

6. Kunst- und Kulturförderung

Kultur- und Kunstpolitik in Deutschland steuert ihre Wirkungsmacht in hohem Maße über die Möglichkeit, mit öffentlichen Zuwendungen aus Steuermitteln und anderen staatlichen Einnahmen die Kultur- und Kunstlandschaft finanziell zu fördern. Die Geschichte hält ganz unterschiedliche Fördermodelle von Kunst und Kultur mit »öffentlichen« Mitteln bereit.

6.1 Dionysien in Athen, liturgische Spiele und Kunsthandwerk: Kunstförderung in der Antike und im Mittelalter

Die großen Dionysien, die Theaterfestspiele der Antike, wurden zum Teil von der Polis der attischen Demokratie, aber auch den jeweiligen Choren, wohlhabenden Bürger*innen, die für die Festspiele jeweils die Patschaft und somit Teile der Finanzierung übernahmen, zum Beispiel des Chores, finanziert.¹ Bereits in seiner frühen Geschichte wurde Theater sowohl mit öffentlichen Geldern als auch durch Spenden einflussreicher Bürger*innen unterstützt. Die Förderung stand sowohl im Interesse der Polis mit ihrem Wunsch nach politischer Debatte als auch einzelner Bürger*innen, die auf diese Weise ihr Prestige aufwerten wollten und gleichzeitig einen Raum der Öffentlichkeit förderten, denn die Dionysien und ihre Aufführungen und Darbietungen setzten sich stets mit

1 Meier, Christian (1982): *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München: Beck, S. 62–74.

aktuellen politischen Themen auseinander. Gleichwohl muss angemerkt werden, dass dieser öffentliche Raum nicht allen zugänglich war. In der attischen Demokratie hatten viele Menschen (wie zum Beispiel Frauen, Sklaven, Nicht-Athener*innen) keine politischen Beteiligungs- und Rechte.

In den ersten Jahrhunderten des Christentums und im Mittelalter wurde Kunst vornehmlich für die jeweiligen Interessen der Kirche bzw. der weltlichen Herrschenden genutzt, das wurde in den letzten Kapiteln offensichtlich. Kunstschaffen war somit stets an eine bestimmte Funktion gebunden: Als Zeugnis für Spiritualität und Macht, zur Schmückung von Bauten, Räumen und Körpern, als Zeichen von Einfluss. Sie wurde selten als eine autonome Ausdrucksweise gefördert, geschweige denn, um einen Raum der freien Debatte zu gestalten, vielmehr sollte sie existierende Strukturen stützen und ihnen Ausdruck verleihen. König*innen staffierten ihre Räume mit Bildern, Teppichen und weiteren Artefakten aus, um ihre Macht zu demonstrieren. Kirchen und Klöster präsentierten Kunstwerke, um Zeugnis ihres Glaubens abzulegen und der Allmacht Gottes einen Ausdruck zu verleihen, das Gold der Ikonen repräsentiert dies.

Liturgische Spiele, Mysterien- und Passionsdarbietungen wurden von der Kirche und/oder den jeweiligen Stadtmäzenen oder Feudalherren finanziert. So ist es nicht verwunderlich, dass künstlerische Arbeit und Kunsthandwerk meist im Kontext von Kirchen, Klöstern oder Herrscherhäusern entstanden. Schreiben, Malen, Tanzen und Musizieren waren primär diesen Räumen vorbehalten. Im Mittelalter übernahmen zunehmend auch Zünfte die Finanzierung von Kunst und Kunsthandwerk, was jedoch meist mit eigenen Interessen verknüpft wurde, wenn zum Beispiel sakrale Fenster mit der Symbolik der jeweiligen Zunft in Auftrag gegeben wurden. Innerhalb der Zünfte etablierte sich bereits ein Bürgertum, welches den eigenen Einfluss ebenfalls mithilfe der Finanzierung von Kunst unter Beweis stellte. Aufgrund dieser Korrelation zwischen politischer bzw. religiöser Repräsentanz und Kunstschaffen, spiegelte letzteres meist die kulturellen Normen und Werte der Auftraggeber*innen wider und hinterfragte diese selten.

6.2 Prekäre Figuren der Kunstfreiheit: Närr*innen, Gaukler*innen und die *Commedia dell'arte*

Eine Ausnahme spielen die Närr*innen, die eine lange Tradition haben, nicht nur in Europa, sondern zum Beispiel auch in Afrika, so zeigen es die dortigen Trickster-Figuren. Die Geschichte der Närr*innen ist komplex und reich an Stereotypisierungen, Rassismen und weiteren Formen kultureller Degradierung wie zum Beispiel Aussehen, Körpergröße, soziale oder gesellschaftliche Herkunft. Närr*innen nehmen seit der römischen Kaiserzeit in den unterschiedlichsten politischen und religiösen Kontexten einen Raum ein, in denen sie oftmals Freiheiten und besondere Rechte genossen, gleichzeitig aber auch stigmatisiert und ausgegrenzt wurden. Die Hofnärr*innen dienten nicht nur der Belustigung der herrschenden Elite, sondern waren oftmals deren schärfste Kritiker*innen. Ihnen waren Satire, Ironie und Parodie auch über das Gebaren der Herrschenden erlaubt. In Europa wurden diese Räume nicht nur zur Fasnacht und im Karneval geduldet, auch die Zanni der *Commedia dell'arte* übten Kritik.

Neben den Närr*innen am Hof etablierten sich Gaukler- und Schauspielgruppen, die seit dem Mittelalter auf Messen und Märkten spielten und sich ganz unterschiedlich finanzierten, jedoch meist in prekären Verhältnissen lebten. Die Schauspielgruppen präsentierten Schwanks, komödiantische Stücke, Puppenspiel und Akrobatik, die in der einschlägigen Forschung unter dem Genre Jahrmarktstheater zusammengefasst werden. Auch wenn diese Formen des Jahrmarktstheaters, die sich zu meist über Hutspenden und Eintrittsgelder der Zuschauer*innen finanzierten, in erster Linie zur Belustigung und zum Vergnügen dargeboten wurden, entstanden Räume der Satire und Kritik an den politischen Strukturen.

Die *Commedia dell'arte*, die sich teilweise aus dem volkstümlichen Jahrmarktstheater des Mittelalters entwickelt hat und oftmals an öffentlichen Plätzen auftrat, offenbart die ungeheure Kunstfertigkeit der Künstler*innen, mit der sie kurze akrobatische Szenen und Wortwitz im Stegreif zusammenstellten. Andererseits übte sie in den Verkehren des Alltags sowie den Zuspitzungen menschlicher Begierden

und Gelüste Kritik an den gesellschaftlichen Strukturen. Zudem wird an ihr ein Wandel in der Förderung von Kunstschaffen sichtbar. Zwar wurden einzelne Gruppen von Fürsten, Herzögen und anderen Adligen finanziert, jedoch agierten die meisten unabhängig und finanzierten sich durch Gagen, Spenden der Teilnehmenden und Eintrittsgeldern.² Es kann durchaus behauptet werden, dass sich mit der Commedia dell'arte eine mehr oder weniger unabhängige Theatergruppenstruktur entwickelt hat. Mit der Unabhängigkeit nahm auch die gesellschaftliche und politische Kritik zu. Die künstlerischen Gruppen, die losgelöst von politischen Entscheidungsträgern agierten, thematisierten häufig gesellschaftliche Schief lagen.

