

Fachhochschule Potsdam
Fachbereich Architektur und Städtebau
Studiengang Kulturarbeit

BACHELORARBEIT

PRODUKTIONSBEDINGUNGEN DES ZIRKUS IN DEUTSCHLAND

Autoren:	Verena Schmidt Brunnenstraße 43 10115 Berlin Matrikelnummer: 10820
	Tim Schneider Naumannstraße 34 10829 Berlin Matrikelnummer: 10903
Gutachterin:	Prof. Dr. Helene Kleine
Zweitgutachter:	Dr. Knut Andreas
Ort:	Potsdam
Abgabetermin:	05.05.2014
Bearbeitungszeit:	Neun Wochen

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	4
1.1	PERSÖNLICHER HINTERGRUND	4
1.2	AUFBAU DER ARBEIT	5
1.3	UNTERSUCHUNGSMETHODE	5
2	DIE GESCHICHTE DES ZIRKUS	8
2.1	DER TRADITIONELLE ZIRKUS	8
2.1.1	TRADITIONELLER ZIRKUS IN DER DDR	13
2.2	DAS VARIÉTÉ	15
2.2.1	DAS DINNER-THEATER	19
2.3	NOUVEAU CIRQUE – NEUER ZIRKUS	20
2.4	ZIRKUS: EIN ÜBERBEGRIFF	24
3	PRODUKTIONSBEDINGUNGEN	26
3.1	TRADITIONELLER ZIRKUS	27
3.1.1	GEGENWÄRTIGE SITUATION	27
3.1.2	DEFIZITE IN DER AUFFÜHRUNGSPHASE	29
3.2	DAS VARIÉTÉ	31
3.2.1	GEGENWÄRTIGE SITUATION	31
3.2.2	DEFIZITE IN DER PROBENPHASE	33
3.2.3	FEHLENDES FACHPERSONAL	35
3.2.4	DEFIZITE DER AUSBILDUNG	36
3.3	DINNER-THEATER	37
3.3.1	GEGENWÄRTIGE SITUATION	37
3.3.2	DEFIZITE IN DER PROBENPHASE	38
3.3.3	FEHLENDES FACHPERSONAL	39
3.4	NEUER ZIRKUS	40
3.4.1	GEGENWÄRTIGE SITUATION	40
3.4.2	DEFIZITE IN DER PROBENPHASE	41
3.4.3	DEFIZITE IN DER AUFFÜHRUNGSPHASE	42
3.4.4	DEFIZITE DER AUSBILDUNG	43
3.5	ZUSAMMENFASSUNG	44

4	KULTURPOLITIK IN DEUTSCHLAND	46
4.1	KULTURBEGRIFF UND KULTURPOLITISCHE ZIELE	46
4.2	INSTRUMENTE DER KULTURPOLITIK	48
4.3	GESETZLICHE GRUNDLAGEN UND AKTEURE	50
4.4	KULTURPOLITIK DES BUNDES	52
4.5	KULTURSTIFTUNG DES BUNDES	57
4.6	STRUKTURENTWICKLUNG DES BUNDES AM BEISPIEL DES TANZPLAN DEUTSCHLAND	59
5	STRUKTURENTWICKLUNGSPLAN ZIRKUS	61
5.1	ZIRKUS ALS KULTURELLE PRAXIS	62
5.2	MAßNAHMEN	64
5.2.1	RECHTLICHE RAHMENBEDINGUNGEN	64
5.2.2	ÖFFENTLICHE WAHRNEHMUNG	65
5.2.3	PROBENSITUATION	67
5.2.4	AUSBILDUNG	68
6	SCHLUSS	72
7	LITERATURVERZEICHNIS	74
8	ANHANG	79
	ANHANG I: DISKUSSIONSVERANSTALTUNG PRODUKTIONSBEDINGUNGEN DES ZIRKUS IN DEUTSCHLAND	
	ANHANG II: FRAGEBOGEN <i>CIRCUS RONCALLI</i>	
	ANHANG III: FRAGEBOGEN <i>GOP ENTERTAINMENT GROUP</i>	
	ANHANG IV: FRAGEBOGEN <i>PALAZZO PRODUKTIONEN</i>	
	ANHANG V: FRAGEBOGEN <i>INITIATIVE NEUER ZIRKUS</i>	
	ANHANG VI: EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG	

1 EINLEITUNG

Zirkus ist ein Teil des kulturellen Lebens in Deutschland und Europa; er blickt auf eine lange Tradition zurück. Deutschland ist heute einer der größten Arbeitsmärkte für Artisten¹ weltweit.² Der Arbeitsmarkt umfasst neben dem Traditionellen Zirkus, das Varieté, die Dinner-Theater, den Straßenzirkus und den zeitgenössischen Neuen Zirkus. Zirkus soll in der vorliegenden Arbeit als eine künstlerische Ausdrucksform verstanden werden, die alle Sparten verbindet.

Bei näherer Betrachtung der aktuellen Situation der deutschen Zirkuslandschaft fällt auf, dass es kaum wissenschaftliche Arbeiten und Publikationen zu dieser Thematik gibt. Obwohl der Zirkus in Deutschland groß und vielfältig ist, gibt es keine (wissenschaftliche) Auseinandersetzung mit seiner aktuellen Lage. Wir möchten mit unserer Arbeit zu einer Aufarbeitung dieser Lücke beitragen.

Grundthese der vorliegenden Arbeit ist, dass die Produktionsbedingungen für Zirkus in Deutschland defizitär sind. Zirkus ist in Deutschland rechtlich und förderpolitisch nahezu unbeachtet³; diese Tatsache prägt den Arbeitsmarkt und wirkt sich grundsätzlich auf die künstlerische Qualität von Zirkusproduktionen und seine Entwicklung aus. Aufbauend auf dieser These wollen wir herausarbeiten, unter welchen Bedingungen Zirkus in Deutschland produziert wird und welche Auswirkungen diese Produktionsbedingungen künstlerische Prozesse in den einzelnen Sparten haben.

1.1 PERSÖNLICHER HINTERGRUND

Zirkus beeinflusst seit vielen Jahren unser Leben. Vor dem Studium der Kulturarbeit haben wir eine Ausbildung an der *Staatlichen Ballettschule Berlin und Schule für Artistik* absolviert und im Anschluss mehrere Jahre als freiberufliche Akrobaten gearbeitet. In diesen Jahren konnten wir erleben, wie Zirkus in Deutschland und im Ausland produziert wird. Während des Studiums entwickelte sich neben dem Zirkus die Kulturpolitik zu einem Schwerpunkt unserer Arbeit. Dies spiegelt sich unter

¹ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird die männliche Form verwendet. Selbstverständlich sind immer weibliche als auch männliche Gruppenangehörige einbezogen.

² Vgl. Europäisches Parlament (Hrsg.): *Zur Lage der Zirkusse in den EU-Mitgliedstaaten*, Luxemburg, 2003, S. 8.

³ Vgl. Zimmermann, Olaf: *Spagat zwischen Idee und Markt*. In: Geißler, Theo; Zimmermann, Olaf (Hrsg.): *Politik & Kultur* Nr. 03/2013, Regensburg, 2013, S. 22.

anderem in dem Engagement für die *Bundesarbeitsgemeinschaft Zirkuspädagogik* und in unserer derzeitigen Arbeit beim *Deutschen Kulturrat*. Die Arbeitserfahrungen beim Spitzenverband der Bundeskulturverbände führte uns schließlich zur Gründung des *Netzwerk Zirkus*, das seit einem Jahr besteht. Ziel des Netzwerkes ist es, den Zirkus auf einer kulturpolitischen Ebene sichtbar zu machen. Es setzt sich für einen Dialog über Zirkus in Deutschland ein, um langfristig die Bedingungen für den Zirkus hierzulande zu verbessern. In diesem Zusammenhang entwickelte sich die Idee für die vorliegende Arbeit.

1.2 AUFBAU DER ARBEIT

Der Beschreibung der Produktionsbedingungen wird ein Einblick in die historischen Entwicklungen des Zirkus vorangestellt. Der geschichtliche Bezug verdeutlicht die Besonderheiten der einzelnen Sparten⁴ des Zirkus und trägt zu einem besseren Verständnis der aktuellen Situation bei. Im weiteren Verlauf werden die gegenwärtige Situation und die Produktionsbedingungen von Zirkus in Deutschland dargestellt und analysiert. Abschließend werden kulturpolitische Maßnahmen vorgeschlagen, die zu einer Verbesserung der Bedingungen beitragen können. Weil Zirkusunternehmen oft nicht nur in einem Bundesland, sondern national tätig sind, sind bundesweite Strukturmaßnahmen erforderlich, sodass hier der Fokus auf die Bundeskulturpolitik gelegt werden soll. Der Anstoß der *Kulturstiftung des Bundes* zur Entwicklung des Tanzes in Deutschland dient in diesem Zusammenhang als Beispiel einer Initiative auf Bundesebene zur Stärkung einer Kunstform. Mit dem *Tanzplan Deutschland* leistete sie einen wesentlichen Beitrag zur Verbesserung der Produktionsbedingungen in diesem Bereich.

1.3 UNTERSUCHUNGSMETHODE

Wie bereits beschrieben, gibt es über die aktuelle Lage des Zirkus in Deutschland wenig Literatur. Es wurden daher eigens für diese Arbeit Daten erhoben; sie bilden die Grundlage der Analyse der Produktionsbedingungen. Eine umfassende

⁴ Die Sparten sind: Traditioneller Zirkus, Varieté, Dinner-Theater, Neuer Zirkus sowie Straßenzirkus.

Untersuchung der Zirkuslandschaft würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Die Befragung macht entsprechend nur einen Ausschnitt sichtbar.

Wir haben jeweils ein Zirkusunternehmen aus den unterschiedlichen Bereichen in die Untersuchung einbezogen. Um die Vergleichbarkeit der Daten zu gewährleisten, musste eine weitere Eingrenzung vorgenommen werden: Der Bereich des Straßenzirkus fällt, bei näherer Betrachtung, im Vergleich zu den anderen Sparten heraus. Sowohl im Traditionellen Zirkus, als auch im Varieté, im Dinner-Theater und im Neuen Zirkus ist die Produktion durch eine vorgegebene Bühnensituation gekennzeichnet, d. h. die Zuschauer sind anwesend und richten ihre Aufmerksamkeit auf die Bühne. Bei einer Aufführung des Straßenzirkus muss diese Bühnensituation in der Regel zunächst geschaffen werden, da die Zuschauer erst zum Zusehen animiert werden müssen. Aufgrund dieser komplexen Aufgabe, die an die Künstler gestellt wird, ist Straßenzirkus nur bedingt mit den anderen Sparten vergleichbar.⁵ Aus diesem Grund ist der Straßenzirkus nicht Teil der Betrachtungen dieser Arbeit.

Die Expertenbefragungen wurden mit Hilfe schriftlicher Fragebogen durchgeführt, sie sind im Anhang beigefügt. Befragt wurde jeweils eines der renommiertesten Unternehmen der jeweiligen Sparte. Diese sind:

- *Circus Roncalli* für den Traditionellen Zirkus
- *GOP Entertainment Group* für die Varietés
- *Palazzo Produktionen* für die Dinner-Theater
- *Initiative Neuer Zirkus* für den Neuen Zirkus

Der Fragebogen umfasst neun Fragen. Die ersten acht Fragen betreffen die aktuelle Produktionspraxis des Unternehmens; z. B. wie viele Produktionen es gibt, wie lange die Proben dafür sind, wer an der Produktion beteiligt ist. Die letzte Frage behandelt die möglichen Probleme der Produktionsphase. Gefragt wird nach den Idealvorstellungen für eine Produktion. Um die Frage zu konkretisieren, werden Beispiele der Beantwortung gegeben. Die Beispiele dienen den Unternehmen als Orientierung, gleichzeitig ist die Frage offen.

⁵ Siehe dazu Europäisches Parlament (Hrsg.): *Street Artists in Europe*, Brüssel, 2007.

Nach einem persönlichen Gespräch mit den Ansprechpartnern wurden die Fragebogen an die Teilnehmer verschickt. Alle vier Unternehmen haben sich zur Beantwortung der Fragebogen bereit erklärt und diese zurückgesendet.

Eine weitere Grundlage ist die Transkription einer eineinhalbstündigen Podiumsdiskussion zum Thema *Produktionsbedingungen des Zirkus in Deutschland*, die ebenfalls als Anhang dieser Arbeit beigefügt ist. Die Diskussion wurde am 14. Oktober 2013 vom *Netzwerk Zirkus* veranstaltet und von uns als Gründern der Initiative moderiert. Auf dem Podium diskutierten:

- Anke Politz, Künstlerische Leitung der *Chamäleon Productions*
- Jenny Patschovsky, Gründerin von *Atemzug*, Initiatorin der *Initiative Neuer Zirkus*
- Maximilian Rambaek, Regisseur
- Wolfgang Hoffmann, Gründer der *Fabrik Potsdam* und der *Aurora Nova Productions*

2 DIE GESCHICHTE DES ZIRKUS

Die Geschichte des Zirkus ist keine eindimensionale Entwicklung, sondern beschreibt Vergangenheit und Werdegang des Traditionellen Zirkus, des Varietés und des Neuen Zirkus. Die unterschiedlichen Sparten haben auch heute eigene Ausprägungen, die sich aus den jeweiligen Entstehungsgeschichten und der Entwicklung ergeben. Zum Verständnis der aktuellen Problemfelder und der Unterschiede in den einzelnen Bereichen, wird hier zunächst die Geschichte jeder einzelnen Sparte im Überblick dargestellt.

2.1 DER TRADITIONELLE ZIRKUS

Die ältesten Zeugnisse über die Existenz von Artistik und Gauklerkünsten sind über 5000 Jahre alt und finden sich in altägyptischen Bildwerken, beispielsweise in Felsgräbern und auf Basaltsteinen. Die Abbildungen und Malereien zeigen unter anderem akrobatische Figuren, jonglierende Frauen und andere gymnastische Künste.⁶

Schon in der Antike gab es Zirkusveranstaltungen, die allerdings nicht viel mit dem Zirkus, wie er heute bekannt ist, gemeinsam hatten. Die großen Arenen und Amphitheater im Römischen Reich dienten der Unterhaltung der Bevölkerung, waren aber hauptsächlich durch ihren Wettkampfcharakter geprägt.⁷ Der älteste Zirkus, der „Circus Maximus“ in Rom, war in erster Linie ein *„Kampfsplatz für Reiter und Wagenlenker“*⁸, der in den Pausen Platz für akrobatische Darbietungen bot. Mit dem Untergang des Römischen Reiches verschwand der Zirkus in dieser Form.⁹ In der gesamten Zeit des Mittelalters existierte der Zirkus nicht, es gab jedoch Gauklertruppen, die zur Unterhaltung der höfischen Gesellschaft auftraten und auf Marktplätzen und in Wirtshäusern zu finden waren. Es wird angenommen, dass viele der ehemaligen Gladiatoren unter den wandernden Gauklertruppen des fahrenden Volkes in Europa zu finden waren.¹⁰ Eine bedeutende Rolle für die Gaukler spielten im späten Mittelalter und zu Beginn der Neuzeit die großen Jahrmärkte. Neben der

⁶ Vgl. Halperson, Joseph: Das Buch vom Zirkus, Düsseldorf, 1926, S. 17.

⁷ Vgl. Kusnezow, Jewgeni: Der Zirkus der Welt, Berlin, 1970, S. 9.

⁸ Müller, Uta: Informationsverhalten beim Kauf von Unterhaltungsdienstleistungen, Marburg, 2008, S. 32.

⁹ Vgl. Halperson, a. a. O., S. 23.

¹⁰ Vgl. ebd.

wachsenden wirtschaftlichen Bedeutung durch den aufblühenden Handel waren sie auch ein Ort der Unterhaltung und Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens. Es gibt Berichte über Seiltänzer, Jongleure, Feuerschlucker, Luftakrobaten und dressierte Tiere, die auf den Jahrmärkten zu sehen waren.¹¹ Ab Mitte des 18. Jahrhunderts verloren die Jahrmärkte an Bedeutung, da die beginnende Industrialisierung die Bedingungen für den Handel veränderten. Die Produktion wurde durch die neuen technischen Möglichkeiten industrialisiert und die traditionellen handwerklichen Produktionsweisen traten in den Hintergrund. Das wirtschaftliche und gesellschaftliche Leben verlagerte sich zunehmend in die Städte, womit gleichzeitig ein starkes Wachstum derselben verbunden war.¹² Zur gleichen Zeit entwickelte sich eine neue Form der Unterhaltung, die bis dahin auf den Jahrmärkten nur vereinzelt auftrat: das Kunstreiten, aus dem sich im späteren Verlauf der Zirkus, wie wir ihn heute verstehen, entwickelte. Im 18. Jahrhundert spielte das Pferd eine wichtige Rolle. Es war nicht nur im Transportwesen und in der Landwirtschaft, sondern auch in hohem Maße für die Armee von Bedeutung.¹³ Kenntnis über und ein versierter Umgang mit dem Pferd gehörten beim Adel zum guten Ton und begünstigten das Interesse an Pferdevorfürungen. Insbesondere in England waren gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Voraussetzungen für die Kunstreitergesellschaften günstig, da hier die beschriebene Entwicklung am weitesten vorangeschritten war. Der Kunstreiter Philip Astley gilt als Begründer des Zirkus, wie wir ihn heute kennen. Nach seiner Entlassung aus dem Militär gründete er 1768 in London eine Reitschule, für die er zu Werbezwecken Kunstreiter-Vorfürungen veranstaltete. Neben den Pferdedarbietungen wurden nach und nach andere Darbietungen von Akrobaten, Seiltänzern und „Spaßmachern“ gezeigt.¹⁴ 1782 ließ Philip Astley das erste feststehende Zirkusgebäude errichten: *Astleys Amphitheater*. Die für den Zirkus heute noch charakteristische runde Manege lässt sich auf die Bedürfnisse der Pferdedarbietungen zurückführen: Sie ermöglicht einen ruhigen Gang des Pferdes und begünstigt das akrobatische Arbeiten auf dessen Rücken.¹⁵ Aufgrund seines großen Erfolges expandierte Astley kurz darauf, 1783, und errichtete in Paris ebenfalls einen feststehenden Zirkus. Im ausgehenden 18. Jahrhundert und der ersten

¹¹ Vgl. Kusnezow, a. a. O., S. 10.

¹² Vgl. Wagner, Bernd: Fürstenhof und Bürgergesellschaft – Zur Entstehung, Entwicklung und Legitimation von Kulturpolitik, Essen, 2009, S. 198.

¹³ Vgl. Kusnezow, a. a. O., S. 13.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 14.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 8.

Hälfte des 19. Jahrhunderts stieg die Zahl der Zirkusgebäude kontinuierlich im europäischen Raum.¹⁶ Künstlerisch orientierte sich der Zirkus weiterhin hauptsächlich am Geschmack des Adels und des Militärs; dabei behielt das Kunstreiten seine tragende Rolle. Die Gesamtinszenierungen einer Aufführung wurden zunehmend wichtiger, wobei die einzelnen Darbietungen in einen thematischen Zusammenhang gestellt wurden. Als Themen dienten mythologische Stoffe, historische Geschehnisse und gegenwärtige Ereignisse, die auch pantomimisch umgesetzt wurden. Diese sogenannte *Romanische Schule* entwickelte sich maßgeblich in Paris und prägte bis Mitte des 19. Jahrhunderts die europäische Zirkuslandschaft.¹⁷ Ab den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts nahm der Zirkus in Deutschland zunehmend Einfluss auf die Entwicklung der europäischen Zirkuslandschaft und setzte neue künstlerische Maßstäbe. Ernst Jakob Renz, Gründer des *Circus Renz*, orientierte sich mit seinen Programmen nicht mehr vordergründig an Adel und Militär, sondern stützte sich vorrangig auf die Bedürfnisse des aufstrebenden Bürgertums.¹⁸ Durch die fortschreitende Industrialisierung und die damit verbundenen ökonomischen Veränderungen entwickelte sich eine bürgerliche Gesellschaft mit wachsender wirtschaftlicher und politischer Bedeutung. Dieses selbstbewusste Bürgertum strebte auch kulturell nach Unabhängigkeit von Hof und Adel.¹⁹

„[...] die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Vehemenz herausbildende bürgerliche Gesellschaft bildetet eigene Verhaltensformen und Strukturen aus, die sich vor allem in kulturellen und intellektuellen Feldern von Hof, Staat und Kirche abkoppelten.“²⁰

Im Zirkus standen jetzt nicht mehr die Pferdevorfürungen im Mittelpunkt; es entwickelten sich neue Genres, wie Wildtierdressur oder Luftakrobatik, die eine große Vielfalt für das Publikum boten. Die ehemals zusammenhängenden Vorstellungen lösten sich in so genannte „Nummernprogramme“ auf, die täglich neu zusammengesetzt und variiert werden konnten. Auch technische Neuerungen, wie beispielsweise die Elektrizität, die neue Beleuchtungskonzepte ermöglichte, trugen zum Erfolg der Zirkusprogramme bei.²¹

¹⁶ Vgl. Kusnezow, a. a. O., S. 26-29.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 29-32.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 73.

¹⁹ Vgl. Wagner, a. a. O., S. 201.

²⁰ Ebd., S. 204.

²¹ Vgl. Kusnezow, a. a. O., S. 74f.

Ende des 19. Jahrhunderts trat der amerikanische Zirkus immer mehr in den Vordergrund. Dieser war geprägt durch seinen Reisecharakter, denn anders als in Europa gab es in den USA keine feststehenden Zirkusbauten.²² Um möglichst viele Orte in den dünn besiedelten Gegenden der USA in kurzer Zeit hintereinander zu bespielen, brachte der amerikanische Zirkus entscheidende logistische Neuerungen für den Zirkus. So entwickelte sich das transportable Zirkuszelt, das „Chapiteau“, das leichter zu transportieren, billiger und schneller auf- und abzubauen war als die bis dahin üblichen Bretterverschläge. Zudem spielte das sich entwickelnde Eisenbahnnetz eine entscheidende Rolle, da es das Reisen schneller und einfacher machte.²³

Die Vorstellungen des amerikanischen Zirkus konzentrierten sich zunehmend auf das Geschäft mit der Sensation und boten dem Zuschauer verschiedene gewagte artistische, exotische und kuriose²⁴ Darbietungen, teilweise in mehreren Manegen gleichzeitig.²⁵ Insbesondere der Großzirkus *Barnum und Bailey* aus den USA spielte für die weitere Entwicklung der europäischen Zirkuslandschaft eine große Rolle. Mit seiner Europatour um die Jahrhundertwende brachte er den Mehr-Manegen-Zirkus nach Europa und konnte mit seinen Neuerungen große Erfolge verbuchen.²⁶ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkte sich diese „Modernisierung“ des Zirkus in Europa zusehends und führte unter anderem zu einer starken Ausprägung der Sensationsartistik²⁷ und dem Ausbau der technischen Effekte.²⁸ Der erste Weltkrieg unterbrach diesen Prozess und hatte eine nahezu vollständige Zerschlagung der europäischen Zirkuslandschaft zur Folge, die sich jedoch nach dem Krieg in Westeuropa verhältnismäßig schnell wieder etablierte. Begünstigt wurde dies durch die kriegsmüde, nach sorgenloser Unterhaltung suchende Bevölkerung. In dieser Zeit setzte sich der reisende „Chapiteauzirkus“ (Zeltzirkus) endgültig gegenüber dem stationären Zirkus in festen Bauten durch. Die erfolgreichsten Unternehmen in dieser Zeit waren der *Circus Krone*, der an den amerikanischen Drei-Manegen-Zirkus

²² Vgl. Kusnezow, a. a. O., S. 79.

²³ Vgl. Daniel, Noel; Jando, Dominique: *The Circus 1870s - 1950s*, Köln, 2010, S. 86.

²⁴ Die sogenannte Kuriositätensschau, ein Zur-Schau-Stellung von kleinwüchsigen Menschen, Menschen mit Behinderungen oder Wolfsmenschen gab es im europäischen Zirkus auch, stand jedoch nicht im Fokus.

²⁵ Vgl. Daniel, Noel; Jando, Dominique, a. a. O., S. 142f.

²⁶ Vgl. Kusnezow, a. a. O., S. 170-173.

²⁷ Zur Sensationsartistik zählen unter anderem die menschliche Kanonenkugel, bei der ein Artist als lebendes Geschoss aus einer Kanone fliegt, oder andere waghalsige Nummern in sehr großer Höhe, die durch das Spiel mit dem Tod besonders große Spannung bei den Zuschauern erzeugen.

²⁸ Vgl. Kusnezow, a. a. O., S. 180ff.

anknüpfte und *Sarrasani*, der durch Größe und Ausstattung überzeugte.²⁹ Das Nummernprogramm mit einem Zusammenspiel von Raubtierdressuren, Sensationsnummern, Akrobatik und Clownerie setzte sich endgültig durch.³⁰

Viele Unternehmen kämpften in dieser Zeit mit großen finanziellen Problemen und der Konkurrenz von Film, Varieté und Revue. Die Weltwirtschaftskrise Ende der zwanziger Jahre zwang viele Zirkusse in den Konkurs, da aufgrund der hohen Arbeitslosigkeit das Publikum fehlte.

„In Deutschland existierten von ehemals 56 Groß- und Mittelzirkussen nur noch sechs namhafte Unternehmen.“³¹

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland im Jahr 1933 brachte für die Traditionelle Zirkuslandschaft große Veränderungen. Der Umgang der deutschen Zirkusse mit den Bedingungen im Dritten Reich kann nicht als einheitliche Entwicklung beschrieben werden. Einige bekannte Zirkusdirektoren traten der NSDAP bei und stellten ihre Auslandsgastspiele in den Dienst der nationalsozialistischen Propaganda. In den zahlreichen mittleren und kleinen Unternehmen gab es zunächst vereinzelte Verfolgungen „nicht arischer“, besonders der jüdischen Artisten. Mit dem Inkrafttreten der Nürnberger Rassengesetze 1935 verschärfte sich die Situation und es gab zunehmend Verbote, die das Auftreten ausländischer Artisten, das Spielen jüdischer Musik und das Tragen bestimmter Kostümierungen untersagten. Diese Repressionen machten sich besonders in der künstlerischen Entwicklung des Zirkus bemerkbar und hatten eine gewisse Einseitigkeit der Programme zur Folge.³² Mit Beginn des Krieges wurden zahlreiche Artisten einberufen und die wirtschaftliche Lage der Zirkusbetriebe verschlechterte sich aufgrund von Futtermangel und Transportproblemen zunehmend. Obwohl es einige Unternehmen gab, die bis zum Ende des Krieges zur Ablenkung der Bevölkerung den Spielbetrieb aufrecht erhalten konnten, wurden fast alle Zirkusse in den letzten Kriegsmonaten zerstört.³³

Bis zu diesem Punkt kann die Geschichte des Traditionellen Zirkus zum Großteil als eine internationale Geschichte verstanden werden. Im weiteren Verlauf soll die Situation des Zirkus in Deutschland nach 1945 beleuchtet werden. Die Entwicklungen

²⁹ Vgl. Kusnezow, a. a. O., S. 208ff.

³⁰ Vgl. Europäisches Parlament (Hrsg.), a. a. O., S. 38.

