

9. Kritische Kulturpolitik: Relevante Diskurse, Debatten und Schwerpunkte

Mit Blick auf die letzten Kapitel des Buches kann kaum bestritten werden, dass kulturpolitische Rahmungen und Konzeptionen weitreichende gesellschaftliche Konsequenzen haben. Nicht zuletzt wegen der Möglichkeit, mittels Kultur und Kunst Hierarchien und Strukturen zu festigen oder zu dekonstruieren, ist Kulturpolitik ein strategisches politisches Mittel. Umso notwendiger erscheint es, Kulturpolitik in kritische Diskurse einzubetten, um diese Wirkmacht sichtbar und transparent zu machen. In den Kunst- und Kulturwissenschaften haben sich seit den 1980er Jahren international orientierte interdisziplinäre Diskussionsräume etabliert, wie etwa die Cultural, Gender und Post-colonial Studies. Die hier verhandelten und diskutierten Stimmen sind sehr divers und legen unterschiedliche Theorien und Bezugspunkte zugrunde. Sie eint jedoch, dass sich nicht nur etablierte Strukturen befragen, sondern darüber hinaus kulturelle Annahmen und Strukturen als künstliche Konstrukte entlarven, die wandelbar sind. Auf den nächsten Seiten werden einige Stimmen des Diskurses vorgestellt, um eine Grundlage für eine kritische Kulturpolitik zu bilden. Da dieses Buch allgemeine Grundlagen der Kulturpolitik vorstellt, wird weniger auf wissenschaftliche Methoden zur Erforschung von Kulturpolitik eingegangen, hier sei auf die Artikel zum Feld »Kulturpolitikforschung und Methoden« im Handbuch Kulturpolitik verwiesen.¹

1 Crückeberg, Johannes/Heinicke, Julius (et al.) (Hg.) (2024): *Handbuch Kulturpolitik*, Wiesbaden: Springer VS.

9.1 Subalterne, Intercultural Mafia und Third Space: Diskurse der 1990er

Als eine der ersten Wissenschaftler*innen, welche die Wirkungsmacht kulturelle Strukturen sowohl auf lokaler als auch auf internationaler Ebene reflektierte und Möglichkeiten, jedoch auch Grenzen aufzeigt, etablierte Abläufe und Hierarchien zu verändern, zählt zweifelsohne Gayatri Chakravorty Spivak. Mit der Frage »Can the subaltern speak?« (1988) betitelt sie eine ihrer einflussreichsten Schriften, die eine grundlegende Debatte anstößt: Wer erhält einen Raum und eine Stimme, am öffentlichen Diskurs teilzunehmen? Wer bleibt ungehört oder wird missverstanden? Wie geht Wissenschaft mit unbequemen Stimmen und Denkweisen um?² In ihrer Analyse betrachtet sie bestimmte marginalisierte Gruppen von Frauen in ländlichen Regionen, die aufgrund ihres gesellschaftlich niedrigen Status als Subalterne nicht sprechen können. Auch diskutiert sie die heutzutage zwar verbotene, doch lange Zeit im Hinduismus praktizierte Tradition des Sati, der Witwenverbrennung, als kulturelle Formen der Unterdrückung und Selbstermächtigung. Sie kommt zu dem ernüchternden Ergebnis, wie tief die Marginalisierung von subalternen Gruppen in Gesellschaften verankert ist und wie schnell in internationalen Debatten Vereinfachungen, Zuschreibungen und die Ignoranz kultureller Kontexte zutage treten können.

Spivak regt an, dass privilegierte Menschen, also diejenigen, die im Gegensatz zu subalternen Menschen die Möglichkeit zum Sprechen haben und gehört werden, sich ihrer Vorteile bewusst werden. Ihr in den 1990ern formulierter Aufruf »Unlearning one's privileges as loss« hat zu vielerlei Debatten, Irritationen, aber auch innovativen Ideen geführt.³ Aus kulturpolitischer Sicht ruft sie einerseits dazu auf, Machtunterschiede nicht einfach hinzunehmen, sondern insbesondere aus der

2 Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): *Can the Subaltern Speak?*, in: Patrick Williams/Laura Chrisman (Hg.) (1994): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York: Harvester/Wheatsheaf, S. 66–111.

3 Spivak, Gayatri Chakravorty (1992): *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, New York: Routledge.

Perspektive der strukturell Bevorteilten, diese Privilegien zu verlernen. Dieses »Verlernen« ist ein Prozess, der im Dialog, der Begegnung und der Zusammenarbeit Unterschiede hinsichtlich des gesellschaftlichen oder kulturellen Status, des Wissens und der Situiertheit reflektiert und auf diese Weise versucht aufzuheben.

Auf den Feldern der Kulturpolitik kann das ganz verschieden gestaltet werden. Institutionelle Strukturen können möglichst barrierefrei umgesetzt werden. Der Hintergrund und die Bezüge von künstlerischen Darbietungen können im Vorfeld oder Nachgang in verschiedene Sprachen und gesellschaftlich-kulturelle Kontexte übersetzt werden, damit das Vorwissen nicht einzelnen Gruppen vorbehalten ist. Aufgrund ihrer Flexibilität kann künstlerischer Praxis in ihren Räumen recht leicht Strukturen und Hierarchien umdrehen. Zwar geschehen diese Umkehrungen nur innerhalb der Sphären der Künste, doch haben diese Einfluss auf gesellschaftspolitische Debatten. Mit Blick auf die letzten Jahrzehnte scheint das Potenzial der Selbstermächtigung subalternen Gruppen und des Verlernens von Privilegien innerhalb der Kunst- und Kulturlandschaften darin zu liegen, dass andere Perspektiven und Wege ausgelotet und aufgezeigt und daraufhin in den gesellschaftlichen Diskursen aufgenommen werden.