6.3 Mäzene, Adel und Klerus: Dreiteilung der Kunstförderung

Mit der Renaissance und der Etablierung von einflussreichen Kaufmanns- und Handelsfamilien wie den Medici in Florenz, Barberini in Rom und Fugger in Augsburg traten gut betuchte Bürger*innen auch als Financiers von Künstler*innen auf, ähnlich den Choregen in Athen. Neben dem Adel und der Kirche etablierten sie ein Fördersystem, in welchem die Künstler*innen jedoch weiterhin abhängig von der Gunst und dem Geschmack der Patrone und Mäzene waren. Allerdings brachte die Renaissance mehr und mehr Künstler*innen hervor, die zwar einerseits die Wünsche der Auftraggeber umsetzten, aber eine unabhängige und persönliche Ästhetik entwickelten. Leonardo da Vincis Werk mag als Musterbeispiel gelten, inwieweit diese persönliche künstlerische Freiheit zu innovativen Impulsen und Neuerungen führte. Auch Lucas Cranach, der Hofmaler am kursächsischen Hof war und Altarbilder schuf, entwickelte eine eigene unabhängige Ästhetik.

2 So wurde bei der Hochzeit des Kronprinzen Wilhelm von Bayern mit Renate von Lothringen 1568 in München eine Commedia dell'arte Gruppe gebucht. Auch war eine Gruppe am Hofe Wilhelms über mehrere Jahre anwesend. Esrig, David (1985): *Commedia dell'arte: Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*, Nördlingen: Greno, S. 24.

Die Förderung der Kunst durch Mäzene, Adel und Klerus ist bis zur Etablierung eines öffentlichen Kunstfördersystems im Deutschen Reich neben den direkten Einnahmequellen durch Hutspenden und Eintrittsgelder maßgeblich. Ab dem 18. Jahrhundert etablierte sich mit dem Erstarken des Bürgertums nicht nur eine von diesem getragene Förderstruktur, die neben verschiedenen Zeitungen und Salons auch Theater, Museen und Konzerthäuser einschloss, sondern ebenso ein kommunales Finanzierungssystem, das sich mehr und mehr von den Wünschen einzelner Financiers löste. Theaterstücke, Konzertbesuche und Ausstellungen sollten einerseits der allgemeinen Bürgerschaft zugänglich gemacht werden. Andererseits wurde auch die Finanzierung auf breitere Füße gestellt und mehr und mehr zur allgemeinen öffentlichen Aufgabe von Städten, Kommunen, Ländern und Staaten. Zwar waren es immer noch Adel und wohlhabende Bürger*innen, die einen großen Teil des Kunstschaffens förderten, doch gründeten sich mehr und mehr Vereine und gesellschaftliche Initiativen, welche zunehmend auch Finanzierungen übernahmen. Nicht selten stand die Förderung im Zusammenhang mit dem Schaffen einer kulturellen Identität bezogen auf die Stadt oder das Land oder mit der Gründung des Kaiserreichs und der Nation.

6.4 Öffentliche Förderung und Konsumlust: Finanzierungsquellen im 19. Jahrhundert und im Deutschen Kaiserreich

Im 19. Jahrhundert gründeten sich Kunstakademien in Düsseldorf und Stuttgart sowie die Musikhochschule in Leipzig. Kunst gehörte zur akademischen Hochschulbildung und wurde zunehmend als allgemeines Gut verstanden, auch wenn die Akademien zunächst nur von männlichen Studenten aus wohlhabenden Häusern besucht wurden, denn das Künstlerdasein erforderte entweder die Gunst eines Financiers oder eine großzügige Apanage. In der Künstlerkolonie Worpswede kamen nach der Gründung 1889 Künstler*innen zusammen, in denen nur wenige, wie Heinrich Vogeler und Otto Modersohn, von ihrer Malerei leben konnten. Paula Modersohn-Becker, die heutzutage wohl berühmteste

Künstlerin der Kolonie, verkaufte zu ihren Lebzeiten fast keine Bilder, sondern lebte zum großen Teil mithilfe der finanziellen Unterstützung ihrer Bremer Familie, von einer Erbschaft und von den Erlösen der Verkäufe ihres Mannes.

Mit der Etablierung von kommunalen, städtischen und staatlichen Orchestern, Theatern und Opernhäusern entstand ein Sektor, in welchem Künstler*innen auch jenseits der Gunst der Kirche, des Adels und bürgerlicher Mäzene von ihrer Profession leben konnten. Sowohl privatwirtschaftliche als auch öffentlich subventionierte Kulturbetriebe boomten regelrecht am Ende des »langen« 19. Jahrhunderts. Einerseits sahen Städte und Kommunen in Kunst und Kultur Sphären, in welchen sowohl nationale Identität als auch demokratische Bildung gefördert und diese Form der Kunstsubvention als nachhaltig und sozial wertvoll angesehen wurde. Andererseits wollten nun nicht mehr nur Klerus, Adel und das Großbürgertum, sondern ebenso Arbeiter*innen und Handwerker*innen sich mit dem Konsum von Kunst und Kultur belohnen und das Leben in Varietés, Shows, Aufführungen und anderen ästhetischen Spektakeln genießen. Die Industrialisierung ermöglichte, dass Design und Mode erschwinglich wurden und jede Person nun Zugang zu den Räumen der Ästhetik hatte. Der lukrative Markt der Kultur- und Kreativindustrie stand in den Startlöchern.

Die Theaterwissenschaftlerin Ruth Freydanck hat die Mannigfaltigkeit der Berliner Theaterlandschaft dieser Zeit erforscht:

»1897 gab es in Berlin außer dem königlichen Opernhaus, dem königlichen Schauspielhaus und dem seit 1896 der Generalintendanz der Hofbühnen unterstehenden Krollschen Theater 15 Bühnen. Dazu kamen zwölf der sogenannten Possen- und Spezialitätentheater. In den Privattheatern gab es insgesamt ca. 18000 Plätze; dazu kamen 4400 Plätze der königlichen Bühnen. Über den weitaus größten Anteil an Platzkapazität verfügen jedoch die Spezialitätenbühnen mit rund 20000 Plätzen. Die Gewerbeordnung von 1869 hatte den Theatern die Befreiung von Konzessions- und Repertoirebeschränkungen ge-

bracht, sie hatte sie gleichzeitig aber auch in die Freiheit des Marktes gelassen.«³

Trotz der hohen Zuschauer*innenzahlen weist Freydank daraufhin, dass Theater kein Ort für Erwerb gewesen sei: »Seine Organisationsstrukturen und das von ihm geschaffene Produkt [...] entzieht sich der für einen Wirtschaftsbetrieb unerlässlichen Kosten-Nutzen-Rechnung.«⁴ Bemerkenswert sind die unterschiedlichen »Produkte« des Theaters, welche sich ganz unterschiedlich vermarkten ließen. So zeigt der Band, dass verschiedener private Institutionen wie das Vorstädtische Theater, welches neben Sprech-, Musik und Tanztheater auch Zirkus und Varietés, Operetten und Singspiele darbot, durchaus florierten und auch politische Themen aufgriffen, bis die Zensur mithilfe der Polizei einschritt, welche die Stücke bis 1869 kontrollierte. Die meisten Privattheater waren mit Schank- und Speisewirtschaften verbunden, die einen Großteil des Umsatzes bestritten.

