

Felix Heidenreich

## Zur Theorie der Kulturpolitik

### Drei Dimensionen kulturpolitischen Handelns

#### 1. Einleitung

Kulturpolitik gehört immer noch zu den vergleichsweise wenig erforschten Politikfeldern. Dies hängt *erstens* damit zusammen, dass der Begriff der Kultur sich einer abschließenden Bestimmung beharrlich entzieht, so dass das Objekt des kulturpolitischen Handelns nur unklare Konturen bietet. Entsprechend sind die Übergänge zwischen Kultur- und Bildungspolitik ebenso fließend wie die Grenzen zwischen einer primär ökonomisch motivierten Politik zur Stärkung der Kreativwirtschaft einerseits und der am Kunstideal orientierten Förderung zweckfreien Schaffens andererseits. Die Phänomene kulturpolitischen Handelns entziehen sich zudem den Versuchen einer sozialwissenschaftlichen Quantifizierung, die die empirische Sozialforschung anstrebt. Wie auch immer man »Kultur« und »Kulturpolitik« definiert – eine Übersetzung qualitativer Standards in quantitative Mengen dürfte in weiten Teilen scheitern. Kulturpolitik lässt sich daher mittels eines Methodenideals, das aus der Ökonomie stammt und Politikwissenschaft als primär empirische Sozialwissenschaft begreift, nur schwer wissenschaftlich beobachten: Die symbolische Dimension kulturpolitischen Handelns, die vermeintlich weichen Folgen für ein nationales Selbstverständnis oder auch nur die soziale Integration auf lokaler Ebene – all diese primär *verstehend* zu erschließenden Faktoren und Resultate machen eine erklärende *outcome*-Analyse beinahe unmöglich. Eine eher am Vorgehen der aus der Philologie stammenden Hermeneutik orientierte Rekonstruktion kulturpolitischer Prozesse ist jedoch innerhalb der Politikwissenschaft selten geworden<sup>1</sup>, erfolgt in manchen Fällen begleitend zur politischen Praxis<sup>2</sup> oder beratend-konzeptionell<sup>3</sup>, während die praxisorientierte Beschäftigung mit dem Thema, die Ausbildung von Kulturmanagern und Kulturpolitikern sich immer weiter profes-

- 1 Klaus von Beyme steht hier beinahe als Solitär in der Politikwissenschaft. Das Desiderat einer politikwissenschaftlichen Beschäftigung mit Kulturpolitik ist von ihm bereits vor Jahrzehnten formuliert worden. Vgl. bspw. Klaus von Beyme, *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst: Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*, Frankfurt am Main 1998.
- 2 Julian Nida-Rümelins Stellungnahmen reflektieren beispielsweise zugleich die Voraussetzungen kulturpolitischen Handelns. Vgl. z. B. Julian Nida-Rümelin, *Humanismus als Leitkultur: ein Perspektivenwechsel*, München 2006.
- 3 Besonders wirkmächtig zweifellos: Oliver Scheytt, *Kulturstaat Deutschland: Plädoyer für eine aktivierende Kulturpolitik*, Bielefeld 2008.

sionalisiert.<sup>4</sup> Wo die quantifizierende Bewertung versucht wird, nimmt sie oft polemische Züge an, nämlich dort, wo Ausgaben den Resultaten im Gestus der Anklage entgegengehalten werden.<sup>5</sup>

Ein *weiter* Grund für die Distanziertheit der Politikwissenschaft gegenüber der Kulturpolitik liegt in der Spannung zwischen demokratischem Ideal kulturpolitischer Zurückhaltung bei gleichzeitigem Anspruch auf die Bereitstellung einer »Kultur für alle«. Im Gegensatz zu anderen Politikfeldern wird in der Kulturpolitik in demokratischen Staaten gerade größte Zurückhaltung bezüglich der inhaltlichen Bestimmung des *outcomes* vorausgesetzt. Demokratische Kulturpolitik darf *inhaltliche* Ziele gerade nicht vorgeben. Unter dieser Voraussetzung lohnt dann auch ein Vergleich zwischen den aus guten Gründen unbestimmt bleibenden Zielen und den schwer zu bestimmenden Resultaten für die Politikwissenschaft nicht. Die wenigen Studien stammen folglich meist aus der Geschichtswissenschaft und behandeln entweder international vergleichend verschiedene Strukturen (also letztlich *polities*)<sup>7</sup> oder Kulturpolitiken mit definierten Zielen, beispielsweise die Auswärtige Kulturpolitik des Dritten Reiches.<sup>8</sup>

Diese Ausgangsdiagnose ist umso bedauerlicher, als die Bedeutung von Kultur beständig beschworen, ja in ihrer wirtschaftlichen Dimension sogar explizit beziffert wird. Die »Kreativwirtschaft« schafft zwar in vielen Fällen schlecht bezahlte und prekäre Arbeitsverhältnisse, stellt jedoch einen Standortfaktor mit wachsender Bedeutung dar, von dem sich nicht zuletzt strukturschwache Regionen einen strukturellen Aufschwung erhoffen. Da die Arbeit im kulturellen Sektor personalintensiv ist, wird in ihm ein großes Potenzial zur Abschöpfung freierwerdender Arbeitnehmer gesehen.<sup>9</sup> Zudem sind wir derzeit Zeugen gigantischer kulturpolitischer Projekte, beispielsweise der gezielten Generierung einer europäischen Identität, die gleichermaßen von den EU-Institutionen selbst wie von privaten Stiftungen betrieben wird.<sup>10</sup> Es gäbe folglich ausrei-

4 Man vgl. die wachsende Zahl von Studiengängen im Bereich Kulturmanagement sowie die praxisbezogenen Publikationen der Kulturpolitischen Gesellschaft, vor allem das *Kulturpolitische Jahrbuch* und die *Kulturpolitischen Mitteilungen* (KuMi).

5 Es ist bezeichnend, dass ein Debattenbeitrag wie das Buch »Der Kulturinfarkt« kaum auf politikwissenschaftliche Studien zurückgreifen kann. Vgl. Dieter Haselbach, Armin Klein, Pius Knüsel, Stephan Opitz, *Der Kulturinfarkt: Von Allem zu viel und überall das Gleiche. Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention*, München 2012. Dies spricht zunächst nicht gegen das Buch und die darin entfaltete These, sondern primär für einen Ausbau der systematischen Untersuchung von Kulturpolitik.

6 Vgl. hierzu die einleitenden Analysen in: Klaus von Beyme, *Kulturpolitik in Deutschland: Von der Staatsförderung zur Kreativwirtschaft*, Wiesbaden 2012.

7 Stellvertretend für viele: Victoria Znined-Brand, *Deutsche und französische Auswärtige Kulturpolitik: Eine vergleichende Analyse. Das Beispiel der Goethe-Institute in Frankreich sowie der Instituts und Centres Culturels Français in Deutschland seit 1945*, Frankfurt am Main 1999.

