

3. Geschichtliche Linien der Kultur- und Kunstpolitik vor 1945

Die Geschichte der Kulturpolitik in Deutschland lässt sich recht gut anhand von Kulturbauten verdeutlichen. Theater, Museen, Opern und Kunstsammlungen entstanden im zunehmenden Maße mit Beginn der Renaissance, oft inmitten feudaler Machtachsen und in unmittelbarer Nähe von Schlössern und Herrscherhäusern. An dem Zusammenspiel von Machtpolitik und Kunst sind klerikale Traditionen nicht ganz unschuldig. Obwohl die Kirche schon seit jeher ein ambivalentes Verhältnis zur Kunst pflegt (Schauspieler*innen wurden beispielsweise im Mittelalter außerhalb der Stadtmauer beerdigt, da sie als »unrein« galten), ist offensichtlich, dass viele Bereiche des gelebten Glaubens und der Liturgie, so etwa die Eucharistie, das Krippenspiel, Prozessionen und andere kirchliche Rituale, theatral und ästhetisch aufgeladen waren und noch sind. Die Mysterienspiele und Darstellungen biblischer Szenen im Mittelalter bezeugen, dass durchaus künstlerische Techniken eingesetzt wurden.

3.1 Der Tod als Beginn der Kunst: Religion als Erschafferin der Kunstpolitik

Das Reflektieren über Kunst beginnt mit der menschlichen Erkenntnis des Todes: Das Wissen über das Unwissen über das, was nach dem Tod passiert, setzt das Potenzial für kreatives und künstlerisches Schaffen frei. An anderer Stelle bin ich ausführlich darauf eingegangen, dass

das Wissen um den Akt des Sterbens, der stets mit einer Form der Verwandlung oder Transformation des leiblichen Körpers einhergeht, der Menschheit seit jeher einen grenzenlosen Raum beschert hat und womöglich als Ursprung jeglichen kulturellen und ästhetischen Ausdrucks gelten kann:

»Das«Danach«bietet aufgrund seiner Dimension des Nichtwissens eine größtmögliche Freiheit an Spekulationen, die jedoch allein in kulturellen und ästhetischen Systemen beschrieben werden können, da diese assoziativ und losgelöst von der Realität und den Wissensesebenen – eben im Nichtwissen – agieren können. Mehr noch als es die Phantasie für das eigene Leben erlaubt, können wir nach dem Ende dessen alles sein: nichts, in anderen Körpern, verwandelt, in unvorstellbaren Zuständen, neuen Zeiten, ungewohnten Systemen.«¹

Im Grunde genommen ist dieses Unwissen die Triebkraft des Künstlerischen, die wiederum von den Religionen beansprucht wurde und wird. Kunst steht in der Geschichte des christlichen Abendlands so in enger Verbindung mit dem Religiösen. Innerhalb dieser Tradition entzog sich das Künstlerische oftmals dem menschlichen Einfluss und der »irdischen« Bewertung, was sich besonders gut in den Debatten um bildnerische Darstellungen offenbart.

3.2 Weinende Ikonen und unsterbliche Königsbilder: Feudale und klerikale Kunst- und Kulturpolitik im Mittelalter und der Renaissance

Anhand der Argumente der Ikonodulen (Bilderverehrer*innen) und Ikonoklasten (Bilderzerstörer*innen) innerhalb des byzantinischen Bilderstreits und der Reformation wird deutlich, dass Kunstpraxis durchaus

1 Heinicke, Julius (2023): *Die Freiheit nach dem Tod. Ästhetischer Spielraum und kulturpolitische Wirkmacht des Nichtwissens*, in: Roland Bernecker/Christoph Wulf (Hg.): *Freiheit im planetarischen Raum des 21. Jahrhunderts*, Paragrana, Band 31, Heft 1, S. 71–84.

ambivalent gesehen wurde, je nachdem, ob die einflussreichen Theologen die Darstellung Gottes unterstützten oder sie untersagten. Kultur- und somit auch Kunstpolitik (Kunst war Teil der religiösen Kultur) waren dem Herrschaftsbereich der Theologie und kirchlichen Macht zugeordnet. Letztlich rührt der kulturpolitische Einfluss der feudalen Eliten zunächst auch von dieser religiösen Macht her.²

Die von Ernst Kantorowicz beschriebenen zwei Körper des Königs im Mittelalter, der sterbliche und der göttlich-unsterbliche, symbolisieren ihre Wirkmacht in ästhetischer und künstlerischer Ausstaffierung, Darstellung und Performance der Herrschenden auch über ihren Tod hinaus in Gemälden, Sarkophagen, Gedichten, Kronen, Zeptern und Herrschaftsgewändern.³ Übrigens ließen auch Päpste und Kirchenführer ihre religiöse und geistige Macht durch diese Kunsttechniken bezeugen. Im byzantinischen Bilderstreit ging es unter anderem darum, ob Jesus und Gott der Tradition des Alten Testaments folgend schlichtweg nicht abbildbar sind. Die Kunstpolitik der Idolatrie weist demgegenüber den Ikonen und Bildern, die Gott und seine irdischen Vertreter darstellen, eine grenzenlose Macht zu. Der Freiraum selbst wird aber allein auf das Wirken Gottes begrenzt bzw. von den jeweiligen religiösen irdischen Gremien bestimmt.

