senden, das, wie jede Lieferung, von Störungen, Umleitung und Unzustellbarkeit gezeichnet ist.

Manchmal bleibt ein Brief auch ungelesen und unbeantwortet. »Not to reply is not to receive«, schreibt Derrida – vielleicht als Unterbrechung, als Verlängerung des Noch-nicht-angekommen-Seins, zur Wahrung seiner Möglichkeitsform.⁷

08. Die Brieftauben fliegen ›nach Hause‹. Insgesamt fanden in der Synagoge zehn Performances statt.

Epilog

In einer Ecke der Synagoge Stommeln wohnt eine Brieftaube der Gesangsperformance bei. Sie scheint das Geschehen von ihrem Käfig aus zu beobachten. Ab und zu wendet sie ihren Kopf, neigt ihn in abrupten Bewegungen zur Seite. Lauscht sie, denkt sie, träumt sie? Lorenz nannte seine Vogelfreunde *Kumpane*, jene, mit denen wir das Brot teilen.

Zur Schreibweise von Hisda

R. Hisda sagte: Jeder Traum [bedeutet etwas], nur nicht, wenn infolge des Fastens. Ferner sagte R. Hisda: Ein ungedeuteter Traum ist wie ein ungelesener Brief. Ferner sagte R. Hisda: Weder geht ein guter Traum ganz in Erfüllung, noch geht ein schlechter Traum ganz in Erfüllung.

Der Text ist ein gekürzter und überarbeiteter Wiederabdruck der Rede von Daniela Zyman anlässlich der Eröffnung von Olaf Nicolais Synagogenprojekt »Ein nicht gedeuteter Traum ist wie ein ungelesener Brief« in der Synagoge Stommeln im Mai 2025. Mit freundlicher Genehmigung von Daniela Zyman.

Daniela Zyman, Autorin, ist Kuratorin und künstlerische Leiterin von TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary. Ihr kuratorisches Interesse gilt insbesondere ökozentrischen Neuverfassungen in Kunst und Praxis sowie der Entwicklung theoretischer und methodischer Ansätze, die ökologische und soziale Gerechtigkeit verknüpfen. Von 1995 bis 2001 war sie Chefkuratorin am MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst in Wien und Mitbegründerin des MAK Center for Art and Architecture in Los Angeles.

1_ Hans Ulrich Reck, Kunst als Medientheorie: Vom Zeichen zur Handlung, Wilhelm Fink, 2003, S. 49.

2_ »Berakhot 55a:15«, www.sefaria.org, Mischnajot mit deutscher Übersetzung und Erklärung. Hier aus der Ordnung Seraim, übers. und erklärt von Lazarus Goldschmidt 1929, www.sefaria.org/Berakhot.55a.15?lang=bi&with=About&lang2.

3_ www.sefaria.org, »Berakhot 55b:7«, Hervorhebung der Autorin.

4_Ebd.

5_ www.sefaria.org, »Berakhot 55b:16«.

6_ Jacques Derrida, »Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits«, übers. von Hans-Joachim Metzger, Brinkmann & Bose, 1987.

7_ Jacques Derrida, »Telepathy«, Oxford Literary Review 10, Nr. 1/2, 1988; 11.

Auf

takt

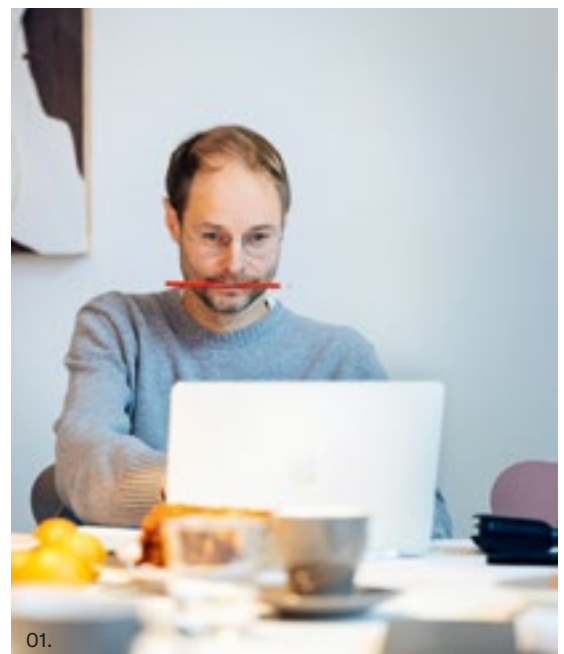




»Auftakt« richtet sich gezielt an Künstler:innen am Anfang ihrer Karriere und unterstützt künstlerische Vorhaben, Produktionen und Publikationen in einer frühen Phase des Schaffens. Zugleich unterstützt das Förderprogramm unabhängige Kunstorte bei ihrer Professionalisierung und stärkt ihre Rolle als wichtige Impulsgeber innerhalb der zeitgenössischen Kunstszene.

Die geförderten Projekte reichen von regionalen und internationalen Recherchen über Ausstellungen bis hin zu Publikationen und experimentellen Formaten. Im Jahr 2025 wurden auf diese Weise insgesamt 41 herausragende Projekte realisiert.

Über die Vergabe der Fördermittel entschied erneut eine renommierte Fachjury. Die Jurymitglieder **Andreas Prinzing** (freier Kurator, Berlin; Leopold-Hoesch-Museum, Düren), **Moritz Scheper** (Neuer Essener Kunstverein) und **Linda Walther** (Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop) berieten bei ihren Jurysitzungen in den Räumlichkeiten der Stiftung über Projekte, die die Kunstlandschaft Nordrhein-Westfalens weiterentwickeln und bereichern.





02.



03.

01.
Moritz
Scheper

02.
Andreas
Prinzing

03.
Linda
Walther

Ausstellungsräume
und Institutionen

01

Alte Tankstelle Deutz
Köln

Ausstellungsreihe
»Transfer«



02

Artothek
Köln

»Vanja Smiljanić –
On Board Were
the Twelve«



03

Aura
Düsseldorf

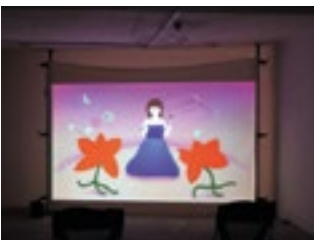
Ausstellungsreihe
»Körper, Sprache
und Macht: Junge
Positionen im Aura
Kunstraum«



04

Bloom
Düsseldorf

Ausstellungsreihe
»Plato«





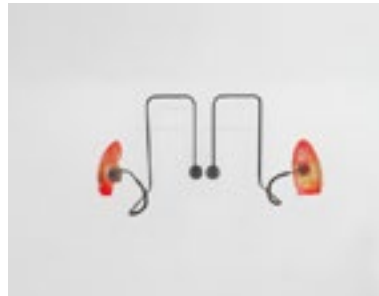
05

Cherry Hill
Kunstgalerie
Köln
»Anna Rubin –
Streamer«



06

Die Verabredung
Köln
Veranstaltungsreihe
2025



07

FL@T\$
Köln, Brüssel
»Human Tetris«



08

Förderverein
Aktuelle Kunst
Münster
»Tolia Astakhishvili
und Dylan Pierce«

Ausstellungsräume
und Institutionen

09

Liniestraße
Düsseldorf

»Aw, Seasons Change
With the Scenery«



10

Lore Deutz
Köln

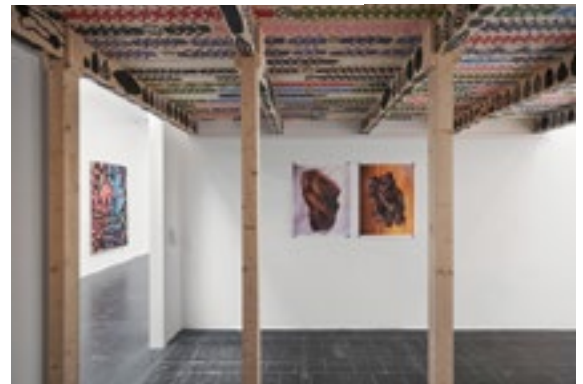
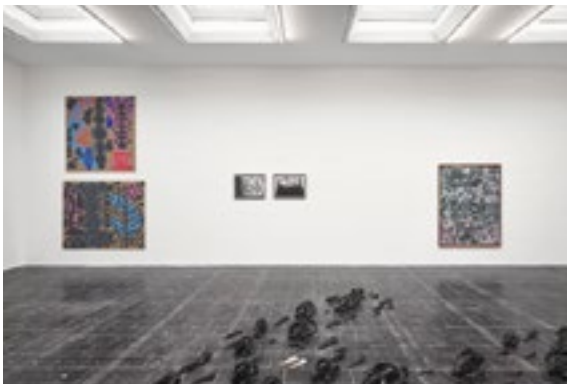
»A Global Sense
of Place«



11

Temporary Gallery
Köln

»Sebastian Fritsch:
Schlaf - Portrait and
Souvenirs«



Künstler:innen

12

Annabelle Agbo
Godeau

Inszenierung



25



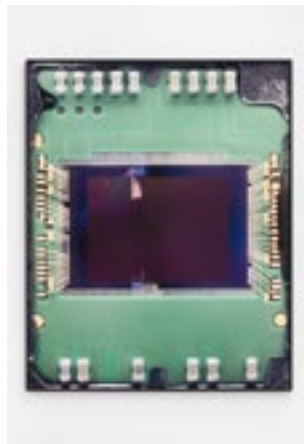
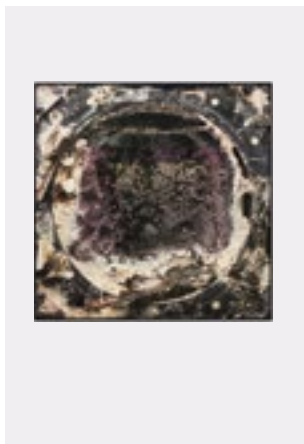
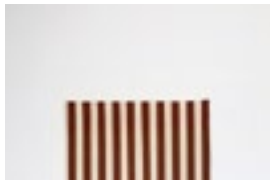
13

Yaël Kempf
»If I Were a Dove«



14

Cate Lartey
»Black Archive Germany«



15

Johannes Raimann
Neuproduktion und Präsentation im Oldenburger Kunstverein:
»Johannes Raimann - Im Maschinenraum der Fotografie«



16

Jihye Rhii
Ausstellungsreihe und Editionsproduktion
»Dance of Betrayal«

Stipendien

17

Anne Arndt

»Go West«



26

18

Yvo Cho

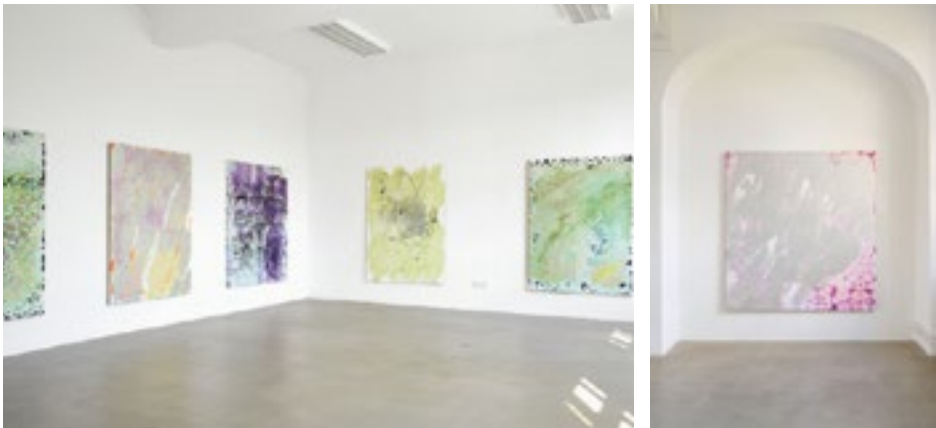
Arbeitsstipendium



19

Sibylle Czichon

»Clean Paintings«

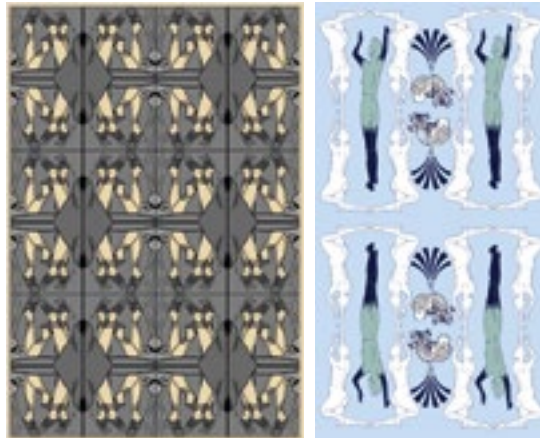


20

Damaris Kerkhoff

»Zungen aus Gips und Knick im Karton«





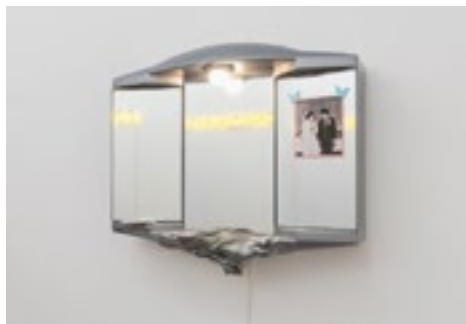
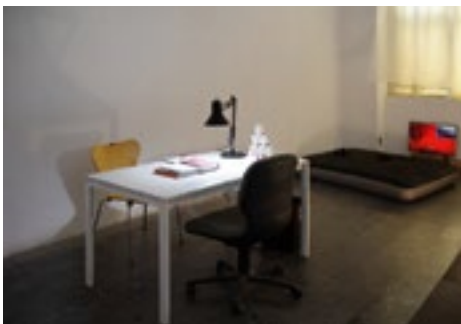
21

Paula Knaps
»Voyage dans le temps
- Reise durch die Zeit«



22

Gesa Kolb
»Concrete Dress«



23

Jieun Lim
Dieses langweilige
langweilige Spiel – Run
Away, Until Black Hair
Turns Into Scallion
Roots



24

Simon Mielke
Weiterentwicklung
der künstlerischen
Praxis und Ausstel-
lungskonzeption



25

Renate Mihatsch
Roaring Rumble (AT)

26

Donja Nasser
Auslandsstipendium
Mexico City,
Bomulsum, Kairo



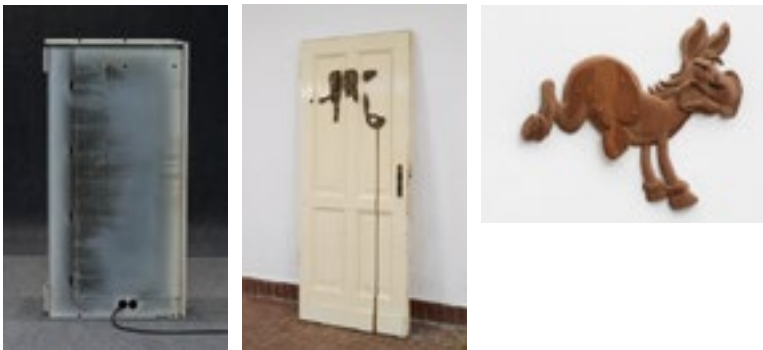
27

Cristiana Cott
Negoescu
»Mechanismen
des Glaubens«



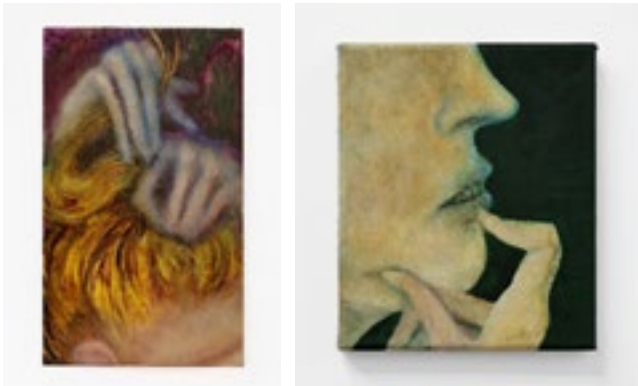
28

Yoor Park
Sound of Mudang +
Instrumental Boxes



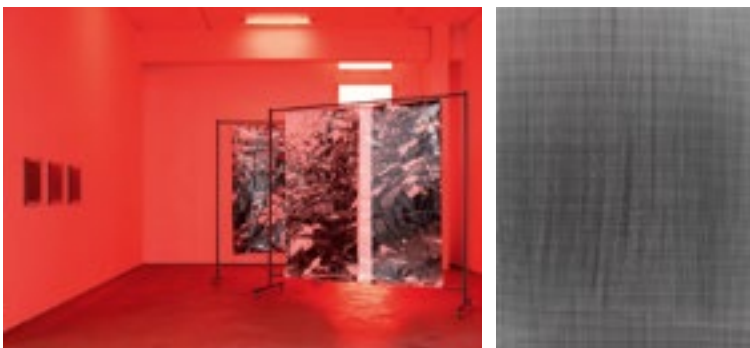
29

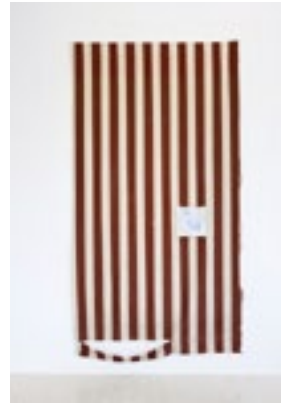
Pauline Rintsch
Auslandsstipendium
New York



30

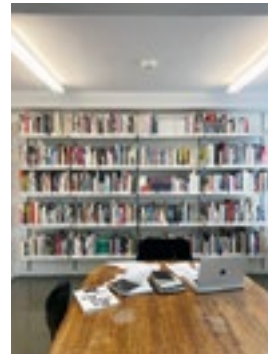
Berit Schneiderei
»Soft Edges«





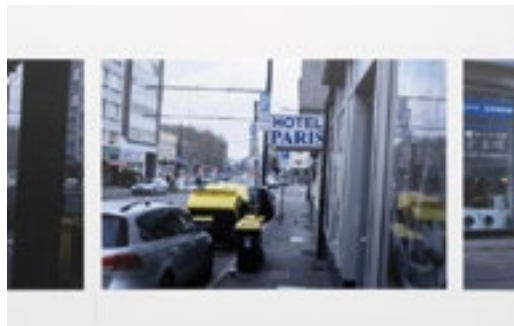
31

Franca Scholz
»Die abgelegte Tasche / Das tragbare Haus«



32

Johanna Terhechte
»In Motion«



33

Christoph Wiedemann
»How to Inhabit a Dying City in a Lively Way«



34

Simon Wienk-Borgert
»A Very Large Array«



Publikation

35

Giulietta Ockenfuß
»Dialoge«
Kann-Verlag

Zah len und Fak ten

Ankäufe

Katharina Fritsch
Hahn und Podest, 2013/2019
Museum Folkwang
Essen
250.000 Euro

Konvolut von Künstler:innen-
Editionen der Sammlung
Josef Kleinheinrich, Münster
Kolumba Köln
190.000 Euro

Magali Reus
Grain of Wind, 2020
Museum Kurhaus Kleve
14.500 Euro

Karl Schmidt-Rottluff
Zwei Frauen
(Frauen im Grünen), 1914
Von der Heydt-Museum
Wuppertal
65.000 Euro

Ausstellungen

Alle Räume sind anders
Das Operndorf Afrika
zu Gast am Kölner Ebertplatz
22.000 Euro

Jonathas de Andrade
Olho da Rua [Out Loud]
Stadthausgalerie Münster
17.500 Euro

André Bauchant / Le Corbusier
Autodidakten der Avantgarde
Sammlung Zander
Köln
11.000 Euro

Bernd u. Hilla Becher
Geschichte einer Methode
SK Stiftung Kultur
der Sparkasse KölnBonn
30.000 Euro

Judy Chicago
Relevations
Kunsthalle Recklinghausen
60.000 Euro

Edith Dekyndt
Erzähl uns etwas, das niemand weiß
Kunsthalle Bielefeld
62.400 Euro

Maya Deren u. Stano Filko
Truth Has, in Reality,
Never Been Ours
Kunstmuseum Bochum
45.000 Euro

Emerik Feješ
Sammlung Zander
Köln
6.800 Euro

Hans-Peter Feldmann
Kunsausstellung
Kunstpalaest Düsseldorf
80.000 Euro

Flatten the Curve
Julia Stoschek Collection
Düsseldorf
20.000 Euro

fryj, tē frysh, frymē
Es ist nur ein Hauch
Kunst im Kreuzgang
Bielefeld
3.500 Euro

Für die Vögel
Museum für Gegenwartskunst
Siegen
50.000 Euro

Heimweh nach neuen Dingen
Reisen für die Kunst
Kunstmuseum Bonn
40.000 Euro

Elmar Hermann
Oddissey
Düsseldorf
15.000 Euro

In aller Freundschaft!
Heinrich Campendonk
Ein Blauer Reiter im Deutschen
Werkbund
Gustav-Lübcke-Museum
Hamm
40.000 Euro

Kinke Kooi u. Roland Schimmel
Embracing the Fold
Temporary Gallery. Zentrum für
zeitgenössische Kunst
Köln
28.000 Euro

Germaine Krull
Chien fou. Autorin und Fotografin
Museum Folkwang
Essen
35.000 Euro

Latent Space. Latenzräume
der Kunst Filmwerkstatt
Düsseldorf
26.900 Euro

Light-Land-Scapes
Zentrum für Internationale
Lichtkunst
Unna
25.000 Euro

Vera Lossau
Hypnic Jerk – Von der
Gleichzeitigkeit
Märkisches Museum Witten
6.900 Euro

Neue und alte Bekannte
Ankäufe und Schenkungen
für die Sammlung Marta
Marta Herford
40.000 Euro

Marcel Odenbach
In Abgründe blicken
Bundeskunsthalle
Bonn
20.000 Euro

Noortje Palmers
Menschen des 21. Jahrhunderts
Osthaus Museum Hagen
15.000 Euro

Mika Rottenberg
Queer Ecology
Lehmbruckmuseum Duisburg
70.000 Euro

Robert Smithson in Europa
Josef Albers Museum
Quadrat Bottrop
50.000 Euro

Süße Heimat
Deutsch-türkisches Leben
in der Kunst
Kunstmuseum Ahlen
30.000 Euro

Teilweise möbliert, exzellente
Aussicht Ortsspezifische
Kunst für Haus Lange
Haus Esters Krefeld
60.000 Euro

Rosa Tharrats
We Are Full of Winds
and Sea and Solar Threads
Kunsthalle Münster
28.000 Euro

Ulrike Theusner
Schattenseiten
Museum August Macke Haus
Bonn
22.500 Euro

Verwobene Landschaften
Wasser, Erde, Pflanzen Kreaturen
Stiftung Künstlerdorf
Schöppingen
10.000 Euro

Andreas Walther u. Lin Chun-Chen
Schatten und Leere
Forum für Fotografie
Köln
5.000 Euro

WE. Der Körper als Zeichen
Kunstmuseum
Mülheim an der Ruhr
25.000 Euro

Kunstvereine

Bravo
Kunstverein für die
Rheinlande und Westfalen
Düsseldorf
14.000 Euro

Mariechen Danz
Knot in Arrow
Kunstverein Arnsberg
10.000 Euro

Gritli Faulhaber
Militant Joy
Neuer Essener Kunstverein
12.000 Euro

Mira Mann
Kunstverein Bielefeld
23.000 Euro

Peles Duo
h1ésh2r
Kunstverein Siegen
13.000 Euro

Philosopher of Her Own Ruin
Bonner Kunstverein
20.000 Euro

**Robotron. Arbeiterklasse und
Intelligenz**
HMKV – Hardware
MedienKunstVerein
Dortmund
40.000 Euro

Hedda Roman
Test Time
Kunstverein Bielefeld
20.000 Euro

Dean Sameshima
Fragments
NAK Neuer Aachener Kunstverein
11.000 Euro

P. Staff
Durchdringung
Bonner Kunstverein
30.000 Euro

Supermöbel
Kölnischer Kunstverein
35.000 Euro

Eve Tagny
In the Underbelly of a Kernel
Westfälischer Kunstverein
Münster
23.000 Euro

Wang Bing
The Weight of the
Invisible Part I & II
Kunstverein für die
Rheinlande und Westfalen
Düsseldorf
25.000 Euro

Latefa Wiersch
Hannibal
Dortmunder Kunstverein
30.000 Euro

Festivals

Borrowed Sceneries
Lantz'scher Skulpturenpark 2025
Düsseldorf
25.000 Euro

Circulating Copies Stiftung
IMAI – Inter Media Art Institute
Düsseldorf
35.000 Euro

Skulptur Projekte
Münster
240.000 Euro

Tatort Paderborn 2025
137.600 Euro

Publikationen

Audioarchiv Kunst
50.000 Euro

Merlin Bauer
Architektur u. Demokratie –
Die Stadt als sozialer Körper
35.000 Euro

Albrecht Fuchs
Sixty
Simonett u. Baer
13.750 Euro

Museum Goch
Spaziergänge durch die
Sammlung
Edition Clandestine
11.500 Euro

Georg Heinzen
Heimat Stadt 2025
13.500 Euro

Kölnischer Kunstverein (Hg.)
Elsa von Freytag-Loringhoven
Hope Is Bloodmoney / Chimera
3.000 Euro

Burkhard Maus
Erinnerungsorte (AT)
Barton Verlag
40.000 Euro

Lyoudmila Milanova
Publikation
28.000 Euro

Ree Morton u. Natalie Häusler
To Each Concrete Man
An jeden konkreten Menschen
20.000 Euro

Steffen Siegel (Hg.)
Helmut Schweizer
Handlungen / Actions
Spector Books Leipzig
18.000 Euro

Über Brücken – Bridging
Bom Dia Boa Tarde Boa Noite
40.000 Euro

Veranstaltungen und Symposien

**Nachstellung. Man sollte
eine Gruppe gründen**
Anna-Polke-Stiftung
Von der Heydt-Museum
Wuppertal
20.000 Euro

TUAM 2 – The Urban Art Mycelium
Kultur im Turm e. V.
Oberhausen
34.198 Euro

3.763.542

Ausstellungsräume

Harald Naegeli
Zeichnungen eines Sprayers
Bilker Bunker
Düsseldorf
10.000 Euro

Stipendien

Merlin Bauer
Recherche Grand Tour
20.000 Euro

Rebekka Benzenberg
Maria, Flora, Nixe (AT)
13.500 Euro

Alisa Borisovna Berger
Raw
Rechercheaufenthalt in Paris
15.000 Euro

Axel Braun
Dalis Zorn (AT)
15.000 Euro

Catherina Cramer
Do Not Go Gentle into
That Good Night
Kalifornien-Stipendium
10.000 Euro

Daniela Georgieva
Horea
8.400 Euro

Matthias Grotevent
Tassen und Brücken
Buenos-Aires-Stipendium
15.000 Euro

David Hahlbrock
Memory Garden KRAK – Center
for Contemporary Culture
Bihać, Bosnien und Herzegowina
35.000 Euro

Shaotong He
Solaris
11.200 Euro

Olga Holzschuh
Lost Traces
Istanbul-Stipendium
4.025 Euro

Béla Pablo Janssen
Sonnenuwendungen
Stipendium in Ibiza, New York,
Rio de Janeiro u. Düsseldorf
17.000 Euro

Stefanie Klingemann
Building (Bridges)
Villa Lyoudmila, Bulgarien
12.000 Euro

Tino Kukulies
Mexiko City II – Piedras Hablantes
13.000 Euro

Silvia Liebig
 (Non Breaking Space)
12.000 Euro

Lukas Marxt
Shadows Behind the Bomb
36.540 Euro

Benjamin Ramírez Pérez Bow
Down Chapters 2 & 3
21.750 Euro

**Leonie Pfennig u.
Nelly Gawellek**
Feministische Kunstgeschichte
im Rheinland
22.700 Euro

Anne Pöhlmann
Dresden
24.000 Euro

Morgaine Schäfer
Symbios / Frottagen
18.650 Euro

Phillip Schulze
1. Pastorale
5.900 Euro

Sanaz Starcic
Into the Deep Deep Blue
18.000 Euro

Nicole Tacke
Unexpected Time Step
7.000 Euro

Nico Joana Weber
Ich mache ja nie eine
Konzession an das
Künstlerische, aber...
30.000 Euro

**Stiftung Künstlerdorf
Schöppingen**
Stipendien Bildende Kunst
13.500 Euro

**Residenzstipendien
Atelier Galata, Istanbul**

Margareta Bartelmeß
4.200 Euro

Mirjam Falkensteiner
4.200 Euro

Burak Güller
4.200 Euro

**Danila Lipatov u.
Karen Zimmermann**
8.400 Euro

Pablo Schlumberger
4.200 Euro

Şirin Şimşek
4.200 Euro

Walter Solon
4.200 Euro

**Initiativen und
Förderprogramme**

Auftakt
349.429 Euro

**Kunstpreis der
Kunststiftung NRW –
Nam June Paik Award 2026**
260.000 Euro

Residence NRW*
2025, 2026, 2027
120.800 Euro

Euro

Bewilligte Mittel der Kunststiftung NRW im Bereich Visuelle Kunst für das Förderjahr 2025. Beschlussjahr ist nicht gleich Kalenderjahr. Redaktionsschluss: Januar 2026

Lite — ratur

Die Künstlerin und Autorin
Jeanne Eschert bei einem
Auftritt im Rahmen des
Festival-Symposiums
»Kindly invited« in Köln.



Viel
mehr



Initiative — »plus eins« richtet sich an Autor:innen, die bei einem besonders anspruchsvollen Projekt vor speziellen Herausforderungen stehen und ihre Fertigkeiten verbessern möchten. Die Stipendiat:innen erhalten ein halbjährliches Arbeitsstipendium und ein persönlich konfiguriertes Mentorat zur intensiven Bearbeitung einer konkreten Problemstellung. Das Programm verbindet so die Idee einer Masterclass mit einer individuellen künstlerischen Betreuung.

als die Summe der Teile

Im ersten Jahrgang des »plus eins«-Programms haben vier literarische Tandems miteinander gearbeitet. Auf den folgenden Seiten berichten die Mentor:innen Hendrik Otremba, Martina Wunderer, Olivia Wenzel und Daniela Seel davon, was es heißt, diese besondere Rolle für eine andere schreibende Person einzunehmen. Vier Reflexionen über das große gemeinsame Abenteuer des Lehrens und Lernens am Text. Und darüber hinaus.

Die Mentor:innen
Martina Wunderer,
Daniela Seel,
Olivia Wenzel und
Hendrik Otremba

Was ich gebraucht hätte

Was ich selbst gebraucht hätte, als ich mich auf dem Weg zu meinem ersten Roman befand, kann ich nicht so genau sagen. Ich hatte damals kein professionelles Gegenüber, das mir mit Ratschlägen oder Kritik beigestanden hätte. Für mich war es die harte, schwere Schule. Man kann ihre Vorzüge verteidigen. Ob man das sollte?

Nun, ich frage mich aus gegebenem Anlass: Was wäre gewesen, wenn es jemanden gegeben hätte, immer gleich hinter der nächsten Ecke, mit dem ich im Zweifel über meine Schwierigkeiten hätte reden können, jemand auf Abruf, der mir immer aufmerksam zugehört hätte, mir dann hätte erzählen können, wie das bei ihm gewesen ist, jemand, der mir vielleicht gesagt hätte: Lies doch mal dies, lies mal das, guck dir jenen poetologischen Text an, beschäftige dich doch für dein nächstes Kapitel mit diesen bestimmten Verfahrensweisen der lateinamerikanischen Literatur, besuche eine Vorlesung von Soundso. Natürlich hätte mir das geholfen. Und es hätte mir auch einfach gefallen, wenn da ab und zu jemand gesessen hätte, mit dem ich dann hätte Kaffee trinken und dem ich begeistert und mit leuchtenden Augen vom Schreiben hätte erzählen können und der dann voller Verständnis gesagt hätte: Ja, das ist ein krasses Gefühl, ne? Oder: Mach erst mal da weiter, dann löst sich das Problem von selbst auf, glaub mir! Oder: Fahr eine Woche weg und denk nicht dran, dann findest du die Lösung (genau in dieser Woche). Oder: Komm am Donnerstag bei mir zu Hause vorbei, dann machen wir ein Experiment! Vielleicht hätte diese Person mal probeweise ein Kapitel lektorieren können. Vielleicht hätte mir diese Person Tipps geben können, wo und wie und wann ich am besten schreiben sollte und wo ich mich mal nach einer Förderung umgucken könnte oder wie ich mit meinem Manuskript weitermache. Vielleicht hätte mich dann jemand warnen können vor diesem einen Agenten da, der einen eh hängen lässt, wenn es nicht gleich fluppt, oder mir Mut machen können, mein Manuskript einer Lektorin, die er kennt, auf den Tisch zu legen. Vielleicht hätte die Person mir gleich sagen können: Für deinen Roman ist das der beste Verlag! Denen kann ich mal davon erzählen, wenn du magst. Und besonders gut gewesen wäre es sicherlich, wenn das eine Person gewesen wäre, bei der ich junger Skeptiker nicht die ganze Zeit hätte fürchten müssen, dass sie meinen Text doch

nur konsumierbarer machen wollte, um ihn besser verkaufen zu können, oder dass sie dem Text den Außerirdischen ausreden möchte, weil das Marketing ihr das aufgetragen hatte, oder die mir solch hirnrissige Prämissen wie »Show, don't tell« predigen wollte, als gäbe es im Schreiben überhaupt ein Dogma (oder noch schlimmer: »Kill your darlings«) – jemand also, der mir im Gegenteil im Schreiben den Rücken gestärkt hätte, ganz ohne weitere Absichten (jenseits einer konstruktiven, unverbindlichen und wohlgemeinten Hilfe), und der in dieser glorreichen und aufregenden Zeit mein Komplize gewesen wäre, in einer schützenswerten Zeit nämlich, in der es um alles gehen kann, aber dabei um noch nichts gehen muss – außer eben diesen wunderbaren, sehnsüchtigen, aufregenden, erfüllenden, sinnstiftenden, schwofenden, belebenden, geilen, nagenden und mörderischen Zustand des demütigen Schreibens. Gut gewesen wäre vielleicht, wenn ich gewusst hätte, dass diese Person dafür auch noch angemessen entlohnt würde, dass ich ihr also nicht einen Gefallen nach dem anderen abrange und ich dann irgendwie in ihrer Schuld stünde, klare Verhältnisse also, in denen wir unsere gemütlichen Treffen als eine bezahlte Arbeit verstanden hätten, die sich nicht als solche angefühlt hätte.

Ich hatte das große Glück, eine solche Erfahrung dann eben aus anderer Perspektive zu machen, nämlich als Mentor von Pedro Crescenti, der an einem wahnwitzigen Roman sitzt, der sich hoch auftürmt wie ein Jenga-Turm, sich selbst unterwandert und dabei fortschreibt, aushöhlt und abfüllt, wächst und wächst und wächst, während es den Figuren auf dem Dach immer schwankender wird und sie aber von dort aus, von der Spitze dieses wankenden Kolosses, auch immer mehr von der Welt sehen. Es ist erfrischend und stiftet Hoffnung, hier eine Literatur kennenzulernen, die sich die große Erfindung traut, die rumspinnt – und in deren magische Entstehung mich ihr Erbauer reingelassen hat. Dafür, lieber Pedro, ein großes Dankeschön! Ich habe mich gefühlt wie ein unsichtbarer Beobachter, um den wissend dein Erzähler in das Getriebe deiner Erzählung gestiegen ist, in die ich von dir mitgenommen wurde. So war ich gleichzeitig Zeuge und Berater eines aberwitzigen Textes, der selbstbewusst seine Eigenheit bewahrt und gleichzeitig einlädt, deiner so wunderbar eigensinnigen Idee zu folgen. Während ich diese Gedanken hier aufschreibe, sehe ich sie vor mir, deine Figuren, die Orte, in die du sie wirfst, die Ereignisse, die ihr Handeln bestimmen. So, wie du das machst, habe ich das Erzählen noch nicht gekannt, weswegen ich mit Glück sagen kann: Auch du hast mir neue Ideen gestiftet, neue Erzählweisen aufgezeigt. Glücksfallformat: Bei einem solchen Mentoring lernen alle!

Schön ist auch, dass aus dieser Komplizenschaft für die Sache der Literatur und für das Schicksal eines jungen Autors am Ende noch

39

eine Freundschaft entstanden ist, die über so ein wunderbares, wertvolles, reichhaltiges und nachschaffendes Format hinaus Bestand hat, und aus der nicht nur ich etwas gelernt habe und weiterhin lernen werde, sondern auch die andere Person, dass da also ein Dialog gestiftet worden ist, der sich fortsetzt.

Was ich gebraucht hätte, spielt keine Rolle mehr, und ich weiß es auch noch immer nicht. Was es hier gibt, ist viel interessanter. Und gut für alle, die bei diesem Programm mitmachen können, egal ob Autor oder Mentor.

Danke, Pedro, für dein Vertrauen. That was big fun. Ich freue mich auf deinen Roman und unseren nächsten Kaffee.

»Ich saß fest an einer Gabelung und wusste nicht, in welchen Flussarm ich welchen Zeh halten soll. Gemeinsam haben wir uns das Problem angeschaut und noch viel mehr: Seen, Teiche, Tümpel und vielleicht auch das ein oder andere geflieste Bad. Herrlich, Hendriks Welt mit meinen und meine Welt mit seinen Augen sehen zu dürfen. Und als ich mich umschaute, lag die Gabelung auf einmal hinter mir. Magisch. Danke!«

————— Pedro Goncalves Crescenti



Auszug aus Pedro Crescentis
Romanprojekt »Goethe«

Pedro Goncalves Crescenti wurde 1992 in Mainz geboren und studierte Germanistik, Anglistik und Italienisch in Mainz, Berlin und Bochum. Er ist Mitglied verschiedener Ensembles/Bands wie »The Düsseldorf Düsterboys« und »International Music« und wurde u. a. mit dem Newcomer-Preis popNRW, dem VUT Indie-Award und dem Gema-Musikautorenpreis in der Kategorie »Nachwuchs« ausgezeichnet. Neben seiner Tätigkeit als Songwriter, Musiker und Produzent ist Pedro Goncalves Crescenti als freier Autor und Texter tätig, u. a. für ByteFM und das Magazin »Das Wetter«.