Ungefähr zur gleichen Zeit, in den 1990er Jahren, und ebenso aus einem indischen akademischen Kontext heraus kritisiert Rustom Bharucha interkulturelle Kunst- und Theaterprojekte. Er fordert von deren Akteur*innen eine intensivere Auseinandersetzung mit den lokalen Gegebenheiten und der Einbeziehung von regionalen Expert*innen.⁴ Dies ist ebenso für die kulturpolitische Diskussion sowohl in der hiesigen als auch in der internationalen Projektplanung relevant. Viel zu

4 So argumentiert er: »Perhaps instead of interculturalism, what we need in India is a stronger awareness of our intercultural affinities. It is only by respecting the specificities of our ›regional‹ cultures that we in India can begin to understand how much we have in common. So also, on an international level, I believe that we (in the West and the East) need to develop a clearer, more precise, and historical awareness of the particularities of specific cultures.« Bharucha, Rustom (1990): *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, London: Routledge, S. 40.

oft werden in der Entwicklung von Kunstwerken Gruppen und Räume, die betrachtet oder adressiert werden, allein aus der Perspektive der Kunstschaffenden eingeordnet und präsentiert. Diese Arbeitsweise ignoriert häufig lokale Begebenheiten und deren Wissensformen. Die Einbettung von Expert*innen ist meist kein großes Unterfangen, sollte jedoch auch ihnen etwas bringen bzw. sollten sie entlohnt werden.

Entschieden kritisiert Bharucha die Ungleichheit in internationalen Kultur- und Kunstkooperationen:

»So many workshops and demonstrations amount to absolutely nothing, or serve as outlets for particular egos. Most of ›international‹ workshops in India have been organized by bureaucrats and cultural businessmen, who want to be connected to the power structures in the Euro-American cultural scene. Performers are merely pawns in this game controlled by the intercultural mafia.«⁵

Seine Kritik richtet sich auf internationale und »interkulturelle« Kunstkooperationen – wie zum Beispiel Peter Brooks Produktionen jener Zeit – und beobachtet koloniale Strukturen innerhalb von Förderprogrammen und der Strukturen der internationalen Zusammenarbeit. Trotz vielerlei Versuche seit diesen Jahren, diesen neokolonialen Strukturen zu begegnen, beklagen Kunstschaffende weltweit immer noch die Dominanz europäischer, US-amerikanischer, jedoch zunehmend auch chinesischer Kulturpolitik.⁶ Aus diesem Grunde entwickelte die Deutsche UNESCO-Kommission die Initiative »Fair Culture«, die inspiriert durch Fair Trade gemeinsam mit unterschiedlichen Partner*innen weltweit einen Kodex aufbaut. Auch wenn der ökonomische Ursprung von Fair Trade etwas irritiert, da Kunst- und Kulturaustausch auch

5 Bharucha, Rustom (1993): *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, London: Routledge, S. 40.

6 Annika Hampel hat zu diesem Spannungsfeld »westlicher« internationaler Kulturpolitik eine aufschlussreiche Studie vorgelegt. Hampel, Annika (2014): *Fair Cooperation: Partnerschaftliche Zusammenarbeit in der Auswärtigen Kulturpolitik*, Wiesbaden: Springer VS.

jenseits dieser Faktoren relevant ist, können derlei Strategien etablierte unfaire Strukturen befragen.⁷

Ein weiterer Denker und Künstler, der ebenfalls in den 1990er entscheidende Impulse für eine selbstreflexive Kulturlandschaft gegeben hat, ist Homi K. Bhabha. Obwohl er keine eigenständige Theorie vorgelegt hat, sondern seine weltweit bekannten Konzepte »Hybridization« und »Third Space« sich nur mithilfe einer umfassenden Rezeption seiner unterschiedlichen Publikationen und Beispiele erschließen lassen, ist die Verknüpfung von künstlerisch-ästhetischen mit gesellschaftlich und politisch wirkungsmächtigen Räumen kulturpolitisch äußerst relevant. Bhabha verdeutlicht beispielsweise in einem Interview mit Jonathan Rutherford, das 1990 veröffentlicht wurde, welche Bedeutung hybride Kulturräume immer noch für die Gegenwart haben, um einen gegenseitigen Austausch unterschiedlicher Perspektiven zu ermöglichen:

»Hybridization for me is not simply mixing, but strategic and selective appropriation of meanings, creating space for agents whose freedom and equality are at risk. [...] People come together with different attitudes and argue with each other about meanings. In the process, new free spaces emerge.«⁸

Es kommt nicht von ungefähr, dass Bhabhas »Third Space«, für welchen er die Metapher eines Treppenhauses wählt, in denen unterschiedliche Themen und Perspektiven auf verschiedenen Ebenen zusammenkommen können, in der Kunst- und Kulturlandschaft derzeit sehr populär ist. Institutionen und Akteur*innen betonen stets das Potenzial dieser Räume, unterschiedliche Perspektiven einnehmen und verhandeln zu können.

Die kulturwissenschaftlichen Diskurse der 1990er Jahre geben der gegenwärtigen wissenschaftlichen Debatte innerhalb der Kulturpoli-

7 Deutsche UNESCO-Kommission: *Fair Culture*, <https://www.unesco.de/themen/kultur/fair-culture/> (Aufruf am 22.03.2026).

8 Rutherford, Jonathan (1990): *The Third Space. Interview with Homi Bhabha*, in: Jonathan Rutherford (Hg.): *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Lawrence and Wishart, S. 207–211.

tik entscheidende Impulse. Etablierte kulturelle und gesellschaftliche Strukturen werden befragt und Machtasymmetrien reflektiert. Mit ihrer Hilfe lassen sich kulturpolitische Konzepte um die Begriffe »Un-learning«, »Local Knowledge«, »Hybridization« und »Third Space« entwickeln, welche in erster Linie versuchen, das Zusammenkommen unterschiedlicher, auch lange Zeit unterdrückter und verdrängter, Stimmen auf Augenhöhe zu ermöglichen.