Im Berliner Prater erhielten 1898 Künstler*innen ungefähr zwischen 60 und 120 Mark im Monat, was nur ein Leben in sehr prekären Umständen ermöglichte, bzw. Nebenverdienste einforderte. Der Eintritt lag bei 30 Pfennig bei 4000 Plätzen.⁵ Das Berliner Thalia Theater hatte 1899 jährliche Kosten von 220 000 Mark. Durch Unterpachtverträge für Programme, Garderobe und Restaurant wurden 46000 Mark eingespielt, der Rest musste über Eintrittsgelder eingenommen werden, die pro Vorstellung 570 Mark mit 1000 Plätzen einbringen mussten, um die Kosten zu decken. Die Eintrittspreise lagen zwischen 1,20 und 7,20 Mark.⁶ Arbeiter*innen in dieser Zeit verdienten zwischen 700 und 900 Mark im Monat.

3 Freydank, Ruth (1995): *Zur Einführung*, in: Ruth Freydank (Hg.), *Theater als Geschäft*, Berlin: Edition Hentrich, S. 10.

4 Ebd., S. 16.

5 Louis, Petra (1995): *Vom Elysium zum Prater: Berliner Vorstadtbühne, der Beginn des privaten Theaterbetriebs im 19. Jahrhundert*, in: Ruth Freydank (Hg.): *Theater als Geschäft*, Berlin: Edition Hentrich, S. 35.

6 Hahn, Ines: *Das Thalia-Theater: Überlebensstrategien einer Possenbühne*, in: Ruth Freydank (Hg.): *Theater als Geschäft*, Berlin: Edition Hentrich, S. 78–80.

Als besonders gutes Beispiel, dass Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts sich nicht nur selbst tragen, sondern auch Gewinne machen konnten, gilt das Berliner Metropol Theater, welches sich 1909 in eine Aktiengesellschaft umwandelte, so zitiert Ines Hahn die Gesellschafterversammlung:

»Die Einnahmen im Geschäftsjahr vom 1.9.1909 – 31.8.1910 betrugen 1.760.916,25 Mark. Um der stetig wachsenden Konkurrenz zu begegnen und den verwöhnten Ansprüchen des Publikums entgegenzukommen, mussten für den Theaterbetrieb große Aufwendungen gemacht werden, sodass ein Bruttogewinn von 550.025,11 Mark verblieb. Nach den nötigen Abschreibungen ergab sich ein Nettogewinn von 356.176,01 Mark. Davon erhält nach den Statuten Direktor Schulz 22.601,05 Mark. An Miete wurden gezahlt 257.464,35 Mark an Gagen und Gehältern 626.978,29 Mark und an Autoren-Tantiemen in Höhe von 150.224,40 Mark. Die Einnahmen aus Entree und Unterpachten betrugen 1.751.232,10 Mark.«

Es wurde, so schreibt Hahn weiter, eine Dividende beschlossen.⁷

6.5 Bauhaus und Kulturstaat: Kunstförderung in der Weimarer Republik

Innerhalb der Bauhaus-Ära in der Weimarer Republik etablierte sich eine neue Form von Ästhetik, die von einer Verbindung künstlerischer Praxis mit internationaler Orientierung, Architektur, Design, sozialer Relevanz und gesellschaftlicher Offenheit, Multiperspektivität und Wirtschaftlichkeit geprägt war. Ganz unterschiedliche politische, gesellschaftliche und spirituelle Strömungen vermengten sich mit pädagogischen, ästhetischen und wirtschaftlichen Bestrebungen. Aus der

7 Hahn zitiert das Berliner Tageblatt vom 12.12.1910. Hahn, Ines (1995): *Das Metropol-Theater: Theater als sichere Geldanlage*, in: Ruth Freydank (Hg.): *Theater als Geschäft*, Berlin: Edition Hentrich, S. 101.

Perspektive der Finanzierung dieser Kunst und Ästhetik wird ein Zusammenwirken der vielen verschiedenen »Töpfe« und deren jeweiligen Strategien sichtbar. Die Stadt Dessau sah in der Gründung eine Chance, zu einem gesellschaftlich attraktiven Ort zu werden. Die Studierenden waren von dem neuen Zeitgeist, den das Bauhaus vermittelte, angezogen und hatten ganz unterschiedliche familiäre Hintergründe, was ein Novum darstellte. Sie finanzierten sich über das Elternhaus, Stipendien oder durch eigene Arbeit. Auch die im Bauhaus erworbenen künstlerischen Fähigkeiten wurden auf ganz verschiedene Weise wirtschaftlich, kulturell und gesellschaftlich eingesetzt. Die einen schufen lukrative architektonische Muster und Designs, andere nahmen eine bestimmte Geisteshaltung oder ein spezifisches Kunstverständnis mit, das ebenfalls kulturelles Kapital im Sinne Bourdieus entfaltete.⁸

Nur ein*e*r von sieben Studierenden schloss das Studium am Bauhaus in Dessau ab, was als ein Zeichen gelten mag, dass ein Hochschulabschluss für Studierende nicht an erster Stelle stand.⁹ Keineswegs konnte davon ausgegangen werden, dass auf diesen Abschluss eine sichere Arbeit im Kunst- oder Kreativbereich folgte. Vielmehr wurden sehr unterschiedliche Wege gegangen, zumal die Weimarer Republik von grundlegenden Transformationsprozessen und einer sehr hohen Armut und Arbeitslosenzahl geprägt war. Das Studium am Bauhaus schien Möglichkeiten zu geben, mit den Wandlungsprozessen, ihren Herausforderungen und Potenzialen umzugehen. Die gegenwärtige Direktorin der Stiftung Bauhaus Dessau, Barbara Steiner, betont, dass

-
- 8 Den Begriff »kulturelles Kapital« entwickelt Pierre Bourdieu in seinem viel beachteten Werk »Die feinen Unterschiede«. Trotz der Kritik, dass auf diese Weise gesellschaftliche Strukturen individuelle Fähigkeiten überlagern, wird gegenwärtig häufig auf das Konzept zurückgegriffen, da es verdeutlicht, wie in der westlichen Kulturgeschichte Kultur zur sozialen Unterscheidung und zur Festigung dieser Hierarchien und Privilegien genutzt wurde bzw. wird. Bourdieu, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
 - 9 Berger, Anika/Hutschenreuter, Stefanie (2026): *Was Sie noch nicht über das Bauhaus wussten*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Hg.), *Substanz der Moderne: 100 Jahre Bauhaus*, S. 7.

dieses in jener Zeit weder rein links war noch eine singuläre Stilrichtung hatte, auch tendenziell rechte Gesinnung und verschiedene ästhetische Stilrichtungen gehörten dazu.¹⁰

Der Austausch, ein Miteinander und eine Wahl an Möglichkeiten einerseits und andererseits die Vorstellung von Transdisziplinarität, eine Verbindung von Kunst und Handwerk, Ästhetik und Wirtschaftlichkeit, Kultur und Bildung eröffneten einen Spielraum, in welchem eine hohe Kreativität und Innovationskraft entstand. Die Kompetenzen, welche die Studierenden und Akteur*innen des Bauhauses erlernten, befähigten sie dazu, den sozial-gesellschaftlichen Transformationen ästhetisch und künstlerisch begegnen zu können, weswegen sich der finanzielle Aufwand für alle Beteiligten zu lohnen schien. Sobald die Nationalsozialisten bei den Kommunalwahlen 1932 in Dessau an die Macht kamen, besiegelten sie das Ende des Bauhauses.

