

Gegenwart und Zukunft von Kultur- und Theaterentwicklungsplanung in der Bundesrepublik Deutschland

Thomas Schmidt, Melina Eichenlaub, Vanessa Hartmann, Rebecca Rasche, Esther Sinka

Um die gesellschaftliche Rolle der Darstellenden Künste zu sichern und zu stärken, empfehlen wir eine vereinheitlichte, flächendeckende Kulturentwicklungsplanung. Mit dem Ziel einer nachhaltigen Entwicklung der (Darstellenden) Künste sollen die Kulturhaushalte auf allen Ebenen und die Förderanteile für die Freien Darstellenden Künste signifikant gesteigert und bessere Arbeitsbedingungen und soziale Sicherheit für Künstler*innen geschaffen werden.

Prof. Dr. Thomas Schmidt, Melina Eichenlaub, Vanessa Hartmann, Rebecca Rasche, Esther Sinka, Hochschule für Musik und Darstellende Künste, Frankfurt a.M.

1 Ausgangssituation

Die Bundesrepublik Deutschland zählt hinsichtlich der Dichte an Kultur- und Kunstinstitutionen wie auch der Höhe der eingesetzten Fördermittel zu den führenden Kulturländern der Welt.¹ Auch die vorhandene Zahl an Organisationen, Companies und Künstler*innen in den Darstellenden Künsten der Bundesrepublik ist bezogen auf die Einwohnerzahl mit keinem anderen Land der Welt vergleichbar. Theater, Produktionshäuser sowie freie Gruppen und Künstler*innen prägen die Bundesrepublik seit ihrer Gründung nachhaltig als Kulturland und beruhen auf Wurzeln, die weit in die Geschichte zurückreichen. Mit Lessings *Hamburger Dramaturgie*, der Epoche des Sturm und Drang, den frühen Reden und Dramen Schillers und später in der Weimarer Klassik mit den »Dioskuren« Goethe und Schiller finden sie ihren ersten großen und weit in die europäische Theatergeschichte strahlenden Höhepunkt, auf den heute in den Darstellenden Künsten noch immer – rezipierend oder kritisch – Bezug genommen wird.² Dennoch wür-

1 BKM (2021): Neustart Kultur: Milliardenhilfe für Kultur und Medien. Beauftragte für Kultur und Medien. Meldung.

2 Kotte, Andreas (2013): Theatergeschichte: Eine Einführung. Köln.

den die Autor*innen und viele der Interviewpartner*innen in dieser Studie den Satz von Deutschland als Kulturland nicht ohne weiteres unterschreiben. Die Skepsis hinsichtlich des tatsächlichen Commitments der Bundesrepublik für ihre Künstler*innen und Organisationen ist während der Coronakrise gewachsen. Darüber dürfen auch die überproportional hohen und nicht immer koordinierten Ausschüttungen an Sondermitteln des Bundes (Corona-Hilfsfonds 1 und 2, NEUSTART KULTUR mit Sonderprogrammen wie #TakeThat u.a.) nicht hinwegtäuschen, die die reale Not zwar teilweise und temporär gelindert haben, nicht jedoch die strukturellen Probleme in einer Landschaft mit zahllosen verunsicherten und über lange Zeit arbeitslosen oder nichtbeschäftigten Darstellenden Künstler*innen.

Die strukturellen Probleme und der damit entstehende Reform- und Transformationsbedarf wächst im gesamten Theaterland – und zwar sowohl in den öffentlichen Theatern als auch im Bereich der freien Gruppen und Künstler*innen alias der sogenannten Freien Szenen. Während die Stadt-, Staats- und Landestheater unter verkrusteten Strukturen, Überproduktion, ausbleibenden jungen und stetig älter werdenden Publika, steilen Hierarchien und den Auswüchsen der überwiegenden Ein-Mann-Intendanzen leiden, die nicht selten Machthandlungen begünstigen und zu toxischen Arbeitsumfeldern führen, liegen die Probleme bei den Freien Darstellenden Künsten deutlich anders und lassen sich stichwortartig so skizzieren:

- Fehlende direkte Kommunikation mit den politisch Verantwortlichen
- Unzureichende Kulturentwicklungs- und Kulturplanungsinstrumente
- Unzureichende Teilhabe an der Kulturplanung und an der Entwicklung entsprechender Instrumente, wie Kulturentwicklungspläne und -konzepte, insofern vorhanden
- Fehlende oder nicht ausreichende finanzielle Fördermittel
- Zu eng greifende Förderkonzepte und Förderinstrumente
- Fehlende ganzheitliche und nachhaltige individuelle Lösungen für die Akteur*innen

Das führt schließlich dazu, dass die Entscheidung für eine Tätigkeit in den Freien Darstellenden Künsten heute nach wie vor mit viel zu großen existenziellen Risiken verbunden ist, die angesichts der hohen Subventionen in den staatlichen Bereichen nicht mehr angemessen erscheinen und dringend abgebaut werden müssen. Hierauf möchten wir in den einzelnen Kapiteln genauer zurückkommen.

Im Rahmen dieser mit Studie IV.1 korrespondierenden Teilstudie wurde untersucht, ob die kulturpolitische Förderstruktur und die Planungsarchitektur der Darstellenden Künste in den Bundesländern und Städten vor dem Hintergrund des jeweiligen kulturellen und künstlerischen Auftrages noch zukunftsfähig ist. Dabei sollten wir ein besonderes Augenmerk auf den Einsatz der **Kultur- (KEP) und Theaterentwicklungsplanung (TEP)** als konzeptionelles und Planungsinstrument legen und die Zukunftsfähigkeit dessen prüfen. Wir haben einerseits untersucht, ob dieses Instrument in den Bundesländern überhaupt bzw. noch immer verwendet wird und welche Erfolge sein Einsatz zeitigt. Andererseits interessieren uns auch die Fälle, in denen die KEP nicht eingesetzt und durch andere Instrumente kompensiert wird, um uns ein vollständiges Bild über den Einsatz von Planungs- und Konzeptionsinstrumenten in den Darstellenden Künsten zu machen. Wie erfolgreich waren diese Instrumente wirklich und welche Schlussfolgerun-

gen entstehen daraus für die zukünftige Entwicklung und Planung des Einsatzes der Förderinstrumente?