Den Ikonen wurde eine übermenschliche Macht zugestanden. Dies diente der Durchsetzung unterschiedlicher Interessen, hatte demnach eine kunst- und kulturpolitische Funktion. Bei Anschuldigungen von Ritualmorden und Hostienschändungen gegenüber Jüd*innen im 12. Jahrhundert spielten Bilder mit überirdischer Macht – wie beispielsweise weinende und blutende Ikonen – eine entscheidende Rolle.⁴ Im gleichen Jahrhundert führte die Kirche die Transsubstantiationslehre ein, die besagt, dass während der Eucharistie sich Brot und Wein in den

2 Die folgenden zwei Absätze sind in ähnlicher Form bereits veröffentlicht. Ebd.

3 Kantorowicz, Ernst H. (1990): *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München: dtv.

4 Braun, Christina von (2004): *Einleitung*, in: Christina von Braun/Eva-Maria Ziege (Hg.): *Das bewegliche Vorurteil. Aspekte des Internationalen Antisemitismus*, Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 11–42.

realen Leib und reales Blut Christi wandeln. Die natürliche Leiblichkeit der Hostien wurde auch auf Ikonen übertragen. Nicht nur Bilder, auch die Kunst des Kleidens und der Mode wurde im Zuge der Renaissance von der religiösen Elite vermehrt genutzt, um ihre Macht kunstpolitisch zu stützen. So betont Ulinka Rublack in ihrer Studie *Die Geburt der Mode: Eine Kulturgeschichte der Renaissance*: »Bereits 1389 ging ein französischer königlicher Berater davon aus, dass Laien ›die Hälfte oder mehr ihres Glaubens‹ verlieren würden, wenn ein Bischof die Messe wie ein armer Kaplan gekleidet halten müsste.«⁵

In der Entwicklung der Renaissance bis hin zum Barock gestaltete sich die künstlerische Repräsentation von Macht nicht nur immer aufwendiger, sondern Kunstpolitik war nicht mehr ausschließlich feudalen und klerikalen Eliten vorbehalten. Die Kaufleute, die mit dem Import und der Verarbeitung der Stoffe in der Renaissance zu großem finanziellen Reichtum kamen, beanspruchten nun auch kultur- und kunstpolitische Macht, die sich in einer Verbindung von religiösem Einfluss und künstlerischem Prestige zeitigte und verschiedene Modelle des Mäzenatentums, aber auch des Nepotismus, hervorbrachte.

3.3 Schöne Kunst und Ästhetik als Symbol der Macht: Kunst- und Kulturpolitik im Barock

Die florentinische und später römische Familie Barberini brachte nicht nur einflussreiche Seidenhändler und Kaufleute hervor, sondern stellte auch einige Päpste aus ihren Reihen.⁶ Ab Mitte des 16. Jahrhunderts und insbesondere im 17. Jahrhundert eroberte sie mithilfe ihrer wirtschaftlichen Stärke, ihrem politischen Kalkül und einem nachhaltigen Patronaten-System das religiöse, politische und wirtschaftliche Rom. Ihren

5 Rublack, Ulinka (2022): *Die Geburt der Mode: Eine Kulturgeschichte der Renaissance*, Stuttgart: Klett-Cotta, S. 140.

6 Rietbergen, Peter (2006): *The Return of the Muses: Instruments of Cultural Policies in Barberini Rome*, in: *Power and Religion in Baroque Rome. Barberini Cultural Policies*, Leiden/Boston: Brill.

politischen und religiösen Einfluss präsentierte und festigte sie wiederum mithilfe einer ausgeklügelten Kunst- und Kulturpolitik. Kunst und Ästhetik wurden zu Zeichen religiöser und politischer Macht: Prächtige Bauten, aufwendige Fresken und Verzierungen, edle Gewänder und Schmuck zeugten für die Göttlichkeit der irdischen Repräsentant*innen (ganz in der Tradition der zwei Körper des Königs). Darüber hinaus wurde das künstlerische Schaffen und somit auch die Künstler*innen selbst enorm aufgewertet. Sie zu fördern und ihre Kunst zu besitzen, war ein Zeichen, zur religiösen und politischen Elite zu gehören.⁷ Das von Friedrich dem Großen erbaute Palais Barberini in Potsdam, welches heutzutage die Kunstsammlungen Hasso Plattners präsentiert, kann als Reinszenierung dieser kunst- und kulturpolitischen Strategie gelesen werden, mit Kunstförderung und der Präsentation von Kunst gesellschaftliche Bedeutung zu unterstreichen.

So kommt es nicht von ungefähr, dass der Sonnenkönig Ludwig XIV. im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert diese Tradition aufnahm und seinen Absolutismus auch mittels kultur- und kunstpolitischer Strategien untermauerte. Nicht nur Tanz- und Theateraufführungen setzten den König in den Mittelpunkt des Geschehens und machten ihn zum allmächtigen Regisseur, Versailles wurde zum kulturellen und künstlerischen Zentrum des Staates und Kunstförderung zentral gesteuert. Geschmack, Stil, Mode und Ästhetik des Zeitgeistes entstanden unmittelbar an seinem Hofe, beispielsweise in einer opulenten Festkultur, welche die angesagte Ästhetik vorgab. Patronage und Künstler*innenförderung wurden wie bei den Barberini eingesetzt. Mit der Bindung der Kunschtchaffenden an den Hof konnte deren künstlerische Praxis zur Erfahrung und Repräsentation des Einflusses des Königs von Frankreich verwendet werden.⁸

Dass diese Strategie erfolgversprechend war, verdeutlicht, dass wenige Zeit später die österreichische Kaiserin Maria Theresia Ballett nutz-

7 Ebd., S. 378–396.

8 Quaeitzsch, Christian (2012): *Die Divertissement des Sonnenkönigs: Dokumentation und Rezeption ephemerer Festkunst am Hofe Ludwigs XIV.*, in: Erika Fischer-Lichte (et al.) (Hg.): *Theater und Fest in Europa*, Tübingen/Basel: Francke, S. 280–209.

te, um die Macht des eigenen Hofes mit dem des französischen auf Augenhöhe zu setzen, so argumentiert Christian Quaeitzsch:

»Dass eine solche Übertragung der Festkultur des eigenen an einen fremden Hof als Medium aristokratischer Selbstdarstellung anerkannt wurde, zeigt sich offenkundig in den Momenten, in de[nen] eine solche Feier der Anlass diplomatischer Auseinandersetzungen wurde. Eine solche legt die Berichterstattung des französischen Residenten am Wiener Kaiserhof, Chevalier de Gremonville, offen. In einem 1669 verfassten Brief an seinen Kollegen am Hof des Mainzer Kurfürsten beschrieb er seine langwierigen Kämpfe mit den Vertretern des spanischen Königs, dem Schwager Ludwigs XIV. und Leopolds I., gegen deren Intrigen er sich stets genötigt sehe, die Ehre Frankreichs zu verteidigen. So habe die junge Kaiserin kürzlich den Wunsch geäußert, ein Ballett nach französischer Art zu sehen, worauf Gremonville die Aufführung einiger tänzerischer Einlagen durch französische Edelleute veranlasste. [...] Die Beispiele aus Paris und Wien zeigen, wie engagiert die ausländischen Beobachter höfischer Feiern bestrebt waren, Elemente der eigenen Festkultur in das Spektakel zu integrieren und somit einen eindrucksvollen und allgemein wahrnehmbaren Hinweis auf die Bedeutung des eigenen innerhalb eines fremden Hofes platzieren zu können.«⁹

Interessant an diesem Beispiel ist, dass Kunstpraxis national als »französisch«, »österreichisch«, »spanisch« kategorisiert wird und somit zum strategischen Mittel der Repräsentation von Einfluss avancierte, was Kunstpolitik par excellence ist, da Kunst ganz offensichtlich Teil der Politik wird. Zum anderen verdeutlicht sich jedoch auch ein gewisses dialogisches und transkulturelles Potenzial von Kunstschaffen, da selbstverständlich unterschiedliche »nationale« Kulturpraktiken miteinander verknüpft werden. Hier zeitigt sich jedoch ebenso eine Hierarchie zwischen den verschiedenen als national gerahmten Kulturen. Das kulturpolitische Bestreben einer Rangordnung, die als koloniale Kulturpolitik und später auch im Nationalsozialismus eingesetzt wird,

9 Ebd., S. 286–287.

offenbart sich bereits im Wettstreit europäischer Monarch*innen. Je nach Größe und Ressourcen haben die europäischen Kaiser, Monarchen, Herzöge und Fürsten Theaterbauten errichtet und Theater an ihren Höfen gefördert. In seinem Werk *Als die Musik in Deutschland spielte. Reise in die Bachzeit* zeigt Bruno Preisendörfer anschaulich, wie hier insbesondere August der Starke in Dresden mittels prunkvoller Bauten, Kunstförderung und Sammlungen hervortritt.¹⁰ Die historische Kulisse der ehemaligen Residenzstadt ist immer noch ein Zeugnis des Bestrebens, auf Augenhöhe mit europäischen Großmächten zu stehen.

3.4 Die starke Germania: Kulturpolitik der deutschen Nationsbildung

Obwohl das Adjektiv »deutsch« seit dem 15. Jahrhundert im Namen »Heiliges Römisches Reich deutscher Nation« recht präsent war, spielte das »Deutsche« in diesem weniger eine kulturpolitische Bedeutung, zumindest nicht in einer identitätsstiftenden Funktion. Das Reich war kein Nationalstaat, sondern ein Bündnis, das wiederum den christlichen Glauben in den Vordergrund stellte. Der Kaiser moderierte den mächtigen Verbund aus Herzögen, Königen und Städten und stand dem Reichstag vor. Auch der Deutsche Bund, der das Heilige Römische Reich ablöste, zeugt ebenfalls eher von einem Bündnis mit dezentraler Funktion denn von einer Nation. Der Historiker Johannes Fried erklärt in einem Interview, wie sich die »deutsche Identität« im Heiligen Römischen Reich wohl anfühlte:

»Diese Leute haben ein Selbstbewusstsein, das sich auf ihr eigenes Volk bezieht – nicht auf die Gesamtheit der Völker, die Karl der Große zu einem politischen Verband zusammengeschlossen hat, und auch nicht auf die Völkerschaften, die dann im frühen Deutschen Reich zusammengewürfelt sind. Sie sind jeweils Fremde im anderen Teil. Sie

10 Preisendörfer, Bruno (2022): *Als die Musik in Deutschland spielte*, Berlin: Galiani.

mögen einander auch nicht unbedingt, es gibt Streitigkeiten zwischen diesen Völkerschaften.«¹¹

Eine erste kunstpolitisch relevante »deutsche Gesinnung« macht Fried bei Walther von der Vogelweide um 1200 fest, »wenn er beispielsweise von »uns Deutschen« spricht, die dem Papst in Rom zu viel Geld bezahlen müssten und von ihm »geärmet und gepfändet« würden.«¹² In den folgenden Jahrhunderten entwickelte sich aus diesem Bund unterschiedlicher schwäbischer, bayerischer, fränkischer, alemannischer, sächsischer Gruppen, die im Übrigen allesamt eine Migrationsgeschichte haben, das kulturpolitische Ansinnen, sich an einem deutschen Ursprungsmythos orientieren zu können, der eine Gemeinschaft untereinander fördert. So kommt es nicht von ungefähr, dass zwischen dem 12. und 15. Jahrhundert Tacitus' Schrift *Germania* aus dem 1. Jahrhundert recht häufig rezipiert wird. Tacitus umschrieb mit dem Wort *Germania* die ethnischen Gruppen links und insbesondere rechts des Rheins und schuf somit einen Ursprungsmythos literarischer Art.