9.2 Teilhabe, Kompromisse und Entähnlichung: Diskurse in einer pluralen Demokratie

In rezenten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen ist die Frage nach Teilhabe in politischen Prozessen grundlegend. So wie Spivak versucht, der Herausforderung zu begegnen, marginalisierte Gruppen zum Sprechen zu bringen, geht Danielle Allen der Frage nach, inwieweit möglichst viele an der politischen Gestaltung teilnehmen können. Dabei argumentiert sie, dass sich eine Gesellschaft zwar politischen und kulturellen Regeln unterwerfen muss, aber jede Person diese mitgestalten können sollte:

»Wir alle leben unter einer ganzen Reihe von gesellschaftlichen Zwängen. Es ist einfach nicht möglich, durch die Welt zu gehen, ohne eine ganze Reihe von Zwängen anzuerkennen und sich ihnen zu beugen, die von Gesetzen, gemeinsamen kulturellen Praktiken, sozialen Normen und so weiter herrühren. Die einzige Möglichkeit, vollständig autonom zu sein – die eigene Zweckorientierung im vollen Umfang zu aktivieren –, besteht deshalb im Grunde darin, diese sozialen Zwänge sowohl in politischer als auch in kultureller Hinsicht mitzugestalten.«⁹

Kulturpolitisch ist ihr Plädoyer relevant, da auch hier seit einiger Zeit mehr Mitgestaltung unterschiedlicher Gruppen gefordert wird. Allens Forderung kann auf die Rahmenbedingungen der Kunst- und

9 Allen, Danielle (2020): *Politische Gleichheit*, Berlin: Suhrkamp, S. 233.

Kulturlandschaft angewendet werden. Die kulturelle Autonomie möglichst vieler wird erreicht, wenn sie die Möglichkeit haben, kulturelle Praktiken und Kunstangebote mitzuentwickeln.

Der Politik- und Kulturwissenschaftler Volker Heins widmet sich in seinen Arbeiten diesen Räumen des kulturellen und politischen Austauschs und Aushandelns. Zurecht bezweifelt er, dass aufgrund der vielseitigen Positionen und Perspektiven ein Konsens, wie er lange Zeit erreichbar schien, möglich ist und plädiert dafür, eher Kompromisse in den Blick zu nehmen. Anders als die Perspektive in den 1990er Jahren, ist die Gegenwart geprägt von der Erkenntnis, dass die Unterschiede zu groß sind für einheitliche, allgemeingültige Konzepte. Ein Erfolg des demokratischen Zusammenhalts liegt bereits in der Akzeptanz unterschiedlicher Stimmen:

»Wo die Hoffnung auf fortschreitende Annäherung an das Ideal eines vollständigen Konsenses vergeblich ist, lassen sich moderne, plurale, postimperiale Demokratien nur im Modus der permanenten Aushandlung partieller und provisorischer Kompromisse regieren.«¹⁰

Die Polarisierung der Kultur- und Kunstszene in verschiedene Lager, beispielsweise innerhalb des Nahostkonflikts, fordern diese Kompromisse auch innerhalb deren Veranstaltungen ein. Unter dem Titel »Umgangsformen« schlagen Meron Mendel und Saba-Nur Cheema vor, sich gegenseitig zu akzeptieren, ohne andere von der eigenen Meinung zu überzeugen.¹¹ Allerdings wird in der Debatte sichtbar, wie wichtig rote Linien sind, dass keine Person degradiert wird. Die Grundrechte des Grundgesetzes und die allgemeinen Menschenrechte bilden den notwendigen Grundkonsens.

10 Heins, Volker M. (2019): *Kultureller Pluralismus und Kritische Theorie von Adorno bis Honneth*, in: Ulf Bohmann/Paul Sörensen (Hg.): *Kritische Theorie der Politik*, Berlin: Suhrkamp, S. 693.

11 Cheema, Saba-Nur/Mendel, Meron (2022): *Umgangsformen*, in: Meron Mendel/Saba-Nur Cheema/Sina Arnold (Hg.): *Frenemies: Antisemitismus, Rassismus und ihre Kritiker*innen*, Berlin: Verbrecher Verlag, S. 311.

Doch wie kann gesellschaftlicher Zusammenhalt aus lauter Kompromissen aussehen? Besteht nicht die Gefahr, gesellschaftlich zu zersplittern, wenn es keine gemeinschaftlichen Erfahrungen wie einen Konsens gibt? Vor wenigen Jahren habe ich mit Rückgriff auf Achille Mbembes die kulturpolitische Strategie der »Sorge um das Offene« nach dem Prinzip der »Entähnlichung« vorgestellt. Mbembe geht davon aus, dass eine globale Gesellschaft sich von dem Wunsch verabschieden sollte, nach Verwandtschaft und Ähnlichkeit zu suchen, sondern eher die Verschiedenheit als gemeinschaftsstiftend anzuerkennen:

Die Frage der universellen Gemeinschaft stellt sich daher per definitionem in Begriffen des Im-Offenen-Wohnens, der Sorge um das Offene – was etwas ganz anderes ist als ein Vorgehen, das in erster Linie darauf zielt, sich abzuschließen und eingeschlossen in dem zu bleiben, was gewissermaßen mit uns verwandt, was uns ähnlich ist. Diese Form der Entähnlichung ist das genaue Gegenteil der Differenz.¹²

Kulturpolitisch kann hieraus eine weitreichende Strategie entwickelt werden. Kunst- und Kulturräume eignen sich besonders gut, die kulturelle Verschiedenheit darzustellen und diese gemeinsam zu erleben und auch zu verhandeln. So ist es möglich, Gemeinschaftserfahrung in der Akzeptanz unterschiedlicher Perspektiven zu schaffen, wie es sehr häufig in künstlerischen Kontexten geschieht.