Hendrik Otremba wurde 1984 im Ruhrgebiet geboren. Er ist Schriftsteller, bildender Künstler und Sänger der Gruppe »Messer«, mit der er seit 2010 zahlreiche Touren gespielt und bis heute sechs Alben veröffentlicht hat. Zudem arbeitet er in Deutschland und der Schweiz als Dozent für Kreatives Schreiben und gelegentlich als Kurator. Seit seinem Debüt »Über uns der Schaum« (Verbrecher Verlag, 2017) erschienen von ihm vier Romane, ein Essay- und ein Gedichtband, zuletzt »Der Gräber« (Roman, März Verlag, 2026). Im Wintersemester 2023/24 hatte er die Poetikdozentur der Universität Münster inne, die 2025 unter dem Titel »Das dronische Erzählen« bei MÄRZ erschienen ist.



Hendrik
Otremba



Pedro Goncalves
Crescenti



Daniela
Seel

Der Moment für eine Atemwende

Seit einigen Jahren schon bin ich Fan der Texte von Miedya Mahmod. Ihrer Unerschrockenheit, ihrer dringlichen Rhythmen und Themen, der hohen Musikalität ihrer Sprache, der es immer wieder gelingt, die Schrecken und Abgründe, von denen sie schreibt, zu halten. Und insbesondere ihrer Formen, die sich nicht einfach auf schon Vorhandenes, anderswo Bewährtes verlassen, sondern auf sich selbst gemäße Weise immer erst im Finden begriffen sind. Darum bin ich besonders froh über die Einladung, ihr Projekt »DÜR« als Mentorin zu begleiten. In ihrer Bewerbung hat sie ihr Vorhaben unter anderem so beschrieben: »Vielleicht ist DÜR ein deutsches Liederbuch, dem die Bedeutung des kurdischen Wortes *dür* nahegeht, trotz oder gerade wegen Distanzierungsversuchen. Ein Prosagedicht, das sich gegen jeden (Vers-)Bruch wehrt, indem es ein breites Formbewusstsein performt und damit,

ohne klassisch-handlungszentrierten Plot, von Verletzungen, Gewalt, Ohnmacht erzählt, aber auch immer wieder ringt, um Worte, Grammatik und Form – allein schon als Abwendung von einer Ästhetik der (Selbst-)Retraumatisierung. Exploration anstelle von Exploitation. Eine posttraumatische Novelle, deren seltsames, unerhörtes Ereignis die Sprache selbst ist. Die ihren Wendepunkt, so er auf der Handlungsebene verwehrt bleibt, im sprachlichen Handeln suchen muss.«

Eine Kernfrage unserer Gespräche und unseres gemeinsamen Nachdenkens liegt also darin: Wie lässt sich ein Text schreiben, für den die Form erst noch erfunden werden muss, im Schreiben? Der nicht Langgedicht, nicht Essay, nicht Roman ist und doch alles dies zugleich. Der von struktureller, rassistischer, klassistischer, patriarchaler Gewalt, von politischer und sprachlicher Unterdrückung, Verfolgung, intergenerationellem Trauma, Krieg und Verlusten und im gleichen Zug von Selbstbehauptung, Mut, Wut, Widerstand, Solidarität, von konkreten Körpern und Menschen und ihrem Überleben spricht, während solche Formen von Gewalt in einer fast schon überwunden geglaubten Intensität wiederkehren und das alltägliche Dasein, die Gedanken, das Arbeiten gefangen nehmen wollen. Ein Text, den die Literatur so nötig hätte.

»Gib diesem Geständnis etwas von deiner Zeit, lass mich diesen Raum eben kurz einnehmen. Wehre dich nicht gegen deine Auflösung, erwarte von mir keine Auflösung. / Das hier ist der Moment für eine Atemwende. Einwenden und Auswenden«, antwortet DÜR.

Wir treffen uns in Berlin, in Miedyas Bochumer WG, im Schwarzwald, im Internet. Wir tauschen Lektüretipps zu Formbeispielen und Analyse/Theorie aus. Wir sprechen über mögliche dokumentarische Verfahren, Listen und Recherchen, Interviews, um das eigene Wissen, etwa zu Hospitalisierung und Pathologisierung im deutschen Kontext oder Verfolgung im kurdischen Kontext in größere historische, gesellschaftliche Zusammenhänge zu stellen. Recherchen, die durch die Situation hierzulande und im Nahen Osten erschwert und durchquert werden. Und wir sprechen über Miedyas und meine Arbeit in Kollektiven, als Veranstalter:innen, Werkstattleiter:innen für Jugendliche, die solidarischen Rückhalt und Räume für Positionen bieten kann, die es anderswo schwer haben vorzukommen.

Während ich mit Miedya über die Schwierigkeiten und Notwendigkeit von Texten wie »DÜR« reflektiere, werde ich auf Lesungen, Buchmessen, Festivals, immer wieder von Menschen mit, unter anderem, syrischen palästinensischen, kurdischen Wurzeln gefragt, ob ich glaube, dass der deutschsprachige Literaturbetrieb sich ihnen noch einmal öffnen wird, ob ich eine Chance sehe, dass ihre Stimmen gehört werden. In den Fragen liegt oft schon mehr Verzweiflung und Resignation als

Hoffnung. Und während ich dies schreibe, möchten politisch Verantwortliche hierzulande Kulturschaffende vom Verfassungsschutz überwachen lassen, 80 Prozent der syrischen Geflüchteten zurück-schicken, ein Zentralregister aller Menschen mit psychischen Erkrankungen anlegen und streichen die Finanzierung essenzieller Einrichtungen zur Förderung der Demokratie wie »Radikale Töchter« und Amadeu Antonio Stiftung. Und die Rede von Empathie als Schwäche und gesellschaftlichem Selbstmord macht die Runde.

»Ich teile eine Luft mit euch, kurzum: die längste Geschichte der Menschheit«, antwortet DÜR. »Was ich von ihm und ihr erwartet habe? Mehr als einen Körper, weniger als Verständnis. Was ich von dir erwarte? Dich auf das Nicht-Verstehen einzu-lassen. / Wieder ich und ein Körper, den ich binnen meiner Selbst abzuschieben versuche.« »Einer bleckt schon die Zähne. Einer stellt wieder die Füße zwei Hüftbreit voneinander, Knie, die Knie umklammern, Beine wie bettfein ausgestreckt. Einer glotzt dir auf die Haare, Arme, auf beschwörte Scham, als stünde er paralysiert vor dem Zoogehege, einer reißt sein blödes Maul auf. Einer gehört hinter Gitter, aber wir kennen die Rechtswege. Wir wissen; vom Laufen ins Leere, vom Stehen in Sackgassen.«

Ich möchte weiter daran glauben, dass Sprache, dass Literatur ein Ort für Unerhörtes sein kann, für (Selbst-)Befragung, Aufklärung, für die Erweiterung der eigenen Horizonte, für das Sperrige, Ungezähmte, ein Ort, an dem die Lesenden und Schreibenden einander ihre Verletzungen zeigen und voneinander lernen können, ohne das ihnen Fremde angreifen und ausschließen zu wollen. Miedya Mahmod und »DÜR« sind für mich Wegweiser geworden durch die existenzielle Erschöpfung unserer Gegenwart. Wir gehen noch. Der Weg wird uns finden. Ich danke Miedya für ihre Arbeit und der Kunststiftung NRW für das so wenig selbstverständliche Selbstverständnis, solchem Gehen einen guten Grund zu geben.

»Der Reiz am gemeinsamen Lernen liegt für mich dort, wo wir aufhören einer festen Rolle im didaktischen Theater zu folgen. Mir erscheint die Vorstellung ungemein tröstlich, dass jeder Text viele Autor:innen hat und dass das wertvollste Gegenüber eines ist, das ihn schon in seinen möglichen Umrissen erkennt und wertschätzt, während das Schreiben selbst noch suchend ist. Ich glaube, den Mut und die Verletzlichkeit aufzubringen, seine eigene Überforderung mit anderen zu teilen, ist einer der wichtigsten Schritte, um aus ihr herauszufinden – gemeinsam herauszufinden und den Text in die Welt treten zu lassen.« ————— Miedya Mahmod



Auszug aus
Miedya Mahmods
Arbeiten

Miedya Mahmod, geboren und wohnhaft im Ruhrgebiet. Seit 2016 Spoken Word Artist und Lyriker:in, arbeitet auch kuratorisch und redaktionell. Miedya Mahmod ist Mitherausgeber:in von »LytterZine«, der ersten Illustrierten für Lyrik auf Twitter, und wirkte an der Poetik-Klausur zu Spoken Word beim Literaturfestival »LeseLenz« in Hausach mit. 2022 nahm Miedya Mahmod an der Lyrikwerkstatt Open Poems im Haus für Poesie (Berlin) teil und ist Teil des Künstler:innenkollektivs »parallelgesellschaft« (Berlin Neukölln). Mahmod ist außerdem Teil der Lesebühne »Auf-ruhrgebiet – die revolutionäre Vorlesedemo« und gewann 2023 den Jurypreis beim 31. open mike.

Daniela Seel, geboren 1974 in Frankfurt am Main, lebt als Autorin, Übersetzerin und Verlegerin von kookbooks in Berlin. Sie veröffentlichte die Gedichtbände »ich kann diese stelle nicht wiederfinden« (2011), »was weißt du schon von prärie« (2015) und »Nach aus Eden« (2024), sowie gemeinsam mit Frank Kaspar das Radiofeature »was weißt du schon von prärie«. Für ihre Arbeiten wurde sie vielfach ausgezeichnet – zuletzt mit dem Kleist-Preis (2025). Ihre Gedichte wurden in mehrere Sprachen übersetzt.



Miedya
Mahmod

Welche Bedürfnisse ——— ein Text hat



Olivia
Wenzel



Lisa Tracy
Michalik

Mentorin sein kann vieles bedeuten, zum Beispiel: mit jungen Erwachsenen in einem absurd pittoresken Seminarhaus an ihren Texten zu arbeiten, sich enorm gut zu verstehen, ständig (manchmal heimlich) Dinge zu googeln, die sie beiläufig erwähnen, dabei so und anders von ihnen zu lernen und abends, auf ihren Wunsch hin, manchmal, miteinander »Werwolf« zu spielen, obwohl man dabei Herzrasen kriegt und viel zu stark schwitzt. Es kann bedeuten, ihnen nach und nach, Text für Text, Treffen für Treffen auf einer Ebene ihres schreibenden Selbst nahezukommen, die einzigartig ist, und eine Form von Intimität zu erleben – einvernehmlich und professionalisiert seitens der Mentorin (hoffentlich) und gleichzeitig komplett einseitig, quasi »ausgeliefert« vonseiten des Mentees. Mentorin sein kann dann allerdings auch bedeuten, dass man im Anschluss an das gemeinsame Projekt überraschend getroffen ist, wenn man nicht zur WG-Party eines 20-jährigen Teilnehmers eingeladen wird, während man doch genau weiß, dass es mindestens merkwürdig wäre, dort aufzukreuzen. (Aber man war sich doch so nah! Na ja, also lesend zumindest.) Mentorin sein kann auch bedeuten, eine Gastprofessur in einer (vergleichsweise linken) ostdeutschen Stadt innezuhaben, und schon am dritten Tag des Seminars weinen fünf von 18 Teilnehmenden schlotternd im Gespräch darüber, was ihnen wirklich unter den Nägeln brennt, und wenige Wochen später lesen sie dann (manche wieder weinend) rohe gewichtige Texte vor, die sie emotional überwältigen. Und dann sitzt man da und fragt sich, was man hier angerichtet hat mit seinen erfundenen Schreibaufgaben, die »das Selbst behutsam als

Material des eigenen Schaffens« befragen sollten ...

Mentorin sein kann aber auch bedeuten, einem Menschen zu begegnen, den man sympathisch findet, dessen üppiges Frühstück einem in Düsseldorf vorzüglich schmeckt und in dessen Texte man sich gern hineinbegibt, ohne der Autorin darin auf so unvermittelte Art wie in den Beispielen oben zu begegnen – so in Tracys Fall. Dass einem das Erzählte beim Lesen unweigerlich nahekommt, weil man spürt, dass die Autorin erfahrungsbasiert und mit ihrer Verletzlichkeit kollaborierend schreibt, eine dadurch entstehende Intensität, die sich Lesenden aufdrängt und die man im eigenen Schreiben für elementar hält (was wiederum vielleicht ein Spleen ist oder ein

Phantasma) – Derartiges stellt sich mit Tracy vor allem auch im Gespräch her. Wenn man etwa im soften Nieselregen spazieren geht und sie von ihrem Leben in Düsseldorf erzählt. Wenn sie beim Frühstück über Mechanismen und Strukturen deutscher Kulturpolitik, über Faschismus und über queeres Dating nachdenkt. Wenn man sich im Lektoratsgespräch dabei ertappt, wiederholt Partei für eine problematische Figur zu ergreifen ... Überhaupt, stellt man fest, ertappt man sich öfter selbst oder wird ertappt: Etwa, wenn man Tracy fragt »Kennst du eigentlich mein Buch?«, um etwas Methodisches daraus anzuführen – nur um dann zu erfahren, dass sie bereits an der TV-Adaption des Romans im Rahmen eines Writers Room mitgewirkt hat und man sich also schon mal begegnet ist, aber Tracy höflich über diese Gedächtnislücke hinwegsieht. Oder wenn man erst nach dem zweiten Lesen ihres Manuskripts begreift, dass man bisher eine Figur, die eigentlich weiß ist, fälschlicherweise als schwarz imaginiert hat, und wenn man sich dann dabei beobachtet, wie diese »Korrektur« den eigenen Blick auf diese Figur verändert. Oder wenn man beim Sprechen über eine Textstelle zusieht, wie Tracy das Wort »Fotze« in die Suchmaske eines Word-Dokuments eingibt, um zügig zur entsprechenden Passage zu gelangen, und man anschließend gemeinsam laut darüber lacht, während man gleichzeitig bereits weiß, dass man diesen Moment später für irgendetwas Schriftliches benutzen wird ... Und dann spricht man weiter und begeistert sich für die Dialoge in Tracys Text, für souveräne, sensible und sinnliche Schilderungen körperlicher Intimität, für die vereinnahmend charismatische Mutter- und die tragische Vaterfigur, für einen leisen Humor, der immer wieder aufblitzt. Und man sagt auch manches zum Text und worauf man bei seiner Platzierung achten könnte, das die Autorin (und ihre Agentin) ganz anders sehen. Denn auch das kann es bedeuten, Mentorin zu sein: einschätzen lernen zu müssen, was eine schreibende Person sich gerade wünscht und/oder braucht (und ob es beispielsweise der Moment ist, den sogenannten Literaturbetrieb nah ranzuholen und über all das zu sprechen, was passiert, wenn man ihn einmal reingelassen hat, oder im Gegenteil zu hoffen, dass das Gegenüber die Chance nutzt, sich noch eine produktive Schonfrist zu gönnen). Herauszufinden, welche Bedürfnisse ein Text hat und welche Bedürfnisse die Verfasserin selbst hat, darum geht es immer, egal in welcher Konstellation man »herum-mentort« – sei es mit jungen Werwölfen, tapferen, labilen Studierenden oder Autorinnen kurz vor dem Debüt. Den beiden Bedürfnis-Feldern, insbesondere wenn sie teils unterschiedlich, vielleicht sogar widersprüchlich sind, gerecht zu werden, empfinde ich als die Herausforderung und das Geschenk jeder Form von Mentorinnenschaft.

Deshalb freue ich mich sehr, dank dir, Tracy, und dem großartigen Förderprogramm der Kunststiftung NRW, neue Erfahrungen in diesem Feld ge-

Literatur

macht haben zu dürfen. Und ebenso freut es mich, gelernt zu haben, dass das Wort »Fotze« teils feministisch reclaimt wurde und nun wieder salonfähig ist, in gewissen Salons zumindest. Für diese Salons, vor allem aber für all jene Räume, die eine so wunderbare Person und Autorin wie dich dringend nötig haben, wünsche ich dir und deinem Schreiben das Allerbeste. Oder, um es in deinen Worten zu sagen: Mögest du, dear Tracy, »auf der krachenden Welle der Möglichkeiten reiten!«

»Gemeinsam lernen heißt auch, sich für eine andere Perspektive zu öffnen und in der manchmal überwältigenden Textflut zu verstehen, wo genau es hakt und welche Fragen sich in der Überwältigung eigentlich genau auftun. Am Ende ist es die Ehrlichkeit – in Feedback, Nachfragen, Kommentaren und Einschätzungen zum Text. Aber auch in Gesprächen beim Kaffee zu Privatem und Fragen rund um den Literaturbetrieb. Außerdem weiß ich jetzt, dass es Fischgrät, nicht FischgrätENparkett heißt und warum die Tauben am Bahnhof Südkreuz rosa Flügelspitzen haben.« — Lisa Tracy Michalik



Auszug aus Lisa Tracys
Romanprojekt
»Mutter Wasser Kind«

Lisa Tracy Michalik ist Autorin und Mitgründerin/ Herausgeberin von »defrag zine«. Sie schreibt Prosa, Lyrik und Drehbücher. Ihre Texte sind u. a. in »Sisters and Souls 2« (Orlanda), »Parabolis Virtualis 3« (Querverlag) oder in »In Liebe von« (Shift Books) zu finden, und sie ist Teil des Writers Room der Serie »Schwarze Früchte« von Lamin Leroy Gibba (ARD Mediathek). Sie ist Trägerin des Publikumspreises des Kölner Förderpreises für junge Literatur 2024 und erhielt das Förderstipendium Literatur der Landeshauptstadt Düsseldorf 2025. Ihr Debütroman erscheint im Frühjahr 2027 bei pola.

Olivia Wenzel lebt in Berlin und ist Kulturwissenschaftlerin, Musikerin, Performerin und Autorin. Ihre Stücke wurden an zahlreichen Theatern gespielt, 2020 erschien ihr preisgekrönter Roman »1000 Serpentina Angst« (S. Fischer), der in etliche Sprachen übersetzt wurde und es auf die Longlist des Deutschen Buchpreises schaffte. Neben dem Schreiben gibt sie Workshops für junge Erwachsene und lehrt Kreatives Schreiben an Universitäten, wirkt in diversen Jurys mit und realisiert transdisziplinäre Formate – etwa »Dark Light Dark« im Center for Literature oder zuletzt »Floating Mocambo« am Berliner HKW.

Gemeinsam — Zeit finden

»Ich verliere das Gefühl für Zeit«, schrieb Esra Canpalat in ihrem Bewerbungsschreiben für das Plus-eins-Programm der Kunststiftung NRW. Für das Zusammenspiel von Erzählzeit und erzählter Zeit, von Erinnerung und Gegenwart.

Auch die drei Schwestern Tülay, Ferda und Seda, die Erzählerinnen in Esras Romanprojekt, verlieren das Zeitgefühl, während sie durch den tiefen Schnee zum Friedhof laufen, wo ihr Vater beerdigt werden soll. »Manchmal denke ich, baba wollte, dass wir das Auto stehen lassen und durch den Schnee laufen, damit wir uns endlich einmal in Ruhe sein Dorf ansehen«, sagt Ferda, die mittlere Schwester. Doch nicht nur das Dorf, auch so vieles andere haben die drei Schwestern »zu Lebzeiten des Vaters nicht richtig gesehen«. – »Er sagte, das Leben in Deutschland hätte unseren Blick getrübt.«

Seda, die Jüngste, will diese Trübung nicht länger hinnehmen. Sie beginnt, sich zu erinnern und Fragen zu stellen, ihren Schwestern und ihrer Mutter Naime. Zuerst sind es die falschen, »mit einem Aufnahmegerät im Kopf«, um das Erzählte zu archivieren. »Du redest wieder wie eine Reporterin«, wehrt sich die Mutter, und: »So stellt doch kein Mensch Fragen.« Erst als Seda endlich zuhört, ohne Erwartung, beginnt Naime zu erzählen.

Seit dem Tod des Vaters ist ihre Stimme brüchig geworden, »psychogene Dysphonie« nennt sich das. Das habe ich von Esra gelernt. Ich habe gelernt, dass es auch in der Türkei ein großes Bergbaugebiet gab und viele sogenannte »Gastarbeiter« nicht als Ungelernte, sondern als ausgebildete Fachkräfte ins Ruhrgebiet kamen, wo wir bei unserem zweiten Treffen durch den Bochumer Westpark liefen, entlang der alten Industrieanlagen. Es hagelte und stürmte, und wir duckten uns gemeinsam unter einen viel zu kleinen Schirm.

Esra ist wie die drei Schwestern im Roman »inmitten all dieser in den Himmel ragenden rot und grün angelaufenen Stahlbauten aufgewachsen«. Sie erzählte mir vom Rassismus in der Schule, den Abwertungen durch die Lehrkräfte, und warum Tülay, die älteste Schwester, für Seda einen Namen suchte, den auch die Deutschen aussprechen können, warum sie beim Spiel ständig Ferdas Grammatik und Aussprache korrigierte.



Martina
Wunderer

Ein paar Monate später saßen wir im Berliner Jacob-Teitel-Park in der Sonne, die Demo zum Internationalen Frauentag zog an uns vorbei, und wir sprachen über die Gebete unserer Großmütter, den Glauben unserer Mütter, meine: katholisch, ihre: muslimisch. Wir sprachen darüber, wie wir als Kinder unsere Lieblingslieder aus dem Radio auf Kasette aufgenommen haben. Esra beschreibt in ihrem Roman, »dass sich mit der Zeit das Bindemittel, das die magnetischen Partikel auf dem Band zusammenhält, zersetzt« und die Bänder deshalb porös werden. So porös wie die Stimme der Mutter Naime.

Wir sprachen über plötzlichen Kindstod und das Schweigen in den Familien. Wie dieses Schweigen gebrochen werden kann.

Esra hat ihrem Roman den Arbeitstitel »Stimmen« gegeben. Es sind hauptsächlich Stimmen von Frauen, die sie erklingen lässt: »die Krähenstimme Naimes, Tülays gedämpfte Stimme und Ferdas störende Alt-Stimme«. Und Sedas Reporterstimme, wenn sie ihren Vater, ihre Mutter nach ihren Erinnerungen befragt. »Dieses Stimmengewirr erzählt manchmal mehr als jedes materielle Archiv«, schreibt Esra in ihrer Bewerbung (für mich einer der ersten Texte, die ich von ihr las).



Esra
Canpalat

man eine Geschichte nicht erzählt.« Das zu wissen ist beim Schreiben so wichtig.

Tülays Stimme fehlt noch. Tülay, in deren Bett die Mutter Seda legte, kaum dass sie mit ihr, der Nachzüglerin, aus dem Krankenhaus kam. Ihr wird Esra in den kommenden Monaten Ausdruck verleihen. Und ich freue mich schon sehr darauf, diese älteste der drei Schwestern näher kennenzulernen, im Sommer, in Düsseldorf, und im Gespräch mit Esra über ihren Roman die Zeit zu vergessen.

»Die Schönheit des gemeinsamen Lernens liegt in der Auflösung der manchmal absolut erscheinenden Annahme, nur in der Einsamkeit könne etwas verstanden werden. Zurückgezogenheit und Selbstreflexion sind wichtig bei vielen Prozessen, aber geteiltes Wissen hat eine Kraft, die so viel mehr verändern kann. Ein Text entsteht nicht nur in der Stille, sondern im gegenseitigen Austausch und kollaborativem Lernen; ein Text braucht nicht nur einen Menschen, der ihn schreibt, sondern immer auch Freund*innen, die zuhören, kritische Geschwister, die ihn herausfordern, und liebevolle Weggefährten, die ihm die Angst nehmen.« — Esra Canpalat



Auszug aus Esra
Canpalats Roman-
projekt »Stimmen«

Sie hat diese Stimmen mit mir geteilt, als sie noch nicht ganz gefestigt waren. Als sie selbst noch auf der Suche war, nach dem richtigen Erzählrhythmus, der passenden zeitlichen Struktur. Das braucht großes Vertrauen, und für dieses Vertrauen bin ich Esra sehr dankbar.

Gemeinsam haben wir die Stimmen entwirrt, uns immer mehr mit ihnen vertraut gemacht. Wir saßen mit Seda und ihrer Mutter auf der Bank vor den Gräbern und haben uns Fragen gestellt: Warum haben die drei Schwestern keine Kinder? Warum haben die Mutter und der Vater Seda als Fünfzehnjährige allein in Deutschland gelassen? Warum hat sich der Vater mit seinem Bruder überworfen?

Wir saßen mit Seda in Ferdas Küche und lauschten gemeinsam Ferdas Geschichte, die sie noch niemandem aus ihrer Familie anvertraut hatte.

All die Figuren, all diese Szenen waren schon da, als ich Esra das erste Mal traf. Zwar hier und da noch ungeordnet, aber sie wusste genau, was sie erzählen wollte. Sie hatte genug Material für nicht einen, sondern zwei Romane. Auch das wurde uns bei unseren Treffen klar: Manches gehört vielleicht eher in ein anderes Buch. Oder wie sie selbst in ihrem Roman schreibt: »Mein Vater wusste, wie man eine Geschichte erzählt, aber er wusste auch, wie

Esra Canpalat ist Autorin und Literaturwissenschaftlerin aus dem Ruhrgebiet. Sie studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum. Aus einer transkulturellen Position heraus schreibt sie Erzählungen, Essays, wissenschaftliche Artikel und Texte zu Kunst- und Kulturvermittlung. Sie interessiert sich für Autofiktion, Dokumentation, Erinnern und Transkulturalität. Canpalat erhielt den Förderpreis des »Literaturpreises Ruhr« (2021) und wurde im Literaturwettbewerb »60 Jahre Migration aus der Türkei – Neue Hoffnungen« ausgezeichnet. Ihre Kolumne »Vom Rande aus« erschien online bei interkultur.ruhr.

Martina Wunderer, geboren 1983 in Schlanders, Südtirol, ist Lektorin für deutschsprachige Literatur im Suhrkamp Verlag, Berlin. Sie hat Vergleichende Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft in Wien und Berlin studiert und arbeitete beim Online-Buchmagazin des Literaturhauses Wien und bei »39NULL – Magazin für Gesellschaft und Kultur«. Sie leitet Schreibseminare, u. a. am Deutschen Literaturinstitut Leipzig, und wirkt als Jurorin, zuletzt beim Wortmeldungen Förderpreis.



Der Gast

Initiative — Der Sraelener Übersetzerpreis der Kunststiftung NRW gehört zu den renommiertesten und höchstdotierten Auszeichnungen für Übersetzung in Europa. Er wird jährlich in Kooperation mit dem Europäischen Übersetzer-Kollegium in Sraelen verliehen. Gerade in einer Zeit, in der Übersetzer:innen durch die Entwicklungen im Bereich der KI und verschärfte Bedingungen auf dem Buchmarkt zunehmend unter Druck geraten, ist es der Kunststiftung NRW ein großes Anliegen, ihre hohe Kunst und ihren unermüdlichen Einsatz für die Literatur zu würdigen. Und als starke Partnerin an ihrer Seite zu stehen.

wird bleiben

2025 erhielt die Litauisch-Übersetzerin Claudia Sinnig den Sraelener Übersetzerpreis der Kunststiftung NRW. Die Laudatio, die wir hier in Auszügen abdrucken, hielt Sebastian Guggolz. Ihn verbindet eine lange Zusammenarbeit mit der Übersetzerin. Als Verleger des Guggolz Verlags hat er zwei von ihr übertragene Bücher Antanas Skėmas herausgegeben. Als Lektor bei S. Fischer brachte er Ričardas Gavelis' monumentalen Roman »Vilnius Poker« auf den Weg, für dessen kongeniale Übersetzung Claudia Sinnig ausgezeichnet wurde.

»Vilnius Poker«: Ein Glück und zugleich eine Zumutung ist dieser Roman, der mir bereits als Legende begegnete, lange bevor ich ihn lesen konnte. Alle Litauer und Litauerinnen, mit denen ich zu tun hatte, sprachen irgendwann davon, wiegen dabei bedeutend den Kopf und sagten: Diesen Roman, den müsse man natürlich irgendwann ins Deutsche übersetzen! Einer der größten Bucherfolge des seit 1991 unabhängigen Litauens, eine sensationelle Entdeckung damals, denn Ričardas Gavelis, der Autor, hatte diesen monströsen Roman bereits zehn Jahre früher für die Schublade geschrieben, viel zu gefährlich für eine Publikation in den Zeiten unter der sowjetischen Gewaltherrschaft. 1990 hatte das erste frei gewählte litauische Parlament seit 1928 bereits die Unabhängigkeit von der Sowjetunion erklärt, die gewaltigen, machtvollen friedlichen Massenbewegungen der Bevölkerung in allen drei baltischen Staaten, Estland, Lettland und Litauen, mündeten schließlich in die wirkliche Unabhängigkeit im Herbst 1991. Der Sieg des Volkes, der Sieg der Freiheit. Und Claudia Sinnig, die wir hier und heute feiern, war in dieser Zeit mittendrin, wirkte politisch, unterstützte, dolmetschte, organisierte, vermittelte, trug ihren Teil zum Gelingen bei. Doch das wäre eine eigene Geschichte und vor allem eine eigene Lobeshymne wert.

Ričardas Gavelis, 1950 inmitten des historischen Vilnius geboren, gleich gegenüber dem Kloster der Heiligen Dreifaltigkeit, wuchs unter der Sowjetherrschaft als Kind der Ehe zwischen einer Physikerin und einem Mathematiker auf, studierte selbst theoretische Physik und arbeitete am Institut für Physik und Mathematik der Litauischen Akademie der Wissenschaften. Er galt als herausragende naturwissenschaftliche Hoffnung seiner Generation, veröffentlichte fundamentale Aufsätze zur Ferroelektrizität und zum thermodynamischen Phasenübergang – beides physikalische Felder, die sich mit Gestalt und Funktionswandel, mit Aggregatzustandsveränderung beschäftigen, mit unzuverlässigen, fragwürdigen, sich potenziell immer verändernden Seinszuständen. »Metamorphotische Physik« könnte man, durch die literarische Brille betrachtet, sagen.

Von der Mitte der 1970er-Jahre an begann er zu schreiben, journalistisch und literarisch, mit dem Höhepunkt »Vilnius Poker«. Vilnius wird darin zum Höllenschlund. Zu einem düsteren Strudel, der die Menschen unaufhaltsam in den Abgrund zieht. Aber Vilnius wird auch zum Tor zum Himmel, zur Bastion der Freiheit, die zwar gefährdet, aber doch möglich ist. Vilnius ist, Zitat aus dem Roman, der »Arsch des Universums«, und es ist, wieder Zitat aus dem Roman, »Nekropolis der Seele«. Vytautas Vargalis, der Protagonist des Romans, hat als sogenannter »Waldbruder«, als Partisan, Widerstand gegen die sowjetische Okkupation geleistet und wurde deshalb anschließend für einige Jahre im

Gulag kaltgestellt. Nach seiner Freilassung hat sich dieser Mann, traumatisiert und unter die Räder der Zeitläufte und Weltgeschehnisse geraten, in einer Vilniuser Bibliothek eingerichtet, ist dort untergetaucht. Er soll die Bücher sortieren und katalogisieren (was er aber eigentlich macht, ist lesen: u. a. Ortega y Gasset, Samuel Beckett, Albert Camus, George Orwell, Ernesto Sabato, James Joyce natürlich, Marquis de Sade, Jean Genet und immer wieder Franz Kafka). Zudem wird er eine Liebschaft mit der jungen Bibliothekskollegin mit dem alarmierenden Namen Lolita eingehen.

Sie wird sterben, Vytautas Vargalis wird des Mordes beschuldigt, der Roman spielt verschiedene Szenarien durch, wie es hätte ablaufen, was hätte passieren können, er bricht die Perspektiven bis zur Uneindeutigkeit, spielt sie gegeneinander aus – und bietet einfach keine Auflösung. Bis heute streiten sich litauische Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler darüber, was im Roman wirklich passiert ist.

Ein Glanzstück der deutschen Übersetzungskunst ist die deutsche Fassung von »Vilnius Poker«, die im November 2024 erschienen ist. Was für eine Herausforderung müssen die siebenhundert Seiten dieses Romans gewesen sein! Er ist wie ein Bienenstock voller Gesumm, voller Gebrummel, voller Gegen- und Widerrede: ein anschwellender und sich wieder zurücknehmender Chor. Das paranoide Bewusstsein von Vytautas Vargalis hört Stimmen und erliegt dem Dröhnen der Stille, erzählt von Folter und Repression und Geschlechtstrieb und Geschlechtsverkehr, schonungslos, ungeschützt klaffend und ohne Aussparung von Details. Die Erzählung kreist oft in Ellipsen oder bleibt fragmentarisch, weil ein anderer, neuer Gedanke das eben Gedachte durchkreuzt, dazwischen springt, sodass das eben Begonnene abbricht, damit das plötzlich Empfundene, das plötzlich Aufblitzende festgehalten werden kann und nicht gleich wieder verloren geht.

Das Chaos wird zum Chor, und seine Dompoteurin Claudia Sinnig überblickt diese vielen Stimmen und Stimmlagen nicht nur, sie bändigt sie, sie führt sie in Bahnen, lässt sie strömen, aber choreografiert eine Symphonie daraus, die überwältigt und erschreckt, aber auch mitreißt und staunen macht. Wann hat man so etwas schon mal gelesen? Und zwar in einer Übersetzung, die nie überfordert wirkt, trotz der Überforderung des Protagonisten, die nie hilflos wirkt, trotz der Hilflosigkeit von uns Lesenden, nie unbeherrscht, nie dissonant – sofern sie nicht genau das sein soll – und vor allem nie unbeseeht.

Eine ungeheure Intensität besitzt der übersetzte Text, eine abgrundtiefe Schwärze und Aussichtslosigkeit, mit gleichzeitig leuchtenden Einzelstücken darin, wie etwa der Szene im Zentrum des Romans, in der Vytautas Vargalis ein Jazzkonzert in einer



Sebastian
Guggolz

Vilniuser Kirchenruine besucht, wo das Stück »Vilnius Poker« gespielt wird und sich zu einer epiphanischen Erfahrung auswächst, mit Trommeln und Bass und Altsaxophon, Klarinette, einem Flügel – »es ist nur Musik«, beschwört sich Vytautas Vargalis selbst, um sogleich wieder mitgerissen zu werden von der ahnungsvollen Musik, die jederzeit von der Staatsmacht niedergeschlagen zu werden droht. Mitgerissen werden auch wir von der Beschreibung des Konzerts, in der gesetztes Wort und beschriebener Klang, in der die Imagination und der Eindruck, Sprache und Musik in eins fallen.

Im Rhythmus liegt eines der Geheimnisse von Claudia Sinnigs Übersetzungskunst, er verführt, er treibt, er überwältigt. Keine Silbe scheint zufällig, kein Wort beliebig, keine Betonung unbedacht. Und so ist es auch, denn: Claudia Sinnig grübelt über ihren Übersetzungen, sie übersetzt immer wieder neu und neu.

Als wir kürzlich telefonierten, berichtete sie mir, wie schwer es ihr falle, den schon gedruckten Text wiederzulesen. Schon im ersten Satz der Lese-stelle käme ihr nun, mit Abstand und frischem Blick, das weniger dezidiert einsilbige »die« statt des zweisilbigen »diese« (wie es nun im Roman

steht) rhythmisch zwingender vor, auch bei verschiedenen Verben sei sie sich nicht mehr sicher, ob sie tatsächlich die beste, die abschließende Lösung gefunden habe oder ob sich nicht doch ein anderes Wort geschmeidiger und klingender in den Gesamtgedanken eingefügt hätte.

Berufskrankheit, kann man sagen und es abtun, doch ich würde eher sagen: Es ist Unbestechlichkeit, und auch diese Lobrede auf ihre Übersetzungskunst wird sie in ihrer kontinuierlichen Selbstüberprüfung nicht milder mit sich selbst werden lassen. Claudia Sinnig wird weiter skrupulös jede ihrer Entscheidungen beim nächsten Durchgang kritisch infrage stellen und auch wieder umwerfen. Ihr Anspruch an die eigene Sprache, die sie dem fremden, vertraut gewordenen Text verleiht, ist so groß, ihre Verpflichtung der bestmöglichen Übersetzung gegenüber so unbedingt, dass jede Entscheidung immer nur eine jederzeit revidierbare, ja zwingend zu revidierende Zwischenlösung sein kann. Das ist das Übersetzerinnengewissen in Reinform. Und deshalb glänzen ihre Übersetzungen auch so, vibrieren vor Lebendigkeit, springen uns Lesende an, wenn wir die Buchseiten öffnen, kommen uns so nah, dass wir uns angefasst fühlen.

In »Die Erfahrung des Fremden« schreibt der französische Translationswissenschaftler und Philosoph Antoine Berman: »Das Wesen der Übersetzung besteht darin, Öffnung, Dialog, Durchmischung und Dezentrierung zu sein. Entweder stellt sie eine Beziehung her, oder sie ist nichtig.«

Die Beziehung und der Dialog zwischen Ausgangs- und Zielsprache, zwischen Original und Übersetzung, lässt sich auch als Gastfreundschaft beschreiben. »Von Sprache zu Sprache. Übersetzung als Gastfreundschaft« lautet der Titel einer höchst anregenden Studie des senegalesischen Philosophen Souleymane Bachir Diagne aus dem Jahr 2022. Die Gastfreundschaft der Übersetzung, die eine Probe des Fremden ist, überbrückt dabei nicht nur im Dialog die Grenzen zwischen verschiedenen Kulturen, sondern bewahrt auch in der fremden Sprache das Eigene oder, umgekehrt, in der eigenen Sprache das Fremde. Sie nimmt auf, ohne anzueignen, bietet einen Platz, ohne auf Assimilation zu bestehen. Das Übersetzen ist somit nicht nur immer auch politisch, sondern schlicht eine großzügige Angelegenheit, es stellt die eigene Sprache für die Beherbergung des fremden Textes zur Verfügung, es lässt ausreichend Raum, dass der Besucher aus der Fremde etwas Eigenes mitbringt, dass mit seiner Anwesenheit in der neuen Sprache etwas Neues entsteht, neue Verhältnisse, ein neues Weltverständnis.

Claudia Sinnig hat die Gastfreundschaft der litauischen Sprache erfahren, und nun stellt sie gastfreundlich ihre eigene Sprache zur Verfügung, um der litauischen Literatur einen Platz hierzulande anzubieten, ihr Obdach zu geben und uns damit reicher werden zu lassen. Der Gast wird bleiben, Ričardas Gavelis, Jonas Mekas und Antanas Škėma werden in der deutschen Sprache von Claudia Sinnig glücklicherweise auch uns Leserinnen und Lesern zugänglich bleiben. Das ist gut zu wissen: Gastfreundschaft zahlt sich aus.