Nicht nur die Kultugesetze geben der Weimarer Republik den Anschein, ein Kulturstaat zu sein, auch in der Finanzierung wird die große Bedeutung von Kunst auch für die kommunale Kulturpolitik sichtbar. So wurden in dieser Zeit, das zeigt Günther Rühle in seinem Werk über das Theater in Deutschland von 1887–1945, nicht nur städtische Theater neu gegründet, sondern mit 50–70 % bezuschusst, der Rest wurde über Ticketeinnahmen eingespielt.¹¹ Hofkapellen und Orchester, die bis dato noch in feudaler Abhängigkeit waren, wurden häufig in kommunale und Landesstrukturen überführt und ebenfalls mit öffentlichen Mitteln, jedoch auch über Ticketeinnahmen und Unterstützung durch Sponsoren finanziert. Die »Deutsche Musikerzeitung« berichtete am 7. Februar 1920 über den ersten flächendeckenden Tarifabschluss für Orchestermusiker, womit der Beruf der Künstler*innen erstmals mit einer transparenten Vergütung verknüpft wurde.

In der Weimarer Republik gelang so nicht nur die Transformation von einer einerseits höfisch und religiös, andererseits großbürgerlich dominierten in eine demokratisch vielseitige Kulturlandschaft. Darüber

10 Interview mit Barbara Steiner, geführt von Anika Berger. Ebd., S. 9.

11 Rühle, Günther (2014): *Theater in Deutschland 1887–1945*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.

hinaus wurde auch das Bestreben sichtbar, Kunst breiten gesellschaftlichen Gruppen zugänglich zu machen, künstlerische Praxis und ihre Stimmenvielfalt öffentlich zu fördern und Tarifstrukturen zu schaffen, welche Künstler*innen sozial absichern sollten. Der Politik gelang es jedoch nicht, den Transformationsprozessen und wirtschaftlich-sozialen Herausforderungen für einen Großteil der Bevölkerung zufriedenstellend zu begegnen. Gesellschaftliche Polarisierungen und extreme soziale Hierarchien waren in allen Bereichen sichtbar und es war der öffentlichen Kulturförderung nicht möglich, mithilfe der künstlerischen Räume die Grundprinzipien der Demokratie innerhalb der Gesellschaft in ihrer Breite zu verankern. Es gelang nicht, einen großen Teil der Bevölkerung von der Bedeutung von Stimmenvielfalt und dem Mut zur Transformation als Garant einer zukunftsfähigen Gesellschaft, wie es das Bauhaus proklamierte, zu überzeugen und so den demokratischen Rechtsstaat zu schützen.

6.6 Förderung von Ideologie und Propaganda: Öffentliche Kultur- und Kunstfinanzierung im Nationalsozialismus

Im Nationalsozialismus wurde die Kunst- und Kulturlandschaft, die sich in der Weimarer Republik etabliert hatte, finanziell nicht weniger gefördert. Sowohl Hitler als auch seine kulturpolitischen Strategen Alfred Rosenberg und Joseph Goebbels glaubten an die Wirkmacht von Kunst und nutzten sie für ihre ideologische Propaganda. Staat und Partei investierten hohe Summen in aufwändige Radio-, Film- und Kunstproduktionen, jedoch nur in diejenigen, die den Nationalsozialismus stützten.¹² Der Etat des Ministeriums für Reichsaufklärung und

12 Die Filmproduktion »Führer und Verführte« (DE/SVK 2023, R: Joachim A. Lang) präsentiert und kontextualisiert historische Sequenzen und rekonstruiert so die Arbeit des Ministeriums von 1938–1945. Offensichtlich wird in diesem Werk die hohe Bedeutung künstlerischer Inszenierungen für das Durchsetzen nationalsozialistischer Ideologie. Mehr Informationen online auf der Website der

Propaganda wuchs im Verlauf der 1930er um mehr als das Zehnfache.¹³ Große Bereich der Kunst und Kultur in Deutschland, wie jüdische Kultur, Kultur von Sinti und Roma, afrikanische Kulturen, die Moderne, Avantgarde und internationale Projekte, wurden zu Feindbildern erklärt und somit nicht mehr gefördert, sondern stigmatisiert und degradiert.

Teil von Hitlers Plan war es, das kulturell konstruierte antisemitische und rassistische Gedankengut mithilfe der Kulturförderung in der Gesellschaft zu verankern. Die Rede auf dem Parteitag in Nürnberg offenbart die Strategie, ästhetische Räume als Austragungsort seiner Version eines »deutschen Volkes« zu begreifen, welches von vermeintlichen Fremdkörpern »gesäubert« werden muss. In der Verknüpfung von »jüdischer Propaganda«, »staatlicher Kulturfinanzierung« und »Moderner Kunst« wird suggeriert, dass eine bestimmte Gruppe (jüdische Menschen) mittels öffentlicher Kulturförderung (Kulturpolitik der Weimarer Republik) ihrer Ideologie (jüdische Zielsetzung der »Zersetzung des deutschen Volkes«) einen ästhetischen Raum (moderne Kunst) gibt, der mit öffentlichen Geldern gefördert wird. Die vielseitige Kunstförderung der Weimarer Republik wird so als »falsches, nicht-nationales« Modell gebrandmarkt:

»Inwieweit dieser freche Überfall auf unsere Kultur und unseren nationalen Kunstbesitz gelungen ist, mögen Sie alle ersehen aus den Ankäufen, die durch Staatsgelder oder durch sonstige Mittel aus öffentlicher Hand erfolgt sind. Von diesen Werken nun den nationalen Kulturbesitz zu säubern, ist eine heilige Pflicht einer politischen Leitung, die sich selbst als im stärksten Gegensatz stehend ansieht zu jenen

deutschen Film- und Medienbewertung: https://www.fbw-filmbewertung.com/film/fuehrer_und_verfuehrer (Aufruf 24.04.2026).

- 13 Daniel Mühlenfeld beschreibt in einem Aufsatz die ungeheure Entwicklung des Ministeriums. Mühlenfeld, Daniel (2006): *Vom Kommissariat zum Ministerium. Zur Gründungsgeschichte des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda*, in: Rüdiger Hachtmann/Winfried Süß (Hg.): *Hitlers Kommissare*, Göttingen: Wallstein, S. 72–92.

dekadenten Kräften, die diese Machwerke dem deutschen Volke aufgenötigt haben!«¹⁴

Offenkundig wird hier Kunst- und Kulturförderung zum Mittel nationalsozialistischer Propaganda. Es sollte nur die Kunst mit öffentlichen Geldern subventioniert werden, welche die Ideologie der politischen Führung unterstützte. Andere Stimmen und Kritik am Regime wurden ausgehebelt, indem sie als »dekadente Kräfte« zu Feindbildern degradiert wurden, die keiner Förderung würdig waren. Nach 1945 benötigte das zerstörte und von der eigenen Schuld traumatisierte Land eine neue Erzählung, die eine demokratische Identität förderte.