³¹ Kusnezow, a. a. O., S. 243.

³² Vgl. ebd., S. 254-260.

³³ Vgl. ebd., S. 259f.

nach dem Zweiten Weltkrieg in der Bundesrepublik Deutschland (BRD) und der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) verliefen unterschiedlich, daher wird auf den Zirkus in der DDR in einem gesonderten Kapitel eingegangen und an dieser Stelle die Situation in der BRD beschrieben.

Nach dem Krieg gab es in der BRD fast keine Zirkusunternehmen mehr. Die Gebäude wurden, wenn sie nicht schon vor dem Krieg abgerissen waren, durch den Krieg fast vollständig zerstört. In der Nachkriegszeit gab es sehr schnell zahlreiche Wiederaufnahmen und Neugründungen von Zirkussen. Der *Circus Krone* feierte schon im Winter 1945 sein Comeback. Noch heute gehört er zu den traditionsreichsten und ältesten Zirkusunternehmen Europas.³⁴ Viele Betriebe konnten jedoch der Konkurrenz zu Fernsehen, Kino oder Vergnügungspark nicht standhalten.³⁵ Besonders in den sechziger Jahren mussten viele der Zirkusse den Betrieb einstellen; man spricht in diesem Zusammenhang vom „großen Zirkussterben“³⁶. Das öffentliche Interesse am Zirkus ließ nach und sein Ansehen als Kunstform ging verloren.³⁷

Die Gründung des *Circus Roncalli* 1976 brachte neue Impulse in die Zirkuslandschaft in Westdeutschland. Er setzt noch heute auf die Erinnerung an den poetischen, romantischen Zirkus und gestaltet den Besuch für die Zuschauer als nostalgisches Gesamtkunstwerk. An der Schnittstelle von Traditionellem Zirkus, Varieté, Theater und auch Tanz entstanden im weiteren Verlauf neue Formen des Zirkus, wie der *Cirque du Soleil*, die nur schwer mit einem Traditionellen Zeltzirkus gleichzusetzen sind.³⁸

2.1.1 Traditioneller Zirkus in der DDR

In der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) gab es direkt nach dem Krieg zahlreiche Wiederaufnahmen und Neugründungen von Traditionellen Zirkusbetrieben, deren Zahl sich auch hier schnell wieder reduzierte.³⁹ Mit der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) im Oktober 1949 und dem Einsetzen der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten 1951 wurden die drei größten Zirkusse der DDR (*Zirkus Busch*, *Zirkus Barlay* bzw. *Berolina* und *Zirkus Aeros*) verstaatlicht und in

³⁴ Vgl. Kusnezow, a. a. O., S. 269.

³⁵ Vgl. Müller, a. a. O., S. 36.

³⁶ Vgl. Kusnezow, a. a. O., S. 273.

³⁷ Vgl. Europäisches Parlament (Hrsg.), a. a. O., S. 7.

³⁸ Vgl. Müller, a. a. O., S. 36.

³⁹ Vgl. Winkler, Dietmar: Zirkus in der DDR - Im Spagat zwischen Nische und Weltgeltung, Berlin, 2009, S. 12.

das Volkseigentum überführt. Das Kulturministerium, welches ab 1954 die Kommission ersetzte, beschloss am 22.12.1960 die Errichtung des *VEB Zentral-Zirkus*, die den Zusammenschluss der volkseigenen Unternehmen vorsah. Dieser wurde später in *Staatszirkus der DDR* umbenannt.⁴⁰ Durch diese Maßnahme wurden die Zirkusbetriebe in die Zentralwirtschaft der DDR eingegliedert und einer Generaldirektion unterstellt. Unter anderem wurden für den Zentral-Zirkus folgende Aufgaben festgelegt:

„[...] den Inhalt der Programme und Tourneepäne der einzelnen Betriebe in Übereinstimmung mit den politischen und ökonomischen Schwerpunktaufgaben und den Volkswirtschaftsplänen zu bringen;
[...]
Der Betrieb übt im Auftrag des Ministeriums für Kultur die Funktion der kulturpolitischen Anleitung der Koordinierung der Programmgestaltung und Tourneepanung einschließlich der Auslandstätigkeit der ihm nicht unterstellten volkseigenen und privaten Zirkusse aus; [...]“⁴¹

Diese Aufgabenbeschreibung zeigt, dass der Zirkus, wie alle anderen Künste in der DDR, einer staatlichen Kontrolle unterstand und der sozialistischen Programmatik mit ästhetischen und thematischen Vorgaben folgen musste.⁴² Der Traditionelle Zirkus in der DDR konnte im Vergleich zur Bildenden Kunst oder Literatur weiterhin relativ unabhängig und selbstständig von politischen Vorgaben agieren, was auf den im wesentlichen unpolitischen Charakter der Zirkuskunst der DDR zurückzuführen ist.⁴³

Die Verstaatlichung war für die Artisten und Zirkusse eine erhebliche Verbesserung ihrer sozialen und wirtschaftlichen Lage.⁴⁴ So erhielten Artisten im Betrieb eine feste Anstellung und eine gesicherte Altersrente. Die Größe des Staatszirkus machte betriebseigene Schulen, Kindergärten, Ambulanzen und Küchen möglich. Die Anerkennung als eine gleichberechtigte Kunstform neben etablierten Ausdrucksformen wie Theater, Literatur und Musik, mit staatlicher Förderung, verhalf dem Traditionellen Zirkus in der DDR zu einer Blütezeit und gesellschaftlicher Anerkennung.

Im Gegensatz zum Staatszirkus war die Situation für die privaten Zirkusse deutlich schwieriger. Der Erlass von Zulassungs- und Lizenzordnungen für private Zirkusse

⁴⁰ Vgl. Winkler, a. a. O., S. 198-201.

⁴¹ Ebd., S. 200.

⁴² Siehe dazu Goeschen, Ulrike: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR, Berlin, 2001.

⁴³ Vgl. Wein, Martin: Zirkus zwischen Kunst und Kader - Privates Zirkuswesen in der SBZ/DDR, Berlin, 2001, S.122.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 56.

durch die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten ab 1952 und das Kulturministerium ab 1954 erschwerte ihre Arbeit zusehends. Die verbleibenden, nicht staatlichen Zirkusunternehmen erhielten nur dann eine Lizenz, wenn sie sowohl einen künstlerischen als auch materiellen Mindeststandard erfüllten.⁴⁵ Diese Kontrolle ermöglichte zum einen die Sicherstellung der Qualität der kleinen Unternehmen, und zum anderen bot sie die Möglichkeit der kontrollierten Reduzierung der privaten Betriebe.⁴⁶ In den achtziger Jahren reisten auf dem Gebiet der DDR nur einige wenige private Zirkusse neben dem Staatszirkus.

Nach der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten verringerten sich die Besucherzahlen des *Staatszirkus der DDR* schlagartig und ohne staatliche Förderung verschlechterte sich seine wirtschaftliche Lage. Als Volkseigentum fiel der Staatszirkus unter die Verwaltung der Treuhandgesellschaft, die die angestellten Artisten kündigte und nach und nach Technik, Material und Tiere zu Tiefpreisen verkaufte. Für viele der Artisten und vor allem Dresseure war dies eine tragische Entwicklung, da die Tiere für sie nicht nur ihren Lebensunterhalt bedeuteten, sondern auch einen Teil ihrer Familie darstellten. Obwohl es den Staatszirkus faktisch nur noch bis 1990 gab, erstreckte sich seine Abwicklung durch die Treuhandgesellschaft bis in das Jahr 2000.⁴⁷

2.2 DAS VARIÉTÉ

Die Geschichte des Varietés in Deutschland beginnt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie ist eng verbunden mit den sozioökonomischen Umbrüchen dieser Epoche, wie der Emanzipation der bürgerlichen Gesellschaft sowie der zunehmenden Urbanisierung im Zuge der Industrialisierung.⁴⁸

Mit dieser gesellschaftlichen Entwicklung entstanden zum Anfang des 19. Jahrhunderts in Deutschland von der Aristokratie unabhängige Formen urbanen Vergnügens, die allen sozialen Schichten zugänglich waren. Nicht nur Bürger, auch junge Adelige, Bewohner der ländlichen Gebiete und Prostituierte waren in den neuen Etablissements anzutreffen. Die städtische Gesellschaft berauschte sich an

⁴⁵ Vgl. Winkler, a. a. O., S. 460ff sowie Wein, a. a. O., S.47-50.

⁴⁶ Vgl. Winkler, a. a. O., S. 565.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 438-442.

⁴⁸ Vgl. Wagner, a. a. O., S. 272-276.

ihren neuen Möglichkeiten und an vielen Ecken entstanden Amüsierbetriebe, die auf das sprichwörtliche Dreigespann „Wein, Weib und Gesang“ aufbauten und damit das Fundament für das moderne Varieté legten. Grundprinzip ist die Mehrfachbefriedigung des Publikums durch Gastronomie, Livemusik sowie Berührungspunkte mit dem Prostituiertenmilieu.⁴⁹ Zentren dieser Entwicklung waren zunächst nicht die Residenzstädte sondern die industriellen Ballungsgebiete und Hafenstädte wie Chemnitz, Leipzig und Hamburg – sowie auf europäischer Ebene Manchester, Lyon und Łódź.⁵⁰

Mitte der 1840er Jahre etablierten sich als unterhaltende Elemente neben der Musik und der Erotik zunehmend artistische, tänzerische und humoristische Elemente in den Trink- und Verzehrbetrieben.⁵¹ Zur gleichen Zeit entwickelten sich in Frankreich und England ähnliche Etablissements. In Frankreich setzte sich für diese aus Verzehr, Konzert sowie Tanz- und Artistikeinlagen bestehende Kunstform die Bezeichnung Varieté und ab 1852 in England der Begriff Music-Hall durch. Die englische Music-Hall wurde so erfolgreich, dass ab 1853 auch die deutschen Unterhaltungsrestaurants das Wort Halle vermehrt in ihrem Namen trugen⁵² und sich als Kennzeichnung für diese neue Kunstform der Begriff Singspielhalle einbürgerte. Die Ausformung des Varietés als Gattung, wie wir sie heute kennen, datiert der Berliner Theaterwissenschaftler Wolfgang Jansen auf das Jahr 1860. Die von Friedrich Gottlieb Großkopf geleitete Singspielhalle *Walhalla* in Berlin setzte ab diesem Zeitpunkt programmatisch auf ein Grundgerüst aus Komik, Vorträgen, Gesang und Gymnastik; mit Kostümen und dramatischen Szenen entstand ein Gesamtkonzept aus aufeinanderfolgenden Nummern. Aufgrund des außerordentlichen Erfolges wurde diese Idee oft kopiert. Das heute gebräuchliche Wort Varieté setzte sich kurz darauf, im Jahre 1875, auf Initiative des Betreibers Calli Callenbacher aus Berlin in Deutschland durch.⁵³

In den Gründungsjahren war das Varieté durch die Nähe zur Prostitution sowie von derben und frivolen Aufführungen geprägt. Es erfreute sich großer Beliebtheit, wurde jedoch von den Mitgliedern der gehobenen städtischen Gesellschaft wenn überhaupt nur heimlich besucht. Das änderte sich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts als mit

⁴⁹ Vgl. Jansen, Wolfgang: *Das Varieté – Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*, Berlin, 1990, S. 23.

⁵⁰ Vgl. Günther, Ernst: *Die Geschichte des Varietés*, Berlin, 1978, S. 28.

⁵¹ Vgl. Jansen, a. a. O., S. 25.

⁵² wie z. B. die Berliner Liederhalle (1861) oder die Musen Halle in der Berliner Leipziger Straße (1953).

⁵³ Vgl. Jansen, a. a. O., S. 47-53.

dem Berliner *Wintergarten* die erste Varieté Bühne mit internationalem Renommee entstand. Als Unterhaltungsbühne des luxuriösen *Central-Hotels* an der Berliner Friedrichstraße erbaut, war der *Wintergarten* bei der wirtschaftlichen und politischen Elite der Stadt außerordentlich beliebt; er galt zu dieser Zeit als „*mondän und ultraschick*“⁵⁴.

Seinen Höhepunkt erlangte das Varieté zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Mit dem steigenden künstlerischen Anspruch der Variétébetreiber verloren die Varietés jedoch ein Wesensmerkmal: die gesellschaftliche Kommunikation. Mit der zunehmenden Elektrifizierung und dem steigenden künstlerischen Selbstvertrauen begann man den Zuschauerraum in den Varietés abzdunkeln, um mehr Aufmerksamkeit auf das Bühnengeschehen zu lenken. Diese Entwicklung hatte jedoch zur Folge, dass der kommunikative Charakter des Varietés verloren ging und immer mehr Zuschauer das Bedürfnis nach Zusammenkunft und Austausch an anderen Orten befriedigten. Dazu kam die Konkurrenz durch neue Unterhaltungsformen, wie das Kino und das Kabarett, die für einen deutlichen Besucherschwund sorgten. Existentiell bedrohlich für alle Varietés war der Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Aus Angst vor ausländischen Spionen wurden alle Artisten unter Generalverdacht gestellt und die für sie so essentielle Reisefreiheit war von einem auf den anderen Tag eingeschränkt.⁵⁵

Im Laufe des Krieges änderte sich die Situation: Die Varietés übernahmen eine Kompensationsfunktion, indem sie die Fronturlauber und Kriegsmüden unterhielten. In der entbehrungsreichen Zeit kurz vor Ende des Ersten Weltkrieges und in den Nachkriegsjahren sorgte der Drang nach sorgenfreier, ausgelassener Unterhaltung für ein Boom der Varietés und die 1920er Jahre wurden zu den goldenen Jahren der Variétébranche.⁵⁶

„Die quantitative Seite dieser Beliebtheit erfasste beispielsweise die Statistischen Jahrbücher Berlins, die etwa für den 1. Mai 1922 rund 170 Varietés (neben 51 Schauspielhäusern) registrierten, von denen alleine 23 eine Kapazität von mehr als 1000 Plätzen aufwiesen.“⁵⁷

⁵⁴ Günther, a. a. O., S. 138.

⁵⁵ Vgl. Jansen, a. a. O., S. 187-195.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 195-198.

⁵⁷ Ebd., S. 9.

Gegen Ende der zwanziger Jahre veränderte sich die Stimmung und antisemitische und fremdenfeindliche Zwischenfälle gegen Artisten und Conférenciers⁵⁸, die Teil einer multikulturellen Gemeinschaft waren, erschwerten den Varietébetrieb. Diese fremdenfeindliche Stimmung verbreitete sich darüber hinaus durch die Weltwirtschaftskrise von 1929 auch in der deutschen Artistengemeinschaft. Zunehmende Repressionen gegen Artisten und Betreiber führten zu einer vermehrten Aufgabe der Spieltriebe und leiteten den Niedergang des Varietés ein.⁵⁹ Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten am 30.01.1933 wurde das Varieté abermals funktionalisiert und einige Betriebe in die nationalsozialistische Organisation *Kraft durch Freude* (KDF) überführt. Damit übernahmen sie erneut eine Kompensationsfunktion innerhalb der Kriegsmaschinerie. Mit dem Zweiten Weltkrieg endete die große Zeit des deutschen Varietés.⁶⁰

Nach einigen gescheiterten Versuchen der Wiederbelebung in der Nachkriegszeit besiegelten die von den Alliierten eingesetzte Vergnügungssteuer und die Verbreitung neuer Medien wie Kino und Fernsehen das vorläufige Ende dieser Kunstform.⁶¹ Ein weiterer Aspekt, der den Verfall der Variétékultur in Westdeutschland erklärt, ist die Rückbesinnung auf einen engen Kulturbegriff der Weimarer Klassik⁶² (affirmativer Kulturbegriff) nach 1949 und der Massenkulturkritik der Frankfurter Schule. Die Hauptvertreter der Kritischen Theorie Max Horkheimer und Theodor W. Adorno erkannten in der privaten Kulturindustrie ein Mittel zur Gleichschaltung der Gesellschaft. Kritische und nonkonforme Kunst können laut der Autoren nicht unter den Bedingungen des Marktes entstehen.⁶³

„Die Analyse, die Tocqueville vor hundert Jahren gab, hat sich mittlerweile ganz bewahrheitet. Unterm privaten Kulturmonopol lässt in der Tat ‚die Tyrannei den Körper freie und geht geradewegs auf die Seelen los. Der Herrscher sagt dort nicht mehr: du sollst denken wie ich oder sterben. Er sagt: es steht dir frei, nicht zu denken wie ich, dein Leben, deine Güter, alles soll dir bleiben, aber von diesem Tage an bist du ein Fremdling unter uns.‘“⁶⁴

In der DDR entwickelte sich nach dem Krieg schnell eine neue Variétélandschaft. Anders als im Westen gab es in der SBZ keine Vergnügungssteuer, was diese

⁵⁸ Conférenciers führen in einem Variété durch das Programm und verbinden mit humoristischen oder magischen Zwischenspielen die einzelnen Darbietungen der Artisten, Tänzer o. ä.

⁵⁹ Vgl. Jansen, a. a. O., S. 237-248.

⁶⁰ Vgl. ebd., 233 -235.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 257.

⁶² Siehe dazu Kapitel 4.1.

⁶³ Vgl. Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/Main, 2012, S. 128-170.

⁶⁴ Ebd., S. 141.

Entwicklung begünstigte. Es entstanden bis 1957 Varietébetriebe in Berlin, Magdeburg, Halle, Zwickau und Karl-Marx-Stadt mit bis zu 1.600 Plätzen. Ab den 1950er Jahren gab es zunehmend Volkseigene Betriebe, die im weiteren Verlauf der 1960er Jahre in der VEB Konzert und Gastspieldirektion unterstellt wurden. Diese regelte auf zentraler Ebene unter anderem die Künstlervermittlung, die Zulassungen und die Gagenordnung der Varietétheater und Künstler.⁶⁵ Im Vergleich zum Traditionellen Zirkus spielte jedoch das Varieté in der DDR eine unbedeutendere Rolle.

In Westdeutschland ermöglichte erst die Öffnung des Kulturbegriffs Anfang der 1970er Jahre und die Formulierung der Neuen Kulturpolitik durch Hermann Glaser und Hilmar Hoffman 1974 die Rückkehr des Varietés.⁶⁶ Dem Aufbruch des Freien Theaters folgten artistische Shows in den öffentlichen Raum. Anfang der achtziger Jahre gründete sich das Berliner *Tempodrom*, zu dieser Zeit noch ein feststehendes Zelt in der Nähe des Potsdamer Platz, als „schräg-schrille“ artistische Produktionsstätte, die den Neubeginn des Varietés in Deutschland antizipierte. Ende der achtziger Jahre erreichte die akademische Diskussion um die Postmoderne die Feuilletons und die Gesellschaft. Die Erfolge von Umberto Eco's Roman *Der Name der Rose*, Jeff Koons' Kitsch-Plastiken und der Welterfolg des Musicals *Phantom der Oper* sind Teil des Prozesses der Aufnahme der Populärkultur in die postmoderne Hochkultur. Diese ermöglichte die Wiederbelebung der Variétékultur. Ende der achtziger Jahre folgten dieser Entwicklung die Neueröffnungen von Varietétheatern, wie 1988 der *Tigerpalast* in Frankfurt, 1990 das *Chamäleon Theater* in Berlin oder 1992 das *GOP* in Hannover.⁶⁷

2.2.1 Das Dinner-Theater

Anfang der 1980er Jahre entwickelte sich in Deutschland eine Variante des Varietés, das Dinner-Theater. Wie im Varieté ist die Mehrfachbefriedigung des Publikums durch Gastronomie, Musik, Artistik, Tanz und Comedy das Grundelement dieser Spielart. Die Unterschiede zum Varieté ergeben sich bei dieser Kunstform durch die Spielstätte und die Rolle der Gastronomie.⁶⁸

⁶⁵ Vgl. Günther, a. a. O., S. 170-182.

⁶⁶ Siehe dazu Kapitel 4.1.

⁶⁷ Vgl. Jansen, a. a. O., S. 9-18.

⁶⁸ Vgl. Kundrass, Tiffany: Entertainment total – Die Entwicklung neuer Theaterformen am Beispiel Palazzo, München, 2011, S. 68.

Im Gegensatz zum Varieté ist das Dinner-Theater nicht in einem festen Haus mit Bühne untergebracht, sondern findet in einem historischen Spiegelzelt⁶⁹ aus den zwanziger Jahren oder einem Nachbau statt. In der Regel existieren in einem Dinner-Theater zwei Bühnen, eine zentrale Mittelbühne im Zuschauerraum für die artistischen Darbietungen und eine Seitenbühne für die Livemusik und einzelne Darbietungen, die auf eine Frontalbühne angewiesen sind.

Anders als im Varieté, dessen Eintrittspreis lediglich die Show abdeckt, ist in einem Dinner-Theater das Essen fester Bestandteil des Abends. Das Servieren des Menüs, in der Regel von einem bekannten Koch zusammengestellt, gehört zur Dramaturgie. Die Showelemente fügen sich immer wieder zwischen die einzelnen Gänge, sodass sich Unterhaltung und Gastronomie zu einer Einheit verbinden: Der Fokus im Dinner-Theater verschiebt sich zugunsten der Gastronomie, wie es im Varieté Ende des 19. Jahrhunderts ursprünglich üblich war.⁷⁰

Das erste Dinner-Theater entstand unter dem Schweizer Zirkusdirektor Ueli Hirzel zu Beginn der 1980er Jahre. In den 1990er Jahren folgte dann der Zirkusdirektor Bernhard Paul mit seinem Spiegelzelt *Panem et Circensem* zusammen mit den namenhaften Köchen Alfons Schuhbeck und Hans-Peter Wodarz.⁷¹ Im Zuge von Pauls Erfolg entstanden in vielen weiteren Städten Kopien dieses Showkonzeptes.

2.3 NOUVEAU CIRQUE – NEUER ZIRKUS

Der Neue Zirkus (Nouveau Cirque) entwickelte sich in erster Linie in Frankreich und ist zu gleichen Teilen auf eine kulturpolitische Intervention des französischen Staates und ein verändertes Kunstverständnis⁷² in den späten 1960er Jahre zurückzuführen. Ähnlich wie die Wiederbelebung der Variétékultur ist auch die Entstehung des Neuen Zirkus ein Ergebnis der gesellschaftlichen Veränderungen der späten 1960er und frühen 1970er Jahre. Im Zuge dieser gesellschaftlichen Umbrüche verloren die klassischen Kulturinstitutionen an Bedeutung. Man suchte mit der Öffnung des

⁶⁹ Ursprungsort ist dieses, an ein frühes Zirkuszelt erinnerndes mobiles Bauwerk ist Belgien. Zu Beginn des 20. Jahrhundert wurden die Spiegelzelte dort für Tanzveranstaltungen und Weinverkostungen genutzt. Später waren Spiegelzelte regelmäßig auf Jahrmärkten zu finden. In Deutschland ist lediglich die Bar Jeder Vernunft in einem originalen Spiegelzelt von 1912 untergebracht, alle anderen Spiegelzelte sind Nachbauten.

⁷⁰ Vgl. Kundrass, a. a. O., S. 67-74.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 66.

⁷² Siehe dazu Kapitel 4.1.

Kulturbegriffs nach neuen Ausdrucksformen in den Künsten und vor allem die französische Theaterszene entdeckte die Schriften von Antonin Artaud und sein Konzept des *Theater der Grausamkeit* wieder. Artaud bricht in seinen Schriften mit der aristotelischen Tradition des Illusionstheaters und fordert die Überwindung des Unterschieds zwischen Spiel und Wirklichkeit.⁷³ In Anlehnung an die außereuropäischen Theatertraditionen fordert Antonin Artaud die „*Unterwerfung des Theaters unter den Text zu durchbrechen*“⁷⁴ und das Publikum aus dem Zustand der passiven, niederen Sinnlichkeit zu befreien.⁷⁵ Ähnlich der Konzepte des Freien Theaters wendete man sich auch in der Bildenden Kunst der 1960er Jahre dem Publikum und der Empfindung zu. In den neuen Strömungen wie den Happenings oder dem Wiener Aktionismus tritt das Werk im klassischen Sinn in den Hintergrund und der Körper, die Rezeption und der Prozess rücken in den Vordergrund.⁷⁶ Zeitgleich findet mit der Entstehung der Minimal Music in der Musik eine ähnliche Entwicklung statt.⁷⁷

Historisch sind diese Veränderungen des Theaters und der Bildenden Kunst eine Weiterentwicklung der avantgardistischen Konzepte der Futuristen und Dadaisten vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Bereits dort erkannte man eine Hinwendung der Kunst zum öffentlichen Raum und die Ablehnung eingeübter Rezeptionsmuster. Die Dadaisten und Futuristen inszenierten ihre kulturkritische Programmatik als Aktionskunst oder als Antikunst. Einigen Dadaisten und Futuristen, wie Hugo Ball und Filippo Tommaso Marinetti, diente das Varieté als Vorbild. Varieté und Zirkus, so die Autoren, binden das Publikum in den künstlerischen Prozess ein und sprechen es auf einer emotionalen Ebene an.⁷⁸

„Das Varieté zerstört das Feierliche, das Heilige, das Ernste und das Erhabene in der Kunst. Es hilft bei der futuristischen Vernichtung der unsterblichen Meisterwerke mit, weil es sie plagiiert, parodiert, auf zwanglose Art präsentiert, ohne Apparat und ohne Zerknirschtheit, wie ein x-beliebige Attraktion. [...] Man muss die Überraschung und die Notwendigkeit zu handeln unter die Zuschauer des Parketts, der Logen und der Galerie tragen.“⁷⁹

⁷³ Vgl. Giebel, Heidi: Formen des freien Theaters. Neuer Zirkus, Lüneburg, 2004, S. 17f.

⁷⁴ Artaud, Antonin: Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest. In: Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert, Hamburg, 2009, S. 414.

⁷⁵ Vgl. Artaud, a. a. O., S. 414.

⁷⁶ Traub, Ulrike: Theater der Nacktheit: zum Bedeutungswechsel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900, Bielefeld, 2010, S. 250ff.

⁷⁷ Vgl. Mertens, Wim: American Minimal Music, London, 1988, S. 88.

⁷⁸ Vgl. Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert, Hamburg, 2009, S. 318.

⁷⁹ Marinetti, Filippo Tommaso: Das Varieté (1913). In: Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert, Hamburg, 2009, S. 320ff.

Dieser Rückgriff von Antonin Artaud sowie die Weiterentwicklung dadaistischer und futuristischer Konzepte in den sechziger Jahren weckten großes Interesse an nonverbalen, körperlichen Ausdrucksformen. Dass der Neue Zirkus auf diesem Nährboden vor allem in Frankreich entstand ist, wie erwähnt, auf eine kulturpolitische Intervention der französischen Regierung zurückzuführen.