8 Vgl. z.B. Kathrin Engel, *Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940-1944: Film und Theater*, Oldenburg 2003.

9 Vor allem im Ruhrgebiet sind die Hoffnung diesbezüglich immer wieder explizit formuliert worden.

10 Unter den zahllosen Beispielen sei stellvertretend auf die Initiative »A Soul for Europe« verwiesen.

chend Anlass für die Politikwissenschaft, die Kulturpolitik genauer in den Blick zu nehmen und sie theoretisch zu reflektieren. Was genau geschieht eigentlich in der Kulturpolitik? Die Politische Theorie als Teildisziplin der Politikwissenschaft schweigt dazu größtenteils. Richard Rorty hat zwar Philosophie als »Kulturpolitik« beschrieben, meinte damit aber *cultural politics*, also die Auseinandersetzung um das Vokabular in einer Gesellschaft als Kampf um die angemessene oder einfach erwünschte Weltbeschreibung. Ihm ging es um die kulturpolitische Neudeutung der Philosophie, nicht die philosophische Neudeutung der Kulturpolitik. Kulturpolitik als *policy* eines Staates ist bei Rorty nicht gemeint.<sup>11</sup>

Die hier entwickelte Reflexion über Kulturpolitik will einen Vorschlag unterbreiten, wie »Kulturpolitik« aus Sicht der politischen Theorie zu verstehen ist und damit zugleich eine Heuristik für jene Forschung anbieten, die sich der *policy* widmet. Im Gegensatz zu Rortys Überlegungen soll dabei der Staat als Akteur im Zentrum stehen; mit »Kulturpolitik« ist im Folgenden in erster Linie eine spezifische *policy* gemeint, ein gezieltes politisches Handeln durch staatliche Akteure. Die Ausgangsfrage lautet: Was geschieht eigentlich, wenn eine Gesellschaft mittels politischer Institutionen und Programme die eigene »Kultur« zum Gegenstand einer *policy* macht? Welche Dimensionen kulturpolitischen Handelns lassen sich unterscheiden und wie verhalten sie sich zueinander? Wie sind diese Dimensionen demokratietheoretisch zu werten? Gibt es so etwas wie eine genuin demokratische Form von Kulturpolitik?

Das Theorievokabular, das zur Beantwortung der Frage herangezogen wird, soll aus den Phänomenen entwickelt und nicht als gegeben vorausgesetzt werden. So wäre beispielsweise eine systemtheoretische Beschreibung von Kulturpolitik durchaus denkbar, würde jedoch Unterscheidungen an die Phänomene herantragen, die diesen nicht unbedingt entsprechen.<sup>12</sup> Daher will ich zunächst drei Dimensionen von Kulturpolitik unterscheiden, die ich paradigmatisch an drei klassischen Stationen der politischen Ideengeschichte verdeutliche. Die Schlüsseltexte, auf die dabei referiert wird, haben primär illustrierenden Charakter; mit dem Verweis auf Platon, Machiavelli und Schiller wird nicht der Versuch unternommen, eine ideengeschichtliche These über die Entwicklung der Kulturpolitik zu stützen; dazu müsste man die Praxis und nicht deren Reflexion untersuchen. Vielmehr sollen die drei Idealtypen in ihrer Konzeption plastisch hervortreten. Während Platon Kulturpolitik als quasi-medizinische Pflege einer sich naturwüchsig entfaltenden Kultur konzipiert (2.), entwickelt Machiavelli erstmals eine umfassende Theorie der politischen Instrumentalisierung von Kultur für politische Zwecke (3.). Schillers Theorie des Theaters kann hingegen als Entwurf einer *ermöglichenden* und dabei kontingenten Spielraum eröffnenden Kulturpolitik verstanden werden (4.). Alle drei Modelle werden unter spezifischen sozialen und theoretischen

11 Richard Rorty, *Philosophie als Kulturpolitik*, Frankfurt am Main 2008.

12 Im Falle der Systemtheorie zeigt sich dies bereits an den Schwierigkeiten mit dem Begriff der »Kultur« – nach Luhmann bekanntlich »einer der schlimmsten Begriffe, die je erfunden wurden«. (Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S. 398) Aufgrund dieser, sich aus der Theoriearchitektur der Systemtheorie ergebenden begrifflichen Prämisse, verschwindet Kulturpolitik vom Radar systemtheoretischer Soziologie.

schen Voraussetzungen formuliert, die kurz ausgeleuchtet werden. Abschließend werde ich zeigen zu versuchen, dass die entwickelten Idealtypen im kulturpolitischen Handeln *zugleich* am Werk sind und ausschließlich ineinander verwoben vorkommen. Kulturpolitik kann nicht umhin, so die These, alle drei Dimensionen kulturpolitischen Handelns zu beinhalten: Sie muss exkludieren, repräsentieren und zugleich Kontingenz erlauben (5.). Die Reflexion über diese Dimensionen eröffnet den Spielraum für bewusste Entscheidungen in der Gewichtung divergierender Elemente. Sie macht zudem transparent welche Erwartungen wir aus guten Gründen an eine demokratische Kulturpolitik stellen können.

## 2. Platons Theorie der Zensur

Es dauert lange, bis »Kultur« dem Menschen als ein Objekt gegenübertritt, das überhaupt formbar, ja womöglich systematisch planbar ist. Kultur, vorläufig bestimmbar als Gesamtmenge der Verständigungsvoraussetzungen einer Gemeinschaft, erscheint – beispielsweise im Falle der Sprache – als naturwüchsig gegeben. Damit Politik auf Kultur einwirken kann, müssen beide zunächst konzeptionell getrennt werden. Die »mental-Infrastrukturen« (Harald Welzer) müssen als solche in den Blick geraten, um überhaupt als Objekt einer möglichen Einwirkung vor Augen zu stehen. Das ist keineswegs trivial, sondern bezeichnet bereits eine evolutionäre Errungenschaft in der Form einer Ausdifferenzierung. Denn in den Großreichen der Antike, beispielsweise in Ägypten, sind Politik und Kultur kaum zu trennen: Der Pharao und die von ihm geschützte »Ordnung« (Maat) bilden ein Gesamtsystem von religiöser, politischer, militärischer und kultureller Macht.<sup>13</sup> Wie trennen sich aus diesem Gesamtensemble also zwei »Einheiten«, die man als Politik und Kultur ansprechen kann? Doch offenbar in jenem Moment, in dem kulturelle Aktivitäten, beispielsweise die Literatur, unabhängig von politischer Macht möglich werden, also in jenem Moment, in dem Erzähler, Schreiber, Theaterleute, Kulturschaffende aller Art nicht mehr nur an den Königshöfen von Großreichen oder deren Priester-Institutionen verortet sind, sondern ökonomisch unabhängig ihre Dienste anbieten können.