Die Kulturpolitik des »Deutschen« und »Germanischen« ist zunächst von Föderalismus, Mehrperspektivität des Adels (Könige, Herzöge, Fürsten, Kaiser), der bürgerlichen Stände (freie Städte und Hansestädte) und des Klerus (religiöse Vertreter) geprägt, somit eher ein politisches und weniger kulturelles Bündnis. Allerdings wünschten sich die verschiedenen Gruppen im Laufe der Jahrhunderte zunehmend eine gemeinsame kulturelle Identität, um ein Gemeinschaftsgefühl gegenüber Gegner*innen und Konkurrent*innen (wie zum Beispiel dem Papst) zu schaffen. In der Neuzeit äußert sich der Wunsch, diesem Gemeinschaftsgefühl eine historische Genealogie zu geben, wozu sich Tacitus' *Germania* eignete. Ein literarisches Werk wird so zum Gründungsmythos einer kulturellen Suggestion, also ein kunst- und kulturpolitischer Akt vom Feinsten. Die Homogenität, die mit *Germania* präsentiert wird, ist reine künstlerische Phantasie, die jedoch

11 Fried, Johannes/Frye, Bernd (2016): *Der deutsche Ursprung liegt im Fremden*, in: *Forschung Frankfurt* 2, S. 40.

12 Ebd., S. 41.

kulturelle und politische Wirkmacht entfaltet. In den großen Transformationsphasen am Ende des Mittelalters zur Neuzeit spielt somit Kunst (Tacitus' Buch) als Erfahrungsort einer von Menschen geschaffenen Kultur (Germania) eine grundlegende politische Rolle.

Eine weitere für die Gegenwart relevante Strategie kultureller Gemeinschaftsbildung in dieser Zeit wird ebenfalls mittels künstlerischer Methoden umgesetzt. Aufgrund der Reformation haben sich deutsche Königreiche, Herzogtümer, Städte und Dörfer in religiöse Lager geteilt, die wiederum nicht nur theologische, sondern auch kulturelle Unterschiede heraufbeschworen, welche mithilfe künstlerischer Praxis vermittelt wurden. Das ikonoklastische Bestreben, jedoch auch die kulturelle Bedeutung der evangelischen Pfarrhäuser und der Kirchenmusik, zeugen von der kunstpolitischen Relevanz der Reformation für diese Teile der Gesellschaft. Das Werk der evangelischen Kirchenmusik – so zum Beispiel Johann Sebastian Bachs Orgelwerke – mag als Beispiel für eine künstlerische Tradition gelten, in welcher zwar göttliche Macht wirkt, gleichwohl indirekt und abstrakt. Literatur und Musikschaffen entstand oft im Kontext deutscher protestantischer Pfarrhäuser.¹³ Zwar wurde in den evangelischen und lutherischen Kirchen Kunst durchaus genutzt, um dem Glauben einen Raum zu geben. Bachs Passionsmusik entfaltet eine Sphäre, die Gläubigen die Rolle der dankenden und schuldigen Gläubigen vergegenwärtigt, jedoch ebenso eine gemeinschaftsstiftende protestantische Ästhetik fördert. Fronleichnamsprozessionen und Rituale der Heiligen- und Marienverehrungen sind kulturelle Strategien des Glaubens und der Gemeinschaftsbildung in katholischen Regionen, die ebenso vielerlei künstlerische Praktiken nutzen. Beide religiös motivierten Kulturpolitiken prägten bis weit ins 20. Jahrhundert hinein die Gesellschaft im hohen Maße, entschieden über Ehen, Lebensläufe bis hin zu Vorstellungen über das Jenseits nach dem Tod.

Der Buchdruck und die zeitgleiche Übersetzung der Bibel durch Martin Luther gaben der Durchsetzung einer einheitlichen deutschen

13 Eichel, Christine (2012): *Das deutsche Pfarrhaus. Ort des Geistes und der Macht*, Köln: Quadriga.

Schriftsprache, dem Hochdeutschen, Vorschub, welches sich von den gesprochenen Sprachen und Dialekten in den meisten Regionen zwar unterschied, aber einen deutschsprachigen Kanon der Kunst in Theater, Chor, Oper und Literatur hervorbrachte, der ebenfalls eine gemeinschaftsstiftende Funktion innehatte. Die Vorstellung der Germania, die nun nicht nur einen Körper, sondern eine einheitliche Sprache hatte, spielt bei der Entstehung des Nationalstaats, dem deutschen Reich, eine nicht unerhebliche Rolle. Obwohl sich dieses kulturell als föderal aufstellte (es gibt beispielsweise kein Nationaltheater in Berlin), wurde die Nation als ein kulturelles Projekt gedacht, mit einer deutschen Kultur (Sprache, Philosophie, Werte), die wiederum innerhalb der Kunst, der Oper, dem Theater und der Literatur erlebt wurde.

3.5 Koloniale Subjektbildung und Selbstvergewisserung durch Kunst: Die Kulturpolitik des Bürgertums

Das Bürgertum, welches im 18. und 19. Jahrhundert mehr und mehr and Einfluss gewann, war ebenso bestrebt, Theaterbauten und Museen zu errichten, um sowohl die eigene zunehmende Macht unter Beweis zu stellen als auch die Gesellschaft nach den eigenen Prinzipien zu prägen und zu bilden. Der Theaterwissenschaftler Manfred Brauneck argumentiert jedoch, dass das bürgerliche Theater in Deutschland zunächst keine politische Strategie verfolgte:

»In Deutschland aber gingen die bürgerlichen Theaterreformer Ende des 18. Jahrhunderts einen anderen Weg, einen unpolitischen, den Weg in eine Kultur der Innerlichkeit. Auch Lessing schlug diesen Weg ein, ebenso die durchaus patriotisch gestimmte Bewegung der Empfindsamkeit der Kreise um Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769) und Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803). Letztlich ging auch Friedrich Schiller in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen (1797) diesen Weg. Damit war eine klare Trennung zwischen Politik und Kunst hergestellt. Bürgerliche Kreise, die einer republikanischen Idee anhängen und diese auch in der Öffentlich-

keit – trotz Zensur – offensiv vertraten, gab es in der Publizistik sehr wohl, nur hatten diese Stimmen zu dieser Zeit keine Chance, auf das politische Geschehen Einfluss zu nehmen oder deren Autoren wurden in Haft gesetzt.«¹⁴

Theaterhistoriker wie zum Beispiel Christopher Balme argumentieren, dass in erster Linie die Theaterfoyers für eine politische Öffentlichkeit zunehmend bedeutsam wurden, doch das bürgerliche Theater auch weiterhin unter dem Einfluss feudaler Macht stand.¹⁵