Parallel zu der gesellschaftlichen Entwicklung war mit dem Höhepunkt der Ölkrise im Herbst 1973 in Frankreich der Höhepunkt der Krise des Traditionellen Zirkus erreicht. Geschwächt durch den allgemeinen Besucherrückgang führten schließlich die stark ansteigenden Ölpreise zu einer vermehrten Aufgabe von Zirkusunternehmen. Die deutlich gestiegenen Transportkosten zwangen selbst die großen, traditionsreichen Unternehmen, wie den *Cirque Medrano* und den *Cirque Jean-Richard*, in die Insolvenz.⁸⁰ Im Jahr 1977 richtete sich Alexis Gruss Junior, einer der bedeutendsten Zirkusunternehmer Frankreichs, hilfesuchend an die französische Regierung. Ein Jahr später setzte Präsident Valérie Giscard d'Estaing daraufhin eine interministerielle Kommission zur Rettung der französischen Zirkuskultur ein. Dieser staatliche „Zirkus-Think-Tank“, unter Mitarbeit des Wirtschafts-, Bildungs-, Kultur- und Landwirtschaftsministeriums, gab eine Reihe von Studien in Auftrag, deren Ergebnisse eindeutig ausfielen: Für das Überleben des Zirkus ist eine umfassende Modernisierung unumgänglich.⁸¹

Die Kommission übertrug die Zuständigkeit für den Zirkus symbolträchtig vom Landwirtschaftsministerium auf das Kulturministerium und richtete einen Fonds mit dem Titel *Association pour la modernisation du Cirque* ein.⁸² Im Jahr 1981 wechselte die Regierung und der neue, sozialistische Präsident François Mitterrand verdoppelte den Kulturhaushalt. Als neuer Minister für Kultur war Jack Lang für den Zirkus zuständig⁸³, und dieser erarbeitete einen Drei-Punkte-Plan:

⁸⁰ Vgl. Barré, Sylvestre: *Le nouveau cirque traditionnel*. In: Guy, Jean Michel (Hrsg): *Avant-Garde, Cirque. Les Arts de la piste en révolution*, Paris, 2001, S. 39.

⁸¹ Vgl. Wall, Duncan: *The Ordinary Acrobat – A Journey into the Wondrous World of the Circus, Past and Present*, New York, 2013, S. 282f.

⁸² Vgl. Laurendon, Laurence et Gille: *Nouveau Cirque – La Grande Aventure*, Centre National des Arts du Cirque, Paris, 2001, S. 21-26.

⁸³ Vgl. Maleval, Martine: *L'épopée du nouveau cirque*. In: Guy, Jean Michel (Hrsg): *Avant-Garde, Cirque. Les Arts de la piste en révolution*, Paris, 2001, S. 48.

1. Gründung eines Nationalzirkus: Um dem Zirkus wieder zu gesellschaftlicher Aufmerksamkeit zu verhelfen, ernennt die Regierung einen offiziellen Nationalzirkus. Im ersten Jahr wird dazu der Traditionelle Zirkus *Alexis Gruss's Cirque á l'Ancienne* ernannt.
2. Investitionen in eine moderne Ausbildung: Nicht nur die praktische Vermittlung artistischer Techniken, auch die theoretische Konzeption eines modernen Zirkus standen im Mittelpunkt dieser Bemühungen, die schließlich in der Gründung des *Centre National des Arts du Cirque* und weiteren staatlichen Zirkusschulen mündeten.
3. Finanzielle Förderung von Zirkusunternehmen: Wie andere Künste erhielten Traditionelle Zirkusunternehmen und Kompanien des Neuen Zirkus ab diesem Zeitpunkt staatliche Zuschüsse.⁸⁴

Diese kulturpolitische Intervention des französischen Staates war außerordentlich erfolgreich. In den folgenden Jahren entstanden in Frankreich ganz unterschiedliche Ansätze einer neuen Ausformung des Zirkus, deren Gesamtheit heute unter dem Begriff Neuer Zirkus (*Nouveau Cirque*) zusammengefasst wird.⁸⁵ Es können unter anderem folgende Richtungen unterschieden werden:

- Der neoklassische oder nostalgische Zirkus: Mitte der 1970er Jahre gründen sich Betriebe, wie der deutsche *Circus Roncalli*, die einen alten, romantischen Zirkus wiederaufleben lassen.⁸⁶
- Der literarische Zirkus: Kompanien wie der *Cirque Baroque* oder auch *Archaos* inszenieren literarische Vorlagen oder produzieren selbst handlungslogische Stücke.⁸⁷
- Der dekonstruktivistische Zirkus: Kompanien wie *Les Arts Sauts* entwickeln abendfüllende Programme, die nur auf einer Zirkustechnik, beispielsweise der Trapezakrobatik oder Jonglage etc., aufbauen. Sie zerlegen damit den klassischen Genremix im Zirkus.⁸⁸

⁸⁴ Vgl. Wall, a. a. O., S. 283.

⁸⁵ Vgl. Giebel, a. a. O., S. 45.

⁸⁶ Vgl. Wall, a. a. O., S. 260.

⁸⁷ Vgl. Bartl, Andreas: Zirkus – Das Potenzial einer marginalisierten Kunstform für Sozialisation und Bildung, Köln, 2011, S. 39.

⁸⁸ Vgl. Giebel, a. a. O., S. 51.

- Der choreographische Zirkus: Stücke wie *Le Cri du caméléon*, eine Abschlussinszenierung von Schülern des *Centre National des Arts du Cirque* aus dem Jahr 1995, sind als choreographische Einheiten inszeniert und markieren eine Öffnung zum Tanz.⁸⁹

Obwohl der Neue Zirkus ein Sammelbegriff für eine Vielzahl von Strömungen ist, können folgende verbindende Merkmale herausgearbeitet werden: In einem überwiegenden Teil der Produktionen verschwinden die Tiere aus dem Programm; die Manege und das Zirkuszelt verlieren an Bedeutung und sind nur noch einer von vielen möglichen Aufführungsorten; eine einheitliche Ästhetik wird zugunsten vielfältiger Darstellungsformen aufgegeben. Als letztes verbindendes Element lässt sich der Bedeutungsverlust der (Zirkus)Nummer zugunsten alternativer dramaturgischer Konzeptionen herausstellen.⁹⁰

2.4 ZIRKUS: EIN ÜBERBEGRIFF

Die unterschiedlichen historischen Entwicklungen der Zirkuskunst zeigen, dass Zirkus ein vielschichtiger, nicht einheitlich verwendeter Begriff ist. Aus diesem Grund soll hier definiert werden, wie dieser im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit verwendet wird.

Der Begriff Zirkus wird im Folgenden als ein Überbegriff verwendet, der sowohl den Traditionellen Zirkus, das Varieté, das Dinner-Theater und die Produktionen des Neuen Zirkus einbezieht.⁹¹ Ist also von der Zirkuslandschaft in Deutschland die Rede, schließt dies alle genannten Erscheinungsformen ein.

Streng genommen ist jedoch Zirkus als Sammelbegriff unpräzise. Die unterschiedlichen Sparten stellen, zum Teil parallel verlaufende, divergente Entwicklungen dar, die sich nicht aus dem ursprünglichen Wortgeber, dem Traditionellen Zirkus, ausgebildet haben. So grenzt sich beispielsweise das Varieté in

⁸⁹ Vgl. Patschovsky, Jenny: atemzug-ev.de/www196.your-server.de/t3/uploads/media/Einfuehrung_in_die_Geschichte_des_Neuen_Zirkus_22-11-2010.pdf, letzter Zugriff: 14.04.2014.

⁹⁰ Vgl. Bartl, a. a. O., S. 16.

⁹¹ Ebenfalls eingeschlossen ist der Straßenzirkus, der jedoch, wie beschrieben, in der vorliegenden Arbeit keine Rolle spielt.

seiner Entwicklung klar vom Traditionellen Zirkus ab; es stellt keine Weiterentwicklung desselben dar.

Trotz der klaren Unterscheidungen gibt es Elemente die alle Bereiche verbinden. Sie alle greifen auf das Medium der Artistik zurück, das essentieller Bestandteil aller Produktionen ist. Die artistische Tradition fasziniert das Publikum sowohl im Varieté, im Traditionellen Zirkus als auch im Neuen Zirkus mit der scheinbaren Überwindung physikalischer Gesetze, unglaublicher Geschicklichkeit sowie der enormen Kraft, Perfektion und Präzision.⁹² In diesem Zusammenhang scheint die Frage berechtigt, ob die Bezeichnung Artistik als Begriffseinheit nicht besser geeignet wäre als Zirkus. Die Eingrenzung des Wortes Artistik bzw. Artist auf die oben beschriebene Bedeutung ist jedoch nur im deutschen Sprachgebrauch üblich. Friedrich Kluge schreibt dazu in seinem etymologischen Wörterbuch:

„Artist: Künstler (der Geschicklichkeitsübungen vorführt) [...] Die Einschränkung auf diese [Bedeutung] ist nur deutsch; in der weiteren Bedeutung ist das Wort ein Internationalismus.“⁹³

In anderen Sprachen existiert diese Differenzierung zwischen Zirkus und Artistik nicht und das Wort Artist beschränkt sich auf die Bedeutung des Künstlers im Allgemeinen. Sowohl in der englischen als auch in der französischen Sprachpraxis ist beispielsweise die Bezeichnung Zirkusschule (*Circus School* bzw. *École des arts de cirque*) und nicht Artistenschule üblich. Aus diesem Grund scheint der Begriff Zirkus im Hinblick auf eine Annäherung an den internationalen Sprachgebrauch sinnvoll. Zirkus ist in diesem Zusammenhang also als ein künstlerisches Medium zu verstehen, das sowohl im Traditionellen Zirkus, im Varieté, auf der Straße und in Produktionen des Neuen Zirkus eingesetzt wird.

Dieses künstlerische Medium besteht jedoch nicht nur aus der artistischen Tradition. In all seinen Formen spielt im Zirkus das Bedürfnis des Publikums nach emotionaler Anteilnahme eine wichtige Rolle.⁹⁴ Er ist ein Ort, der sich im Spannungsfeld „zwischen Sehnsucht und Angst, Neugier und Bedrohung, Schönheit und Deformation, Empathie und Voyeurismus“⁹⁵ bewegt und als Metapher für das „Ausbrechenwollen“ aus gewohnten, einengenden Kontexten steht.

⁹² Vgl. Matt, Gerals A.: Der Zirkus als wundersamer Ort der Welterkenntnis. In: Kunsthalle Wien (Hrsg.): Parallelwelt Zirkus, Wien, 2012, S. 14.

⁹³ Kluge, Friedrich: Etymologisches Lexikon der deutschen Sprache, Berlin, 1999, S. 55.

⁹⁴ Vgl. Matt, a. a. O., S. 13.

⁹⁵ Ebd., S. 13.

3 PRODUKTIONSBEDINGUNGEN

Nach der historischen Betrachtung des Zirkus in Deutschland sollen im Folgenden die aktuellen Produktionsbedingungen anhand der Ergebnisse der Untersuchung dargestellt werden.

Die Zirkuslandschaft in Deutschland ist breit gefächert. Von kleinen Ein-Mann-Kompanien des Neuen Zirkus bis hin zu großen privatwirtschaftlichen Varieté-Unternehmen mit sechs Theatern und hunderten Angestellten ist alles vertreten. Bei allen strukturellen und inhaltlichen Unterschieden, steht gleichermaßen die Aufführung im Zentrum der Organisation. Es spielt dabei keine Rolle, ob diese Aufführung in einer gemeinnützigen Körperschaft oder einem gewinnorientierten Unternehmen inszeniert wird, da die Schaffung bestmöglicher Produktionsbedingungen zentrale Aufgabe aller Organisationen der Zirkuslandschaft in Deutschland ist. Gute Produktionsbedingungen bilden die Grundlage für das Entstehen erfolgreicher Stücke. In diesem Zusammenhang muss Erfolg als ein relativer Begriff verstanden werden, der je nach Organisation unterschiedlich gewertet wird. So kann sich der Erfolg auf das Wirtschaftliche und Künstlerische beziehen oder Erfolg im Sinne einer quantitativ oder qualitativ hohen Rezeption definiert sein. Bei der vom *Netzwerk Zirkus* organisierten Podiumsdiskussion zu den *Produktionsbedingungen des Zirkus in Deutschland* am 14. Oktober 2013 im Berliner *Chamäleon Theater* konnten mit Experten aus den verschiedenen Bereichen unterschiedliche Kategorien der Probleme von Produktionsbedingungen ausgearbeitet werden. Sie lassen sich in vier Hauptgruppen zusammenfassen:

1. Defizite in der Probenphase
2. Defizite in der Aufführungsphase
3. Fehlendes Fachpersonal
4. Defizite der Ausbildung⁹⁶

Die Infrastruktur in der Probenphase bildet die Grundlage für eine produktive Probenzeit. Dazu zählen Probenräume, Probenbühnen, Unterkunft und Verpflegung der Künstler sowie grundsätzlich ein angemessener zeitlicher Rahmen für eine

⁹⁶ Vgl. Anhang I.

produktive Arbeit. Die Infrastruktur in der Aufführungsphase umfasst die Voraussetzungen, die vorliegen müssen, um die fertigen Produktionen auf die Bühne zu bringen. Dies sind unter anderem die Aufführungsorte, aber auch die Öffentlichkeitsarbeit und das Marketing für eine Produktion. Eine weitere Grundlage für gute Produktionsbedingungen ist das Vorhandensein von spezifischem Fachpersonal. Dieses umfasst neben den Artisten Regisseure, Choreographen, Bühnenbildner, Dramaturgen und Techniker, die zirkusspezifische Fähigkeiten mitbringen. Die Ausbildung der Artisten ist diesbezüglich von zentraler Bedeutung.⁹⁷ Um eine qualitative Aussage über die Produktionsbedingungen von Zirkus in Deutschland zu treffen, ist es sinnvoll, erneut die einzelnen Sparten getrennt voneinander zu betrachten. Diese Einzelbetrachtung ist notwendig, da nicht nur historisch, sondern auch aktuell die verschiedenen Teilbereiche nicht unter einheitlichen Bedingungen arbeiten und produzieren.

Im Folgenden wird neben der jeweiligen Analyse einzelner Defizite der Produktionsbedingungen ein kurzer Überblick über die gegenwärtige Situation der Sparte vorangestellt. Die Einteilung der Produktionsbedingungen in vier Kategorien schafft einen Überblick über die Voraussetzungen, die für eine Zirkusaufführung erfüllt sein müssen und können als Orientierung verstanden werden. Im Einzelnen werden bei der folgenden Betrachtung die für die Sparte relevanten und mit Daten belegten Kategorien analysiert.

3.1 TRADITIONELLER ZIRKUS

3.1.1 Gegenwärtige Situation

Die gegenwärtige Lage der Traditionellen Zirkusunternehmen in Deutschland kann nur näherungsweise beschrieben werden, da zu Anzahl und Situation keine aktuellen Erhebungen vorliegen. 2003 untersuchte das Europäische Parlament die Situation der europäischen Zirkuslandschaft und nennt für Deutschland ca. 450 Zirkusunternehmen; Deutschland ist damit das zirkusreichste Land der EU.⁹⁸ Nicht klar wird allerdings, welche genaue Definition von Zirkus der Untersuchung

⁹⁷ Vgl. Anhang I.

⁹⁸ Vgl. Europäisches Parlament (Hrsg.), a. a. O., S. 8.

zugrunde gelegt wurde.⁹⁹ Zudem variiert die Zahl der Betriebe von Jahr zu Jahr aufgrund von Neugründungen, Schließungen, Zusammenschlüssen oder Umbenennungen von Unternehmen.¹⁰⁰ Die Anzahl der großen und mittleren Traditionellen Zirkusunternehmen macht mit maximal 30 nur einen Bruchteil der gesamten Traditionellen Zirkuslandschaft aus. Bei der Mehrzahl handelt es sich um Klein- und Kleinst-Zirkusse, die größtenteils reine Familienunternehmen sind.¹⁰¹

Die Struktur der Traditionellen Zirkuslandschaft in Deutschland ist sehr unterschiedlich. Eine wesentliche Differenz wird anhand der Mitarbeiterstruktur deutlich. Große Unternehmen wie *Circus Roncalli* oder *Circus Krone* werden als „Engagementzirkus“ bezeichnet, da sie hauptsächlich Artisten und Arbeiter beschäftigen, die nicht zur Familie gehören.¹⁰² Familienzirkusse dagegen engagieren nur in Ausnahmefällen Artisten oder Arbeiter von außerhalb. Ein anderer Aspekt ist die Mobilität: Im Gegensatz zu den Großzirkussen beschränkt sich das Reisespektrum der kleinen vorwiegend auf eine Region, beispielsweise ein Bundesland, die großen Zeltzirkusse dagegen bereisen das gesamte Bundesgebiet.¹⁰³

Der Traditionelle Zeltzirkus ist ein Saisongeschäft und durch seine ausgeprägte Reisetätigkeit gekennzeichnet.¹⁰⁴ Für eine Saison wird ein Programm inszeniert, das im Zeitraum Frühjahr bis Herbst an verschiedenen Gastspielorten gezeigt wird. Die Gastspiellänge unterscheidet sich von Unternehmen zu Unternehmen. *Circus Krone* bereist in einer Saison ca. 25-30¹⁰⁵ verschiedene Orte, *Circus Roncalli* dagegen nur acht bis zehn.¹⁰⁶ Nach der Reisesaison beziehen die Traditionellen Zirkusse für die Winterzeit ein festes Quartier.¹⁰⁷ Klassischerweise stellen die Wintermonate für die Artisten des Traditionellen Zirkus damit eine Engagementpause dar. Die Tätigkeit der Zirkusse heute beschränkt sich allerdings nur in Ausnahmefällen auf den reinen Spielbetrieb einer Reisesaison. Neben den Tourneeprogrammen bieten kleine Zirkusse oft pädagogische Projekte für Kinder an und in vielen großen Städten findet man auch im Dezember so genannte Weihnachtzirkusse der Traditionellen Zirkusunternehmen. Die Beschreibung der Produktionsbedingungen im weiteren

⁹⁹ im Original heißt es: „[...]Festivalzirkusse, Straßenzirkusse, Zirkusse, die bei Unternehmensveranstaltungen auftreten, kommunale Zirkusse, Jugendzirkusse, Kinderzirkusse, Ausbildungszentren, Zirkusschulen usw.“

¹⁰⁰ Vgl. Müller, a. a. O., S. 37.

¹⁰¹ Vgl. Europäisches Parlament (Hrsg.), a. a. O., S. 38.

¹⁰² Vgl. ebd.

¹⁰³ Vgl. Müller, a. a. O., S. 39.

¹⁰⁴ Vgl. Europäisches Parlament (Hrsg.), a. a. O., S. 10.

¹⁰⁵ Auskunft der Pressestelle von „Circus Krone“, Telefonat am 21.03.2014.

¹⁰⁶ Vgl. Anhang II.

¹⁰⁷ Vgl. Europäisches Parlament (Hrsg.), a. a. O., S. 38.

Verlauf bezieht sich jedoch in erster Linie auf die Tourneeprogramme der klassischen Zeltzirkusse.

Die Größe der einzelnen Produktionen im Traditionellen Zirkus ist abhängig von der Größe des Unternehmens. An einer Produktion bei *Circus Roncalli* sind ca. 30 Artisten, acht Musiker und ein Regisseur beteiligt.¹⁰⁸ Hinzu kommen Mitarbeiter für Casting, Organisation, Zeltauf- und -abbau sowie den Transport. Bei kleinen Familienzirkussen fällt diese Zahl naturgemäß sehr viel niedriger aus, da fast alle Arbeiten von den Familienmitgliedern geleistet werden.

Die Produktion des Programms für eine Saison findet vor Beginn der Tournee statt und verbindet die Artistik, Clownerie und Tierdressur zu einer harmonischen Vorstellung. Im *Circus Roncalli* wird für die Produktion eine Probendauer von zehn Tagen angesetzt und die Proben finden im eigenen Zelt am ersten Gastspielort statt.¹⁰⁹ Damit beschränkt sich die Probenzeit auf einen relativ kurzen Zeitraum zu Beginn der Tournee; das Programm bleibt für die gesamte Gastspielzeit unverändert.

3.1.2 Defizite in der Aufführungsphase

Die Problematik im Hinblick auf die Produktionsbedingungen liegt für die Traditionellen Zirkusse insbesondere in den rechtlichen Rahmenbedingungen. Alle Traditionellen Zirkusunternehmen in Deutschland sind unabhängige Privatunternehmen¹¹⁰ und gelten als Gewerbebetriebe. Anders als in anderen Ländern werden die Traditionellen Zirkusbetriebe in Deutschland nicht als Kulturinstitution eingestuft. Nach der Gewerbeordnung sind sie Schaustellern gleichgestellt; es bestehen keine zirkusspezifischen Gesetzgebungen in der Bundesrepublik. Dies führt dazu, dass es keinen einheitlichen rechtlichen Rahmen für die Zirkusunternehmen in Deutschland gibt, und sie mit einer Vielzahl unterschiedlicher Gesetze konfrontiert sind.¹¹¹ Aufgrund der föderalen Struktur der Bundesrepublik¹¹² fallen viele Bestimmungen in die Zuständigkeit der Länder, sodass die Zirkusse sich mit bis zu 16 verschiedenen Regelungen in den einzelnen Teilbereichen auseinandersetzen müssen.¹¹³ Ein wichtiger Punkt sind hier die

¹⁰⁸ Vgl. Anhang II.

¹⁰⁹ Vgl. ebd.

¹¹⁰ Vgl. Europäisches Parlament (Hrsg.), a. a. O., S. 8.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 38.

¹¹² Siehe dazu Kapitel 4.3.

¹¹³ Vgl. Müller, a. a. O., S. 39f.

unterschiedlichen Bauordnungen der Länder, die unter anderem die Sicherheitsvorschriften bezüglich der Zirkuszelt regeln. Neben den an jedem Gastspielort anfallenden Kosten zur Überprüfung der Zeltanlagen durch das zuständige Ordnungsamt bringen diese uneinheitlichen Regelungen einen enormen Verwaltungs- und Organisationsaufwand mit sich.¹¹⁴ Ein weiteres Problem stellt die Verfügbarkeit geeigneter Plätze für den Aufbau der Zeltanlagen dar. Die Zeltzirkusse müssen immer öfter auf Flächen am Rand der Stadt ausweichen, da die traditionellen Kirmes- und Zirkusplätze in der Innenstadt zunehmend verbaut werden. Oftmals sind die Plätze außerhalb schlecht an das öffentliche Verkehrsnetz angebunden und für das Publikum nur schwer zu erreichen. Die Wahrscheinlichkeit, „Laufkundschaft“ für die Vorstellungen zu akquirieren, sinkt an dezentralen Plätzen deutlich.¹¹⁵ Auch die Werbemöglichkeiten unterliegen zunehmend Einschränkungen. Die seit Jahrzehnten praktizierte, ungeschriebene Ausnahmeregelung „Lex Circus“, duldete an vielen Orten Zirkusplakate ohne besondere Genehmigungen und Gebühren. Immer öfter wird diese Sonderregel nicht mehr akzeptiert und strengere Auflagen für das Plakatieren in den Städten durchgesetzt.¹¹⁶ Die branchentypische Plakatwerbung stellt für viele Zirkusse das wichtigste Werbemittel dar; besonders für kleine Unternehmen sind die Kosten für eine Zusammenarbeit mit örtlichen Werbeagenturen nicht tragbar.

Das Hauptproblem der Traditionellen Zirkusse im Bereich der Produktionsbedingungen sind also die Voraussetzungen während der Aufführungsphase. Traditionelle Zirkusunternehmen finden in vielen Gesetzgebungen keine Berücksichtigung und die Auswirkungen der Bestimmungen auf diese Branche sind den Gesetzgebern nicht bewusst.¹¹⁷ Dieses Fehlen von einheitlichen Bedingungen führt regional zu sehr unterschiedlichen Voraussetzungen für ein Gastspiel. Neben dem organisatorischen Aufwand sind damit auch variierende Kosten verbunden, die schwer zu kalkulieren sind.

Ein weiteres großes Problem der Traditionellen Zirkusse ist ihre Wahrnehmung in der Öffentlichkeit. Die Ursache dafür ist nicht nur der generelle Bedeutungsverlust des Traditionellen Zirkus seit Mitte des 20. Jahrhunderts. Unter den vielen kleinen Wanderzirkussen finden sich häufig auch „schwarze Schafe“, die durch schlechte

¹¹⁴ Vgl. Müller, a. a. O., S. 41.

¹¹⁵ Vgl. Schütte, Thomas: Ohne Bühne kein Brot. In: Geißler, Theo; Zimmermann, Olaf (Hrsg.) Politik & Kultur Nr. 03/2013, Regensburg, 2013, S. 20.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

¹¹⁷ Vgl. Europäisches Parlament (Hrsg.): a. a. O., S. 45.

Tierhaltung, Betteln und unprofessionelles Auftreten dem Ansehen des Traditionellen Zirkus großen Schaden zufügen. Aufgrund ihrer schlechten wirtschaftlichen Lage können sie oftmals die Erwartungen des Publikums nicht erfüllen.¹¹⁸

3.2 DAS VARIÉTÉ

3.2.1 Gegenwärtige Situation

In Deutschland hat sich seit den späten 1980er Jahren wieder eine dynamische Varietékultur entwickelt. Neben den 15 festen Varietéhäusern mit ganzjährigem Spielbetrieb¹¹⁹ gibt es im Bundesgebiet eine Vielzahl von temporären Spielstätten und Deutschland hat sich zu einem der größten Varietémärkte der Welt entwickelt. Die heutige Varietékultur ist einzigartig und ein bedeutender Arbeitsmarkt für Artisten aus dem In- und Ausland. Variété ist in der Regel ein Saisongeschäft. Im Winter gibt es sehr viele Spielstätten, die Variétéprogramme zeigen, und auch die ganzjährigen Varietétheater verdichten in den Monaten von Oktober bis Februar ihren Spielplan auf ein Maximum von mit bis zu 90 Shows im Monat. In den Sommermonaten werden in den festen Häusern oft nur 20 Shows im Monat gespielt, zusätzlich gibt es für Variétéveranstaltungen einzelne Open-Air-Bühnen.¹²⁰

Die Gesamtheit der Varietétheater bildet eine homogene Variétélandschaft, da die Funktionsweise der Häuser, bis auf wenige Ausnahmen, sehr ähnlich ist. In der Regel sieht der Spielplan eines deutschen Varietés alle zwei bis vier Monate einen Programmwechsel vor. Wie in den historischen Varietés besteht ein Programm aus verschiedenen Einzelkünstlern oder Duetten, die mit fertigen Nummern (kleine, in sich inszenierte Stücke von vier bis zehn Minuten Länge) gebucht und in einen losen thematischen Zusammenhang gestellt werden. Das klassische Variétéprogramm wird von einem Conférencier moderiert, der musikalisch oder humoristisch durch das Programm führt. In den letzten Jahren wird vermehrt auf alternative Programmstrukturen gesetzt. Nonverbale, choreographierte und inszenierte Variétéprogramme mit einem stärkeren thematischen Zusammenhang sowie

¹¹⁸ Vgl. Paul, Bernhard: <http://www.rp-online.de/nrw/staedte/moenchengladbach/der-groesste-feind-vom-zirkus-ist-der-schlechte-zirkus-aid-1.4141691>, letzter Zugriff: 02.04.2014.

¹¹⁹ Vgl. Netzwerk Zirkus (Hrsg.): <http://netzwerk-zirkus.de/wie-viele-varietes-gibt-es-in-deutschland>, letzter Zugriff: 25.04.2014.