Dies ist paradigmatisch in Griechenland der Fall: In der nur lose verbundenen Ansammlung von kleinen *poleis*, die alle in ihrer eigenen Bucht verortet sind und daher gar nicht gleichermaßen hierarchisch organisiert sein können wie das Flächenland Ägypten, gibt es »Rhapsoden«, literarische Alleinunterhalter, die von Ort zu Ort ziehen und ihre Gesänge zum Besten geben. Sie sind primär Dienstleister, als solche jedoch frei schaffend tätig und daher in der Regel nicht selbst Teil politischer Eliten. Nur unter diesen Umständen ist so etwas wie Kulturpolitik überhaupt möglich – und genau in diesem Moment kommt es zu einer ersten Urszene der Kulturpolitik.

In Platons *Politeia* wird eine folgenschwere Dichterkritik vorgetragen. Im Rahmen des Dialogs lässt Platon die Figur des Sokrates eine komplexe Theorie der politischen

<sup>13</sup> Vgl. Jan Assmann, *Ma'at. Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im Alten Ägypten*, 2. Auflage, München 2006.

Kontrolle dichterischen Schaffens entfalten. Die Rhapsoden, so die ontologisch durch die Ideenlehre gestützte These, erzeugen Schein und genau dies macht sie für das Gemeinwesen gefährlich, weil die Mythen der Dichter zu einem untugendhaften Verhalten anleiten können (Rep. 377b). Platon beschreibt in seiner rätselhaften Utopie eines idealen Gemeinwesens, nach welchen Kriterien die Tätigkeit der Rhapsoden bewertet und gegebenenfalls auch verboten werden muss. Sie sollen nur Geschichten (*mythoi*) aufführen dürfen, in denen Guten Gutes widerfährt, Schlechten jedoch Schlechtes. Wer gut handelt, dem wird es auch gut ergehen, so Platons These. Genau diese Vorstellung einer konnektiven Gerechtigkeit muss auch in der Kultur zur Anschauung kommen. Platon stützt diese These mit der *mimesis*-Lehre, einer Theorie menschlicher Erkenntnis und menschlicher Motivation. Unter *mimesis*, der Nachahmung, versteht er das (unbewusste) Eindringen von Inhalten in den menschlichen Geist und dessen Nachahmung im eigenen Handeln. Platons Theorie der Zensur lautet entsprechend, dass nur dasjenige gezeigt werden darf, was den Bürgern zugleich tugendhaftes Verhalten vorführt. Was »Kulturpolitik« hier bedeutet ergibt sich aus dem Umkehrschluss: Die Weisesten der Gemeinschaft müssen darüber entscheiden, was der Gemeinschaft gut tut und was nicht: Kultur muss wieder unter die Kontrolle der Politik geraten, die Rhapsoden einer Zensur unterworfen werden.

Platons Theorie der Zensur operiert vor dem Hintergrund einer anspruchsvollen Ontologie: Was inhaltlich als förderlich, tugendhaft und »vorbildlich« gelten darf, ergibt sich aus seiner Beziehung zur höchsten Idee, der Idee des Guten. Eine große Hierarchie des Seienden strukturiert den *kosmos* von dieser Spitze aus mit in die niedrigsten Abstufungen. Kulturpolitik, so könnte man überspitzt sagen, bedeutet bei Platon dann, das Abbilden von Ideen so zu organisieren, dass der Seinsverlust von einer Stufe zur nächsten möglichst gering ausfällt. Die Mythen müssen dann »wahr« sein, insofern sie die konnektive Gerechtigkeit vorführen. Diese Theorie konnektiver Gerechtigkeit verteidigt Platon gegen Verweis auf die augenscheinliche Erfahrung des Unrechts, indem er eine Leib-Seele-Unterscheidung einführt, die plausibel macht, warum diejenigen, die lieber Unrecht erleiden als Unrecht tun, dennoch Gutes erfahren, beispielsweise wenn sie sich eher zu Tode foltern lassen, als ihre Freunde zu verraten. Sie erfahren dabei Gutes, weil lediglich ihr Leib zerstört wird, ihre Seele aber gerade gerettet.

Damit ergibt sich folgendes Bild: Platons Theorie der Kulturpolitik proklamiert ein von Philosophenkönigen erkennbares Kriterium für Zensur und die Darstellung des Wahren. Die Künstler und Kulturschaffenden selbst wissen um dieses Wahre nicht; wo sie es treffen, widerfährt ihnen eine Eingebung.<sup>14</sup> Daher müssen die Werke der Kultur wie durch eine Diät bei ihrem Eintritt in den Körper der *polis* an den Mauern der Stadt kontrolliert werden. Die in früheren Dialogen, vor allem im *Gorgias*, entfaltete Analogie zwischen dem Arzt und dem Patienten einerseits und dem Philosophen und der Gemeinschaft andererseits steht hier im Hintergrund: Arzt und Philosoph wissen um

14 Dies wird besonders deutlich in der Diskussion über das militärische Fachwissen der Dichter im Dialog *Ion*.

die bekömmlichen *phármaka* und *mathémata* und fungieren daher als Torhüter an den Pforten des individuellen wie auch sozialen Körpers.

Diese Konstellation gewinnt ihre besondere Doppelbödigkeit durch die in der *Apolo-gie* und im Dialog *Kriton* ausführlich dargestellte Geschichte des Sokrates. Dieser war ja seinerseits als ein Verderber der Jugend angeklagt und wegen Gottlosigkeit zum Tode verurteilt worden. Interessanterweise hatte er in der Apologie genau jenes Argument vorgebracht, dass später Platon gegen die Rhapsoden formulieren sollte: Der *dai-mon*, die innere Stimme, wird als zwingende Kraft beschrieben. Platon muss daher wie folgt argumentieren: Weil die Demokraten, die Sokrates verurteilten, ohne Kenntnis um die Idee des Guten agierten, war ihre Kulturpolitik ein Verbrechen. Wer um die Idee des Guten weiß, wird indes die richtige Kulturpolitik betreiben, so Platons Hoffnung. Damit ist Kulturpolitik zwar ein Instrument von Philosophenkönigen, aber eben gerade nicht ein Instrument, das ihnen zur Verfolgung individueller Interessen dient. Sie steht ganz und gar im Dienst des Allgemeinen, d.h. der Idee des Guten. Kulturpolitik, um die These zuzuspitzen, legitimiert sich hier mit einem Verweis auf eine naturgegebene, metaphysische Ordnung.