Ričardas Gavelis
»Vilnius Poker«
Aus dem Litauischen
von Claudia Sinnig
688 Seiten
S. Fischer, 2024

Quynh Tran
»Schatten und Wind«
Aus dem Schwedischen
von Andreas Donat
256 Seiten
Residenz, 2024



Sebastian Guggolz, geboren 1982, gründete 2014 den Guggolz Verlag. Seit 2022 ist er zudem im Lektorat des S. Fischer Verlags für die Klassiker zuständig, 2025 wurde er zum Vorsteher des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels gewählt.

Den Förderpreis 2025 erhielt Andreas Donat für seine Übertragung von Quynh Tran Roman »Schatten und Wind« (Residenz, 2024) aus dem Schwedischen.

»Donats Übersetzung transportiert den Klang und den Rhythmus des Satzbaus des schwedischen Originals auf eine wunderbar poetische Weise ins Deutsche – sodass eine Leserin, ein Leser, diese Wahrnehmung des Erzählers nachgerade hört, sieht und spürt.

Ulrich Sonnenberg in seiner Laudatio auf Andreas Donat

Claudia Sinnig, 1965 geboren, aufgewachsen in Gotha, ist Literaturübersetzerin und -wissenschaftlerin, vor allem auf dem Gebiet der litauischen Kultur. Sie hat Werke von Antanas Škėma, Tomas Venclova, Eugenijus Ališanka, Jonas Mekas, Sigitas Parulskis, Vaiva Grainytė und vielen anderen ins Deutsche übertragen. Außerdem ist sie Verfasserin von zahlreichen publizistischen und wissenschaftlichen Beiträgen in deutschsprachigen und internationalen Medien, vorrangig zur litauischen Kultur und ihren facettenreichen Verflechtungen mit Nachbartraditionen.

Andreas Donat, wurde 1983 in Wien geboren. Er studierte Klavier Konzertfach in Wien, Berlin und Oslo und lebt heute als freier Literaturübersetzer und Pianist in Berlin. Andreas Donat übersetzt aus dem Norwegischen, Schwedischen, Dänischen und Englischen, darunter preisgekrönte Autor:innen wie Hanne Ørstavik, Raket Haslund-Gjerrild und Quynh Tran. Seine Übersetzungen wurden mit Stipendien des Deutschen Übersetzerfonds, des Berliner Senats, der Stadt Wien sowie der Übersetzungsprämie des Österreichischen Bundeskanzleramts ausgezeichnet.



Die Verleihung des Übersetzerpreises der Kunststiftung NRW fand am 27. Oktober 2025 in Düsseldorf statt.

Die Höhlen- malerei



Initiative — Die Thomas-Kling-Poetikdozentur wird seit 2011 von der Kunststiftung NRW an der Universität Bonn ausgerichtet. Die Antrittsvorlesungen der mittlerweile vierzehn Autor:innen entfalten ein breit gefächertes Spektrum an Reflexionen und Theorien über die Kunst des Sprechens, Erzählens und Übersetzens.

des Schreibens mit KI

Daniel Falb gehört zu den wichtigen Stimmen deutschsprachiger Gegenwartsliteratur, und er ist einer der originellsten philosophischen Essayisten. In seiner Thomas-Kling-Poetikvorlesung stellt er den Aufstieg großer Sprachmodelle (LLMs) in den Kontext des dramatischen Verlusts nicht bloß biologischer, sondern auch kultureller Diversität. Der Literaturwissenschaftler Heinz Drügh hat mit ihm darüber gesprochen, was es für einen Schriftsteller heute bedeutet, die Sprache der Literatur weiterzuentwickeln: mit und gegen die KI.

Heinz Drügh_ In deiner Thomas-Kling-Poetikvorlesung gibt es eine Stelle, in der du sagst, dass du dich trotz aller kritischen Aspekte ästhetisch und existenziell von KI angezogen fühlst. Ist das das gute alte Warhol'sche »If you can't beat it, join it«, oder wie haben wir das zu verstehen?

Daniel Falb_ Ja, wobei davon angezogen zu sein in diesem Fall gar nicht so sehr eine Entscheidung ist. Auch wer, wie ich, keine lange Vorgeschichte in der digitalen Literatur hat, kann bemerken, dass etwas mit der Sprache passiert in den 2020er- Jahren. Dass die Sprache eine neue Seinsweise annimmt,

eine neue Verkörperungsform, die zutiefst erschüttert, was wir bisher unter Sprache verstanden haben, wie Sprache sich anfühlt und wie Sprache gemacht wird. Sprache wurde bisher immer von Körpern hervorgebracht – von endlichen Körpern im Plural –, und kommt jetzt aus Maschinensystemen, deren Output immer größere Anteile am gesellschaftlichen Sprechen übernimmt. Es ist eine Erschütterung in der Sprache, die so groß ist, dass man als schreibende oder als dichtende Person daran nicht vorbeigehen kann. Das Gefühl des Unheimlichen mischt sich hier mit der Faszination auf eine Weise, die unauflöslich ist.

Daniel Falbs
Antrittsvorlesung
»Trainingsdatensätze und Weltliteratur« fand
am 17. Juni 2025
in der Uni Bonn
statt.

Heinz Drügh_ Du hast mir erzählt, dass du KI in den letzten zwei Jahren vermehrt zur Recherche genutzt hast. Kannst du beschreiben, inwieweit das deine Arbeitsweise verändert hat? Also, warst du davor die ganze Zeit in der Bibliothek und hast gelesen, und jetzt lässt du dir gezielt Material auswerten, arbeitest also als Autor mit einer künstlichen Assistenz?

Daniel Falb_ Mediengeschichten zeichnen sich in Schreibbiografien ein, ich denke, das galt schon immer. Ich bin zum Beispiel in den 1990er-Jahren als schreibende Person groß geworden, seit den 2000ern hat sich die Medienrevolution des Netzes in mein Dichten eingetragen – etwa als problematische Form von »information overload«. Viele unlesbare Texte sind so entstanden.

Vom Schreiben mit dem Internet aus betrachtet, stellen die Sprachmodelle (LLMs) einen neuen Zugriff auf das Material des Netzes dar, das ja als Trainingsdaten in die Modelle eingeht. Das Internet wird durch die Sprachmodelle konversationsförmig – generativ aktiviert –, und die täglichen Gespräche mit ihnen werden zu einem neuen Arbeitsmodus, vielleicht sogar zu einer neuen Lebensform der Autor:innen.

Das ist in vieler Hinsicht problematisch. Zum Beispiel fließt die Arbeit anderer Autor:innen aus Gegenwart und Vergangenheit mehr oder weniger kostenlos in die Sprachmodelle ein – in einem Akt der ursprünglichen Akkumulation (Marx), der fundamentalen »Nahme« dessen, was Menschen bisher gemacht haben, und zwar ohne dass Kompensationsmodelle oder eine Entwicklung auf das bedingungslose Grundeinkommen oder Ähnliches damit verknüpft würden. Zwar unterstützen Leute wie OpenAI-CEO Sam Altman das Grundeinkommen auf rhetorischer Ebene, es passiert aber nichts.

Heinz Drügh_ Was du beschreibst, betrifft massiv die Arbeits- und Lebensbedingungen von Autor:innen, es geht aber auch um grundlegende Aspekte der Ästhetik. Ein interessantes Phänomen wäre hierbei, dass die Maschinen Dinge übernehmen, die die Literatur dann nicht mehr leisten muss. Wir kennen das bereits aus dem Medium Film, das Referenz viel besser kann als Texte. Hier muss nicht aufwendig beschrieben werden, wie Personen oder Orte aussehen, man sieht es einfach sofort. Es gibt diese zugespitzte These von Friedrich Kittler, dass das die Sprache entlastet, weil sie sich dann eben endlich mal wieder um etwas anderes kümmern kann und abstrakter wird, expressionistisch und avantgardistisch. Die Frage wäre: Könnte es nicht sein, dass wir alle ein bisschen aus unserem Gefälligkeitsschlaf gegenüber dem Generischen rausgerissen werden, was ja vielleicht nicht nur das Feld der Genre-Literatur betrifft? Und wir immer stärker ermuntert werden, etwas zu machen,

was eine Maschine nicht auch hätte machen können – oder auch, dass wir das Generische schärfer sehen, nämlich nicht als Realität, sondern als gemacht?

Daniel Falb_ Was die Frage der literarischen Ästhetik im Zeichen von KI angeht, würde ich unterscheiden zwischen dem instrumentellen Gebrauch der Sprachmodelle einerseits und ihrem reflexiven Gebrauch andererseits.

Der instrumentelle Gebrauch ist einer, wo man Literatur macht unter Verwendung von KI, ohne dass es in dieser Literatur um KI und deren literarische Verwendung geht, die Verwendung im Idealfall also unsichtbar bleibt. Man kann hier an Belletristik denken, daran, dass Autor:innen zunehmend KI-gestützte Schreibprogramme verwenden, die für sie lektorieren, Stichwörter geben, Textpassagen liefern. Doch was sind die Folgen? Was sind etwa die homogenisierenden Effekte, die aus dem Prinzip der größten Wahrscheinlichkeit herrühren, nach dem die Sprachmodelle operieren?

Andererseits gilt auch: Insofern die Literaturgeschichte komplett in ihren Trainingsdaten enthalten ist, sind die Sprachmodelle quasi Universal-Synthesizer aller literarischen Stile, die jemals erfinden wurden. Sie können beliebig wiedererzeugt werden, aber auch beliebig gemischt und kombiniert – Autor:innen der Gegenwart können damit im Prinzip frei arbeiten. Und doch ist das letztendlich noch ein Agieren im literarischen Bestand, und ich bin sehr skeptisch, ob aus der instrumentellen Verwendung von KI neue literarische Ästhetik entstehen kann. Vielleicht eine Glitch-Ästhetik, die aus »shortcomings«, aus aufschlussreichen Fehlern der Sprachmodelle erwächst. Aber die Modelle sind eben innerhalb weniger Jahre sehr perfekt und damit sprachlich generisch geworden.

Mir persönlich geht es eher um eine Literatur, die sich ausdrücklich und reflexiv darauf bezieht, dass sie KI verwendet. Damit kommt sie in die Position, die Thematik mitzuverhandeln, was die maschinische Sprache in unseren Gesellschaften mit den Einzelnen und mit Kollektiven eigentlich tut, anrichtet. Dieser reflexive Horizont ist auch der, in dem neue Literatur entstehen kann.

Heinz Drügh_ Wie sieht diese neue Literatur für dich aus?

Daniel Falb_ Als Dichter interessiere ich mich unter anderem sehr für das Format der Mensch-Maschine-Konversation und auf dieser Basis für eine konversationale, auf der Gesprächsform basierende Dichtung. In meinem im Herbst 2026 erscheinenden Band »Grosse Sprachmodelle« habe ich viel in diese Richtung versucht. In der dialogischen Form ist die Bühne bereitet für das »Aufeinandertreffen« der menschlichen und der maschinischen Sprache.

Es entwickeln sich Konversationen, von denen man sich nie hat träumen lassen, sie jemals zu haben, mit etwas, das bloß ein nicht lebendiges Ding ist.

Zugleich bleibt in der Gesprächsform die menschliche Stimme präsent. Es gibt eine uneintauschbare Perspektive, einen uneintauschbaren Perspektivismus als Quelle des Schreibens, der sich der vollständigen Automatisierbarkeit der Literatur – zumindest der reflexiven – widersetzt: Die Weise, wie ich als endlicher Körper mit einem Maschinensystem in eine private Konversation eintrete, und die Frage, was das mit meinem Leben macht, so einen nicht lebendigen Freund oder Partner hineinzulassen, das muss ich schon selbst spüren und dann auch selbst literarisch beschreiben.

Heinz Drügh__ Du unterrichtest auch kreatives Schreiben, zuletzt beispielsweise am Deutschen Literaturinstitut Leipzig. Wie gehen die Studierenden mit der Situation um? Ich meine, ganz praktisch. Benutzen die selbstverständlich KI, weil sie noch jünger sind als wir beide und das eh draufhaben? Oder gibt es auch solche, die sich total verweigern und sagen: Ich schreibe jetzt Naturlyrik, und ich habe alle elektronischen Geräte abgeschafft. Was rätst du deinen Studierenden?

Daniel Falb__ Grundsätzlich beobachte ich eine erhebliche Skepsis gegenüber den Sprachmodellen und – für mich als Person mittleren Jahrgangs etwas überraschend – eine ausdrückliche Analog-Affinität dieser jüngeren Schreibenden. Ich bin gespannt, wie sich das entwickelt. Für mich ist in der Lehre wichtig, anschaulich zu machen, dass KI eben nicht

Daniel Falbs Thomas-Kling-Poetikvorlesung »Trainingsdatensätze und Weltliteratur« erscheint im Mai 2026 im Lilienfeld Verlag.



Daniel Falb
»Trainingsdatensätze und Weltliteratur«
Die Thomas-Kling-Poetikdozentur
ca. 70 Seiten

Literatur

bloß ein Tool ist, eine kontingente Sache, die uns begegnet und diese oder jene Vor- oder Nachteile hat. Sondern dass wir es hier mit einer grundsätzlichen Veränderung zu tun haben, die sich an der Sprache von Gesellschaften vollzieht und die im Kontext der Evolution von KI insgesamt steht, welche ganz am Anfang ist und nicht mehr weggeht. Und dass diese Veränderung in vieler Hinsicht sozial und politisch sehr, sehr heikel ist und unsere Aufmerksamkeit erfordert. Ich kann mich nicht in mein Notizbuch zurückziehen, wenn so etwas gerade mit der Sprache passiert.

Es ist wirklich eine ganz unwahrscheinliche Koinzidenz, dass das Ereignis der Automatisierung der natürlichen Sprache ausgerechnet in die Lebenszeit der heute schreibenden Autor:innen fällt. Sie sind die erste Generation und werden immer die erste Generation gewesen sein, deren Sprache das zugestoßen ist. Das hat fast den Charakter eines prähistorischen Moments.

Wir, die wir heute schreiben – inklusive der Studierenden in den Schreibschulen –, wir betreiben gewissermaßen die Höhlenmalerei des Schreibens mit KI, »first generation«. Was wir damit tun, veraltet auch extrem schnell, weil die Modelle sich dauernd entwickeln, aber es werden immer die ersten Höhlenmalereien in diesem neuen Medium geblieben sein, und ich finde, das ist eine sehr wichtige Aufgabe.

Heinz Drügh__ Jetzt haben wir auch eine Epochen-Beschreibung für das, was heute passiert. Nur einen Namen müssen wir noch finden. Vielen Dank für dieses wunderbare Gespräch!

Daniel Falb, Dichter und Theoretiker, lebt und arbeitet in Berlin. Falb veröffentlichte fünf Gedichtbände, zuletzt »Deutschland. Ein Weltmärchen (in leichter Sprache)« (Kookbooks, 2023). Daneben hat er zur Anthropozäntheorie, Philosophie der Weltbevölkerung sowie Fragen von Poetik und Kunsttheorie gearbeitet. 2024 erschien (in Zusammenarbeit mit Armen Avnessian) »Planeten Denken. Hyper-Antizipation und Biografische Tiefenzeit« (Merve, 2024). 2024/2025 war Falb Stipendiat des Berliner Programms »Künstlerische Forschung« mit einem Projekt zu Animismus und KI. Im Wintersemester 2025/2026 lehrt er am Deutschen Literaturinstitut Leipzig. Die Thomas-Kling-Poetikdozentur hatte er 2025 inne.

Heinz Drügh ist Professor für Neuere Deutsche Literatur und Ästhetik an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Er publiziert zur Literatur und Ästhetischen Theorie des 18. bis 20. Jahrhunderts und ist Mitherausgeber der Zeitschrift »Pop. Kultur & Kritik«.

Zahlen und Fakten

Ankäufe

Droste-Forum
Ankauf von Annette von
Droste-Hülshoffs Testament
10.000 Euro

Stadtmuseum Münster
Ankauf des Stammbuchs
von Marianne von Gallitzin
18.000 Euro

Festivals

Auftakt
Interdisziplinäres Literaturfestival
Köln
12.000 Euro

Droste Festival 2025
»Landlord's Game«
Havixbeck u. Münster
65.000 Euro

Europäisches Literaturfestival
Köln-Kalk
25.000 Euro

Literaturdistrikt Festival
Essen
30.000 Euro

Nah und Fern
Gelsenkirchen
2.015 Euro

Poesie – Ein Fest im Heine Haus
Düsseldorf
4.000 Euro

Poetica 10
Festival für Weltliteratur
Köln
87.400 Euro

Poetische Quellen
Internationales Literaturfest
Bad Oeynhausen
27.650 Euro

Via Nova Kunstfest Corvey
»Das schöne Bild der
Freundschaft.
Gedankenwelten
der Menschlichkeit«
Höxter
90.000 Euro

Wege durch das Land
Literatur- und Musikfestival
Ostwestfalen-Lippe
95.000 Euro

Weltliteratur im Ghetto
Literaturfest
Nettetal
12.000 Euro

Publikationen

Hila Amit
Mounir, Dana und das Mädchen
Edition Assemblage
9.310 Euro

**Zsuzsa Bognár, Werner
Jung u. Antonia Opitz (Hg.)**
Abschlussband der
Georg-Lukács-Werkausgabe
Aisthesis Verlag
6.500 Euro

Bettina Burger (Hg.)
Terror Australis –
Australian Gothic
Düsseldorf übersetzt, Band 11
C. W. Leske Verlag
3.600 Euro

**Christoph Jürgensen u.
Holger Pils (Hg.)**
Gedichte von
Marcel Beyer. Interpretationen
Brill | Mentis
3.517 Euro

Hendrik Otremba
Poetik
Das dronische Erzählen
März Verlag
3.240 Euro

Dieter Wellershoff
Die Stadt ist wie ein ungeheures
Buch. Ansichten von Köln
Lilienfeld Verlag
Stadtbibliothek Köln
15.500 Euro

Veranstaltungen und Projekte

Dante Poesiefestival
»Ohne Warum. Die Frage
nach den Rosen«
Formate mit NRW-Autor:innen
Retz, Österreich
2.860 Euro

Das schöne Bild der Freundschaft
Literatursalon im Café Ada
Wuppertal
8.000 Euro

Die Euregio liest
Veranstaltungsreihe in
Aachen, Eupen, Lüttich,
Maastricht
15.000 Euro

Die neue deutsche Seltsamkeit –
Chaos in der Literatur
Veranstaltungsreihe
Düsseldorf
6.985 Euro

Ecce Europa. Europäisch
Handeln: übersetzen
9.000 Euro

Ein Festival für Jürgen Becker
Köln
5.000 Euro

Ferngespräch 2025
Veranstaltungsreihe
Essen
17.000 Euro

Kindly Invited – Die Zukunft der
Literatur auf der Bühne
Festival-Symposium
Köln
65.000 Euro

Kunstoff Passagen
Menden
3.000 Euro

Kunstkiosk
Lesereihe
Düsseldorf
8.000 Euro

Literatur zur Zeit – Spezial
Pop, Literatur u. Gesellschaft:
»Mind the Gaps«
Köln
6.000 Euro

Literave – Das Lesefestival
vom Loch
Wuppertal
9.000 Euro

Miniaturen des Alltäglichen
Veranstaltung der lit.Cologne
in Kooperation mit dem
Studiengang Theorien u. Praktiken
professionellen Schreibens
Köln
15.000 Euro

[Ohne Pronomen]
Veranstaltungsreihe
Köln
7.000 Euro

Poetische Begegnungen
Veranstaltungsreihe des
Onomato Künstlervereins
Düsseldorf
5.000 Euro

Radikale Salonfähigkeit.
Texte und Musik über Hass
und Hetze
Literarisch-musikalisches
Programm
Lemgo
5.500 Euro

Short Story Night
Veranstaltungsreihe
Köln
6.000 Euro

Sofa Stories
Lesereihe
Bielefeld
3.500 Euro

Spielraum. Eine Reihe
zu Fragen der Zeit
Veranstaltungsreihe am
Literaturhaus Köln
14.000 Euro

Spuren
Präsentationsprogramm zur
Africologne-Anthologie
Köln
19.000 Euro

The Troubles –
Westfälische
Friedensgespräche 2025
Div. Schauplätze in Westfalen
30.000 Euro

Über-Setzungen
Versch. Veranstaltungsreihen
am Literaturhaus Bonn
24.846 Euro

Unruly Readings
Reihe für Literatur & Performance
Köln
16.000 Euro

Zeitgeisty. Be Part of ...
Post-War Perspectives
1946–1956
Veranstaltungsreihe
Bielefeld
9.000 Euro

Stipendien

Christine Ammann
Übersetzung
3.000 Euro

Shane Anderson
Prosa
20.000 Euro

Roya Soraya Bockhorst
Graphic Novel
18.000 Euro

Stefan Cordes
Prosa
20.000 Euro

Jennifer Daniel
Graphic Novel
20.000 Euro

Christoph Danne
Lyrik
5.000 Euro

1.512.473

Silvia Dierkes
Graphic Novel
18.000 Euro

Oswald Egger
Prosa
8.500 Euro

Dinçer Güçyeter
Lyrik
24.000 Euro

Sylvia de Hollanda
Recherche
2.000 Euro

Norbert Hummelt
Prosa
24.000 Euro

Rainer Komers
Lyrik
12.000 Euro

Doris Konradi
Prosa
15.000 Euro

Judith Kuckart
Theaterarbeit
8.350 Euro

Stan Lafleur
Lyrik
10.000 Euro

Christoph Leisten
Lyrik
5.000 Euro

Anne Lepper
Theaterstück
16.000 Euro

Son Lewandowski
Prosa
24.000 Euro

Julia von Lucadou
Prosa
24.000 Euro

Jürgen Nendza
Lyrik
20.000 Euro

Svenja Reiner
Recherche
4.000 Euro

Bastian Schneider
Prosa
16.000 Euro

Thomas von Steinaecker
Graphic Novel
20.000 Euro

Dorian Steinhoff
Prosa
16.000 Euro

Tilman Strasser
Prosa
8.000 Euro

David Wagner
Prosa
16.000 Euro

Stefan Weidle
Übersetzung
8.000 Euro

Deutscher Übersetzerfonds
»Das Fremde im Fremden«
Seminar Lyrikübersetzung
»ViceVersa«
Deutsch-Englische Werkstatt
Köln u. Düsseldorf
25.000 Euro

Koelner Schmiede
Prosa-Werkstatt
Bonn
17.500 Euro

Stiftung Künstlerdorf
Schöppingen
Stipendien Literatur
13.500 Euro

Residenzstipendien Atelier Galata, Istanbul

Şehnaz Dost
4.200 Euro

Özlem Özgül Dündar
4.200 Euro

Guy Helminger
4.200 Euro

Rasha Khayat
4.200 Euro

Julia von Lucadou
4.200 Euro

Denis Pfabe
4.200 Euro

Initiativen

Zentrum Wort – Bühne
für Literatur u. Übersetzung
Frankfurter Buchmesse
23.000 Euro

Plus-eins-Programm
Stipendien für Esra Canpalat,
Pedro Goncalves Crescenti,
Miedya Mahmod u. Lisa
Tracy Michalik
66.000 Euro

Residenzstipendium an
der Jan van Eyck Academie
für Jennifer Eckert
8.000 Euro

Straelener Übersetzerpreis
der Kunststiftung NRW 2025
75.000 Euro

Thomas-Kling-Poetikdozentur
an der Rheinischen
Universität Bonn
(inkl. Publikationen)
45.000 Euro

Euro

Mu sik

Im Rahmen des Musikpreises
der Kunststiftung NRW –
Mauricio Kagel Musikpreis
2024 entwickelte Preisträger
Manos Tsangaris für das
Ensemble hand werk das
neue Werk »Close Up –
Lontano 3«. Es wurde im
Dezember 2025 im Kolumba,
Köln, erstmals präsentiert.



A photograph with a purple tint. A person's leg, wearing a white sock and a white rubber boot, is sticking out from a large, dark wooden cabinet. The cabinet is on wheels and has a control panel on top with the text 'SCHNITZER G. HOBACH SA 1900'. The floor is dark and has some white markings. The text 'Fragile Wucht' is overlaid in white.

Fragile Wucht

Förderbeispiel — Wenn das in Münster beheimatete Ensemble Consord ein neues Projekt beginnt, steht am Anfang kein ausgearbeitetes Konzeptpapier, sondern ein Raum des gemeinsamen Hörens, Diskutierens, Ausprobierens. Aus dieser Praxis entstehen Arbeiten zwischen Neuer Musik, Performance und anderen künstlerischen Formen. Die Förderung durch die Kunststiftung NRW knüpft daran an – denn aus dieser offenen Arbeitsweise entstehen eigenständige Projekte mit klarer künstlerischer Handschrift. 2025 hat sich das Ensemble dem Thema »Dystopie« gewidmet: Politische Verwerfungen, ökologische Krisen und Zukunftsängste werden in klangliche Dramaturgien übersetzt.

— durch lässig

Das großbesetzte Ensemble Consord bespielt Nordrhein-Westfalen mit abwechslungsreichen Produktionen zeitgenössischer Musik, die Genregrenzen überflüssig machen: »Musik für Heute«. von Hanna Fink

»Neue Musik ist ein Diskurs.
Sie muss immer neu verhandelt werden.«
Tamon Yashima, Oboist bei Ensemble Consord

Theater im Pumpenhaus in Münster, Oktober 2024: Eine fast leere Konzertbühne, am Rand ein Ballon. Die Situation ist ruhig, konzentriert. Bis plötzlich ein Gummistiefel hinter dem Klavier hervorschießt und wieder verschwindet.

Später messen sich unterschiedliche Charaktere bis zur völligen Erschöpfung in einem ungewöhnlichen Wettstreit am Klavier: Toy Piano gegen noch kleineres Toy Piano. Wie Insekten in der Nacht folgt anschließend eine Gruppe Menschen einem warmen Licht, das aus einer schalenförmigen Halbkugel leuchtet. Trotz der absurden Szenerie und irritierender Handlungen vermitteln einzelne Momente das Gefühl: Alles wird gut.

Auf der Bühne stehen die Mitglieder des Ensembles Consord mit ihrer Version von Mauricio Kagels »Staatstheater«. Ein Musiktheater, das sich oft über das definiert, was fehlt: Es gibt kein Libretto, keine durchgehende Handlung, die Bedeutung erschließt sich nicht einfach. Und doch schaffen es die dreizehn Musiker:innen gemeinsam mit der Regisseurin Gineke Pranger und der Kostümbildnerin Victoria Maraia, aus vielen skurrilen Szenen ein dramaturgisch zusammenhängendes Gesamtkunstwerk zu erschaffen. In sorgsam inszenierten Einzelbildern erhält jede:r Musiker:in die Gelegenheit, sich auf der Bühne als Persönlichkeit zu präsentieren.

Das Münsteraner Ensemble verfolgt den Ansatz des Post-Genres: Neben klassischen Konzertformaten, in denen Klangbilder der Alten und insbesondere der Neuen Musik auf die Bühne gebracht werden, entwickelt es auch musiktheatrale und stark performative Formate. Oder es begibt sich im Zusammenspiel mit Musikern wie Nick Didkovsky in den Bereich der Improvisation.

Die Besetzung ist für ein Neue-Musik-Ensemble einzigartig und macht Consord vor allem kompositorisch interessant: Saxophon und Gitarre (auch E-Gitarre) gesellen sich zu Schlagzeug und Klavier oder Synthesizer. Hinzu kommen Instrumente der Holzbläserfamilie (Flöte, Klarinette, Oboe, Fagott) sowie Blechbläser – Trompete, Posaune, Tuba. Als einziger Streicher steht ein Kontrabassist auf der Bühne. Ein Klangregisseur komplettiert die Formation. »Von Hause aus sind wir alle klassisch ausgebildete Musiker:innen. Wir verstecken uns aber nicht hinter der Professionalität, sondern bewegen uns immer in einem Raum, in dem wir absolut risikobereit agieren«, sagt Posaunist Karsten

Süßmilch. Viele der Instrumente sind ungewöhnlich für ein Ensemble Neuer Musik. Gerade Blechbläser sind meist in anderen Genres zu finden, beispielsweise im Jazz, in der Rock- oder Popmusik. Consord präsentiert in seinen Programmen somit ein breites klangliches Spektrum und hat durch seine Besetzung die Möglichkeit, mit verschiedenen Klangbildern zu spielen, die ungewohnt kombiniert werden. Der Sound reicht von fragilen Strukturen in Werken der Komponistin Elnaz Seyedi über Big-Band-Anklänge bei Georgia Koumará bis hin zu brachialen Klangflächen bei Sarah Nemtsov. Hervorzuheben ist das Nebeneinander, eine gleichberechtigte Behandlung unterschiedlichster Klänge und ihrer Zusammensetzung. Das große Ensemble schafft selbst mit Posaune und Tuba zarte, feine, ja sehr intime Klänge. Gleichzeitig hat jede:r Musiker:in als Solist:in die Energie und Präsenz, sich einen eigenen Raum zu schaffen. Hört man Ensemble Consord, fühlt man sich mal in einen Jazz-Keller versetzt – ein Bass zupft, eine E-Gitarre kommentiert, eine Trompete sinniert improvisatorisch zu plappernder Begleitung. Ein anderes Mal durchbricht eine wütende Oboe einen klassisch instrumentalen Holzbläserklangteppich und behauptet sich mit einer eindringlich dissonanten und sich überschlagenden Stimme. Einmal »streiten« sich alle Ensemblemitglieder lautstark auf der Bühne und performen einen Tumult, wenig später versammeln sich alle neugierig um den Flügel und spüren mit ihren Händen den Vibrationen des Instruments nach, hervorgerufen durch das Spiel der Pianistin Deborah Rawlings.

Übermut bei unausweichlicher Veränderung

2026 feiert das Ensemble Consord sein zehnjähriges Bestehen. Die Entwicklung der Gruppe verlief nicht geradlinig, sondern war von Brüchen geprägt, die neue Richtungen eröffneten. Vor mehr als zwanzig Jahren gründeten die heutigen Consord-Mitglieder Deborah Rawlings (Klavier), Gereon Voß (Schlagzeug), Pavel Tseliapniou (Flöte) und Jan Termath (Tuba) das ensemble:hörsinn. Schon damals stellte die Besetzung eine Herausforderung dar: Wie können etwa Flöte und Tuba im gemeinsamen Spiel mit anderen einen ausbalancierten Klang finden?

Nach einem Studium der Neuen Musik an der Folkwang Universität der Künste in Essen begab sich Tubist Jan Termath 2016 auf die Suche nach zusätzlichen Mitgliedern, nach Holz- und Blechbläsern.

01. Das Ensemble besteht aktuell aus 13 Mitgliedern.

02.–03. In »Staatstheater« setzte sich das Ensemble mit Mauricio Kagels gleichnamigem Werk auseinander.



01.



02.



03.

Um künstlerisch wachsen zu können, sollte das Ensemble vergrößert werden.

Nach und nach kamen weitere Instrumentalist:innen dazu. Unter der künstlerischen Leitung von Jan Termath kam mit den neuen Mitgliedern ein neuer Sound und zwangsläufig auch ein neuer Name: Angelehnt an Consorts – Instrumentalensembles der Alten Musik – hieß die Formation nun: Consort.

Große Musikgruppen erfordern jedoch mehr Organisation, mehr Zeit und mehr finanzielle Mittel als Duos oder kleine Bands. Mit der wachsenden Besetzung stellten sich daher auch neue strukturelle Fragen. Nach der aufreibenden Corona-Pandemie kam ein weiterer Einschnitt hinzu: Jan Termath legte sein Amt als künstlerischer Leiter nieder. Plötzlich stand das Ensemble vor grundlegenden Überlegungen: Wie lassen sich Projekte künftig planen, Entwicklungen vorantreiben und künstlerische Schwerpunkte setzen – mit dreizehn Mitgliedern, von denen viele freischaffend arbeiten.

Posthierarchisch und interdisziplinär

In einer Situation größter Unsicherheit begaben sich die Musiker:innen Mitte 2022 in Klausur. Unterstützt durch eine Neustart-Kultur-Förderung arbeitete das Ensemble ein Jahr lang intensiv am eigenen Profil. Die Vision für die zukünftige Arbeit: Posthierarchisch und interdisziplinär. Heute gibt es ein dreiköpfiges Leitungsteam, die restlichen Ensemblemitglieder übernehmen selbstständig bestimmte Aufgabenfelder wie beispielsweise die Öffentlichkeitsarbeit, die Videodokumentation oder die Buchhaltung. Nicht alle müssen alles machen, aber alle sollten etwas machen. Das Ziel dieser eher basisdemokratischen Organisation definiert Karsten Süßmilch, neben Deborah Rawlings und Tamon Yashima Mitglied des Leitungsteams: »Am Ende des Tages sollen sich alle mit dem identifizieren, was wir machen. Man sitzt in der Probe, spielt und weiß genau: Das ist zu einem Teil auch das Ergebnis meiner Arbeit.« Durch diese Art der Zusammenarbeit ergibt sich ein Netz von Verantwortlichkeiten, gleichzeitig stark und zerbrechlich, da es am Ende auf jede:n ankommt.

Das Ensemble arbeitet weiterhin intensiv am künstlerischen Selbstbild und reflektiert das eigene Potenzial als Klangkörper. Schon im Zuge des Projekts »Marsch ab!« im September 2020 – u. a. mit Musik von Ludwig van Beethoven, Mauricio Kagel und Gerhard Stäbler – hatte die Gruppe entschieden, der performativen Arbeit mehr Raum zu geben. Im Mittelpunkt standen musikalische Elemente, die bis dahin eine untergeordnete Rolle spielten: Ensemblespiel ohne Dirigat und mehr Musiktheater. In zahlreichen Workshops mit dem Choreografen Ted Stoffer, der Performance-Künstlerin Alwynne Pritchard, der Regisseurin Sandra Strunz und der Sängerin Filippa Gojo wurden

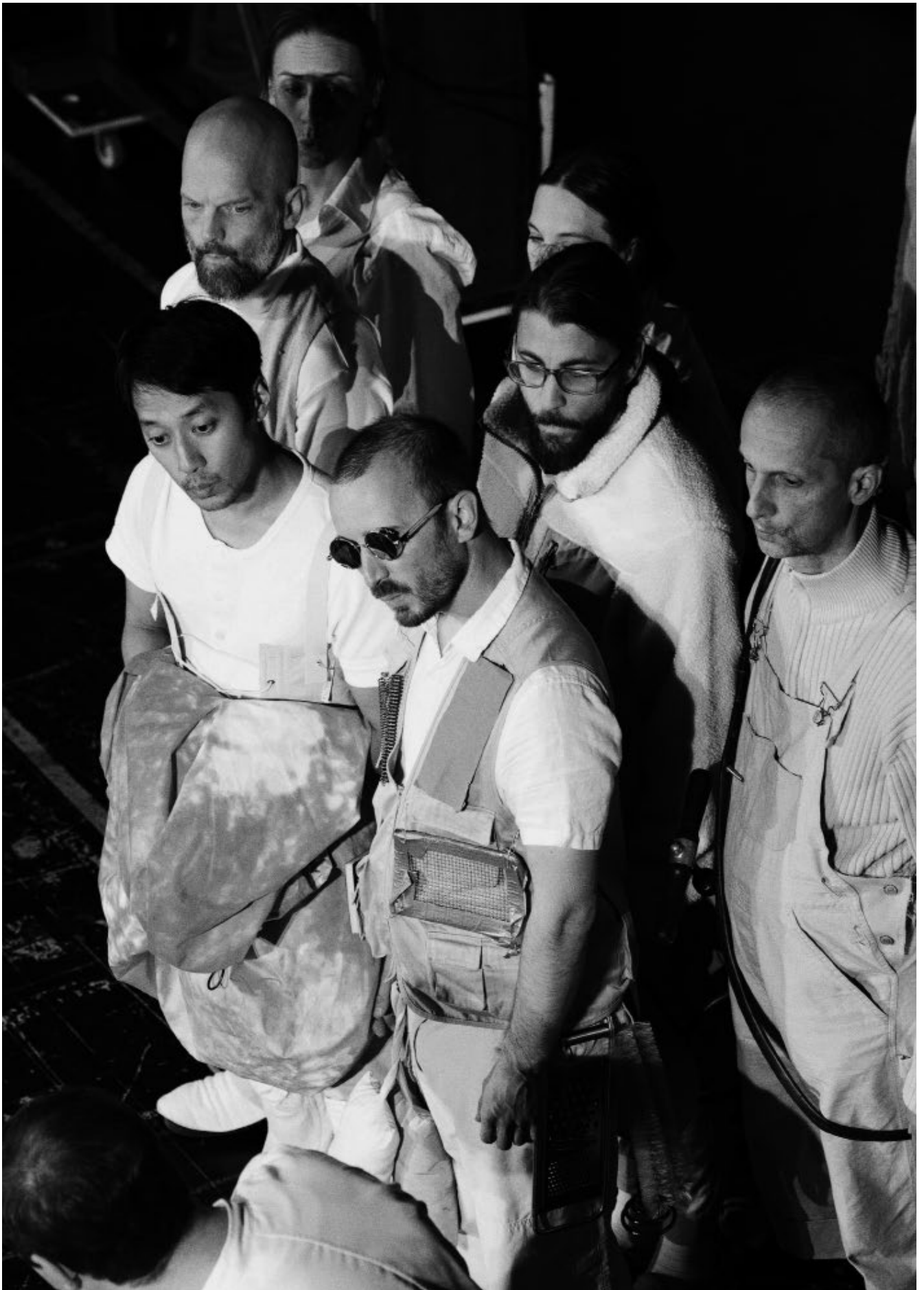
performative Ansätze erprobt und intensiviert. Die Ergebnisse sind nicht nur Videoarbeiten zu Frederic Rzewskis »Chains« und die audiovisuelle »Living Room Music« von Alwynne Pritchard, sondern auch größere musiktheatrale Werke wie Mauricio Kagels »Staatstheater«, aufgeführt 2024 in Münster, Düsseldorf und Berlin.