¹²⁰ Telefonat mit Urs Jaeckle, Künstlerischer Leiter des Krystallpalast Variété Leipzig, am 25.04.2014.

abgestimmter Kostümierung und Musik gewinnen an Bedeutung.¹²¹ Nach wie vor bestimmt die klassische Programmstruktur mit Moderation und in sich abgeschlossenen Nummern die Varietélandschaft. Die Anzahl der Artisten variiert von Show zu Show; gewöhnlich sind acht bis zwölf Artisten an einer Produktion beteiligt. Dazu kommen ein Regisseur und je nach Bedarf Choreographen, Musiker, Video- und Projektionsspezialisten, Bühnenbildner sowie Licht und Sounddesigner zum Einsatz. Alle an die Produktion gebundenen „Kreativen“ werden in den Varietés als freiberufliche Künstler unter Vertrag genommen. Sie sind somit nicht sozialversicherungspflichtig angestellt, sondern lediglich für die Dauer der Proben bzw. die Spieldauer eines Programms im Haus tätig. Ganzjährig angestellt sind in der Regel bei den Varietés die Haustechniker, die Licht und Ton betreuen, die künstlerische Leitung sowie die Mitarbeiter für Casting und Künstlerbetreuung.¹²² Nicht berücksichtigt sind bei dieser Aufzählung die für die Produktion im engeren Sinne nicht relevanten, aber für den Ablauf eines Varietés unersetzlichen Personengruppen wie Servicepersonal, Köche, Buchhalter und ähnliches.

Varietés sind in Deutschland unabhängige, gewinnorientierte Unternehmen. Wenige der ganzjährigen oder temporären Varietéhäuser sind an ein größeres Unternehmen angebunden, wie z. B. das Düsseldorfer *Apollo Varieté*, das zum *Circus Roncalli* gehört.¹²³ Eine weitere Ausnahme stellen die *GOP Varieté Theater* dar. Mit ihren sechs Häusern in den Städten München, Hannover, Münster, Bad Oeynhausen, Bremen und Essen sind sie Europas größtes Varietéunternehmen mit über 600 Mitarbeitern. In der *GOP Entertainment Group* wird eine Produktion jeweils an einem Standort produziert und läuft danach in einem Zwei-Monats-Rhythmus durch alle Häuser im Bundesgebiet. Im Durchschnitt haben am Ende über 100.000 Menschen die Show gesehen. Insgesamt kommen die sechs *GOP Varieté Theater* auf eine Besucherzahl von über 700.000 pro Jahr.¹²⁴

Varietétheater sind in Deutschland gewerbliche Unternehmen und erhalten keine Kulturförderung. Infolgedessen müssen sie gewinnorientiert handeln und die jeweiligen künstlerischen Interessen mit den wirtschaftlichen Zwängen in Einklang

¹²¹ z. B. die Produktion *Dummy* in den *GOP Varietés* oder *Mortale* im Leipziger Krystallpalast Varieté.

¹²² Vgl. Anhang III.

¹²³ Vgl. *Appollo Varieté Betriebs GmbH* (Hrsg.): http://www.apollo-variete.com/index.php?option=com_content&view=article&id=54&Itemid=2&lang=de, letzter Zugriff: 25.04.2014.

¹²⁴ Vgl. *GOP Entertainment-Group GmbH & Co. KG* (Hrsg.): <http://www.variete.de/de/jobs.html>, letzter Zugriff: 14.04.2014.

bringen. Dieses Ausbalancieren von künstlerischen Visionen und wirtschaftlicher Verantwortung sowie der kulturpolitische Rahmen in Deutschland haben für die Produktionsbedingungen der Varietés weitreichende Folgen.¹²⁵

3.2.2 Defizite in der Probenphase

Eine große Herausforderung für Variétébetreiber ist die Bereitstellung von geeigneten Probenräumen. Da aus wirtschaftlichen Gründen der Theaterraum nicht über längere Zeit für Proben reserviert werden kann, bleibt den Künstlern nur die Umbauphase zwischen den wechselnden Programmen. Die Zeit zwischen den einzelnen Produktionen beträgt ca. drei Tage, in denen das neue Programm eingerichtet werden kann. In diesem Zeitraum finden alle Proben, technischen Einrichtungen und Umbauten statt. Externe Probenräume anzumieten scheitert nicht ausschließlich aus wirtschaftlichen Gründen: In vielen Fällen gibt es keine Probenräume, die für Artisten und Akrobaten geeignet sind. Nicht nur Luftakrobaten brauchen ganz spezielle bauliche Voraussetzungen; auch viele andere Artistengruppen stellen besondere Anforderungen an einen Probenort, die nicht durch existierende, multifunktionale Probenräume erfüllt werden können.¹²⁶ Die Räumlichkeiten sollten darüber hinaus die Möglichkeit zur Übernachtung und Verpflegung bieten, um einen künstlerischen Prozess in möglichst kurzer Zeit in Gang zu setzen.¹²⁷ Die ohnehin schwierige Probenraumsituation spitzt sich in den letzten Jahren vor allem im städtischen Raum zu. In Städten wie Berlin, die von Verdichtung und Gentrifizierung betroffen sind, wird es zunehmend schwieriger, Räume für kreative Prozesse zu einem wirtschaftlich realisierbaren Preis zu mieten.¹²⁸

Das größte Defizit in der Probenphase liegt in der kurzen Probenzeit. In den Variétéhäusern stehen selten mehr als fünf Tage zur Verfügung. Das ist, wie bereits beschrieben, auf die fehlenden Probenräume sowie wirtschaftlichen Überlegungen zurückzuführen. Proben sind teuer und Varietés sind gezwungen, Produktionsprozesse nach betriebswirtschaftlichen Gesichtspunkten zu gestalten. Neben der Gage für die Künstler müssen für einen längeren Probenprozess auch die

¹²⁵ Vgl. Anhang III.

¹²⁶ Vgl. Anhang I.

¹²⁷ Vgl. ebd.

¹²⁸ Siehe dazu Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): <http://www.bpb.de/apuz/32813/gentrifizierung-im-21-jahrhundert?p=all,U,letzter> Zugriff: 14.04.2014.

Unterbringung und Verpflegung des Produktionsteams finanziert werden.¹²⁹ Bei einer durchschnittlichen Spielzeit von zwei bis vier Monaten ist damit ein längerer Probenprozess nicht bezahlbar. Selbst Unternehmen wie die *GOP Variété Theater* entscheiden sich aus wirtschaftlichen Gründen in der Regel gegen einen längeren Probenzeitraum.¹³⁰ Aus künstlerischer Sicht zwingen diese kurzen Probenzeiten das Produktionsteam zu einer „Nummernstruktur“ mit losem thematischen Zusammenhang und wenigen Interaktionen zwischen den einzelnen Künstlern. Kreative Prozesse zwischen den Einzelkünstlern können im Zirkus nicht in einem Zeitraum von unter sechs bis acht Wochen entstehen. (Artistische) Körper müssen sich kennen lernen und ähnlich wie beim Tanz gemeinsame Rhythmen gefunden und Vertrauen aufgebaut werden.¹³¹ Neben den räumlichen Schwierigkeiten und den wirtschaftlichen Abwägungen, bedingen die rechtlichen Rahmenbedingungen die kurzen Probenphasen. Varietékünstler sind – bis auf die Ausnahme des Berliner *Chamäleon Theater* – nicht bei den Varietés angestellt und dürfen aus diesem Grund die Merkmale von Beschäftigung nicht erfüllen.¹³² Dazu heißt es in §7 des Sozialgesetzbuches im Vierten Buch (SGB IV):

„Beschäftigung ist die nichtselbständige Arbeit, insbesondere in einem Arbeitsverhältnis. Anhaltspunkte für eine Beschäftigung sind eine Tätigkeit nach Weisungen und eine Eingliederung in die Arbeitsorganisation des Weisungsgebers.“¹³³

Um nicht Gefahr zu laufen, ein scheinselfständiges Arbeitsverhältnis herzustellen, ist es daher von Bedeutung die Probenzeiten – also den Zeitraum, in dem der Künstler den Anweisungen eines Dritten folgen muss und in die Arbeitsorganisation eingebunden ist – in engen Grenzen zu halten. Dieser sozialversicherungsrechtliche Aspekt ist ein nicht zu unterschätzender Faktor für die Ausgestaltung der Proben- und Produktionszeiten. Einige Varietés umgehen die oben genannten Hindernisse, indem sie die Proben für aufwändigere Shows den Künstlern vor Ort in ihren Heimatländern überlassen oder an kleine Künstlerkollektive in Deutschland abgeben.¹³⁴ In diesem Fall findet der Hauptteil der Proben damit außerhalb der Betriebsstruktur des Varietés statt. Die Häuser kaufen fertige oder halbfertige Produkte im In- und Ausland ein, die ihren speziellen Anforderungen gerecht werden.

¹²⁹ Vgl. Anhang I.

¹³⁰ Vgl. Anhang III.

¹³¹ Vgl. Anhang I.

¹³² Telefonat mit Urs Jaeckle, Künstlerischer Leiter des Krystallpalast Variété Leipzig, am 25.04.2014.

¹³³ Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz (Hrsg.): http://www.gesetze-im-internet.de/sgb_4/_7.html, letzter Zugriff: 14.04.2014.

¹³⁴ Vgl. Anhang I.

Beide Seiten, also die Künstlerseite und auch die Varietéseite, streben diese Kooperationen an, da es die einzige Chance darstellt, künstlerisch aufwändige Shows zu produzieren. Dieses Einkaufen oder Co-Produzieren von Stücken ist eine Ausnahmeerscheinung.

Kritisch betrachtet muss jedoch festgestellt werden, dass diese Produktionspraxis die staatlich geförderten Probenbedingungen im Ausland nutzt, um ein wirtschaftliches Produkt für den deutschen Markt herzustellen.¹³⁵ Des Weiteren produzieren deutsche Künstlerkollektive, zumeist mit jungen Künstlern, Stücke für gewinnorientierte Unternehmen. Die jungen Artisten sind im Probenprozess dabei weder versichert, noch entlohnt oder sozial abgesichert. Diese speziellen Produktionsbedingungen haben besonders problematische Auswirkungen auf die soziale Lage der Artisten. Es ist anzunehmen, dass die anschließende Entlohnung in der Auftrittsphase diese Verdienst- und Absicherungslücken nicht ausgleichen kann. Auf die hier angedeuteten Auswirkungen der Produktionsbedingungen auf die soziale Absicherung von Artisten kann wegen der fehlenden Datenlage und aus Gründen der Themeneingrenzung nicht näher eingegangen werden.

3.2.3 Fehlendes Fachpersonal

In den letzten 30 Jahren hat sich Deutschland zum größten Variétémarkt der Welt entwickelt. Genaue Zahlen, wie viele Fachkräfte in diesem Bereich arbeiten, lassen sich nur erahnen. Der *Deutsche Kulturrat* hat in seiner Studie *Arbeitsmarkt Kultur – zur wirtschaftlichen und sozialen Lage in den Kulturberufen* anhand von Daten der *Künstlersozialkasse* (KSK) herausgearbeitet, dass im Jahr 2010 über 2.200 Artisten freiberuflich in den verschiedenen Sparten der deutschen Zirkuslandschaft gearbeitet haben.¹³⁶ Nicht erfasst wurden hier die internationalen Artisten, die nicht in der KSK versichert waren. Ein Blick in die Programmhefte der letzten Jahre zeigt: In deutschen Varietés kommt der Großteil der Künstler nicht aus Deutschland, sondern aus, im Sinne des Zirkus, strukturstarken Ländern wie Kanada, Frankreich oder Schweden.¹³⁷ Es gibt einen großen Bedarf an kreativem Fachpersonal, der in Deutschland nicht ausreichend abgedeckt ist. Insbesondere Regisseure, Kostümbildner, Requisiteure

¹³⁵ Vgl. Anhang III.

¹³⁶ Vgl. Schulz, Gabriele (a): Arbeitsmarkt Kultur. Eine Analyse von KSK-Daten. In: Hufnagel, Rainer; Schulz, Gabriele, Zimmermann, Olaf: Arbeitsmarkt Kultur. Zur wirtschaftlichen und sozialen Lage in Kulturberufen, Berlin, 2013, S. 286.

¹³⁷ Vgl. Schütte, a. a. O., S. 20.

und Choreographen für artistische Shows sind schwer zu finden. In manchen Feldern ist das geeignete Fachpersonal zwar vorhanden, kommt jedoch nicht mit den entsprechenden Produzenten zusammen, da professionelle Kommunikationswege fehlen.¹³⁸ Im Gegensatz zu strukturstärkeren Ländern wie Frankreich oder Schweden, gibt es in Deutschland kein Informationsnetzwerk im Bereich des Zirkus, das entsprechende Datenbanken und Vernetzungsmöglichkeiten bietet. Es finden nur vereinzelt regelmäßige Branchentreffen statt, die dieses Vernetzungsdefizit auffangen könnten. Eine Ausnahme bildet die jährlich stattfindende *Internationale Kulturbörse Freiburg*.

3.2.4 Defizite der Ausbildung

Neben diesen fehlenden Vernetzungsmöglichkeiten ist vor allem die Ausbildungssituation für die Varietélandschaft problematisch. In Deutschland gibt es für Artisten lediglich zwei Ausbildungsstätten: Zum einen die private Schule für Darstellende und Bildende Künste *Die Etage* in Berlin und zum anderen die *Staatliche Ballettschule Berlin und Schule für Artistik*. Ein großes Defizit ist die fehlende Kenntnis über den Arbeitsmarkt Zirkus. Da es weder zur Situation von deutschen Varietés, des Neuen Zirkus oder den anderen Bereichen der Zirkuslandschaft empirische Erhebungen gibt, können die beiden Ausbildungsinstitute ihren Lehrplan nicht auf die Bedürfnisse des Arbeitsmarktes ausrichten. Es ist nicht geklärt, welche Kompetenzen ein Artist in den unterschiedlichen Bereichen aufweisen muss. Diese fehlende Kenntnis führt dazu, dass einige der Absolventen nicht geeignet sind für den deutschen Arbeitsmarkt und die Varietés Künstler aus dem Ausland engagieren, obwohl Visabestimmungen und Reisezeiten häufig zu Problemen führen. Auch die *European Federation of professional circus schools* (FEDEC) mahnt in ihrer Studie *Analysis of key skills of young professional circus artists*, dass die fehlende Kommunikation zwischen Ausbildungsstätten und Arbeitgebern eine Gefahr für die Integration junger Artisten in den Arbeitsmarkt darstellt.¹³⁹

¹³⁸ Vgl. Anhang I.

¹³⁹ Vgl. European Federation of professional circus schools (Hrsg.): *Miroir project part 2 – Analysis of key skills of young professional circus Artists*, Brüssel, 2009, S. 82.

3.3 DINNER-THEATER

3.3.1 Gegenwärtige Situation

Die Dinner-Theater sind, wie in 2.2.1 dargelegt, eine Spielart des Varietés, die sich erst in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte. Ein besonderes Merkmal der Dinner-Theater ist ihr saisonaler Spielbetrieb. Bis auf einzelne Ausnahmen spielen die Dinner-Theater nur temporär in der Wintersaison und die Aufführungen finden klassischer Weise in einem Spiegelzelt statt. In Deutschland gibt es in der Zeit zwischen Oktober und März ca. zehn bis zwölf Dinner-Theater.¹⁴⁰ Diese stehen in der Regel in einem engen Zusammenhang mit anderen Unternehmen der Zirkuslandschaft. Sie können rechtlich eigenständige Unternehmen sein, die aber wirtschaftlich an einen größeren Betrieb (Mutterorganisation) angebunden sind. So ist beispielsweise *Panem et Circenses* an den *Circus Roncalli*¹⁴¹ angeschlossen; das Dinner-Theater *Gans Ganz anders* gehört zum *Krystallpalast Variété* in Leipzig.¹⁴² Die Unternehmen nutzen das Saisongeschäft der Dinner-Theater, indem sie zusätzlich zum normalen Spielbetrieb ein Spiegelzelt betreiben. Dabei greift die Produktion der Dinner-Theater auf die Struktur der Mutterorganisation zurück. Die *Palazzo Produktionen GmbH* ist in Deutschland mit insgesamt fünf Spiegelzelten das größte Unternehmen im Bereich der Dinner-Theater und eine Tochtergesellschaft der *FKP Scorpio Konzertproduktionen GmbH*.¹⁴³ Produktionen des Palazzos gibt es in der Wintersaison in Nürnberg, Stuttgart, Berlin und Mannheim; hinzu kommt eine Produktion in Wien.¹⁴⁴ In der Regel finden in der Spielzeit pro Woche zwischen fünf und sechs Vorstellungen statt, die durchschnittlich von 280 Zuschauern pro Abend besucht werden.¹⁴⁵ Damit kommt eine Palazzo-Produktion in vier Monaten auf eine Zahl von über 25.000 Besuchern.

Die Produktionsbedingungen der Dinner-Theater ähneln in vielerlei Hinsicht denen des Varietés. Auch hier besteht eine Produktion aus einzelnen Nummern, die durch einen oder mehrere Moderatoren zu einer Gesamtinszenierung verbunden werden.

¹⁴⁰ Vgl. Netzwerk Zirkus (Hrsg.): <http://netzwerk-zirkus.de/wie-viele-varietes-gibt-es-in-deutschland>, letzter Zugriff: 26.04.2014.

¹⁴¹ Vgl. Jagdhaus Schellenberg GmbH & Co. KG (Hrsg.): <http://www.roncalli-essen.de>, letzter Zugriff: 24.04.2014.

¹⁴² Vgl. Krystallpalast Variété Leipzig GmbH & Co. KG (Hrsg.): <http://www.gansganzanders.de>, letzter Zugriff: 24.04.2014.

¹⁴³ Vgl. FKP Scorpio Konzertproduktionen GmbH (Hrsg.): <http://www.fkpscorpio.com/de/kontakt-jobs>, letzter Zugriff: 26.04.2014.

¹⁴⁴ Vgl. Anhang IV.

¹⁴⁵ Vgl. ebd.

Die Moderation kann hierbei auch durch das Erzählen einer Geschichte die Darbietungen der Artisten in einen Gesamtkontext einbetten. Die Besonderheit im Vergleich zu den Varietés besteht in der hervorgehobenen Rolle des Essens in der Gesamtinszenierung. An einer Produktion der Palazzo-Theater sind auf der Bühne ca. 15 Artisten und fünf Musiker beteiligt; zudem gibt es ein „Creativ Team“ von drei bis vier Personen, das Regie, Choreographie, Kostüm und Lichtdesign umfasst. Sie werden wie im Variété als freischaffende Künstler für den Zeitraum der Produktion engagiert. Neben der künstlerischen Dimension sind in der Organisation im Betriebsbüro und dem Produktionsteam ca. zehn festangestellte Personen mit der Planung und Umsetzung der Produktion beschäftigt.¹⁴⁶ Die gesamte Gastronomie mit Küchen- und Servicepersonal stellt einen zusätzlichen großen Teilbereich dar, der für die Analyse der Produktionsbedingungen keine vordergründige Rolle spielt.

Die Saisonstruktur der Dinner-Theater ist mit einem hohen Organisationsaufwand verbunden. Anders als in festen Variétéhäusern muss das Zelt jedes Jahr erneut aufgebaut werden und die gesamte Infrastruktur für den gehobenen gastronomischen Service installiert werden. Von Beginn an sind die Dinner-Theater als privatwirtschaftliche Betriebe, die keine staatliche Förderung erhalten, mit enormen Kosten für eine Produktion belastet. Das Anmieten des Platzes, des Zeltes und der Küche, ein hoher Bedarf an Servicekräften und nicht zuletzt die Bezahlung der Künstler ist erst ab einer hohen Auslastung wirtschaftlich. Die Gewinnschwelle, also der Punkt, ab dem das Unternehmen einen Gewinn erwirtschaftet, liegt bei den Dinner-Theatern auffällig hoch; der Betrieb der Spielstätte ist mit einem hohen finanziellen Risiko verbunden.

Die besondere Struktur der Dinner-Theater wirkt sich in verschiedenen Punkten auch auf die Produktionsbedingungen aus und verursacht in Abgrenzung zum Variété einige, für die Dinner-Theater spezifische Schwierigkeiten.

3.3.2 Defizite in der Probenphase

Ähnlich dem Variété wird aus wirtschaftlichen Gründen die Probenphase möglichst knapp kalkuliert, da jeder Probentag Kosten verursacht, dem keine Einnahmen gegenüber stehen. In den Palazzo-Theatern beträgt die durchschnittliche Probenzeit

¹⁴⁶ Vgl. Anhang IV.

ca. zehn Tage.¹⁴⁷ In dieser Zeit finden der Aufbau des Zeltes und die Proben für die Produktion parallel statt, was sich ungünstig auf die Proben auswirkt, da eine kontinuierliche Arbeit nicht möglich ist. Das Potenzial einer Produktion kann oftmals nicht ausgeschöpft werden, da der künstlerische Prozess aus wirtschaftlichen Gründen dem engen zeitlichen Rahmen untergeordnet ist.¹⁴⁸ Da alle Beteiligten freiberuflich tätig sind, erschwert der Verdacht der Scheinselbstständigkeit von Künstlern die Voraussetzungen für längere Probenphasen im gleichen Sinne wie in Kapitel 3.2.2 für die Varietés beschrieben.

Eine logistische und wirtschaftliche Belastung stellt zudem die Unterbringung der Künstler dar. Aufgrund des Saisongeschäftes können die Wohnungen für die Künstler nicht ganzjährig gemietet werden. Infolgedessen müssen für jede Saison neue Wohnungen gesucht und angemietet werden. Für einen kurzen Mietzeitraum von vier Monaten muss dafür in der Regel eine Agentur beauftragt werden, die hohe Provisionskosten berechnet.¹⁴⁹ Im Gegensatz dazu können die Künstlerwohnungen in den ganzjährigen Varietés dauerhaft angemietet werden oder befinden sich im eigenen Haus.

3.3.3 Fehlendes Fachpersonal

Im Bereich des Fachpersonals ergeben sich für die Dinner-Theater Probleme, die sich von denen des Varietés unterscheiden. Das Erstellen der Gesamtkonzepte ist für Regisseure und Choreografen eine Herausforderung, weil das Dinner-Theater komplexe Anforderungen an die Konzeption stellt. Insbesondere das „Timing“ zwischen der Küche und den Showelementen muss exakt abgestimmt werden, um einen reibungslosen Ablauf zu gewährleisten. Für viele Regisseure ist die Integration dieser zeitlichen Abläufe in eine Inszenierung Neuland. Neben diesen sehr spezifischen Anforderungen ist es für Varietés und Dinner-Theater grundsätzlich ein Problem, fähige Regisseure für die Arbeit mit Artisten zu finden. Neben der Fähigkeit die Konzeption einer Show zu entwickeln, fehlt den Regisseuren die Erfahrung in der Arbeit mit Artisten.¹⁵⁰ Der stellvertretende Schulleiter der staatlichen Artistenschule Berlin formuliert dazu:

¹⁴⁷ Vgl. Anhang IV.

¹⁴⁸ Vgl. ebd.

¹⁴⁹ Vgl. ebd.

¹⁵⁰ Vgl. ebd.

„[...] die meisten Regisseure, die heute Shows für Varieté machen, [sind] überhaupt gar keine Artisten [...] und [wissen] ganz häufig gar nicht [...], was sie von einem Artisten verlangen können.“¹⁵¹

Die speziellen Anforderungen der Artisten im Vergleich zu anderen Bühnendarstellern haben auch im Bereich des Lichtdesigns einen Mangel an fähigem Fachpersonal zur Folge. Die runde Mittelbühne der Dinner-Theater, die 360 Grad bespielt wird, stellt für die Ausleuchtung eine Herausforderung dar. Auf der einen Seite muss das Licht für die Zuschauer, die sehr nah an der Bühne sitzen, inszeniert sein, gleichzeitig müssen die Bedürfnisse der Artisten berücksichtigt werden.¹⁵²

3.4 NEUER ZIRKUS

3.4.1 Gegenwärtige Situation

Der Neue Zirkus ist, wie in Kapitel 2.3 beschrieben, in Frankreich entstanden und hat sich in den letzten 30 Jahren in vielen Ländern etabliert. Belgien, Schweden oder Kanada, die in diesen Jahrzehnten ihre Ausbildungsstruktur modernisierten und förderpolitische Maßnahmen eingesetzt haben, verfügen heute über eine breite Szene des Neuen Zirkus. In diesen Ländern hat der Neue Zirkus einen gleichberechtigten Platz neben anderen zeitgenössischen Künsten wie der Neuen Musik und dem Modernen Tanz eingenommen. In Deutschland ist er nach wie vor eine Randerscheinung, die im Rahmen gemeinnütziger Initiativen Einzelner existieren kann. Es gibt eine Vielzahl von Artisten, die sich diesem Genre zugehörig fühlen und kleinere Solostücke oder Duette erarbeiten. Häufig kommen diese Künstler nach einer längeren Arbeitsphase im Ausland oder dem Besuch einer ausländischen Zirkusschule nach Deutschland zurück und möchten hier ihrem Beruf nachgehen. In den vergangenen Jahren haben sich nur wenige kleinerer Kompanien des Neuen Zirkus gegründet, die regelmäßig Stücke zeigen; dazu gehört unter anderem die Freiburger Kompanie *HeadFeedHands*¹⁵³, die seit 2006 aktiv ist. Besonders zu erwähnen ist der Kölner Verein *Atemzug* Seit 2005 produziert er regelmäßig Stücke und bietet durch Stammtische und künstlerische Forschungsprojekte dieser Sparte

¹⁵¹ Anhang I.

¹⁵² Vgl. Anhang IV.

¹⁵³ Vgl. Kompanie HeadFeedsHand (Hrsg.): <http://www.headfeedhands.de/de/index.html>, letzter Zugriff: 27.03.2014.

eine Plattform.¹⁵⁴ Ebenfalls aus dieser Kölner Gruppe ist die *Initiative Neuer Zirkus* entstanden: Eine Informationsplattform, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, den Neuen Zirkus bekannt zu machen und über neue Entwicklungen in der Szene zu informieren. Neben diesen künstlerisch tätigen Initiativen und Kompanien gibt es Veranstaltungsorte, die Neuen Zirkus zeigen und damit das öffentliche Bild dieser Gattung prägen. Im Wesentlichen sind dies das *Düsseldorf Festival*, das *Tollwood Festival* in München, die *Fliegenden Bauten* in Hamburg, das *LOFFT* in Leipzig und die *Fabrik Potsdam*. Diese Orte zeigen vor allem Produktionen aus dem Ausland, die für eine kurze Spielzeit nach Deutschland kommen. Als einziges kommerzielles Haus zeigt das Berliner *Chamäleon Theater* Produktionen des Neuen Zirkus, die im Grenzbereich zu klassischen Varietéprogrammen einzuordnen sind.¹⁵⁵

Der Neue Zirkus ist in Deutschland von der Kulturförderung ausgeschlossen.¹⁵⁶ Damit stehen grundlegend alle Projekte des Neuen Zirkus vor der Frage, wie sie sich finanzieren können. Projekte wie das Forschungslabor *Labor Cirque*, das von der Stadt Köln und der *RheinEnergieStiftung* finanziert wird, bilden eine Ausnahme.¹⁵⁷ Neben dieser grundlegenden Problematik, die oft durch Privatkredite oder ehrenamtliche Arbeit überwunden wird, gibt es weitere Defizite im Bereich der Produktionsbedingungen, die einen erheblichen Einfluss auf die künstlerischen Möglichkeiten ausüben.