Dass uns eine solche Konzeption von Kulturpolitik heute befremdet, hat seinen Grund nicht nur in Platons metaphysischen Voraussetzungen, die uns heute, unter postmetaphysischen Vorzeichen, schwer haltbar scheinen. Es sind auch die historischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts, die Begriffe wie Exklusion oder Zensur in ein ausschließlich negatives *framing* rücken. Dabei erstaunt beim Blick auf außereuropäische Fällen systematischer Zensur, wie sehr sich die Argumentationen nach wie vor in den Bahnen platonischer Leitunterscheidungen zu bewegen scheinen und entsprechende Analogien die Rhetorik dominieren. In Staaten wie der Islamischen Republik Iran gibt es nicht nur Institutionen, die einer Philosophenherrschaft gleichkommen (»Wächterrat«). Auffällig ist zudem, dass in vielen Fällen auch die Analogie zur Medizin zu finden ist; Kulturpolitik bedeutet dann aus der Innensicht den Schutz der Tugend durch die Exklusion des »Kranken«.

Aber auch in demokratischen Staaten verschwindet diese Dimension von Kulturpolitik nicht völlig. Selbstverständlich kennt auch die Bundesrepublik Deutschland verbotene Bücher (wie Hitlers »Mein Kampf«) und Grenzen der Kunst (Gewaltpornographie etc.). Ganz selbstverständlich verteidigen auch Demokratien ihre liberale oder humanistische Leitkultur mit den Mitteln von Ausschluss.<sup>15</sup> Fasst man den Begriff der Kultur in diesem Kontext weit, so lassen sich auch die aktuellen Bemühungen der französischen Regierung, einer Verherrlichung anorektischer Körperideale durch die Mode-Industrie entgegenzutreten, in der Traditionslinie einer Kulturpolitik durch Exklusion verorten. Dass der Modus der Exklusion aus der demokratischen Kulturpolitik

15 Julian Nida-Rümelin zeigt, dass nicht der Begriff der »Leitkultur« an sich bereits problematisch ist, sondern es auf die inhaltliche Bestimmung ankommt. Julian Nida-Rümelin, »Kulturelle Integration als kulturpolitische Leitidee« In: ders., *Humanismus als Leitkultur: ein Perspektivenwechsel*, AaO. (FN 2), S. 133-142.

gänzlich verschwunden wäre, scheint vor diesem Hintergrund eine historisch erklärbarere, aber keine aufrichtige Selbstbeschreibung demokratischer Akteure zu sein.

### 3. Machiavellis Theorie der Propaganda

Diese Konstellation – Kulturpolitik als Exklusion des von selbst Entstehenden auf Basis einer als gegeben angenommenen Ordnung – bleibt bestehen bis zum Ende des Mittelalters. Denn auch die mittelalterliche, christliche Kulturpolitik bildet in ihrer Strukturierung von Raum und Zeit eine gegebene Ordnung ab. Dieser Hintergrund wird immer dort erkennbar, wo gegen »widernatürliches« Verhalten agiert wird. In einer Analogie zur göttlichen Ordnung wird die weltliche Ordnung nach dem Schema der Abbildung organisiert: Wo Kirchen gebaut, Pilgerreisen veranstaltet oder Festzeiten definiert werden, bildet der Mensch lediglich eine Ordnung ab und animiert damit zugleich, sich mimetisch in die Ordnung einzufügen.

Ein zweite Urszene spielt sich erst zu Beginn der Neuzeit ab und verdeutlicht den radikalen Bruch, der in der Renaissance durch das Ende des *mimesis*-Paradigmas vollzogen wird<sup>16</sup>; Machiavelli entwickelt in *Il Principe* eine ausführliche Theorie der Propaganda.<sup>17</sup> Der Fürst solle seine Souveränität dadurch stärken, dass er große Heldentaten vollführt, sich als agierendes Subjekt zeigt und Kunst und Kultur zur Repräsentation seiner Macht nutzt. Diese Beschreibung mag zunächst wenig originell erscheinen, wie ja das ganze Buch über den Fürsten auf den ersten Blick völlig in der Tradition der Fürstenspiegel zu stehen scheint. Erst wenn man die Legitimationsstrategien Machiavellis in den Blick nimmt, wird deutlich, dass das Buch aus katholischer Sicht völlig zu Recht auf den Index gesetzt wurde. Denn Machiavelli begründet seine Kulturpolitik einzig und allein *funktional* mit dem Verweis auf die Stabilität der Macht. Es gibt hier keine natürliche oder göttliche Ordnung mehr, von außen Kriterien bereitstellen könnte, um zu bewerten, wann welche Taten genau gerechtfertigt werden können. Alles reduziert sich auf die Frage, ob die Handlungen der Macht und deren Stabilisierung dienen.

Deutlich verändert sich in dieser Konzeption daher auch das Verhältnis von Macht und Kultur. Während Platon noch von eigenständigen Rhapsoden ausging, die lediglich kontrolliert und zensiert werden müssten, entwirft Machiavelli das Bild eines eigens zum Zwecke der politischen Propaganda beauftragten Kunsthandwerks, das *von Anbeginn* im Dienst der Macht steht. Damit reflektiert Machiavelli seine Erfahrung im Florenz der Renaissance, wo Künstler-Ingenieure im Dienst der mächtigen Familien stehen und ihre Künste zur Mehrung des Ruhmes ihrer Auftragsgeber anwenden. Zum einen werden damit Kunst und Politik angenähert, die Künstler Teil des Machtappa-

16 Vgl. hierzu die klassische Studie von Hans Blumenberg »Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen«, in: ders., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart 1981, S. 55–103.

17 *Il Principe/Der Fürst*, übersetzt und herausgegeben von Phillip Rippel, Stuttgart 2004. Besonders einschlägig sind die Kapitel XXIff. Das komplexe Verhältnis des *Principe* zu den *Discorsi* muss hier ausgeblendet bleiben.

rats, die Politiker zu Quasi-Künstlern.<sup>18</sup> Dadurch verändert sich das Selbstverständnis von Kulturpolitik; diese ist nun nicht mehr Kontrolle eines zunächst autonomen Bereichs, sondern selbst nur instrumenteller Gebrauch von Künstlern, die ohne Kulturpolitik gar nicht als solche agieren könnten. Kulturpolitik in diesem Sinne erfolgt nicht als nachträgliche Kontrolle von *bottom-up*-Prozessen, sondern als geregelter *top-down*-Prozess. Damit wird aber auch Kultur abgewertet: Sie kann nach Machiavelli nur Instrument in einer Auseinandersetzung von Macht sein, Propaganda von oben, oder Subversion von unten.