Dabei sind wir von folgenden Grundannahmen unserer Untersuchung ausgegangen:

- Die **Förderarchitektur** ist im Lauf der vergangenen 30 Jahre kaum und deutlich zu wenig erneuert worden und deshalb in wesentlichen Bereichen veraltet. Inzwischen reflektiert sie nicht mehr die aktuellen Rahmenbedingungen und die Inhalte und Qualität der neuen und kritischen Diskurse.
- Sie erschwert aus diesem Grund die **Kommunikations- und Abstimmungsprozesse** zwischen kulturpolitischen Organisationen und den Künstler*innen, Gruppen und Organisationen der Darstellenden Künste und schränkt damit maßgebliche und wichtige Innovationen und Impulse im Zusammenhang mit der strukturellen Erneuerung der Landschaft der Darstellenden Künste ein.
- Die **Bedürfnisse der Stakeholder** (Nicht-/Besucher*innen, Communitys, Künstler*innen und Mitarbeiter*innen der Theater und Freien Szenen, Kulturpolitik, andere Kultur- und Bildungseinrichtungen im Umfeld) werden nicht ausreichend berücksichtigt, um die Strukturen der Darstellenden Künste, deren Zielsetzungen und die Nachhaltigkeit der Arbeit in den Regionen abzusichern.
- Eine verlässliche moderne und nachhaltige KEP gibt es in den wenigsten Städten, Regionen und Bundesländern. Zwar sind vereinzelte Modelle zu finden, die wir untersuchen werden, aber weder sind die aufzufindenden Planungsinstrumente von Kommune zu Kommune und von Kommune zu Bundesland konzeptionell und inhaltlich miteinander abgestimmt, noch gibt es übergeordnete Planungsinstrumente auf der Bundesebene, die wie Schirmstrukturen fungieren, um eine einheitliche Planungsstruktur herzustellen.
- Die Gesamtstruktur der Darstellenden Künste und die **Dichotomie** zwischen den freien und den öffentlichen Theaterbereichen erschweren zunehmend die dringende erforderliche Modernisierung der Theaterlandschaft, deren Neustrukturierung und eine damit verbundene Neuverteilung der Anteile an den staatlichen Ressourcen zwischen den beiden Bereichen.

1.1 Forschungsfrage, Thesen, Methodik

Die **Forschungsfrage** unserer Studie lautet, inwiefern in den einzelnen Bundesländern und Regionen der Bundesrepublik KEP bzw. TEP existieren und welche (positiven) Auswirkungen diese auf die Darstellenden Künste in den Regionen haben. Aufgrund unserer Vorkenntnisse der Kulturpolitik der verschiedenen Bundesländer und intensiver Recherchen zur Struktur der Darstellenden Künste in den Regionen konnten wir bereits in Erfahrung bringen, dass mit dem Instrument der KEP sehr unterschiedlich umgegangen wird, während weitere Instrumente, meist Kulturkonzepte, in den eigentlichen Aufgabenbereichen der Kulturentwicklungsplanung überlappend oder gar alternativ eingesetzt und aktiviert werden. Während also eine – geringe – Zahl an Bundesländern sehr wohl über eine funktionierende KEP verfügt, besteht in den meisten Bundesländern ein großes Defizit, das bei einigen wie angesprochen durch »Ersatz«-Instrumente kompensiert und bei anderen sogar vollständig vernachlässigt wird. Andererseits gibt es Bun-

desländer, wie Nordrhein-Westfalen (NRW), deren erster Schub an KEP auf der kommunalen Ebene stattfand – hier insbesondere Köln und Düsseldorf –, während unklar ist, ob die Erfahrungen aus diesen Instrumenten überhaupt in die Planung auf der Landesebene eingehen oder schlichtweg ausgeblendet werden.

Unsere zu **überprüfende These** lautet deshalb, dass es kein einheitliches System einer Kulturentwicklungsplanung gibt, weder auf Bundesebene noch in den Bundesländern, sondern in jedem Bundesland auf Grundlage eines spezifischen exekutiven Selbstverständnisses, eines historischen Vorlaufes und des Engagements der Verbände und Akteur*innen unterschiedliche Typen von Instrumenten im Einsatz sind, mit denen verschiedene Ziele verfolgt werden.

Schadet dies der Qualität der kulturpolitischen Steuerung und Förderung der Darstellenden Künste oder verhält sich die Absenz dieser Instrumente neutral in Bezug auf den Erfolg der Kulturpolitik? Worin besteht letztlich der Erfolg der Kulturpolitik auf Landes- und kommunaler Ebene und ist dieser überhaupt genau zu definieren oder wird er nicht vielmehr überproportional stark durch die Rahmenbedingungen beeinflusst? Würde diese Frage allerdings negativ beantwortet werden können, dann steht das gesamte Konzept der KEP zur Debatte.

Um den Fragen nachzugehen, haben wir uns als Forschungsmethoden auf ein intensives Studium der zum Thema vorliegenden Forschungsliteratur und auf eine daran anknüpfende **empirische Untersuchung** verständigt, in der leitfadengestützte Interviews zum Einsatz kommen. Wir haben uns des Weiteren geografisch, demografisch und kulturpolitisch abgestützt und schließlich vier Bundesländer – stellvertretend für alle 16 – zur genaueren Untersuchung ausgewählt. In jedem der vier Länder wurden von uns jeweils etwa 30 Interviews auf allen Ebenen der Kulturpolitik, der Verbände und der Künstler*innen durchgeführt. In diesen etwa einstündigen Gesprächen haben wir uns darauf konzentriert, ausreichend und qualitativ wertvolles, aussagekräftiges Material zu sammeln, um die Meinungsvielfalt bezüglich oben genannter Themen sowohl der kulturpolitischen Ebenen Land und Kommune, aber auch der Legislative und Exekutive sowie der Verbände, der Stakeholder und der Nutznießer der Kulturpolitik in ausreichender Güte und Qualität abzubilden. Unser Ziel war es, dass sich die Ergebnisse unserer Untersuchungen und Interviews einerseits zu einem relevanten Bild der Kulturpolitik, der Freien Darstellenden Künste und ihrer Verknüpfung in den Regionen und andererseits auch zu einem Bild über den Gebrauch von Instrumenten der KEP entfalten. Das ist uns mit den mehr als 120 Interviews gelungen.

Zudem beschäftigte uns die Frage, was der Begriff der »Freien Darstellenden Künste« beinhaltet und ob er im Kontext dieser Studie richtig gewählt ist. Denn erstens ist die daraus entstehende und teilweise von den Verbänden der Freien forcierte Dichotomie zwischen den freien und den öffentlichen Theatern und der in ihnen beschäftigten Künstler*innen als grundlegend »schief« zu betrachten und zu beurteilen. Die Begriffe »öffentlich« und »frei« suggerieren Attribute, die zum einen nur schwer vergleichbar sind. Zum anderen wiegen die Unterschiede zwischen beiden weniger schwer als die Gemeinsamkeiten, nämlich als wichtigste Akteure die Theaterlandschaft wie auch die Darstellenden Künste selbst überhaupt erst entstehen zu lassen.