Die Verbindung von Kunst und Politik im Bürgertum erhielt nach der Reichsgründung (1871) und im Zuge der Industrialisierung eine stetig wachsende Bedeutung. In meiner Habilitationsschrift *Sorge um das Offene: Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater*¹⁶ zeige ich, dass das bürgerliche Subjekt eine koloniale Taktik nutzt, die wiederum eng mit kulturellen und künstlerischen Räumen verknüpft werden kann und so eine grundlegende kulturpolitische Dimension hat. Georg Wilhelm Friedrich Hegels *Phänomenologie des Geistes* von 1807 konzipiert ein abendländisches Subjekt, welches er mithilfe der Metapher des Herrn und Knechts umschreibt. Ohne die komplexen philosophischen Kontexte hier aufmachen zu wollen (das kann nachgelesen werden), ist der Konsum und der Wunsch nach Hoheit über Genussmittel und Luxuswaren (Zucker, Kaffee, Tee, Seide, Baumwolle) innerhalb der Begierde dieses kolonialen Subjekts offensichtlich. Die Unterdrückten, denen die Rohstoffe eigentlich gehören oder diese »den Herren« zubereiten, sind in der Symbolsprache Hegels »die Knechte«. Marx sah in ihnen die Arbeiter*innen in den Fabriken oder der Landwirtschaft, ebenso lässt sich Hegels Metapher auf die Unterdrückung von Menschen in kolonisierten Ländern übertragen. Die koloniale Kulturpolitik, die Menschen

14 Brauneck, Manfred (2018): *Die Deutschen und ihr Theater: Kleine Geschichte der »moralischen Anstalt« – oder: Ist das Theater überfordert?* Bielefeld: transcript, S. 19.

15 Balme, Christopher B. (2010): *Playbills and the Theatrical Public Sphere*, in: Charlotte Canning/Thomas Postlewait (Hg.): *Representing the Past: Essays in Performance Historiography*, Iowa City: University of Iowa Press, S. 37–62.

16 Heinicke, Julius (2019): *Sorge um das Offene: Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater*, Berlin: Theater der Zeit.

hierarchisiert und in Genießer und Ausgebeutete unterteilt, wird hier ganz und gar offensichtlich.

Neben der Befriedigung mittels des Konsums von Luxusgütern, Kaffee, Tee und Zucker nutzte das bürgerliche Subjekt Kunst, um einen Erfahrungsraum des eigenen kulturellen Wertes, der kulturellen Bildung und ästhetischen Erziehung und der eigenen kulturellen Identität zu schaffen. Allerdings fällt auf, dass Wert und Identität meist über eine Dichotomie zwischen dem Einen und dem Anderen, dem Eigenen und dem Fremden, Frau und Mann, katholisch und evangelisch, jüdisch und christlich usw. geschaffen wurde.¹⁷ Der Drang zum Polarisieren ist ein Phänomen, welches sich durch die gesamte Geschichte des christlichen Abendlandes zieht und verschiedene Formen annimmt, auch in ganz unterschiedlicher Intensität. Das bürgerliche Subjekt, wie es oben in seiner Konstitution von »Herr und Knecht« nach Hegels Modell skizziert wurde, kann als Beispiel hierfür gelten. In Theatertexten, in der Literatur, jedoch auch in der Malerei finden sich unzählige Beispiele aus dieser Zeit, in welchen Dichotomien und Degradierungen dargestellt werden, beispielsweise mit rassistischen, antisemitischen oder misogynen kulturell konstituierten Bildsprachen.

Theater, Konzerthäuser und Opern waren in dieser Zeit Orte, an welchen sich die Eliten ihrer Selbst und ihrer Privilegien im ästhetischen Betrachten des Bühnenspiels oder der Oper sinnlich bewusst wurden, schließlich wird für den Genuss der Besucher*innen leibhaftig gespielt oder sie sind die Betrachtenden der Bilder und Werke, die somit für sie gemalt wurden. Die städtischen Museen repräsentieren auch heute noch die eigene Geschichte, doch ebenso den Einfluss und Reichtum einflussreicher Bürger*innen als Kunstsammler*innen, die häufig ihre Sammlungen an Museen stifteten. Auf diese Weise wurden kulturelle Vorstellungen künstlerisch umgesetzt und etabliert. Gleichzeitig gab es immer wieder künstlerische Spielarten, welche kulturelle Systeme befragen, dekonstruieren oder parodieren. Nicht nur der Karneval,

17 In meiner oben bereits genannten Habilschrift (ebd.) habe ich mich mit diesem Phänomen intensiv auseinandergesetzt. Vgl. darin insbesondere Kapitel 2: *Unter Hegels Fittichen. Bürgerliche und koloniale Identität im Theater.*

sondern auch Stehgreifspiele, Theaterstücke der Weimarer Klassik oder auch Operetten zeugen hiervon. In der Kunst- und Kulturpolitik des Bürgertums sind durchaus beide Facetten des Doppelspiels von Bewahren und Verändern zu beobachten. Kunst diene in erster Linie jedoch dem Genuss der eigenen Vormachtstellung, weniger um etablierte kulturelle Traditionen und Strukturen zu befragen.

Mit dem zunehmenden Imperialismus und Kolonialismus nahm das Interesse in der gesamten europäischen bürgerlichen Elite zu, die Welt »zu entdecken« und den eigenen Kategorien und Bewertungssystemen unterzuordnen, sich an den globalen Genussmitteln zu berauschen und menschliche Ressourcen und Rohstoffe für den eigenen Gewinn und Luxus auszunutzen. Neben feudalen und klerikalen waren durchaus auch industrielle, akademische und auch künstlerische Eliten am Werk. Ausgrabungen von Archäologen, Kunstankäufe und Gründungen von kunstwissenschaftlichen Instituten weltweit, wie 1907 das »Deutsche Institut für Ägyptische Altertumskunde in Kairo«, bezeugen dies. Der künstlerische Austausch nahm ebenfalls zu. Ungeachtet des kolonialen Gestus, der sich in klaren Hierarchien, Respektlosigkeit gegenüber indigenen Wissens- und Kunstformen und der Ausbeutung außereuropäischer Ressourcen widerspiegelt, ist ein ungeheurer Globalisierungs- und Internationalisierungsschub zu beobachten. Der Kolonialismus hat nicht nur die Kolonien verändert, sondern das Wissen, die Exponate und Kunstformen der Kolonisatoren ebenso.