Damit ändert sich die Konzeption von Kultur grundlegend: Diese ist nun nicht mehr etwas, was ohnehin geschieht und nachträglich auf seine Wirkungen hin geprüft und eventuell verworfen werden muss, sondern von Anbeginn Instrument in der politischen Auseinandersetzung. In einem typisierenden Sinne wäre hierfür die Architektur das Paradigma schlechthin, leistet sie doch die organisierte ästhetische Repräsentation von Macht und Würde. Anders als die poetische Kreativität der Rhapsoden ist die Architektur *per se* nur als kollektiv geplantes Projekt möglich; sie kann nicht durch göttliche Eingebung allein entstehen, sondern nur als politisch hervorgebrachtes Konstrukt. Und es ist auch kein Zufall, dass die theoretische Reflexion über die kulturpolitische Bedeutung von Architektur mit der Renaissance beginnt und gerade die Renaissance Architektur als Theorie der Politik verstanden werden kann.<sup>19</sup>

Machiavellis Theorie kulturpolitischen Handelns ist entsprechend eng mit der genuin neuzeitlichen Idee des Souveräns, des souverän handelnden Fürsten verknüpft: Die *Repräsentation* ist hier bereits mehr als eine Abbildung einer gegebenen Ordnung. Sie erschafft zugleich das zu Repräsentierende wie in einer *creatio ex nihilo* und zeigt nun, nicht was ein Fürst oder eine politische Gemeinschaft sein *soll*, sondern, was sie sein *will*.

Diese voluntaristische Dimension einer kulturpolitischen Selbstdefinition politischer Gemeinschaften finden wir – bei aller Distanz zu Machiavelli – auch in Demokratien. Selbstverständlich ist uns heute der in Machiavellis *Principe* (womöglich zum Zwecke einer satirischen Überzeichnung) vertretene moralische Nihilismus zutiefst fremd, bildet doch die demokratische Verpflichtung auf Menschen- und Grundrechte einen meist unthematisierten Hintergrundkonsens. Doch die Dimension einer souveränen Selbstdefinition des politischen Gemeinwesens im Akt der ästhetischen oder symbolischen Repräsentation (sei es durch Architektur, Hymnen, Feste oder die auswärtige Kulturpolitik) bleibt auch in demokratischer Kulturpolitik erhalten.<sup>20</sup> Dies lässt sich an Formen demokratischer Selbstrepräsentation zeigen. Die gläserne Reichstagskuppel des Bundestages bildet nicht nur ab, wie sich die Bundesrepublik immer schon sah; sie

18 Zu diesem komplexen Wechselverhältnis im Rahmen der Theorie vgl. Reinhardt, Volker, *Machiavelli: oder Die Kunst der Macht*, 2. Auflage, München 2012.

19 Vgl. Klaus von Beyme, »Architekturtheorie der Renaissance als Theorie der Politik«, in: ders. *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst*, AaO. (FN 1), S. 180–206.

20 Vgl. die symboltheoretischen Überlegungen bei: Gerhard Göhler, »Politische Institutionen als Symbolsysteme«, in: Rainer Schmalz-Bruns/Reinhard Zintl (Hg.), *Politisches Vertrauen. Soziale Grundlagen reflexiver Kooperation*, Baden-Baden 2007, S. 221–238.

definiert vielmehr zugleich, wie die Bürgerinnen und Bürger der Bundesrepublik ihr Gemeinwesen sehen *wollen*. Unvermeidlich bleiben unter diesen Vorzeichen jedoch die Aporien einer Repräsentation der Demokratie mit den Mitteln der Ästhetik. Die Debatte um das Freiheitsdenkmal in Berlin führt vor Augen, dass der Modus der Repräsentation für eine demokratische Kulturpolitik einerseits notwendig, andererseits prekär bleibt.<sup>21</sup> Gerade weil sich Demokratien nicht wie absolutistische oder totalitäre Gemeinwesen des Pathos und des Poms bedienen können, müssen sie in ihrer Symbolpolitik neue Wege suchen. Gerade in Deutschland, in dem aus vielerlei Gründen ein ambivalentes Selbstverhältnis dominiert, ist die Selbstrepräsentation der Nation und des Staates ein äußerst heikles Unterfangen.<sup>22</sup>

Demokratische Architektur als Kernelement einer auf Repräsentation abzielenden Kulturpolitik beleibt daher ein besonders riskantes Projekt. Sehr schnell kann, wie das Beispiel der Elb-Philharmonie in Hamburg zeigt, der Versuch einer Repräsentation des funktionierenden Gemeinwesens in ihr Gegenteil kippen und eine ewige Baustelle zum Mentekel der Bürgergesellschaft werden.

#### 4. Schiller: Das Theater als Ort des Kontingenzmanagements

Ein dritte Urszene haben wir mit Schillers legendärer »Schaubühnenrede«, dem Vortrag über das Theater als moralische Anstalt von 1784, vor uns.<sup>23</sup> Deutlich erkennbar ist, dass für Schiller die Gesellschaft insgesamt als formbar und gestaltbar betrachtet wird, dass also der »Ordnungsschwund« (im Sinne Blumenbergs), der im Hintergrund der Ordnungstheorie Machiavellis stand, hier bereits unausgesprochene Voraussetzung ist. Trotz aller Begeisterung des Deutschen Idealismus für die Griechen ist unübersehbar, dass an den Platonismus nicht angeknüpft werden kann. Auch Schiller konzipiert also Kulturpolitik in einer Welt nach dem Ordnungsschwund, wobei er im Kontrast zu Machiavelli in diesem keine Gefahr sieht, der durch eine *top-down* erzwungene Neuordnung zu begegnen wäre, sondern vielmehr eine Chance für *bottom-up*-Verwirklichung von Freiheit. Im Gegensatz zu Machiavelli ist seine Theorie der Kulturpolitik daher durchdrungen vom Ideal der Erziehung. Zudem zielt Schiller in seinen politischen Überlegungen auf *Institutionen* der Gesellschaft, nicht primär auf Personen wie Machiavelli, der (bekanntlich nicht in den *Discorsi*, aber zumindest im *Principe*), alle Überlegungen um die Figur des Fürsten gruppiert. Schiller expliziert seine Absichten in seiner Rede eindeutig: »Wer also unwidersprechlich beweisen kann, dass die

21 Vgl. Daniel Schulz, »Die neuen Kleider der Demokratie – Zur symbolischen Repräsentation von Freiheit in der Bundesrepublik«, in: Felix Heidenreich, Daniel Schulz / Didier Mineur (Hg.), *Die Bürger und ihr Staat / Les citoyens et leur Etat*, Münster 2015, S. 13–26. Vgl. auch die Analysen in: Klaus von Beyme, *Kulturpolitik in Deutschland*, AaO. (FN 6), S. 264–283.

22 Zur Problematik des deutschen Selbstwahrnehmung vgl. z.B. Peter Cornelius Mayer-Tasch, »Was heißt heute noch ›Deutsch‹? Zur Politischen Kultur eines europäischen Kernlandes« in: *ZfP* 54 Jg. 1/2007, S. 76–91.