Die Freien Szenen werden ebenso von öffentlichen Mitteln alimentiert, während wiederum an öffentlichen Häusern beschäftigte Künstler*innen in zahlreichen Projek-

ten der Freien Szene mitwirken, wenn sie nicht von vornherein ein hybrides Arbeitsmodell leben; als Grenzgänger*innen und damit auch als Vermittler*innen zwischen den beiden wichtigsten und größten Teilsystemen der deutschen Theaterlandschaft. Es handelt sich bei der behaupteten Dichotomie vielmehr um eine von Verbänden geschaffene und von immer weniger Künstler*innen gelebte künstliche Wirklichkeit und Abstufung: von Künstler*innen, die in öffentlichen Häusern und Produktionszusammenhängen arbeiten möchten, weil sie in ihrer Ausbildung entsprechend darauf vorbereitet worden sind, und jenen, die in Gruppen oder allein jenseits öffentlicher Häuser und ihrer Strukturen arbeiten, produzieren und ihre Arbeiten präsentieren möchten. Würde es gelingen, mit den hier vorgelegten Studien (z.B. IV.1, IV.3) die Sinnlosigkeit der dichotomen Aufteilung der Theaterlandschaft belegen zu können, dann bestünde mit der strukturellen Neubetrachtung und mit einer darauf folgenden, dringend notwendigen Reform die einmalige Möglichkeit, viele der akuten und zugleich lange schon bestehenden kommunikativen und operativen Fehlstellen zu füllen und darauf neue Planungs- und neue Fördersysteme zu entwickeln, um damit auf eine zukunftsfähige Landschaft der Darstellenden Künste zuzusteuern.

1.2 Die Rolle der Freien Szene in den Bundesländern und regionalen Strukturen

Die Rolle und Bedeutung der Freien Szene, als Zusammenschluss aller nichtöffentlichen und explizit nicht privatwirtschaftlich agierenden Künstler*innen, Gruppen, Produktions- und Aufführungsstätten sowie Festivals, ist größer als erwartet – und zwar auch jenseits der großen Metropolen Berlin, Hamburg, München sowie der beiden Metropolregionen Frankfurt/Rhein-Main und Rhein-Ruhr, in denen sich aufgrund besonders attraktiver Rahmenbedingungen die Akteur*innen der Freien Szenen erwartungsgemäß konzentrieren. Ein guter Indikator hierfür sind die beim Bundesverband Freie Darstellende Künste (BFDK) gemeldeten Künstler*innen, die – Berlin explizit ausgenommen – rein numerisch 40-60 % aller im jeweiligen Bundesland vertretenen freien darstellenden Künstler*innen repräsentieren. Mit ca. 1.964 Künstler*innen sind im BFDK durchschnittlich zwar nur 123 Künstler*innen, Gruppen und Häuser je Bundesland organisiert. Man darf aber aufgrund einer erst kürzlich vorgelegten Publikation des BFDK über eine Bestandsaufnahme »der Strukturen, Potentiale und Bedarfe der freien Darstellenden Künste aus 16 Bundesländern«³ in den Jahren 2020 und 2021 davon ausgehen, dass die Zahl der freien darstellenden Künstler*innen, einschließlich der oftmals auch in anderen Verbänden organisierten Tänzer*innen und Choreograf*innen, der Objekt- und Figurentheater-Künstler*innen und der Akteur*innen des Kinder- und Jugendtheaters, mindestens doppelt so hoch ist. Berlin bricht mit 8.000 freien darstellenden Künstler*innen und 500 Gruppen alle Rekorde, während tatsächlich nur 433 Akteur*innen – das sind gerade einmal 5 % – im BFDK organisiert sind. Das liegt vor allem am hohen Internationalisierungsgrad der Künstler*innen, die in diesem Fall

3 Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (2021): Markante Leuchtzeichen in einer ausdifferenzierten Theaterlandschaft. Strukturen, Potentiale und Bedarfe der freien darstellenden Künste: Bestandsaufnahmen aus 16 Bundesländern. Berlin.

ebenso wenig organisiert sind wie die nationalen Gruppen und Künstler*innen, die ihren künstlerischen Durchbruch längst geschafft haben.⁴

Deutlich wird bereits in dieser deskriptiven Bestandsaufnahme, dass die Arbeits- und Förderbedingungen der Künstler*innen in den verschiedenen Ländern sehr unterschiedlich sind, was sich an folgenden Indikatoren erkennen lässt:

- Die **Zusammensetzung** der Freien Szenen verändert sich von Bundesland zu Bundesland einschließlich historischer Besonderheiten,
- die **Finanzierungsanteile** für die freien darstellenden Künstler*innen schwanken von Land zu Land und verändern sich nur sehr wenig, meist nach mühevoller Lobbyarbeit, ohne dass die Erfolge nachhaltigen Charakter tragen,
- die **Instrumente der Förderung** unterscheiden sich von ihrer Zahl, ihrer Definition, ihrer Ausrichtung und Ausstattung erheblich von Bundesland zu Bundesland (s.a. Studie IV.1),
- die **Vergabeverfahren** sind sehr unterschiedlich und reichen von strikten Vergaben von Mitteln durch die Kulturpolitik über Vergaben durch von der Politik eingesetzte Jurys, über Vergaben durch den jeweiligen Landesverband bis – in noch viel zu seltenen Fällen – Vergaben durch die beteiligten Künstler*innen selbst (Stuttgart u.a.).⁵

1.3 Rahmenbedingungen der Kultur

Die Bundesrepublik Deutschland ist ein Bundesstaat in der Mitte Europas, der als freiheitlich-demokratischer und sozialer Rechtsstaat konstituiert ist. Er besteht seit der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten im Jahr 1990 aus 16 Bundesländern, die zugleich als dem Bund nachgeordnete Verwaltungseinheiten dienen.

In Deutschland leben etwa 83 Mio. Menschen auf einer Fläche von knapp 358.000 Quadratkilometern, was im Schnitt zu einer gegenwärtigen Besiedlung von 233 Einwohner*innen je Quadratkilometer führt. Zu berücksichtigen sind allerdings die riesigen Schwankungen zwischen Metropolen wie München (4.686 E/km²), Berlin (4.052 E/km²) und Stuttgart (3.052 E/km²), während die Gemeinde Wiedenborstel in Schleswig-Holstein mit nur 2,4 Einwohner*innen je Quadratkilometer die am dünnsten besiedelte deutsche Gemeinde ist. Nordrhein-Westfalen (526 E/km²), das Saarland (383 E/km²), Baden-Württemberg (311 E/km²) und Hessen (298 E/km²) sind die vier am dichtesten besiedelten Bundesländer, während Mecklenburg-Vorpommern nur noch über eine Bevölkerungsdichte von durchschnittlich 69 Einwohner*innen je Quadratkilometer verfügt. Die **Hauptstadt Berlin** ist die bevölkerungsreichste Stadt des Landes, gefolgt von den Millionenmetropolen Hamburg, München und Köln. Der größte Ballungsraum ist das Ruhrgebiet, gefolgt vom der Metropolregion Frankfurt/Rhein-Main.