Innerhalb ästhetischer und künstlerischer Erfahrung waren immer schon Irritationen, Unstimmigkeiten und Parodien Teil des gemeinschaftlichen Erlebens. Hierfür gibt es viele Beispiele in Musik, Theater, Kunst und Medien, die ich in anderen Publikationen aufgegriffen habe.¹³ Kulturpolitik kann die Aufgabe übernehmen, das Offene dieser

12 Mbembe, Achille (2014): *Kritik der Schwarzen Vernunft*, Berlin: Suhrkamp, S. 232.

13 Vgl. Heinicke, Julius (2019): *Sorge um das Offene: Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater*; Heinicke, Julius (2021): *Die Verwandlung des festen Fundaments in eine flexible Sphäre: Das transformative Vermögen von Kunst und Kultur und die Folgen für kulturpolitische Staatsziele und Kulturgesetze*, in: *Flexibilität. Jahresbericht 2021*, Stiftung Niedersachsen, <https://www.stnds.de/ueber-uns/publikationen/jahresberichte> (Aufruf am 28.04.2026), S. 8–15; Heinicke, Julius (2022):

Kunsträume zu fördern, indem es die finanziellen und rechtlichen Rahmenbedingungen der Kunst stärkt und die Prozesse der Aushandlung der unterschiedlichen Perspektiven moderiert. Die Perspektiven junger Menschen und ländlicher Räume sind oftmals nicht Teil dieser Aushandlungen. Viel zu oft wird Kultur- und Kunstpolitik vornehmlich in großen Städten und von etablierten Akteur*innen entschieden, dabei lohnt sich hier ein Perspektivwechsel.

9.3 Impulse junger Menschen

In einem kleinen Dorf an der Weser lebte der Bauernsohn Hermann Allmers, ein im 19. Jahrhundert recht bekannter und international orientierter Künstler. Sein Hof in Rechtenfleth an der Weser, ein wenig südlich von Bremerhaven, ist heutzutage ein Museum. Der Landkreis Cuxhaven hat Studierende der Kulturwissenschaften und künstlerischen Praxis eingeladen, neue Konzepte für das Museum zu entwerfen, welches nicht nur grundsaniert, sondern zeitgemäßer gestaltet werden sollte. Für mich waren sowohl die in die Zukunft weisenden Ideen der Studierenden als auch die wertschätzende Kooperation mit der Dorfbewölkerung und dem Landkreis bemerkenswert.

Das Museum wurde aus studentischer Sicht als Ort der Erfahrung von Nachhaltigkeit in Verbindung der Werke von Allmers und der den Hof umgebenden Natur konzipiert. Im »Marschensaal«, den Allmers mit Bildern von germanischen und deutschen Sagen und Berühmtheiten gestaltet hat, inszenierte eine Gruppe eine queere Genderperformance. Die Groot Diehl sollte sich nach den Planungen anderer in einen multimedialen Veranstaltungsraum verwandeln. In ihrer Neuausrichtung knüpften die Studierenden an die Ästhetik Allmers an, befragten jedoch rassistische Stereotype und ergänzten den Kunstraum um rezente Fragestellungen wie queere Perspektiven und ökologische Verantwortung.

Kultur als Sustainable Development Goal?, in: *kubi – Magazin für Kulturelle Bildung*, 22, <https://www.kubi-online.de/index.php/artikel/kultur-sustainable-development-goal> (Aufruf 28.04.2026), S. 7–11.

Ihre Konzepte reflektierten kulturelle Dichotomisierungen in Allmers' Werk, dem eine für das westliche Abendland typische Struktur innewohnt, Kulturen jenseits des Eigenen als das Andere zu exotisieren. Gleichzeitig erkannten sie Allmers Ansinnen, sich von internationalen Kulturen und deren Künsten inspirieren zu lassen. Sie dekonstruierten die kulturell geschaffene, in Allmers Bildern künstlerisch dargestellte »germanische Überlegenheit«, ebenso binäre Geschlechterstereotype. In der Kombination von Ausstellung und Performance wurden Geschichte und traditionelle Kultur nicht gelehrt, sondern vor dem Hintergrund des Vermeidens von Degradierungsstrategien befragt und um gegenwärtige Visionen der Gleichberechtigung der Geschlechter und sexueller Orientierungen, die in den Performances mit den historischen Figuren verbunden wurden, erweitert.

Der Versuch, nicht nur die Partizipation junger Menschen zu fördern, sondern sie in erster Linie auch in die Entscheidungs- und Gestaltungsprozesse einzubeziehen, wie es in Rechtenfleth der Fall war, wird in einzelnen künstlerischen Institutionen bereits umgesetzt, wenn auch noch zu selten. So hat das TUSCH in Hamburg schon vor einigen Jahren die »Kinder-Jury« eingeführt. In dem Projekt »Kulturelle Selbstversorgung: Das Recht junger Menschen auf kulturelle (Selbst)bildung«, arbeiten wir mit Jugendlichen und Kunst-, Kultur und Bildungseinrichtungen zusammen, um Räume zu konzipieren und umzusetzen, in denen junge Menschen ihre Kunst umsetzen können.¹⁴ Interessant ist, dass Jugendliche häufig ihre kulturelle Praxis nicht also solche »bewerten« und sie schon gar nicht mit Kunstinstitutionen und deren Räumen in Verbindung bringen. So verwundert es kaum, dass letztere viel zu selten von jungen Menschen besucht werden und sie sich häufig als abgehängt oder nicht wahrgenommen fühlen, wenn sie sich schon nicht in den öffentlich geförderten Kunsträumen repräsentiert fühlen.

14 <https://www.uni-hildesheim.de/fbz/institute/kulturpolitik/forschung/kuse/> (Aufruf 09.05.2026).

9.4 Kreativität ländlicher Räume

Die Initiative »Leader« der Europäischen Union unterstützt gesellschaftliche Initiativen zur innovativen Weiterentwicklung und Innovation der jeweiligen ländlichen Region.¹⁵ Obwohl die EU-Gelder nicht über Kulturressorts, sondern von den landwirtschaftlichen Ministerien des Bundes und der Länder vergeben werden, kommen allerlei künstlerische Projekte in den Genuss der Förderung. Bis dato lassen sich unter dem Schlagwort »Kunst« in Deutschland 317 realisierte Projekte finden, die den Erhalt von Kulturdenkmälern, die kulturelle Umnutzung von zentralen Räumen für die Bevölkerung oder aber barrierefreie oder diverse Zugänge ermöglichen. Mit Blick auf die Projekte fällt auf, dass sie sich meist auf kulturelle Strukturen beziehen, die jedoch verändert und den Anforderungen der Gegenwart angepasst werden, oftmals mittels künstlerischer Praxis wie Kunst, Theater und Musik. In manchen Projekten wird Natur und Landschaft zum ästhetischen Erfahrungsraum, um Fragen der Nachhaltigkeit aufzugreifen.

