

JULIUS HEINICKE

GRUND- LAGEN DER KULTUR- POLITIK

MACHTSPIELE,
GELDFRAGEN
UND DAS RINGEN
UM KUNSTFREIHEIT

[transcript] → Kultur- und Museumsmanagement

Julius Heinicke
Grundlagen der Kulturpolitik

Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement

Editorial

Die Kulturlandschaft unterliegt einem tiefgreifenden Wandel durch eine sich stetig verändernde Gesellschaft. Dabei sieht sie sich mit immer neuen Herausforderungen wie Diversität, Digitalisierung und Klimawandel konfrontiert. Um weiterhin ein breites Publikum ansprechen zu können, müssen neue Positionsbestimmungen vorgenommen und die internen Strukturen der einzelnen kulturellen Einrichtungen angepasst werden. Neue Herausforderungen bieten aber auch neue Möglichkeiten, die es zu nutzen gilt. Die Reihe **Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement** bereichert die Praxis dieses Wandels mit aktuellen Konzepten und Leitfäden.

Julius Heinicke (Prof. Dr.) ist Professor und Inhaber des UNESCO-Lehrstuhls für Kulturpolitik und geschäftsführender Direktor des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. Er ist Visiting Professor an der University of Toronto in Kanada und an der University of Arts in Belgrad, Serbien.

Julius Heinicke

Grundlagen der Kulturpolitik

Machtspiele, Geldfragen und das Ringen um Kunstfreiheit

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY-NC-ND 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2026 © Julius Heinicke

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783837682113>

Print-ISBN: 978-3-8376-8211-3 | PDF-ISBN: 978-3-8394-7798-4

Buchreihen-ISSN: 2703-1470 | Buchreihen-eISSN: 2703-1489

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Danksagung	11
------------------	----

1. Einleitung: Kultur, Kunst, Politik?

Ein Spannungsfeld zwischen Freiheit, Norm und Instrumentalisierung.... 13

2. Metaphern und Definitionen von Kultur und Kunst:

Kunst als Spielraum der Kultur 23

2.1 Eisberg, Ameisenhügel, Regenbogen und Fundament:

Metaphern der Kultur

2.2 Kunst und Ästhetik als Spiel- und Kritikraum der Kultur

2.3 Kulturpolitik als Doppelagentin zwischen Bewahren und Verändern

3. Geschichtliche Linien der Kultur- und Kunstpolitik vor 1945

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

3.2 Weinende Ikonen und unsterbliche Königsbilder: Feudale und klerikale

Kunst- und Kulturpolitik im Mittelalter und der Renaissance

3.3 Schöne Kunst und Ästhetik als Symbol der Macht:

Kunst- und Kulturpolitik im Barock

3.4 Die starke Germania: Kulturpolitik der deutschen Nationsbildung

3.5 Koloniale Subjektbildung und Selbstvergewisserung durch Kunst:

Die Kulturpolitik des Bürgertums

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

in der Weimarer Republik

3.7 Antisemitische und rassistische Feindbilder:

Kulturpolitik im Nationalsozialismus.....