Die Geburtenrate ist mit 1,57 Geburten je Frau im Vergleich mit der Weltfertilitätsrate, die 2017 bei 2,4 Geburten je Frau liegt, niedrig.⁶ Anders als zu erwarten, liegen die Fertilitätsraten und damit der Zuwachs an junger Bevölkerung in ländlichen Gebieten, Vor-

4 Ebd.

5 Ebd.

6 IDA/IBRD (2019): World Development Indicators.

orten oder kleinen Städten deutlich höher als in Metropolen oder Universitätsstädten, wo Wohnraum für junge Familien zunehmend unerschwinglich ist. Dies ist ein Grund mehr dafür, künstlerische und kulturelle Bildungsangebote vor allem in den ländlicheren Gebieten und Vororten zu verstärken, um die zukünftigen Publika, Stakeholder und künstlerischen Nachwuchskräfte nachhaltig und wirksam zu erreichen.

Die regionale Verortung der Bundesländer

Um die Kultur- und Theaterentwicklungsplanung in der Bundesrepublik zu erfassen, muss die **regionale Verortung** der zu untersuchenden Bundesländer diskutiert werden.

Während die öffentlichen und Freien Szenen in Süd- oder Westdeutschland finanziell vergleichsweise gut ausgestattet sind, sind sie es mitnichten in den ostdeutschen Bundesländern. Hier geht noch immer eine finanzielle und kulturpolitische Kluft durchs Land, die zu einem Wegzug vieler Künstler*innen führt. **Cultural Drain** bedeutet ähnlich dem Brain Drain in den Wissenschaften und in der Wirtschaft, dass Kommunen, Regionen und Länder ihre Künstler*innen verlieren, weil sie keine guten Lebens- und Arbeitsbedingungen sicherstellen können, und die Zuzugsländer und -orte wiederum vom hohen Entwicklungsstand dieser Künstler*innen profitieren können. Dies reißt seit 1990 große Lücken, bis zu der Tatsache, dass es im Osten Deutschlands inzwischen weiße Flecken in der Landschaft der Darstellenden Künste gibt, die im Rahmen der Vereinigung der beiden Länder und aufgrund von Masterplänen des Deutschen Bühnenvereins (DBV) bereits die Hälfte der staatlichen Theaterinfrastruktur und ihrer Künstler*innen verloren haben. In diesen Regionen sind kaum noch Künstler*innen und Gruppen der Freien Szenen und damit auch immer weniger künstlerische und Bildungsimpulse für die dort lebenden Menschen vorhanden.

Das hat eklatante Auswirkungen auf die kulturelle Versorgung, die kulturelle Bildung und das demokratische Selbstverständnis einer Jugend, die einerseits mit schmalen kulturellen und soziokulturellen Angeboten aufwächst und andererseits einem wachsenden rechten Populismus und einer ebenso wachsenden Demokratiefeindlichkeit ausgesetzt ist, die die Errungenschaften des demokratischen Staates mit Hetz- und Lügenkampagnen, neofaschistischen Aufmärschen und »Kinderfängerei« in Sportvereinen, Vereinsheimen und in sogenannten Kultur-Clubs gefährden.

Vor diesem Hintergrund wird die immense und durch nichts zu ersetzende Bedeutung von Kunst und Kultur, von Theater- und anderen kulturellen Angeboten, die für geringe, hochsubventionierte Preise und nahezu barrierefrei zugänglich sind, deutlich. Jeder Cent mehr ist eine Investition in eine demokratische Entwicklung, jeder Cent weniger für die Kultur könnte direkt und indirekt wachsende Zahlen an rechten Wähler*innen und Aktivist*innen mit sich bringen, die die demokratische Basis der Bundesrepublik nachhaltig unterwandern, wie die Wahlerfolge der AfD bei den Bundestagswahlen 2021 in Ostdeutschland stichhaltig beweisen. Hier wurde die AfD in vier von fünf Ländern mit Werten zwischen 18,6 % und 22,7 % der abgegebenen Zweitstimmen jeweils zweitstärkste Kraft. In Sachsen verdrängte die AfD mit 27 % der Zweitwählerstimmen sogar die CDU vom angestammten ersten Platz. Insgesamt holte die AfD im Osten 17

Direktmandate, was Jahre zuvor noch für undenkbar gehalten wurde.⁷ Vor diesen Entwicklungen und deren Verstärkung müssen wir uns insbesondere mit Kunst und Kultur schützen, denn Kultur ist Bildung. Und Bildung und Wissen sind die wichtigsten Güter, die junge Menschen dafür qualifizieren, Populismus in allen seinen Spielarten rechtzeitig zu entlarven und sich für eine demokratische Kultur einzusetzen.

1.4 Kulturentwicklungsplanung (KEP) und alternative Instrumente

Auch wenn es bereits in den 1970er Jahren mit der Politik einer »Kultur für alle« eine erste Welle der Entstehung von Kulturentwicklungsplänen in Städten und Ländern gab, so sind diese Planungsinstrumente, wie wir sie heute sehen und auffassen, doch eigentlich ein Instrument der 2000er und 2010er Jahre. In dieser Zeit wurden sie konzeptionell in den Stand erhoben, über den wir heute sprechen und den wir hier erforschen. Das ist vor allem auch mit einem größeren Selbstbewusstsein der Kulturorganisationen verbunden, die sich eine Planungsklarheit und -sicherheit von der Kulturpolitik und ihren Verbands- und Gewerkschaftsstrukturen wünschen. Um diesen Prozess gut begleiten zu können, sind eine Reihe kleiner und mittlerer Kulturberatungsunternehmen entstanden, die in der Beratung der Kulturbehörden ein zunehmendes Arbeitsfeld sehen und hier nicht selten das Instrument einer KEP oder auch neuere Modelle vorschlagen, wie wir sehen werden.

Patrick S. Föhl schreibt von einem »rasanten Anstieg von Planungsprozessen im gesamten Bundesgebiet« und nennt vor allem erfolgreiche Kulturentwicklungsplanungen in Städten »wie Bremen (2006), Dresden (2007), Köln und Leipzig (2008) mit groß angelegten Kulturplanungsverfahren, [...] ebenso zahlreiche mittelgroße bis kleine Kommunen wie Freiburg (2006), Leverkusen (2008) und Neuruppin (2011)«⁸. Föhl macht für diesen Anstieg eine Reihe von Faktoren verantwortlich:

- die »lange Kadenz der hinlänglich bekannten gesellschaftlichen Herausforderungen«,
- die »zunehmende Bewegungsunfähigkeit der Kulturpolitik« sowie
- die »sehr einseitig verteilte Kulturförderung (Stichworte: Aufrechterhalten/Betrieb kultureller Infrastruktur, Omnibusprinzip)«,⁹ die wachsenden Aufgabenvolumina bei latent stagnierenden finanziellen Mitteln,
- der Bedeutungsgewinn von Kunst in spezifischen Bereichen, während klassische künstlerische Genres wie die Darstellenden Künste unter Druck geraten.