Künstlerische Entscheidungen werden in der Gruppe diskutiert und getroffen. Immer wieder hinterfragt das Ensemble seine Struktur und künstlerischen Strategien. Braucht es bei dreizehn Personen und komplexen Werken nicht zwangsläufig ein Dirigat? Tamon Yashima sagt dazu: »Es passt nicht zu uns, dass jemand die künstlerische, musikalische Leitung übernimmt und entscheidet, wie wir zu spielen haben. Es kommt aus dem Ensemble. Das macht den musikalischen Prozess vielleicht anstrengender, aber das hat sich im Grunde auch mit dieser Leitungssituation verändert.« Nicht selten wird zu Beginn eines neuen Projekts in der Gruppe auch mal heftiger diskutiert, Ideen werden wieder verworfen, andere Richtungen vorgeschlagen, persönliche Grenzen getestet. Das stärkt am Ende die Identifikation mit der Sache und trägt in der Konzert- und Programmgestaltung das kreative Potenzial dieser Formation als Summe ausdiskutierter Entscheidungen nach außen. Kollektive Verantwortung braucht Ausdauer und Zeit, die das Ensemble investiert. Dieses ständige Üben des Kommunizierens überträgt sich auch auf das Musizieren. Einander zuhören, Räume öffnen, Vertrauen aufbauen, Absprachen treffen: Ohne tiefgehende Kommunikation wäre das Zusammenspiel unmöglich.

Leidenschaft, aber nicht Trauer

Jährlich plant Consort zwei größere Projekte sowie eine Tour in NRW und weiteren Bundesländern. Hinzu kommen Einladungen von Festivals, zuletzt etwa vom Now! Festival der Philharmonie Essen. Blickt man auf die Arbeiten der vergangenen Jahre zurück, wird ein gewisser Hang zu eher düsteren Themen deutlich. Mit Projekten wie »Scherben«, »Restlicht des Dunkels«, »Bizarre Welten« oder »Staatstheater. Vom Spielen in Ruinen« bringt das Ensemble Gefühle, Narrative und Diskurse auf die Bühne, die dem Unbeschreibbaren unserer Realität ästhetisch und klanggewaltig entgegentreten.

2025 war das Jahresmotto »Dystopie«. Zur künstlerischen Bearbeitung dieses Themas unternahm Consort einen Ausflug in die Rockmusik: In dem Konzert »Ignorance Is Strength. Musik für den Untergang« stand beispielsweise das Lied »Tod von Basel« (2002) der Schweizer Band Dead Brothers auf dem Programm – eine sich selbst als Begräbniskapelle bezeichnende Formation, die »zeitlose Musik über das Leben« spielt. Klarinettist Robert Beck wiederum hat »Gahélet (Embers)« für das Ensemble umgeschrieben. Das Stück stammt von dem Album »Kristallnacht« (1993).





04.



05.

Der US-amerikanische Musiker John Zorn setzt sich darin mit den Novemberpogromen im Jahr 1938 und dem Judentum auseinander. Weitere Werke, die das Ensemble neu arrangierte, sind »Dirt in the Ground« von Tom Waits oder »Welcome to the Machine« von Pink Floyd. Das Ensemble sucht somit auch mal die Nähe zu eingänglichen Songstrukturen, zu tonalen Klängen, zu Musik, zu der man mitgrooven möchte. Und das, ohne die eigene Identität als Neue-Musik-Ensemble zu verleugnen. Durch die geänderte Instrumentierung bewegt Consord die Originale in eine andere Klanglichkeit und lässt damit Neues entstehen.

Was bleibt, wenn sich zwei Fremde in einer postapokalyptischen Welt begegnen? Was bedeutet Menschlichkeit in einer unmenschlichen Welt? Diese Fragen waren Ausgangspunkt einer zweiten Dystopie-Produktion, der interdisziplinären Inszenierung »Through the Carbon Fog«. In Anlehnung an Cormac McCarthys Roman »The Road« präsentierte das Ensemble eine wilde Kombination aus Renaissancemusik von Carlo Gesualdo und Claudio Monteverdi mit Noise-Improvisationen und zeitgenössischer Kunstmusik von Toshio Hosokawa bis Louis Andriessen. Ebenfalls aufgeführt wurde »The Crossing Place of Road and River« der spanischen Komponistin Helena Cánovas Parés. Im Hintergrund lief ein dystopischer Film mit Landschaftsaufnahmen aus Westfalen-Lippe, produziert von dem Berliner Regisseur Albrecht Hirche.

»Jede größere Stadt braucht ein Neue-Musik-Ensemble«

Auch mit dieser Produktion ging Consord auf Tour und präsentierte das Programm nicht nur in seiner Heimatstadt Münster, sondern auch in Dortmund, Berlin, Hamburg und Köln. Aufgrund der Größe

ist es grundsätzlich schwieriger als für kleinere Ensembles, Gastspielaufträge zu erhalten, Räume zu finden, eine ausreichende Finanzierung sicherzustellen.

Da es in Münster keinen Veranstaltungsort gibt, der sich ausschließlich der Neuen Musik verschrieben hat, spielt das Ensemble an wechselnden Orten. Während es früher an der Musikhochschule noch einige Dozent:innen und Professor:innen gab, die der Neuen Musik zugewandt waren, besteht die Szene heute nur noch aus wenigen Musiker:innen. »Man merkt, dass es hier keine Kompositionsklasse gibt. Die Neue Musik kommt in Münster einfach zu kurz«, sagt Deborah Rawlings. Dennoch fühlt sich Consord eng mit der Stadt verbunden und versteht die Situation als Auftrag: »In Münster gibt es kein anderes Neue-Musik-Ensemble. Und ich finde, jede Stadt sollte ein solches Ensemble haben«, so der Oboist Tamon Yashima.

Consord wirft gesellschaftliche Fragestellungen auf, indem es ästhetisch agiert und reagiert: diskursiv, leidenschaftlich, unbequem, absurd, ehrlich. Die Gruppe stellt immer wieder von Neuem unter Beweis, welchen Mehrwert freie Ensembles nicht nur für die Kulturszene, sondern für die gesamte Zivilgesellschaft haben. Die Neugierde, Experimentierfreude und die Bereitschaft, die eigene Sichtweise zu hinterfragen, alles Eigenschaften, die für die Arbeit des Ensembles von zentraler Bedeutung sind, ästhetisch wie sozial, übertragen sich auf das Publikum. Dabei geben sich die Musiker:innen in ihrer Arbeit nahbar, verschmitzt und tiefgründig, angetrieben durch die stetige Suche danach, was Neue Musik sein kann.

04. Das Ensemble Consord tourt jedes Jahr durch NRW.

05. Wettstreit am Toy Piano: Das Ensemble Consord spielte im Theater im Pumpenhaus, Münster.



Consord

Das Münsteraner Ensemble Consord widmet sich seit seiner Gründung im Jahr 2016 der zeitgenössischen Musik in ihren vielfältigen Ausdrucksformen. Das Ensemble entwickelte in Zusammenarbeit mit Regisseur:innen wie Sandra Strunz, Gineke Pranger und Albrecht Hirche Projekte, die sich zwischen Konzert und szenischer Aktion bewegen.

Charakteristisch für Consord sind die Einbindung performativer Elemente und die bläserbetonte Besetzung, erweitert um Rhythmusgruppe, E-Gitarre und Live-Elektronik. Der Sound wechselt zwischen kammermusikalischen Texturen und kraftvollen, bandartigen Klangbildern. Das Ensemble verzichtet auf eine:n Dirigent:in. Das Ensemble gastierte bei Festivals wie Acht Brücken | Musik für Köln, dem Now! Festival in Essen, Klangzeit Münster, der Musikbiennale Niederrhein, dem Hörfest Neue Musik in Ostwestfalen-Lippe, der Konzertreihe Neue Musik Eckernförde und dem Festival Neue Musik Ulm.

Hanna Fink, Autorin,

ist Musikwissenschaftlerin, Musiktheoretikerin und Kulturmanagerin mit Schwerpunkt zeitgenössische Musik. Sie unterrichtet an der Folkwang Universität der Künste in Essen und arbeitet seit mehreren Jahren freischaffend als Veranstaltungsorganisatorin und Koordinatorin in Köln und im Ruhrgebiet. Darüber hinaus gestaltet sie kompositionspädagogische Projekte und engagiert sich außerdem in der lokalen Kulturpolitik. Als Autorin schreibt sie für Zeitschriften sowie fürs Radio und leitet seit 2024 die Redaktion von MusikTexteOnline.

Besetzung

Robert Beck, Klarinette
Norbert Fabritius, Trompete
Deborah Rawlings, Keys
Karsten Süßmilch, Posaune
Enrico Taubman, Saxophon
Jan Termath, Tuba
Pavel Tseliapniou, Flöte
Gereon Voß, Perkussion
Ronan Whittern, Fagott
Emanuel Wittersheim, Klangregie
Stephan Wolke, Gitarre
Tamon Yashima, Oboe
Constantin Herzog, Kontrabass

Zah len und Fak ten

The text is centered on a solid purple background. Three white horizontal lines are positioned around the text: one to the right of 'Zah', one to the left of 'Fak', and one below 'Fak'.

Ankäufe

Beethoven-Haus Bonn
Ludwig van Beethoven
Autograph Streichquartett
 op. 130, 4. Satz
 150.000 Euro

**Festivals, Konzerte
und Veranstaltungen**

Aachener Vokalsolist:innen
Schattenspiele
 7.000 Euro

Acht Brücken
Musik für Köln
 140.000 Euro

Alinde Quartett
Quartetto in Festa 2025
 23.475 Euro

Atelier 25
Newcomer-Konzert
 9.500 Euro

Beethovenfest Bonn
Alles Ultra
Konzertnacht
 20.000 Euro

Sophie Emilie Beha
Ritual
 38.000 Euro

Beyond the Roots
Large Ensemble
Iranian Poetry
 10.000 Euro

Consord
Dystopie 1 u. 2
 21.000 Euro

Ensemble 22,
Vokalensemble Crescendo u. a.
Carl Rütli –
Mysterium Montis
 6.050 Euro

Ensemble Hand Werk
Hw25c_
 10.000 Euro

Ensemble Part u.
Ensemble Unheard-of
Realness in der Musik
Ein Feldversuch
 10.000 Euro

Ensemble Pulse
Synths & Strings
 5.400 Euro

Forum Alte Musik Köln
 25.000 Euro

Frauen im Licht 3
 16.000 Euro

Fraktionen – Festival
für zeitgenössische Musik
 13.000 Euro

In Situ Art Society
Grenzüberschreitungen –
Exil, Identität, Spiritualität
 19.000 Euro

InselFestival
Narrative Musik
 15.000 Euro

I Transiti
Rotas
 3.240 Euro

KammerMusikKöln
Das Louise Farrenc Projekt
 5.450 Euro

Klavier-Festival Ruhr
Messiaen-Projekt mit
Pierre-Laurent Aimard
 35.000 Euro

Pascal Klewer
There Is No Such Thing
as Altruism
 8.000 Euro

Kommas Ensemble
Kommas#X
 30.000 Euro

Linos Festival
 15.000 Euro

MAM Manufaktur
für aktuelle Musik
Heimen
 45.000 Euro

**Matthias Muche
Bonecrusher**
37.000 Euro

Moers Festival
100.000 Euro

**Musikalische Festtage
Montepulciano
Ulrike-Anima Mathé
u. Jacob Leuschner**
5.000 Euro

**Now!
Festival für neue Musik**
140.000 Euro

**On Cologne
State of Affairs. Zur
Situation des Metiers
Konzertprogramm
zum Symposium**
25.000 Euro

**Partes Ensemble
Open Opera Ukraine**
2.500 Euro

**Project Ensemble Morph
Hyper Gray**
14.000 Euro

**Rheinstimmen Ensemble
Delighted**
6.000 Euro

Slow Festival
55.000 Euro

**Space Night – Unser
Platz im Weltall**
5.000 Euro

Spannungen Festival
35.000 Euro

**Stockhausen-Konzerte
Kürten**
42.000 Euro

**Transient 2025
Book of Hours and Landscapes**
50.000 Euro

**Trio Wellenbad
Wellenbad N° 4**
15.000 Euro

**Vom Klang zum Geräusch
Festival für Neue Musik**
9.600 Euro

Zamus: Early Music Festival
60.000 Euro

Jazz

Fuchsthone Orchestra
36.000 Euro

Impakt Festival
8.500 Euro

**Simon Nabatov
Sylvia**
3.695 Euro

Pablo Held meets ...
10.000 Euro

Peng Festival
25.000 Euro

**Rich Perry, Alex Goodman,
Mareike Wiening u. a.
Bridges**
2.000 Euro

**Florian Rynkowski
Momentum**
12.000 Euro

**Hindol Deb Sardar
Essence of Duality**
9.540 Euro

**Stadtgarten Experimental
Band**
10.000 Euro

**Stefan Schultze u.
Paul Vincent von
Chamier-Glisczinski
Hyperplexia: Remapping the Piano**
5.600 Euro

Historisch Informiertes

**Barockensemble La Fonte
London! Musik aus
Englischen Gärten des
18. Jahrhunderts in Westfalen**
30.698 Euro

**Concerto Köln
Concert in the Dark**
20.000 Euro

**Concerto Köln
Grand Tour**
20.000 Euro

**Connecting Centuries
Wird das neu?**
19.500 Euro

Fel!x Urban
40.000 Euro

Go East!
20.000 Euro

**Hofkapelle München
La Grotta di Trofonio**
25.000 Euro

KlosterKlaenge
12.000 Euro

**Kölner Akademie Konzerte
zum 250. Jahrestag
v. St. Gregorius am Elend**
8.980 Euro

**Nuovo Aspetto
Il Totila**
7.500 Euro

Neue Musik

Asasello Quartett
Wir und die schöne
neue Welt von gestern
20.000 Euro

E-Mex
Listen and Think
20.000 Euro

Ensemble Crush
Motion Crush: Are You Ready?
24.240 Euro

Ensemble Garage
Depth Finder u. the Elephant
12.000 Euro

Ensemble S201
Konzertreihe
19.000 Euro

Fünf Jahre Part Ensemble
Konzertreihe
10.000 Euro

**Gesellschaft für
Neue Musik Ruhr e. V.**
Stromspiesser
5.000 Euro

Guterstoff No. 4
20.000 Euro

Hand Werk
Reencontros de
Música Contemporânea
Aveiro, Portugal
6.500 Euro

Nicolas Kuhn
Abstraktion u. Alltag
6.000 Euro

Simon Rommel
Neues Werk für Orgel u. Ensemble
10.000 Euro

William Saunders
Sirens of Vibratone
5.000 Euro

Tonedmelisma MusikFestival
Sonnenlandschaften
30.000 Euro

Trio Abstrakt
Confluences#2
8.500 Euro

Viola d'Amore Jetzt!
5.400 Euro

Klangkunst

Blaues Rauschen
20.000 Euro

Carte Blanche Cologne
Festival für Elektroakustische
Musik
6.000 Euro

Georg Dietzler
Exploratives
22.000 Euro

Dive
5.836 Euro

Claudia Robles-Angel
Ripples
8.000 Euro

Publikationen

Cantar alla Viola
Musicalische Gemüths-Ergötzung
oder Arien (1689)
v. Jakob Kremberg
Da Vinci Classics
6.998 Euro

Andreas Dorfner
Die Soldaten
v. Bernd Alois Zimmermann
Ein Monolith in zwei Teilen
Wolke Verlag
4.761 Euro

Ensemble Altera Pars
Pro et Contra (AT)
CPO
7.000 Euro

Morton Feldman
The Multiple Piano Works
Wergo
11.900 Euro

Jan Schreiner Large Ensemble
Minora Sky
nWog Records
20.000 Euro

Betsy Jolas
Works for Organ
Neos Music
4.000 Euro

Johannes Kalitzke
Kapitän Nemos Bibliothek
Kairos Music
4.800 Euro

Brigitta Muntendorf
Melencolic Medley
Ensemble Modern Medien
8.000 Euro

Sarah Nemtsov
Tzimtzum
Emsemble Nickel,
WDR Sinfonieorchester
u. Peter Rundel
Bastille Musique
8.000 Euro

Holger Preuße | Sounding Images
Hans Werner Henze
Dokumentarfilm
7.500 Euro

Luca Quintavalle
Metamorphosen
Glaux Records
3.300 Euro

Michael Rische u.
Berliner Barock Solisten
C.P.E. Bach
Piano Concertos
Hänssler Classic
20.000 Euro

Martin Tchiba
25 Electronic Compositions
Edition Martin Tchiba
1.000 Euro

White-Reznichenko Quintett
CD-Produktion
6.000 Euro

Kompositionsaufträge

Simon Bahr
String Quartet No. 1,
or the Magical
Chameleon Machine
4.000 Euro

Christian Banasik
Echoes of Time
3.500 Euro

Sara Cubarsi
Kompositionsauftrag f.
Broken Frames Syndicate
6.000 Euro

Evelin Degen
Neues Werk f. Flöte
3.500 Euro

Festyvocal Firminy
Kompositionsauftrag f.
Camille van Lunen
2.000 Euro

Stefan Heucke
Konzert-Variationen f. Oboe u.
Orchester op. 137
20.000 Euro

Earport
Kompositionsauftrag f.
Gerhard Stähler
Sich Verschreiben
7.500 Euro

**Moritz Eggert, Lorenzo Romano,
Gerald Eckert u. Wen-Cheng Wei**
Insomnia – Sleepless Minds
12.800 Euro

Ensemble Berlin
PianoPercussion
Kompositionsauftrag f.
Torsten Herrmann
7.000 Euro

Rámon Gorigoitia
SOS Klimawandel
15.000 Euro

Sven-Ingo Koch
Komposition f. Marimba u.
Metallinstrumente
4.815 Euro

Kunst-Station Sankt Peter
Kompositionsaufträge f.
Elena Rykova, Chiyoko Szlavnic
u. Paul Pinto
7.600 Euro

Philippe Manoury
Komposition für
Die letzten Tage der Menschheit
35.000 Euro

Christina C. Messner
Le Sacre de Mon Temps
4.000 Euro

Tamara Miller
Kompositionsauftrag f.
Ensemble Recherche
8.000 Euro

Morgensterntrio
Die Planeten
Kompositionsaufträge f.
Marton Illés u. Pierre Jalbert
17.500 Euro

Mouvoir
Your Body, My Choice u.
Angels of Anarchy
Kompositionsauftrag für
Monthati Masebe
23.886 Euro

Dorothee Oberlinger
Auftragswerk f.
Blockflöte u. Orgel
3.000 Euro

Tomasz Prasqual
The Priestess and
the Dragon
17.000 Euro

Philo Tsoungui
Fieberträume
Komposition f. d.
Hörspiel
14.500 Euro

Wittener Tage f.
neue Kammermusik
Kompositionsaufträge für
NRW-Komponist:innen
37.500 Euro

Musiktheater

**Amusing Ourselves
to Death**
12.000 Euro

Brecht Trio
Die Rundköpfe und
die Spitzköpfe
Ein musikalischer Monolog
12.000 Euro

Collide Quartett
Elysium
15.000 Euro

Electronic ID u. Tom Belkind
Massen
14.000 Euro

Ensemble Ruhr
Zwischen uns
10.800 Euro

2.729.904

75

**Interstellar 2 2 7
Revolution**
10.000 Euro

**L'arte del mondo
Indian Swan Lake**
20.000 Euro

**Schumanfest
Die schöne Magelone**
20.000 Euro

**Theater Hagen
American Mother**
37.000 Euro

Künstlerische Forschung

**ABE nsemble u. Joachim Zoepf
Australien-Projekt**
14.000 Euro

**Ensemble Dehio
Recherche**
7.500 Euro

**Ensemble Musikfabrik
Digital Stages**
80.000 Euro

**Ensemble UBU
Recherche**
13.000 Euro

**Pablo Garretón
Shifting Reflexions**
7.200 Euro

**Neuland Consort
Recherche**
12.000 Euro

**Plattform für
Transkulturelle
Neue Musik
Island-Projekt**
7.800 Euro

**Vera Plosila
Recherche**
6.000 Euro

**Denise Ritter
Vom Cold War
zum Drohnenkrieg**
9.000 Euro

**Karsten Süßmilch
Recherche**
10.700 Euro

Stipendien

**Nathalie Brum
Art Quarter Budapest**
6.450 Euro

**Stiftung Künstlerdorf
Schöppingen
Stipendien Composition**
16.500 Euro

Residenzstipendien Atelier Galata, Istanbul

Önder Baloglu
4.200 Euro

Francisco C. Goldschmidt
4.200 Euro

Ruth Kemna
4.200 Euro

Fabian Neubauer
4.200 Euro

Tomasz Prasqual
4.200 Euro

Initiativen

**Chorakademie des
WDR Rundfunkchores
Stipendien f. Katharina Hirtz,
Haaeun Kim u. Felix Läßle**
40.000 Euro

**Internationale Ensemble
Modern Akademie
Stipendien f. Li-Ting Tai,
Paul Rodriguez Flys,
Mari Nagahara**
75.000 Euro

**Orchesterakademie der
Essener Philharmoniker
Stipendium f. Pablo
Castellanos Alloza**
14.890 Euro

Euro

Bewilligte Mittel der Kunststiftung NRW
im Bereich Musik für das Förderjahr 2025.
Beschlussjahr ist nicht gleich Kalenderjahr.
Redaktionsschluss: Januar 2026.

Perfor ming Arts

Das schwedische Künstler:innen-Duo Anna Näsström und Johan Bandholtz untersucht in seiner immersiven Choreografie »[E S C] Ongoing Realities (OR)« Eskapismus als Konzept und Geisteszustand. Die Arbeit besteht aus fünf Modulen, mit denen das Publikum mittels Smartphone und App interagiert.



» Inside/Out «



Thema — »Inside/Out« entstand aus einer Kooperation des Theaters Münster mit dem LWL-Museum für Kunst und Kultur. Die niederländische Choreografin Anouk van Dijk entwickelte dafür eine ortsspezifische Version ihrer Bühnenarbeit »An Attachment Piece«, die im Mai 2025 im Theater Münster uraufgeführt wurde. Im Lichthof des Museums entstand die Performance »An Attachment Piece – to a Museum« als Teil der Ausstellung »Performance People« des japanischen Künstlers Ei Arakawa-Nash. Die Produktion verbindet Tanz und Bildende Kunst und vertieft eine über mehrere Jahre gewachsene Zusammenarbeit zwischen beiden Institutionen. Zugleich untersucht sie, wie Choreografie auf museale Räume reagiert und wie sich die Wahrnehmung von und die Beziehung zwischen Körper, Architektur und Publikum verändern, wenn Tanz die Theaterbühne verlässt. Der Essay der Soziologin, Kultur- und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein greift diese Themen auf und ordnet sie in einen größeren tanzhistorischen Zusammenhang ein.

— Choreografie zwischen Aufführen und — Ausstellen

Was geschieht, wenn das Museum zur Tanzbühne wird? Wenn eine Choreografie nicht nur aufgeführt, sondern auch ausgestellt wird? Wenn das Beständige und das Flüchtige aufeinandertreffen? In dem Dialog mit den sich bewegenden Tanzkörpern werden sowohl neue Sichtweisen auf Kunsträume und -objekte als auch andere Wahrnehmungen des Tanzes möglich. Das Publikum selbst bleibt nicht passiv, sondern wird Teil der Choreografie. von Gabriele Klein



Münster, im Juni 2025. Im Lichthof des LWL-Museums, 1904–1908 erbaut, ist Dan Grahams »Oktogon für Münster« platziert. Der amerikanische Konzeptkünstler (1942–2022) hatte diesen Pavillon 1987 für die Skulptur Projekte Münster entwickelt. Erstmals steht Grahams Pavillon in einem Innenraum. Entworfen war er für das baumreiche Gelände hinter dem Residenzschloss von Schlaun und stand hier in Beziehung zum noch erhaltenen Orchesterpavillon. Dieser wiederum steht in der Tradition kleiner feudaler Lustpavillons, die sich mit der Durchsetzung der bürgerlichen Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert zu öffentlich zugänglichen (Konzert-)Bühnen wandelten. Unterhaltung und Vergnügen, Theater und Musik waren in der Geschichte dieser Architektur also schon mitgedacht.

Das »Oktogon für Münster« ist eine einfache, rustikale Hütte. Graham hat sie mit dem Verweis auf die Idealisierung des Landlebens im 18. Jahrhundert gebaut. Im Anschluss an Jean-Jacques Rousseaus Polarität von unverdorbenen Natur und städtischer Zivilisation war damals ein einfacher Hüttenbau zum Sinnbild von Ursprünglichkeit und Natürlichkeit gegenüber der als zerrüttet und verdorben wahrgenommenen Stadt geworden. Grahams Pavillon reiht sich in diese Tradition ein – und auch nicht. Sein Pavillon ist eine Variante von »Inside/Out«: nicht nach allen Seiten offen, sondern mit Zweifelspiegelglas versehen und damit für die außenstehenden Betrachter:innen nicht einsehbar. Vielmehr wirft das verspiegelte Glas ihnen ihr eigenes, von ihren jeweiligen Standorten gerahmtes Spiegelbild zurück. Von Innen wiederum sehen die Besucher:innen das Äußere gebrochen, ihr Blick ist kaleidoskopisch.

Das »Oktogon für Münster« ist vom öffentlichen Raum ins Museum gebracht worden und ist dort ein zentrales Objekt der von dem Skulptur Projekte Archiv initiierten und von Jana Bernhardt und Marianne Wagner kuratierten Ausstellung »Performance People« (24. Dezember 2024 – 12. April 2026). In dieser Ausstellung verflochten sich unterschiedliche historische Schichten im Gegenwärtigen. So werden die im Museumsarchiv befindlichen Dokumente von früheren interaktiven performativen Projekten präsentiert, wie beispielsweise die riesigen selbst gefertigten Bücher von fünfundfünfzig Kleingärtnervereinen, die diese zehn Jahre lang unter der

Leitung des britischen Künstlers Jeremy Deller in Form von Texten, Fotos und Zeichnungen geschaffen haben. Der Ausstellungstitel »Performance People« ist geliehen, er wurde erstmalig verwendet in dem Münsteraner Projekt des japanisch-amerikanischen Künstlers Ei Arakawa, heute Ei Arakawa-Nash. 2017 beteiligte er sich mit »Harsh Citation, Harsh Pastoral, Harsh Münster«, einem performativen LED gestützten Licht- und Klangspiel, das am Aasee aufgestellt war, an den Skulptur Projekten Münster. In der derzeitigen Ausstellung »Performance People« ist sein LED-Bild »Octagon for Münster, June 14, 1987, 11:00 AM, Münster, Germany (by Dan Graham)« von 2019 in Sichtachse zu dem Graham Pavillon platziert. Wie der Titel schon suggeriert, bezieht sich das Bild – auf der Grundlage eines Sternbilds westlicher Astrologie – auf dessen Eröffnung. Im Lichthof spiegelt es sich in Grahams Oktogon.

An Attachment Piece – to a Museum²

Eingebettet in diese komplexe Vernetzung von Gegenwart und historischen Schichten, Ausstellen und Erinnern, beständigem Archiv und temporärer Ausstellung, Materialität und Performanz ist die im Juni 2025 aufgeführte Choreografie »An Attachment Piece – to a Museum« der niederländischen Tänzerin und Choreografin Anouk van Dijk. Es handelt sich hierbei um den Transfer des Stücks »An Attachment Piece«, das Anouk van Dijk für den dreiteiligen Abend »Memory« am Theater Münster entwickelte. Auch dieser Abend, der am 3. Mai 2025 Premiere feierte und von Münsters Tanzdirektorin Lillian Stillwell zusammengestellt worden war, verknüpft Zeitgenössisches mit Historischem. An seinem Anfang steht die Neueinstudierung von »Water Study« (siehe Abb. 03). Das Stück der US-amerikanischen Tanzkone Doris Humphrey aus dem Jahr 1928 ist formal und abstrakt gestaltet und in geometrischen Formationen choreografiert. Humphrey setzte die von ihr erfundene und für den Modern Dance konstitutive Technik des »Fall and Recovery« (Fallen und Wiederaufrichten) ein. Anouk van Dijks »An Attachment Piece« setzt sich dazu in Beziehung, nicht nur durch seine formale Ästhetik und seine geometrischen Anordnungen, sondern auch durch seine Thematik.

»To be attached« – verbunden, zugehörig, befestigt, zugeneigt sein – was kann dies heute gesellschaftlich und politisch, individuell und emotional, im Weltverstehen und in der Alltagspraxis bedeuten, und vor allem: Wie kann dies über die und mit den tanzenden Körpern choreografiert werden? Anouk van Dijk übersetzt die Dis/Balancen zwischen Schöpfung und Zerstörung, Aufbau und Zerfall, Stabilität und Instabilität, Sicherheit und Unsicherheit, Nähe und Distanz, Vertrauen und Furcht in wechselnde Gruppenformationen und Paarfigurationen, in geometrische Anordnungen, Wellen, Linien und deren immerwährende Disruptionen und Auflösungen.

01. und 02.
Choreografie:
Anouk van Dijk,
»An Attachment
Piece – to a
Museum«. Licht-
hof des LWL-
Museums für
Kunst und Kultur
Münster,
Mai 2025.
Tanz: Ensemble
Tanz Münster

Innerhalb von drei Proben Tagen hat sie die Choreografie auf den Lichthof übertragen. Wie schon im Theater setzt sie große Schaumstoffdecken und ein mit LED-Licht ausgestattetes Seil ein. Die acht Tänzer:innen tragen dieselben Kostüme, hemdähnliche Kleider, die, je nachdem, wer es am Körper trägt, unterschiedliche Assoziationen hervorruft: vom Gladiatorenkostüm bis zur Mode der 1960er-Jahre, so beschreibt es van Dijk in unserem Interview. Allerdings ist für das Museumsstück das Innere des Stoffs nach außen gedreht, statt der weiß-grauen Seite in der Black Box des Theaters ist nun die anthrazit-schwarze im lichtdurchfluteten Museumshof zu sehen. Das passt zu dem Titel »Inside/Out«, wie diese von der Kunststiftung NRW unterstützte »Intervention« in den Museumsraum von den Kuratorinnen betitelt ist. Es ist ein Titel, der auch Assoziationen weckt zu der choreografischen Installation »insideout«, die Sasha Waltz 2003 für die Kulturhauptstadt Graz produzierte.

Anouk van Dijk sind ortsspezifische Arbeiten nicht fremd. Sie gehört zu den Choreograf:innen, die in den letzten fünf und zwanzig Jahren, seitdem Tanz und Choreografie sich zunehmend wieder Räumen jenseits des Theaters zuwandten, eine Anzahl von ortsspezifischen Arbeiten entwickelt hat, so beispielsweise »Mensch« (2011) auf der holländischen Insel Terschelling, in der es um die Auseinandersetzung mit der Kraft und Macht der Natur ging, oder »An Act of Now« (2012) und »Depth of Field« (2015), beide in Melbourne, die menschliches Verhalten und urbanen Flow thematisierten. In »Accumulation« experimentierte sie 2018 in der National Gallery of Victoria mit dem Museumsraum, spielte mit dem Verhältnis von Tänzer:innen und Publikum, Objekten und Bewegung, Flüchtigem und Beständigem.

Daran knüpft das »An Attachment Piece – to a Museum« an. Hier aber handelt es sich nicht um eine selbstständige ortsspezifische Arbeit, sondern um eine choreografische Übersetzung von der Black Box in den Museumsbau. Und dies ist eine Übersetzungsleistung, die wie jede Übersetzung niemals eins zu eins sein kann. Raum, Zeit, Ort und Publikum fordern vielmehr dazu auf, das Stück neu zu konzipieren. Denn anders als das Theater ist der Lichthof ein offener Ort, der von vier Seiten und zwei Etagen aus einsehbar ist. Man kann ihn nicht abdunkeln, das (Tages-)Licht ändert sich beständig, er lässt sich durch ein Lichtdesign kaum kontrollieren. Im Unterschied zum Theatersaal haben die Zuschauer:innen keine festen Plätze, sondern können während der Vorstellung herumlaufen. Hinzu kommt, dass in einem Museum die Besucher:innen nicht, wie im Theater, kollektiv adressiert werden, sondern als Individuen.

Durch ihre individuelle Mobilität lässt sich die Perspektive der Zuschauer:innen kaum steuern. Dies ist besonders herausfordernd für van Dijk,

da die Choreografin den Ausgangspunkt ihrer Arbeit darin sieht, zu verstehen, durch welche Linse das Publikum das Stück wahrnehmen wird. Der Verlust dieser choreografischen Kontrolle eröffnet ihr aber auch neue Spielräume, die die Architektur, Sitzanordnung und Dunkelheit des Theaterraumes nicht hergeben: Andere, unerwartete, situative, zufällige Interaktionen zwischen Tänzer:innen und Zuschauenden, Raum und Objekten werden möglich.

Die ersten Proben zu »An Attachment Piece – to a Museum« fanden im leeren Lichthof statt. Aber nachdem das Oktogon dort aufgebaut worden war, veränderte sich alles. Es war ein neuer Akteur hinzugekommen, der choreografische Entscheidungen evozierte, beispielsweise, dass die Publikumperspektive von allen vier Seiten möglich sein soll, die Tänzer:innen barfuß tanzen und keine Freizeitkleidung tragen, sondern die eher artifiziellen Kostüme aus der Theateraufführung. Das Oktogon, das monumental und unverrückbar in der Mitte des Raumes steht, verändert die Bewegungen der Tanzenden, deren Bedeutung und die Wahrnehmung der Zuschauenden. Dessen Spiegelflächen reflektieren nicht nur den Tanz, sondern auch die Zuschauenden und lassen Tänzer:innen und Publikum in einem Bewegungsbild erscheinen, ein »Inside/Out«, bei dem die Grenze zwischen Akteur:in und Publikum, Bühnen- und Zuschauerraum verschwimmt. Es ist ein Bild, das auch immer wieder durch die achteckige Spiegelfläche gebrochen wird. Was verbindet uns miteinander, wozu gehören wir, was sehen wir in unseren Spiegelbildern, wie interagieren wir mit Raum, Architektur, Objekten und Materialien? Das sind Fragen, die das Stück stellt und mehrperspektivisch aufzeigt.

Kunst/Tanz – Tanz/Kunst: Historische Verflechtungen

Das Projekt »Inside/Out« lässt sich in eine mehr als hundert Jahre alte Tradition einreihen. Denn die Verflechtung des Tanzes mit anderen Künsten ist ein wesentliches Kennzeichen der Moderne. In deren Geschichte lassen sich im Verhältnis von Tanz zu den Bildenden Künsten und neuen Kunstströmungen vor allem drei Wellen identifizieren:

Von der Wende zum 20. Jahrhundert bis nach dem Zweiten Weltkrieg, in den 1960/70er-Jahren und seit den 1990er-Jahren.

Diese Wellen gehen vor allem von Europa, den USA und Japan aus. Sie markieren künstlerische Auf- und Umbrüche, sie knüpfen aneinander an und beziehen sich aufeinander. Aber sie ereignen sich auch in sehr unterschiedlichen gesellschaftlichen und politischen Kontexten. Sie zeigen, dass sich die einzelnen Künste immer mehr aneinander annähern, Künstler:innen miteinander arbeiten, voneinander profitieren und Neues entstehen lassen.



03. Mit Doris Humphreys »Water Study« (1928) – einem Schlüsselwerk des US-amerikanischen Modern Dance – verband der dreiteilige Tanzabend »Memory« von Tanz Münster klassische und zeitgenössische Choreografien. Premiere: Mai 2025.



04. »Anna Duncan am Strand von Long Island, New York«, 1919. Anna Duncan (1894–1980) war eine Schülerin der legendären US-amerikanischen Tänzerin und Choreografin Isadora Duncan (1877–1927).



05. Der französische Choreograf Jérôme Bel würdigte mit der Performance »Isadora Duncan« das Vermächtnis der Wegbereiterin des modernen sinfonischen Ausdruckstanzes. Die Uraufführung mit Tänzerin Elisabeth Schwartz fand im August 2019 beim Festival »Tanz im August« in Berlin statt.



06. Carolee Schneemann, »Meat Joy« (1964): Die Performance der US-amerikanischen Künstlerin gilt als Schlüsselwerk der Body Art. Die Uraufführung fand im Rahmen des First Festival of Free Expression im American Center in Paris statt.

Tanzmoderne und künstlerische Avantgarden

Es ist nicht waghalsig, zu behaupten, dass die Tanzmoderne sich ohne die Bezugnahme auf die Bildende Kunst und ihre Orte so nicht hätte durchsetzen können. Isadora Duncan beispielsweise, die amerikanische Pionierin des modernen Tanzes, wählte Ausstellungsräume als Aufführungsorte, so die Londoner New Gallery (1898) oder die Künstlerhäuser in Wien und München 1902. Sie wollte den neuen »Freien Tanz«, der radikal mit der Balletttradition brach, als autonome, gleichwertige Kunstform präsentieren und diskursfähig machen und rahmte deshalb ihre tänzerischen Darbietungen mit Einführungen, Vorträgen und Rezitationen. Die Ballets Russes wiederum, die seit den 1910er-Jahren das Ballett revolutionierten und den Grundstein für das moderne Ballett legten, kooperierten mit renommierten Bildhauer:innen und Maler:innen wie Léonide Massine, Jean Cocteau, Pablo Picasso, Natalja Sergejewna Gontscharowa oder Georges Braque. Rudolf von Laban und Mary Wigman, die Protagonist:innen des Deutschen Ausdruckstanzes, bewegten sich im Kontext der Schweizer Dadaist:innen, Labans Tanzgruppe trat 1916 im DADA-Zürich auf, Sophie Taeuber führte bei der Eröffnung der Galerie DADA 1917 ein Solo mit kubistischem Kostüm und Maske von Hans Arp auf. Auch die neu gegründeten Tanzschulen waren interdisziplinär ausgerichtet, so Labans »Schule für Kunst«, gegründet 1913 auf dem Monte Verità bei Ascona, ein Siedlungsprojekt von Künstler:innen und Lebensreformer:innen. Dort wurden vier Bereiche gelehrt: Bewegungs-, Ton-, Wort- und Formkunst. Ähnlich integrierte das Bauhaus in Weimar und Dessau, 1919 und 1925 von Walter Gropius gegründet, Bühnenkünste und tänzerische Gesten in das Lehrprogramm. In den 1920er-Jahren entwickelte Oskar Schlemmer an der Bauhaus-Bühne das Triadische Ballett und seine Stäbe-, Reifen- und Metalltänze. Häufig traten Tänzer:innen wie Gret Palucca auf, die eng mit Wassily Kandinsky zusammenarbeitete. Alfredo Bortoluzzi, italienischer Tänzer, Choreograf und Bühnenbildner, der am Bauhaus studiert hatte, erinnerte sich später, dass diese künstlerischen Begegnungen neue Erkenntnisse mit sich brachten:

»Gret Palucca (...) erfand damals ihre Kreise, Achterwege und Spiralen und setzte Bildgesetze Kandinskys in ihre Bewegungen um (...). Wir lernten, geometrische Flächenelemente gegen räumliche geometrische Bewegungs- und Tanzformen zu kontrastieren, und begriffen Gegenbewegungen und das Durchdringen gegangener oder getanzter Wege und ihre rhythmische Gegenüberstellung.«³



Diese Annäherungen zwischen den Kunstavantgarden fanden in den späten 1930er-Jahren ein jähes Ende. Die zunehmende Militarisierung der deutschen Gesellschaft, die Gleichschaltung der Kultur, die Ausgrenzung und das Verbot der einst als avantgardistisch angesehenen Kunst als »entartet« und »volksfremd« zwangen viele Künstler:innen ins Exil. Auch die Vertreter:innen des deutschen Ausdruckstanzes flüchteten entweder ins Exil oder arrangierten sich mit dem Naziregime – und gestalteten beispielsweise die Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele 1936 wesentlich mit.