6.7 Föderale und sozialistische Identität: Kulturförderung in der west- und ostdeutschen Nachkriegszeit

Die Kulturpolitik der westdeutschen Nachkriegszeit orientierte sich an den über Jahrhunderte etablierten Institutionen und ihren tradierten Besucher*innen, versuchte jedoch die Distanzierung zum Nationalsozialismus einerseits über Programmgestaltung, wie sie in den geschichtlichen Linien dargestellt wurde, zu schaffen, jedoch ebenso über die Finanzierung des Baus neuer Kulturgebäude, was recht gut sichtbar anhand der Architektur der 1950er und 1960er Jahren errichteten Stadttheater und Museen ist.

Kommunen und Länder finanzierten Vorhaben, die landesweite, überregionale und internationale Bedeutung gewinnen sollten. Bundesweit wurden Theater-, Opern-, Festivalhäuser und Bibliotheken eröffnet, deren Architektur Vorstellungen der neuen Sachlichkeit entsprach und mit viel Glas und offen gestalteten Foyers Transparenz und Offenheit suggerieren sollte. Die documenta in Kassel, die 1955 gegründet zunächst in erster Linie Kunst, welche im Nationalsozialismus zensiert und verboten wurde, präsentierte, kann als Zeichen gewertet

14 Eikmeyer, Robert (Hg.) (2004): *Adolf Hitler. Reden zur Kunst- und Kulturpolitik: 1933–1939*, Frankfurt a.M.: Revolver, S. 154.

werden, dass der jungen Bundeskulturpolitik auch ein internationales Ansehen bedeutend war. Der Bund, das Land Hessen und die Stadt Kassel kooperieren auch gegenwärtig miteinander in der Förderung.

Die Aufteilung der Zuständigkeit von Kulturfinanzierung wird an diesen Beispielen deutlich: Die Länder lassen den Kommunen Vortritt in der finanziellen und inhaltlichen Gestaltung der lokalen Kulturlandschaft, engagieren sich jedoch in überregionalen Projekten. Unterstützt wurde auf diese Weise eine föderale Kulturpolitik, die die Macht des Bundes aufgrund der Zentralisierung im Nationalsozialismus in den Hintergrund zugunsten der Kommunen in ihrer lokalen und regionalen Vielseitigkeit rückte. Vom Land erhielten Regionen Schlüsselzuweisungen, welche im Gegensatz zu Zweckzuweisungen die Gestaltungsfreiheit den Kommunen überließen.

Demgegenüber war Kulturförderung in Ostdeutschland zentrale Staatsaufgabe. Die SED-Führung versuchte so das sozialistische Staatsmodell in die Gesellschaft zu übertragen und scheute keine Kosten und Mühen, diese Kultur in den Alltag der Menschen von Kindesbeinen an und über alle gesellschaftlichen Schichten hinweg (Bäuer*innen und Arbeiter*innen einbezogen) zu integrieren. Die unzähligen Jugendclubs, Kulturhäuser und Kunstinstitutionen, die allesamt vom Staat finanziert wurden, bezeugen dies. Um Kunst den elitären Status zu nehmen, wurde, so beschreibt es Birgit Wolf eindrücklich, nicht nur ambitionierte Hochkultur, sondern auch volksnahe Unterhaltungskultur gefördert und so auch »aufgewertet«:

»Denn vor allem die Angebote der Hochkultur wurden von der anvisierten Arbeiter- und Bauernklasse nicht wie gewünscht angenommen, deshalb setzte man zum einen verstärkt auf die soziale Dimension von Kulturbesuchen und zum anderen auf die Unterhaltungskünste. In diese wurde verstärkt investiert, um allen ein Angebot zu unterbreiten, das sie als Bereicherung ihres Alltags empfanden. Entsprechend dem weiten Kulturbegriff wurde jede Art von Kultur gefördert und finanziert: das Gewandhausorchester zu Leipzig ebenso wie das erzgebirgische Blasorchester, die Dresdner Semperoper wie das Theater der jungen Garde in Halle, das Staatsballett und die

Volkstanzgruppe. Diese Förderung brachte eine finanzielle Absicherung aller Künstler*innen und Kulturschaffenden mit sich, die auch unkomplizierte Kooperationen zwischen Institutionen und Sparten ermöglichte.«¹⁵

Obwohl wir heutzutage wissen, dass sich die DDR mit dieser allumfassenden Kulturförderung finanziell übernommen hat und mit ihr versuchte, ihren Führungsanspruch zu untermauern, indem unliebsame Stimmen zensiert wurden, ist der Ansatz beachtenswert, die verschiedenen gesellschaftlichen Bedürfnisse an Kunst staatlich anzuerkennen und finanziell zu unterstützen. Die konsequente Förderung des Versuchs, Kultur und Kunst frühzeitig in das Leben der Menschen zu integrieren, hat Kunst einer breiten Bevölkerung zugänglich gemacht und kann Impulse für gegenwärtige Fördermodelle geben, da es gegenwärtig immer noch nicht gelungen ist, alle Teile der Bevölkerung in das Gestalten und Erleben der Kunst- und Kulturlandschaft zu integrieren.

6.8 Viel Geld trotz Freiwilligkeit: Öffentliche Kunst- und Kulturförderung in der Gegenwart

Obwohl die Förderung von Kunst und Kultur in den Landes- und kommunalen Gesetzen meist eine freiwillige Aufgabe darstellt, genießt der Sektor heutzutage in der Bundesrepublik ein hohes Ansehen und wird dementsprechend mit öffentlichen Mitteln gefördert, sodass Deutschland über eine vergleichsweise ausdifferenzierte und vielseitige Kunst- und Kulturlandschaft mit unzähligen Kulturinstitutionen, Festivals, Zentren und Organisationen verfügt. Die Statistiken belegen, dass der Anteil der öffentlichen Kulturförderung tendenziell in den letzten 80 Jahren gestiegen ist, so stellt der Kulturfinanzbericht 2024 fest:

»Die öffentliche Hand stellte 2021 insgesamt 14,9 Milliarden Euro für Kultur zur Verfügung. Nach dem starken Anstieg der Kulturausgaben

15 Wolf, Birgit (2024): »Die Kunst gehört dem Volke«: Kulturpolitik in der DDR, S. 104.

aufgrund der Corona-Hilfsmaßnahmen im Jahr 2020 blieben die Ausgaben 2021 weiter auf hohem Niveau. Im Vergleich zum Vorjahr mit 14,5 Milliarden Euro stiegen die Ausgaben 2021 jedoch nur um 2,9 %. Zwischen 2011 und 2021 erhöhten sich die öffentlichen Kulturausgaben von 9,4 Milliarden Euro um 59,2 %. Wie in den Jahren zuvor wurde der überwiegende Teil der Kulturausgaben 2021 von den Ländern und den Gemeinden mit 37,6 % bzw. 39,0 % bestritten. Die Länder finanzierten 5,6 Milliarden Euro und die Gemeinden 5,8 Milliarden Euro. Der Bund stellte weitere 3,5 Milliarden Euro und somit 23,4 % bereit. Die Entwicklung der öffentlichen Kulturausgaben unterscheidet sich stark zwischen den Ländern (einschließlich Gemeinden). Während die öffentlichen Mittel für Kultur in den Flächenländern zwischen 2020 und 2021 um 1,1 % stiegen, stiegen sie in den Stadtstaaten um 4,5 %. Die Ausgaben des Bundes erhöhten sich im gleichen Zeitraum um 7,8 %.«¹⁶