Verfahren der Kulturentwicklungsplanung sollen laut Föhl aufbauend auf Bestandsaufnahmen und Analysen

7 Statista.de (2021): *Infografik. Mathias Brandt. Wahlergebnisse: So stark ist die AfD in den Ländern* [online], <https://de.statista.com/infografik/5926/afd-in-den-landtagen/> [27.09.2021]

8 Föhl, Patrick (2014): Kulturentwicklungsplanung. Instrument zeitgemäßer Kulturpolitik oder überladener Hoffnungsträger. In: Kulturpolitische Mitteilungen. Nr. 144. 1/2014. 32.

9 Ebd.

- »kulturpolitische Zielstellungen formulieren,
- Schwerpunkte setzen, und
- Maßnahmen definieren.«¹⁰

Auch wenn Föhl darauf abstellt, dass »die umfänglichsten Aktivitäten kultureller Planung aufgrund der föderalen Struktur naturgemäß auf der kommunalen Ebene«¹¹ stattfinden, so verweist er auf wichtige Konzeptionen auf der Landesebene, wie beispielsweise die Kunstkonzeption (1989) in Baden-Württemberg, und »inzwischen fast flächendeckende«¹² Konzeptionen im Osten Deutschlands. Das gab für uns den Ausschlag, auf der Ebene der Bundesländer konzeptionell eine erste Untersuchungsebene anzulegen, die uns dann innerhalb der jeweiligen Landesgrenzen auf die nachgeordneten Ebenen führen würde. Ein wesentlicher konzeptioneller Gedanke betrifft zudem die **Beteiligungsverfahren** und die Einbindung aller Stakeholder, zu denen nicht nur die kulturpolitischen und die Verbandsebenen, sondern eben auch die Publika und die Künstler*innen und Mitarbeiter*innen der Organisationen als wichtigste Stakeholder gehören.

Instrumente einer konzeptbasierten Kulturpolitik

Ulrike Blumenreich, die sich ebenfalls sehr ausgiebig mit der Systematik der KEP befasst hat, spricht von »konzeptbasierten Instrumenten der Kulturpolitik« und prägte damit einen in der Wissenschaft heute gängigen Begriff. In der folgenden Grafik wird ihre Unterscheidung der einzelnen Planungsebenen nach strukturellen Gesichtspunkten deutlich. Hier unterscheidet sie

- verfassungsrechtliche Grundlagen,
- Instrumente zur programmatischen Ausrichtung sowie der Analyse und Berichterstattung,
- Governance-Instrumente und
- Operationalisierungsinstrumente

und dient unserer Untersuchung damit im Weiteren als Grundlage der Einordnung.¹³

Anliegen unserer Studie ist es allerdings nicht, zu überprüfen, welche Instrumente in welchem Maße Verwendung finden. Wir untersuchen vor allem den Einsatz und Erfolg und damit auch den zukünftigen Einsatz der Planungs- und Konzeptionsinstrumente.

Bereits in der Rubrik B der Instrumente programmatischer Ausrichtung, also relativ gleichwertiger Instrumente, zeigt sich die Vielfalt: Neben Kulturentwicklungsplänen wird auch auf Kultur- und Spartenkonzepte bzw., wie im Fall der Darstellenden Künste, auf Theaterentwicklungspläne oder -konzepte verwiesen, die in ihrer konzeptionellen

10 Föhl (2014): 33.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Blumenreich, Ulrike (2014): Stand der konzeptbasierten Kulturpolitik in den Bundesländern. In: Jahrbuch für Kulturpolitik 2014, s.a. Übersicht 1.

14 Ebd.

Tabelle 1: Systematik Grundlagen und Instrumente konzeptbasierter Kulturpolitik⁴

A Grundlagen			
Landesverfassungen (Rahmen) Gesetze (Rahmen)			
Bestimmungen zu Kunst und Kultur in den Landesverfassungen		Kulturraumgesetze Kulturförderungsgesetze Kulturfachgesetze	
B Instrumente zur programmatischen Ausrichtung Planungen und Konzeptionen Leitlinien und Strategien			
Kulturentwicklungspläne Kulturkonzepte Sparten- und Teilbereichs-konzepte	Kulturpolitische Leitlinien Kulturleitbilder Kulturpolitische Strategie-papiere Kulturpolitische Grundsatz-papiere und -empfehlungen		C Instrumente der Analyse und Berichterstattung (als Entscheidungs- und Planungsgrundlagen)
			Kulturberichte Bestandaufnahmen/Kultur-analysen Spartenberichte Teilbereichsberichte (z.B. Kulturwirtschaftsberichte)
D Governance-Instrumente Diskurs- und Vereinbarungen Beteiligungsverfahren			
Kulturkonvente Kulturkommissionen/ Kulturbeiräte Kulturdialoge/Diskurse Runde Tische Kulturforen	Zielvereinbarungen Leistungsvereinbarungen		E Operationalisierungsinstrumente
			Förderprogramme/Förderrichtlinien

Ausrichtung und Anwendung nur Nuancen auseinanderliegen und oftmals auch begrifflichen Verwechslungen zwischen Konzept, Konzeption und Plan/Planung unterliegen.

Ulrike Blumenreich selbst betont, dass »innerhalb der Planungen und Konzepte die Kulturentwicklungsplanungen die umfangreichsten Instrumente [sind], die aus folgenden Teilen bestehen:

- Bestandsaufnahme und Analyse,
- kulturpolitische Ziele und ihre Priorisierung,
- Maßnahmen zur Zielerreichung,
- Quantifizierung der benötigten finanziellen oder personellen Ressourcen und
- Maßnahmen zur Zielüberprüfung.«¹⁵ Zugleich bestätigt sie unsere Erkenntnis, dass, weil keines dieser Instrumente geschützt ist und geschützt verwendet wird, es zu Verwischungen zwischen diesen kommt und die Inhalte und Bestandteile der Instrumente nicht einheitlich geregelt sind oder verwendet werden.¹⁶

1.5 Die Auswahl der Bundesländer

Wir haben uns gemäß unserem Forschungsauftrag methodisch auf den Versuch verständigt, einzelne Bundesländer konkreter zu untersuchen und dort ein Erfahrungsbild durch leitfadengestützte Interviews zu erstellen und dieses genauer zu analysieren. Verständigt haben wir uns im weiteren Vorgehen darauf, vier Bundesländer mit ganz unterschiedlichen kulturpolitischen Ausrichtungen und einer verschieden voneinander ausgestatteten und organisierten kulturellen Basisinfrastruktur auszuwählen, um die kulturpolitische und die Landschaft der Darstellenden Künste der Bundesrepublik so repräsentativ wie möglich darzustellen.