Als 1939 in Europa der Zweite Weltkrieg durch den Einmarsch der Deutschen Wehrmacht in Polen ausgelöst wurde, stellte in New York City der Harvard-Absolvent, Schriftsteller und Herausgeber der Zeitschrift »Dance Observer«, Grant Hyde Code, die Frage: »What is the museum, and what is the dance?«⁴ Als Gründer des 1935 in New York City eröffneten Brooklyn Museum Dance Center in New York City gehörte er zu den Pionier:innen, die die erste Welle einer Annäherung der Museen an den Tanz in den 1930er-Jahren in den USA auslösten und kann wohl als erster Tanzkurator der USA bezeichnet werden.

Live-Aufführungen waren zwar erst später, ab den 1960er- und 1970er-Jahren, Bestandteil von Ausstellungen, aber Code arbeitete bereits in den 1930er-Jahren an der Auflösung der etablierten Kunstgattungen. Er initiierte Tanzaufführungen im Skulpturenpark des Brooklyn Museum, organisierte Tanzunterricht für Kinder und Erwachsene, Vorträge und Workshops, die »Young Choreographer's Laboratory«, ließ Proberäume im »The Museum Studio« er-

richten – und gestaltete 1936 die erste Schau »Dance in Art«. Mit seiner Hilfe wurden junge, aus dem damals neuen »Modern Dance« stammende Tänzer:innen von Theatern unabhängig, die der modernen Tanzästhetik eher skeptisch gegenüberstanden.

Neben dem Brooklyn Museum wurden auch andere amerikanische Museen wegweisend für die Verbindung von Tanz und Bildender Kunst im Museumsraum, so das Whitney Museum of Modern Art oder das MoMA, wo 1939 das Department of Dance and Theater Design gegründet wurde. Es erhielt mehrere Schenkungen und zeigte 1940 die Schau »Preview: Dance Archive«. Aber auch in Europa, wo Faschismus, Nationalsozialismus und Stalinismus herrschten, wurde in der Stadt mit der wohl eindrucklichsten Balletttradition in der »Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris« 1935 die Sonderabteilung Tanz gegründet.

Während manche Museumsleitungen in den USA den Tanz als die »most alive of contemporary arts« and »one of the most popular arts in America« (Code 1939, siehe Fußnote 4) verstanden, sahen die Choreograf:innen und Tänzer:innen im Museum einen Aufführungsort, wo sie unabhängig von den konventionellen Theaterstrukturen ihre Stücke zeigen konnten. Eine der Pionierinnen war die Choreografin Gertrude Lippincott, die 1937 das Modern Dance Center of Minneapolis/Minnesota gründete und 1940 das Spring Festival am neu eröffneten Walker Art Center initiierte, das fortan die lokale Tanzszene förderte und präsentierte.

In den Jahren kurz vor und während des Zweiten Weltkrieges spielte sich die Annäherung von Tanz und den Bildenden Künsten somit vornehmlich



07. und 08.
Die Ausstellung
»Performance
People« im Lichthof
des LWL-Museums
zeigte vom 14.12.2024
– 17.05.2026 Arbeiten
aus dem Skulptur
Projekte Archiv. Den
Ausgangspunkt bil-
dete der Dialog zwi-
schen zwei Werken:
Dan Grahams
»Oktogon für Müns-
ter« (1987) sowie, in
direkter Sichtachse
zu dem glasverspie-
gelden Pavillon des
US-amerikanischen
Künstlers, die Skulp-
tur »Performance
People (Octagon for
Münster)« des japa-
nischen Künstlers
Ei Arakawa-Nash
aus dem Jahr 2017.

09.-15.
(Folgeseiten):
Anouk van Dijk,
»An Attachment
Piece – to a
Museum«, 2025

in den USA und dort vor allem in New York ab. Sie zeigte sich zu dieser Zeit vor allem in dem Interesse der Museen, die »flüchtige Kunst des Tanzens« zu archivieren und in Ausstellungen zu dokumentieren. Ermöglicht wurde dies durch die neuen technischen Speichermedien wie Fotografie und Film. Schnell wurde aber klar: Eine Ausstellung kann den Tanz nicht zeigen. Sie ist eine Dokumentation vergangener Aufführungen, die in Schrift-, Bild- und Filmdokumenten, autobiografischen Zeugnissen, Produktionsaufzeichnungen, Bühnenentwürfen, Bühnenbildern oder Kostümen festgehalten sind. Der Live-Act ist es, der die künstlerische Auseinandersetzung zwischen den Kunstsparten provoziert.

Demokratische Aufbrüche und der performative turn

Mit der performativen Wende in den 1960er-Jahren entwickelte sich das Verhältnis von Bildender Kunst und Tanz, Museum und Tanz, Ausstellung und Aufführung in diese Richtung. Auslöser waren vor allem die neuen Kunstbewegungen: Ob abstrakter Expressionismus, Pop Art, Minimal Art, Land Art, Konzept- und Aktionskunst, Body Art, Environment Art, Happening, Fluxus oder Performance Kunst – all diese Kunstströmungen öffneten sich zum Theatralen, Prozess- und Ereignishaften, Situativen und Körperlichen. Hinzu kamen neue Kunstformen wie beispielsweise die Neue Elektronische Musik, der Experimentalfilm, das Autorenkino und das Expanded Cinema, außerdem die Videokunst und die Politisierung der Literatur der 1960er-Jahre. Sie schufen in ihrem Zusammenspiel ein neues Genre, die »Live Art«. Der Begriff »Live Art«

stammt aus den 1970er-Jahren und dient als Sammelbegriff für zeitbasierte, performative Kunstformen, die sich nicht mehr in gängige Gattungen wie Theater, Tanz oder Bildende Kunst einordnen lassen. Er wurde eingeführt, um interdisziplinäre, performative Ausdrucksformen unter einem Begriff zu vereinen. Unter »Live Art« wird eine körperlich präsente, experimentelle, nicht hierarchische, jenseits der herkömmlichen Theaterräume stattfindende, häufig interdisziplinäre und oft politische Kunstpraxis verstanden, die live vor und häufig in Interaktion mit dem Publikum stattfindet. Prominente Vertreterin war vor allem die Feministische Performancekunst, so beispielsweise Yoko Ono mit ihrem »Cut Piece«, 1964 in der Yamaichi Concert Hall in Kyoto uraufgeführt, das als eines der ersten Fluxus-Events gilt und darin bestand, dass Zuschauer:innen mit einer Schere Yoko Ono die Kleidung vom Leib schnitten. Oder Marina Abramović, die in der Performance »Rhythm 0« (Neapel 1974) dem Publikum ihren Körper zur Verfügung stellte. Es konnte die bereitstehenden Objekte, darunter Rosen, Federn, ein Messer und eine geladene Pistole, verwenden, wie es wollte. Der Konzeptkünstler Chris Burden ließ sich 1971 in der F-Space Gallery im kalifornischen Santa Ana von einem Freund in den Arm schießen und thematisierte damit das Verhältnis von Medien, Gewalt und Kunst. Die »Live Art« der 1960er-Jahre wurde initiiert durch Bildende und Darstellende Künstler:innen, die gemeinsam und in Bezug aufeinander die Grenzen ihrer eigenen Kunstformen überschritten und so den situationsbezogenen, immateriellen, performativen Künsten, also auch dem Tanz, die Türen zu Museums- und



Ausstellungsräumen öffneten. Damit hielten einerseits Sensation und Spektakel, Ereignishaftigkeit und Situativität Einzug in die Räume der Kunst.

Andererseits verließen einige Künstler:innen die tradierten Orte bürgerlicher Kunstrepräsentation und etablierten neue, offenere Kunsträume.

Mit diesen neuen Kunstformen wandelten sich Museums- oder Galerieräume von Räumen der Ausstellung zu Orten der Aufführung; die Künstler:innen selbst machten sich zum Gegenstand der Inszenierung. Oder sie setzten, wie beispielsweise Carolee Schneemann (siehe Abb. 06), Judy Chicago, Eva Hesse, Yoko Ono, Bruce Nauman, Richard Serra oder Robert Morris, vergängliche Materialien wie Eis, Wasser, Blätter, Obst und Gemüse ein, sodass sich der Zustand der Kunstobjekte während der Ausstellung veränderte. Damit vollzogen sie einen Paradigmenwechsel, der vom abgeschlossenen Kunstwerk zum offenen Prozess führte, die Auflösung der bisherigen Trennung von Werk und Schaffensprozess provozierte, den Aufführungscharakter in den Vordergrund rückte, die Vergänglichkeit des Ausgestellten thematisierte und die Ausstellung als sinnliches Ereignis in Szene setzte. Mit diesen Verschiebungen ging auch ein neues Verständnis des Kunstraumes als Wahrnehmungsraum einher, der interaktive und partizipative Beziehungsgefüge zwischen Kunstobjekt und Betrachter:innen etablierte und die Besucher:innen aufforderte, die Situation synästhetisch zu erfahren und gegebenenfalls mitzugestalten.

Diese Transformationen zu interdisziplinären, performativen Formaten nahmen ihren Ausgang vor allem in den USA, Europa und Japan.

In Tokio hatte sich bereits 1951 das Künstlerkollektiv Jikken Kōbō (= experimenteller Workshop) gegründet, eine Gruppe von jungen Künstler:innen aus unterschiedlichen Kunstrichtungen, die sich u. a. auf den Kubismus und das Bauhaus bezogen und ihr erstes kollaboratives Projekt 1951 zeigten, eine von Picassos Malerei inspirierte Ballettproduktion mit dem Titel »Joie de Vivre« (die Freude am Leben).

1954 folgte die Gründung der Gutai Art Association (gutai = konkret), eine experimentelle und performative Künstlergruppe, die Outdoor-Ausstellungen veranstaltete, Kunstmanifeste publizierte, ein Journal herausgab und bis zu ihrer Auflösung 1972 mit vielen internationalen Künstler:innen zusammenarbeitete. Künstler:innen wie Yoko Ono oder Ei Arakawa oder auch John Cage bezogen sich auf diese künstlerischen Konzepte und Arbeiten.

In den USA waren John Cage und Merce Cunningham zusammen mit Robert Rauschenberg, Jasper Johns und Cy Twombly die historischen Pioniere der Happening- und Performance-Kunst in den 1950er- und 1960er-Jahren. Cage, der 1930 ein Jahr in Europa studiert und sich hier u. a. auch mit den Bauhauskünstler:innen auseinandergesetzt hatte, aber auch mit Tänzer:innen um die Martha Graham Dance Company eine enge künstlerische Zusammenarbeit pflegte, hatte bereits 1943 im New Yorker Museum of Modern Art sein erstes Percussion-Konzert aufgeführt. Cage verstand das Performen als einen Akt des Musikmachens.

Sein Stück »Theater Piece No. 1« gilt als Initialzündung der Performance-Kunst. Es wurde 1952 im Speisesaal des Black Mountain College aufgeführt, einer 1933 gegründeten progressiven Bildungsein-



13.



14.

richtung in North Carolina, die Kunst und Wissenschaft verbinden wollte. Zu ihren Lehrer:innen zählten auch ehemalige Mitglieder des Bauhauses, die wesentlich die neuen Avantgardebewegungen unterstützten. Die Merce Cunningham Dance Company wurde 1953 dort gegründet. Ihr musikalischer Leiter war bis zu seinem Tod 1992 John Cage.

1964 war es Merce Cunningham selbst, der zum Wegbereiter für Tanzaufführungen im Museumsraum wurde. Die Merce Cunningham Dance Company trat mit dem Stück »Museum Event No. 1« im Wiener Museum des 20. Jahrhunderts auf, danach im Moderna Museet in Stockholm. Bis zu seinem Tod im Jahr 2009 führte Cunningham mit und ohne seine Kompanie über achthundert ortsspezifische Events durch.

An Cunninghams frühe Museumsarbeiten knüpfte das Judson Dance Theater an, das in der Judson Memorial Church in New York seit Anfang der 1960er-Jahre »Concerts of Dance« veranstaltete und die eigenen Arbeiten jenseits traditioneller Theaterräume zeigte. Galerien, Museen, Lofts zählten zu den wenigen Orten, in denen der neue postmoderne Tanz Anerkennung und ein kunstinteressiertes Publikum fand. Sein Minimalismus, der Rückgriff auf Alltagsbewegungen, der formale Zugang zu Tanz und die konzeptionelle Herangehensweise der Choreograf:innen waren den minimalistischen Konzepten und den konzeptionellen Arbeiten der neuen Kunstströmungen nahe, was von einigen Museen gefördert wurde, so dem Whitney Museum of Modern Art, die ein »Composer's Showcase« initiierten.

Bereits 1961 hatte Simone Forti ihre »Dance Construction« im New Yorker Loft von Yoko Ono

präsentiert. Aber vor allem ab den 1970er-Jahren wurden die Choreograf:innen des Judson Church Theater einem größeren Publikum bekannt, so beispielsweise Trisha Brown mit den Stücken »Man Walking down the Side of a Building« (1970) oder »Roof Piece« (1971), Yvonne Rainer mit »Continuous Project – Altered Daily« (1969–1970) oder Lucinda Childs mit dem Stück »Available Light«, das sie 1983 zusammen mit dem Architekten Frank O. Gehry als Auftragswerk für das Museum of Contemporary Art in Los Angeles entwickelte.

Hatten sich bereits in den 1960er-Jahren die neuen performativen Kunstströmungen in Galerien und neu geschaffenen Kunstorten etabliert, beispielsweise öffneten die Städtischen Kunstmuseen in Mönchengladbach in dieser Zeit ihre Tore für Künstler wie Joseph Beuys, verbreitete sich seit Mitte der 1970er-Jahre in deutschen Museen und Ausstellungen die »Aktion« oder »performative Installation«. Im Jahr 1977 widmete sich die Documenta 6 vornehmlich performativen Arbeiten. Im selben Jahr etablierten sich die Skulptur Projekte Münster, die von Anfang an den Schwerpunkt auf Kunst in öffentlichen Räumen legten und sich dabei zunehmend mit interaktiven und performativen Formaten, mit Publikumsbegegnungen und dem Körper als künstlerisches Material auseinandersetzten.

Das Beständige und Materielle hinterfragen

Während die intermediale und interdisziplinäre Performance-Kunst in Ausstellungen seit den 1970er-Jahren etabliert war, erlebten Tanz und Choreografie seit den 1990er-Jahren ein Revival in Kunsträumen.

Vor allem die Freie Tanzszene, die sich in den 1970ern gebildet hatte, hat einen wesentlichen Beitrag dazu geleistet, dass Tanz in Museumsräumen nicht nur ausgestellt, sondern auch vorgeführt wird – und dies nicht nur im Begleitprogramm.

Das Museum, traditionell der Ort bürgerlicher Repräsentationskunst, ist gemeinhin auf Dauer, Beständigkeit und Historisierung angelegt. Sein Fokus liegt auf materiellen Objekten, es präsentiert vergangene oder inventarisierte Geschichte, dient der Ansammlung und Zusammenstellung von Artefakten und vermittelt kanonisch zusammengestellte Kunstwerke. Seit den 2000er-Jahren ist, vor allem in Museen für Moderne Kunst und Gegenwartskunst, Bewegung in dieses tradierte Museumskonzept gekommen. Kunsthistorische Gewissheiten werden hinterfragt, kanonisches Denken aufgebrochen, Geschichtskonzepte diskutiert, neue Blickwinkel auf bislang verdrängte, vergessene oder ausgeblendete Kunst gezeigt. In diesem Zuge sind für Museums-kurator:innen und Ausstellungsmacher:innen Tanz und Choreografie, Performance und Bewegung, Immaterialität und Vergänglichkeit attraktiv geworden. Seitdem bespielen immer mehr Choreograf:innen Museen, längst ist der Ort des Tanzes nicht mehr nur die Theaterbühne, sondern auch der Ausstellungsraum. Und längst sind es nicht mehr nur Museen, sondern vielfältige Mischformen von Kunsthäusern wie Galerien, Kunsthallen, Sammlungen oder Performance Spaces, die sich choreografischen Projekten geöffnet haben.

2002 zeigte das Museum Ludwig in Köln in Kooperation mit dem Festival Theater der Welt die Ausstellung »I Promise it's Political« über die Performativität in den Künsten Arbeiten von Künstler:innen aus den 1960er-Jahren bis in die Gegenwart. Die Documenta 12 setzte im Fridericianum 2007 Trisha Browns Stück »Floor of the Forest« (1970) in Szene. Das New Yorker Guggenheim Museum präsentierte 2010 anlässlich seines fünfzigjährigen Bestehens die performativen Arbeiten von Tino Sehgal, die wegweisend für die performative Kunst in Museumsräumen waren. Das Museum Folkwang in Essen und die Ruhrtriennale zeigten 2012 in der Gruppenausstellung »12 Rooms« verschiedene Positionen der zeitgenössischen »Live Art. Das MoMA organisierte 2012 die Tanzreihe »Some Sweet Day« und präsentierte Arbeiten von zeitgenössischen Choreograf:innen wie Steve Paxton, Deborah Hay und Jérôme Bel. Sasha Waltz bespielte spektakulär neu- und umgebaute, noch leere Museen: 1999 das Jüdische Museum und 2009 das Neue Museum in Berlin (siehe Abbildung 15). Und Anne Imhof gewann 2017 für die fünfständige Performance »Faust« im Deutschen Pavillon während der Biennale von Venedig den Golden Löwen.

So hat sich auch der zeitgenössische Tanz – insbesondere der »Konzepttanz« – für performative Formate geöffnet und damit den Zugang zur

intermedialen und interdisziplinären Performance-Kunst deutlich erweitert. Diese Entwicklung zeigt sich einerseits in Institutions- und Repräsentationskritik, einem konzeptionellem Choreografie-Begriff, kollektiven Arbeitsweisen und der Auseinandersetzung mit Tanzkonventionen. Andererseits führt sie zu einer stärkeren Hinwendung zum Tanzerbe, zu Formen einer »Performing History«, zum Verständnis des »Body as Archive« sowie zu Formaten wie Lecture Performances und Reenactments.

Exemplarisch und wegweisend waren und sind die Arbeit »Retrospective« (Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 2012) des Choreografen Xavier le Roy, die danach weltweit durch verschiedene Museen tourte. Oder »expo zéro«, das Projekt, mit dem Boris Charmatz das von ihm 2009 gegründete und bis 2018 geleitete Musée de la danse in Rennes eröffnete, einer, so Charmatz, »paradoxen Einrichtung«, die das Beständige und das Flüchtige verbinden sollte. »expo zéro« war als eine Ausstellung ohne Objekte konzipiert: Die Besucher:innen trafen auf Künstler:innen und Theoretiker:innen.

2023 zeigte Marina Abramović als erste Pina Bausch Gastprofessorin in den »54 Hours Performances« die Ergebnisse der Arbeit mit Studierenden der Folkwang Universität der Künste im Museum Folkwang. Ebenfalls zu nennen wäre »Lunar Cycle«, eine einen ganzen Mondzyklus währende, immersive, performative Rauminstallation und Tanzaufführung von Richard Siegal im Jahr 2025 (Museum Folkwang, Essen).⁵

Parallel dazu mehren sich in den letzten Jahren Ausstellungen über Tanz, die zunehmend interaktiv und performativ organisiert sind oder tänzerische Begleitprogramme anbieten. Beispiele dafür sind die Ausstellungen »Move. Choreographing You« (Düsseldorf, London und München, 2011), »Tanz!« (Dresden, 2013), »William Forsythe. The Fact of Matter« (Frankfurt, 2015), »Pina Bausch und das Tanztheater« (Bonn und Berlin, 2016) oder »Tanzwelten« (Bonn, 2024). Sie alle waren von dem Versuch geleitet, Tanz nicht nur in Form von Dokumenten zu präsentieren, sondern auch körperlich erfahrbar zu machen.

Ausstellen/Aufführen – Betrachten/Erleben

Die jüngsten Annäherungen zwischen Museen/ Ausstellungen und Tanz/Aufführungen haben die in den 1960ern begonnene konzeptionelle Erweiterung der Kunstorte zur »Live Art« und mit ihnen neue Präsentations- und Ausstellungsformate vorangetrieben. Sie fordern auch dazu auf, die Architektur von Museen neu zu denken. Wenn Aufführungsformate Teil von Ausstellungen werden, erfordert das eine andere räumliche Ausstattung – etwa geeignete Tanzböden sowie Backstage-Bereiche mit Umkleiden und Aufenthaltsräumen für Proben und Vorstellungen. Manche Museen, wie die





Tate Modern, haben bereits gehandelt und adäquate Präsentationsorte für »Live Art« geschaffen. Andernorts sind interdisziplinäre Kunstzentren neu gebaut worden, wie das »Officine Grandi Riparazioni« in Turin oder »The Shed« in New York City.

Wurde eine Ausstellung traditionell als zeitlich begrenzte Präsentation eines oder mehrerer Kunstwerke verstanden, über die die Öffentlichkeit mit Kunst in Kontakt trat, ist sie heute ein Experimentierfeld für Kurator:innen und Künstler:innen geworden.

Seit den 1960er-Jahren entstehen neue Formate, die Ausstellungsräume transformieren: von auf Repräsentation ausgelegten Kunsträumen, die materielle Objekte präsentieren, zu interaktiven, partizipatorischen, sinnlichen Erfahrungsräumen für Besucher:innen. Damit verändert sich der Kunst- und Ausstellungsraum als teil-öffentlicher Raum von einem Ort bürgerlicher Repräsentation zu einem Ort, der den Austausch mit dem Publikum sucht. Nicht mehr allein die Ausstellung von Objekten und deren individuelles, stilles Betrachten, sondern die Choreografie des Beziehungsgeflechtes zwischen Gezeigtem, Zeigenden und Betrachtenden in einem sozialen Raum rückt in den Mittelpunkt – und mit ihm das Temporäre, Ephemere, Situative und Performative.

Choreograf:innen sind hierbei qua Profession die Spezialist:innen: Ihr Metier ist die Gestaltung der Interaktion von Körpern – humanen wie nicht humanen Körpern – in Raum und Zeit. Mit ihrer künstlerischen Arbeit sind theater- und tanztheoretische Begrifflichkeiten und Konzepte von Inszenierung und Szenografie, Choreografie und Körperlichkeit, Flow und Synchronisation, Impuls und Rhythmus in den Fokus der Kurator:innen gerückt. Nicht zufällig sieht der Kurator Mathieu Copeland das Ausstellen als choreografische Praxis, während Carolyn Christov-Bakargiev, verkündete, die Documenta (13), deren künstlerische Leitung sie innehatte, artikuliere sich als verwirrende, unharmonische Choreografie. Wie im zeitgenössischen Tanz wird die Ausstellung als experimentelle Probesthübe verstanden; die Bedeutung dessen, was präsentiert wird, erschließt sich auch hier erst im Dialog zwischen Zeigenden, Gezeigtem und Betrachtenden.

Und so thematisiert auch das Stück »An Attachment Piece – to a Museum« nicht nur die Frage, ob und wie ein Tanzstück in einem Museumsraum übersetzt werden kann und wie sich die Wahrnehmung des Stücks verändert, sondern auch die grundlegende Frage des Zusammenspiels vom Beständigen und Vergänglichen, Nachhaltigen und Situativen, Kollektiven und Individuellen.

Museum/Theater und Ausstellungen/Aufführungen haben als Kunsträume/Kunstpraktiken eins gemeinsam: Sie beeinflussen die Art und Weise, wie wir über Kunst, Tanz und Theater denken, wie wir sie wahrnehmen, verstehen, einordnen, historisch kontextualisieren und ästhetisch erfahren. Museen

und Theater sind heute sinnliche Wahrnehmungs- und Erfahrungsräume, die theatralisiert sind und Ereignischarakter haben. Es sind choreografierte Räume, in denen verschiedene Formate von Aufführung und Ausstellung erprobt werden, um habitualisierte Muster von Wahrnehmung, normative Ordnungen von Kunstorten und konservierte Wertvorstellungen zu befragen und körperlich-sinnlich zu erfahren. Es sind Räume, die temporär, vergänglich und nicht auf Dauer angelegt sind. In ihnen werden Genrengrenzen überschritten, Konventionen gebrochen, Gewohnheiten unterlaufen und Neues, Unerwartetes kreiert. Und damit sind sie auch Orte, in der unsere Eventgesellschaft, die durch Flüchtigkeit, Theatralität und Spektakel geprägt ist, kritisch und ästhetisch reflektiert wird.

Gabriele Klein, Autorin, hat seit 2022 die Professur für Ballett und Tanz (»Hans van Manen Chair«) an der Universität Amsterdam/Niederlande inne. Von 2002 bis 2023 war sie Professorin für Soziologie von Bewegung, Tanz und Performance Studies an der Universität Hamburg.

Sie war Inhaberin verschiedener Gastprofessuren und Fellowships, u. a. am Smith College/USA, UCLA/USA, Buenos Aires/Argentinien, São Paulo/Brasilien, Stellenbosch/Südafrika, Osaka/Japan, Taipeh/Taiwan.

Ihre wichtigsten Buchpublikationen: »Frauen KörperTanz«, »Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie«, »Is this real? Die Kultur des HipHop« (mit Malte Friedrich), »Bewegung«, »Methoden der Tanzwissenschaft« (mit Gabriele Brandstetter), »Performance«, »Stadt.Szenen«, »Der choreografische Baukasten«, »Emerging Bodies« (mit Sandra Noeth), »Dance (and) Theory« (mit Gabriele Brandstetter), »Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen« (mit Claudia Benthien), »Performance und Praxis« (mit Hanna Katharina Göbel), »Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens« (übersetzt ins Englische und Russische), »Ferne Körper. Berührung im digitalen Alltag« (mit Katharina Liebsch), »Materialities in Dance and Performance« (mit Franz Anton Cramer).

16. Sasha Waltz, »Dialoge 09«, Neues Museum Berlin, Uraufführung am 18. März 2009

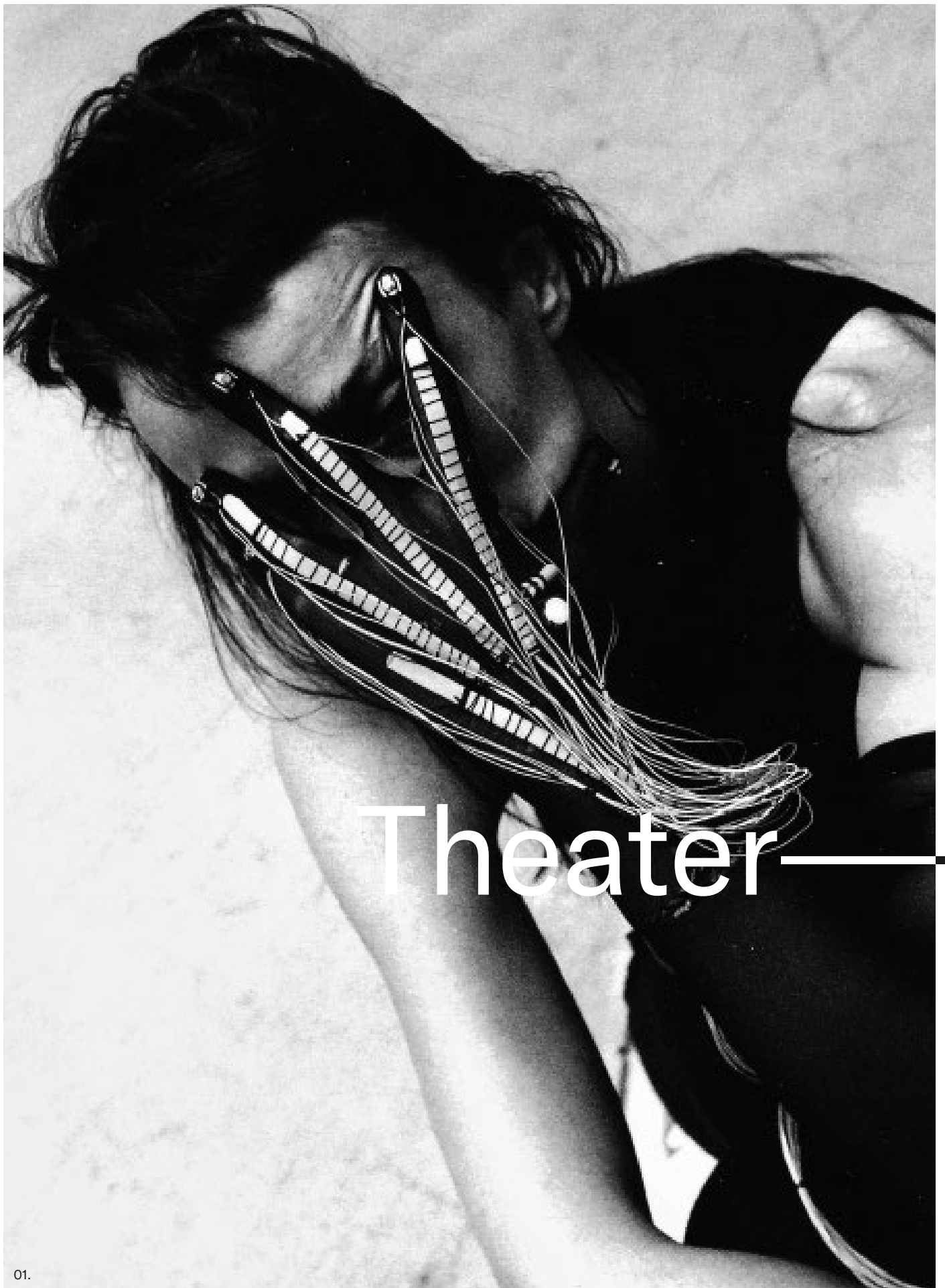
1_ Harsches Zitat, harsche Pastorale, Harsches Münster

2_ Ein angehängtes (Tanz-)Stück – für ein Museum (Piece ist in der Tanzszene eine Bezeichnung für »Tanzstück«)

3_ Alfredo Bortoluzzi: Meine Erinnerungen an die Bauhaus-Bühne. In: Das Kunstwerk 8/12, 1959, S. 37–38.

4_ Grant Hyde Code 1939, zitiert nach: Amanda Jane Graham: The Dance in the Museum. In: Manning, Ross, Schneider (Eds.): Futures of Dance Studies, Madison (Wisconsin) 2020, S. 209.

5_ Sowohl die Pina Bausch Gastprofessur, als auch »Lunar Cycle« wurden von der Kunststiftung NRW gefördert.



Theater

Thema — Seit ihrer Gründung 2019 hat sich die Akademie für Theater und Digitalität in Dortmund als zentrale Anlaufstelle an der Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft und Lehre etabliert – lokal, überregional und international. Als künstlerisches Forschungsinstitut, Netzwerk-Knotenpunkt und Beraterin kulturpolitischer Institutionen entwickelt sie neue Perspektiven für das Theater im digitalen Zeitalter. Ihr Intendant Marcus Lobbes nimmt dies in seinem Essay zum Anlass, die Veränderungen von Ästhetiken, Produktionsweisen und künstlerischen Praxen im Theater zu untersuchen und historisch einzuordnen.

zwischen Feuerstelle, Cloud und vierter Bühne

01.
Die französische
Komponistin,
Klang- und
Performance-
künstlerin
Laetitia Sonami
entwickelte im
Jahr 1991 eine
erste Version
ihres »Lady's
Glove«. Das Foto
zeigt Version 4.

NRW als Labor für Kunst, KI und Digitalität. Theater zwischen
Feuerstelle, Cloud und vierter Bühne. von Marcus Lobbes

Feuer, Bühne, Maschine

Wenn wir heute über Theater, Digitalität und KI sprechen, dann beginnt die Geschichte nicht mit dem ersten Laptop im Probenraum und auch nicht mit dem ersten neuronalen Netz, das Regieanweisungen generiert. Sie beginnt, wie so vieles im Theater, am Feuer.

Man kann sich vorstellen, wie Menschen sich abends um eine Flamme versammeln. Es ist warm, es ist hell, und jemand steht auf, beginnt zu erzählen. Mit der Stimme, mit den Händen, mit Schatten, die an eine Felswand geworfen werden. Andere hören zu, widersprechen, ergänzen, lachen, erschrecken. In diesem Moment entsteht etwas, das bis heute den Kern der Darstellenden Kunst ausmacht: ein gemeinsamer Erfahrungsraum, in dem wir uns vergewissern, wer ›wir‹ sind, was uns bedroht, was wir hoffen dürfen, wovor wir Angst haben. Theater war von Anfang an ein Ort der kollektiven Selbstbefragung. Das ist gar nicht so romantisierend gemeint, wie es zunächst klingen mag, denn in der antiken Erzählung stieg nach Prometheus, der das Licht zu den Menschen brachte, auch Pandora herab und brachte alles, was die Menschen quält.

Von dort lässt sich eine Linie ziehen: von der Freifläche des antiken Theaters über die »Skene«¹ mit ihren Toren zu den barocken Zugmaschinen, zu bürgerlichen Guckkastenbühnen mit Gaslicht und Laterna magica, zu Drehbühnen, Hydraulik, dimmbarem elektrischem Licht, digitalen Lichtpulten und Motion Tracking. Theater ist nicht die

letzte analoge Bastion in einer digitalisierten Welt, sondern seit jeher Teil der Technik- und Innovationsgeschichte.

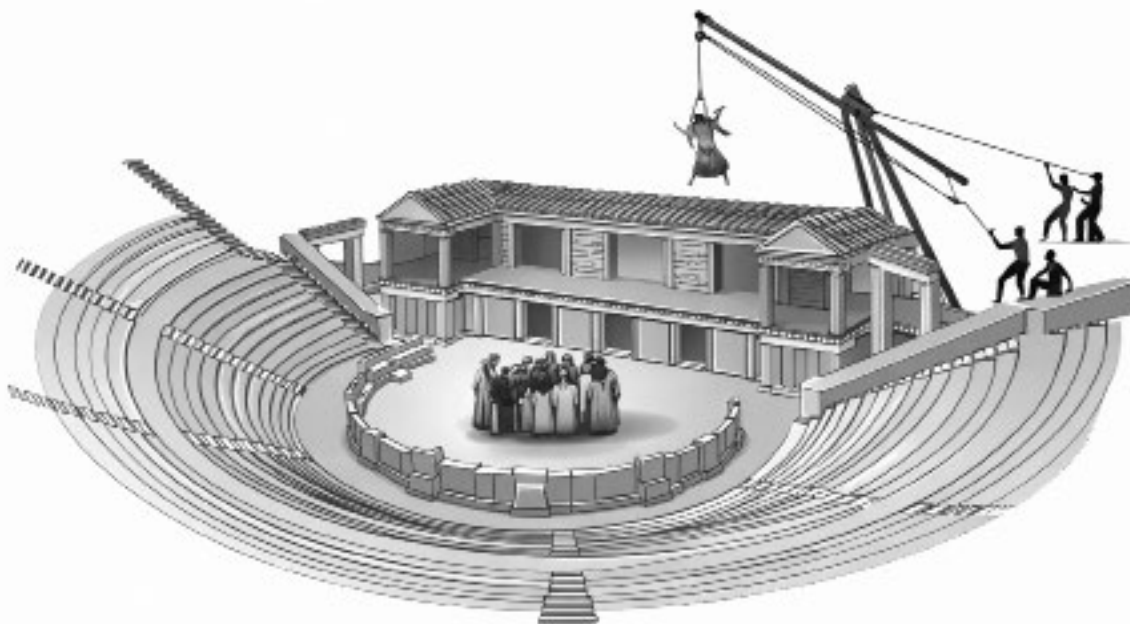
Die Theater- und Literaturwissenschaftlerin Tina Lorenz², Leiterin des Hertz Lab (der Abteilung für künstlerische Forschung & Entwicklung) am ZKM in Karlsruhe, hat das präzise auf den Punkt gebracht:

Sie beschreibt, wie sich Theater gern so verkleidet, als wäre es ein »aus der Zeit gefallenes Kulturgut; alles analog, alles echt und unmittelbar, nichts medial vermittelt – Handy aus, hier passieren Dinge noch in Realzeit«. Und sie hält dem trocken entgegen: »Das ist natürlich Quatsch und wird der modernen, multimedialen, neugierigen und lernenden Institution Theater nicht gerecht.«³ Hinter den Kulissen arbeiten hochtechnisierte Betriebe, in denen komplexe Steuerungen, Projektionssysteme, Netzwerke, Maschinenparks und Software ineinandergreifen.

Schon der Deus ex Machina⁴ war eine Erfindung des Seilzugs, nicht der Metaphysik.

Wer also heute so tut, als wäre die Auseinandersetzung mit KI, Robotik oder digitalen Tools ein artfremder Eingriff in eine »rein analoge« Kunstform, der übersieht diese lange Geschichte.

Die Frage ist nicht, ob Theater mit neuen Technologien arbeiten sollte. Es hat es immer getan. Die Frage ist, wie es das tut – und welche Vorstellungen von Welt, Gesellschaft und Subjekt sich in dieser Zusammenarbeit abbilden.





03.

02.
Modell des antiken
»Deus ex Machina«.

03.
Die performative Installation »I Spy With My Little Eye – Duets for One Head and Two Hands« (2022) von VR Dance Club (Anna-Carolin Weber & Tobias Kopka) vereint Tanz, Virtual Reality, Videoprojektion, Lichtinstallation und Live-Sound.

Digitalität als kultureller Zustand

Um diese Frage zu beantworten, reicht der technische Begriff »Digitalisierung« nicht mehr aus. Digitalisierung bezeichnet Prozesse, in denen analoge Signale in digitale Daten übersetzt werden. Digitalität hingegen ist, wie es der Schweizer Kultur- und Medienwissenschaftler Felix Stalder⁵ formuliert hat, eine neue Infrastruktur der Wahrnehmung, der Kommunikation und der Koordination. Sie prägt, wie wir Informationen aufnehmen, wie wir Entscheidungen treffen, wie wir uns organisieren, und damit auch, wie wir Kunst produzieren und rezipieren.