3.6 Vielfalt und Avantgarde: Die Emanzipation der Kunst- von der Kulturpolitik in der Weimarer Republik

Im Zuge der Avantgarde ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts wird die Emanzipation der Kunst von der Kultur und die internationale Orientierung in der Kunst augenscheinlich. Die Kolonisierung förderte neben den wirtschaftlichen und imperialen Strategien ein zunehmendes Interesse an Kunst- und Kulturschaffen »anderer« Kulturen und ihrer künstlerischen Techniken wie etwa das japanische Nō-Theater und die Skulpturen der Shona im südöstlichen Afrika. Bertolt Brecht ließ sich von ers-

terem inspirieren, während viele Bildhauer*innen der Avantgarde sich von letzteren und anderen außereuropäischen abstrakten Formen beeinflussen ließen. Ein kolonialer kulturpolitischer Gestus wird auch hier sichtbar, da die (meist männlichen) Künstler den Einfluss außereuropäischer Kulturen geflissentlich unter den Tisch fallen ließen.

Die interdisziplinären und innovativen künstlerischen Bestrebungen der Novembergruppe, ein Zusammenschluss avantgardistischer Künstler*innen in der Weimarer Republik mit Mies van der Rohe, Wassily Kandinsky, Walter Gropius, Käthe Kollwitz, Hannah Höch und vielen anderen, können nicht nur als Beispiel par excellence interpretiert werden, ganz im Zeichen der Moderne tradierte Genre- und Vorstellungsgrenzen bewusst zu brechen, sondern symbolisieren ebenso einen kulturpolitischen Paradigmenwechsel. Kultur- und Kunstpolitik wird nun nicht mehr allein zur Stärkung feudaler, klerikaler und bürgerlicher Machthierarchien genutzt, sondern versucht, auf die zunehmende Globalisierung, die Industrialisierung, jedoch auch auf soziale Herausforderungen zu reagieren. Innerhalb kulturpolitischer Diskurse wird sichtbar, dass die Auseinandersetzung mit außereuropäischen Kulturen, ein langsam lautwerdender Wunsch nach Gleichberechtigung, das gesteigerte Interesse an verschiedenen »Milieus« und das Aufwerfen sozialer Fragen, das körperliche Erleben von Natur und freier Körperkultur, die Bedeutung der Psychoanalyse, des Rausches und das Experimentieren mit Sexualität bestehende Kategorien und Normen der Kultur befragen und dekonstruieren. Das Experiment, das Unbewusste, Unbekannte und Unorthodoxe standen nun im Vordergrund.

In der Kunstpolitik wird ein ähnlicher Gestus sichtbar. Disziplinäre Grenzen lösten sich auf, soziale und gesellschaftliche Bestrebungen wurden Teil der ästhetischen Praxis, Frauen als Künstler*innen zunehmend akzeptiert und sichtbar, das Theater verließ die Institution und spielte beispielsweise im Wald (z.B. Max Reinhardts Sommernachts Traum 1905). Der moderne Ausdruckstanz präsentierte innovative körperliche Formen, in Revuen wird ein anderer Umgang mit Sexualität erkennbar, die Literatur experimentierte mit neuen Formen und dem Unbewussten und Unbekannten, der Dadaismus wurde geboren, auch die Musik ging bekanntermaßen neue tonale Wege, die Architektur des

Bauhauses präferierte nicht nur einen sachlichen Stil, sondern griff ebenso soziale Aspekte in Ästhetik und Gestaltung auf.

Man könnte meinen, dass sich Kultur- und Kunstpolitik überlagerten, doch werden Unterschiede sichtbar. Obwohl sich die Kunsthochschulen öffneten, beispielsweise mehr Frauen zugelassen wurden, war der Zugang zur Kunst nur wenigen exklusiv vorbehalten. Obwohl Kunst mehr und mehr Teil des Alltags wurde und beispielsweise die Mode, die aufgrund der Fabrikware, günstiger Rohstoffe aus ganzer Welt und billiger Arbeitskräfte zu einer Ästhetisierung der Lebenswelt breiter Schichten der Gesellschaft führte, ist eine feine Linie zwischen Kunst und Kultur sichtbar.¹⁸ Der Kunstwelt wurde eine Freiheit zugestanden, welche die kulturellen Regeln des Alltags oftmals nicht haben: Nacktheit und pornografische Elemente, religiöse Satiren, Nonsense und Überspitzungen wurden akzeptiert, was sich auch darin widerspiegelt, dass in der Verfassung der Weimarer Republik ein Paragraph zur Kunstfreiheit enthalten ist.

In der Weimarer Reichsverfassung wird die Freiheit von Kunst, Wissenschaft und Lehre in Artikel 142 garantiert. Dieser Artikel wird im Grundgesetz der Bundesrepublik 1949 wieder aufgegriffen, dazu später mehr. Aus heutiger Sicht ist bemerkenswert, dass folgende Ergänzung diskutiert wurde: »Der Staat gewährt ihnen Schutz und nimmt an ihrer Pflege teil.«¹⁹ Der Zusatz, der nicht nur den »Schutz«, sondern die aktive »Pflege« und damit auch Finanzierung von Kunst einfordert, wurde allerdings trotz eines entsprechenden Antrags des Redaktionsausschusses des Parlamentarischen Rates nicht in die Reichsverfassung übernommen.²⁰ Mit Blick auf die kunstpolitischen Rahmenbedingungen jener Zeit kommt der Wunsch nach dieser Ergänzung nicht von

18 Joachim Fiebach hat sich mit diesem Themenfeld intensiv auseinandergesetzt. Fiebach, Joachim (2008): *Inszenierte Wirklichkeit: Kapitel einer Kulturgeschichte des Theatralen*, Berlin: Theater der Zeit.