3.4.2 Defizite in der Probenphase

In der Probenphase sind die Probleme ähnlich denen des Varietés. Es gibt in Deutschland keine für den Zirkus ausgerichteten Probenräume in denen Kompanien des Neuen Zirkus über längere Zeit proben können. Die bestehenden Kompanien lösen zurzeit dieses Problem durch die Nutzung der Räumlichkeiten von befreundeten zirkuspädagogischen Einrichtungen. Ein freier Raum für kreatives Arbeiten ist damit nur bedingt geschaffen. Neben dieser Zwischennutzung von pädagogischen Einrichtungen gibt es Probenräume in Tanzzentren, die zeitweise auch für den Neuen Zirkus geöffnet werden; so z. B. die Tanzresidenz an der *Folkwang Universität der Künste* in Essen oder auch die *Fabrik Potsdam*, die ihre

¹⁵⁴ Vgl. Atemzug e.V. (Hrsg.): www.atemzug-ev.de, letzter Zugriff: 30.03.2014.

¹⁵⁵ Vgl. Anhang I.

¹⁵⁶ Vgl. ebd.

¹⁵⁷ Vgl. Labor Cirque – ZAK Zirkus- und Artistikzentrum Köln (Hrsg): <http://laborcirque-zak.com>, letzter Zugriff: 30.03.2014.

Räumlichkeiten projektbezogen zur Verfügung stellen.¹⁵⁸ Diese Orte sind für den Tanz gebaut und ausgestattet und stellen daher nur unbefriedigende Probenorte für Produktionen des Neuen Zirkus dar.

3.4.3 Defizite in der Aufführungsphase

Die schwierigste Phase für den Neuen Zirkus ist der Zeitraum nach der Fertigstellung eines Stückes. Es gibt wenig Aufführungsorte, die Stücke des Neuen Zirkus zeigen. Wenn Kompanien einen Kooperationspartner gefunden haben, stehen sie erneut vor dem Finanzierungsproblem. Es gibt für den Neuen Zirkus keine „Abspielförderung“, d. h. eine bestimmte Summe, mit der die Kompanien die Möglichkeit haben, ihre Künstler während der Spielzeit zu bezahlen und an die Kompanie zu binden.¹⁵⁹ Jenny Patschovsky von der *Initiative Neuer Zirkus* und Gründerin von *Atemzug* erklärt, dass das Hauptproblem darin bestünde

„[...] dass es sich überhaupt nicht lohnt diese Stücke zu spielen, leider. Das ist auch was in der Tanzszene in NRW gang und gäbe ist. Es wird produziert, produziert, produziert und die Sachen werden zur Premiere fertig gemacht und dann noch zwei bis zehn mal gespielt.“¹⁶⁰

Als Folge daraus fallen nach der Produktion von Stücken die gerade gebildeten Gruppen wieder auseinander und die einzelnen Künstler wechseln in andere Projekte im Ausland oder nehmen bezahlte Engagements an. Eine nachhaltige Gruppenentwicklung im künstlerischen Sinne ist damit unmöglich. Deutlich wird an dieser Problematik, wie schwierig künstlerische Prozesse sind, wenn, wie beschrieben, die grundlegenden Rahmenbedingungen fehlen.

Darüber hinaus ist die Kommunikation des Neuen Zirkus ein zentrales Problem dieser Sparte: Anders als in den Bereichen, wie dem Traditionellen Zirkus oder dem Varieté ist der Neuer Zirkus nicht in der Gesellschaft verankert; es gibt es kein klares Bild vom ihm.¹⁶¹ Kompanien, die heute Neuen Zirkus in Deutschland zeigen, sind meist in den Kontext des zeitgenössischen Tanzes eingebettet. Die französische Kompanie *Un Loup pour l'Homme* eröffnete 2012 die Potsdamer Tanztage und trat dort für die Öffentlichkeit nicht als Neuer Zirkus in Erscheinung.¹⁶² Andere Stücke

¹⁵⁸ Vgl. Anhang I.

¹⁵⁹ Vgl. ebd.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Vgl. ebd.

¹⁶² Vgl. Fabrik Potsdam e.V. (Hrsg.): http://www.fabrikpotsdam.de/index.php?p=tanztage_archiv&id=46&lang=DE, letzter Zugriff: 26.04.2014.

werden mit den Worten „Bühnenstück“ oder „Spektakel“ beschrieben, da das Wort Neuer Zirkus kaum Assoziationen weckt und im Sinne des Marketings keinen Nutzen hat. Zu einem gewissen Grad bedingen sich diese beiden Probleme der Aufführungsphase. Auf der einen Seite werden nur vereinzelt Stücke des Neuen Zirkus auf Bühnen gezeigt und können dadurch von der Kritik nicht wahrgenommen werden; der Öffentlichkeit bleibt ein Zugang versagt und es entsteht kein Bild vom bzw. keine Assoziationen zum Neuen Zirkus. Auf der anderen Seite entscheiden sich freie Bühnen, die auf zahlende Zuschauer angewiesen sind, für Produktionen, die eine hohe Auslastung versprechen. Aufgrund des fehlenden öffentlichen Bildes des Neuen Zirkus fällt die Entscheidung selten zugunsten seiner Produktionen aus.¹⁶³

3.4.4 Defizite der Ausbildung

Die Ausrichtung der Ausbildung in Deutschland ist für den Neuen Zirkus nicht den Anforderungen entsprechend. An der *Staatlichen Ballettschule Berlin und Schule für Artistik* werden Artisten ausgebildet, die als Solisten in ganz speziellen Gebieten der Artistik, wie z. B. der Luftakrobatik am Vertikalseil, Höchstleistungen vollbringen können. Im Gegensatz dazu benötigt der Neue Zirkus Artisten, die in mehreren Disziplinen ausgebildet sind und in einer Gruppe szenisch arbeiten können.¹⁶⁴ Auch tänzerische und schauspielerische Fähigkeiten sowie das Arbeiten mit der eigenen Stimme und ungewohnten Requisiten sind im Neuen Zirkus notwendig. Die Ausbildungsstätten versuchen diesen neuen Anforderungen im Rahmen ihrer Möglichkeiten Rechnung zu tragen. Die erneute Absenkung des Ausbildungsalters (auf die fünfte Klasse) an der staatlichen Artistenschule zeigt, dass die sportliche und artistische Höchstleistung nach wie vor Zielsetzung der Ausbildung ist.¹⁶⁵ Anders als in Deutschland ist die Ausbildung von Artisten im Ausland auf Hochschulniveau und spricht damit junge Erwachsene an, die bereits einen gewissen Zugang zur Welt haben und fähig sind zu reflektieren. Auch an den Hochschulen ist die physische und technische Ausbildung ein essentieller Bestandteil. Ziel dieser Ausbildungsstätten ist es, die Artisten zu künstlerisch-ästhetischem Handeln mit der artistischen Technik zu befähigen und einen reflexiven Anspruch an die eigene Arbeit zu ermöglichen. Eine

¹⁶³ Vgl. Anhang I.

¹⁶⁴ Vgl. ebd.

¹⁶⁵ Vgl. Staatliche Ballettschule Berlin und Schule für Artistik (Hrsg.): <http://www.ballettschule-berlin.de/cids/artistik>, letzter Zugriff: 26.04.2014.

der renommiertesten Zirkusschulen der Welt, die kanadische *École Nationale du Cirque*, formuliert dazu auf ihrer Webseite:

„Since circus artists today are called upon to be both creators and performers, creativity and artistic exploration must form the core of their education. For this reason instruction is based on a multidisciplinary approach to the circus arts, integrating other performing arts such as dance, acting and music.“¹⁶⁶

Zirkusschulen lassen sich nur schwer vergleichen; nicht nur die Ausrichtung, sondern auch die finanziellen und personellen Ressourcen sowie die Einbindung in das nationale Bildungssystem bestimmen die Qualität der Ausbildung. Festzustellen ist, dass für den Bereich des Neuen Zirkus die beiden bestehenden Schulen in Deutschland die beschriebenen Kompetenzen für den Neuen Zirkus nicht ausreichend oder gar nicht vermitteln. Damit erschweren sie für Artisten den Einstieg in den Arbeitsmarkt des Neuen Zirkus.¹⁶⁷

3.5 ZUSAMMENFASSUNG

Die Beschreibung und Analyse der Produktionsbedingungen der Zirkuslandschaft in Deutschland macht die uneinheitlichen Bedingungen der einzelnen Sparten sichtbar. Die Schwierigkeiten im deutschen Zirkus sind tiefgreifend, lassen sich jedoch nicht grundsätzlich für alle Sparten vereinheitlichen, was auch auf die unterschiedlichen Arbeitsweisen und Aufführungsorte zurückzuführen ist.

Für den Traditionellen Zirkus sind die rechtlichen Rahmenbedingungen die größte Herausforderung, da sie einen entscheidenden Einfluss auf die Reiseunternehmen haben. Beim Varieté sowie beim Dinner-Theater ist insbesondere die Probenphase durch schlechte Produktionsbedingungen gekennzeichnet: Die kurzen Probenzeiten, die fehlenden Probenräume und der Mangel an Fachpersonal erschweren die künstlerische Arbeit. Der Neue Zirkus steht neben den Probenbedingungen vor der Problematik der fehlenden Aufführungsorte.

Das öffentliche Bild des Zirkus in Deutschland ist, wenn auch in unterschiedlicher Weise, ein Problem, das sich in mehreren Sparten wiederfindet. Auf der einen Seite steht der Traditionelle Zirkus, dessen öffentliches Ansehen aufgrund der beschriebenen Aspekte stellenweise negativ besetzt ist. Auf der anderen Seite ist der

¹⁶⁶ National Circus School Montreal (Hrsg.): <http://www.nationalcircusschool.ca/en/formation/a-contemporary-vision>, letzter Zugriff: 05.04.2014.

¹⁶⁷ Vgl. Anhang I.

Neue Zirkus in Deutschland eine Randerscheinung und in der Öffentlichkeit unbekannt, da das Bild von Zirkus in Deutschland durch die klassischen Formate geprägt ist. Eine weitere zentrale Fragestellung für alle Sparten stellt die Ausbildungssituation dar. Stellvertretend für die schwierige Ausbildungssituation steht auch die Bilanz deutscher Artisten beim größten Zirkusfestival für junge Nachwuchstalente *Festival Mondial du Cirque de Demain* in Paris. Seit der Gründung des Festivals 1977 ist es keinem in Deutschland ausgebildeten Artisten gelungen eine Goldmedaille zu gewinnen.¹⁶⁸

Der Zirkus in Deutschland erhält, mit Ausnahme von wenigen Projekten des Neuen Zirkus, keine staatliche Förderung. Durch die ökonomische Abhängigkeit fehlen Freiräume, die ein künstlerisches Experimentieren unabhängig vom Markt ermöglichen. Die notwendige Wirtschaftlichkeit von Arbeitsabläufen wirkt sich auf die künstlerischen Bedingungen in den einzelnen Unternehmen aus: Eingebunden in diese wirtschaftlichen Zwänge ist (künstlerische) Innovation in den einzelnen Sparten kaum möglich. Auch der Geschäftsführer des *Deutschen Kulturrates*, Olaf Zimmermann, formuliert dies im Hinblick auf die Entwicklung der Zirkuskunst:

„Entscheidend ist, dass mittels öffentlicher Förderung Freiräume für künstlerische Experimente geschaffen werden können. Künstlerische Experimente, die sich erst noch am Markt bewähren müssen und bei denen unklar ist, ob sie ökonomisch erfolgreich sein werden.“¹⁶⁹

Obwohl die deutsche Zirkuslandschaft eine der größten und vielfältigsten der Welt ist, sind die Produktionsbedingungen im Vergleich zu anderen Ländern defizitär. Beginnend bei den rechtlichen Rahmenbedingungen über die Infrastruktur bis hin zur Ausbildung gibt es Mängel, die durch die Akteure der Zirkuslandschaft selbst nicht behoben werden können.

Zur Verbesserung der finanziellen Lage, dem Erhalt unterschiedlicher Facetten und zur Ermöglichung künstlerischer Entwicklung bedarf es einer staatlichen Förderung. Wie in anderen Künsten könnten gezielte kulturpolitische Maßnahmen zur Problembewältigung in den Produktionsbedingungen des Zirkus beitragen.

¹⁶⁸ Vgl. Festival Mondial du Cirque de Demain (Hrsg.): <http://www.cirquededemain.com/pages/historique.php>, letzter Zugriff: 26.04.2014.

¹⁶⁹ Zimmermann, Olaf: Spagat zwischen Idee und Markt. In: Geißler, Theo; Zimmermann, Olaf (Hrsg.): Politik & Kultur Nr. 03/2013, Regensburg, 2013, S. 22.

4 KULTURPOLITIK IN DEUTSCHLAND

Zum Verständnis möglicher kulturpolitischer Maßnahmen zur Förderung des Zirkus, soll hier ein Überblick über die derzeitige Struktur der Kulturpolitik in Deutschland gegeben werden. Der Fokus liegt hier aufgrund des länderübergreifenden Charakters des Zirkus auf der Kulturpolitik des Bundes.

Die Kulturpolitik in Deutschland ist ein komplexes Gebilde, das aus verschiedenen Politikfeldern besteht und auf unterschiedlichen politischen Ebenen gestaltet wird. Der Duden definiert Kulturpolitik als die „*Gesamtheit der Bestrebungen des Staates [...] zur Förderung und Erhaltung der Kultur*“¹⁷⁰. Kulturpolitik steht in einem engen Zusammenhang mit den kulturtheoretischen Diskursen und Reflexionen einer Gesellschaft. In der historischen Entwicklung wurde im Zuge gesellschaftlicher Veränderungen auch der Kulturbegriff einem Wandel unterzogen, der das Verständnis von Kulturpolitik beeinflusste und veränderte.¹⁷¹ An dieser Stelle soll daher zunächst der Frage nachgegangen werden, welche Ziele Kulturpolitik in Deutschland derzeit verfolgt und welche Aufgabe ihr im Rahmen der demokratischen Gesellschaft zukommt.

4.1 KULTURBEGRIFF UND KULTURPOLITISCHE ZIELE

In der Vergangenheit wurden in der Bundesrepublik unterschiedliche Erwartungen und Interessen gegenüber dem Kunst- und Kulturbereich formuliert. Dies ist auf die Veränderungen der gesellschaftspolitischen Gegebenheiten zurückzuführen.¹⁷² In der jüngeren Geschichte lässt sich ein weitreichender Wandel des Kulturbegriffs ausmachen, der das kulturpolitische Verständnis bis heute prägt: Die Zeit nach dem zweiten Weltkrieg war, wie in Kapitel 2.2 angedeutet, durch die Rückbesinnung auf den engen, affirmativen (Kunst-)Kulturbegriff der Weimarer Klassik geprägt. Dieser beinhaltete vorrangig die Bewahrung und Pflege des „*Wahren, Guten und Schönen*“¹⁷³. Kulturpolitisch bedeutete dies ausschließlich die Restauration des Traditionellen und die Förderung der Hochkultur. Aus einem gesellschaftspolitischen Blickwinkel bot

¹⁷⁰ Bibliographisches Institut GmbH (Hrsg.): <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kulturpolitik>, letzter Zugriff: 04.04.2014.

¹⁷¹ Vgl. Deutscher Bundestag (Hrsg.): *Kultur in Deutschland – Schlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages*, Regensburg, 2008, S. 57.

¹⁷² Vgl. Klein, Armin: *Kulturpolitik – Eine Einführung*, Wiesbaden, 2009, S. 217.

¹⁷³ Ebd., S. 175.

dieser Rückgriff der zerschlagenen und orientierungslosen Nation nach dem Nationalsozialismus Rückhalt und vermittelte ihr ein neues kulturelles Selbstvertrauen. Als Reaktion auf die, durch die Faschisten, in den Dienst genommene Kunst, wendete man sich von politischer Kunst ab.¹⁷⁴

Mit zunehmendem Wohlstand und dem Anstieg des Bildungsniveaus vollzog sich in den sechziger und siebziger Jahren ein gesellschaftlicher Wandel in Westdeutschland, der sowohl in der Kulturtheorie als auch der Kulturpolitik eine Öffnung des Kulturbegriffs bewirkte. Eine bedeutende Veränderung bestand in der Aufhebung der bis dahin vorherrschenden Trennung zwischen Kultur und Zivilisation bzw. Kunst und Alltag und der Annäherung der Kulturtheorie an die gesellschaftliche Wirklichkeit. Der Begriff Soziokultur, den Hermann Glaser und Karl-Heinz Stahl prägten, wurde dem affirmativen Kulturbegriff entgegengesetzt.¹⁷⁵ Sie stellten damit dem traditionellen Kunst-Kulturverständnis das Verständnis von Kultur „als Lebensweise, als Ferment, als Subsystem, als Medium oder als Methode des gesellschaftlichen Prozesses“¹⁷⁶ gegenüber. Die Neue Kulturpolitik verstand sich als Gesellschaftspolitik und forderte die Einbeziehung kultureller Formen aller gesellschaftlicher Gruppen in die öffentliche Kulturförderung.¹⁷⁷ Neben dem Erhalt des Bestehenden erweiterte sie ihre Programmatik um den Aspekt der Demokratisierung der Kultur und der Partizipation möglichst vieler Bürger. Neben die Stadttheater traten die Freien Theater und neben die Bürgerhäuser die Soziokulturellen Zentren.¹⁷⁸ Auch die Erklärung der Weltkonferenz über Kulturpolitik der *Organisation der Vereinten Nationen für Bildung, Wissenschaft und Kultur* (UNESCO) im Jahr 1982 bekräftigt diesen weiten Kulturbegriff und kommt zu der Übereinstimmung:

„[...] dass die Kultur in ihrem weitesten Sinne als die Gesamtheit der einzigartigen geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekte angesehen werden kann, die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen. Dies schließt nicht nur Kunst und Literatur ein, sondern auch Lebensformen, die Grundrechte des Menschen, Wertsysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen [...]“¹⁷⁹.

¹⁷⁴ Vgl. Klein, a. a. O., S. 176 und 217.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 178-188.

¹⁷⁶ Ebd., S. 185.

¹⁷⁷ Vgl. Hoffmann, Hilmar: Blick zurück nach vorn – Kultur für alle in Revision?. In Sievers, Norbert; Wagner, Bernd (Hrsg.): Blick zurück nach vorn – 20 Jahre Neue Kulturpolitik, Essen, 1994, S. 60.

¹⁷⁸ Vgl. Klein, a. a. O., S. 184.

¹⁷⁹ Deutsche UNESCO-Kommission e.V. (Hrsg.): <http://www.unesco.de/2577.html>, letzter Zugriff: 04.04.2014.

Aufbauend auf diesem erweiterten Kulturverständnis hat Kultur eine hohe Bedeutung für die gesellschaftliche und individuelle Entwicklung des Menschen. Daher lautet es in der Erklärung weiter:

„[...]der Mensch [wird] durch die Kultur befähigt [...], über sich selbst nachzudenken. Erst durch die Kultur werden wir zu menschlichen, rational handelnden Wesen, die über ein kritisches Urteilsvermögen und ein Gefühl der moralischen Verpflichtung verfügen. Erst durch die Kultur erkennen wir Werte und treffen die Wahl. Erst durch die Kultur drückt sich der Mensch aus, wird sich seiner selbst bewusst, erkennt seine Unvollkommenheit, stellt seine eigenen Errungenschaften in Frage, sucht unermüdlich nach neuen Sinngehalten und schafft Werke, durch die er seine Begrenztheit überschreitet [...]“¹⁸⁰.

Die Enquete-Kommission *Kultur in Deutschland* des Deutschen Bundestages beschreibt ebenfalls diesen Zusammenhang von Kunst und Kultur, Gesellschaft und Individuum und betont die Wichtigkeit der Teilhabe aller am kulturellen Leben in einer demokratischen Gesellschaft.¹⁸¹ Kulturpolitik in Deutschland hat nach diesem Kulturverständnis vorrangig die Aufgaben, Rahmenbedingungen zu schaffen, die eine freie Entfaltung von Kunst und Kultur ermöglichen. Dies beinhaltet sowohl die Ermöglichung von ökonomischen und politischen Freiräumen, als auch die Vermittlung und Stärkung der Partizipation des Individuums.¹⁸² Bestätigung finden diese Ziele in der *Konvention zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen*, die von der UNESCO-Generalkonferenz am 20. Oktober 2005 verabschiedet und von Deutschland im Jahre 2007 ratifiziert wurde. Die Konvention umfasst nicht nur den Schutz und die Förderung des kulturellen Erbes sondern auch der zeitgenössischen künstlerischen Ausdrucksformen und der Kulturen anderer Länder in Deutschland.¹⁸³

4.2 INSTRUMENTE DER KULTURPOLITIK

Zur Realisierung kulturpolitischer Ziele stehen dem Staat verschiedene Instrumente der Förderpolitik zur Verfügung; diese können in direkte und indirekte Fördermaßnahmen unterteilt werden.

¹⁸⁰ Deutsche UNESCO-Kommission e.V. (Hrsg.): <http://www.unesco.de/2577.html>, letzter Zugriff: 04.04.2014.

¹⁸¹ Vgl. Deutscher Bundestag (Hrsg.), a. a. O., S. 58-61.

¹⁸² Vgl. Deutscher Bundestag (Hrsg.), a. a. O., S. 51 sowie Klein a. a. O., S. 173f.

¹⁸³ Vgl. Deutsche UNESCO-Kommission e.V. (Hrsg.): <http://www.unesco.de/2964.html>, letzter Zugriff: 08.04.2014.

Zur direkten Förderung zählt die finanzielle Unterstützung von Kulturinstitutionen und -veranstaltungen. Dies sind unter anderem Museen, Theater, Musikschulen, Volkshochschulen oder soziokulturelle Zentren. Auch Einzelpersonen können durch den Staat beispielsweise durch Stipendien gefördert werden.

Zur indirekten Förderung von Kunst und Kultur gehört die Schaffung von rechtlichen Rahmenbedingungen im Sinne der kulturpolitischen Ziele. Neben der finanziellen Förderung bildet der rechtliche Rahmen die Grundlage für die freie Entfaltung von Kunst und Kultur. Hierzu zählen Gesetze, die eine unmittelbare Wirkung auf den Kulturbereich haben, wie das Urheberrechtsgesetz, das Künstlersozialversicherungsgesetz, die Weiterbildungsgesetze oder die Buchpreisbindung. Des Weiteren werden steuerrechtliche Vergünstigungen oder das Stiftungsrecht der indirekten Förderung des Kulturbereichs zugeordnet.¹⁸⁴

Um kulturpolitische Ziele langfristig umzusetzen, entstand im Zusammenhang mit der Neuen Kulturpolitik in den siebziger Jahren die Kulturentwicklungsplanung. Hierbei handelt es sich um die Analyse der bestehenden Struktur eines bestimmten kulturellen Bereichs. Dabei kann sich die Untersuchung beispielsweise auf die kulturelle Infrastruktur einer Stadt, Region oder eines Bundeslandes beziehen.¹⁸⁵

Anhand der Ergebnisse können mittel- und langfristige Ziele für die Kulturpolitik entworfen und eine ganzheitliche Entwicklung, unter Berücksichtigung aller kulturellen Formen, in den Blick genommen werden.¹⁸⁶ Jüngstes Beispiel einer solchen Kulturentwicklungsplanung ist der *Kulturkonvent Sachsen Anhalt*, der 2011 vom Landtag Sachsen-Anhalt eingesetzt wurde. Der Konvent hatte die Aufgabe, ein kulturpolitisches Konzept für das Land zu erarbeiten.¹⁸⁷

Die beschriebenen Instrumente schaffen einen Handlungsrahmen für Kulturpolitik und wirken „ermöglichend“ auf die Kultur ein: Der Staat ist nicht direkt für kulturelle Aufgaben zuständig, sondern für die Bedingungen, unter denen sie stattfinden.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Vgl. Klein, a. a. O., S. 219-243.

¹⁸⁵ Vgl. Schulz, Gabriele (b): Mach' mal einen Plan. In: Geißler, Theo; Zimmermann, Olaf (Hrsg.): Politik & Kultur Nr. 02/2013, Regensburg, 2013, S. 15.

¹⁸⁶ Vgl. Eichler, Kurt: Kultur nach Plan - Struktur- und Steuerungsmodelle der Neuen Kulturpolitik. In Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2006, Essen, 2006, S. 329-334.

¹⁸⁷ Vgl. Kulturkonvent des Landes Sachsen-Anhalt (Hrsg.): Empfehlungen des Kulturkonvents Sachsen Anhalt, Magdeburg, 2013, S. 5.

¹⁸⁸ Vgl. Deutscher Bundestag (Hrsg.), a. a. O., S. 7.

4.3 GESETZLICHE GRUNDLAGEN UND AKTEURE

Kulturpolitik ist in Deutschland nicht nur ein durch den Staat gestaltetes Politikfeld, sondern wird auch von gesellschaftlichen Akteuren beeinflusst. Es existieren zahlreiche Verbände, die sich für die spartenbezogenen oder spartenübergreifenden Interessen einsetzen und so auf das politische Geschehen einwirken.¹⁸⁹ Die im Folgenden dargestellten Strukturen beziehen sich ausschließlich auf die staatliche Kulturpolitik, die den Großteil der Kulturausgaben in Deutschland aufbringt.¹⁹⁰

Die staatliche Kulturpolitik findet ihre rechtliche Begründung im Grundgesetz der Bundesrepublik. In Artikel 5, Absatz 3 ist die Freiheit der Kunst als ein Grundrecht festgehalten. Dort heißt es: „*Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei.*“¹⁹¹ Das Bundesverfassungsgericht legt dieses Schutzrecht für Kunst und Kultur in zwei Richtungen aus: Zum einen wird die Freiheit der Kunst herausgehoben und vor staatlichen Eingriffen geschützt. Der Staat hat entsprechend nicht das Recht, über Kunst und Kultur zu urteilen, und verpflichtet sich dem Schutz aller Kunst: „*Kunst ist einer staatlichen Stil- und Niveauekontrolle nicht zugänglich.*“¹⁹² Zum anderen sieht das Verfassungsgericht in Artikel 5, Absatz 3 eine Verpflichtung des Staates zum Erhalt und zur Förderung der Kultur.¹⁹³

Kulturpolitik unterliegt in Deutschland der föderalen Struktur, d. h. Bund, Länder und Kommunen übernehmen nach dem subsidiären Prinzip die Verantwortung für die kulturelle Infrastruktur. Den Kommunen steht laut Artikel 28 des Grundgesetzes das Recht zu, „*alle Angelegenheiten der örtlichen Gemeinschaft im Rahmen der Gesetze in eigener Verantwortung zu regeln.*“¹⁹⁴ Auf kommunaler Ebene steht in der Kulturpolitik vorwiegend die Finanzierung der örtlichen Kulturangebote, also die direkte Bereitstellung der kulturellen Infrastruktur, im Mittelpunkt. Für die Kommunen ist Kultur in der Regel eine „freiwillige Leistung“, was zu einer differierenden Wahrnehmung dieser Aufgabe in den einzelnen Kommunen führen kann.¹⁹⁵

¹⁸⁹ Vgl. Deutscher Bundestag (Hrsg.), a. a. O., S. 63.