Der Dramaturg Alexander Kerlin⁶ hat diesen Wandel früh mit Blick auf das Stadttheater beschrieben. Er beobachtet, wie uns das Internet nicht nur neue Inhalte liefert, sondern unser Verhältnis zur Zeit verändert. In der digitalen Gegenwart, so liest Kerlin bei Douglas Rushkoff⁷, erleben wir einen »Present Shock«⁸, in dem »alles jetzt passiert«, ungefiltert, gleichzeitig. Weltpolitik, Urlaubsbilder, Kriegsvideos, Probenausschnitte, Freundschaftsanfragen, Trailer, Shitstorms. Sie stehen gleichberechtigt in einem Feed, in einer Timeline, in einem Strom, der keine Hierarchie kennt. In diesem Kontext schreibt Kerlin in seinem Artikel »Der Bauschutt der Moderne«⁹ (nachtkritik.de), von einem »Angriff des Jetzt«, der unseren Vorrat an Vergangenheit ausdünnert. Der bildungsbürgerliche Kanon verliert seine Deutungsmacht, nicht weil er uninteressant geworden sei, sondern weil seine Stimmen im Rauschen der permanenten Gegenwart unterzugehen drohen.

In Anlehnung an die Überlegungen des Soziologen Dirk Baecker¹⁰ in »Studien zur nächsten Gesellschaft«¹¹ lässt sich die Gegenwart als eine Gesellschaft beschreiben, die nicht mehr primär vom Buchdruck, sondern vom Computer geprägt ist. In dieser Gesellschaft wird die Bretterbühne zu einem von vielen Dispositiven, in denen Wirklichkeit ausgehandelt wird, neben dem Internet und den sozialen Medien, dem Fernsehen, Games und immersiven Installationen. Das bedeutet jedoch keineswegs einen Bedeutungsverlust der Bühne. Im Gegenteil: Sie kann zu einem Gegenpol werden, zu einem Ort, an dem sich Öffentlichkeit anders konfiguriert als in der beschleunigten Timeline. Nicht indem Theater so tut, als existiere die digitale Welt nicht, sondern indem es sich bewusst zu ihr ins Verhältnis setzt.

Digitalität ist damit kein Spezialthema für Technikabteilungen, sondern ein kultureller Zustand, der alle Bereiche der heutigen Gesellschaften und damit auch der Künste, hier gesondert der Darstellenden Künste, betrifft:

Stoffe, Formen, Arbeitsweisen, Machtverhältnisse, Publikumserwartungen.

Und genau hier setzt NRW als Labor an.

NRW als Netz, die Akademie für Theater und Digitalität als Netzwerkknoten:

Topografie eines Labors

Nordrhein-Westfalen ist als Bundesland ein Geflecht. Ruhrgebiet und Rheinland, Großstädte und Zwischenräume, Industriegeschichte und Wissensökonomien, Kunsthochschulen, freie Szenen, kommunale Theater, Medienkunstzentren, Festivals, Hochschulen: All das liegt, trotz Flächenland, in guter Fahrdistanz zueinander. In dieser polyzentrischen, metropolen Struktur entsteht ein Kulturraum, der nicht pyramidal, sondern rhizomatisch ist.

Die im Jahr 2019 auf Initiative des damaligen Schauspielintendanten Kay Voges und seines Teams durch die Stadt Dortmund und das Land NRW gegründete Akademie für Theater und Digitalität ist gewissermaßen der Netzwerkknoten im Maschinenraum des Theaters. Sie ist eine eigenständige Sparte am Theater Dortmund, und gleichzeitig eine Ausnahme im gewohnten Produktionsfluss. Hier geht es nicht um die nächste Premiere, sondern um Forschung, prototypische Entwicklung, langfristiges Zusammenarbeiten zwischen Kunst, Technik und Wissenschaft. Und es geht darum, das entstehende Wissen weiterzugeben, in Publikationen, Netzwerken, Kooperationen und immer und unbedingt auch auf den Bühnen der Theater.

Die Akademie für Theater und Digitalität ist in diesem Gefüge ein Katalysator: Sie sitzt zwar mit ihrem Neubau am entstehenden Digitalhafen in der Dortmunder Nordstadt, ist aber dennoch eingebettet in die Strukturen des Theaters Dortmund und fungiert zugleich als Schnittstelle in ein internationales Feld.

Dass dieses Labor nicht im luftleeren Raum arbeitet, sondern eng mit landespolitischen Initiativen verbunden ist, zeigt sich daran, dass NRW derzeit ein Kompetenznetz für KI in den Künsten aufbaut: Von der Einsteigerförderung bis zur Exzellenz. Theater, Tanz, Musik, Bildende Kunst, Literatur – sie sollen von gemeinsamen Infrastrukturen, Know-how und Diskursen profitieren. Ein Förderer der Akademie für Theater und Digitalität, die Kunststiftung NRW, unterstützt schon seit längerem Forschungsresidenzen und -labore im Bereich der digitalen Künste.

Die Akademie bringt jede Form der Darstellenden Künste mit jeder Form neuer, digitaler Technologien zusammen. In den ersten fünf Jahren arbeiteten, von der Kulturstiftung des Bundes gefördert, Fellows in fünfmonatigen Residenzen an genau präzisierten Fragestellungen: Was sind die Modelle für ein Theater der Zukunft?

Die Arbeitsgebiete der künstlerischen Forschung waren und sind dabei beispielsweise:

Wie kann man mit Sensorik die Bewegungsqualität von Tänzer:innen erfassen und in Lichtbewegung übersetzen? Welche Rollen können



04

04.
Der Performer, Musiker
und Multimedia-Artist
Max Schweder entwickelte
mit »Soundvision« (2019)
eine dreidimensionale
Visualisierung von Klang
mittels sogenannter
»Kinect Kameras«, einer
integrierten Sensoreinheit
zur Echtzeit-Erkennung
von Körperhaltung und
-bewegung.

Roboter auf der Bühne übernehmen, ohne zur bloßen Pointe zu verkommen? Was passiert, wenn wir Livemusik und algorithmische Komposition in einem Orchesterkonzert miteinander verschränken? Wie lässt sich eine KI als Co-Autorin oder Widersacherin in einen Theaterabend integrieren? Welche Immersion oder auch Interaktion schaffen wir für das Publikum? Welche neuen Dramaturgien entstehen, wenn VR- oder AR-Formate nicht als Begleitmaterial, sondern als Haupt Bühnen gedacht werden? Und natürlich: Wo sind die Ausspielmöglichkeiten, welches Publikum adressieren wir, wie gehen die Ideen und ihre Verwirklichung in die Breite und Tiefe?

Nach den ersten sieben Jahren haben sich die Arbeitsfelder vervielfacht, die Akademie arbeitet heute in einer Struktur, die mit den frühen Fellowships¹² der Gründungsphase nicht mehr vergleichbar ist. Das Modell der fünfmonatigen Aufenthalte war für den Beginn richtig, weil es Sichtbarkeit schuf, internationale Künstler:innen anzog und die Akademie als Begegnungsraum zwischen Kunst und Technologie etablierte. Doch die Institution hat sich weiterentwickelt: Sie ist nun ein verzweigtes, modulartiges Ökosystem aus Residenzen, Kooperationen, Lehre, Beratung und internationalem Austausch, das sich beweglich an die Fragen der Gegenwart anpasst.

Die Akademie arbeitet dabei nicht als Solitär, sondern als Knotenpunkt eines sehr dichten Netzwerkes. Lokal und regional bestehen enge Verbindungen zu allen anderen Sparten am Theater Dortmund, dem Theater im Depot, dem Koproduktionslabor im Dortmunder U, der Fachhochschule Dortmund, der Technischen Universität, den künstlerischen sowie technischen Instituten der Region und der freien Szene.

National und international ist das Spektrum noch breiter: Kooperationen reichen von der Ars Electronica¹³ in Linz über die Experimenta¹⁴ in Australien bis zur Falling Walls Foundation¹⁵ in Berlin und der Berlin Science Week¹⁶. So ist die Akademie immer auch Teil eines globalen Diskurses über Kunst und KI, Interaktionen oder auch über die Dramaturgie von Zukunftstechnologien, zum Beispiel im Feld der Robotik.

Einen paradigmatischen Wandel markiert der in Kooperation mit der Fachhochschule Dortmund entwickelte Masterstudiengang »Theater and Digitality«. In ihm verbinden sich künstlerische und technische Expertisen in einer Weise, die derzeit einzigartig ist. Studierende aus den Performing Arts, der Visuellen Kunst, aber auch aus der Informatik und anderen Wissenschaften kommen aus aller Welt zusammen und arbeiten in Teams an Fragestellungen, die sich nur transdisziplinär lösen lassen.

Zentral ist dabei das gemeinsame Entwickeln von Formen. Ziel ist eine gemeinsame Sprache, zu verstehen, wie digitale Tools dramaturgisch

sinnvoll eingesetzt werden können, wie sich Räume denken lassen, die gleichermaßen physisch und virtuell sind, wie sich Datenerfassung und -verarbeitung in künstlerische Fragestellungen übersetzen lassen. Und umgekehrt: Wie künstlerische Prozesse technische Entwicklungen beeinflussen können, indem sie Fragen nach Transparenz, Fehlertoleranz, Benutzbarkeit und Ethik stellen.

Des Weiteren hat sich die Akademie zu einer institutionellen Beratungs- und Wissensdrehscheibe entwickelt. Theater, Hochschulen, Kulturverwaltungen und politische Entscheidungsträger:innen wenden sich an die Akademie, wenn es um Fragen der Digitalstrategie, der technologischen Infrastruktur, der zeitgemäßen Ausbildungscurricula oder der ästhetischen und ethischen Implikationen neuer Technologien geht. Netzwerkbildungen, Workshops, Zukunftslabore, prototypische Workflows und politische Empfehlungen gehören ebenso zum Arbeitsalltag wie die Begleitung von Häusern, die sich auf den Weg in eine digital informierte Praxis begeben. Dabei geht es nie nur um Technik, sondern zuerst immer um eine neue (Arbeits-)Kultur, um die Fragen, wie Institutionen lernen, wie sie sich transformieren, wie sie Wissen teilen und wie sie die eigene Arbeitsweise so gestalten können, dass Kunst und Technologie einander wechselseitig inspirieren.

Die aktuellen Residenzen entstehen aus unterschiedlichen Förderzusammenhängen, die jeweils an unterschiedliche thematische Schwerpunkte gebunden sind.

Beispiele hierfür waren und könnten sein:

Wie verändern digitale Infrastrukturen unsere Vorstellung von Körper, Präsenz und Gemeinschaft auf der Bühne? Welche neuen Erzählformen entstehen, wenn Theater nicht mehr ausschließlich für einen gemeinsamen physischen Ort gedacht wird?

Wie lassen sich algorithmische Systeme, KI oder Netzwerke als dramaturgische Akteure begreifen, nicht als Effekt, sondern als Mitspieler? Wie verändern sich Autor:innenschaft und kollektive Arbeit in hybriden, technisch vermittelten Produktionsweisen? Welche neuen Formen von Öffentlichkeit entstehen jenseits klassischer Aufführungsmodelle, und wie lassen sie sich künstlerisch erforschen?

Der entscheidende Punkt ist: Diese Fragen werden nicht in einem abgeschotteten Theaterkunstlabor untersucht, sondern im direkten Bezug zu Theatern, lokal, überregional und auch weltweit, mit ihren Abteilungen, Werkstätten, technischen Teams, ihren realen Publika. Die Erfahrungen aus dem Labor spielt die Akademie in die Betriebe, befragt Dramaturgien, Probenprozesse, Ausstattungsentscheidungen, Beleuchtungskonzepte und auch Kommunikationswege.

05.
Jana Kerima Stolzer und Lex Rütten entwickeln seit 2016 multimediale Installationen und Performances, die das technologisch geprägte Lebensumfeld als dynamischen Teil unserer Welt im Zeitalter des Anthropozäns begreifen. Sie spekulieren über existierende und kommende Symbiosen zwischen Mikroorganismen, Pflanzen, Tieren, Bakterien, Pilzen und technischen Objekten und schaffen neuartige Kreisläufe und Allianzen in der Natur.

Aus der Förderung der Kunststiftung NRW möchte ich hier stellvertretend die Forschungsvorhaben von zwei Künstler:innen-Duos vorstellen, die Residenzen in der Akademie hatten:

Jana Kerima Stolzer & Lex Rütten:

»Scape of (E)motion«

Das Künstler:innen-Duo Jana Kerima Stolzer und Lex Rütten erforscht in seiner Residenz »Scape of (E)motion« das Verhältnis von Natur, Kultur und Technologie aus einer dezidiert nicht anthropozentrischen Perspektive. Pflanzen, Pilze, Mikroorganismen, myzelartige Geflechte, postindustrielle Landschaften (siehe Abb. 5): Sie werden zu Akteur:innen, zu Erzähler:innen, zu Protagonist:innen, die in VR, in Installationen, in Texturen und Klängen auftreten.

Die Frage lautet: Wie können wir uns als Publikum empathisch gegenüber dem Leben in unserer Umwelt verhalten, wenn wir es nicht mehr als Hintergrund für menschliches Handeln, sondern als komplexes Geflecht eigenständiger Akteur:innen, die Komplizenschaften bilden, verstehen? Welche Rolle spielen dabei die von Menschen gesetzten Definitionen von Natur, Zeit und Bewusstsein? Und wie lässt sich die Perspektive eines nicht menschlichen Organismus überhaupt erfahrbar machen, sinnlich, performativ, nicht nur diskursiv?

Führende Theoretiker:innen und Forscher:innen, wie etwa die Wissenschaftshistorikerin Donna Haraway, die Anthropologin Anna Lowenhaupt Tsing oder der Biologe Merlin Sheldrake verhandeln solche nicht menschlichen (»more than human«) Perspektiven.

VR wird hier nicht als Technikspielerei verwendet, sondern als notwendige Erweiterung der Wahrnehmungsräume. In einem Land, das einst Kohlegruben und Stahlwerke baute, um die Erde auszubeuten, erzählt dieses Projekt von einer anderen Art, mit Materie und Umwelt in Beziehung zu treten. NRW wird zum Setting eines postindustriellen, spekulativen »more than human«-Theaters.

VR Dance Club: »We Are in This Together«

Noch einmal anders setzt »VR Dance Club« des medienchoreografischen Duos von Anna-Carolin Weber und Tobias Kopka an. Unter dem Titel »We Are in This Together – Neue Empfindungen für Remote-Audiences in VR- und Tanz-Performances« widmen sich die Beteiligten der Frage, wie sich räumlich getrennte Zuschauer:innen nicht nur zuschalten, sondern tatsächlich ins Geschehen eingreifen können. Die Pandemie hat deutlich gezeigt, wie unbefriedigend es ist, klassische Theateraufführungen einfach nur ins Netz zu streamen. Der Live-Moment verflacht zum Video, der Publikumsraum löst sich in Vereinzelung auf.

Weber und Kopka nutzen Erkenntnisse aus dem Gaming, dem Interaktionsdesign und der





06.



07.

06. und 07.
In »[EOL]. End
of Life« (2024)
schickte das öster-
reichische Regie-
duo Darum sein
Publikum mittels
VR-Brille in eine
virtuelle Ruinen-
landschaft. Das
Publikum war ein-
geladen, über den
Fortbestand eines
fiktiven »Meta-
verse 1.0« zu ent-
scheiden.

08.
(Folgeseiten)
»Oracle« vom
Dailies Theatre
Latvia. Regie:
Łukasz Twarkowski.
Premiere bei der
Ruhrtriennale
2025.

Choreografie, um einen anderen Weg zu gehen. Ein Remote-Publikum¹⁷ wird ermächtigt, aus der Ferne beispielsweise per Smartphone oder Laptop durch eigene Eingaben, Bewegungen oder Entscheidungen direkten Einfluss auf die Performance zu nehmen: Tempo, Raumkonstellationen, Begegnungen, Spannungspunkte. Im Teilprojekt »Press X to Push Dancers off Stage« wird ausprobiert, wie weit diese Einflussnahme gehen kann, ohne den Abend im Chaos enden zu lassen. Die Grenze zwischen Zuschauer:in und Performer:in wird durchlässig.

Tina Lorenz beschreibt eine ähnliche Logik, wenn sie argumentiert, dass es keinen Sinn hat, in VR einfach nur ein Theatergebäude nachzubauen, in dem Avatare auf virtuellen Stühlen sitzen. Das sei bloß die Nacherzählung einer Form, nicht ihres Kerns. Als sie mit ihrem Team in Augsburg das »Elektrotheater«, eine Bühne für das Metaverse, konzipierte, haben sie nicht Architektur imitiert, sondern beim Wesentlichen angefangen: bei den Rollen.

Was machen Publikum, Spieler:innen und Techniker:innen, welche Beziehungen, welche Blickachsen, welche Verantwortungsketten entstehen aus diesen Konstellationen? Anhand solcher Fragen wurde eine Infrastruktur entwickelt, »die alles kann, was ein Theater auch kann, ohne so auszusehen, wie ein Theater normalerweise aussieht« (Lorenz).

»We Are in This Together« geht in die gleiche Richtung: Der digitale Raum ist keine Verlängerung des Gebäudes, sondern eine neue Bühne, in der die Mechanik von Theater neu gedacht werden muss.

»Oracle« bei der Ruhrtriennale

Neben den expliziten Laborprojekten entstehen in NRW auch großformatige Produktionen, die KI, Digitalität und Theaterästhetik miteinander verschränken, wie zum Beispiel die von der Kunststiftung NRW geförderte multimediale Bühnenarbeit »Oracle« – eine Koproduktion des lettischen Daile-Theaters aus Riga mit der Ruhrtriennale 2025. Sie nimmt die KI-Frage beim Wort.

Der Mathematiker, Informatiker und Logiker Alan Turing hat bereits 1950 in seinem berühmten Text »Computing Machinery and Intelligence« die Frage gestellt: »Können Maschinen denken?« Ausgehend von dieser Abhandlung untersucht Regisseur Łukasz Twarkowski die Möglichkeiten und Grenzen des Theaters als Medium im Zeitalter maschineller Intelligenz. »Oracle« ist der zweite Teil einer Trilogie, die von Wissenschaft, KI und Quantenphysik inspiriert ist; sie verbindet Live-Spiel, Video, Echtzeitverarbeitung, digitale Doppelgänger, algorithmische Strukturen.

Hier geht es nicht darum, KI als Effekt in die Inszenierung einzubinden, sondern darum, das Verhältnis von menschlicher und maschineller Akteur:innenschaft auf der Bühne selbst zu verhandeln. Wer spricht, wenn eine Stimme durch ein

Performing Arts

Modell verfremdet ist? Wer trifft Entscheidungen, wenn Abläufe teilweise von Algorithmen gesteuert werden? Wie verändert sich unsere Vorstellung von Verantwortung, wenn ein Teil der Szene von Systemen generiert wird, die wir nicht mehr im Detail durchschauen?

Technisch hochkomplexe, präzise ausgearbeitete Bühnenproduktionen erfordern spezielle Voraussetzungen: ausreichende finanzielle Ressourcen, interdisziplinäre Teams, technologisches Know-how, verlässliche Infrastrukturen und vor allem Zeit für Entwicklung, Erprobung und Scheitern.

Dass solche Arbeiten nur an wenigen Orten realisiert werden können, ist weniger Ausdruck von Exklusivität als vielmehr ein Hinweis auf die strukturellen Anforderungen, die diese Formen von Theater stellen. Labore, Residenzformate und forschungsorientierte Produktionszusammenhänge übernehmen hier eine zentrale Funktion: nicht als Produktionsmaschinen, sondern als Wegbereiter für Qualifizierung und Professionalisierung. Sie schaffen Bedingungen, unter denen sich künstlerische, technische und organisatorische Kompetenzen langfristig entwickeln und miteinander verzahnen lassen – als Voraussetzung für ein Theater der Gegenwart, das auf zukünftige ästhetische und technologische Herausforderungen vorbereitet ist.

Von der Künstlichen zur Künstlerischen Intelligenz

Im Umfeld maschineller Verfahren taucht derzeit ein neues Schlagwort auf: Künstlerische Intelligenz.

Zum Teil ist es eine ironische Antwort auf die künstliche Intelligenz, zum Teil der Versuch, den spezifischen Beitrag der Kunst im Diskurs um KI zu markieren. Künstlerische Intelligenz setzt sich aus verschiedenen Fähigkeiten zusammen: Ambivalenzen auszuhalten, Atmosphären zu erzeugen, Widersprüche produktiv zu machen, Körper, Räume, Bilder, Klänge, Erzählungen in Resonanz zu bringen.

In der KI-Forschung geht es oft um Vorhersage, Mustererkennung, Effizienz. In der Kunst geht es eher um Öffnung, Irritation, Mehrdeutigkeit. Beide Formen von Intelligenz treffen sich, wenn generative Modelle, etwa für Text, Bild oder Klang, in künstlerischen Kontexten eingesetzt werden. Spannend wird es dort, wo Künstlerische Intelligenz die Systeme nicht nur verwendet, sondern befragt.

Neugier, Fehlerkultur und der Sisyphos des Mittelbaus

An diesem Punkt kommt erneut Tina Lorenz ins Spiel. Sie schreibt: »Wir müssen gar nix – außer neugierig sein.«¹⁸ In einer Kultur, die von Förderlogiken, Strategiepapieren, Digitalisierungsgagenden





und Leistungsdruck überformt ist, ist das fast ein radikaler Satz. Neugier bedeutet, nicht aus Angst vor dem Rückstand zu handeln («alle anderen sind schon im letzten Drittel des Marathons, und ich suche noch die Laufschuhe»), sondern aus Lust am Experiment.

Lorenz plädiert für eine Fehlerkultur, die einer lernenden Institution entspricht. War ein Projekt zu komplex? Hat die Infrastruktur nicht gereicht? Das sind keine Gründe, digitale Wege zu meiden, sondern Gründe, den nächsten Schritt besser zu planen und an der Zuschneidung zu arbeiten. »Das einzige Projekt, das nicht erfolgreich ist, ist jenes, welches nie versucht wurde«, schreibt sie.

Gleichzeitig beschreibt sie sehr deutlich den »Berg«, gegen den viele Digitalprojekte im Mittelbau von Kulturinstitutionen anrollen: fehlendes WLAN auf Probebühnen, keine Zeitkontingente für Weiterbildung, veraltete Verwaltungsprozesse, unterfinanzierte Kommunikationsabteilungen, fehlende Hardware. Sisyphos, der seinen Stein immer wieder den Berg hinaufrollt, sei ein schlechtes Role Model, meint Lorenz. »Diesen Berg von Bürokratie, Hindernissen und fehlender Infrastruktur abzutragen ist nicht unser Job im Mittelbau der Betriebe. Abräumen müssen den die Chefetage und die Politik.« Automatisierung, so ihre zugespitzte These, sei Mitarbeiter:innen-Fürsorge. Wenn Workflows entlastet, redundante Tätigkeiten reduziert, Informationen zugänglich gemacht werden, bleibt Raum für das, was Menschen besonders gut können: kreative, soziale, komplexe Aufgaben.

Für das Labor NRW bedeutet das: Es reicht nicht, KI-Projekte und digitale Kunstvorhaben zu fördern. Es braucht begleitende Investitionen in digitale Infrastruktur, in Personal, in Aus- und Weiterbildung, in die Modernisierung der Verwaltungsprozesse. Ernst gemeinte Digitalität beginnt nicht auf der Bühne, sondern in der Gesamtstruktur einer Institution.

Risiken, Chancen und die Verantwortung des Labors

Natürlich birgt die Verbindung von Kunst und Künstlicher Intelligenz erhebliche Risiken. Viele der derzeit genutzten KI-Systeme basieren auf proprietären Plattformen großer Technologieunternehmen, deren Funktionsweise, Geschäftsinteressen und Entscheidungslogiken für Nutzer:innen kaum einsehbar sind. Hinzu kommt die Blackbox-Problematik: Die internen Entscheidungsprozesse vieler KI-Modelle sind selbst für Expert:innen nicht vollständig nachvollziehbar. Problematisch ist zudem, dass KI-Systeme bestehende gesellschaftliche Bias und Diskriminierungen oft nicht nur abbilden, sondern verstärken, da sie mit historischen Datensätzen trainiert werden, in denen diese Ungleichheiten bereits eingeschrieben sind. Schließlich stellt sich auch die Frage, wie mit den energetischen und



09.

ökologischen Kosten großer Rechenprozesse umzugehen ist. Der Betrieb und das Training komplexer Modelle erfordern erhebliche Ressourcen und stehen in direktem Zusammenhang mit globalen Nachhaltigkeitsdebatten. Es wäre fatal, diese Aspekte als bloße technische Nebensächlichkeiten abzutun; sie betreffen künstlerische Praxis ebenso wie institutionelle Verantwortung.

Gerade darin liegt aber eine Chance: Theater kann zu einem der Orte werden, an dem diese Fragen öffentlich verhandelt werden, nicht nur in Podiumsdiskussionen, sondern in ästhetischen Verfahren. Ein Theaterabend kann die Blackbox erfahrbar machen: als Unsicherheit, als Glitch, als plötzliche Eigenlogik eines Systems, das sich nicht in den dramaturgischen Plan fügen will. Eine Performance kann die Machtverhältnisse in Datensätzen sichtbar machen: Wer kommt vor, wer nicht? Wessen Stimmen werden verstärkt, wessen ausgelassen? Eine installative Arbeit kann die Energiefrage thematisieren, indem sie ihre eigene Materialität, Kabel, Lüfter, Geräusche, nicht versteckt, sondern ausstellt.

NRW ist mit seiner besonderen Konstellation aus einer experimentierfreudigen freien Szene, einer dichten Landschaft institutioneller Theater und Festivals, forschungsstarken Hochschulen sowie vielfältigen kulturpolitischen Akteur:innen ein geeigneter Raum für solche Entwicklungen. In den vergangenen Jahren sind durch unterschiedliche Initiativen auf Landes- und kommunaler Ebene, Strukturen entstanden, in denen künstlerische Experimente nicht isoliert bleiben müssen. In dieser Struktur liegt die Möglichkeit, Erfahrungen zu teilen, Wissen weiterzugeben und Impulse zu setzen, die über einzelne Projekte hinauswirken.

09.
Das Künstler:innen-Duo Nina Maria Stemberger und Birk Schmithüsen (Artes-Mobiles) arbeitete in »Merging Entities« (2022) mit verschiedenen Sensoren, die von einem maschinellen Lernsystem in korrelative Beziehung zu Movingheads, Projektionen und Sound gesetzt werden, um dadurch ein komplexes Interaktionsverhältnis zu erzeugen.

Ausblick: Feuer im digitalen Raum

Am Ende lohnt sich der Blick zurück zum Anfang: Zur Feuerstelle, an der Menschen sich Geschichten erzählen. Man könnte sagen: Auch damals war das eine Form von Künstlerischer Intelligenz. Menschen fanden eine gemeinsame Sprache für das, was sie gerade erlebt hatten, und für das, was sie sich noch nicht zu denken trauten. Sie taten das mit den Mitteln, die sie hatten: Stimme, Körper, Raum und Feuer.

Heute sind zusätzliche Mittel hinzugekommen: KI-Modelle, Robotik, VR-Headsets, Sensoranzüge, Game Engines, Netzwerke, Serverräume, Streaming-Plattformen. Und das Theater und die Künste haben neue Formen zu den etablierten hinzugefügt, den Kanon der Mittel erweitert. Digitale und analoge Formate stehen dabei in keinem Widerspruch: Es geht nach wie vor darum, Bilder in den Köpfen der Zuschauer:innen zu erzeugen, Räume der Begegnung zu schaffen, Gedanken- und Gefühlsräume zu öffnen, die außerhalb des Theaters vielleicht keinen Platz haben, also auch das zu verhandeln, was Alexander Kerlin »Landschaften der nächsten Gesellschaft«¹⁹ nennt: Hier sind die Lebensräume, in denen der digitale Umbruch bereits zur Normalität geworden ist.

Vielleicht wird man in einigen Jahren auf diese Zeit zurückblicken und sagen: Das waren die Jahre, in denen das Theater gelernt hat, den digitalen Raum als vierten Raum ernst zu nehmen, nicht als Simulation seiner Gebäude, sondern als eigenständige Bühne. Die Jahre, in denen sich eine Künstlerische Intelligenz herausgebildet hat, die sich mit Künstlicher Intelligenz nicht verwechselt, sondern mit ihr ins Gespräch kommt.

Und vielleicht sitzen wir dann wieder, ganz altmodisch, in einem physisch geteilten Raum, das Licht geht aus, eine Geschichte beginnt, und irgendwo im Hintergrund laufen, leise summend, Maschinen. Das Feuer hat die Form gewechselt. Aber es brennt.

Marcus Lobbes, Autor, als Intendant der Dortmunder Akademie für Theater und Digitalität ist er lokal, überregional und international in Vortrags- und Diskursformaten gefragt. Ein wichtiges Anliegen ist ihm die Bildung und Förderung von Netzwerken für die Darstellenden Künste sowie die Vermittlung der künstlerischen Forschungen in Korrespondenz zu neuesten Technologien.¹⁹ Darüber hinaus engagiert er sich in Gremien, Kuratorien und Jurys, u. a. seit 2024 als Vizepräsident der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste sowie im Kuratorium des Fonds Darstellende Künste.

Neben zahlreichen Einladungen und Auszeichnungen ist er seit 2014 regelmäßig als Gastdozent und Redner an Hochschulen und Akademien im In- und Ausland tätig, darunter die Akademie für Darstellende Kunst in Ludwigsburg, das Salzburger Mozarteum, die Hochschule Mainz, die Züricher Hochschule für Darstellende Kunst, die Robert Schumann Musikhochschule in Düsseldorf sowie die Kunstuniversität Graz.

Seit 1995 arbeitet er als Regisseur, Ausstatter und Autor im Musik- und Sprechtheater. Seine Schwerpunkte sind zeitgenössische Klassiker-Umsetzungen sowie zahlreiche Ur- und Erstaufführungen an renommierten Theatern in mittlerweile über 80 Produktionen. 2026 kuratiert er den »Ring des Nibelungen« bei den Bayreuther Festspielen zum 150-jährigen Jubiläum.

1_ Der Begriff »Skene« (griech. σκηνή) bezeichnet im antiken griechischen Theater ursprünglich ein Bühnenhaus hinter der Orchestra, das als Hintergrund für das Spiel diente. Zugleich verweist der Begriff auf die räumliche und konzeptuelle Trennung zwischen Spielraum und Darstellungsebene und bildet damit eine frühe Grundlage für theatrale Inszenierungs- und Illusionspraktiken.

2_ Tina Lorenz ist Dramaturgin, Kuratorin und Expertin für digitale Theaterformen. Sie leitet das Hertzlab am ZKM | Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe, wo sie zu künstlerischer Forschung, digitalen Narrativen und technologischen Praktiken an der Schnittstelle von Kunst und Gesellschaft arbeitet. (<https://zkm.de/de/hertzlab>).

3_ <https://www.kultur-b-digital.de/digitale-kultur/impulse/ein-marathon-kein-sprint-das-augsburger-digitaltheater-in-der-verstetigung/>

4_ Deus ex Machina: Bezeichnung für eine dramaturgische Technik des antiken Theaters, bei der eine Gottheit mittels Bühnenmaschine in das Bühnengeschehen eingreift.

5_ Felix Stalder ist Kultur- und Medientheoretiker mit Schwerpunkt auf Digitalisierung, Commons und Netzwerkgesellschaft. (Q: Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Felix_Stalder).

6_ Alexander Kerlin ist Dramaturg und Autor und derzeit Chefdramaturg am Schauspiel Köln. Zuvor war er u. a. an Theatern in Dortmund und Wien tätig und arbeitet zu zeitgenössischen Theaterformen sowie institutionellen und kulturpolitischen Fragestellungen.

7_ Douglas Rushkoff ist US-amerikanischer Medientheoretiker, Autor und Hochschullehrer. Er gilt als einer der einflussreichsten Kritiker der digitalen Gegenwartskultur und untersucht die Auswirkungen von Technologie, Ökonomie und Medien auf Gesellschaft, Demokratie und individuelles Handeln.

8_ <https://www.isbn.de/>

9_ <https://nacht kritik.de/recherche-debatte/debatte-um-die-zukunft-des-stadttheaters-xvii>

10_ Dirk Baecker ist Soziologe und einer der wichtigsten Vertreter der Systemtheorie. In seinen Arbeiten untersucht er den Zusammenhang von Gesellschaft, Medien, Organisationen und Kultur und prägte mit dem Begriff der »nächsten Gesellschaft« eine einflussreiche Diagnose der durch digitale Technologien geprägten Gegenwart.

11_ Dirk Baecker: Studien zur nächsten Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

12_ https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/transformation_und_zukunft/detail/kultur_digital.html

13_ <https://ars.electronica.art/news/en/>

14_ <https://experimenta.org/>

15_ <https://falling-walls.com/>

16_ <https://berlinscienceweek.com/de>

17_ Ein Remote-Publikum bezeichnet Personen, die eine Veranstaltung nicht vor Ort, sondern aus der Ferne über digitale Endgeräte und Kanäle verfolgen, etwa bei Webinaren, Online-Konferenzen oder virtuellen Workshops.

18_ <https://www.kultur-b-digital.de/digitale-kultur/impulse/ein-marathon-kein-sprint-das-augsburger-digitaltheater-in-der-verstetigung/gepraegten-gegenwart>

19_ Seit 2026 ist die Akademie Geschäftsstelle des neu gegründeten »K3 KI.Kunst.Kultur – NRW Kompetenznetzwerks«, das den Umgang mit Künstlicher Intelligenz im Kunst- und Kulturbereich in Nordrhein-Westfalen strukturiert, qualifiziert und vernetzt. <https://nacht kritik.de/recherche-debatte/debatte-um-die-zukunft-des-stadttheaters-xvii>

Zah
len und
Fak
ten

Festivals

Asphalt Festival
Internationale Theater- u.
Tanzproduktionen
Düsseldorf
140.000 Euro

Impulse Festival für
Performance, Theater & Tanz
Post-West
Mülheim a. d. Ruhr, Köln,
Düsseldorf
160.000 Euro

Moovy Tanzfilmfestival
Symposium Digitalität,
Demokratie & Kultur im
Deutschen Tanzarchiv
Köln
20.000 Euro

Move! – Krefelder Tage
für modernen Tanz
Move!_Extended
40.000 Euro

Ruhrtriennale
Łukasz Twarkowski, Anka Herbut u.
Dailes Theatre Latvia
Oracle
Duisburg
100.000 Euro

Sommerblut Kulturfestival
Elbers/Zhukov
Democratic Playground
Köln
19.500 Euro

**Künstler:innen
und Kompanien**

Armada GbR
Mopscom
18.000 Euro

Liza Baliasnaja
Shield Is a Weapon
20.000 Euro

Marie-Zoe Buchholz
Mawu Lisa
35.000 Euro

CocoonDance Company
Choreia – ein PolyBallett
25.000 Euro

Deufert & Plischke
Ballroom Bliss 2025–2026
60.000 Euro

DIN A 13 Tanzcompany
Dance Spaces:
Tanzdokumentarfilm
zum 30-jährigen Jubiläum
40.000 Euro

Echtzeit-Theater
Fiesta
20.000 Euro

Fetter Fisch –
Performance I Theater
Demokrattissimo
10.000 Euro

Fringe Ensemble
Garten des Widerstands
20.000 Euro

Angie Hiesl + Roland Kaiser
No-Go
30.000 Euro

Thomas Lehmen
Götterdialoge (AT)
10.000 Euro

Ligna
Cityrama 3
10.000 Euro

Fang Yun Lo/Polymer DMT
Water Falls
20.000 Euro

Ryutaro Mimura
Train Train 3/3
14.000 Euro

Mouvoir
Indien-Tournee der Produktion
Hello to Emptiness
8.000 Euro

Mythen der Moderne
Psst! Das Spiel der Erinnerungen
30.000 Euro

Overhead Project
Beasts & Bodies
20.000 Euro

Polar Publik
Unbreak! – Aufbrüche
in die Versöhnung
25.000 Euro

Sanfte Arbeit
A Change Is As Good As a Rest
22.000 Euro

Richard Siegal/Ballet
of Difference
50.000 Euro

Subbotnik
Showdown
20.000 Euro

Tanzrauschen e. V.
Werkschau und Publikation Mark
Sieczkarek
Paths through My Garden
23.000 Euro

Julio César Iglesias Ungo
Wolves at Dawn
18.000 Euro

Stipendien

Äöü
Die Suche nach dem Loch
in der Oberfläche
15.000 Euro

Fanti Baum
Rudern: Im Verlaufe der
Nacht keine Bewegung
54.000 Euro

Billinger & Schulz
Salsa tanzen und erforschen –
15.000 Euro

Marie-Zoe Buchholz
Yovo Yovo
15.000 Euro

Crybaby
Agora Baixou o Sol /
Jetzt senkt sich die Sonne
15.000 Euro

Culture Unlimited
Der Tanz der Zukunft:
Utopien, Strategien u.
Konzepte für digitale Künste
25.000 Euro

Hicran Demir
When I Saw You at the
Flower Passage
15.000 Euro

Frieda Frost
Motions of the Floor
35.000 Euro

Montserrat Gardó Castillo u.
Petr Hastik
Embodied Liminality
14.000 Euro

Hannah Hofmann
I Put a Spell on You
15.000 Euro

Marlene Helling
Akteur:innen im Tiefseebergbau
15.000 Euro

Michael Maurissens
The One And the Many
15.000 Euro

Dominik Meder
God Mode
34.000 Euro

MFK Bochum
Silent Highway –
Arbeit an der Baustelle
25.000 Euro

Elisa Müller, Jonas Leifert
u. Sina-Marie Schneller
Rekontextualisierung des
Strukturwandels
durch Kunst und Kultur
im Ruhrgebiet
18.000 Euro

Solomon Quaynoo
Ghana Must Go –
Im Schatten der Wunden
22.000 Euro

Rotterdam Presenta
Earth Level Thinking
30.000 Euro

Jana Kerima Stolzer
u. Lex Rütten
Scape of (E)motion
50.000 Euro

Emanuele Soavi Incompany
The Cloud Appreciation
25.000 Euro

Willie Stark
Exotiques
25.000 Euro

Naoko Tanaka
Zeichnung als Akt und
ihre Performativität
15.000 Euro

Theaterkollektiv Pièrre.Vers
Goldstück
20.000 Euro

Rosi Ulrich
Die Kunst der Gebärde
14.000 Euro

Maria Vogt
Binary Wilderness
18.000 Euro

Anna-Carolin Weber u.
Tobias Kopka
We Are in This Together
50.000 Euro

2.5665.820

Produktionsstätten

- FFT Düsseldorf**
The Floor Is Yours!
85.000 Euro
- PACT Zollverein**
Green Cycles 2026–2027
72.000 Euro
- Ringlokschuppen Ruhr**
Mülheim a. d. Ruhr
Was tun am Ende der Differenz?
17.000 Euro
- Schauspielhaus Bochum**
The Future Is Ours!/
Die Zukunft sind wir!
100.000 Euro
- Schlosstheater Moers**
Der Bau von Franz Kafka.
Topographie eines Dilemmas
24.000 Euro
- Tanzhaus NRW Düsseldorf**
Achtsame Weitergaben
75.000 Euro
- Theater im Pumpenhaus**
We All Started There
Jubiläums-Spielzeit
40 Jahre Theater im
Pumpenhaus Münster
80.000 Euro
- Theater Münster u.**
LWL-Museum für
Kunst und Kultur Münster
Anouk van Dijk
Inside/Out:
An Attachment Piece –
To a Museum
57.220 Euro
- Theater Oberhausen**
Memory of Things:
Das Theater Oberhausen
von 1933–1945
12.000 Euro

Publikationen

- Theater im Depot Dortmund**
Festival Beyond Gravity u.
Symposien 1 u. 2, 2022–2025
43.300 Euro
- Residenzstipendien**
Atelier Galata, Istanbul
- Negar Foroughanfar**
4.200 Euro
- Gustavo Gomes**
4.200 Euro
- Omar Guadarrama u.**
Pia Alena Wagner
8.400 Euro

Initiativen

- Christoph-Schlingensief-**
Fellowship 2025
Exzellenzstipendium
14.000 Euro
- Fellowship-Programm**
Werkstatt der Künste und
Wissenschaften 2025
180.000 Euro
- Pina Bausch Fellowship**
for Dance and
Choreography 2025
90.000 Euro
- Publikationsreihe**
Postdramatisches
Theater in Portraits
Bände 13–15
Alexander Verlag
78.000 Euro

Euro

Bewilligte Mittel der Kunststiftung NRW im Bereich Performing Arts für das Förderjahr 2025. Beschlussjahr ist nicht gleich Kalenderjahr. Redaktionsschluss: Januar 2026.