In dem Projekt »IN SITU: Place-based innovation of creative and cultural industries in non-urban areas« erforschten wir in einem europäischen Konsortium das Potenzial ländlicher Räume in Küstenregionen. Wir konnten viele Formen von »placed-based innovation« in künstlerischen Formaten auf dem Land ausfindig machen, die Impulse für Innovation gaben.¹⁶ In der Verbindung von Kunst und Innovation wird das kulturelle, soziale, gesellschaftliche oder wirtschaftliche Potenzial einer Region auf neue Art und Weise »sichtbar« und »wertvoll« gemacht. Alte Mythenfiguren wie die »Yule Lads« in Island, die dreizehn Weihnachtstrolche, werden weltweit in Büchern oder als Figuren vermarktet und werden als authentische Fabelwesen die Region auf. Traditionelles Kunsthandwerk etabliert sich als nachhaltiges und besonderes Design oder es

15 Informationen zu LEADER finden sich auf der Website der Deutschen Vernetzungsstelle. <https://www.dvs-gap-netzwerk.de/dorf-region/leader/leader-kurz-erklart/> (Aufruf 28.04.2026).

16 <https://www.uni-hildesheim.de/fb2/institute/kulturpolitik/forschung/in-situ/> und <https://insituculture.eu> (Aufruf am 28.04.2026).

entstehen Orte, an denen ganz neue Formen von Ästhetik zwischen Natur, Bewegung und Entspannung gelebt werden, wie zum Beispiel literarisches Waldbaden, die Menschen aus den Städten oder anderen Ländern anlocken und den Tourismus fördern. Kulturelle Trademarks können auf diese Weise entwickelt werden und so kulturelle Besonderheiten ganzer Regionen sichtbar machen.

Sicherlich kann Kritik an den Formen der Vermarktung und ihren ökonomischen Zielen geübt werden, doch der Wert geht über Pekuniäres hinaus. Ganz offensichtlich schafft Kunst hier nicht nur Bezüge zum Lokalen, sondern verknüpft Geschichten, Regionen und kulturelle Techniken miteinander. Die »Resultate« der künstlerischen Prozesse machen oftmals Nachhaltigkeit, Tradition und lokalen Bezug erfahrbar und fördern in diesem ästhetischen Erleben nicht nur Genuss, sondern ebenso Verantwortung für die Umwelt und den Respekt vor der Vielfalt an kulturellen Annahmen, Praktiken und Traditionen, die in den Künsten befragt werden können.

9.5 Kommunale Ermächtigung: Commoning und Gemeinwohl

Mit einer ausgeprägten Stadtkulturförderung setzt Hamburg auf eine Strategie, das kulturelle Wohl der Bevölkerung in den Stadtteilen in den Mittelpunkt zu stellen. Mit Blick auf die geförderten Projekte fällt auf, dass sie größtenteils aus zivilgesellschaftlichen Gruppen heraus entstanden sind und die Bedürfnisse der Menschen, ihre Geschichten und Fragen mit dem Stadtteil, in dem sie Leben, zu verbinden.¹⁷ Kunst wird genutzt, um Gemeinschaft, Verunsicherung, Reflexion, Irritation, Trauer und Freude zu teilen. Räume hierfür bieten die verschiedenen Stadtteilzentren und Kulturorganisationen. Mehrere Prämissen kulturellen Wohls werden in den Projekten sichtbar: Dritte Räume im Sinne Homi K. Bhabhas werden von der Kommune zur Verfügung gestellt. Vereine, Verbände, Organisationen und Bündnisse bieten künstlerische

17 Die Projekte der Stadtkultur Hamburg sind online abrufbar unter: <https://www.stadtkultur-hh.de> (Aufruf 30.04.2026).

Formate und Ideen, die wiederum von Menschen vor Ort selbständig genutzt, entwickelt und präsentiert werden. Wie umfassend diese Kooperationen sind, zeigt sich beim jährlich vergebenen Stadtteilkulturpreis, der von Mitteln engagierter Bürger*innenstiftungen finanziert wird und Projekte kürt, die lokale, teilhabeorientierte und vielseitige Kultur- und Kunstpraxis fördern.¹⁸

Mit einem ähnlichen Gestus kommunaler Ermächtigung, gleichwohl etwas anders ausgerichtet, agiert das Projekt Kulturhanse, das eine »gemeinwohlorientierte Gründungskultur im ländlichen Osten« fördert.¹⁹ Auf diese Weise werden Menschen in den oftmals als »strukturschwach« degradierten Gebieten nicht nur ermuntert, Bleibeperspektiven zu entwickeln, sondern das eigene kulturelle und künstlerische Interesse wird anerkannt und unterstützt. Auffallend ist auch hier die hohe Bedeutung der Kunst als Wert für das Leben vor Ort. Dass dieser häufig in ländlichen Regionen weder gefördert noch wahrgenommen wird, ist weltweit beobachtbar.

Bemerkenswert ist die Verknüpfung zwischen kommunaler Ermächtigung mithilfe von Kunst und Kultur mit Commoning und Gemeinwohl. Letztlich zeigen alle hier vorgestellten Projekte, dass Kulturräume, welche Kunst- und Kulturpraxis aus kommunalen Gruppen heraus ermöglichen, zum Wohle der Bevölkerung beitragen, da Menschen sich artikulieren, finden, präsentieren und zusammenkommen können. Dabei geht die Kulturhanse noch einen Schritt weiter in Richtung der Bildung kultureller Trademarks in einer Region. Sie verbindet Kunst und Kultur mit dem Begriff Gründung bzw. Start-up. So wird künstlerisches Potenzial nicht nur als kulturell, sondern ökonomisch, gesellschaftlich, sozial »wertvoll« und impulsgebend im Sinne von Innovation verstanden.