¹⁹⁰ Vgl. Statistische Ämter des Bundes und der Länder (Hrsg.): Kulturfinanzbericht 2012, Wiesbaden, 2012, S. 79.

¹⁹¹ Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2009, S. 12.

¹⁹² Bundesverfassungsgericht (Hrsg.): http://www.bundesverfassungsgericht.de/entscheidungen/rk20090220_1bvr226604.html, letzter Zugriff: 26.04.2014.

¹⁹³ Vgl. Deutscher Bundestag (Hrsg.), a. a. O., S. 75.

¹⁹⁴ Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.), a. a. O., S. 23.

¹⁹⁵ Vgl. Schulz, Gabriele; Zimmermann, Olaf (a): Handbuch Kulturverwaltung, Bonn-Berlin, 2000, S. 21.

Entsprechend dem Grundgesetz liegt die Verantwortung für die Kultur in der „Hoheit der Länder“:¹⁹⁶

„Die Ausübung der staatlichen Befugnisse und die Erfüllung der staatlichen Aufgaben ist Sache der Länder, soweit dieses Grundgesetz keine anderen Regelungen trifft oder zulässt.“¹⁹⁷

Die Bundesländer haben in ihren Landesverfassungen den Schutz, die Pflege und oder die Förderung von Kunst und Kultur verankert. Sie übernehmen damit die Verantwortung für die kulturelle Infrastruktur in Form von staatlichem Handeln; gleichzeitig wird in der jeweiligen Landesverfassung die Kompetenzverteilung zwischen Land und Kommune festgelegt.¹⁹⁸ Die kulturpolitischen Aufgaben der Länder umfassen ein breites Spektrum. Neben der finanziellen Förderung kultureller Einrichtungen und Künstlern werden hier Rahmenbedingungen für Kunst und Kultur geschaffen.¹⁹⁹ Eine wichtige gemeinsame Institution der Kulturpolitik der Länder ist die *Ständige Konferenz der Kultusminister in der Bundesrepublik Deutschland*. Die sogenannte Kultusministerkonferenz befasst sich mit kulturpolitischen Angelegenheiten von überregionaler Bedeutung. Ziel ist eine gemeinsame Abstimmung im Bezug auf kulturpolitische Fragen.²⁰⁰

Der kooperative Kulturföderalismus in der Bundesrepublik mit seiner ausdrücklich dezentralen Organisationsstruktur bildet, neben der verfassungsrechtlichen Grundlage, auch eine organisationsstrukturelle Basis für den Erhalt der kulturellen Vielfalt in Deutschland.²⁰¹ Diese Kompetenzverteilung wird auch anhand der öffentlichen Kulturausgaben sichtbar. Im Jahr 2009 gab die öffentliche Hand laut Statistischem Bundesamt insgesamt 9,1 Mrd. Euro für die Kultur aus.²⁰² Der Großteil der Ausgaben wurde von Kommunen und Ländern getragen:

„Wie in den Jahren zuvor werden die Kulturausgaben 2009 überwiegend von Ländern und Gemeinden bestritten (42,2 % bzw. 44,4 %). Die Länder (einschl. Stadtstaaten) stellten ein Budget von 3,8 Milliarden Euro und die Gemeinden von 4,1 Milliarden Euro zur Verfügung. Der Bund beteiligte sich an der Kulturfinanzierung mit weiteren 1,2 Milliarden Euro (13,4 %).“²⁰³

¹⁹⁶ Vgl. Deutscher Bundestag (Hrsg.), a. a. O., S. 67.

¹⁹⁷ Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.), a. a. O., S. 25.

¹⁹⁸ Vgl. Deutscher Bundestag (Hrsg.), a. a. O., S. 67 und S. 119ff.

¹⁹⁹ Vgl. Fuchs, Max: Kulturpolitik, Wiesbaden, 2007, S.52.

²⁰⁰ Vgl. Schulz; Zimmermann (a), a. a. O., S. 15f.

²⁰¹ Vgl. Deutscher Bundestag (Hrsg.), a. a. O., S. 67.

²⁰² Vgl. Statistische Ämter des Bundes und der Länder (Hrsg.): Kulturfinanzbericht 2012, Wiesbaden, 2012, S. 26.

²⁰³ Ebd.

Die kulturpolitischen Förderaufgaben und -kompetenzen des Bundes sind, verglichen mit denen der Kommunen und Ländern, gering. Das Grundgesetz schreibt dem Bund keine ausdrücklichen Zuständigkeiten in diesem Bereich zu.²⁰⁴ Eine Ausnahme bildet die Auswärtige Kulturpolitik, die als ein Teil der außenpolitischen Aufgabe der Bundesregierung angesehen wird.²⁰⁵

In den letzten 20 Jahren hat sich die Rolle des Bundes in der Inneren Kulturpolitik verändert und gestärkt.²⁰⁶ Im Folgenden sollen diese Entwicklungen näher dargestellt werden.

4.4 KULTURPOLITIK DES BUNDES

Die Rolle des Bundes in Fragen der Kulturpolitik hat sich seit den frühen 1990er Jahren deutlich verändert. Nicht nur die deutsche Wiedervereinigung, sondern auch die europäische Integration erforderte eine Neuverhandlung der Zuständigkeiten von Bund, Ländern und Kommunen.

Der Bund betätigt sich neben der Auswärtigen Kulturpolitik auch aktiv im Feld der Kulturpolitik des Inneren. Die jeweiligen Ministerien schaffen Rahmenbedingungen, mit denen sie unter anderem das Steuerrecht, Urheberrecht und Arbeits- und Sozialrecht regeln. Wie bedeutend diese gesetzgeberischen Interventionen für die konkreten Arbeitsbedingungen von Künstlern sein können, zeigt die Verabschiedung des Künstlersozialversicherungsgesetzes im Jahr 1982. Durch dieses Gesetz werden freiberufliche Künstler und Publizisten in die gesetzlichen Sozialversicherungen einbezogen, die gemessen an ihrem Jahreseinkommen den gesetzlichen Arbeitnehmeranteil entrichten. Der Arbeitgeberanteil wird hier durch einen Bundeszuschuss und durch eine Abgabe der Verwerter künstlerisch-publizistischer Leistungen getragen.²⁰⁷ Die *Künstlersozialversicherung* ist das Fundament indirekter Kulturförderung. Der Bund ist aber auch vermehrt direkt an der Förderung von Kunst und Kultur beteiligt; diese Veränderung in der Rolle des Bundes als kulturpolitischer Akteur war nicht unumstritten. In der Diskussion standen sich zwei Positionen

²⁰⁴ Mit Ausnahme des in Artikel 74 festgehaltenen Schutzes deutschen Kulturgutes gegen die Abwanderung ins Ausland.

²⁰⁵ Vgl. Auswärtiges Amt (Hrsg.): http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Aussenpolitik/KulturDialog/Uebersicht_node.html, letzter Zugriff: 26.04.2014.

²⁰⁶ Vgl. Klein, a. a. O., S. 111.

²⁰⁷ Vgl. Künstlersozialkasse (Hrsg.): <http://www.kuenstlersozialkasse.de/wDeutsch/Kuenstlersozialkasse-Kurzcharakteristik.pdf?WSESSIONID=4a5eaa39>, letzter Zugriff: 26.04.2014.

gegenüber: Auf der einen Seite diejenigen, die die „Kulturhoheit der Länder“ verteidigen und jegliche direkte Zuständigkeit des Bundes verneinten und auf der anderen Seite diejenigen, die im Hinblick auf die europäische Integration und den demographischen Wandel eine stärkere Rolle des Bundes für die Belange der Kultur forderten.²⁰⁸ Die Ursachen dieser Unklarheit der kulturpolitischen Kompetenzen des Bundes sollen im Folgenden kurz beschrieben werden, im Anschluss wird ein Einblick in die bestehende Bundeskulturförderung gegeben.

Neben der *Stiftung Preußischer Kulturbesitz*, die Bund und Länder 1957 gegründet haben und seither gemeinsam finanzieren, ist die *Kulturstiftung der Länder* eine der ersten direkten Förderungen des Bundes im Bereich Kultur. Ursprünglich 1987 ins Leben gerufen, um den Verkauf national bedeutender Kunst und Kulturgüter ins Ausland zu verhindern, war das Stiftungsziel die Förderung und Bewahrung von Kunst und Kultur nationaler Bedeutung. Bei dieser Kooperation von Bund und Ländern im kulturpolitischen Bereich wurde in mehreren Verträgen festgelegt, wie und in welcher Form sich der Bund an der Stiftung beteiligen kann. Am 1. April 1988 wurde ein Abkommen über die Mitwirkung des Bundes an der Kulturstiftung der Länder geschlossen und der Einfluss des Bundes vertraglich bestimmt. Mit dem Scheitern der Fusion der Kulturstiftung der Länder und der Kulturstiftung des Bundes im Jahr 2005 endete diese Kooperation; der Bund zog sich aus der *Kulturstiftung der Länder* zurück.²⁰⁹

Die Wiedervereinigung 1989/90 stellte eine Zäsur in der kulturpolitischen Wahrnehmung des Bundes dar: Der Transformationsprozess von einer zentral organisierten Kulturverwaltung hin zu einer subsidiär gestalteten Kulturhoheit der neuen Länder war ohne maßgebliche Beteiligung des Bundes allein aus fiskalischen Gesichtspunkten nicht denkbar. Infolgedessen betätigte sich der Bund in den Nachwendejahren in einem Kernbereich der hoheitlichen Aufgaben der Länder und sorgte damit für einen flächendeckenden Erhalt der kulturellen Substanz auf Gebieten der ehemaligen DDR. Auch bei der Modernisierung und dem Ausbau der kulturellen Infrastruktur griff der Bund nicht allein durch Finanzausweisungen, sondern auch mit kulturpolitischen Maßnahmen und Sachprogrammen in Kooperation mit den Ländern und Kommunen ein. Die Intervention des Bundes war damit beides: ein Eingriff in die

²⁰⁸ Vgl. Schulz; Zimmermann (a), a. a. O., S. 11ff.

²⁰⁹ Vgl. Klein, a. a. O., S. 118-121.

„Kulturhoheit der Länder“²¹⁰ und gleichzeitig die Befähigung der neuen Bundesländer zur Erfüllung ihrer kulturellen Aufgaben.²¹¹ Der Artikel 35 des Einigungsvertrages regelt in Absatz 7 die Aktivitäten des Bundes für den Übergang:

„Zum Ausgleich der Auswirkungen der Teilung Deutschlands kann der Bund übergangsweise zur Förderung der kulturellen Infrastruktur einzelne kulturelle Maßnahmen und Einrichtungen in dem in Artikel 3 genannten Gebiet mitfinanzieren.“²¹²

In den Jahren nach der Wiedervereinigung investierte der Bund auf dieser Grundlage bis einschließlich 1993 nahezu 3 Mrd. DM in den kulturellen Umbau der ehemaligen DDR und in die Überführung der Infrastruktur in die Zuständigkeit der Länder. In der Praxis stellte sich heraus, dass die auf vier Jahre begrenzte finanzielle Unterstützung des Bundes nicht ausreichte, um die Selbstständigkeit der Länder auf diesem Gebiet zu gewährleisten.²¹³ In den folgenden Jahren führten diese Entwicklungen zur Koexistenz zweier unterschiedlicher Systeme in der Bundeskulturpolitik: Zu einem systematischen kooperativen Kulturföderalismus in den neuen Bundesländern und zu einer zunehmenden Entflechtung von Bund und Ländern in den alten Bundesländern. Ein gutes Beispiel für die Systematisierung der Bund-Länder-Kooperationen im Kulturbereich ist die Definition von 20 Institutionen von gesamtstaatlicher Relevanz, die im sogenannten „Blaubuch“ festgehalten ist. Bei diesen im „Blaubuch“ gelisteten Einrichtungen ist der Bund zusammen mit den jeweiligen Ländern für die Entwicklung und Finanzierung zuständig.²¹⁴ Diese Förderung von „kulturellen Leuchttürmen“ wird auf Bundesebene durch die Repräsentation des Gesamtstaates gerechtfertigt und eine Zuständigkeit aus „Natur der Sache“ und dem „Sachzusammenhang“ hergeleitet.²¹⁵ Das Bundesverfassungsgericht argumentiert im Hinblick auf die Kulturhoheit der Länder in seinem Urteil zur Filmförderung vom Januar 2014:

²¹⁰ Im Grundgesetz ist die Kulturhoheit nicht explizit verankert. Diese Zuständigkeiten der Länder definieren sich aus den Kompetenzen des Bundes.

²¹¹ Vgl. Ackermann, Manfred: Kultur – seit 1990 eine Aufgabe auch der Bundespolitik. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2013, Essen, 2013, S. 88.

²¹² Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz (Hrsg.): http://www.gesetze-im-internet.de/einigvtr/art_35.html, letzter Zugriff: 14.04.2014.

²¹³ Vgl. Klein, a. a. O., S. 125f.

²¹⁴ Vgl. Ackermann, a. a. O., S. 89.

²¹⁵ Vgl. Wissenschaftliche Dienste des Deutschen Bundestages (Hrsg.): Kulturpolitik und Parlament – Kulturpolitische Debatten in der Bundesrepublik Deutschland seit 1945, Berlin, 2003, S. 7.

„Nach der Systematik der grundgesetzlichen Kompetenzordnung wird grundsätzlich der Kompetenzbereich der Länder durch die Reichweite der Bundeskompetenzen bestimmt, nicht umgekehrt.“²¹⁶

Das Verfassungsgericht folgert weiterhin, dass aus der generellen Zuständigkeit der Länder für Kunst und Kultur keineswegs ein Verbot der Gestaltung der Rahmenbedingungen von Kunst und Kultur für den Bund abzuleiten sei.²¹⁷

Der gelebte kooperative Kulturföderalismus in Ostdeutschland richtete in den 1990er Jahren die Aufmerksamkeit auf die neue Rolle des Bundes in Bezug auf die Kulturpolitik des Inneren. Nicht nur die Aktivitäten im Zuge der deutschen Einheit, auch die zunehmende Integration Deutschlands in die Europäische Union und die vermehrten Verhandlungen kulturpolitischer Themen auf dieser Ebene verstärkten die Forderung nach größeren Kompetenzen für den Bund auf diesem Gebiet. Rahmenbedingungen, die direkt Kunst und Kultur betreffen, wie etwa das Steuerrecht, das Urheberrecht oder auch das Arbeits- und Sozialrecht, werden auf europäischer Ebene verhandelt und anschließend auf nationaler Ebene umgesetzt.

Der *Deutsche Kulturrat* formuliert dazu:

„Die Gefahr bei einer Vertretung deutscher bildungs- und kulturpolitischer Interessen durch einen Vertreter der Länder besteht darin, dass sich dieser Ländervertreter noch mit seinen Kollegen abstimmt, während die Minister aus den anderen EU-Mitgliedsstaaten längst schon abgereist sind.“²¹⁸

Im Wahlkampfsjahr 1998 forderten mehrere Verbände, darunter der *Deutsche Kulturrat*, Spitzenverband der Bundeskulturverbände, die Einsetzung eines Beauftragten für Kultur und Medien, der die Interessen Deutschlands in kulturellen Fragen auf europäischer Ebene vertreten kann. In mehreren parlamentarischen Debatten wurde die Forderung nach einer stärkeren Bündelung der kulturpolitischen Kompetenzen des Bundes artikuliert.²¹⁹ Mit dem Regierungswechsel zur Rot-Grünen Koalition 1998 unter Bundeskanzler Gerhard Schröder, wurde ein Staatsminister für Kultur und Medien eingesetzt. Mit diesem Schritt trat der Bund als kulturpolitischer Akteur gesellschaftlich in Erscheinung.²²⁰ Der erste Beauftragte der Bundesregierung

²¹⁶ Bundesverfassungsgericht (Hrsg.): https://www.bundesverfassungsgericht.de/entscheidungen/rs20140128_2bvr156112.html?Suchbegriff=Filmf%F6rderung, letzter Zugriff: 07.04.2014.

²¹⁷ Vgl. Bundesverfassungsgericht (Hrsg.): https://www.bundesverfassungsgericht.de/entscheidungen/rs20140128_2bvr156112.html?Suchbegriff=Filmf%F6rderung, letzter Zugriff: 07.04.2014.

²¹⁸ Schulz, Gabriele; Zimmermann, Olaf (b): *Im Labyrinth der Kulturzuständigkeit – Ein Handbuch*, Berlin, 2005, S. 13.

²¹⁹ Vgl. Wissenschaftliche Dienste des Deutschen Bundestages (Hrsg.), a. a. O., S. 30.

²²⁰ Vgl. Schulz; Zimmermann (b), a. a. O., S. 12.

für Kultur und Medien war der Journalist und Verleger Michael Naumann. Die Kultur- und Medienpolitik erhielt mit dem ebenfalls unter Gerhard Schröder eingesetzten Ausschuss für Kultur und Medien im Deutschen Bundestag einen höheren Stellenwert.²²¹

Seit Dezember 2013 ist Staatsministerin Monika Grütters die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien und ist dem Bundeskanzleramt unterstellt. Als Leiterin einer obersten Bundesbehörde mit 230 Mitarbeitern verwaltet sie einen Etat von 1,28 Mrd. Euro (im Jahr 2013). Die Beauftragte ist zuständig für die Weiterentwicklung der Rahmenbedingungen der Bundesgesetzgebung, die kulturelle Repräsentation des Gesamtstaates in der Bundeshauptstadt Berlin und die Vertretung kultur- und medienpolitischer Interessen Deutschlands in internationalen Gremien. Darüber hinaus fördert sie Kultureinrichtungen von nationaler Bedeutung sowie Gedenkstätten zur Erinnerung der Opfer von NS-Terrorherrschaft und Unrecht in der ehemaligen DDR.²²² Seit der Einrichtung dieses Amtes konnten auf Bundesebene entscheidende kulturpolitische Akzente gesetzt werden. Nicht nur die Einsetzung einer Enquete-Kommission *Kultur in Deutschland* (2003) oder der *Hauptstadt-kulturvertrag* sollen in diesen Zusammenhang Erwähnung finden.

Mit Blick auf die deutsche Zirkuslandschaft sind die Bemühungen zum Erhalt der kulturellen Vielfalt von besonderer Bedeutung. Die Ratifizierung der *Konvention über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen* der UNESCO im Jahr 2007 durch die Bundesrepublik Deutschland verdeutlicht diese Anstrengungen. In dieser Konvention wird unter anderem der Doppelcharakter von kulturellen Gütern beschrieben, den sie als Kulturträger auf der einen, und als Wirtschaftsgut auf der anderen Seite haben.²²³ Aktuell wirbt Staatsministerin Monika Grütters im Zuge der Diskussionen über das Verhandlungsmandat zum *Transatlantic Trade and Investment Partnership* (TTIP) zwischen der Europäischen Union und den Vereinigten Staaten von Amerika für einen Ausschluss von Kultur und Audiovisuellen Medien aus diesem Mandat. Befürchtet wird, dass im Zuge der im TTIP verhandelten Liberalisierungen die europäische Kulturförderung in ihrer jetzigen Form gefährdet ist. Monika Grütters erinnert damit an die Verpflichtungen, die sich aus der

²²¹ Vgl. Klein, a. a. O., S. 127.

²²² Vgl. Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (Hrsg.): http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/BeauftragtefuerKulturundMedien/staat-sministerAmt/aufgaben/_node.html, letzter Zugriff: 07.04.2014.

²²³ Vgl. Deutscher Bundestag (Hrsg.), a. a. O., S. 643.

Ratifizierung der UNESCO-Konvention ergeben.²²⁴ Neben diesen Bemühungen zum Erhalt der kulturellen Vielfalt ist der Bund an der direkten Kulturförderung beteiligt. Als Grundsatz für die Förderung von Kunst und Kultur in Deutschland können die Pflege des großen nationalen Kulturerbes sowie die Unterstützung der zeitgenössischen Kunst und Kultur benannt werden. Das Spektrum der geförderten Institutionen soll dabei alle künstlerischen Gattungen abdecken.²²⁵ Staatsministerin Monika Grütters formuliert dazu:

„Nationale Identität wächst vor allem aus dem Kulturleben eines Landes. Dazu gehört nicht allein das kulturelle Erbe vergangener Zeiten, so eindrucksvoll und schützenswert unser Kulturerbe auch ist. Dazu gehört vor allem das Neue, die Avantgarde. Damit diese möglich wird, ist die Grundlage staatlicher Daseinsfürsorge für Kultur und Wissenschaft bei uns der Artikel 5, Absatz 3 des Grundgesetzes: ‚Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei.‘ Dies aber können sie nur, wenn der Staat ihre Freiheit schützt, sie unabhängig macht von Zeitgeist und Geldgebern. Kunst und Kultur brauchen Freiraum, um sich entfalten zu können. [...] Was sie nicht brauchen, sind autoritative Vorgaben oder das kleinliche staatliche Gängelband.“²²⁶

Es gibt keinen Kriterienkatalog, an dem die Bundesbeauftragte ihre Förderung ausrichtet. Das einzige Leitkriterium ist die gesamtstaatliche Bedeutung. Um der Vielfalt und Einzigartigkeit kultureller Darstellungsformen Rechnung zu tragen, wird über Förderung in jedem Einzelfall entschieden.²²⁷ Dieses Prinzip ist umstritten: Einzelfallentscheidungen und Förderung aus Tradition sind oftmals wenig transparent und in der Wirkung schwer zu evaluieren. Was fehlt, ist ein nachvollziehbarer, überprüfbarer Kulturentwicklungsplan des Bundes, der gesellschaftliche und technische Entwicklungen einbezieht.²²⁸

4.5 KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

Die *Kulturstiftung des Bundes* ist Teil der Kulturpolitik des Inneren des Bundes. Im Hinblick auf die späteren Ausführungen zum Projekt *Tanzplan Deutschland* der Bundeskulturstiftung soll hier ein Überblick über ihre Arbeit gegeben werden. Sie wurde im Jahr 2002 mit Zustimmung der Länder unter dem damaligen Beauftragten

²²⁴ Vgl. Deutscher Bundestag (Hrsg.): http://www.bundestag.de/presse/hib/2014_03/2014_126/02.html, letzter Zugriff: 07.04.2014.

²²⁵ Vgl. Wissenschaftliche Dienste des Deutschen Bundestages (Hrsg.), a. a. O., S. 38.

²²⁶ Grütters, Monika: Kultur nach Plan? – Ein Plädoyer für die Freiheit. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2013, Essen, 2013, S. 243.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 244.

²²⁸ Vgl. Ehrmann, Siegmund: Kulturpolitik mit Konzept – der nächste Schritt für die Bundeskulturpolitik. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2013, Essen, 2013, S. 247.

der Bundesregierung für Kultur und Medien, Julian Nida-Rümelin, als eine Stiftung des bürgerlichen Rechts gegründet. Die Gründung kann als Bekenntnis der Bundesregierung zu ihrer Verantwortung gegenüber der Kultur betrachtet werden, insbesondere mit Blick auf die Gebiete in Ostdeutschland.²²⁹ Sie ist eine der größten von der öffentlichen Hand geförderten Kulturstiftungen Europas und verfügt über einen Jahresetat von 40 Mio. Euro aus dem Haushalt des BKM.²³⁰

Laut §2 der Stiftungssatzung ist das Hauptziel die Förderung „*innovativer Programme und Projekte im internationalen Kontext*“²³¹, die im Rahmen der Zuständigkeit des Bundes liegen.²³² Die Stiftung unterstützt darüber hinaus Projekte, die sich mit der kulturellen Dimension von gesellschaftlichen Entwicklungen und der zeitgemäßen Pflege und Vermittlung des kulturellen Erbes beschäftigen.²³³

Im Bereich *Allgemeine Projektförderung* können Projekte aus allen künstlerischen Sparten, die in einem internationalen Kontext stehen und neue künstlerische Impulse setzen, eine Förderung beantragen. Über die Auswahl der Projekte entscheidet eine Fachjury. Des Weiteren setzt die Stiftung eigene Schwerpunkte: Sie entwickelt zeitlich befristete Programme zu bestimmten Themen und stärkt gezielt bestimmte Sparten durch bundesweite Strukturprogramme.²³⁴ Zu den von ihr entwickelten Programmen gehört unter anderem *Kulturagenten für kreative Schulen*, das Kindern und Jugendlichen innerhalb der Schule einen Zugang zu Kunst und Kultur vermittelt.²³⁵ Eine institutionelle Förderung erhalten ausschließlich die selbstverwalteten Kulturförderfonds *Stiftung Kunstfonds*, *Deutscher Literaturfonds*, *Fonds Soziokultur*, *Fonds Darstellende Künste* und *Deutscher Übersetzerfonds*.

Die künstlerische Direktorin der Stiftung, Hortensia Völckers, beschreibt die Arbeit der Stiftung als einen „*bescheidenen, aber hoch symbolischen Beitrag zu der Zukunftsfähigkeit dieses Landes*“²³⁶.

²²⁹ Vgl. Klein, a. a. O., S. 134.

²³⁰ Vgl. Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (Hrsg.): http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/BeauftragtefuerKulturundMedien/kultur/kunstKulturfoerderung/stiftungen/kulturstiftungBund/_node.html, letzter Zugriff: 11.04.2014.

²³¹ Kulturstiftung des Bundes (Hrsg.): <http://bundeskulturstiftung.de>, letzter Zugriff: 11.04.2014.

²³² Vgl. Kulturstiftung des Bundes (Hrsg.): <http://bundeskulturstiftung.de>, letzter Zugriff: 11.04.2014.

²³³ Vgl. Völckers, Hortensia: <http://www.youtube.com/watch?v=pfk6QG2YseY>, letzter Zugriff: 11.04.2014.

²³⁴ Vgl. Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (Hrsg.): http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/BeauftragtefuerKulturundMedien/kultur/kunstKulturfoerderung/stiftungen/kulturstiftungBund/_node.html, letzter Zugriff: 11.04.2014.

²³⁵ Vgl. Kulturstiftung des Bundes (Hrsg.): <http://bundeskulturstiftung.de>, Zugriff: 11.04.2014.

²³⁶ Völckers, Hortensia: http://www.deutschlandradiokultur.de/hortensia-voelckers-kulturfoerderung-in-deutschland-ist.954.de.html?dram:article_id=147104, letzter Zugriff: 11.04.2014.

4.6 STRUKTURENTWICKLUNG DES BUNDES AM BEISPIEL DES *TANZPLAN DEUTSCHLAND*

Am Beispiel des *Tanzplan Deutschland* soll im Folgenden aufgezeigt werden, wie der Bund zu einer gelingenden Strukturentwicklung einer Kunstform beitragen kann.