Die öffentlichen Ausgaben von Kultur erreichten 2021 einen Wert von 0,41 % des Bruttoinlandsprodukts. Insgesamt stellen, so der Bericht weiter, die öffentlichen Haushalte 1,74 % ihres Gesamtetats der Kultur zur Verfügung, auf die Bevölkerung heruntergebrochen knapp 180€ pro Bürger*in.¹⁷ Durchschnittlich investierte in dieser Zeitspanne jeder Haushalt ebenso einen hohen Betrag in die Kultur:

»Im Jahr 2021 wurden beispielsweise durchschnittlich 238 Euro pro Haushalt für den Erwerb von Zeitungen und Zeitschriften aufgewendet. Der Besuch kultureller Veranstaltungen schlug sich mit 58 Euro und der Erwerb von Büchern mit 125 Euro in den jährlichen Ausgaben je Haushalt nieder.«¹⁸

Während die Öffentliche Hand 180€ pro Bürger*in investierte, gab jeder Haushalt rund 420€ für Kulturgenuß aus. Der Vergleich hinkt jedoch,

16 Statistische Ämter des Bundes und der Länder (2024): *Kulturfinanzbericht 2024*, S. 19.

17 Ebd., S. 19.

18 Ebd., S. 20.

da einmal Bewohner*innen und einmal Haushalte in den Blick genommen wurden und in der Statistik der öffentlichen Ausgaben ein enger, bei den Investitionen der Bürger*innen jedoch ein weiter Kulturbegriff zugrunde gelegt wird, der beispielsweise den Erwerb von Zeitschriften und den Genuss von oftmals nicht öffentlich geförderten Kulturbereichen wie Musicals oder Games miteinschließt.

Aufschlussreich ist die Betrachtung des Verteilungsschlüssels der öffentlichen Förderungen auf die verschiedenen Sparten, was die Wirkmacht der geschichtlich-politischen Entstehungsprozesse, aber auch den Aufwand der jeweiligen Sparte nochmals verdeutlicht. Theater und Musik machen 30,9 %, Museen, Sammlungen und Ausstellungen 19,3 % und die Bibliotheken 12 % aus. Die historische Bedeutung von Konzerten und Theater schlägt sich hier nieder. Im Gegensatz zu Museen, Ausstellungen und Bibliotheken sind Musik und Theater traditionell recht personalintensiv und benötigen oft aufwendige Bühnenbilder, Maske und Kostüme. Im Bereich Denkmalschutz übernehmen die Kommunen rund ein Drittel, der Bund 26 % und die Länder 40 % des Förderkuchens, während die Hochschulen in der Landeshoheit liegen und die internationale Kulturarbeit in der Hoheit des Bundes ist.¹⁹

Der Kulturfinanzbericht unterteilt nicht nur Kunst und Kultur auf recht traditionelle Weise in unterschiedliche Genres, sondern nutzt einen engen Kulturbegriff. Von der Hauptstatistik zunächst unbeachtet bleiben die »kulturnahen« Bereiche wie Rundfunk, Fernsehen, Weiterbildung und kirchliche Angelegenheiten, die in einer Extratabelle geführt werden. Da die Länder den Rundfunk zum großen Teil auch über Rundfunkgebühren finanzieren, ist der Eigenbeitrag mit 4,6 Millionen Euro überschaubar, der Bund unterstützte hier 2021 mit gut 405 Millionen Euro.²⁰ Einen Sonderbereich nimmt die Filmförderung ein, in welcher sich Bund und Länder ebenfalls gemeinsam engagieren. Interessant und vielleicht der vergleichswisen jungen Sparte geschuldet ist, dass Bund und Länder die Förderung mit Anstalten öffentlichen Rechts (Filmförderanstalt, FFA, Bund) und mit unterschiedlichen Fonds

19 Ebd., S. 31.

20 Ebd., S. 49.

und Gesellschaften mit teils kreativen Namen (Nordmedia, Hessenfilm, Medienboard Berlin Brandenburg, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen) fördern. Der Anteil des Bundes liegt hier bei 66 %.²¹

In der Filmförderung jedoch auch in der gesamten öffentlichen Förderung fällt das unterschiedliche Engagement zwischen den Ländern und Stadtstaaten auf. So gab Berlin 2021 durchschnittlich 264,50€ pro Kopf, Hamburg 228,63€, Baden-Württemberg 130,63€ und als Schlusslicht Rheinland-Pfalz 74,05€ aus. Im Ländervergleich (ohne Stadtstaaten Berlin, Hamburg und Bremen) steht Sachsen mit 237,38€ an der Spitze.²² Je nachdem, wo die Menschen leben, in welchem Bundesland, auf dem Land oder in der Stadt, profitieren sie recht unterschiedlich von der öffentlichen Kulturförderung. Darüber hinaus täuscht die Pro-Kopf-Rechnung darüber hinweg, dass nicht alle sozialen, kulturellen und gesellschaftlichen Gruppen gleichermaßen profitieren und das Angebot nutzen.

Ins Auge sticht das zunehmende Engagement des Bundes innerhalb der letzten dreißig Jahren, mehr und mehr in Kulturbereichen zu fördern, die streng genommen in der Länderhoheit liegen. Nach der Wiedervereinigung wurde mit dem Hauptstadt-Kulturfonds und den Berliner Festspielen, welche u.a. die Berlinale organisiert, der Bundeshauptstadt neue kulturelle Relevanz verliehen. 1998 rief die Bundesregierung die schon erwähnte Behörde der/des Beauftragten für Kultur und Medien ins Leben. Das zunehmende Interesse des Bundes, die Kunst- und Kulturlandschaft zu gestalten, wird auch in ihrem von der Bundesregierung und dem Bundestag zur Verfügung gestellten Etat sichtbar, welcher bis heute fast kontinuierlich steigt und nun bei rund 2,5 Milliarden Euro liegt.²³

Die Bundesregierung nutzt in den letzten Jahren vermehrt Kulturpolitik, um politische Strategien zu stärken. Die Förderung von »Green

21 Ebd., S. 91.

22 Ebd., S. 25.

23 <https://www.bundestag.de/presse/hib/kurzmeldungen-1105610> (Aufruf 24.09.2025).

Culture« unter der grünen Staatsministerin Claudia Roth und das Ansinnen, gendergerechte Sprache mit Sonderzeichen zu untersagen, seitens des konservativen Staatsministers Wolfram Weimer verdeutlichen Versuche, bestimmte (parteipolitische) Programmatiken dem Kunstsektor »einzuschreiben«, damit sie gesellschaftlich wirksam werden. Diese Form des kulturpolitischen Nutzens von Förderung auf Bundesebene ist vor dem Hintergrund der im Grundgesetz geregelten Länderhoheit, welche eine zentral gesteuerte staatliche Kulturpolitik ausschließt, nicht unproblematisch.