23 Zur komplizierten Editionsgeschichte vgl. Peter André-Alt, *Schiller: Leben – Werk – Zeit I*, München 2000, S. 377.

Schaubühne Menschen- und Volksbildung wirkte, hat ihren Rang neben den ersten Anstalten des Staats entschieden.«<sup>24</sup> Das Theater als Schlüsselparadigma der Kulturpolitik steht als Bildungsanstalt neben Universitäten und Schulen, ja womöglich gar Gerichten und Parlamenten.<sup>25</sup>

Schiller kann hier als Paradigma für die Kulturkonzeption der Aufklärung stehen: Kultur ist nun Teil eines Bildungsprozesses, der sich nicht mehr durch die platonische Annäherung an ein immer schon gegebenes Ideal verstehen kann, sondern als Entfaltung von Freiheit. Damit ist zugleich gesagt, dass Kultur nicht wie bei Machiavelli einfach ein Instrument sein kann, das in der Verfügungsgewalt eines Akteurs bleibt; sie bietet den Menschen etwas an, lässt ihnen jedoch den Freiraum, damit dieses oder jenes anzufangen. »Bildung« ist folglich anders als bloße Belehrung oder Indoktrinierung. Deshalb ist für Schiller auch völlig unstrittig, dass im Theater selbstverständlich auch Untugendhaftigkeit gezeigt werden darf. Denn diese wird nach Schiller eben gerade nicht einfach mimetisch wiederholt, sondern als solche erkannt und reflektiert: »Ebenso hässlich, als liebenswürdig die Tugend, malen sich die Laster in ihrem furchtbaren Spiegel ab.«<sup>26</sup> Damit entgleitet Kultur auch jenen Akteuren, die glauben, sie als Instrument nur benutzen zu können. Schiller deutet hier mit anderen Worten an, was die Philosophie des 20. Jahrhunderts uns über die Paradoxien der Rhetorik gelehrt hat: Dass jede konstative Darstellung gerade weil sie die performative Dimension nicht verbergen kann, den Erfolg des Sprechakts in Frage stellt. Jeder machiavellistische Gebrauch von Kultur als Propaganda-Element kommuniziert nämlich zugleich mit, dass eben diese Propaganda notwendig ist.<sup>27</sup>

»Bildung« wird folglich bei Schiller ganz klar als ein offener Prozess spielerischer Auseinandersetzung mit Inhalten konzipiert. Seine an Kant anschließende Theorie der ästhetischen Erfahrung mutet vor diesem Hintergrund geradezu wie ein Vorgriff auf die neurowissenschaftlichen Erkenntnisse über die Bedeutung von Flow-Effekten in

24 Friedrich Schiller, »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?« in: ders., *Sämtliche Werke, Band 5*, München 2004, S. 817-831, hier: S. 819.

25 Schiller entwickelt damit eine Konzeption weiter, die in den theatertheoretischen Schriften Lessing angelegt ist. Zu den dramaturgischen Konzeptionen im Vorfeld Schillers vgl. Kurt Wölfel, »Moralische Anstalt. Zur Dramaturgie von Gottsched bis Lessing [1971]« in: Reinhold Grimm (Hg.): *Deutsche Dramentheorien I: Beiträge zur historischen Poetik des Dramas in Deutschland*, 2. verb. Auflage. Wiesbaden 1980, S. 56-122. Das Verhältnis zu Lessings Dramaturgie wird plastisch rekonstruiert in: Albert Meier: »Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. Schillers erfahrungsseelenkundliche Umdeutung der Katharsis-Theorie Lessings« in: *Lenz-Jahrbuch 2* (1992), S. 151-162g.

26 AaO., (FN 24), S. 824..

27 Diese Tendenz zur Selbstdekonstruktion von performativen Sprechhandlungen lässt sich am Beispiel der »Hymne der Sowjetunion« illustrieren: Ursprünglich als Loblied auf den großen Führer Stalin entworfen, zeigte sich bald, dass die propagandistische Überhöhung Lenins und Stalins als sonnengleiche Retter derartig überzogen war, dass das besonders lautstarke Singen der Hymne leicht als Verspottung empfunden werden konnte. 1977 wurde der Verweis auf Stalin aus dem Text gestrichen, um die Spannung zwischen Propaganda und Wirklichkeit etwas abzumildern. Der performative Akt hatte die eigene Notwendigkeit zu transparent mitkommuniziert. Ähnliche selbstdekonstruktive Mechanismen lassen sich auch in anderen kulturpolitischen Akten beobachten.

Bildungsprozessen an. »Unsere Natur, gleich unfähig, länger im Zustand des Tiers fortzudauern, als die feineren Arbeiten des Verstandes fortzusetzen, verlangte einen mittleren Zustand, der beide widersprechenden Enden vereinigte, die Spannung zu sanfter Harmonie herabstimmte, und den wechselweisen Übergang eines Zustandes in den andern erleichterte.«<sup>28</sup> »Kultur« im Sinne von Bildung findet mit anderen Worten in jener menschlichen Aktivität statt, die zwischen tierhafter Entspannung und rationaler Anspannung oszilliert.

Für Schillers Theorie der Kulturpolitik bedeutet diese anthropologische Fundierung in einer Theorie menschlicher Erkenntnisvermögen eine grundlegende Umdeutung in Abgrenzung zu Platon oder Machiavelli. Denn Kulturpolitik wird nun zu einer Aktivität, die sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie die eigenen Ergebnisse nicht einfach herbeiführen, sondern deren Entstehen nur begünstigen kann: Wie ein Drama auf die Zuhörer wirken wird, welche »Bildungsprozesse« es anstoßen, welche Kontroversen sich entzünden werden – all dies kann und soll die Kulturpolitik gerade nicht entscheiden. Das Theater stellt zur Diskussion, betreibt aber, wenn es denn als Theater gelingt, keine Propaganda. Die Schaubühne wird damit zur Heterotopie eines Sonderraumes in dem durch Simulation Experimente erfolgen können, deren Ausgang letztlich ungewiss bleibt.

Vor diesem Hintergrund mutet es beinahe wie ein rhetorischer Trick an, wenn Schiller zugleich betont, die Schaubühne könne eine stabilisierende Funktion für die Gesellschaft haben und – quasi in Vorgriff auf die Formel des Böckenförde-Theorems – die Bedingungen der Möglichkeit des Rechtsstaates herstellen, die dieser nicht selbst generieren kann. Denn Schiller behauptet zugleich, die Schaubühne könne die Funktion der Religion übernehmen: »Derjenige, welcher zuerst die Bemerkung machte, dass eines Staats festeste Säule *Religion* sei – dass ohne sie die Gesetze selbst ihre Kraft verlieren, hat vielleicht, ohne es zu wollen oder zu wissen, die Schaubühne von ihrer edelsten Seite verteidigt.«<sup>29</sup> Hiermit ist offenbar nicht eine schwärmerische Kunstreligion gemeint, sondern eine echte Orientierung auf die Institutionen des Staates hin: Neben Parlamenten, Regierungen und Gerichten soll die Schaubühne eine entscheidende Nebenöffentlichkeit herstellen, die ebenfalls »Gerichtbarkeit« ist. Wenn er weiter ausführt, »Die Gerichtbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt«<sup>30</sup>, so ist dies nur als Bezugnahme auf die Sittlichkeit zu interpretieren, die über bloße Rechtsförmigkeit hinausgeht.