Der *Tanzplan Deutschland* geht auf eine Initiative der *Kulturstiftung des Bundes* zurück. Ziel des Projektes war es, im Zeitraum von 2005 bis 2010, durch strukturbildende Maßnahmen und eine Stärkung der öffentlichen Wahrnehmung den Tanz auf gesellschaftlicher und kulturpolitischer Ebene als gleichwertige Kunstform neben dem Theater und der Oper zu etablieren.²³⁷ Dafür wurde eine Fördersumme von 12,5 Mio. Euro zur Verfügung gestellt. An der Umsetzung war nicht allein die Kulturstiftung des Bundes beteiligt; systematisch wurde die Zusammenarbeit mit bestehenden lokalen Tanzprojekten und Förderorganisationen angestrebt. Insgesamt konnten durch diesen Ansatz 40 Förderer und 426 Partnerinstitutionen für das Programm gewonnen werden. Über das Prinzip des „Match-Fundings“²³⁸ wurde insgesamt eine Fördersumme von 21 Million Euro für den Tanz aufgebracht.²³⁹ Als Strukturentwicklungsinstrument war der *Tanzplan Deutschland* darauf ausgerichtet, in allen Bereichen des Tanzes, d. h. in Ausbildung, Produktion, Präsentation und Wissenschaft, Impulse zu setzen. Die Maßnahmen waren nachhaltig angelegt und zielten auf eine Fortführung der lokalen Arbeit über die Förderperiode hinaus, was mit Hilfe von lokalen Förderern bei 80% der Projekte gelang. Im Mittelpunkt der Konzeption des *Tanzplans* stand entsprechend die Förderung von Strukturen und weniger von Einzelprojekten.²⁴⁰

Durch die dezentrale Struktur und die Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Projektträgern, lokalen Förderern und kulturpolitischen Akteuren war das Projekt bei genauerer Betrachtung weniger ein homogenes Gebilde als eher eine hochkomplexe „Maschinerie“²⁴¹, die an dieser Stelle nicht in ihren Einzelheiten dargestellt werden kann. Im Zusammenhang mit dieser Arbeit ist von Interesse, welche Schwerpunkte gesetzt wurden, um das Ziel einer verstärkten Wahrnehmung

²³⁷ Vgl. *Tanzplan Deutschland e.V.* (Hrsg.): *Tanzplan Deutschland, eine Bilanz*, Leipzig, 2011, S. 4.

²³⁸ Unter Matching-Funding versteht man eine Form der komplementären Finanzierung für kulturelle Institutionen.

²³⁹ Vgl. Ritter, Madeline: All About *Tanzplan Deutschland*. In: *Tanzplan Deutschland e.V.* (Hrsg.): *Tanzplan Deutschland, eine Bilanz*, Leipzig, 2011, S. 14f.

²⁴⁰ Vgl. *Tanzplan Deutschland e.V.* (Hrsg.), a. a. O., S. 6ff.

²⁴¹ Vgl. Ottersbach, Franck: *Die Tanz- Förder-Maschine*. In: *Tanzplan Deutschland e.V.* (Hrsg.): *Tanzplan Deutschland, eine Bilanz*, Leipzig, 2011, S. 23.

von Tanz in der Öffentlichkeit sowie eine kulturpolitische Aufwertung zu erreichen. Laut Angaben der *Kulturstiftung des Bundes* standen im Zentrum des *Tanzplan Deutschland* zwei Projekte:

1. *Tanzplan vor Ort*
2. *Tanzplan Ausbildungsprojekte*²⁴²

Tanzplan vor Ort bezeichnet neun lokale Einzelprogramme, die in unterschiedlichen Ausrichtungen und Herangehensweisen lokale Strukturen für den Tanz geschaffen haben. So wurden z. B. in Dresden durch die Kooperation von *Semperoper Ballett*, *Palucca Hochschule für Tanz Dresden* und *HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste* interdisziplinäre Tanzproduktionen mit jungen Choreographen, Fortbildungsangebote und Mentorenprogramme realisiert. In Berlin wurden mit dem *Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz (HZT)* ein neuer Ort für den zeitgenössischen Tanz aufgebaut und neue Ausbildungsangebote konzipiert und realisiert.²⁴³

Ziel der *Tanzplan Ausbildungsprojekte* war es, Tanz in den Schulen zu verankern, die Ausbildung der Tanzpädagogen sicherzustellen und die Ausrichtung der professionellen Tanzausbildung in Deutschland den veränderten Anforderungen des Arbeitsmarkts Tanz anzupassen.²⁴⁴ Besonders hervorzuheben ist hier die Gründung der *Ausbildungskonferenz Tanz*. Die Ausbildungskonferenz wurde 2007 gegründet und ermöglicht die Vernetzung der professionellen Ausbildungsstätten untereinander. Regelmäßige Arbeitstreffen dienen der Fortbildung von Dozenten, der Profilbildung der Ausbildungsinstitute in Abgrenzung zueinander sowie der Formulierung gemeinsamer Standpunkte gegenüber Dritten.²⁴⁵

Ein weiterer gewinnbringender Ansatz des Tanzplans stellte das Bestreben die deutsche Tanzszene zu vernetzen dar. Mit Symposien und der Planung eines nationalen Tanzbüros wurde die Lobbyarbeit für den Tanz gestärkt und mit den Onlineangeboten *www.dance-germany.org* und *www.tanznetz.de* der Ausbau von zwei digitalen Vernetzungs- und Informationsplattformen gefördert.²⁴⁶

²⁴² Vgl. Kulturstiftung des Bundes (Hrsg.): http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/kunst_der_vermittlung/archiv/tanzplan_deutschland_639_56.html, letzter Zugriff: 26.04.2014.

²⁴³ Vgl. *Tanzplan Deutschland e.V.* (Hrsg.), a. a. O., S. 50-45.

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 70f.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 72.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 12f.

Zusätzlich wurden Projekte zur Verbesserung des Zugangs zum kulturellen Erbe, zur Förderung wissenschaftlicher Auseinandersetzung und der Beratung zur Umschulung und Weiterbildung für Tänzer initiiert.

Die *Kulturstiftung des Bundes* zieht insgesamt ein positives Fazit aus fünf Jahren *Tanzplan Deutschland* und betont, dass Strukturentwicklungsprojekte der Bundeskulturstiftung vor allem symbolischen Wert haben. Nele Herting, Vizepräsidentin der Akademie der Künste, formuliert dazu:

„Mit der Anbindung an eine Stiftung des Bundes war es eher möglich, auch die regionalen und lokalen Entscheidungsträger von der Notwendigkeit der Anerkennung und kontinuierlichen Förderung [...] [zu überzeugen].“²⁴⁷

Eine Betrachtung von Außen zeigt, dass, obwohl die Projektmittel der *Kulturstiftung des Bundes* mit 12,5 Mio. Euro für den Umfang der Maßnahme überschaubar waren, starke Impulse für die Entwicklung des Tanzes gesetzt werden konnten. Diese Anstöße dienten als Grundlage für die Weiterentwicklung der Kunstform und wirken über den Förderzeitraum hinaus nach. Diese Folgewirkung des Tanzplans wurde durch die gezielte Förderung von Strukturen ermöglicht.

5 STRUKTURENTWICKLUNGSPLAN ZIRKUS

Die Bundeskulturstiftung hat mit dem *Tanzplan Deutschland* eine Antwort auf die Frage gefunden, wie in der Darstellenden Kunst die Wahrnehmung in der Gesellschaft erhöht, die Produktionsbedingungen verbessert und die kulturpolitische Anerkennung als gleichberechtigte Kunstform erreicht werden kann. Es liegt nahe, die Probleme der Zirkuslandschaft in Deutschland auf der Bundesebene mit vergleichbaren Maßnahmen zu lösen. Aus diesem Grund sollen im Folgenden an ausgewählten Beispielen Lösungsansätze, die im Tanzplan aufgezeigt wurden, auf den Zirkus übertragen und konkrete Handlungsempfehlungen ausgearbeitet werden. Die gesellschaftliche Relevanz des Zirkus und die Begründung für einen Strukturentwicklungsplan soll diesen Ausführungen vorangestellt werden.

²⁴⁷ Tanzplan Deutschland e.V. (Hrsg.), a. a. O., S. 10.

5.1 ZIRKUS ALS KULTURELLE PRAXIS

Zirkus ist in der Gesellschaft verankert und Teil der kulturellen Praxis in Deutschland. Die Frage nach der Relevanz von Zirkus lässt sich sowohl auf quantitativer als auch auf qualitativer Ebene beantworten. Auf der quantitativen Ebene ist festzustellen, dass es eine breite Zirkuslandschaft mit vielen Aufführungsorten und Kunstschaffenden in Deutschland gibt. Auch wenn aktuelle und umfassende Erhebungen fehlen, lässt sich aus den vorhandenen Studien wie *Die Lage der Zirkusse in den EU-Mitgliedsstaaten*²⁴⁸ des Europäischen Parlaments und den Daten zum Arbeitsmarkt Kultur des *Deutschen Kulturrates* zusammen mit der *Künstlersozialkasse*²⁴⁹, eine erhebliche quantitative Relevanz ableiten. An der Rezeption zeigt sich, dass Zirkus ein bedeutender Faktor der Freizeitgestaltung der Bundesbürger ist. Untersuchungen des *BAT Freizeit-Forschungsinstituts* belegen, dass prozentual mehr Menschen ein Varieté besuchen als Klassik-Konzerte, Oper oder Ballett.²⁵⁰ Auch im Bereich der kulturellen Bildung gewinnt das Thema Zirkuspädagogik seit den 1990er Jahren an Bedeutung. Der deutsche Dachverband, die *Bundesarbeitsgemeinschaft Zirkuspädagogik*, zählt inzwischen 150 Mitgliedsorganisationen.²⁵¹

Auf der qualitativen Ebene muss nach der symbolischen Bedeutung von Zirkus sowie nach den Auswirkungen von Zirkus auf gesellschaftliche Prozesse, wie die zunehmende Ökonomisierung aller Lebensbereiche und die veränderten Arbeitsbedingungen gefragt werden. Auch hier zeigt sich eine große Forschungslücke und es kann an dieser Stelle nur exemplarisch auf dieses Thema eingegangen werden. Zuallererst ist Zirkus nicht nur historisch, sondern auch symbolisch mit der Aufklärung verbunden:

²⁴⁸ Vgl. Europäisches Parlament (Hrsg.), a. a. O., S. 8.

²⁴⁹ Vgl. Schulz (a), a. a. O., S. 286.

²⁵⁰ Vgl. Schneider, Wolfgang: Theater muss sein! Einblicke in die dramatischste der Künste. In: Götzky, Doreen; Schneider, Wolfgang: pocket Kultur – Kunst und Gesellschaft von A-Z, Berlin, 2008, S. 134.

²⁵¹ Vgl. Bundesarbeitsgemeinschaft Zirkuspädagogik e.V. (Hrsg.): <http://www.bag-zirkus.de/index.php/ueber-uns/ueber-uns>, letzter Zugriff: 26.04.2014.

„Beide, Zirkus und Revolution, sind Boten der Moderne, untrennbar verbunden mit dem Entstehen bürgerlicher Gesellschaften und dem anbrechenden industriellen Zeitalter. Wie das Streben nach Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit ist das Programmangebot des Zirkus von der Überzeugung getragen, dass dem modernen Menschen nichts unmöglich ist, wenn er aus den Beschränkungen heraustritt, die Herkunft und Politik ihm auferlegen.“²⁵²

Zirkus ist ein „Möglichkeitsraum“, in dem die vermeintliche Weltordnung durch die artistischen Handlungen immer wieder bis zur Unkenntlichkeit deformiert wird.²⁵³

Zirkus ist durch das Aufzeigen der Überwindbarkeit scheinbarer Grenzen Träger universeller Werte, die für eine demokratische Ordnung von Bedeutung sind: Er ist ein symbolischer Ort des „Anderen“ und zeigt, dass Alternativen möglich und denkbar sind. Daneben steht der Zirkus als alternative, mobile Form der Gemeinschaft symbolisch für das Außenstehende – ein Leben abseits genormter Lebensentwürfe, wirtschaftlicher Regeln und der Mehrheitsgesellschaft.²⁵⁴ Erst durch dieses „Andere“ wird die Reflexion über Gesellschaft möglich. Des Weiteren ist Zirkus ein Ort der Vielfalt. Im Unterschied zu anderen Künsten kennt der Zirkus verschiedene Rollenbilder. Alle diese Figuren, wie der mutige Luftakrobat, der tollpatschige Clown oder der geschickte Jongleur, übernehmen jeweils eine wichtige Funktion innerhalb des Mikrokosmos Zirkus, der nur in seiner Vielfalt (auch im Sinne der Herkunft beziehungsweise der kulturellen Identität der Artisten) existieren kann.

Zirkus als Symbol wird wiederum in anderen Künsten wie Literatur, Bildende Kunst und Film verwendet und erhält dadurch neue, weitere Deutungen. An diesen Deutungen ist Zirkus selbst nicht beteiligt aber bedient sich dieser Deutung in seiner Weiterentwicklung.²⁵⁵ So ist der Zirkus nicht nur in den Filmen von Charlie Chaplin oder Federico Fellini wiederkehrendes Thema; auch viele bildende Künstler nutzen den Zirkus als Metapher in ihren Werken. Im Jahr 2012 widmete die *Bundeskunsthalle Wien* diesem Thema eine Ausstellung und hob damit die Bedeutung von Zirkus für die Bildenden Künste hervor.²⁵⁶ Die Kunstform Zirkus ist in der Vergangenheit nicht nur als Thema für andere Künste von Bedeutung. Wie in Kapitel 2.3 beschrieben, waren es der Zirkus und das Varieté, die die Voraussetzung für ein anderes Verständnis von

²⁵² Christen, Matthias: Der Zirkus als Weltmodell. Chaplin, Fellini, Ottinger und das Kino der Transgressionen. In: Kunsthalle Wien (Hrsg.): *Parallelwelt Zirkus*, Wien, 2012, S. 43.

²⁵³ Vgl. Matt, a. a. O., S. 13.

²⁵⁴ Vgl. Konrad, Verena: Potenzierte Wirklichkeit, der Zirkus ist überall. In: *Bundeskunsthalle Wien* (Hrsg.): *Parallel Welt Zirkus*, Wien, 2012, S. 22.

²⁵⁵ Vgl. Matt, a. a. O., S. 11.

²⁵⁶ Siehe dazu *Kunsthalle Wien* (Hrsg.): *Parallel Welt Zirkus*, Wien, 2012.

Performativität²⁵⁷ und der Rolle der Rezeption²⁵⁸ im Theater, Tanz und der Musik geschaffen haben. Im Rahmen dieser kurzen Betrachtung zeigt sich, dass Zirkus wichtiger Bestandteil der Kultur in Deutschland ist, weshalb aus quantitativen und qualitativen Gründen ein gesellschaftliches Interesse an der Erhaltung sowie Weiterentwicklung dieser kulturellen Praxis besteht.

5.2 MAßNAHMEN

Wie in Kapitel 3 beschrieben wurde, gibt es eine Vielzahl von Defiziten. Im Folgenden soll an ausgewählten Beispielen gezeigt werden, welche Maßnahmen geeignet sind, die Produktionsbedingungen von Zirkus zu verbessern. Im Bezug auf die in der Zusammenfassung herausgearbeiteten Kernprobleme, werden hier Lösungsansätze für die rechtlichen Rahmenbedingungen, die öffentliche Wahrnehmung, die Probensituation, und die Ausbildung entworfen.

5.2.1 Rechtliche Rahmenbedingungen

Die rechtlichen Rahmenbedingungen für den Zirkus in Deutschland sind, wie die Analyse gezeigt hat, unübersichtlich und hinderlich. Um hier eine Verbesserung zu erreichen, müssen grundlegende Voraussetzungen geschaffen werden. Die vorliegende Arbeit zeigt lediglich einen Ausschnitt und macht deutlich, dass eine ausführliche und umfassende Aufarbeitung der aktuellen Situation des Zirkus in Deutschland nötig ist. Es muss zunächst geklärt werden, welche spezifischen Gesetzgebungen für den Zirkus relevant sind und welche Auswirkungen sie auf die Produktionsbedingungen haben. Erst nach einer genauen Betrachtung können sinnvolle Aussagen darüber getroffen werden, wie Verbesserungen aussehen könnten.

Darüber hinaus lassen sich Rahmenbedingungen nur dann verbessern, wenn alle Akteure der Zirkuslandschaft sich zusammenschließen und gemeinsame Anliegen gegenüber der Politik äußern. Aus diesem Grund ist es eine unumgängliche Herausforderung für den deutschen Zirkus, eine Basis für die Zusammenarbeit aller

²⁵⁷ Siehe dazu Fischer-Lichte, Erika: *Performativität – eine Einführung*, Bielefeld, 2012.

²⁵⁸ Siehe dazu Eco, Umberto: *Das Offene Kunstwerk*, Berlin, 1977.

Bereiche zu schaffen. Auch der Geschäftsführer des *Deutschen Kulturrates*, Olaf Zimmermann, fordert die Artisten explizit dazu auf, sich zusammenzuschließen:

„Erstaunlich ist, dass Artisten sich trotz ihrer schwierigen Situation bislang nicht in einem Berufsverband oder einer Gewerkschaft zusammengeschlossen haben. Die meisten scheinen als Einzelkämpfer zu versuchen, ihre individuelle Situation zu verbessern. So wichtig dieses ist, werden tatsächliche Veränderungen der sozialen und wirtschaftlichen Lage der Artisten sowie eine größere Aufmerksamkeit für diesen Kunstbereich nur dann zu erreichen sein, wenn die Artisten für eine Verbesserung ihrer Situation endlich gemeinsam eintreten.“²⁵⁹

Die Zirkuslandschaft ist keine einheitliche Szene. Die einzelnen Sparten haben in ihrem Arbeitsalltag wenig oder keine Berührungspunkte und stehen sich kritisch gegenüber.²⁶⁰ Einzelne Initiativen, wie die *Initiative Neuer Zirkus*, der *Verband Deutscher Varieté Theater* und die *Gesellschaft der Circusfreunde* vertreten jeweils die Interessen spezifischer Zielgruppen. Eine spartenübergreifende politische Interessenvertretung mit Beteiligung sowohl der Artisten als auch der Arbeitgeberseite existiert in Deutschland nicht. Zur langfristigen Verbesserung der Rahmenbedingungen müssen gemeinsame Standpunkte erarbeitet werden, um diese in den Gremien der Bundeskulturverbände und gegenüber der Kulturpolitik einheitlich zu äußern.

5.2.2 Öffentliche Wahrnehmung

Ein zentrales Problem für die Zirkuslandschaft in Deutschland ist die defizitäre Wahrnehmung in der Öffentlichkeit. Auch für die Wahrnehmung des Zirkus als Kunstform ist die Gründung einer spartenübergreifenden politischen Interessensvertretung unumgänglich. Strukturelle Maßnahmen, die die öffentliche Wahrnehmung verbessern, müssen an verschiedenen Dimensionen ansetzen:

1. An der fehlenden Differenzierung der einzelnen Sparten in der öffentlichen Wahrnehmung.
2. An der Wahrnehmung einzelner Künstler, Gruppen und Projekte innerhalb der deutschen Zirkuscommunity.
3. An der Wahrnehmung von Zirkus als Kunstform in der Kulturpolitik.

²⁵⁹ Zimmermann, a. a. O., S. 22.

²⁶⁰ Vgl. Anhang I.

Für diese Defizite sollen im Folgenden Lösungsansätze beschrieben werden.

Um die aktuellen Tendenzen der einzelnen Sparten von Zirkus sichtbar zu machen und damit die Grundlage für ein differenziertes Bild von Zirkus in der deutschen Gesellschaft zu schaffen, kann ein nationales Festival für Zirkus starke Impulse setzen.²⁶¹ Die Festivals anderer Künste wie das *Berliner Theatertreffen*, die *Donaueschinger Musiktage* oder die *Documenta* in Kassel zeigen, dass so einem interessierten Publikum ermöglicht wird, aktuelle Tendenzen konzentriert an einem Ort zu beobachten. Für die Medien bieten nationale und internationale Festivals eine Gelegenheit, über die betreffenden Künste zu berichten, und sind Referenzpunkte zur Bewertung einzelner Produktionen. Ein nationales Zirkus-Festival sollte dabei nicht einzelne Darbietungen prämiieren, sondern abendfüllende Inszenierungen der einzelnen Sparten zeigen. Auf den bestehenden deutschen Festivals wie dem *Solycirco* auf Sylt²⁶² oder der *Newcomershow* in Leipzig²⁶³ werden ausschließlich einzelne Nummern von jungen Absolventen der internationalen Zirkusschulen gezeigt und bewertet. Das bewirkt, dass Zirkus in der öffentlichen Wahrnehmung auf die artistische Höchstleistung reduziert und die Bedeutung des Kontexts der einzelnen Darbietung negiert wird. Ein nationales Festival muss vollständige Inszenierungen aus den einzelnen Sparten der Zirkuslandschaft präsentieren, um die jeweiligen Stücke in Beziehung zueinander zu setzen. Ein so gestaltetes Forum für Zirkus in Deutschland kann nicht nur die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der einzelnen Sparten offenlegen, sondern auch Entwicklungen und künstlerische Tendenzen in den einzelnen Sparten aufzeigen. Darüber hinaus kann ein nationales Festival mit internationaler Strahlkraft einen Beitrag zum Selbstverständnis der einzelnen Akteure leisten und Selbstvertrauen aufbauen.

Die fehlende gegenseitige Wahrnehmung der Künstler, Kompanien, Projekte oder Entwicklungen innerhalb der deutschen Zirkusszene kann durch ein Festival nur bedingt gestärkt werden. Besser geeignet für diese Vernetzungsleistung ist die Einrichtung von Informationsseiten im Internet. Mit einem ähnlichen Ansatz wurden mit *www.tanznetz.de* und *www.dance-germany.org* im *Tanzplan Deutschland* zwei bestehende Vernetzungsplattformen unterstützt, sodass insbesondere das

²⁶¹ Vgl. Anhang I.

²⁶² Vgl. M. Clowns 1.0 GmbH & CO. KG (Hrsg.): <http://www.circus-mignon.de/solycirco>, letzter Zugriff: 26.04.2014.

²⁶³ Vgl. Krystallpalast Variété Leipzig GmbH & Co. KG (Hrsg.): <http://www.newcomershow.net>, letzter Zugriff: 26.04.2014.

redaktionelle Angebot ausgebaut werden konnte. Wie groß der Bedarf innerhalb der Tanzgemeinschaft nach einer professionellen Vernetzungs- und Informationsplattform war, zeigen die Zugriffszahlen von *www.dance-germany.org*, die in der Förderperiode von 2.600 auf über 300.000 Besucher erhöht werden konnten.²⁶⁴ Im Zirkus gibt es mit *www.initiative-neuerzirkus.de* und *www.netzwerk-zirkus.de* zwei Informations- und Vernetzungsplattformen, die auf ehrenamtlicher Basis ihre jeweilige Zielgruppe vernetzen und Informationen veröffentlichen. Um das Angebot auf diesen beiden Seiten zu stabilisieren und zu professionalisieren ist es unumgänglich, eine langfristige Finanzierung zu gewährleisten; aufwändige Angebote wie Datenbanken oder virtuelle Vernetzungsprojekte könnten so technisch umgesetzt werden. Neben der Vernetzung im virtuellen Raum ist der Ausbau von „analogen“ Netzwerken und Branchentreffen erforderlich. Durch den direkten Dialog der Akteure können sich Kooperationen und Initiativen entwickeln. Dazu müssen die bestehenden lokalen Netzwerke, wie die Stammtische der *Initiative Neuer Zirkus* in Köln, Berlin und München oder der *Verband Deutscher Varietétheater* gestärkt und ausgebaut werden. Darüber hinaus sollten neue Vernetzungsräume für einzelnen Themen oder Zielgruppen geschaffen werden.

5.2.3 Probensituation

Kunst ist in Deutschland frei, heißt es in Artikel 5, Absatz 3 des Grundgesetzes.²⁶⁵ In Kapitel 3.2.2 konnte dagegen herausgearbeitet werden, dass es für Zirkus in Deutschland wenig Freiräume gibt. Obwohl die kommerziellen Betriebe in den unterschiedlichen Sparten zeigen, dass Probenzeiten von fünf bis zehn Tage ausreichend sind, um ein verwertbares Stück zu produzieren, können künstlerische Experimente oder Innovationen unter diesen Bedingungen nicht entstehen. Produziert wird somit immer das, was heute ein Publikum findet und schnell reproduzierbar ist. Das, was morgen für die Rezipienten von Relevanz ist, wird im Rahmen dieser Produktionspraxis nicht entwickelt. Besonders kritisch ist das für die Zukunftsfähigkeit von Zirkus in Deutschland. Was fehlt, sind Probenmöglichkeiten und Produktionsorte, die nicht den Bedingungen des Marktes untergeordnet sind und einem Verwertungszwang unterliegen. Im Tanz gibt es seit vielen Jahren ein gut

²⁶⁴ Vgl. Tanzplan Deutschland e.V. (Hrsg.), a. a. O., S. 45.

²⁶⁵ Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.), a. a. O., S. 12.

ausgebautes Netz von Probenräumen und Tanzresidenzen, die diesen Freiraum ermöglichen. Auch im *Tanzplan Deutschland* waren Residenzprogramme ein Bestandteil vieler lokaler Tanzplan-Projekte.²⁶⁶ Für den Zirkus ist es unabdingbar, eine Infrastruktur zu schaffen, die diesen Raum zur Entwicklung der Kreativität bietet. Im Speziellen braucht es dafür Probenräume, die baulich den Anforderungen von Zirkus entsprechen, d. h. ausreichend Höhe bieten, über Verankerungs- und Hängepunkte für die unterschiedlichen Requisiten und Longen-Systeme verfügen und darüber hinaus für längere Probenprozesse bereitstehen. Gruppen, die Zirkusstücke produzieren wollen, müssen Zugang zu diesen Probenräumen haben und vor Ort Hilfsangebote im Sinne von Mentoringprogrammen sowie Beratung zur Vermarktung etc. zur Verfügung gestellt bekommen. Neben diesen Räumen braucht es auch Probebühnen, auf denen „work-in-progress“ Aufführungen einem interessierten Publikum präsentiert werden können. Es ist sinnvoll Zentren zu schaffen, in denen Proben- sowie Präsentationsmöglichkeiten vorhanden sind. Wichtig ist dabei, diese Zentren in einem städtischen Umfeld zu errichten. Nur wenn eine Probenbühne gut erreichbar ist und regelmäßig bespielt wird, kann ein Publikum für diese ersten Bühnenpräsentationen neuer Stücke gewonnen werden. Ein finanziertes Probenzentrum mit Aufführungsstätte muss dabei so ausgestaltet sein, dass es nicht in Konkurrenz zu kommerziellen Häusern steht, sondern Produktionen zeigt, die es auf den bestehenden Bühnen nicht zu sehen gibt. Darüber hinaus sollten die Probenzentren dort errichtet werden, wo es eine große Artisten-Szene gibt, die ein solches Angebot auch wahrnehmen kann. Berlin hat sich seit den 1990er Jahren mit den beiden einzigen professionellen Artistenschulen in Deutschland und einem Zuzug von Artisten aus dem Ausland zu einem Zentrum für Zirkus in Deutschland entwickelt.²⁶⁷ Neben Berlin ist Köln mit einer lebendigen Szene des Neuen Zirkus und dem großen Einzugsgebiet ein weiterer, vorstellbarer Ort für ein Zirkus-Produktions-Zentrum.

5.2.4 Ausbildung

Wie in der Beschreibung der Produktionsbedingungen dargestellt, vermitteln die Ausbildungsstätten für Artisten in Deutschland die erforderlichen Fähigkeiten für die

²⁶⁶ Vgl. *Tanzplan Deutschland e.V.* (Hrsg.), a. a. O., S. 66.