6.9 Kultur- und Kreativindustrie und kulturelle Trademarks

Neben der öffentlichen Kulturförderung sind die unmittelbaren Einnahmen aus dem privaten Bereich wichtige Finanzierungsquellen der Kunst- und Kulturlandschaft in Deutschland. Die öffentlichen Kultureinrichtungen konnten rund 10 % ihrer Ausgaben hieraus begleichen.²⁴ Eine beachtliche Rolle spielt in der Finanzierung der Kultur- und Kulturlandschaft darüber hinaus die Kultur- und Kreativindustrie. Einem Bericht der »Initiative Kultur- und Kreativwirtschaft« zufolge haben 2021 die 1,8 Millionen Erwerbstätigen der Kultur- und Kreativwirtschaft 2,9 Prozent des Bruttoinlandsprodukt erwirtschaftet.²⁵ Für das Bundeswirtschaftsministerium werden unter dem Begriff »diejenigen Kultur- und Kreativunternehmen erfasst, welche überwiegend erwerbswirtschaftlich orientiert sind und sich mit der Schaffung, Produktion, Verteilung und/oder medialen Verbreitung von kulturellen/kreativen Gütern und Dienstleistungen befassen.«²⁶ Hierzu gehören u.a. die

24 Die Zahlen sind aufgrund der Coronapandemie in diesen Jahren recht schwankend. 2019 wurden 1.128 Milliarden Euro eingenommen, 2021 976 Millionen Euro. *Kulturfinanzbericht 2024*, S. 57.

25 <https://www.kultur-kreativ-wirtschaft.de/KUK/Navigation/DE/DieBranche/uebersicht/uebersicht.html> (Aufruf 04.03.2026).

26 Bundesministerium für Wirtschaft und Energie (2009): *Gesamtwirtschaftliche Perspektiven der Kultur- und Kreativwirtschaft in Deutschland. Kurzfassung eines Forschungsgutachtens im Auftrag des Bundesministeriums für Wirtschaft und*

Rundfunkwirtschaft, der Buchmarkt, der Kunstmarkt, aber auch Design, Werbung, Gaming und Architektur. Die Statistiken zeigen, dass die Kultur- und Kreativwirtschaft ein ernstzunehmender und bedeutender Sektor ist, was deutlich macht, dass Kunst und Kultur ebenso ein zukunftssträchtiges wirtschaftlichen Standbein sind.

In dem Forschungsprojekt »IN SITU: Place-based innovation of Cultural and Creative Industries (CCIs) in non-urban areas« haben wir jüngst als Teil eines europaweiten Forschungskonsortiums die Bedeutung dieses Sektors für ländliche Regionen erforscht.²⁷ Aus der Perspektive der Kulturfinanzierung besonders interessant sind die Potenziale im Zusammenspiel von Kunstinstitutionen, CCIs und Gesellschaft. Bereits etablierte Kunstinstitutionen und gemeinschaftliche Kulturräume fördern oftmals die Gründung von Unternehmungen der Kreativwirtschaft, weil in ihren Räumen kreative Menschen zusammenkommen, die Impulse und ungewohnte Inspirationen geben.

Die Kreativszene wiederum schafft Arbeitsplätze auch für Künstler*innen und kann den Regionen zu neuen Visionen verhelfen, in denen Kunst und Kultur mit wirtschaftlich relevanten Faktoren wie Tourismus, Tradition und Innovation, Kunsthandwerk und Design, aber auch relevante gesellschaftliche Aspekte von Wellbeing, Commoning (Gemeinschaft) und Nachhaltigkeit miteinander verknüpft werden.²⁸ Obwohl Kunstinstitutionen und Kreativszenen hier einander bedingen, fehlt es nicht selten an Kommunikation und Kooperation zwischen den Akteur*innen, sodass das gegenseitige Potenzial nicht immer ausgeschöpft wird. Möglich und visionär ist die gemeinsame Entwicklung von kommunalen oder regionalen Trademarks, welche die traditionellen Besonderheiten und zukünftigen Potenziale einer

Technologie, https://www.kultur-kreativ-wirtschaft.de/KUK/Redaktion/DE/Publikationen/2009/gesamtwirtschaftliche-perspektiven-kuk.pdf?__blob=publicationFile&v=1 (Aufruf 05.02.2026).

27 <https://insituculture.eu> (Aufruf 05.03.2026).

28 Heinicke, Julius/Ranczaskovka, Anna-Maria/Walther, Helena: *Cultural Policy Proposals for CCIs in IN SITU Lab Areas – Deliverable 5.4 (D5.4)*, <https://insituculture.eu/resource/cultural-policy-proposals-for-ccis-in-in-situ-lab-areas-deliverable-5-4-d5-4/> (Aufruf 09.05.2026).

Region verbinden und zu einem kulturellen »Label« entwickeln, welches touristisches, gesellschaftliches, wirtschaftliches und soziales Interesse weckt.

Nicht nur auf dem Land, sondern auch in den Städten kann Kulturförderung noch stärker vor dem Hintergrund der Entwicklung kultureller Trademarks und dem Zusammenspiel von Gesellschaft, Tradition, Kunst, Kreativität und Innovation betrachtet werden. Hierbei ist die Vielseitigkeit der Finanzierungsmodelle entscheidend. Bestimmte Orte wie Bibliotheken, Theater, Museen, Kulturzentren müssen öffentlich gefördert werden, da sie die künstlerische Grundversorgung sicherstellen und dritte Orte erschaffen, die sich selbst nicht allein finanzieren können, jedoch kulturellen, sozialen und gesellschaftlichen » Mehrwert« generieren. Dieser lässt sich nicht immer gleich pekuniär oder betriebswirtschaftlich messen, wertet gleichwohl die jeweilige Region auf. Orte des Genusses und Konsums, die sich hier ansiedeln (Cafés, Restaurants, Unterhaltung, Gaming, Design und Kunsthandwerk) schaffen Umsatz und Arbeitsplätze, ebenso siedeln sich kreative und touristische Unternehmen an. Ausbaufähig ist das strategische Nutzen des hohen Werts, den diese Bündnisse im Bereich Nachhaltigkeit, Gemeinwohl und verantwortungsvollem Umgang mit Ressourcen spielen. Kommunen, welchen es im Sinne der kulturellen Trademarks auf kreative Weise und in Einbeziehung von Kunst, Kultur und Kreativität gelingt, Räume für nachhaltiges mit der Umgebung verbundenes und dennoch global orientiertes Leben zu schaffen, das achtsam mit Ressourcen umgeht, werden auch zukünftig attraktiv sein.

6.10 Die Potenziale der Kulturförderung für eine föderale Demokratie

Der Blick auf die Finanzierung der Kunst- und Kulturlandschaft offenbart sowohl ganz unterschiedliche Arten und Weisen der Finanzierung von Kunst und Kultur als auch die sich dahinter verbergenden historischen Traditionen und (gesellschafts)politischen Strategien. Die Etablierung und Ausgestaltung von Konzerthäusern, Theatern, Opern

und Ausstellungsräumen liegen seit Jahrhunderten in der Hand der regierenden Eliten. So ist es nicht verwunderlich, dass diese auch heutzutage immer großenteils einen öffentlichen Förderbedarf seitens der Länder und Kommunen haben. Die Geschichte der Städte und Länder in Deutschland ist vielseitig. Höfe, Städte, Zünfte, Kirchen und Klöster nutzten Kunst und Kultur recht unterschiedlich und maßen ihnen mal mehr, mal weniger Bedeutung zu. Dies ist heutzutage nicht nur in der Anzahl von Sammlungen, Bibliotheken und Opernbauten sichtbar, sondern spiegelt sich durchaus auch in den unterschiedlichen Förderstrukturen wider. Als Hauptstadt Preußens spielte Kunst in Berlin in den letzten 200 Jahren eine große Rolle, ebenso in Sachsen seit August dem Starken oder auch in der Stadt Weimar seit der nach ihr benannten Epoche.