Durch Schillers Akzentuierung des Spielbegriffs wird Kultur zu einem gewissen Grade unkalkulierbar – und gerade dies zeichnet sie aus. Das Theater, das multiperspektivisch einen Handlungsablauf auf stets verschiedene Sichtweisen beschreiben kann, wird zum Kontingenzraum, zu einem Raum des Ausprobierens, der Simulation. Die Leitmetaphorik ist das Theater, das ermöglicht werden muss, aber inhaltlich tendenziell spielerisch und damit zumindest zu einem gewissen Grad unvorhersehbar

28 AaO., (FN 24), S. 821.

29 AaO., (FN 24), S. 822.

30 AaO., (FN 24), S. 823.

bleibt. Es scheint im Rückblick kein Zufall, dass dieses Modell einer kulturpolitischen Selbsteinwirkung gerade in die Zeit einer sich beschleunigenden funktionalen Ausdifferenzierung fällt: Am Ende der Stattelzeit kann Kultur nicht mehr einfach das Ganze als Ganzes repräsentieren, sondern in der Form des Theaters paradigmatisch die Spannungen, Widersprüche und Konflikte reflektieren. Sie entfernt sich damit sowohl vom platonischen Zensur-Modell als auch von Machiavellis Modell einer Repräsentation. Genuin moderne und demokratische Kulturpolitik ist in erster Linie Ermöglichung, die Schaffung von Bedingungen bei gleichzeitiger Abstinenz bezüglich inhaltlicher Bestimmung.<sup>31</sup>

Dass diese Modalität kulturpolitischen Handelns heute zur Hintergrund-Grammatik unserer politischen Kultur gehört lässt sich an der Debatte zwischen Claus Peymann und dem Senator Berlins für Kultur Tim Renner veranschaulichen. In einem Interview mit der Wochenzeitschrift DIE ZEIT, warf Peymann Renner vor, sich auf inkompetente Weise in die Theaterlandschaft einzumischen.<sup>32</sup> Aus den Reihen der Berliner Kulturpolitik wurde diese Attacke mit dem Vorwurf retourniert, Peymann führe sein Theater wie ein »Platzhirsch« (Peymann über Peymann) und verstehe nicht, dass er den einzelnen Regisseuren und Projekten vielmehr Freiraum lassen müsse. Kulturschaffende und Kulturpolitiker überbieten sich folglich zumindest rhetorisch in der *Kunst des Überlassens*. Der von Hans Ulrich Obrist prominent analysierte Begriff des Kuratierens spiegelt diese Kunst des Ermöglichens und Herbeiführens von Prozessen, die sich der Steuerung entziehen.<sup>33</sup> Es ist daher kein Zufall, dass Schiller immer wieder – und nicht nur zu kontingenten Anlässen – als Referenzautor einer demokratischen Konzeption von Kulturpolitik aufgerufen wird.<sup>34</sup> Das Theater bildet den paradigmatischen Ort einer demokratischen Kunst des Überlassens, des Eröffnens von Spiel- und Freiräumen, in denen Kämpfe um Deutungsmacht ausgetragen und zugleich reflektiert werden können.

### 5. Drei Dimensionen der Kulturpolitik

Die drei Modelle kulturpolitischen Handelns operieren mit verschiedenen Vorstellungen davon, was Kultur ist und wie sie entsteht. Die Dimension der *Zensur oder Exklusion* bestimmter Inhalte oder Werke muss voraussetzen, dass Kultur durch nicht-staatliche Akteure entsteht. Gerade die literarische Produktion war, schon aus prakti-

31 Es ist interessant zu sehen, wie diese Konzeption in Zeiten großer politischer Polarisierung und systematischer Politisierung der Kunst wahrgenommen und debattiert wurde. Vgl. Bernward Grünewald, »Das Theater – eine moralische Anstalt?« in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 29 (1984), S. 162-181.

32 Peymann, Claus, »Der Renner muss weg! – Interview mit Peter Kümmel« in: *DIE ZEIT* vom 12. 4. 2015.

33 Hans Ulrich Obrist, *Kuratieren!*, München 2015.

34 Vgl. z.B. die Rede am 03. November 2014 in Marbach von Monika Grütters gehaltene Rede »Über die Versöhnung des Ästhetischen mit dem Politischen« (<http://www.bundesregierung.de/Content/DE/Rede/2014/11/2014-11-03-gruetters-schillerrede.html>).

schen Gründen, seit jeher am schwierigsten zu kontrollieren und daher ein Paradigma für die freie Emergenz von Kultur. Zensurbedürftig sind aus dieser Perspektive vor allem jene Kunstformen, die mit relativ geringem finanziellen, technischen oder logistischen Aufwand hergestellt werden können: die Literatur, heute in Teilen der Film oder die Inhalte von gewaltverherrlichenden Computerspielen. Die Dimension der Exklusion und Zensur schrumpft unter demokratischen Vorzeichen jedoch auf den schmalen Kernbereich des Schutzes von Persönlichkeitsrechten, der Verhinderung von Volksverhetzung oder der Gewaltverherrlichung. Sie wandert daher aus der eigentlichen Kulturpolitik in das Fachressort der Innenpolitik: Über die Indizierung von Nazi-Bands entscheiden heute Gerichte, nicht die Kulturpolitik. Neben dieser expliziten Exklusion kennt die Kulturpolitik natürlich schwächere Formen der Exklusion: Durch unbedachte oder gar törichte politische Äußerungen kann auch eine angesehene Literatin seine Einladungen in die Goethe-Institute der Welt unwahrscheinlicher machen. Es wäre vor diesem Hintergrund falsch zu behaupten, Zensur und Exklusion wären bloß vordemokratische Elemente einer Kulturpolitik. Gerade indem man diese Dimension klar benennt, kann man ihre Praxis in Frage stellen, reflektieren und demokratisch debattieren.

Ganz andere Konnotation hat der Kulturbegriff dort, wo kulturpolitisches Handeln auf *Repräsentation* zielt: Kultur ist hier ein Medium der Selbstdarstellung politischer Souveränität, politischer Einheit oder kultureller Exzellenz eines Gemeinwesens. Kultur wird damit zum Mittel intentionaler Produktion. Gerade in der Architektur wird diese Dimension besonders transparent, weil hier kollektives Handeln im Material zur Anschauung kommt. Die damit einhergehende Spannung ist bereits thematisiert worden: Die Repräsentation des Ganzen in der Architektur ist heute nicht ungebrochen möglich. Der Pluralismus demokratischer Gesellschaften drängt auch hier zur Darstellung. Es scheint vor diesem Hintergrund kein Zufall zu sein, dass die Repräsentation von Demokratie durch Kultur sich in den vergangenen Jahren neue Wege gesucht hat. Die »Bürgerfeste« des Bundespräsidialamts sind hier ein vielsagendes Beispiel: Das Fest beinhaltet, anders als die Architektur oder der Staatsakt, immer schon die Dimension der Kontingenz.