Ausgangspunkt unserer Überlegungen hinsichtlich der **regionalen Auswahl** war es, ein ausgewogenes Bild der kulturpolitischen und der Landschaft der Darstellenden Künste abzubilden und hierfür eine verantwortungsvolle Auswahl der zu studierenden Gebiete der Bundesrepublik zu treffen. Gleichzeitig war es uns wichtig, für bestimmte Regionen einheitliche kulturpolitische Voraussetzungen zu definieren und vorzufinden, was die Landesgrenzen überschreitende Regionen und Projekte im ersten Schritt ausschloss. So sind die übergreifenden und angrenzenden Regionen in jeder der vier Teilstudien selbstverständlich berücksichtigt und aufgenommen worden, wie Exkurse nach Brandenburg, Sachsen/Sachsen-Anhalt und Rheinland-Pfalz zeigen.

Wir haben uns – auch im Hinblick auf eine vernünftige Bündelung unserer personellen Ressourcen – in unseren weiteren Überlegungen für vier vertiefte Teilstudien in den vier Bundesländern entschieden, mit denen wir wichtige Teile der bundesdeutschen Wirklichkeit am ehesten abbilden können. Die ausgewählten Bundesländer folgen einem spezifischen Bild:

Für die Länder in der Großregion Zentrum/Süden haben wir uns für das Bundesland **Hessen** entschieden, weil die Frankfurt/Rhein-Main-Region eine der größten und wich-

15 Blumenreich (2014): 201.

16 Ebd.

tigsten Metropolregionen des Landes ist, die zugleich auch als finanzwirtschaftliches Ballungszentrum wesentliche wirtschaftspolitische Impulse in die gesamte Bundesrepublik gibt. Zugleich verfügt Hessen über für unseren Forschungsauftrag hervorragende demografische und geografische Voraussetzungen. Hessen gehört mit einem Altersdurchschnitt von 43,9 Jahren (der Bundesdurchschnitt liegt bei 44,9 Jahren) zu den jüngeren Ländern der Bundesrepublik. Das Bundesland verknüpft zudem metropolitane mit ruralen Regionen, was die Darstellenden Künste und die diese legitimierende und finanzierende Kulturpolitik anhält, den Versorgungsauftrag über die Metropolregion und die weiteren großen Städte Kassel, Wiesbaden und Darmstadt hinaus auszudehnen und hier zum Beispiel auch Gießen und Marburg als Standorte mit einzubeziehen. Zudem hat Hessen mit der bundesweit einmaligen Hessischen Theaterakademie (HTA) einen weiteren wichtigen und beachtenswerten Standortfaktor. Die HTA ist ein einmaliges und vorbildloses Bildungsinstitut, das von den Theaterdepartments der drei Kunsthochschulen, den Theatern des Bundeslandes Hessen und dem Kulturministerium getragen wird und den Studierenden in Regie, Schauspiel, Gesang, Tanz sowie Theater- und Orchestermanagement einmalige Studien- und Berufschancen eröffnet.

Das Nachbarland **Thüringen** ist das zweite Land unserer Auswahl. Seit der Öffnung der Grenze im Jahr 1989 hat Hessen einige Jahre eine Art informeller Patenschaft für Thüringen übernommen und Schützenhilfe beim Aufbau einer neuen administrativen und politischen Infrastruktur geleistet. Auch andere Bundesländer waren daran beteiligt, wie Rheinland-Pfalz, dessen ehemaliger Ministerpräsident Dr. Bernhard Vogel (CDU) im Jahr 1992 auf Bitten des damaligen Bundeskanzlers Helmut Kohl als Parteichef der thüringischen CDU und damit ergo auch als Ministerpräsident Thüringens eingesetzt wurde und in den elf Jahren und vier Monaten seiner Regentschaft auch die kulturpolitischen Grundlagen des Bundeslandes neu verlegte, zentralisierte und verantwortete. Dies beinhaltete – erneut auf Vorlage von Masterplänen des DBV und später mithilfe der Consulting-Firma Actori – eine Strukturreform und Flurbereinigung von wichtigen kleinen Theatern des Bundeslandes, in deren Folge auch große Teile der Künstler*innen der einst florierenden Freien Szenen nach Berlin oder Westdeutschland auswanderten.

An dieser Stelle muss auch der Wechsel der Wählerschaft der CDU (die 1991 und 1995 noch über 50 % der abgegebenen Zweitstimmen erreichte) zur AfD in den vergangenen Jahren reflektiert werden. Die Mehrheit der Thüringer Bürger*innen war von den Folgen des durch die Strukturreform bedingten Kahlschlags, nach der Zeit der ostdeutschen ökonomischen Depression und des Niedergangs der DDR in den 1980er Jahren, ein zweites Mal innerhalb von zehn Jahren hart von falschen Versprechungen betroffen. Dennoch ist Thüringen, gemeinsam mit Sachsen, ein aus traditionellen Gründen noch immer wichtiges Kulturland im Osten Deutschlands.

Nordrhein-Westfalen (NRW), das größte deutsche Flächenland, an der Grenze zu Frankreich, Belgien und den Niederlanden gelegen, mit einer großen Industriegeschichte und einem reichhaltigen Kultur- und Theaterangebot, ist das dritte Land unserer Auswahl. Zum einen ist es das Land mit dem im Vergleich geringsten Einfluss einer ehemals höfischen Struktur auf das heutige Theatersystem, weshalb frühe bürgerliche und demokratische Aspekte für dessen Weiterentwicklung eine entsprechend

große Rolle spielten. NRW ist zugleich symptomatisch für die kurze Geschichte der Bundesrepublik als Industrie- und Einwanderungsland, was bis heute Auswirkungen auf die demografische und Sozialstruktur wie auch auf die kulturelle Nachfrage und Infrastruktur und das künstlerische Angebot hat. Diese Ausgangslage muss in dieser Studie Erwähnung finden, um ein vollständiges und repräsentatives Abbild zu zeichnen.