Kunstgenuss wird zudem immer auch von den Menschen selbst honoriert und bezahlt. Die gegenwärtigen oben angeführten Statistiken verdeutlichen dies, ebenso die Geschichte. Ob Besucher*innen von Gauklerdarbietungen im Mittelalter, von Possen im 19. Jahrhundert oder Revuen in der Weimarer Republik, sie alle finanzierten über Eintrittspreise diese Kunstformen, da sie als Genuss wahrgenommen wurden, für den sich das Zahlen lohnte. Schwieriger wird es bei Formaten von Kunst, Theater und Musik, die neue Wege gehen und unbequem sind. In der Geschichte waren diese abhängig von der Gunst der Kirche und des Adels. Mit der Renaissance konnten Künstler*innen mit der Unterstützung von Mäzenen durchaus auch eigene Agenden und Richtungen entwickeln, was trotz der Abhängigkeit von diesen der Vielseitigkeit der Kunst zugute kam und wodurch Räume geschaffen wurden, in welchen Kritik geübt und Neuerungen gewagt werden konnten.

Der Blick auf den Kulturfinanzbericht zeigt jedoch auch, wie wenig wandlungsfreudig das Fördersystem ist. Kunst und Kultur werden auf sehr traditionelle Weise definiert und nach Disziplinen unterteilt, obwohl inter- und transdisziplinäre Zugänge vielfach schon gelebt werden und in Deutschland meist ein weiter Kulturbegriff Anwendung findet. Digitale Kunst- und Kulturbereiche kommen ebenso wenig vor wie Gaming und weitere sich neu etablierende Kultur- und Kunsträume und Praktiken um Commoning, Awareness und Sustainability. Auch kann

die enge Verbindung von Kunst, Kultur und Creative Cultural Industries stärker berücksichtigt werden, nicht nur in der Auswertung. Die Legitimation und Relevanz von Kunst misst sich nicht an Zuschauer*innen- und Auslastungszahlen, sondern daran, inwieweit sie Orte der Auseinandersetzung mit relevanten Transformationen sind, in denen sich Gesellschaft befragt und kritische Diskurse geführt werden, Reflexionsräume eröffnet und eben in ihrer Umgebung Orte der Innovation und Unternehmen der Creative Cultural Industries entstehen.

Kritisch zu reflektieren ist dabei die strategische Bedeutung, die die amtierende Politik der Kunst zumisst. Kunst muss öffentlich gefördert werden, um der Bevölkerung kulturellen Genuss zu verschaffen, sie in andere Welten zu entführen, ihren Horizont zu erweitern und die kulturelle und kritische Reflexion anzuregen. Kulturförderung ist stets im Zusammenhang der Grundrechte zu lesen und ermöglicht den freien (jedoch grundrechtskonformen) Ausdruck von Künstler*innen, welcher Teil der Demokratie ist. Kulturförderung sollte dabei so wenig wie möglich unter dem Einfluss einer parteipolitischen oder ideologischen Strategie stehen. Es wird in naher Zukunft zu diskutieren sein, ob die Entscheidungen innerhalb der öffentlichen Kunstförderungen von unabhängigen Gremien getroffen werden sollten. Ähnlich ist es in Schweden der Fall. Gemäß dem *Arm's Length-Principle*²⁹ (Abstand auf Armlänge) wird hier über die Kulturförderung von einem unabhängigen Gremium entschieden. Die Politik und das Ministerium garantieren die Mittel, die Entscheidung wird jedoch von unabhängigen Expert*innen getroffen. Im letzten Kapitel wird hierauf noch genauer eingegangen.

29 Per Mangset hat zum *Arm's Length-Principle* einen erhellenden Beitrag veröffentlicht. Mangset, Per (2009): *The Arm's Length Principle and the Art Funding System: A Comparative Approach*, in: Jyväskylä Miikka Pyykkönen/Niina Simanainen/Sakarias Sokka (Hg.): *What About Cultural Policy? Interdisciplinary Perspectives on Culture and Politics*, Helsinki/Jyväskylä: Minerva Kustannus Oy, S. 273–297.

6.11 Kurz zusammengefasst: Geldfragen der Kunst

Geldfragen um Kunst und Kultur sind in der Geschichte einerseits verknüpft mit der Stärkung der Macht und dem Prestige einer bestimmten Gruppe. Andererseits wurde für den Genuss und das Erleben von Kunst und Kultur seitens der Bevölkerung immer schon Geld bezahlt. Folgende Modelle lassen sich ausmachen:

- Klerus, Adel, Mäzene: Kunst wird »beauftragt«, um die eigene Gestaltungsmacht zu zeigen und den gesellschaftlichen und politischen Einfluss zu stärken (private und öffentliche Dimension).
 - Klerus: Religiöse Wirkmacht der Kirche wird verankert (Ikonen, Kirchenbauten), gesellschaftliche Bedeutung des Klerus unterstrichen.
 - Adel: Theater und Oper nutzen dem Prestige und der absolutistischen Stellung der Regent*innen, Sammlungen präsentieren globale Macht und Status.
 - Mäzenatentum: Förderung von Kunst und Künstler*innen verdeutlicht die gesellschaftliche Stellung. Die Umgebung wird ästhetisch gestaltet und ist ein Symbol des wertvollen Lebens und des eigenen Prestiges.
- Kunst dient der Zerstreung und dem Genuss unterschiedlicher Gruppen. Kunst wird im Zeichen des Konsums privat und öffentlich gefördert (private und öffentliche Dimension).
- Kunst wird finanziert, um ein religiöses oder politisches System zu untermauern (öffentliche Dimension), um Kritik zu stützen oder unterbinden, um zu inkludieren oder auszugrenzen.
 - Religiös (z.B. Papst, Bistümer, religiöse Lehnsherren, Kirchenkreise, Klöster und Abteien, Heiliges Römisches Reich, Städte).
 - Feudal (z.B. Herzog- und Fürstentümer, Königreiche, Deutsches Reich, Heiliges Römisches Reich).
 - Bourgeois (z.B. Städte, Zünfte, Nationalstaaten, Stadtstaaten und Hansestädte, Weimarer Republik, Deutsches Reich, Kolonien).

- National (z.B. Deutsches Reich, Weimarer Republik, NS-Regime, BRD, DDR, Kolonien).
- Demokratisch (z.B. Weimarer Republik, BRD).
- Diktatorisch (z.B. NS-Regime, DDR).
- Föederal-demokratisch (z.B. BRD, EU).

6.12 Zukunftsmusik

- Öffentliche Kultur- und Kunstförderung sollte folgende Aspekte von Kunst und Kultur unterstützen:
 - Erinnerung und Erinnerungskultur.
 - Gestaltung von Zukunftsvisionen.
 - Förderung von künstlerischer Vielfalt und (immateriellem) Kulturerbe.
 - Demokratische Reflexion der Gesellschaft und Kritik an der Politik.
 - Genuss, Irritation, Freude, Ärger, Spaß und Anspannung durch Kunst und Kultur.
- Über Kunstförderung sollten unabhängige Jurys entscheiden, welche einerseits die nötige Expertise haben und andererseits die Multiperspektivität der Bevölkerung repräsentieren. Vor diesem Hintergrund stärkt Kunstförderung die Demokratie.
- Da Kulturförderung Bereiche der Erinnerung und des Umgangs mit kulturellem Erbe betrifft, können hier Ministerien, Behörden und Parlamente in die Entscheidungsprozesse mit einbezogen werden.