In diesem Sinne kann die Idee des Bürgerfestes als Bindeglied zu einer dritten idealtypischen Dimension von Kulturpolitik bestanden werden: Feste können – wie das Theater – von politischer Seite nur ermöglicht, nicht angeleitet werden. Sie haben, wie das gelingende Theater, Ereignis-Charakter und stellen sozial emergente Prozesse dar. Die gelingende Kulturpolitik zeichnet sich bezüglich dieser dritten Dimension gerade dadurch aus, dass sie auf Kontrolle bewusst verzichtet und lediglich Freiräume eröffnet.

*Drei Dimensionen kulturpolitischen Handelns:*

Handlungsmodus	Ziel	Kulturbegriff	paradigmatischer Ort
Zensur, Exklusion	Aufrechterhaltung der Ordnung, Schutz von Persönlichkeitsrechten	Kultur entsteht quasi naturwüchsig im vorpolitischen Raum	Literatur
Systematische Produktion, Beauftragung, Instrumentalisierung	Repräsentation politischer Macht, sozialer Einheit oder demokratischer Pluralität	Kultur wird (kontrolliert) hergestellt und politisch instrumentalisiert	Architektur, Malerei, bildende Kunst, politische Geschichtsschreibung
Ermöglichung	Reflexion von Gesellschaft, Simulation sozialer Kontingenz; gezielte Irritation	Kultur als Feld emergenter Interaktion	Theater, Feste

Wie verhalten sich diese drei Dimensionen der Kulturpolitik nun zueinander? Offensichtlich treten sie nie in Reinform auf. Vielmehr lässt sich beobachten, dass sie als drei Dimensionen kulturpolitischen Handelns in einer stetigen Verflechtung miteinander in Erscheinung treten. Arzt, Architekt und Intendant – alle drei klassischen Rollen kommen in unserer Kulturpolitik vor, unvermeidlich sogar in ein und derselben kulturpolitischen Handlung. Wenn ein Goethe-Institut eine deutsche Schriftstellerin auf Lesereise schickt, so wird zunächst aus einem bestehenden Pool »gewachsener« Angebote (in einem neutralen Sinne) diskriminiert / zensiert / ausgesucht, d.h. die eine Schriftstellerin eingeladen und die andere nicht (a). Es wird zweitens repräsentiert, nämlich indem das Goethe-Institut entsprechende Räume zur Verfügung stellt, im Anschluss ein Empfang stattfindet, eventuell der Generalkonsul ein Grußwort hält (b). Drittens aber wird in Kauf genommen, dass die Lesung selbst ein unkalkulierbares, offenes Ereignis bleibt, bei dem Zwischenrufe, missgelaunte Autoren, provokative Inhalte und eskalierende Streitgespräche einen Kontingenzspielraum eröffnen, von dem nicht klar ist, wie er im Laufe der Lesung ausgefüllt wird (c). Denn spätestens wenn im Anschluss an die Lesung die Fragen aus dem Publikum beginnen, kann die Veranstaltung den Veranstaltern jederzeit entgleiten – bis zu jenem Punkt, an dem im Modus der Exklusion vom Hausrecht Gebrauch gemacht werden muss.

Der Normalfall ist folglich nicht die unvermittelte Parallelität der verschiedenen Dimensionen in einer »Kulturpolitik«, sondern die *Verflechtung* der Dimensionen. Denn gerade für Demokratien ist es ehrenvoll, kritische Schriftsteller zu haben, ein »kritisches Theater« zu fördern und die »Freiheit« der Kunst offensiv zu fördern und zu fordern. Der Grenzbegriff dieser Paradoxie ist die staatlich subventionierte »Underground-Szene«, die wohlorganisierte Kritik an der Organisation. Gerade die dritte Dimension dient dann der zweiten, nämlich der Repräsentation der Macht: Seht her, so

stabil ist unsere Demokratie, dass man sie kritisieren kann – und der Ort der Kritik sogar massiv staatlich gefördert werden kann. Die drei Dimensionen kulturpolitischen Handelns erweisen sich so als aufeinander bezogene, sich gegenseitig bedingende Zielvorgaben und Strategien. Dies bedeutet für das kulturpolitische Handeln demokratischer Regierungen, dass die drei Dimensionen in ihrer Wechselwirkung zu reflektieren sind. Die Heuristik der drei Dimensionen schärft zugleich den Blick für die Analyse einzelner Fälle und macht transparent welche Zielkonflikte kulturpolitisches Handeln immer schon durchziehen. Die Debatte um eine angemessene Positionierung staatlicher Kulturpolitik im Mächtefeld einer Konkurrenz mit den Marktmechanismen kann so an begrifflicher Schärfe gewinnen. Denn auch Marktmechanismen können exkludierend, instrumentalisierend oder ermöglichend wirken und müssen daher in einem Prozess politischer Willensbildung auf ihre Wirkungen befragt werden.

### *Zusammenfassung*

Das Politikfeld der Kulturpolitik gehört zu den Stiefkindern der politikwissenschaftlichen Forschung. Dies führt auch dazu, dass die theoretischen Reflexionen über die Modi kulturpolitischen Handelns meist beiläufig erfolgen, obwohl die Klassiker der politischen Ideengeschichte an vielen Stellen die Frage diskutieren, wie politische Gemeinschaften auf den eigenen kulturellen Bestand durch politische Intervention einwirken. Der Beitrag schlägt vor, auf der Basis dreier paradigmatischer Konzeptionen von Platon, Machiavelli und Schiller die drei Dimensionen der *Exklusion*, *Produktion* und *Ermöglichung* zu unterscheiden. Diese Dimensionen, so die Schlussthese, müssen als immer schon und unaufhebbar in allen kulturpolitischen Akten verwoben gedacht werden. Zugleich ermöglicht die Unterscheidung eine analytische Heuristik für die empirische Forschung.

### *Summary*

Cultural Policies are not a major topic in Political Sciences. Attempts to conceptualize cultural policies on a theoretical level are therefore developed as a co-product although the classics of political thought have at several occasions developed important reflections on the mode of cultural self-governing in political communities. This paper proposes, referring to three paradigmatic texts of Plato, Machiavelli and Schiller, to distinguish three modes of political policy-making: *exclusion*, *production* and *allowing*. All three dimensions are always and indissolubly intertwined in every single act of cultural politics. However, the analytic framework can serve as a heuristic tool for empirical research.

*Felix Heidenreich*, A Theory of Cultural Politics. Three Dimensions of Cultural Policy