19 Küster, Bernd (2006): *Staatsziel Kultur – Bedarfes einer Verfassungsänderung?*, in: Humboldt Forum Recht, <https://www.rewi.hu-berlin.de/de/lf/oe/hfr/deutsch/2006-07.pdf> (Aufruf 16.12.2025).

20 Ebd.

ungefähr. Insbesondere die Förderung von Theater und Museum war ein Anliegen der Kommunen zuzeiten der Weimarer Republik, jedoch auch schon im Deutschen Reich des ausgehenden 19. Jahrhundert. Die Ticketeinnahmen finanzierten nicht mehr als 50 % der Ausgaben, der Rest wurde über öffentliche Zuschüsse finanziert, in der Weimarer Republik in Höhe von bis zu 70 %. ²¹

Die Kulturpolitik der Weimarer Republik zeichnete sich durch eine Öffnung des Verständnisses von Kultur und kultureller Praktiken aus (internationale Aspekte, Kultur des Unbewussten, Kultur in Verbindung mit Naturerfahrung, kulturelle Formen der Industrialisierung, Massenproduktion von Mode und ästhetischen Waren), was sich ebenso in einer Zunahme an künstlerischen Praktiken (neue Formen von Theater, Tanz, Musik, Foto und Film) offenbarte. Die Kunstpolitik zeichnete sich nicht nur durch die Förderung künstlerischer Projekte mit öffentlichen Geldern aus, sondern auch in der Unterstützung innovativer Kunstinstitutionen und Formate, in denen Avantgarde und Moderne prägend und augenscheinlich wurden. Kunst- und Kulturpolitik zogen gemeinsam an einem Strang des Öffnens und des Erweiterns und gaben sich gegenseitige Impulse.

Es kommt so nicht von ungefähr, dass die Zeit aus künstlerischer Sicht sehr viel experimentiert und unterschiedliche Formen hervorgebracht hat, die jedoch auch als haltlos, rauschhaft, extrovertiert, exotisch, kurzlebig und morbide wahrgenommen wurden. Kunstpolitik ermöglichte somit einen Raum, die kulturellen Wandlungsprozesse aufzugreifen und zu verhandeln. Jedoch scheint sie aus heutiger Sicht weniger Halt und Stabilität in einer sich transformierenden Welt gegeben zu haben, was die nationalsozialistische Propaganda nutzte und zu ihrem kunst- und kulturpolitischen Paradigma erklärte.

21 Rühle, Günther (2007): *Theater in Deutschland 1887–1945*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.

3.7 Antisemitische und rassistische Feindbilder: Kulturpolitik im Nationalsozialismus

Die Kultur- und Kunstpolitik des Nationalsozialismus ist geprägt von einer ungeheuren Zunahme an kulturell konstruierten Polarisierungen, die politisch instrumentalisiert wurden. Von Braun zeigt in ihren Arbeiten, dass die nationalsozialistische Ideologie antisemitische, rassistische, misogyne und queerfeindliche Stereotype des »Anderen« in christlich-abendländischer Tradition nutzt, um einen eigenen Volkskörper zu erschaffen, der sich der politischen Macht vollkommen unterwirft:

»Dem Rassismus (gleichgültig welcher Ausprägung) geht immer eine kulturelle Konstruktion voraus: Erst kommt eine Idee und dann deren Umsetzung in die Leiblichkeit. Beim Nationalismus waren die Kulturtechniken dem Nationalgefühl vorausgegangen. Beim Rassismus war es die Idee einer ›geistigen‹ Genealogie, die nun körperlich verstanden werden wollte.«²²

Dabei wird augenscheinlich, dass kolonialer Rassismus und nationalsozialistischer Antisemitismus in einem Zusammenhang stehen:

»Deutschland betrieb in seinen Kolonien eine strikte Rassentrennungspolitik. In Deutsch-Südwestafrika zum Beispiel gab es ein genaues juristisches Regelwerk, das jegliche Vermischung von Schwarz und Weiß verhindern sollte. Ab 1905, nach dem Aufstand der Herero und Nama, wurden ›Rassenmischehen‹ verboten; es gab Sanktionen gegen weiße Männer, die Beziehungen zu Afrikanerinnen unterhielten. [...]

Während die Kolonialeroberungen der anderen Großmächte Europas den Blick nach Übersee richteten, sollte nach der deutschen Auffassung auch der osteuropäische Raum durch den deutschen Samen ›befruchtet‹ werden. [...] Anders als bei England und Frankreich richtete sich die deutsche Kolonialpolitik auf den innereuropäischen Raum.

22 Braun, Christina von: *Blutsbande. Verwandtschaft als Kulturgeschichte*, S. 325.

Diese spezifische Blickrichtung trug dazu bei, dass sich der NS-Rassismus gegen die eigenen Staatsbürger wandte und in Osteuropa das hinterließ, was der amerikanische Historiker Timothy Snyder als ›Bloodlands‹ bezeichnet hat: die blutgetränkten Gebiete der Shoa und des Zweiten Weltkriegs.«²³

Der Nationalsozialismus griff sowohl auf den Antijudaismus und Antisemitismus des Christentums als auch den Rassismus des Kolonialismus zurück und erschuf in der Tradition der oben beschriebenen bürgerlichen kolonialen Subjektkonstitution das Konstrukt des »Deutschen« und »Germanen« mittels der Konstruktion perfider Feindbilder. Dieser kulturpolitischen Strategie des Nationalsozialismus bin ich in einem Aufsatz ausführlicher nachgegangen:²⁴

»Nicht nur die kulturpolitischen Hauptakteure Joseph Goebbels und Alfred Rosenberg, sondern auch Adolf Hitler selbst setzte auf die Wirkmacht von Kultur. In seiner ›Kulturrede‹ auf dem Parteitag in Nürnberg 1934 hetzte er gegen jüdische Kultur und jüdische Kunstschaffende. Darüber hinaus erklärte er die Moderne zum Feindbild seiner Kulturpolitik (vgl. Eikmeyer 2004: 154–160).