4. Geschichtliche Linien der Kunst- und Kulturpolitik nach 1945

4.1 Die Kunst des Neuanfangs: Kulturpolitik in der Nachkriegszeit.....

4.2	Kunst für Alle: Kulturpolitik in der DDR	55
4.3	Nüchterne Ästhetik fürs Bildungsbürgertum: Kultur- und Kunstpolitik als Zeichen des Neubeginns in der BRD	56
4.4	Systemkritik aus der Kunst heraus: Künstlerische Gegenstimmen zur staatlichen Kulturpolitik in der DDR und BRD	58
4.5	Einheitliche Bundeskulturpolitik: Der Einfluss des Bundes nach der Wiedervereinigung	61
4.6	Management, Marketing und Kulturelle Bildung: Kunst- und Kulturpolitik während und nach der Jahrtausendwende	65
4.7	Diversität, Nachhaltigkeit, Polarisierung und Digitalisierung: Grundlegende Transformationen fordern Kultur- und Kunstpolitik der Gegenwart heraus	67
4.8	Exkurs: Kulturpolitik im Wandel der Zeit: Die Geschichte des Berliner Stadtschlusses und das zweischneidige Erbe Preußens	70
4.9	Kurz zusammengefasst	75
5.	Gesetze und Politische Rahmenbedingungen der Kultur- und Kunstpolitik in Deutschland	77
5.1	Rechtsfreie Räume: Die historische Marginalisierung von Kunst- und Kulturgesetzen	77
5.2	Förderer von Demokratie und Diktatur: Kultur- und Kunstgesetze in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus	80
5.3	Kunsthfreiheit: Grundgesetz Artikel 5 Absatz 3	83
5.4	Pflege der Kultur, Ermöglichung von Kunst: Landesgesetze	87
5.5	Kurz zusammengefasst	91
5.6	Zukunftsmusik	92
6.	Kunst- und Kulturförderung	93
6.1	Dionysien in Athen, liturgische Spiele und Kunsthandwerk: Kunsthförderung in der Antike und im Mittelalter	93
6.2	Prekäre Figuren der Kunstfreiheit: Nörr*innen, Gaukler*innen und die Commedia dell'arte	95
6.3	Mäzene, Adel und Klerus: Dreiteilung der Kunstförderung	96
6.4	Öffentliche Förderung und Konsumlust: Finanzierungsquellen im 19. Jahrhundert und im Deutschen Kaiserreich	97

6.5	Bauhaus und Kulturstaat: Kunstförderung in der Weimarer Republik	100
6.6	Förderung von Ideologie und Propaganda: Öffentliche Kultur- und Kunstfinanzierung im Nationalsozialismus.....	103
6.7	Föderale und sozialistische Identität: Kunstförderung in der west- und ostdeutschen Nachkriegszeit	105
6.8	Viel Geld trotz Freiwilligkeit: Öffentliche Kunst- und Kulturförderung in der Gegenwart	107
6.9	Kultur- und Kreativindustrie und kulturelle Trademarks	111
6.10	Die Potenziale der Kulturförderung für eine föderale Demokratie	113
6.11	Kurz zusammengefasst: Geldfragen der Kunst	116
6.12	Zukunftsmusik	117
7.	Governance, Polity und Management: Steuerungsmodelle	119
7.1	Von der höfischen Regulierung zur staatlichen Strategie: Steuerungsmodelle vom 17. bis zum 20. Jahrhundert	119
7.2	Management, Audience Development und Cultural Governance: Versuche der Professionalisierung in den 1990er und 2000er Jahren	121
7.3	Cultural Policy als Modell der Steuerung mit rechtsstaatlicher Verankerung	124
7.4	Demokratie der Kulturen und Demokratie durch Kunst: Cultural Democracy.....	126
7.5	Artistic Democracy: Kunstpolitik als unabhängige Agentin des föderalen Rechtsstaats	129
7.6	Kurz zusammengefasst	133
7.7	Zukunftsmusik	134
8.	Auswärtige Kulturpolitik	137
8.1	Koloniale Strategien der auswärtigen Kulturpolitik	137
8.2	Neuanfänge: Auswärtige Kulturpolitik in der DDR und BRD der Nachkriegszeit	140
8.3	Die dritte Säule der Außenpolitik: Willy Brandts Aufwertung der Auswärtigen Kulturpolitik und Hildegard Hamm-Brüchers zehn Thesen	142
8.4	Auswärtige Kulturpolitik als Public Diplomacy: Frank-Walter Steinmeiers Strategie der Freiheit der Kunst	144