Schließlich **Berlin**, seit 1990 de jure und seit dem Umzug der Regierung, ihrer Behörden und Ministerien aus Bonn im Jahre 1999 de facto die Hauptstadt der Bundesrepublik und zentraler politischer und medialer Dreh- und Angelpunkt der sogenannten Berliner Republik, ist das vierte Bundesland unserer Auswahl. Als Hauptstadt besitzt es einen klassischen **Doppelauftrag** zwischen Versorgung der Bevölkerung mit Kultur und Repräsentation des Landes, also als kulturelles Schaufenster, nicht zuletzt aufgrund einer massiven medialen wie auch großen touristischen Präsenz und einer großen Zahl an internationalen Botschaften. Zudem hat es den Auftrag, die ehemaligen Schnittstellen zwischen Ost- und Westberlin und damit stellvertretend zwischen Ost- und Westdeutschland besser zu verkitten und zu verschmelzen, die kulturellen Angebote zu vereinheitlichen und damit eine partielle Vereinigungsarbeit zu leisten, die in den vergangenen 30 Jahren durchaus vernachlässigt worden ist. Mit Berlin wird zudem die einzige international wirkende Metropole Deutschlands in die Studie integriert, in der nicht nur Berlins kulturpolitische und finanzielle Sonderstellung der Kultur und ihrer Organisationen betrachtet wird, sondern auch die Exzellenz und Innovationskraft einiger der freien Künstler*innen und Gruppen sowie die Präsenz einiger der besten Theater Deutschlands mit einer ebenso großen internationalen Ausstrahlung. Die Künstler*innen, die in Berlin aktiv sind, gehören zur europäischen Avantgarde, weil es ihnen zum einen gelingt, sich in der am dichtesten mit Gruppen und Künstler*innen besiedelten und bespielten Stadt Europas durchzusetzen, und weil sie zum anderen im ständigen Kontakt, Austausch und in Kollaboration mit internationalen Künstler*innen und neuesten künstlerischen Einflüssen arbeiten. So war Berlin vor der Coronapandemie einer der weltweit wichtigsten und avantgardistischsten Orte der Performativen Künste, etwa vergleichbar mit New York City in den 1970er Jahren.

So haben wir vier durchaus sehr verschiedene und in ihrer Unterschiedlichkeit für das Gesamtbild der Bundesrepublik dennoch sehr repräsentative Länder ausgesucht, in denen wir den oben genannten Fragestellungen mit Materialrecherche, Analyse und empirischen Untersuchungen nachgehen wollen.

Kulturindikatoren

Laut dem Kulturfinanzbericht 2020 wurden im Jahr 2017 in der Bundesrepublik 11,4 Mrd. € für Kultur ausgegeben, was rechnerisch weniger als 2 % (1,8 %) des gesamten Staatshaushaltes entspricht. Das ist der Rahmen bei der Betrachtung und Analyse der einzelnen Bundesländer und Regionen und ihrer kulturpolitischen Einflussnahme auf Kultur und Kunst und auf die Förderung der Darstellenden Künste. Von Bundesland zu Bundesland schwanken die nominalen und relativen Höhen der Ausgaben für Kultur, was verschiedene Ursachen haben kann und letztlich meist von den Rahmenbedingungen bestimmt wird. Oftmals sind es aber auch politische Initiativen und das Engagement von neugewählten Minister*innen und Staatssekretär*innen für Kultur,

die wesentlich Einfluss nehmen können auf die jeweiligen Kulturkonzeptionen und die damit verbundene Struktur der Kulturausgaben ihres Bundeslandes:

- In **Hessen** lag die Höhe der Kulturausgaben im Jahr 2019 bei **280,5 Mio. €** – das sind **44,52 € je Einwohner*in** –, während die Ausgaben für Theater und Darstellende Künste bei 103,5 Mio. € liegen und damit den größten Einzelposten im Kulturhaushalt darstellen (2019).
- In **Berlin** lagen die Gesamtausgaben Kultur bei **657 Mio. €**, das sind **179,50 € je Einwohner*in**, und 305 Mio. € für Darstellende Künste (2017).
- In **NRW** wurden 2019 **245 Mio. €** für Kultur verausgabt – das sind nur **13,66 € je Einwohner*in** (2021).
- In **Thüringen** liegen die Kulturausgaben in den letzten sieben Jahren konstant bei etwa **180 Mio. €**, das sind **84,90 € je Einwohner*in**; die Ausgaben für die Darstellenden Künste liegen seit Jahren konstant bei ca. 100 Mio. € (2021).

Auch wenn die Zahlen nicht immer auf dem neuesten Stand zur Verfügung stehen, weil von den jeweiligen Behörden nicht aktueller kommuniziert, zeigt sich – mit Ausnahme von Berlin – bei drei von vier Ländern eine überschaubare Höhe der Kulturausgaben, wobei Thüringen hier mit einem Wert von **84,90 € Kulturausgaben je Einwohner*in p. a.** herausragt, der nahezu doppelt so hoch ist wie in Hessen (44,52 €/E) und sechs Mal so hoch wie in Nordrhein-Westfalen (13,66 €/E). Es zeigt die Bedeutung, die der Kultur von der Politik beigemessen wird, die Intensität, mit der die Politik diese in den letzten zehn Jahren gefördert hat, aber auch die Ironie sinkender Bevölkerungszahlen, durch die die Pro-Kopf-Ausgaben automatisch steigen. Berlin wiederum hat durch die Sonderfinanzierung des Bundes auch einen Sonderstatus und kann deshalb unbedenklich mit dem »geschenkten« Geld des Bundes nach außen hin kulturell repräsentieren. Dennoch verausgabt auch das Land Berlin überdurchschnittlich viele Mittel für die Kultur, um die hohe Konzentration an Künstler*innen und Kultureinrichtungen sowie die hohe Qualität und Innovationskraft künstlerischer Produktionen zu erhalten und weiterzuentwickeln.

Nur aus den Kulturindikatoren allein kann die Antwort auf die Frage nicht abgeleitet werden, ob man die **Bundesrepublik als Kulturland** bezeichnen kann und darf. Hierfür müssen weitere Voraussetzungen erfüllt werden, um diesem Titel voll und ganz gerecht zu werden. Dazu gehört zum Beispiel auch ein elementares Bekenntnis des Staates und der Bundesländer zur Kultur, wie es zum Beispiel ein **Staatsziel für Kultur** sein könnte.

Dieses ist allerdings nicht in der Verfassung verankert, auch der Anteil der Kultur am Bruttosozialprodukt (BSP) liegt unter 2 % und ist damit im Vergleich zu den meisten anderen Ressorts (Arbeit und Soziales, Verteidigung, Verkehr und digitale Infrastruktur u.v.a.m.) sehr niedrig, dennoch würde die Frage von den meisten Kulturpolitiker*innen und Kulturschaffenden erstaunlicherweise noch immer mit großer Mehrheit bejaht werden. Warum das so ist, ist eine weitere Frage, die uns während der acht Monate Studienzeit beschäftigt und bewegt hat. Für die einen ist es möglicherweise der Vergleich mit den vielen besuchten Ländern in Europa und in der Welt, in denen Kultur eine sehr untergeordnete Rolle spielt. Aus einem solchen Vergleich heraus wächst die Bundesrepublik zu einem großen Kulturland. Andere wiederum haben nur die Sicht auf Berlin, eine Stadt, die vorzüglich von Land, Stadt und Bund gefördert wird und zu Recht als ei-

ne Weltkulturstadt gelten darf. Wiederum andere haben die Verschlechterungen nicht wirklich realisiert, was die Kulturförderung und die Ausstattung der Kulturorganisationen und der Kulturimmobilien betrifft, und sind zweckoptimistisch geblieben.