18 Mehr Informationen zum Stadtteilkulturpreis unter: <https://www.stadtteilkulturpreis.de/stadtteilkulturpreis-2026/v> (Aufruf 30.04.2026).

19 Mehr Informationen zum Projekt finden sich online unter: <https://www.kulturhanse.org/> (Aufruf 28.04.2026).

9.6 Potenziale des Digitalen

In den letzten Jahrzehnten ist es mancherorts gelungen, sich innerhalb kultur- und kunstpolitischer Strategien den Chancen und Herausforderungen der Digitalisierung zu stellen. Viele Künstler*innen und Institutionen haben die Themen aufgegriffen und es sind spannende und richtungsweisende Formate entstanden, um Digitales mit Kunstschaffen zu verknüpfen. Insbesondere im Zuge der Pandemie haben Museen, Theater, Konzerthäuser und viele Künstler*innengruppen digital experimentiert: Proben wurden digital durchgeführt, Aufführungen gestreamt, Museen digital erfahrbar, in Ausstellungen und Aufführungen digitale Elemente mehr und mehr eingebettet. Im Bereich des Marketings wird schon seit längerem mit diesen Tools gearbeitet und ebenso zunehmend KI eingesetzt. In künstlerischen Proben- und Arbeitsprozessen kommen diese ebenfalls zum Einsatz.

Gleichwohl erweckt der Gesamtblick immer noch den Eindruck, dass die Ebenen nur an einigen Stellen miteinander verschränkt sind und langfristige Modelle rasch nach dem Ende der pandemiebedingten Ausgangssperren wieder in den Hintergrund getreten sind. Dieser Schwerfälligkeit der institutionalisierten Kunstlandschaft trotzend sind in den letzten Jahren Kollektive, Festivals, Reihen, Professuren und Studiengänge ins Leben gerufen worden, die sich mit Digitalität und Ästhetik, künstlerischen und digitalen Techniken und deren Verschränkungen auseinandersetzen.

Viel zu selten werden die Ergebnisse, Verfahrensweisen und Visionen dieser Expert*innen in langfristige kulturpolitische Planungen einbezogen: In Sanierungs- und Renovierungsprozessen von Kulturinstitutionen, welche den Kommunen oftmals fast das Genick brechen, spielt die digitale Zukunft von Kunst selten eine Rolle, obwohl hier ein großes Potenzial der Beteiligung und Einbindung von Bürger*innen liegt. In der Planung und Erarbeitung von Spielplänen werden Möglichkeiten, über digitale Sphären Zugang weltweit zu erschaffen, oftmals nicht aufgegriffen. Die Forderung einer stärkeren Einbindung digitaler Tools bedeutet nicht, dass jede Oper, jedes Konzert, jede Performance, jede Ausstellung und jedes Festival digital erlebbar sein muss oder zwangsläufig

fig digitale Techniken nutzt. Allerdings sollten Institutionen einen Plan haben, wie sie diese Formate und Strukturen, welche die Gesellschaften und ihre Zugänge zur Kunst maßgeblich beeinflussen, grundsätzlich einbinden.

Da Kunst- und Kulturinstitutionen traditionell nicht nur Räume der »leiblichen Kopräsenz«, wie es Erika Fischer-Lichte einmal formuliert,²⁰ sondern der Verhandlung von gesellschaftlichen und kulturellen Prozessen sind, scheinen sie prädestiniert zu sein, sich der Digitalität samt ihren Ambivalenzen anzunehmen: Immer mehr Menschen haben Zugang zu digitalen Medien, doch besteht die Gefahr, dass sie sich in ihren Gefühls- und Denkgruppen »einspinnen«. Digitalisierung ermöglicht Vielseitigkeit von Meinungen, Erfahrungen und Expertisen, wird jedoch von Algorithmen, die politisch instrumentalisiert werden können, gesteuert. Aus neurologischer Sicht fördern die Schnelligkeit, Kurzweiligkeit und Reize der digitalen Endgeräte ein Suchtverhalten, ihnen möglichst oft Aufmerksamkeit zu schenken und sich der Reiz- und Informationsüberflutung hinzugeben. Obwohl in digitalen Räumen vielseitige Informationen zu finden sind, ist es aufgrund der Masse, der algorithmischen Auswahl oder von politisch gesetzten Barrieren nur schwer möglich, qualifizierte Quellen zu finden, die tiefergehend recherchiert sind und verschiedene Perspektiven transparent reflektieren. Digitale Räume können stärker als Räume der Kopräsenz kontrolliert, instrumentalisiert und zensiert werden.

Um diesen Herausforderungen zu begegnen, spielen Kultur- und Kunstinstitutionen eine wichtige Rolle. Sie können aufgrund ihrer Verortung mit den jeweiligen Gesellschaften regionale digitale Räume schaffen und ausgehend von dieser Lokalität weltweite Verknüpfungen schaffen, deren Expertise sie vertrauen können. Demokratische Netzwerke der Europäischen Union, der UN, UNESCO, künstlerische, publizistische und wissenschaftliche Verbände wie PEN, Assitej oder International Journalists, die Wert auf differenzierte und vielseitige Sichtweisen legen und sich der Demokratie und den Menschenrechten

20 Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*.

verpflichtet fühlen, können eingebunden werden und so ein vielseitiger jedoch fokussierter Austausch stattfinden.

Die Schwerpunktsetzung der Themen, welche aufgegriffen werden, können recht gut mithilfe der Einbindung von digitalen Techniken und KI-Programmen bottom-up orientiert ausgelotet werden. Es geht nicht darum, dass Spielpläne, Ausstellungsthemen oder Musikprogramme nur noch via Volksabstimmung entwickelt werden. Doch warum lassen sich künstlerische Entscheidungsebenen nicht von den Menschen vor Ort und in der Region inspirieren, stellen ihre Ideen zur Diskussion oder nutzen digitale Tools und Bots, um mehr über Themen, die Menschen bewegen, zu erfahren? In Gelsenkirchen erarbeitet das von der NRW-Landesregierung unterstützte MiR.LAB, das Teil der Initiative Musiktheater im Revier ist, neue Erzählweisen für die Oper, die auch VR und KI-Bots einbeziehen.²¹ Das Projekt kann auf diese Weise leichter in die Räume der Stadtgesellschaft eintauchen und die Bürger*innen einbeziehen.