Die Moderne umfasst ästhetische und künstlerische Stilrichtungen, in welchen Grenzen von Kunst aufgehoben, das Subjekt neu erfunden, Geschlechterbilder hinterfragt und internationale Impulse aufgenommen wurden. [...] In Hitlers Kunstpolitik wurde die Moderne als progressive, Grenzen sprengende Form abgelehnt, gleichzeitig deren ambivalenter Umgang mit Jüd*innen für die nationalsozialistische Propaganda genutzt.«²⁵

23 Ebd., S. 328.

24 Heinicke, Julius (2025): *Institutionen der auswärtigen Kulturarbeit als Moderatorinnen von Diversität und die Gefahr der Einflussnahme seitens der Politik*, in: Goethe-Institut/IFA/DeZIM, *Diversity*, Stuttgart: Ifa Edition Kultur und Außenpolitik, <https://www.ifa.de/publikationen/ergebnisse/vielfalt-gestalten/> (Aufruf 19.04.2026).

25 Ebd., S. 21–22.

Auffallend ist, dass Hitler in dieser Rede sowohl Jüd*innen als auch die Kunst bzw. Künstler*innen in einem Atemzug zum Feindbild erklärt. Einmal wird so die kulturelle Setzung beider augenscheinlich: Die Vorurteile gegenüber jüdischen Menschen sind kulturell konstruiert, doch versucht das Christentum seit jeher natürlich-rassistische Kategorien zu entwerfen. Um dieser kulturell gesetzten Unterscheidung, die eben keineswegs »natürlich« ist, einen Raum der Wahrnehmung und Erfahrung zu geben, werden beobachtbare und wahrnehmbare Kategorien erfunden (bestimmte äußere Merkmale). Die Koppelung der beiden Feindbilder kann ebenso vor diesem Hintergrund gelesen werden. In der Kombination von Judentum und Moderne erschafft Hitler einerseits einen Wahrnehmungsort für das angeblich Jüdische: Die Ästhetik der Moderne, die Traditionen befragt, Grenzen auslotet und tradierte Gewohnheiten verunsichert, wird mit jüdischem Leben verknüpft. Andererseits wird die Moderne mit dem antisemitisch etablierten Vorurteil des intellektuellen globalen Judentums kombiniert, welches sich der Welt bemächtigen und christliche abendländische Ordnungen zerstören möchte. Auf sehr perfide Weise wird so der Verunsicherung, die durch die Transformation der Kunst in der Moderne entsteht, ein »Gesicht« gegeben und der Abneigung gegenüber jüdischen Menschen ein Erfahrungsort. Kunstpolitik (Ablehnung der Moderne) und Kulturpolitik (Antisemitismus) fallen hier zusammen. Die Wirkmacht von Kunst- und Kulturpolitik wird hier mehr als offensichtlich.

Während die Kulturpolitik als wichtigster Baustein der nationalsozialistischen Ideologie in allen Ministerien eine Rolle spielte, wurde die Kunstpolitik Joseph Goebbels' Propagandaministerium untergeordnet. Goebbels errichtete ein zentralisiertes System der politischen Zensur. Die verschiedenen Kunstgenres wurden jeweils einer Reichskulturkammer zugeordnet, welche hierarchisch von Berlin aus gesteuert wurde. Die unabhängige Akademie der Künste wurde gleichgeschaltet, jüdische und politisch unliebsame Mitglieder wie zum Beispiel Max Liebermann, Käthe Kollwitz, Heinrich Mann und Ricarda Huch wurden ausgeschlossen. Goebbels wusste, wie wichtig Kunstpolitik (Kontrolle und Instrumentalisierung der Künste) für das Durchsetzen der kulturpolitischen Ideologie (»arischer« Volkskörper, kulturelle Vorstellung

und Unterscheidung von »Rassen«) war. Die Ausstellung über »entartete Kunst« in München 1937, die übrigens eintrittsfrei war, sollte das Volk in diesem Sinne ästhetisch bilden. Es ist allseits bekannt, dass Leni Riefenstahls Filmästhetik in ihrer Dokumentation »Triumph des Willens« (1935) über den Parteitag in Nürnberg die »Übermacht« der Masse erfahrbar machen sollte. Juliane Rebentisch zeigt, welche Rolle diese kollektive Ästhetik für die Umsetzung der nationalsozialistischen Ideologie spielt:

»Die totalitären Masseninszenierungen versinnbildlichen die Illusion einer Gesellschaft, die vollständig mit dem Bild, das die Macht von ihr gibt, übereingekommen ist. In ihnen wird die rhetorische Produktion des Gemeinwesens gewissermaßen literarisiert. Das Volk soll hier – ein referentieller Fehlschluss – mit seiner Repräsentation zusammenfallen. Entsprechend soll sich das Volk auch nicht mehr reflexiv zu den Repräsentationen seines Willens (seiner selbst) verhalten, sondern sich in der unmittelbaren Evidenz der durch sie gestifteten Einheit erfassen.«²⁶

Nicht nur das Volk und seine Repräsentation fallen im Nationalsozialismus zusammen, sondern auch Kunst- und Kulturpolitik. Die mühsam erarbeitete Loslösung der Kunst von den Strategien der Kultur, welche in der Weimarer Republik zu vielerlei innovativen und emanzipatorischen Sprüngen geführt hat, war im Nu Geschichte.

26 Rebentisch, Juliane (2012): *Die Kunst der Freiheit: Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin: Suhrkamp, S. 343.