Da wir uns in der Studie nicht vordringlich mit dieser Frage beschäftigen konnten, soll diese hier auch unbeantwortet bleiben, dennoch berührt sie unser Forschungsgebiet und schwebt im sogenannten Reflexionsraum unserer Studie und im Politikkontext ohnehin immer mit.

1.6 Das Verhältnis zwischen Künstler*innen und Kulturpolitik

Maßgeblich für den Erfolg der Kulturpolitik im Allgemeinen und der Kulturentwicklungsplanung im Besonderen ist das Verhältnis der Künstler*innen und der Gesamtheit der Stakeholder zur Kulturpolitik und vice versa. Hier ist die Fragestellung leitend, wie gut die Kommunikation zwischen beiden funktioniert und ob es ein Grundvertrauen in die Arbeit der jeweils anderen Seite gibt.

Naturgemäß ist das sehr unterschiedlich in den Bundesländern und den Kommunen zu verzeichnen. Besonders vorbildlich ist die Kommunikation im Bundesland Hessen, die von der Kulturministerin Angela Dorn und ihrer Staatssekretärin für Kunst Ayse Asar positiv entfaltet wird, sodass Künstler*innen immer Zugänge erhalten und gehört werden – mit dem positiven Ergebnis, dass auch die Förderung kontinuierlich gewachsen ist. Ein anderes positives Beispiel, bezogen auf die gesamte Bundesrepublik, ist die Kulturpolitik der Stadt Stuttgart im Bundesland Baden-Württemberg, die laut den Interviewten sowohl ihren öffentlichen Einrichtungen wie auch und vor allem ihren freien Künstler*innen und Theaterhäusern mit größtem Respekt, Vertrauen und Entgegenkommen begegnet. Auch Berlin könnte ein solches Beispiel sein: Die Kulturspitze, in Person des Kultursenators Dr. Klaus Lederer und seines Staatssekretärs für Kultur, Dr. Torsten Wöhlert, geht proaktiv auf die Organisationen und die Einrichtungen, Gruppen und Künstler*innen der Freien Szene zu, allerdings wird die unter den beiden liegende Kulturverwaltung, die als Ansprechpartner dienen sollte, von den meisten Interviewten als nicht mehr zeitgemäß, bürokratisch, langsam und wenig entgegenkommend bezeichnet – also ein Armutszeugnis für die durch diese Verwaltung fließenden Millionen und das Engagement ihrer Spitze. Hieran sieht man auch, dass die Spitze einer Kulturverwaltung nur die eine Seite der Medaille ist und wenig ausrichten kann, wenn die Verwaltungsebene nicht mitgeht oder sich gegen innovative Vorschläge und Veränderungen stellt.

Allen Interviews lässt sich allerdings entnehmen, dass dem unmittelbaren Verhältnis zwischen Künstler*innen und Kulturbehörden, jenseits der intervenierenden und kommunizierenden Rolle der Verbände, die wichtigste Rolle bei der Bestimmung der Qualität und des Erfolges der kulturpolitischen Arbeit zukommt. Werden Künstler*innen und Mitarbeiter*innen der Exekutive bzw. auch Abgeordnete auf den Ebenen des Landes und der Kommune in ihrem Austausch zu sehr voneinander distanziert und separiert, zum Beispiel durch übereifrige Verbände, dann entstehen Missverständnisse und andere Fehlkommunikationen, auf die schließlich auch Fehleinschätzungen der Arbeit des jeweils anderen folgen.

Aufbau des Textes

Unsere Studie ist, den vier Untersuchungen der Bundesländer folgend, nebst Einführung und Optionen in sechs Kapitel unterteilt. Nach der hier erfolgten knappen Einführung in das Thema, in den Forschungsauftrag und in die verschiedenen Möglichkeiten, mittels derer Kunst und Kultur in Städten, Regionen und Ländern geplant, entwickelt und gefördert werden können, werden in den folgenden vier Kapiteln die Teiluntersuchungen und Erkenntnisse zu den Darstellenden Künsten und der Verwendung von kulturpolitischen Planungsinstrumenten in den vier Bundesländern Hessen, Thüringen, Berlin und Nordrhein-Westfalen vorgestellt. Die wesentlichen Ergebnisse und Erkenntnisse werden schließlich im sechsten Kapitel zusammengefasst und synthetisiert.

Die empirische Auseinandersetzung beginnt mit dem Bundesland **Hessen**, im Zentrum der Bundesrepublik gelegen, vertraut mit vielen Themen und zu lösenden Antagonismen, die für die Zukunft der Darstellenden Künste von großer Bedeutung sind.

Es folgt die Untersuchung des Nachbarlandes **Thüringen**, in dem Kultur einen der größten wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Schwerpunkte des Landes und seiner Kommunen darstellt. Insofern hat dieses Land zwar einen Sonderstatus inne, ist strukturell jedoch vergleichbar mit den anderen ostdeutschen Bundesländern, die ähnliche Erfahrungen eines gesellschaftlichen Strukturwandels erfahren haben.

Es folgt **Nordrhein-Westfalen** als das Bundesland, das sich immer wieder durch wirtschaftliche Umbrüche definiert und sich vor dem Begriff Transformation nicht scheut. Kunst und Kultur werden sehr wertgeschätzt von der Kulturpolitik und gut besucht von den Zuschauer*innen.

Darauf folgt der Studienteil zur Kulturpolitik und den Kulturentwicklungsplanungen in **Berlin**, das als politisches und kulturelles Zentrum des Landes ost- und westdeutsche Kunst, Künstler*innen und Kultureinrichtungen miteinander verschweißt. Die Stadt zieht darüber hinaus Künstler*innen aus aller Welt an, was durch ausreichende Ressourcen gefördert wird, von denen auch die Freien Darstellenden Künste in einem vergleichbar hohen Maße profitieren.

2 Die Darstellenden Künste in Hessen (Melina Eichenlaub)

Hessen hat eine eigene Tradition im Umgang mit den Darstellenden Künsten, das Land hat sich in der Kulturpolitik sehr zurückgehalten. Seit etwa 20 bis 25 Jahren ändert sich das, daher ist nun alles im Aufbau und hat sich bisher gut entwickelt.¹⁷

Dieses Zitat eines hessischen Politikers deutet auf eine erhebliche Veränderung der Kulturpolitik in Deutschlands fünfgrößtem Flächenland hin. Historisch betrachtet geht die stärkere Verknüpfung der politisch-strukturellen und der künstlerischen Ebene bereits zurück in das Jahr 1984, als das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Kunst (HMWK) gegründet wurde. Zuvor lag die Kunst im Verantwortungsbereich des Kultusministeriums. Erst seit den 1980er Jahren ist sie namentlich im Titel eines Ministeriums

17 Ho1.