An

käufe



Eine Ikone der Kunst des 21. Jahrhunderts für die Sammlung des Museums Folkwang in Essen

Mit der Erwerbung von Katharina Fritschs »Hahn und Podest« (2013/2019) konnte das Museum Folkwang seine Sammlung um ein zentrales Werk der Kunst des 21. Jahrhunderts erweitern. Die zweiteilige, fast vier Meter hohe Plastik gehört zu den prägnantesten skulpturalen Werken der Bildhauerin Katharina Fritsch und führt auf einzigartige Weise eine Vielzahl der für sie charakteristischen Themen und künstlerischen Methoden zusammen. von Peter Gorschlüter

Die Werke von Katharina Fritsch (*1956 in Essen) zählen heute zu den international bedeutendsten Positionen der zeitgenössischen Skulptur. Im Jahr 2022 wurde sie auf der Biennale di Venezia mit dem Goldenen Löwen für ihr Lebenswerk ausgezeichnet. Katharina Fritsch lebt und arbeitet in Düsseldorf und Wuppertal.

Ihr Werk wurde wiederholt in großen monografischen Ausstellungen gezeigt, u. a. 2001 in der Tate Modern in London, 2009 im Kunsthaus Zürich sowie 2016 im Museum Folkwang und in der Villa Hügel, Essen. 1995 vertrat sie Deutschland auf der Biennale di Venezia. Trotz ihrer weltweit anerkannten Bedeutung befinden sich nur wenige ihrer Hauptwerke in deutschen Museumssammlungen. International ist sie u. a. in den Sammlungen des MoMA in New York sowie im Schaulager Basel mit großformatigen Werken vertreten.

Katharina Fritschs figurative Plastiken lösen die Grenzen zwischen dem Gewöhnlichen und dem Absonderlichen oder Unheimlichen auf, rühren an kulturell tief verwurzelten Träumen und Alpträumen, erinnern an religiöse Mythen, Fabeln und Märchen und wecken Kindheitserinnerungen.

Im Jahr 2013 schuf Katharina Fritsch »Hahn/Cock«, die überdimensionale Plastik eines leuchtend blauen Hahns. Sie entstand als Auftragsarbeit des Fourth-Plinth-Programme für den Trafalgar Square in London.

In der 2019 konzipierten Fassung des Werkes für den musealen Raum »Hahn und Podest« (2013/2019) stellt Katharina Fritsch ihren ikonischen blauen Hahn auf einen hohen ovalen Sockel. Zusammen ragen die beiden Objekte fast vier Meter in die Höhe: der tiefblaue Hahn mit seinem wuchtigen Gefieder aus handgeschliffenem Polyesterguss misst 215 Zentimeter und das hellgrüne Stahlpodest 160 Zentimeter. Zum Charakter ihres Hahns bemerkte die Künstlerin humorvoll: »Er muss sensibel und ein klein wenig schwach aussehen. Er hat diese Federn, die wie ein Springbrunnen explodieren, und das hat etwas Freudiges und Stolz; keine einfache Form, sehr kompliziert ... und fast ein wenig barock.«

Ratte, Maus und Hahn zählen zu den Tiermotiven, die Fritsch auf absonderliche Weise vergrößert hat. Die starke Vergrößerung der Tierfigur spielt bei Katharina Fritsch eine besondere Rolle, da es ausschließlich Tiere sind, die in ihrem Werk zu Riesen

01. und 02.
Die Enthüllung
von Katharina
Fritschs »Hahn
und Podest« fand
im März 2026 im
Museum Folkwang
statt.



ihrer eigenen »natürlichen« Form werden und den Menschen schrumpfen lassen: »Hahn und Podest« (2013/2019, 375 cm), »Muschel« (2016/2020, 283 cm), »Rattenkönig« (1992, 280 cm) und »Mann und Maus« (1991, 240 cm). Fritschs erste große Tierfigur auf einem Podest war »Elefant« (1987, 160 cm). Wie bei allen Arbeiten Fritschs besteht auch bei dieser Skulptur eine Gleichzeitigkeit der natürlichen Form und der falschen Farbe.

Mit Blick auf ihre frühen monumentalen Arbeiten »Elefant« (1987), »Tischgesellschaft« (1988, MMK Frankfurt) und »Rattenkönig« (1993, Schaulager Basel) kann »Hahn und Podest« zu den wichtigsten Arbeiten im Spätwerk der Künstlerin gezählt werden. Sie wurde bisher noch nie in Europa gezeigt.

Das Museum Folkwang verfolgt das Ziel, seine Sammlung um herausragende Werke der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts zu erweitern. Hierbei soll der Anteil weiblicher Positionen in der Sammlung ausgebaut werden. Ausdruck dieser Strategie sind in jüngster Zeit u. a. der Erwerb bedeutender Werke von Katharina Sieverding, Candice Breitz oder Nancy Spero.

Katharina Fritschs Werke wurden 2016 in einer monografischen Ausstellung in Essen präsentiert,

die das Museum Folkwang in Zusammenarbeit mit der Kulturstiftung Ruhr/Villa Hügel realisierte. Aus der Ausstellung wurden die zusammengehörigen Werke »I. Gartenskulptur (Torso)« und »I. Postkarte (Essen)« von 2005 erworben. Der Ankauf einer großformatigen Skulptur der Künstlerin konnte zum damaligen Zeitpunkt nicht realisiert werden. Die Erwerbung von »Hahn und Podest« hat dieses Desiderat erfüllt.

Katharina Fritsch (*1956) gehört zu den bedeutendsten Positionen der zeitgenössischen Skulptur. Die Künstlerin etablierte sich früh als Teil einer neuen Tendenz in der europäischen Bildhauerei. Ihre figurativen Plastiken lösen die Grenzen zwischen dem Gewöhnlichen und dem Absonderlichen oder Unheimlichen auf, rühren an kulturell tief verwurzelten Träumen und Albträumen, erinnern an religiöse Mythen, Fabeln und Märchen und erwecken Kindheitserinnerungen.

Ankauf einer Beethoven-Handschrift für das Beethoven-Haus Bonn

Mit Unterstützung der Kunststiftung NRW, der Kulturstiftung der Länder und weiterer Partner konnte das Beethoven-Haus Bonn Ende 2024 eine außergewöhnliche Erwerbung realisieren: das Autograph des 4. Satzes aus dem Streichquartett op. 130, »Alla danza tedesca« – wohl die letzte bedeutende Beethoven-Handschrift in Privatbesitz. von Julia Ronge

Am Sonntagmorgen des 23. April 1893 konnte der aufmerksame Wiener diese Annonce in der Neuen Freien Presse lesen:

»Wir erhalten folgende Zuschrift: Es dürfte für Sie die Mittheilung nicht ohne Interesse sein, daß es mir gelungen ist, innerhalb Jahresfrist eine Sammlung sehr bedeutender Manuscripte von Beethoven käuflich zu erwerben, welche theils bereits im Auslande sich befanden, theils ins Ausland verkauft werden sollten. Die Sammlung wird gebildet durch die Manuscripte zu folgenden Werken: Waldstein-Sonate, op. 53, für Clavier; Pastoral-Sonate, op. 28, für Clavier; Violoncell-Sonate, op. 69, I. Satz; Coriolan-Ouverture, op. 62, Partitur; Streichquartett, C-dur, op. 59; Sieben Bagatellen für Clavier, op. 33, componirt 1782 [recte: 1801/2]; Liederkreis: »An die ferne Geliebte«, op. 98; Streichquartett, op. 130, »Alla danza tedesca«; Streichquartett, op. 135, I. Satz (das letzte Werke des Meisters). Wenngleich diese Sammlung in meinem Privatbesitz sich befindet, so bin ich selbstverständlich bereit, die Besichtigung dieser Manuscripte jedem wahren Kunstfreunde zu gestatten. Mit vorzüglicher Hochachtung Dr. Steger, Wien, I., Gonzaga-Gasse Nr. 14.«

Heinrich Steger (1854–1929) war Rechtsanwalt und einer der bekanntesten Strafverteidiger in Wien. Schon zu seiner Schulzeit fiel er durch seine große Musikalität und Redegewandtheit auf, die ihn

im Verlauf seines Berufslebens berühmt machen sollte. Mit seinen äußerst pointierten Plädoyers füllte er die Gerichtssäle und gewann zahlreiche aufsehenerregende Prozesse.

Ein Nachruf beschreibt Stegers Wesen:

»Dr. Heinrich Steger war eine einmalige Erscheinung. Die Orgel, die in seinem Innern brauste, war das Geschöpf seiner Musikalität, sie war ohne seine Liebe für die Welt Beethovens gar nicht vorstellbar. Dr. Heinrich Steger repräsentierte die seltene Mischung eines Juristen und eines Künstlers; diese beinahe nie vorkommende Verbindung schuf den großen Redner, dessen Gedankenstrom silbern, wie von einem unsichtbaren Mond beschienen, dahinfloß. Keiner vor ihm, keiner nach ihm: diese rhetorische Wirkung versinkt mit der Persönlichkeit, die sie erzeugte.«

Steger war ein begabter Pianist – abgesehen von Beethoven schätzte er besonders Schumann, Mendelssohn und Chopin – und engagierte sich in der Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Eine weitere Leidenschaft war das Sammeln von Kunst und Autographen. Um seine Beethovenmanuskripte einer potenziellen Öffentlichkeit angemessen präsentieren zu können, ließ er sie in jeweils unterschiedlich farbigen Seidensamt binden und mit Messingbeschlagen, Emaille und Glasperlen verzieren. Auch etliche Beethoven-Briefe gehörten der Sammlung an.

115

1904 bot Steger dem Verein Beethoven-Haus in Bonn seine Beethoven-Autographe zum Kauf an und betonte, »daß sie in eine Hand, in das Beethoven-Haus gelange, wohin sie gehört«. Nach längeren Verhandlungen entschied sich der Verein für den Ankauf von drei Manuskripten, 1906 erwarb er noch eine weitere Handschrift. Das Gesamtkonvolut konnte man sich wegen eines »Überflusses an Geldmangel« nicht leisten. Steger trennte sich nach und nach von seinen Autographen. Einige gingen schon 1906 in den Antiquariatshandel, andere überließ er wohl Privatleuten wie der Familie Wittgenstein und der Familie Petschek. Alle Steger-Handschriften landeten schließlich doch im Beethoven-Haus in Bonn. Drei kamen über die bedeutende

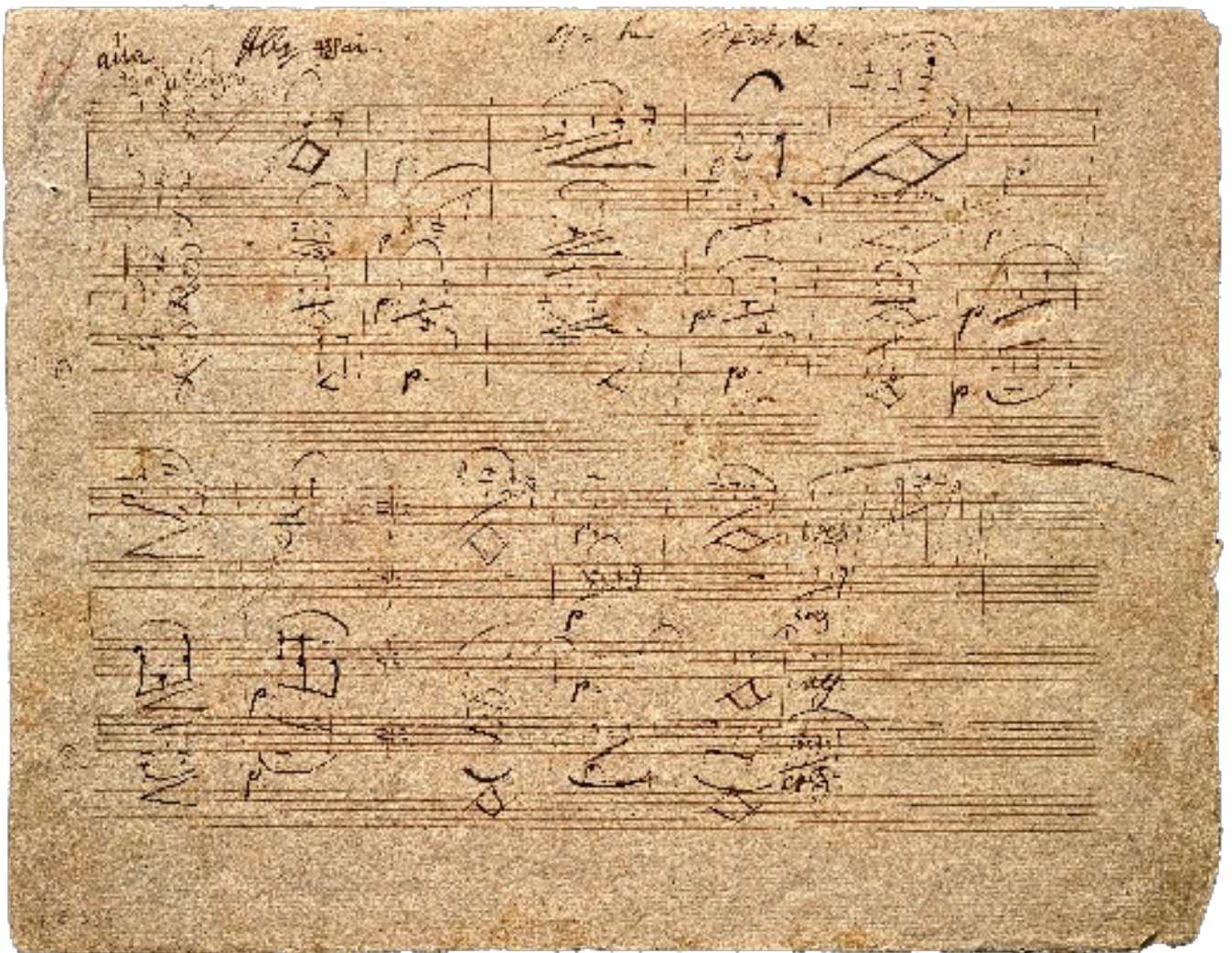
Beethoven-Sammlung des Zürcher Arztes Hans Conrad Bodmer 1956 ins Haus, zwei wurden später im Auktionshandel erworben.

2023 wurde die »Alla danza tedesca« dem Beethoven-Haus aus Privatbesitz zum Kauf angeboten und zum Jahresende 2024 erworben. 120 Jahre nachdem Heinrich Steger seine Sammlung dem Beethoven-Haus angeboten hatte, hat mit dem Autograph des 4. Satzes aus dem Streichquartett op. 130 nun auch das letzte Manuskript der Sammlung seinen Weg nach Bonn gefunden, wo Steger sie für immer zu Hause wissen wollte, »weil ich [...] glaube, daß solche Schätze nicht in der Obsorge des Privaten bleiben sollen«.

Feierliche Übergabe der Beethoven-Partitur an das Beethoven-Haus, Bonn, am 7. Januar 2025: Der Festakt würdigte die besondere Bedeutung des Werks und seine dauerhafte Bewahrung. Eine Aufzeichnung der Festrede von Komponist Jörg Widmann gibt es hier. →







Originalmanuskript des 4. Satzes (»Alla danza tedesca«) aus Ludwig van Beethovens Streichquartett B-Dur op. 130. Die eigenhändige Handschrift, entstanden 1825, befindet sich seit 2025 im Beethoven-Haus Bonn und ergänzt dort die bedeutende Sammlung zu Beethovens Spätwerk.

Stippen — dien &



Resi — denzen

Residence NRW+

Das Stipendienprogramm Residence NRW+ richtet sich an Künstler:innen aus dem Bereich der visuellen Gegenwartskunst. Es wird von der Kunsthalle Münster realisiert und entsteht in Zusammenarbeit mit Kooperationspartner:innen wie der Kunsthalle Bielefeld, dem Kunstmuseum Gelsenkirchen, dem Clemens Sels Museum Neuss und dem NAK – Neuer Aachener Kunstverein. Die Künstler:innen und Kurator:innen erhalten die Möglichkeit, sich eng mit der Kunst- und Kulturszene in NRW zu vernetzen. Sie können außerdem eigene Arbeiten weiterentwickeln und vor Ort präsentieren.

Kanade

Hamawaki

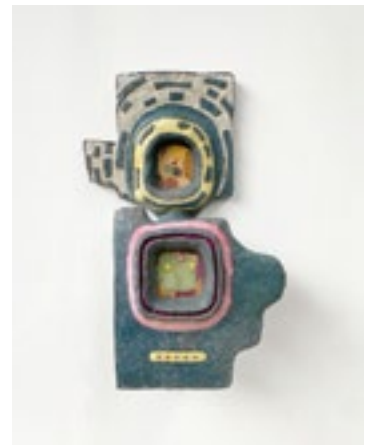
oben: »Publikumsbefragung«, 2023, Installationsansicht Kunstakademie Düsseldorf

unten: aus der Werkreihe »Kaufmann Anton Nordpol Dora Emil Heinrich Martha Wilhelm Ida Otto Berta Richard Ludwig Übermut Samuel Friedrich«, 2025, Installationsansicht Fuhrwerkswaage, Köln



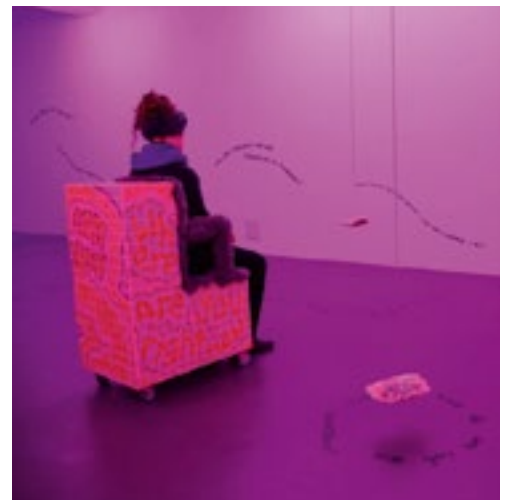
Abdoul Karim Martens

links: »BILP (Because I Love Painting)«, 2024
rechts: »Soft Eyes«, 2025



Maria Renee Morales Garcia

Morales Garcia, »When Your Identity Runs Away/ How Far Does Your Identity Run?«, 2023



Die Stipendien für bildende Künstler:innen gingen an:

Kanade Hamawaki studierte Freie Kunst, Buchkunst und Bühnenbild an der Kunstakademie Düsseldorf. Sie realisierte u. a. Projekte mit dem Verein der Düsseldorfer Künstler, dem Kunstpalast, dem Kunsthaus Oberhausen, der Fuhrwerkswaage Köln sowie der Nakanojo Biennale.

Abdoul Karim Martens schloss 2024 sein Studium an der Kunstakademie Düsseldorf ab.

Maria Renee Morales Garcia studierte bis 2023 freie Kunst an der Kunstakademie Münster. Nach Abschluss ihres Studiums war sie für ein sechsmo-natiges Residenz-Stipendium an der Cité Internationale des Arts in Paris. 2020 hatte sie ihre erste Einzelausstellung im Werkerka Pavillon in Münster.

RHO ist ein 2017 gegründetes dezentrales Künstler:innen-Kollektiv. Es verzichtet in der Öffentlichkeit auf persönliche Eigennamen.

RHO
»Time Is the Illusion of Solidity«, 2024, Land art im Rahmen der Künstlerresidenz in »Los Angeles«, Günsterode, Mai 2024



Die Stipendien für Kurator:innen gingen an:

Clara Maria Blasius studierte Curatorial Studies an der Hochschule für Bildende Kunst der Städelschule und der Goethe-Universität in Frankfurt. Sie arbeitet aktuell als kuratorische Assistenz am Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf.

Anneliese Ostertag arbeitet als Autorin, Kuratorin und Dramaturgin. Sie studierte im Master Performance und Choreografie an der Universität Gießen und Curatorial Studies an der Städelschule Frankfurt. Sie ist Mitbegründerin und Co-Direktorin des Zentrums für Netzkunst und des Projektraums/rosa.

Antoine Simeão Schalk arbeitet als Kurator. Er hat einen Masterabschluss in Bildender Kunst der HEAD in Genf und entwickelte kuratorische Projekte im Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich, dem La Rada in Locarno, dem Urgent Paradise in Lausanne, dem Arsenic in Lausanne und dem One Gee in Fog in Genf.

Paula Thomaka ist Kuratorin und Autorin. Sie schloss ihren Master in Transdisziplinarität in den Künsten an der Zürcher Hochschule der Künste ab. Sie ist Teil des editorischen Teams beim PW-Magazin. Zuvor war sie Assistentzkuratorin am Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich, der Stadtgalerie Bern sowie der Performance-Plattform Perrrformat in Zürich.

Künstler:innen aus Israel zu Gast in Köln

Die Kunststiftung NRW vergibt in Kooperation mit dem Quartier am Hafen in Köln jährlich zwei Residenzstipendien an Künstler:innen aus Israel. Das Programm ermöglicht ihnen mehrere Monate Aufenthalt in Nordrhein-Westfalen, um neue Arbeiten zu entwickeln, Kontakte zu knüpfen und die lokale Kunstszene kennenzulernen. Auch wenn der Austausch nach Israel derzeit pausiert, bleibt das Programm ein wichtiger Bestandteil der internationalen Förderarbeit der Stiftung. Zuletzt waren die Künstlerinnen Omer Halperin und Karen Dolev zu Gast in Köln.

Omer Halperin



01.



02.

01.
»Tamar I«,
2018

02.
»Shizafon«,
2023

Karen Dolev



03.

03.
»Chameleon«, 2023,
Installationsansicht
Bezalel MFA Program,
Tel Aviv



04.

04.
»Climate«, 2026,
Installationsansicht
Haifa Museum
of Art

Omer Halperin, *1984, ist eine in Tel Aviv lebende Künstlerin. Sie studierte an der Bezalel Academy of Arts and Design in Jerusalem und schloss dort sowohl ihren Bachelor of Fine Arts als auch ihren Master of Fine Arts mit Auszeichnung ab.

Halperins Arbeiten wurden in Einzel- und Gruppenausstellungen in Institutionen und Galerien gezeigt, darunter im Tel Aviv Museum of Art (2025), im Center for Contemporary Art (CCA) Tel Aviv (2024, 2020), in der Sommer Gallery, Tel Aviv (2022), im Jerusalem Artists' House (2022), im Sommer Salon, Zürich (2021) sowie im Kölnischen Kunstverein (2021). Weitere Ausstellungsorte waren u. a. der Pavillon der Volksbühne, Berlin (2020), das MoBY – Museum of Bat Yam (2018) und das Arad Contemporary Art Center (2018).

Ihre Arbeiten befinden sich in mehreren öffentlichen und privaten Sammlungen in Israel und Europa. Halperin erhielt u. a. das Stipendium der Rothschild Caesarea Foundation (2017) sowie Förderungen der Rabinovich Foundation for the Arts (2016, 2022).

Karen Dolev, *1994, Jerusalem, ist eine bildende Künstlerin und lebt in Tel Aviv-Jaffa. Sie studierte an der Bezalel Academy of Arts and Design und schloss dort ihren Bachelor of Fine Arts (Jerusalem, 2017) sowie ihren Master of Fine Arts (Tel Aviv, 2023) ab. 2016 absolvierte sie im Rahmen eines Austauschprogramms einen Studienaufenthalt an der Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. Sie war mit ihren Arbeiten in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen in Museen und Galerien vertreten. Sie erhielt Förderungen vom Outset Contemporary Art Fund Israel, vom Mifal HaPais Council for the Culture and Arts sowie von der Rabinovich Foundation for the Arts. Ihre Arbeiten befinden sich in der Sammlung des Tel Aviv Museum of Art sowie in privaten Sammlungen in Israel und im Ausland.

Ausgehend von einer Kultur visueller Überfülle greift sie Motive aus der New-Age-Ästhetik und der Ikonografie der Popkultur auf. Dabei arbeitet sie häufig mit Ordnungssystemen wie Skalen, Diagrammen, Katalogen oder Spektren. Im Zentrum ihrer Praxis steht die Zeichnung. Mit weichen Pastellkreiden auf zartem Papier entwickelt sie Bildräume, die eine schwebende, beinahe ätherische Atmosphäre entfalten.

Istanbul-Stipendiat:innen im Förderjahr 2025

Mit dem Istanbul-Stipendium fördert die Kunststiftung NRW Künstler:innen aus Literatur, Musik, Bildender Kunst und Performing Arts im Rahmen von Arbeitsaufenthalten und Residenzen. Das Programm bietet Raum für konzentriertes Arbeiten, Recherche und internationalen Austausch.

Literatur



**Dennis
Pfabe**

ist gelernter Kaufmann im Einzelhandel und studierte Medienkommunikation und Journalismus. Er lebt und arbeitet in Bonn. 2018 erschien sein Debütroman »Der Tag endet mit dem Licht«. 2024 erhielt er den Deutschlandfunk-Preis bei den 48. Tagen der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt.



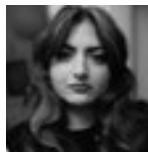
**Rasha
Khayat**

lebt und schreibt in Essen. Ihr erster Roman »Weil wir längst woanders sind« erschien 2016. 2024 veröffentlichte sie ihren zweiten Roman »Ich komme nicht zurück«. Zudem hostet sie den feministischen Literaturpodcast »Fempire – der Podcast über Frauen, die schreiben«.



**Guy
Helminger**

schreibt Romane, Gedichte, für Theater und Reisejournale. Für seine Arbeit erhielt er u. a. den 3sat-Preis, den Dresdner Lyrikpreis, den Gustav-Regler-Preis, den Prix Servais und den Lyrikpreis Meran.



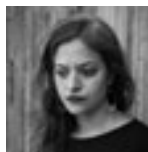
**Şehnaz
Dost**

lebt als freie Autorin und Literaturvermittlerin in Köln. Sie studierte Germanistik, Komparatistik und Medienkulturanalyse. Ihr Debütroman »ruh« erschien 2024 im Ecco Verlag. Derzeit arbeitet sie an ihren zweiten Roman.



**Julia
von Lucadou**

lebt als freie Autorin in Köln. Ihr Debütroman »Die Hochhausspringerin« (2018) war für den Schweizer Buchpreis nominiert und wurde mit dem Schweizer Literaturpreis ausgezeichnet. Ihr zweiter Roman »Tick Tack« erschien 2022 bei Hanser Berlin.



**Özlem
Özgül Dündar**

veröffentlichte 2018 den Gedichtband »Gedanken Zerren« im Elif Verlag und ist Mitherausgeberin der 2019 im Verbrecher Verlag erschienen Anthologie »Flexen. Flâneusen* schreiben Städte«. Sie performt mit ihren Kollektiven Ministerium für Mitgefühl und Kollektiv Flexen. Sie erhielt u. a. den Kelag-Preis in Klagenfurt (2018) und den Kaas & Kappes Kinder- und Jugenddramatiker:innen-Preis (2024).

Musik



Fabian Neubauer

ist Musiker, Multiinstrumentalist und Improvisator. Er arbeitet international an der Schnittstelle von experimenteller Musik, Free Jazz, Noise, Performancekunst und interdisziplinären Praktiken.



Francisco C. Goldschmidt

ist freischaffender Komponist und Künstlerischer Leiter des Kommas Ensembles. Kennzeichnend für sein kompositorisches Schaffen sind die interne Mehrstimmigkeit der Einzelstimmen, die Arbeit mit Resonanzen und die dichte Verflechtung heimlicher Gesänge.



Önder Baloglu

ist ein deutsch-türkischer Violinist. Er ist Solist, Kammermusiker, Konzertmeister und Dozent. Mit seinem Orchester Les Essences sucht er nach musikalischen Essenzen.



Ruth Kemna

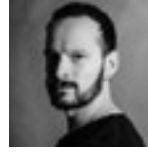
ist eine international tätige Bratschistin, Performerin, Komponistin und Regisseurin. Ihre Arbeit bewegt sich an der Schnittstelle von zeitgenössischer Musik, poetischem Aktivismus und modernem Musiktheater.



Tomasz Prasqual

ist Komponist, Klangarchitekt, Dramaturg und Pianist. Seine transdisziplinären Werke, die international aufgeführt werden, verbinden Musik, Architektur, Wissenschaft, Theater und Performance.

Performing Arts



Gustavo Gomes

ist ein in Köln lebender Künstler. In seiner Arbeit erforscht er die Komplexität von Männlichkeit durch Performance, Choreografie und multimedialer Praxis.



Negar Foroughanfar

ist Dramaturgin, Kuratorin und Performance-Künstlerin. Sie arbeitet zu postmigrantischen und partizipativen Ästhetiken und kuratiert Festivals sowie kollaborative Formate.



Omar Guadarrama Aguirre

ist interdisziplinärer Bühnenkünstler aus Mexiko. In seiner künstlerischen Forschung setzt er sich mit Erinnerung und Migration in einem zeitgenössischen, globalen Kontext auseinander.



Pia Alena Wagner

ist Tänzerin, Schauspielerin und Performerin aus dem Ruhrgebiet. Sie arbeitet international an eigenen Projekten sowie mit verschiedenen Kompanien der freien Theaterszene.

Visuelle Kunst



**Burak
Güller**

ist ein Architekt und Künstler aus Wuppertal. Er arbeitet an der Schnittstelle von Raum, Erinnerung und digitaler Erfassung.



**Danila Lipatov und
Karen Zimmermann**

studierten an der Kunsthochschule für Medien Köln. Seit 2017 arbeiten sie gemeinsam an Projekten der visuellen Kunst, Performance und des experimentellen Dokumentarfilms.



**Galina
Dimitrova**

lebt in Köln. Sie studierte an der Kunstakademie Düsseldorf bei Tal R. Ihre Arbeit verbindet Zeichnungen und Texte zu Textil-Installationen, Collagen und Animationen. 2026 nimmt sie an der Kochi-Muziris Biennale in Indien teil. Sie ist Stipendiatin der Arthena Foundation, Düsseldorf.



**Janis
Löhner**

studierte Freie Kunst an der Kunstakademie Düsseldorf und ist Mitbegründer des Kunstraums Aura in Düsseldorf. 2025 wurde im Neuen Aachener Kunstverein seine erste institutionelle Einzelausstellung gezeigt. Er ist Stipendiat der Arthena Foundation, Düsseldorf.



**Margareta
Bartelmeß**

studierte an der Kunstakademie Düsseldorf und ist als freie Künstlerin und Bühnenbildnerin tätig. Ihre Arbeit fokussiert sich auf digitale Materialität und Nachhaltigkeit.



**Mirjam
Falkensteiner**

ist bildende Künstlerin. Sie lebt und arbeitet in Düsseldorf und Südtirol. In ihrer Arbeit untersucht sie Darstellungsformen der Beziehung zwischen Mensch, Raum und Objekt.



**Pablo
Schlumberger**

lebt und arbeitet in Düsseldorf. In seiner medienübergreifenden Praxis beschäftigt er sich mit Fragen von Repräsentation und Wahrnehmung.



**Sirin
Şimşek**

lebt und arbeitet in Köln. Ihre Praxis umfasst Film, Fotografie und Video-Installationen und wird derzeit um die Malerei als zentrales Medium erweitert. Sie studierte Kommunikationsdesign mit Schwerpunkt Fotografie an der Hochschule Düsseldorf und Medienkunst an der Kölner Kunsthochschule für Medien.



**Walter
Solon**

ist Künstler, Filmemacher, Sänger und Autor. Er studierte an der Kunsthochschule für Medien Köln. Seine Arbeiten wurden u. a. im Art Sonje Center (Südkorea), Goethe-Institut Peking, bei der Thessaloniki Biennale, beim Kurzfilmfestival Oberhausen, bei der Videonale.parcours in Bonn und im Haus der Kulturen der Welt in Berlin gezeigt.

Die Istanbul-Aufenthalte sind nicht an das Förderjahr 2025 gebunden.

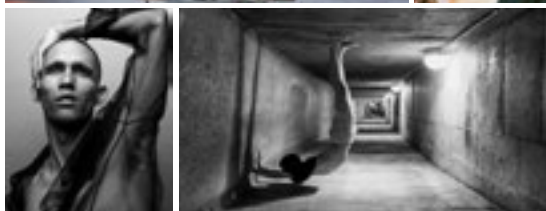
Pina Bausch Fellowship

Zum zehnten Mal vergaben die Kunststiftung NRW und die Pina Bausch Foundation das international ausgeschriebene Pina Bausch Fellowship for Dance and Choreography.

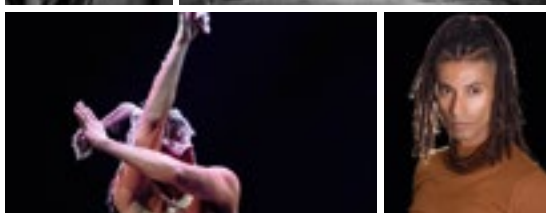
Aida Rodriguez



Darion Adams



Miguel Bolaños



Mounir Saeed



Sarah Brahim



Stipendien & Residenzen

Das Fellowship ermöglicht den von einer internationalen Jury ausgewählten Stipendiat:innen eine mehrmonatige Zusammenarbeit mit Kooperationspartner:innen ihrer Wahl.

Hierdurch können sie neue tänzerische Ausdrucksweisen kennenlernen, sich mit den Arbeitsweisen von renommierten Choreograf:innen auseinandersetzen oder als Gast an einem Tanzinstitut hospitieren. Dies soll dazu beitragen, das eigene Bewegungsrepertoire zu erweitern und neue, individuelle Ausdrucksweisen zu finden.

Anlässlich des 10-jährigen Jubiläums findet vom 22. bis 24. Mai 2026 im Pina Bausch Zentrum Wuppertal ein »Ideenlabor zur Zukunft künstlerischer Praxis« mit zahlreichen internationalen Gästen statt.

Die internationale Jury 2025/26

Adham Hafez Kurator, Historiker und Künstler, Ägypten)

Mamela Nyamza (Tänzerin, Choreografin und Aktivistin, Südafrika)

Padmini Chettur (Tänzerin und Choreografin, Indien)

Die Fellows 2024/25 und ihre Kooperationspartner:innen:

01. Aida Rodriguez (Venezuela) arbeitet mit ihrem ebenfalls in Venezuela beheimateten Enkel, dem Tänzer und Choreografen Miguel Alejandro Castillo zusammen.