²⁶⁷ Vgl. Anhang I.

einzelnen Sparten nur unzureichend. Für den Ausbildungsbereich gilt, dass einer sinnvollen Verbesserung der aktuellen Lage eine intensive Analyse vorangestellt werden muss. Die Ausbildung kann inhaltlich und strukturell nur gestärkt werden, wenn klar ist, welche Anforderungen an einen Artisten gestellt werden und welche Kompetenzen er für seine Arbeit und benötigt. Aus den vorliegenden Ergebnissen unserer Untersuchung lassen sich dennoch einige Vorschläge zur Verbesserung der Ausbildung ableiten.

Die mangelhafte Kommunikation und Vernetzung der Schulen untereinander sowie mit dem Arbeitsmarkt, stellt ein zentrales Problemfeld dar. Die Schulen müssen verstärkt in einen Dialog treten, um für die zukünftigen Absolventen bestmögliche Bedingungen zu schaffen. Im Rahmen der *Tanzplan Ausbildungsprojekte* wurde die *Ausbildungskonferenz Tanz* ins Leben gerufen, die, sowohl auf theoretischer als auch auf praktischer Ebene, einen Austausch und eine Zusammenarbeit aller Ausbildungseinrichtungen ermöglicht.²⁶⁸ Darüber hinaus ist sie Grundlage für eine Vernetzung der Schulen mit wichtigen Partnern und politischen Gremien.²⁶⁹ Mit Blick auf die Zirkusschulen in Deutschland wäre die Einrichtung einer Ausbildungskonferenz ein wichtiger Schritt zur Verbesserung der Ausbildung. Eine „Ausbildungskonferenz Zirkus“ könnte sich an folgende Akteure richten:

- Ausbildungsstätten
- Vertreter der Zirkusunternehmen aller Sparten
- Berufstätige Absolventen der Schulen

Der Austausch über Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Ausbildungsstätten könnte zu einer Stärkung der Eigenprofile der Schulen beitragen.²⁷⁰ Fragen, die beantwortet werden müssen sind beispielsweise, ob eine Artistenschule für eine spezifische Sparte ausbildet oder den Schülern Kompetenzen für alle Bereiche vermitteln will. Eine Zusammenarbeit der Schulen mit Vertretern der Zirkusunternehmen aus den unterschiedlichen Sparten kann den Absolventen den Übergang in ihr Berufsleben erleichtern. Der regelmäßige Kontakt zu den

²⁶⁸ Vgl. Tanzplan Deutschland e.V. (Hrsg.), a. a. O., S. 71.

²⁶⁹ Vgl. Ausbildungskonferenz Tanz (Hrsg.): <http://www.ausbildungskonferenz-tanz.de/index.php?id=142>, letzter Zugriff: 17.04.2014.

²⁷⁰ Vgl. Tanzplan Deutschland e.V. (Hrsg.) a. a. O., S. 72.

Absolventen, die in den unterschiedlichen Bereichen des Zirkus arbeiten, ist für die Vernetzung der Schulen ein sinnvolles Instrument. Die *European Federation of professional circus schools* (FEDEC) schreibt dazu in ihren Empfehlungen zur Verbesserung der Strukturen von Zirkusschulen in Europa:

“[...] it would be useful for the schools to follow former students more closely. This would increase the schools visibility within the professionals’ networks, would allow easier integration of new graduates, and would also keep the school informed of developments in the sector.”²⁷¹

Auf der praktischen Ebene ist eine regelmäßige Weiterbildung für die Dozenten und Trainer der Schulen wichtig. Die Auseinandersetzung mit anderen Vermittlungs- und Arbeitsmethoden sowie die eigene Fortbildung, können neben der reinen Vermittlung von Technik neue Impulse in der Ausbildung setzen.²⁷²

Ein weitreichendes Defizit der Artistenschulen in Deutschland besteht in der mangelnden Vermittlung der Geschichte der Artistik und der unterschiedlichen Formen des Zirkus. In den Schulen findet keine theoretische Auseinandersetzung mit der eigenen Kunstform statt, was insbesondere den älteren Schülern eine Reflexion des eigenen artistischen Handelns erschwert. Die gemeinsame Besprechung und analytische Betrachtung eigener Stücke und gesehener Produktionen erweitert den Blick und trägt zur Entwicklung der eigenen künstlerischen Ausdrucksweise bei. Ähnliche Forderungen finden sich in den Empfehlungen der FEDEC zur Verbesserung der Qualität des Trainings an Artistenschulen.²⁷³

Eine Voraussetzung für die theoretische Arbeit in den Ausbildungsstätten bildet in diesem Zusammenhang der Zugang zu Literatur und Material über die Zirkuslandschaft und ihre Geschichte. Die Recherche für die vorliegende Arbeit machte deutlich, dass hier ein Mangel herrscht. Es gibt in Deutschland einige private Sammlungen unterschiedlicher Materialien über den Zirkus, die der Öffentlichkeit nicht oder nur eingeschränkt zugänglich sind. Die öffentliche Sammlung *Variété – Zirkus – Kabarett* der *Stiftung Stadtmuseum* in Berlin, die unter anderem Literatur, Plakate, Kostüme, Requisiten, Programmsammlungen und Fachzeitschriften umfasst, kann beispielsweise nur auf Anfrage besucht werden.²⁷⁴ Die Artistenschulen verfügen nicht über eine eigene Bibliothek, die von den Schülern zur Recherche genutzt

²⁷¹ European Federation of professional circus schools (Hrsg.), a. a. O., S. 80.

²⁷² Vgl. Tanzplan Deutschland e.V. (Hrsg.), a. a. O., S. 72.

²⁷³ Vgl. European Federation of professional circus schools (Hrsg.), a. a. O., S. 81.

²⁷⁴ Vgl. Stiftung Stadtmuseum Berlin (Hrsg.): <http://www.stadtmuseum.de/sammlungen/sammlung-variete-zirkus-kabarett>, letzter Zugriff: 18.04.2014.

werden kann. Da beide Ausbildungsstätten in Berlin sind, wäre die Einrichtung einer zentralen Bibliothek sinnvoll; sie würde außerdem zum Erhalt des kulturellen Erbes des Zirkus und der Entwicklung dieser Kunstform beitragen.

6 SCHLUSS

Ausgangsthese der vorliegenden Arbeit war, dass die Produktionsbedingungen des Zirkus in Deutschland defizitär sind. Im Verlauf der Untersuchung wurde deutlich, dass die Defizite weit über das angenommene Maß hinausgehen. In allen von uns untersuchten Sparten des Zirkus und allen Aspekten der Produktionsbedingungen zeichneten sich tiefgreifende Probleme ab. Die dargestellte Situation zeigt lediglich einen Ausschnitt der Defizite in diesem Bereich. Neben der beschriebenen Produktionspraxis zeigten sich Schwachstellen im den Bereichen Urheberrecht, Steuerrecht oder Visarecht und die besonders prekäre wirtschaftliche und soziale Lage der Artisten wurde sichtbar. Diese Teilbereiche konnte in unserer Untersuchung nicht dargestellt werden, da die aktuelle Datenlage keine detaillierte Beschreibung dieser Problemfelder zulässt. Bei einer weiterführenden Untersuchung der Produktionsbedingungen von Zirkus in Deutschland müssten diese in Wechselwirkung miteinander stehenden Teilbereiche einbezogen werden.

An dieser Stelle soll unsere Methode der Datenerhebung kritisch beleuchtet werden: Die Beschreibung und Analyse der Produktionsbedingungen baut zum einen auf der Diskussionsveranstaltung des *Netzwerk Zirkus* und zum anderen auf der Befragung der vier genannten Unternehmen auf. Dieses methodische Vorgehen zeigte im Verlauf der Analyse Schwächen. Die Diskussionsveranstaltung erwies sich, insbesondere für das Varieté und den Neuen Zirkus als eine gute Grundlage zur Beschreibung der Situation. Über die Verhältnisse des Traditionellen Zirkus gibt sie nur wenig Auskunft, da der Arbeitsschwerpunkt der Diskutanten jeweils in den anderen Sparten des Zirkus liegt. Auch die Auswahl der schriftlich befragten Unternehmen weist Schwächen auf. Die ursprüngliche Idee war es, vier große, namhafte Unternehmen in unsere Untersuchung einzubeziehen, um ein relevantes Ergebnis vorweisen zu können. Im Laufe der Auswertungen zeigte sich, dass *Circus Roncalli* als Ausschnitt für den Traditionellen Zirkus wenig Rückschlüsse auf die Gegebenheiten anderer Unternehmen zulässt. Der Großteil der Traditionellen Zirkusse sind Klein- und Kleinstbetriebe. *Circus Roncalli* bildet durch seine Unternehmensstruktur eine Ausnahme in dieser Sparte. Für die anderen Bereiche stellten die Fragebogen eine sinnvolle Ergänzung zur Diskussionsveranstaltung dar.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es zur Verbesserung der Produktionsbedingungen des Zirkus in Deutschland einer staatlichen Förderung bedarf. Ein Impuls des Bundes scheint in diesem Zusammenhang sinnvoll. Entscheidend ist die Signalwirkung, die eine Initiative auf Bundesebene entfalten kann. Wie der Tanzplan gezeigt hat, haben zeitlich begrenzte Maßnahmen des Bundes durch ihren symbolischen Charakter nachhaltige Veränderungen auf lokaler Ebene zur Folge. Der Status des Zirkus als eine gleichberechtigte Kunstform kann aus unserer Sicht durch eine Strukturentwicklungsmaßnahme der *Kulturstiftung des Bundes* gestärkt und die Produktionsbedingungen verbessert werden.

Zirkus hat in Europa eine über 200 jährige Geschichte. In der historischen Entwicklung hat sich in Deutschland eine künstlerische Vielfalt entwickelt, die in dieser Ausprägung einzigartig ist. Die Bundesregierung hat sich mit der Ratifizierung der *Konvention über den Schutz und die Förderung der Vielfalt der kulturellen Ausdrucksformen* der UNESCO zur Bewahrung der kulturellen Vielfalt in Deutschland verpflichtet. Die Ergebnisse unserer Arbeit zeigen, dass der künstlerische Reichtum des Zirkus gefährdet ist. Nicht nur die prekären Produktionsbedingungen, sondern auch der Verfall des kulturellen Erbes des Zirkus zeigen einen Handlungsbedarf auf. Der Zirkus ist eine kulturelle Ausdrucksform, deren Vielfalt zu bewahren ist.

7 LITERATURVERZEICHNIS

ACKERMANN, MANFRED: Kultur – seit 1990 eine Aufgabe auch der Bundespolitik. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2013, Essen: Klartext Verlag, 2013, S. 87-92.

ADORNO, THEODOR W.; HORKHEIMER, MAX: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012.

APPOLLO VARIÉTÉ BETRIEBS GMBH (HRSG.): http://www.apollo-variete.com/index.php?option=com_content&view=article&id=54&Itemid=2&lang=de, letzter Zugriff: 25.04.2014.

ARTAUD, ANTONIN: Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest. In: Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert – Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2009, S. 414-416.

ATEMZUG E.V. (HRSG.): www.atemzug-ev.de, letzter Zugriff: 30.03.2014.

AUSBILDUNGSKONFERENZ TANZ (HRSG.): <http://www.ausbildungskonferenz-tanz.de/index.php?id=142>, letzter Zugriff: 17.04.2014.

AUSWÄRTIGES AMT (HRSG.): http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Aussenpolitik/KulturDialog/Uebersicht_node.html, letzter Zugriff: 26.04.2014.

BARRE, SYLVESTRE: Le nouveau cirque traditionnel. In: Guy, Jean Michel (Hrsg.): Avant-Garde, Cirque. Les Arts de la piste en révolution, Paris: Editions Autrement, 2001, S. 37-45.

BARTL, ANDREAS: Zirkus – Das Potenzial einer marginalisierten Kunstform für Sozialisation und Bildung, Bachelorarbeit der Fakultät Erziehungswissenschaften: Universität zu Köln, 2011.

BIBLIOGRAPHISCHES INSTITUT GMBH (HRSG.): <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kulturpolitik>, letzter Zugriff: 04.04.2014.

BRAUNECK, MANFRED: Theater im 20. Jahrhundert– Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2009.

BUNDESARBEITSGEMEINSCHAFT ZIRKUSPÄDAGOGIK E.V. (HRSG.): <http://www.bag-zirkus.de/index.php/ueber-uns/ueber-uns>, letzter Zugriff: 26.04.2014.

BUNDESMINISTERIUM DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ (HRSG.): http://www.gesetze-im-internet.de/sgb_4/_7.html, letzter Zugriff: 14.04.2014.

BUNDESMINISTERIUM DER JUSTIZ UND FÜR VERBRAUCHERSCHUTZ (HRSG.): http://www.gesetze-im-internet.de/einigvtr/art_35.html, letzter Zugriff: 14.04.2014.

BUNDESVERFASSUNGSGERICHT (HRSG.): http://www.bundesverfassungsgericht.de/entscheidungen/rk20090220_1bvr226604.html, letzter Zugriff: 26.04.2014.

BUNDESVERFASSUNGSGERICHT (HRSG.): https://www.bundesverfassungsgericht.de/entscheidungen/rs20140128_2bvr156112.html?Suchbegriff=Filmförderung, letzter Zugriff: 07.04.2014.

BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (HRSG.): Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2009, S. 12.

BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (HRSG.): <http://www.bpb.de/apuz/32813/gentrifizierung-im-21-jahrhundert?p=all,U>, letzter Zugriff: 14.04.2014.

CHRISTEN, MATTHIAS: Der Zirkus als Weltmodell. Chaplin, Fellini, Ottinger und das Kino der Transgressionen. In: Kunsthalle Wien (Hrsg.): Parallel Welt Zirkus, Wien: Verlag für moderne Kunst, 2012, S. 43-56.

DANIEL, NOEL; JANDO, DOMINIQUE: The Circus 1870s - 1950s, Köln: Taschen, 2010.

- DEUTSCHE UNESCO-KOMMISSION E.V. (HRSG.): <http://www.unesco.de/2577.html>, letzter Zugriff: 04.04.2014.
- DEUTSCHE UNESCO-KOMMISSION E.V. (HRSG.): <http://www.unesco.de/2964.html>, letzter Zugriff: 08.04.2014.
- DEUTSCHER BUNDESTAG (HRSG.): http://www.bundestag.de/presse/hib/2014_03/2014_126/02.html, letzter Zugriff: 07.04.2014.
- DEUTSCHER BUNDESTAG (HRSG.): Kultur in Deutschland – Schlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages, Regensburg: CobBrio Verlagsgesellschaft, 2008.
- ECO, UMBERTO: Das Offene Kunstwerk, Berlin: Suhrkamp, 1977.
- EHRMANN, SIEGMUND: Kulturpolitik mit Konzept – der nächste Schritt für die Bundeskulturpolitik. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2013, Essen: Klartext Verlag, 2013, S. 247-252.
- EICHLER, KURT: Kultur nach Plan - Struktur- und Steuerungsmodelle der Neuen Kulturpolitik. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2006, Essen: Klartext Verlag 2006, S. 329-334.
- EUROPÄISCHES PARLAMENT (HRSG.): Street Artists in Europe, Brüssel, 2007.
- EUROPÄISCHES PARLAMENT (HRSG.): Zur Lage der Zirkusse in den EU-Mitgliedstaaten, Luxemburg, 2003.
- EUROPEAN FEDERATION OF PROFESSIONAL CIRCUS SCHOOLS (HRSG.): Miroir project part 2 – Analysis of key skills of young professional circus Artists, Brüssel, 2009.
- FABRIK POTSDAM E.V. (HRSG.): http://www.fabrikpotsdam.de/index.php?p=tanztage_archiv&id=46&lang=DE, letzter Zugriff: 26.04.2014.
- FESTIVAL MONDIAL DU CIRQUE DE DEMAÏN (HRSG.): <http://www.cirquededemain.com/pages/historique.php>, letzter Zugriff: 26.04.2014.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA: Performativität – eine Einführung, Bielefeld: Transcript, 2012.
- FKP SCORPIO KONZERTPRODUKTIONEN GMBH (HRSG.): <http://www.fkpscorprio.com/de/kontakt-jobs/>, letzter Zugriff: 26.04.2014.
- FUCHS, MAX: Kulturpolitik, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007.
- GIEBEL, HEIDI: Formen des freien Theaters. Neuer Zirkus: Eine Bestandsaufnahme zur Situation der heutigen circusanischen Künste, Masterarbeit der Fakultät Angewandte Kulturwissenschaften: Universität Lüneburg, GRIN Verlag GmbH, 2004.
- GOESCHEN, ULRIKE: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR, Berlin: Duncker & Humblot GmbH, 2001.
- GOP ENTERTAINMENT-GROUP GMBH & CO. KG (HRSG.): <http://www.variete.de/de/jobs.html>, letzter Zugriff: 14.04.2014.
- GRÜTTERS, MONIKA: Kultur nach Plan? – Ein Plädoyer für die Freiheit. In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2013, Essen: Klartext Verlag, 2013, S. 243-246.
- GÜNTHER, ERNST: Die Geschichte des Varietés, Berlin: Henschelverlag, 1978.
- HALPERSON, JOSEPH: Das Buch vom Zirkus, Düsseldorf: Verlag Ed. Lintz, 1926.
- HOFFMANN, HILMAR: Blick zurück nach vorn – Kultur für alle in Revision?. In: Sievers, Norbert; Wagner, Bernd (Hrsg.): Blick zurück nach vorn – 20 Jahre Neue Kulturpolitik, Essen: Klartext Verlag 1994, S. 59-66.
- JAGDHAUS SCHELLENBERG GMBH & CO. KG (HRSG.): <http://www.roncalli-essen.de>, letzter Zugriff: 24.04.2014.

- JANSEN, WOLFGANG: Das Varieté – Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst, Berlin: Edition Hentrich, 1990.
- KLEIN, ARMIN: Kulturpolitik – Eine Einführung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009.
- KLUGE, FRIEDRICH: Etymologisches Lexikon der deutschen Sprache, 23. Auflage, Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 1999.
- KOMPANIE HEADFEEDSHAND (HRSG.): <http://www.headfeedhands.de/de/index.html>, letzter Zugriff: 27.03.2014.
- KONRAD, VERENA: Potenzierte Wirklichkeit, der Zirkus ist überall. In: Bundeskunsthalle Wien (Hrsg.): Parallel Welt Zirkus, Wien: Verlag für moderne Kunst, 2012, S. 22-32.
- KRYSTALLPALAST VARIÉTÉ LEIPZIG GMBH & CO. KG (HRSG.): <http://www.gansganzanders.de>, letzter Zugriff: 24.04.2014.
- KRYSTALLPALAST VARIÉTÉ LEIPZIG GMBH & CO. KG (HRSG.): <http://www.newcomershow.net>, letzter Zugriff: 26.04.2014.
- KULTURKONVENT DES LANDES SACHSEN-ANHALT (HRSG.): Empfehlungen des Kulturkonvents Sachsen Anhalt, Magdeburg, 2013.
- KULTURSTIFTUNG DES BUNDES (HRSG.): http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/kunst_der_vermittlung/archiv/tanzplan_deutschland_639_56.html, letzter Zugriff : 26.04.2014.
- KULTURSTIFTUNG DES BUNDES (HRSG.): <http://bundeskulturstiftung.de>, letzter Zugriff: 11.04.2014.
- KUNDRASS, TIFFANY: Entertainment total – Die Entwicklung neuer Theaterformen am Beispiel Palazzo, München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2011.
- KUNSTHALLE WIEN (HRSG.): Parallel Welt Zirkus, Wien: Verlag für moderne Kunst, 2012.
- KÜNSTLERSOZIALKASSE (HRSG.): <http://www.kuenstlersozialkasse.de/wDeutsch/Kuenstlersozialkasse-Kurzcharakteristik.pdf?WSESSIONID=4a5eaa39>, letzter Zugriff: 26.04.2014.
- KUSNEZOW, JEWGENI: Der Zirkus der Welt, Berlin: Henschelverlag, 1970.
- LABOR CIRQUE – ZAK ZIRKUS- UND ARTISTIKZENTRUM KÖLN (HRSG.): <http://laborcirque-zak.com>, letzter Zugriff: 30.03.2014.
- LAURENDON, LAURENCE ET GILLE: Nouveau Cirque – La Grande Aventure, Centre National des Arts du Cirque, Paris: Le Cherche Midi, 2001.
- M. CLOWNS 1.0 GMBH & CO. KG (HRSG.): <http://www.circus-mignon.de/solycirco>, letzter Zugriff: 26.04.2014.
- MALEVAL, MARTINE: L'épopée du nouveau cirque. In: Guy, Jean Michel (Hrsg.): Avant-Garde, Cirque. Les Arts de la piste en révolution, Paris: Editions Autrement, 2001, S. 46-62.
- MARINETTI, FILIPPO TOMMASO: Das Varieté (1913). In: Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert, Hamburg: Rowohlt Verlag, 2009, S. 319-323.
- MATT, GERALD A.: Der Zirkus als wundersamer Ort der Welterkenntnis. In: Kunsthalle Wien (Hrsg.): Parallelwelt Zirkus, Wien: Verlag für moderne Kunst, 2012, S. 10-15.
- MERTENS, WIM: American Minimal Music, London: Kahn & Averill, 1988.
- MÜLLER, UTA: Informationsverhalten beim Kauf von Unterhaltungsdienstleistungen, Marburg: Tectum Verlag, 2008.
- NATIONAL CIRCUS SCHOOL MONTREAL (HRSG.): <http://www.nationalcircusschool.ca/en/formation/a-contemporary-vision>, letzter Zugriff: 05.04.2014.
- NETZWERK ZIRKUS (HRSG.): <http://netzwerk-zirkus.de/wie-viele-varietes-gibt-es-in-deutschland>, letzter Zugriff: 26.04.2014.

- OTTERSBUCH, FRANCK: Die Tanz- Förder-Maschine. In: Tanzplan Deutschland e.V. (Hrsg.): Tanzplan Deutschland, eine Bilanz, Leipzig: Henschelverlag, 2011, S. 23-25.
- PATSCHOVSY, JENNY: atemzug-ev.de/www196.your-server.de/t3/uploads/media/Einfuehrung_in_die_Geschichte_des_Neuen_Zirkus_22-11-2010.pdf, letzter Zugriff: 14.04.2014.
- PAUL, BERNHARD: <http://www.rp-online.de/nrw/staedte/moenchengladbach/der-groesste-feind-vom-zirkus-ist-der-schlechte-zirkus-aid-1.4141691>, letzter Zugriff: 02.04.2014.
- PRESSE- UND INFORMATIONSSAMT DER BUNDESREGIERUNG (HRSG.): http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/BeauftragtefuerKulturundMedien/staatsministerAmt/aufgaben/_node.html, letzter Zugriff: 07.04.2014.
- PRESSE- UND INFORMATIONSSAMT DER BUNDESREGIERUNG (HRSG.): http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/BeauftragtefuerKulturundMedien/kultur/kunstKulturfoerderung/stiftungen/kulturstiftungBund/_node.html, letzter Zugriff: 11.04.2014.
- RITTER, MADELINE: All About Tanzplan Deutschland. In: Tanzplan Deutschland e.V. (Hrsg.): Tanzplan Deutschland, eine Bilanz, Leipzig: Henschelverlag, 2011, S. 14-20.
- SCHNEIDER, WOLFGANG: Theater muss sein! Einblicke in die dramatischste der Künste. In: Götzky, Doreen; Schneider, Wolfgang: pocket Kultur – Kunst und Gesellschaft von A-Z, Berlin: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.), 2008, S. 131-134.
- SCHULZ, GABRIELE: Arbeitsmarkt Kultur. Eine Analyse von KSK-Daten. In: Hufnagel, Rainer; Schulz, Gabriele, Zimmermann, Olaf: Arbeitsmarkt Kultur. Zur wirtschaftlichen und sozialen Lage in Kulturberufen, Berlin: Deutscher Kulturrat e.V. (Hrsg.), 2013, S. 241-323.
- SCHULZ, GABRIELE: Mach' mal einen Plan. In: Geißler, Theo; Zimmermann, Olaf (Hrsg.): Politik & Kultur Nr. 02/2013, Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2013, S. 15.
- SCHULZ, GABRIELE; ZIMMERMANN, OLAF: Handbuch Kulturverwaltung, Bonn-Berlin: Deutscher Kulturrat e.V. (Hrsg.), 2000.
- SCHULZ, GABRIELE; ZIMMERMANN, OLAF: Im Labyrinth der Kulturzuständigkeit – Ein Handbuch, Berlin: Deutscher Kulturrat e.V. (Hrsg.)2005.
- SCHÜTTE, THOMAS: Ohne Bühne kein Brot. In: Geißler, Theo; Zimmermann, Olaf (Hrsg.) Politik & Kultur Nr. 03/2013, Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2013, S. 20.
- STAATLICHE BALLETTSCHULE BERLIN UND SCHULE FÜR ARTISTIK (HRSG.): <http://www.ballettschule-berlin.de/cids/artistik>, letzter Zugriff: 26.04.2014.
- STATISTISCHE ÄMTER DES BUNDES UND DER LÄNDER (HRSG.): Kulturfinanzbericht 2012, Wiesbaden, 2012.
- STIFTUNG STADTMUSEUM BERLIN (HRSG.): <http://www.stadtmuseum.de/sammlungen/sammlung-variete-zirkus-kabarett>, letzter Zugriff: 18.04.2014.
- TANZPLAN DEUTSCHLAND E.V. (HRSG.): Tanzplan Deutschland, eine Bilanz, Leipzig: Henschelverlag, 2011.
- TRAUB, ULRIKE: Theater der Nacktheit: zum Bedeutungswechsel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900, Bielefeld: Transcript, 2010.
- VÖLCKERS, HORTENSIA: http://www.deutschlandradiokultur.de/hortensia-voelckers-kulturfoerderung-in-deutschland-ist.954.de.html?dram:article_id=147104, letzter Zugriff: 11.04.2014.
- VÖLCKERS, HORTENSIA: <http://www.youtube.com/watch?v=pfk6QG2YseY>, letzter Zugriff: 11.04.2014.
- WAGNER, BERND: Fürstenhof und Bürgergesellschaft – Zur Entstehung, Entwicklung und Legitimation von Kulturpolitik, Essen: Klartext Verlag, 2009.
- WALL, DUNCAN: The Ordinary Acrobat – A Journey into the Wondrous World of the Circus, Past and Present, New York: Knopf, 2013.

- WEIN, MARTIN: Zirkus zwischen Kunst und Kader - Privates Zirkuswesen in der SBZ/DDR, Berlin: Duncker & Humblot GmbH, 2001.
- WINKLER, DIETMAR: Zirkus in der DDR - Im Spagat zwischen Nische und Weltgeltung, Berlin: Edition Schwarzdruck, 2009.
- WISSENSCHAFTLICHE DIENSTE DES DEUTSCHEN BUNDESTAGES (HRSG.): Kulturpolitik und Parlament – Kulturpolitische Debatten seit 1945, Berlin, 2003.
- ZIMMERMANN, OLAF: Spagat zwischen Idee und Markt. In: Geißler, Theo; Zimmermann, Olaf (Hrsg.): Politik & Kultur Nr. 03/2013, Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2013.

8 ANHANG