Allerdings gibt es deutlich zu wenige kulturpolitische Unterstützung, welche die bürgerschaftlich-digitale Vernetzung in den Kommunen und Regionen voranbringen und sie mit nationalen, europäischen und internationalen Programmen verknüpfen. Obwohl in vielerlei Förderprogrammen (Creative Europe, LEADER etc.) die regionalen, europäischen und Landesebenen verbunden sind, gibt es wenige digitale Tools, die dies bewerkstelligen. Eine digital-globale Vernetzung demokratischer Institutionen, die von einer regionalen lokalen Verortung ausgeht, fördert Prozesse der Entähnlichung, bei welchen kulturelle Polarisierungen mittels künstlerischer Praxis aufgebrochen und die eigene Erfahrungswelt ebenfalls als mehrstimmig wahrgenommen werden kann. Auf diese Weise können Kunstinstitutionen eine grundlegende Rolle in einem Prozess spielen, in welchem sich Bürger*innen nicht einschließen und auf das berufen, was sie voneinander unterscheidet, sondern sich vielmehr Gemeinschaft in ihrer Unterschiedlichkeit auf demokratische Weise zusammenfindet, was selbstverständlich

21 <https://www.mirlab.digital> (Aufruf 09.05.2026).

Räume des Austauschs, der Verhandlung und Reflexion benötigt, wofür Kunsträume ideal geeignet sind.

Aus kulturpolitischer Sicht muss an diesen Stellen »aufgerüstet« und die notwendigen Rahmungen geschaffen werden. Kommunen und Regionen benötigen öffentlich geförderte digitale Vernetzungsmöglichkeiten, diese können bottom-up erarbeitet werden. Die Programmplanungen der Kunst- und Kulturinstitutionen sind mit diesen verknüpft und können mit Vereinen und Interessensgruppen in Kontakt kommen, dies kann auf der nächst höheren kulturpolitische Ebene (Land, Bund, EU, internationale Partner*innen) weitergedacht werden. Die Gegenwart zeigt uns, dass die Server in Europa lokalisiert sein müssen. Fragen des Datenschutzes stellen sich auch hier.

Kunsträume sollten gegenwärtig besonders gestärkt werden, da sie eine gesellschaftliche Doppelfunktion innehaben. Die digitalen Fäden können sie lokal zusammenführen und international verweben, gleichzeitig aber auch Räume der Präsenz jenseits des Digitalen und somit auch dessen möglichen Kontroll- und Überwachungssystemen schaffen. Die Rolle, die Kunstschaffen als politisches Korrektiv spielt, wurde in den geschichtlichen Linien immer wieder sichtbar.

9.7 Nachhaltigkeit erleben und nicht nur messen

Neben Digitalität und lokaler Selbstgestaltung spielt Nachhaltigkeit aus einer kulturpolitischen Perspektive für die Kunstlandschaft eine immer dringlicher werdende Rolle. Jedoch sind mit Blick auf die letzten Jahre nicht immer die richtigen Schwerpunkte gesetzt worden. So wichtig es ist, dass Kulturinstitutionen energiesparend und nachhaltig agieren, ist gegenwärtig eine ihrer Hauptaufgaben, überhaupt für nachhaltiges Leben zu sensibilisieren und diese Thematik gesellschaftlich zu verankern. Die ästhetisch-künstlerische Arbeit, die hierzu notwendig ist, wird jedoch allzu oft gehemmt durch die Forderung nach Fußabdrücken, Kommissionsberechnungen und anderen kleinteiligen Messungen. Der Kunstsektor ist im Vergleich ein eher geringerer Verbraucher. In Abwägung mit dem Potenzial, welches Kunst birgt, auf das Verhalten der

einzelnen einwirken zu können, indem es die Folgen des Klimawandels erfahrbar macht, erscheint es sinnvoller, sich in erster Linie auf die Form des Erlebens von Nachhaltigkeit zu konzentrieren.

Der Klimawandel macht sich bemerkbar, doch unsere Breitengrade kommen – verglichen mit anderen – noch recht glimpflich davon, obwohl sie einen sehr großen Teil zur Klimaerwärmung beitragen. Die hier zunehmenden Unwetter und Hitzeperioden verändern das Verhalten der Menschen, weniger CO₂ zu produzieren und nachhaltiger zu leben, jedoch viel zu wenig und umfassend. Eine solidarische Unterstützung von Ländern, in denen die Folgen des Klimawandels noch drastischer ausfallen, obwohl sie selbst recht wenig dazu beigetragen haben, wird nur ansatzweise sichtbar.

Auch hier kann kunstpolitisch die Förderung von künstlerischen Projekten und Ideen unterstützt werden, welche Erfahrungsräume schaffen, wie dringlich nachhaltige Lebensweisen sind und welche global-lokale Verantwortung jede Person für die Welt hat. Der Umstand, dass die Umwelt keine Grenzen kennt und lokale Unvernunft weltweite Folgen hat, ist schwer vorstellbar, Kunst kann jedoch mit ihren Möglichkeiten diese Verknüpfungen darstellen oder Assoziationsräume bauen. Dabei geht es wie in der lokalen Kulturarbeit nicht darum, dass Kunst von nun an sich allein dieser Thematik widmet. Vielmehr kann reflektiert werden, auf welche Art und Weise ein Konzert, eine Ausstellung, eine Performance, ein Film oder ein Game, Ebenen der Nachhaltigkeit anspricht, auf die im Vorfeld oder Nachgang noch einmal hingewiesen werden kann. Ich kann die »Moldau« auch vor dem Hintergrund der Bedeutung sauberer Gewässer in Europa hören, ohne dass die Ästhetik hierfür vereinnahmt wird, jedoch ein gesellschaftlich und ökologisch relevanter Bezug geschaffen wird.