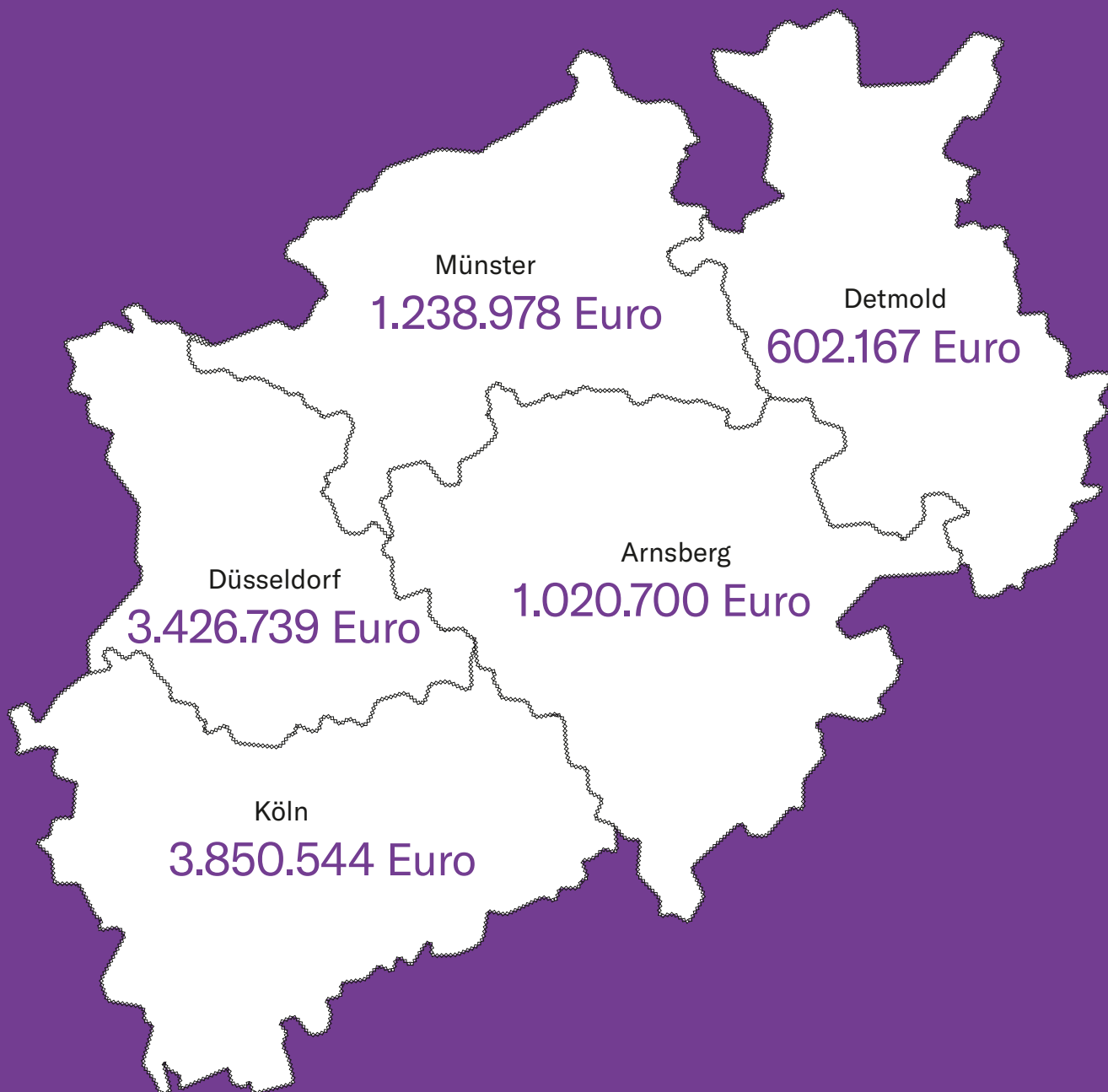
02. Darion Adams (Südafrika) kooperiert mit der Tänzerin und Choreografin Moya Michael (Südafrika).

03. Miguel Bolaños (Kolumbien) vertieft seine choreografische Methode gemeinsam mit dem Künstler und Forscher David Pupiales (Kolumbien).

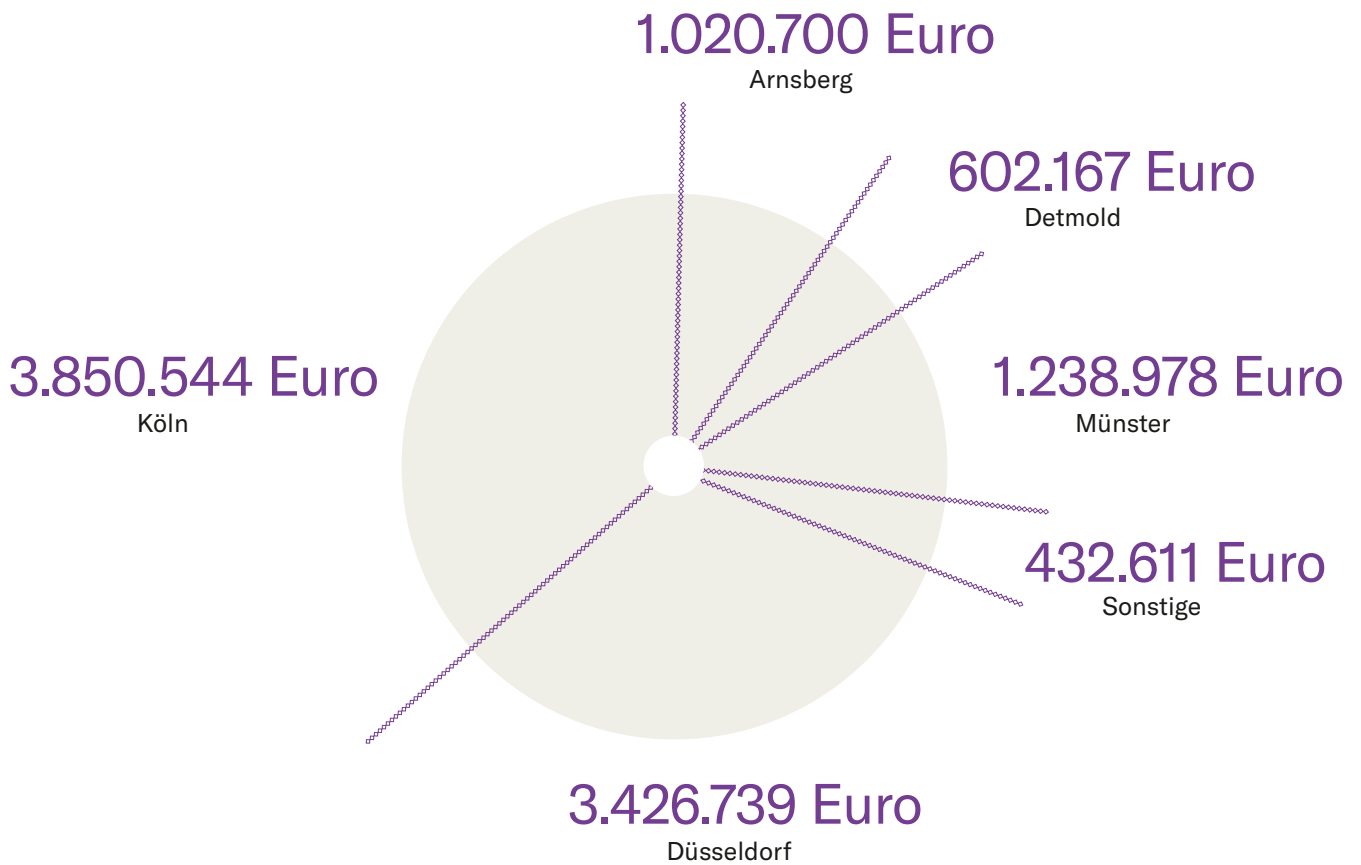
04. Mounir Saeed (Ägypten) arbeitet mit der Komponistin Rachel C. Walker (USA/ Deutschland) zusammen.

05. Sarah Brahim (Saudi-Arabien) kooperiert mit der Bild- und Performancekünstlerin Irène Hultman (USA).

Förder —
jahr
2025 —
der Kunst
stiftung
NRW —

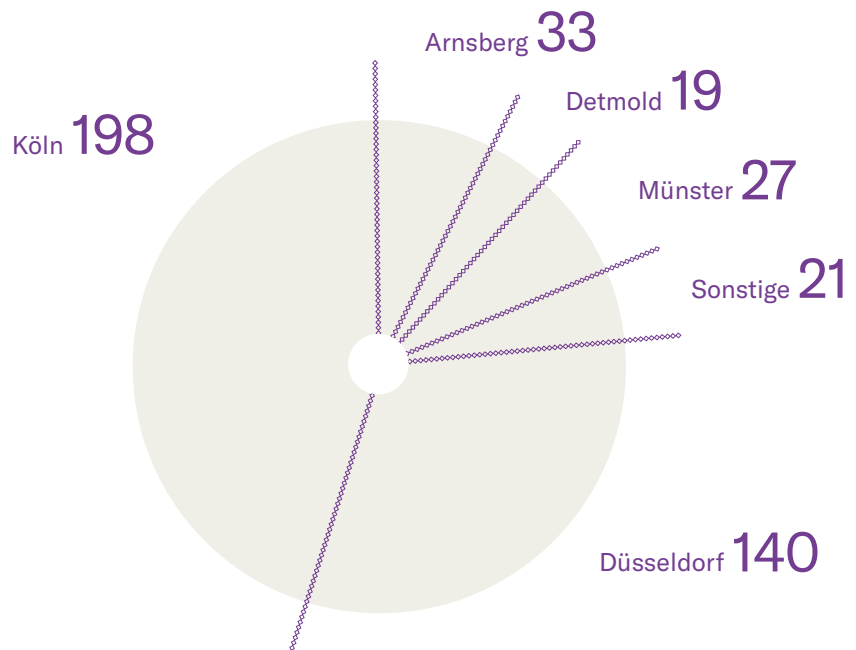


Fördermittel gegliedert
nach Regierungsbezirken



Die Kunststiftung NRW
erhält ihre Fördermittel aus
den Erträgen von WestLotto.

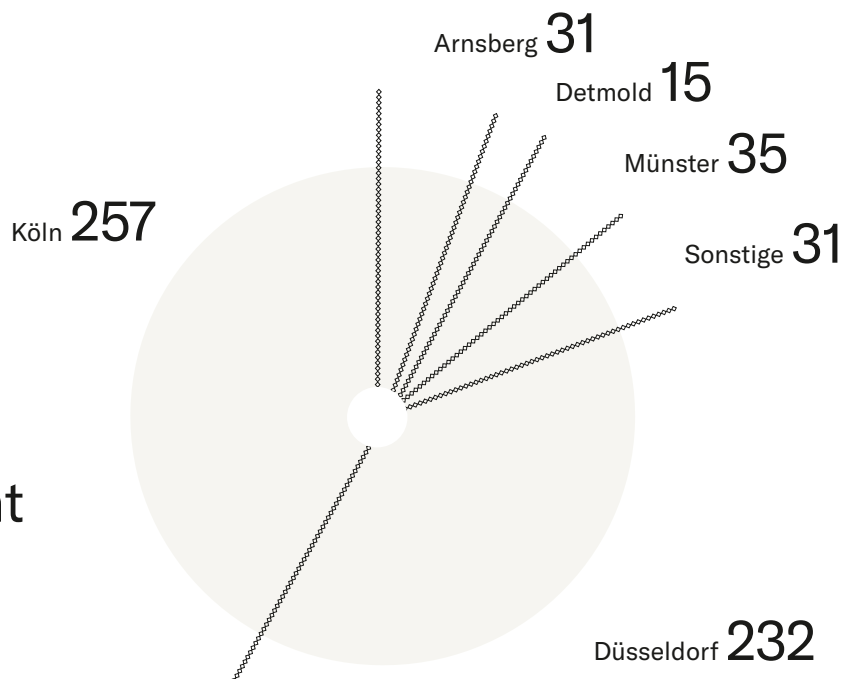
Bewilligt



Anzahl der eingereichten Anträge an die Kunststiftung NRW im Förderjahr 2025 insgesamt: 1.039

davon bewilligt insg.: 438
davon abgelehnt insg.: 601

Abgelehnt



Literatur

Arnsberg	Anzahl geförderter Projekte 2	33.000 Euro
Detmold	Anzahl geförderter Projekte 8	250.167 Euro
Düsseldorf	Anzahl geförderter Projekte 26	458.000 Euro
Köln	Anzahl geförderter Projekte 36	563.046 Euro
Münster	Anzahl geförderter Projekte 5	115.810 Euro
Sonstige	Anzahl geförderter Projekte 7	92.450 Euro
gesamt bewilligt	Anzahl geförderter Projekte 84	1.512.473 Euro

Die Anzahl der geförderten Projekte kann zum Teil von der Anzahl der in den Zahlen & Fakten genannten Bewilligungen abweichen, da aus diesen beispielsweise mehrere Teilprojekte entstanden sind.
Redaktionsschluss: Januar 2025

Visuelle Kunst

Arnsberg	Anzahl geförderter Projekte 12	268.900 Euro
Detmold	Anzahl geförderter Projekte 6	286.500 Euro
Düsseldorf	Anzahl geförderter Projekte 54	1.206.458 Euro
Köln	Anzahl geförderter Projekte 53	1.135.184 Euro
Münster	Anzahl geförderter Projekte 12	856.500 Euro
Sonstige	Anzahl geförderter Projekte 1	10.000 Euro
gesamt bewilligt	Anzahl geförderter Projekte* 138	3.763.542 Euro

*inklusive der einzelnen Projekte im Rahmen des Förderprogramms »Auftakt«

133

Musik

Arnsberg	Anzahl geförderter Projekte 6	172.500 Euro
Detmold	Anzahl geförderter Projekte 3	42.100 Euro
Düsseldorf	Anzahl geförderter Projekte 32	561.081 Euro
Köln	Anzahl geförderter Projekte 87	1.624.614 Euro
Münster	Anzahl geförderter Projekte 5	77.448 Euro
Sonstige	Anzahl geförderter Projekte 12	252.161 Euro
gesamt bewilligt	Anzahl geförderter Projekte 145	2.729.904 Euro

Performing Arts

Arnsberg	Anzahl geförderter Projekte 13	546.300 Euro
Detmold	Anzahl geförderter Projekte 2	23.400 Euro
Düsseldorf	Anzahl geförderter Projekte 28	1.201.200 Euro
Köln	Anzahl geförderter Projekte 22	527.700 Euro
Münster	Anzahl geförderter Projekte 5	189.220 Euro
Sonstige	Anzahl geförderter Projekte 1	78.000 Euro
gesamt bewilligt	Anzahl geförderter Projekte 71	2.565.820 Euro

Summe
der Bewil
im
Förder
2025

10.571.739

ligungen

jahr

Euro

Kunst —
stiftung

A photograph of a modern office interior. The scene features a long, light-colored wooden table with several blue chairs tucked under it. The room is decorated with pink and white geometric patterns on the walls and ceiling. A large, stylized purple shadow of the word "intern" is cast onto the table and the floor. The overall atmosphere is bright and contemporary.

intern

Künste
bewegen

unter-
stützen
und
vermitteln

Seit 1989 stärkt die Kunststiftung NRW die Kultur Nordrhein-Westfalens. Als größte unabhängige Fördereinrichtung ermöglichen wir es Künstler:innen und Institutionen der Sparten Literatur, Musik, Performing Arts und Visueller Kunst, ihre Ideen zu verwirklichen. Unsere Förderung trägt zur Bewahrung von Kunst und Kultur des Landes bei.

Mit dem Blick auf Qualität, Innovation und interkulturellen Austausch setzen wir gezielt Impulse, um die kulturellen Stimmen Nordrhein-Westfalens national und international hörbar zu machen. Jedes Projekt wird sorgfältig geprüft, um wegweisende Entwicklungen zu fördern.

Unsere Mittel stammen aus den Erträgen von WestLotto. Seit unserer Gründung konnten wir mehr als 10.000 Projekte und Akteur:innen fördern, die den Kulturstandort NRW einzigartig machen.

Kuratoriumsvorsitzende

Hendrik Wüst MdL
Ministerpräsident
des Landes NRW
Vorsitzender des Kuratoriums

Ina Brandes MdL
Ministerin für Kultur und
Wissenschaft des Landes NRW
Stellvertretende Vorsitzende
des Kuratoriums

Kuratoriumsmitglieder 2025

Volkan Baran MdL

Claudia Baumhöver
Verlegerin

Dr. Hartmut Beucker MdL

Prof. Julia Bolles-Wilson
Architektin

Lorenz Deutsch
Vorstandsvorsitzender
Kulturrat NRW

Yvonne Gebauer MdL
Staatsministerin a. D.

Prof. Florian Malzacher
Kurator und Autor

Dr. Pia Müller-Tamm
Kunsthistorikerin

Christina Osei MdL
Vorsitzende des
Ausschusses für Kultur
und Medien

Monika Schnetkamp
Unternehmerin und Gründerin
KAI 10 | Arthana Foundation,
Düsseldorf

Heike Wermer MdL

Ansgar Wimmer
Vorstandsvorsitzender
Alfred-Toepfer-Stiftung,
Hamburg

Andrea Zietzschmann
Intendantin, Stiftung Berliner
Philharmoniker



Das Vorgespräch zur Kuratoriumssitzung fand am 11. Juni 2025 statt.

Vorstand

Thomas Sternberg
Präsident

Andrea Firmenich
Generalsekretärin

**Jasmina Merz &
Dorothee Mosters**
Leiterinnen Visuelle Kunst

Stefanie Nöcker
Leiterin Vorstandsbüro

Elisabeth Wurst
Sekretariat

Team

Jan Valk
Leiter Literatur

Csaba Kézér
Leiter Musik

Christine Peters
Leiterin Performing Arts

Claudia Heuter
Vertragswesen

Carolin Knaust
Leiterin Verwaltung/
Finanzen

Daniela Rohde
Verwaltung/Finanzen

Kristina Schulze
Presse- und
Öffentlichkeitsarbeit

S. 4: Annabelle Godeau, »Burnt«, 2025, Öl auf Leinwand, 13 x 18 cm, © Annabelle Godeau; **S. 7:** Annabelle Godeau, »Lighting up«, 2025, Öl auf Leinwand, 24 x 19 cm, © Annabelle Godeau; **S. 9:** Hans-Peter Feldmann, »Die Büste der Nofretete«, 2012, Gips, bemalt, 45 x 25 x 25 cm, Privatsammlung, Foto: Ludger Paffrath, © VG Bild-Kunst, Bonn 2025; **S. 11–16:** Olaf Nicolai, »Ein ungedeuteter Traum ist wie ein ungeliesener Brief«, Synagoge Stommeln 2025, Fotos: Roman Mensing, © VG Bild-Kunst, Bonn, 2025; **S. 19:** Lore Deutz, »Praxis der Orte II«, Jun.–Jul. 2025, Foto: Alwin Lay; **S. 20–21:** Jury Auftakt, Fotos: Bozica Babic; **S. 22** von oben nach unten: Alte Tankstelle Deutz, »Under the Same Sky«, Özkan Arslan, Manuel Boden, Selma Gültoprak, Olga Holzschuh, Çağla Vera Kiliçarslan, Toygun Özdemir, Jul.–Aug. 2025, Foto: Jan Gergross; Artothek – Raum für junge Kunst, »On Board Were the Twelve«, Vanja Smiljanic, Sept.–Okt. 2025; Aura, »The Merest Hint«, Olga Holzschuh, Eleonora Arnold, Romane Bladou, Mai–Jun. 2025, Foto: Johannes Benzulla; Bloom, Düsseldorf, obere Reihe (links): Michiel Ceulers, »Für den, der uns im Fernsehen lehrte, dass auch ein mondäner Stuhl ein skulpturales Volumen ist/Maitre de chaise à la télévision (Donkey)«, 2025, Öl, Acryl, Glanzlack, Enkaustik und Dichtmasse auf Leinen auf Keilrahmen und Holz, Foto: Tobia Brembeck, obere Reihe (rechts): Jessica Poon, »No Signal! – Part 2/2 Hand Me the Controls«, 2025, Mini-Spiel in Kollaboration mit David Zubeck, untere Reihe (links): Michiel Ceulers, »Consider the Lobster (Esprit Décor)«, 2025, Öl, Acryl, Glanzlack auf Leinen auf Holztafel, 42 x 48 cm, Foto: Tobias Brembeck, untere Reihe (rechts): Jessica Poon, »SunsetSingers20250125_v02.world«, Jan.–Feb. 2025, Foto: Tobias Brembeck; **S. 23** von oben nach unten: Anna Rubin, »The Fates«, 2024, Video 4, 12 Min., 2024; Die Verabredung, »Exhibit A«, Jordan Strafer, Asta Lyng u. Matilda Tjäder, Chris Kraus, Tom Rosenberg, Lawrence Andrews, Rebecca Ann Tess, Dez. 2024–Feb. 2025; FL(Ö)T(Ö), Hans Bellmer, Mariechen Danz, Sabrina Fritsch, »Human Tetrisk«, Sept.–Nov., 2025, obere Reihe (links): Mariechen Danz, »Common Carrier Case (X Votive Starmap/Hemisphere T-O)«, 2024/25, obere Reihe (links): Mariechen Danz, »Half Lung (Fossil/Thermal Halftime/Chest)«, 2018, Mariechen Danz, »Half Lung (Fossil/Thermal Halftime/Back)«, 2018, untere Reihe (links): Sabrina Fritsch, »Zyk«, 2025, untere Reihe (rechts): Mariechen Danz, »Half Lung (Fossil/Thermal Halftime/Chest)«, 2018, Mariechen Danz, »Half Lung (Fossil/Thermal Halftime/Back)«, 2018, Sabrina Fritsch, »Nude2«, 2024; Förderverein Aktuelle Kunst Münster, Ausstellungsansichten »Tolia Astakhishvili und Dylan Peirce«, Nov. 2025, Foto: Christoph Koch; **S. 24** von oben nach unten: Linienstraße, Ausstellungsansichten, links: Josey Brett, Fabian Heitzhausen, Sara MacKillop, Jul. 2025, Mitte: »There Is a Guy Standing in Front of a Fan Reminiscing About the Past«, Rosa Aiello, The Hun, Swan Lee, Suzan Pitt, Ian Waelder, Quay Quinn Wolf, Sept. 2025, rechts: Josey Brett, Fabian Heitzhausen, Sara MacKillop, Jul. 2025; Lore Deutz, »Praxis der Orte II«, Jun.–Jul. 2025, Foto: Alwin Lay; Temporary Gallery, Ausstellungsansichten, Sebastian Fritsch, »Schlaf-Portrait und Souvenir«, Sept.–Nov. 2025, Foto: Mareika Tocha. Von rechts nach links: Annabelle Agbo Godeau, »Oysters«, 18 x 13 cm, Öl auf Leinwand, 2025, »Ashes«, 2025, 18 x 13 cm, Öl auf Leinwand, »Burnt«, 2025, 13 x 18 cm, Öl auf Leinwand, »Lightning Up«, 2025, 24 x 19 cm, Öl auf Leinwand; **S. 25** von oben nach unten: Yaël Kempf, »If I Were a Dove«, 2025, Foto: Yaël Kempf; Cate Lartey, »Black Archive Germany«, obere Reihe: aus dem Familienalbum Fofie, 1991 und 1984, Düsseldorf, Ghana, aus dem Familienalbum Brimah, 1960, 1961, 1963, Düsseldorf, Ghana, untere Reihe: aus dem Familienalbum: Brimah, 1956, Düsseldorf, eingereicht von Jacqueline Brimah, aus dem Familienalbum: Adjei Manu, 1999, Köln, eingereicht von Hildegard Alina Oehler, Ghana; Johannes Raimann, »Sensor of Impact 04 (Wasser)«, 2025, Pigmentdruck kaschiert, gerahmt, © 2025 Johannes Raimann, Düsseldorf, VG Bild-Kunst, Bonn; Jihye Rhii, Lukas Langguth, Nara Bak, Dance of Betrayal, Filmwerkstatt Düsseldorf, 2025, Foto: Juri Löchte; **S. 26** von oben nach unten: Anne Arndt, »Go West«, Yvo Cho, »Untitled«, 2025, 83 x 77 x 19 cm, Kupfer, Urin; Sibylle Zichon, Ausstellungsansicht »Smear and Clean«, Kunsthaus Essen, März–Apr. 2025, Foto: Dominik Antoni; Damaris Kerkhoff, Installationsansicht Seven Eleven, Byvier Köln, Jun.–Jul. 2025, »Zunge I«, 184 x 45 x 25 cm, Gips, Kaninchenraht, »Zunge II«, 175 x 55 x 26 cm, Gips, Kaninchenraht, »Knick im Karton«, 154 x 34 x 13 cm, Karton, Gips, 154 x 34 x 13 cm, Foto: Mareika Toch; **S. 27** von oben nach unten: Paula Knaps, »Voyage dans le temps

– Reise durch die Zeit«, Gesa Kolb, links: »Doppelte Wand« (Detail), 2025, Foto: Gesa Kolb, rechts: »Stütze«, 2025, Foto: Gesa Kolb; Jieun Lim, links: »Method(Act), Part I«, Ausstellungsansicht, NARS Foundation, New York, USA, 2024, Foto: Jieun Lim, rechts: »Vapor – Until Black Hair Turns Into Scallion Roots«, Ausstellungsansicht, Gallery Ermes Ermes, Rom, Italien, 2023, Foto: Luana Rigolli; Simon Mielke, links: »Untitled«, 100 x 80 cm, Acryl auf Leinwand, Foto: Simon Mielke, rechts: »Untitled«, 70 x 40 cm; Renate Mihatsch, Recherche, 3D-Vagina-Modelle von Tieren bereitgestellt von Prof. Patricia Brennan (Mount Holyoke College), entwickelt durch die National Science Foundation; **S. 28** von oben nach unten: Donja Nasser, »Wow! A Real Treasure«, 2025, Foto: Jana Buch; Cristina Cott Negoescu, links: »Nominal Value«, Arela Böhler, Düsseldorf, Mai 2025, Performer Eunbi Oh, Emma Röther, Foto: Kai Werner Schmidt, rechts: »Sugar Coating«, Ausstellungsansicht, Zeit-Bilder. Erscheinungsformen zeitbasierter Kunst, Kunsthau NRW Körnelmünster, Aachen, Okt. 2024–Feb. 2025, Foto: Carl Brunn; Yoor Park, »Conditioning«, 2021, 110 x 20 x 60 cm, Ausstellungsansicht, Scraps of the Untainted Sky, Städtisches Museum Wesel, 2021, Mitte: »Untitled«, 2025, 210 x 80 x 20 cm, Holz, Messing, Sound, Schaum, Ausstellungsansicht, Parloir, Mailand, 2025, rechts: »If We Shadows Have Offended I«, 2023, 120 x 120 cm, Ausstellungsansicht, Artothek, Köln, 2023; Paulina Rintsch, links: »Keine Mägelnde Zärtlichkeit«, 2025, Foto: Pauline Rintsch, rechts: »Lack of Urgency«, 2025, Foto: Pauline Rintsch; Berit Schneider, links: Ausstellungsansicht, »The Interstices of This Place«, G2, Kunstthalle Leipzig, Jan.–Mai 2025, rechts: »Contact Light Wind«, 2025; **S. 29** von oben nach unten: Franca Scholz, rechts: »Did You Ever Feel Like a Bag???, Ausstellungsansicht, Galerie Fiebach, Minninger, Köln, Okt.–Nov. 2025, Foto: Martin Plüddemann; »Radar«, eine Kooperation zwischen LWL-Museum für Kunst und Kultur Münster und Westfälischer Kunstverein, Keeper, Okt. 2024–Feb. 2025, Foto: Hanna Neander; Johanna Terhechte, »In Motion«, Recherche, Foto: Johanna Terhechte; Christoph Wiedemann, »How To Inhabit a Dying City in a Lively Way«, Ausstellungsansicht, Bonner Kunstverein, Feb.–Apr. 2025; Simon Wienk-Borgert, »Curved Plane on Scaffold«, 2025, 49 x 162 x 34 cm, Bleistift auf Schrankrückwand, Filzrorden, beschichtete Spanplatte, Theaterlaten, Dispersionsfarbe; Giulietta Ockenfuß, Katalog »Dialoge«, 2025, Foto: Laura Catania; **S. 35:** Jeanne Eschert, Kindly Invited 2026, Foto: Heiwa Wong; **S. 36:** Mentor:innen plus eins 2025, Foto: Carolin Saage; **S. 39:** Hendrik Otremba und Pedro Goncalves Crescenti, Foto: Carolin Saage; **S. 40:** Martina Wunderer, Foto: Carolin Saage; **S. 41:** Esra Canpalat, Foto: Bozica Babic; **S. 42** oben: Olivia Wenzel, Foto: Carolin Saage, unten: Lisa Tracy Michalik, Foto: Carolin Saage; **S. 44:** Daniela Seel, Foto: Carolin Saage; **S. 45:** Miedya Mahmood, Foto: Bozica Babic; **S. 46–51:** Straelener Übersetzerpreis der Kunststiftung NRW 2025, Fotos: Bozica Babic; **S. 52–55:** Daniel Falb, Thomas-Kling-Poetikzentrum 2025, Fotos: Bozica Babic; **S. 61:** Manos Tsangaris, »Close Up – Lontano 3«, 2025, Kolumba, Köln, Foto: Stefan Kraus; **S. 62:** Ensemble Consort, »Staatstheater«, 2024, Foto: Rebecca Kraemer; **S. 65** oben: Ensemble Consort, Foto: Ensemble Consort; **S. 65** unten u. **S. 67:** Ensemble Consort, »Staatstheater«, 2024, Foto: Rebecca Kraemer; **S. 68** links: Ensemble Consort, Foto: Ensemble Consort; **S. 68** rechts: Ensemble Consort, »Staatstheater«, 2024, Foto: Rebecca Kraemer; **S. 69:** Ensemble Consort, Fotos: Sophia Hegewald; **S. 77:** Ongoing Realities, »[esc] A Modular Art Piece«, 2023, © Ongoing Realities (Anna Näsström und Johan Bandholtz); **S. 78 u. S. 80:** Anouk van Dijk, »Inside/Out«, 2025, Ensemble Tanz Münster, Foto: Kea Gröne; **S. 83** oben: »Water Study«, 2025, Ensemble Tanz Münster, Foto: Jubal Battisti, zweites Bild von oben: Arnold Genthe, »Anna Duncan am Strand von Long Island, New York«, 1919, 20 x 28 cm; Deutsches Tanzarchiv Köln, drittes Bild von oben: Elisabeth Schwartz, Foto: Camille Blake, unten: Carolee Schneemann, »Meat Joy«, 1964 © Carolee Schneemann; **S. 84:** Ei Arakawa-Nash, »Performance People (Octagon for Münster)«, 2019, Foto: LWL/Hanna Neander; **S. 85** links: Rehearsal »Inside/Out« im LWL-Museum für Kunst und Kultur, 2025, © Estate of Dan Graham, Foto: Kea Gröne; **S. 85** rechts: Anouk van Dijk, »Inside/Out«, 2025, Ensemble Tanz Münster, Foto: Kea Gröne; **S. 86–89:** Anouk van Dijk, »Inside/Out«, 2025, Ensemble Tanz Münster – Fotos: Kea Gröne; **S. 90:** Sasha Waltz, »Dialoge 09 – Neues Museum«, 2009 © Bernd Uhlig, Staatliche Museen zu Berlin, Neues Museum, Museumsinsel Berlin; **S. 92:** Laetitia Sonami, »Lady's Glove IV«, Foto: Hoekzema; **S. 94:** Modell des Deus ex Machina, KI-generierte Reproduktion einer Zeichnung von T-Hines. Quelle: Ancient Theatre Archive; **S. 95:** VR Dance Club,

»I Spy With My Little Eye – Duets for One Head and Two Hands«, 2022, © Tobias Kopka; **S. 97:** Maximilian Schweder, »Soundvision«, 2019, Foto: Birgit Hupfeld; **S. 99:** Jana Kerima Stolzer und Lex Rütten, »hoehle/muster/ik« © Jana Kerima Stolzer und Lex Rütten, **S. 100:** Darum, »[EOL], End of Life«, 2024 © Darum; **S. 102/103:** »Oracle«, Regie Lukasz Twarkowski © Katrin Ribbe, Ruhrtriennale 2025; **S. 105:** Artes Mobiles, »Merging Entities«, Foto: Birgit Hupfeld; **S. 111:** Katharina Fritsch, »Hahn und Podest«, 2013/2019, Polyester, Stahl, Farbe 375 x 200 x 200 cm, Foto: Ivo Faber, © Katharina Fritsch, Courtesy Matthew Marks Gallery, VG Bild-Kunst, Bonn 2024; **S. 113:** Raumannsicht Katharina Fritsch, »Hahn und Podest«, 2013/2019, Polyester, Stahl, Farbe, 375 x 200 x 200 cm, Foto: Ivo Faber, © VG Bild-Kunst, Bonn 2026, Museum Folkwang, Essen. Weitere Werke: Gerhard Richter, »Himmel«, 1978 © Gerhard Richter 2026 (06032026); Caspar David Friedrich, »Gebirgslandschaft mit Regenbogen«, 1809/1810, Museum Folkwang, Essen; **S. 115:** Festakt zur Übergabe von Ludwig van Beethoven, Streichquartett in B-Dur op. 130, 4. Satz, »Alla danza tedesca« an das Beethoven-Haus, 2025, © Beethoven-Haus Bonn, Fotos: Barbara Frommann; **S. 116:** Ludwig van Beethoven, Streichquartett in B-Dur op. 130, 4. Satz, »Alla danza tedesca«, Autograph, 1. Notenseite © Beethoven-Haus Bonn, Lydia Ramos; **S. 119** und **S. 120** unten rechts: Morales Garcia, »When Your Identity Runs Away/How Far Does Your Identity Run?«, 2023, Rauminstallation mit Fragen auf Wänden, Boden und Decke, 2 fahrbare Skulpturen, Foto: Masako Kato; **S. 120** linke Spalte oben: Kanade Hamawaki, »Publikumsbefragung«, 2023, Installationsansicht Kunstakademie Düsseldorf, Arbeiter:in Zihan Chen, Foto: Kanade Hamawaki, linke Spalte unten: Aus der Werkreihe »Kaufmann Anton Nordpol Dora Emil Heinrich Martha Wilhelm Ida Otto Berta Richard Ludwig Übermutter Samuel Friedrich«, 2025, Installationsansicht Fuhrwerkswaage, Köln, Foto: Kanade Hamawaki; **S. 120** rechts Spalte oben links: Abdoul Karim Martens, »BILLP (Because I Love Painting)«, 2024, Pappmaché und Pigment, Holz, Ei-tempera, Foto: Jana Buch, oben rechts: Abdoul Karim Martens, »Soft Eyes«, 2025, Holz, Pappmaché und Pigment, Eitempera, Plastilin, Pappe, Bauschaum, Foto: Mats Münnich; **S. 121:** RHO, »Time Is the Illusion of Solidity«, Land Art im Rahmen der Künstlerresidenz in »Los Angeles«, Günsterode, Mai 2024, Fotos: Nico Wefers; **S. 122** links: Omer Halperin, »Tamar I«, 2018, Foto: Ishai Shapira Kalter, rechts: Omer Halperin, »Shizafon«, 2023, Installationsansicht CCA, Tel Aviv 2024, Foto: Liat Ebling; **S. 123** links: Karen Dolev, »Chameleon«, 2023, Installationsansicht Bezalel MFA Programm, Tel Aviv, Foto: Daniel Hanoch, rechts: Karen Dolev, »Climate«, 2026, Installationsansicht Haifa Museum of Art, Foto: Eli Posner; **S. 124** linke Spalte von oben nach unten: Denis Pfabe, Foto: Allan Larsen; Guy Helming, Foto: Guy Helming; Julia von Lucadou, Foto: Guido Schiefer, rechte Spalte von oben nach unten: Rasha Khayat, Foto: Daniel Sadrowski; Sehnaz Dost, Foto: privat; Özlem Özgül Dündar, Foto: Dirk Skiba; **S. 125** linke Spalte von oben nach unten: Fabian Neubauer, Foto: Fabian Neubauer; Francisco C. Goldschmidt, Foto: Dario Scandura; Önder Baloglu, Foto: Anna Tena; Ruth Kenna, Foto: Francesco Bellina; Tomasz Praszal, Foto: Bartek Barczyk, rechte Spalte von oben nach unten: Gustavo Gomes, Foto: Ana Lukenda; Negar Foroughanfar, Foto: Birgit Hupfeld; Omar Guadarrama Aguirre, Foto: Jörg Gröger; Pia Alena Wagner, Foto: Jörg Gröger; **S. 126** linke Spalte von oben nach unten: Burak Güller, Foto: Philipp Czampiel; Danila Lipatov und Karen Zimmermann, Foto: privat; Galina Dimitrova, Foto: Petko Steevski; Janis Löhner, Foto: Robert Schittk; Margareta Bartelmeß, Foto: privat, rechte Spalte von oben nach unten: Mirjam Falkensteiner, Foto: Frederic Bahr; Pablo Schlumberger, Foto: privat; Şirin Şimşek, Foto: privat; Walter Solon, Foto: Mike Anielewicz; **S. 127** obere Reihe links: Aida Rodriguez, Foto: Barbara Pálffy, obere Reihe rechts: Aida Rodriguez, Foto: Jenni Koller, zweite Reihe links: Darion Adams, Foto: David Sessions, zweite Reihe rechts: Darion Adams, Foto: Tania Vossgratter/Shifting Point Studio, dritte Reihe links: Miguel Bolaños, Foto: Malva Varela, dritte Reihe rechts: Miguel Bolaños, Foto: Jonathan Silles, vierte Reihe links und rechts: Mounir Saeed, Foto: Mounir Saeed, fünfte Reihe links: Sarah Brahm, Foto: Artur Weber, fünfte Reihe rechts: Sarah Brahm, Foto: Laurence Hills **S. 137/141:** Vorgespräch zur Kuratoriums-sitzung, Kunststiftung NRW, Juni 2025, Fotos: Markus Feger

**NRW – State of the Art
Jahresrückblick
der Kunststiftung NRW**

**Herausgegeben von der
Kunststiftung NRW**
Thomas Sternberg und
Andrea Firmenich

Redaktion
Andrea Firmenich
Kristina Schulze
Csaba Kézér
Carolin Knaust
Jasmina Merz
Dorothee Mosters
Christine Peters
Giulia Tiemann
Jan Valk

Lektorat
Mona Leitner

Autor:innen dieser Ausgabe
Heinz Drügh
Hanna Fink
Peter Gorschlüter
Sebastian Guggolz
Gabriele Klein
Marcus Lobbes
Hendrik Otremba
Julia Ronge
Daniela Seel
Olivia Wenzel
Martina Wunderer
Daniela Zyman

Grundkonzeption (CI)
Meiré und Meiré

**Konzeption und Gestaltung
(Magazin)**
Lambert und Lambert

Produktion
Qualitaner GmbH

Auflage
1.000 Stück

ISBN: 978-3-9828591-0-1

© 2026 Kunststiftung NRW

Kunststiftung NRW
Roßstraße 133
40476 Düsseldorf
www.kunststiftungnrw.de

Diesem Magazin liegt
das Booklet »Späne« von
Jennifer Eckert bei.

Dieser Band zum Jahr 2025 der Kunststiftung NRW versammelt Einblicke in unsere Förderung: von Olaf Nicolais Arbeit in der Synagoge Stommeln über ein Portrait des Musik-Ensembles Consord bis zu aktuellen Fragen rund um Theater und Literatur im Kontext Künstlicher Intelligenz. Die Mentor:innen des »plus eins«-Programms berichten aus der Zusammenarbeit mit ihren Mentees. Eine Übersicht zu unserem Förderprogramm »Auftakt« führt quer durch das Geschehen in der Visuellen Kunst Nordrhein-Westfalens. Ergänzt wird die Publikation durch Zahlen, Fakten, Ankäufe und weitere Schlaglichter aus 2025.

Das diesjährige Begleitheft stammt von der Autorin und Künstlerin Jennifer Eckert.

Kunststiftung
NRW