In den letzten Jahren konnte ich Doktorand*innen im internationalen Graduiertenprogramm »Performing Sustainability« aus Ghana und Nigeria begleiten.²² Sie erforschten die Rolle von Kunst für eine nachhal-

22 <https://www.uni-hildesheim.de/fb2/institute/kulturpolitik/forschung/sdg-graduate-school/> (Aufruf 30.04.2026).

tige Gesellschaft.²³ Was mich in der Zusammenarbeit beeindruckt, ist das Vermögen der jeweiligen untersuchten Kunstpraxis, einen ästhetischen Raum zu erschaffen, in welchen Nachhaltigkeit eine entscheidende Kategorie innerhalb der Wirkung darstellt. Mawukplorm Harriet Ab-la Adjahoe zeigt in ihrer Dissertation, wie Bühnenbilder und Kostüme, hergestellt aus Müll, nicht als ökologische Notlösung, sondern als ästhetische Form bewertet werden, die kulturelle (auch traditionelle) Techniken der Weiterverwertung und des achtsamen Umgangs mit der Natur aufgreift.²⁴ Da in Ghana und Nigeria Konzepte des Künstlerischen nicht allein an westliche Maßstäbe gebunden sind, die ja oftmals zumindest seit der Aufklärung eine vom Alltag losgelöste Form als ästhetisch wertvoll präferieren, spielen in diesen Gesellschaften soziale und ökologische Prämissen eine Rolle, etwas als ästhetisch zu bezeichnen.

Interessanterweise deckt sich diese Erkenntnis der Studien mit den Erfahrungen meiner Universitätslehre. In einem Seminar zur Nachhaltigkeit, welches ich in Kooperation mit der Bundeskulturstiftung und Kulturinstitutionen in Hildesheim durchführte, vermittelten mir die Studierenden ebenfalls, dass Nachhaltigkeit für sie eine ästhetische Qualität sei. Somit ein nachhaltiges Bühnenbild beispielsweise aus ästhetischer Sicht von ihnen höher bewertet wird als eines, welches im klassischen Sinne einen hohen ästhetischen Gehalt hat. Ästhetik ist immer eine Frage des persönlichen Geschmacks, doch ist offensichtlich, dass mit Blick auf jüngere Generationen eine Grenzverschiebung zu beobachten ist und außereuropäische Gesellschaften in derlei Hinsicht mehr Erfahrungen und Praktiken zu bieten haben.

Die Kraft der Erfahrung von Nachhaltigkeit liegt jedoch weniger in den kulturellen Praktiken denn in ihrer künstlerischen Auseinan-

23 Vgl. Ab-la Adjahoe, Mawukplorm Harriet (2025): *Waste as Resource. Rethinking Scenic Design through Biomimicry for a Sustainable Ecology*, Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim; Binwie, Susan (2026): *Reconstructing Dislocated Cultural Memories Video for Development amongst Displaced Children in Maiduguri, Nigeria*, Wiesbaden: Springer VS.

24 Ab-la Adjahoe, Mawukplorm Harriet (2025): *Waste as Resource. Rethinking Scenic Design through Biomimicry for a Sustainable Ecology*.

dersetzung bzw. Anwendung dieser. So zeigen beide Beispiele – die Forschungsarbeiten der Doktorand*innen aus Ghana und Nigeria als auch die Reflexionen der deutschen Studierenden –, dass in erster Linie die künstlerische Verarbeitung (z.B. mithilfe von Zuspitzung, Verfremdung, Verknüpfung, Übertreibung) die Räume erschafft, in denen Nachhaltigkeit als (ästhetische) Qualität wahrgenommen und erfahren wird.

9.8 Kurz zusammengefasst

- Für eine kritische Kultur- und Kunstpolitik sind Diskurse der Cultural, Gender und Postcolonial Studies richtungweisend, da sie kulturelle Hierarchien und Abgrenzungsstrategien reflektieren.
- Im Sinne des demokratischen Dialogs und zur Wahrung der Grundrechte ist eine kulturreflektierende, mehrperspektivische und transdisziplinäre Kulturpolitik notwendig, welche sensibel mit jeglichen Formen von Ausgrenzung und Degradierung umgeht.
- Die Freiräume der Kunst haben eine besondere Bedeutung in der kritischen Kulturpolitik. Innerhalb ihrer können Grenzen ausgelotet, verschiedene Meinungen präsentiert und im Sinne von Homi K. Bhabhas Überlegungen zu Third Spaces Haltungen zusammengedacht werden. Kritische Kulturpolitik sollte die Führungszeichen dieser Räume sichtbar machen und die Übersetzung und die Übertragung in die gesellschaftliche und wissenschaftliche Debatte schaffen bzw. reflektieren.
- Neben der Teilhabe und postkolonialen Reflexion sind Beteiligung junger Menschen, kommunale Ermächtigung, Nachhaltigkeit und Digitalität Themenfelder, denen sich Kulturpolitik konzeptionell stärker annehmen muss. Kunsträume spielen eine entscheidende Rolle, Formate zu entwickeln, diesen grundlegenden Transformationsprozessen begegnen zu können.

9.9 Zukunftsmusik

Aufgrund der gegenwärtigen Situation erscheinen theoretische Diskussionen und konzeptionelle Weiterentwicklungen um folgende Begriffe und Aspekte relevant:

- Theorien und Konzepte der Gestaltung von Gemeinschaft jenseits von Ausgrenzung:
 - Mitgestaltung und Kompromiss.
 - Entähnlichung als Alternative zu Assimilation.
- Potenziale bestimmter oft marginalisierter Gruppen und Räume:
 - Impulse junger Menschen.
 - Lokale Perspektiven.
 - Kreativität ländlicher Räume.
- Künstlerischer Umgang mit umfassenden Transformationen:
 - Digitalität.
 - Nachhaltigkeit.
 - Globalität.
- Kulturelle und künstlerische Formate zur Stärkung von Gemeinwohl und kommunaler Ermächtigung:
 - Innovation: Entwicklung kultureller Trademarks.
 - Kommunale Ermächtigung und Commoning durch Kunst und Kultur.
 - Ästhetisch-digitale bottom-up Prozesse.