8.5	Auswärtige Kulturpolitik als Vehikel europäischer und nationaler Strategien: Gegenwärtige Beobachtungen	145
8.6	UNESCO und die Deutsche UNESCO-Kommission.....	147
8.7	Kurz zusammengefasst	151
8.8	Zukunftsmusik	152
9.	Kritische Kulturpolitik: Relevante Diskurse, Debatten und Schwerpunkte	155
9.1	Subalterne, Intercultural Mafia und Third Space: Diskurse der 1990er.....	156
9.2	Teilhabe, Kompromisse und Entähnlichung: Diskurse in einer pluralen Demokratie	160
9.3	Impulse junger Menschen	163
9.4	Kreativität ländlicher Räume	165
9.5	Kommunale Ermächtigung: Commoning und Gemeinwohl	166
9.6	Potenziale des Digitalen	168
9.7	Nachhaltigkeit erleben und nicht nur messen	171
9.8	Kurz zusammengefasst	174
9.9	Zukunftsmusik	175
10.	Kulturpolitische Grundprinzipien einer reflektierten Gesellschaft	177
10.1	Kultur als strategisches Instrument der Macht	177
10.2	Gemeinschaftliche Reflexion von Kultur: Der Weg zur demokratischen Identität	178
10.3	Kulturpolitische Grundprinzipien zur Gestaltung demokratischer Visionen	180
11.	Kunstpolitische Grundprinzipien: Vollumfängliche Kunstfreiheit und politisch unabhängige öffentliche Kulturförderung	183
11.1	Unterscheidung von Kunst und Kultur und vollumfängliche Kunstfreiheit ..	183
11.2	Unabhängige Entscheidungsgremien: Das schwedische Arm's Length Principle	185
11.3	Kunstpolitische Grundprinzipien einer unabhängigen Förderung	186

12. Kultur- und Kunstpolitik als Gestalterinnen und Hüterinnen der Demokratie: Vier Zukunftsthesen	187
Bibliographie	191

Danksagung

Einige der in der Publikation vorgestellten Analysen und Ergebnisse konnte ich in folgenden Forschungsprojekten entwickeln:

»Freie Theaterszenen in Berlin und Istanbul: Von Prekarität zu Resilienz?«, gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), 572929480 (2026–2029).

»In Situ: Place-Based innovation of cultural and creative industries in non-urban areas«, that has received funding from the EU HORIZON Research and Innovation Actions under Grant Agreement number 101061747 (2022–2026).

»Kulturelle Selbstversorgung: Das Recht junger Menschen auf Kulturelle Selbstbildung«, gefördert im Rahmen der Linie »Kulturelle Bildung in gesellschaftlichen Transformationen«, gefördert vom BMBFSFJ (2023–2025).

»Schnittstellen zwischen Hochkultur und Kultureller Bildung«, gefördert vom Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst (2018–2022).

»Dialoguing@rts – Advancing Cultural Literacy for Social Inclusion through Dialogical Arts Education«, that has received funding from the EU HORIZON Research and Innovation Actions under Grant Agreement number 101132352 (2024–2027).

DAAD SDG Graduate School »Performing Sustainability«. Trilaterales, durch den DAAD gefördertes Graduiertenkolleg zu Kultur und den Nachhaltigkeitszielen (SDGs, *Sustainable Development Goals*). (2016–2025)

Ich danke den Kolleg*innen am UNESCO-Lehrstuhl und Institut für Kulturpolitik für die inspirierenden Diskussionen und die wertschätzende Zusammenarbeit: Meriam Bousselmi, Özlem Canyürek, Cecilia Durojaye-Prüfer, Ruth Emanuel, Lea Frauenknecht, Daniel Gad, Alperen Kalay, Sabine Karmrodt, Beate Kegler, Jule Kerk, Katrin Lohbeck, Birgit Mandel, Maria Neumann, Vanessa-Isabelle Reinwand-Weiss, Serhan Sahin, Julia Speckmann, Helena Walther und Vanessa Zeissig.

Besonders danke ich Luise Dahns und Grischa Feitsch für die Unterstützung bei der Endredaktion.

1. Einleitung: Kultur, Kunst, Politik?

Ein Spannungsfeld zwischen Freiheit, Norm und Instrumentalisierung

In den letzten beiden Jahrzehnten ist eine zunehmende Anspannung auf dem Feld zwischen Kultur, Kunst und Politik beobachtbar. So werden einerseits unterschiedliche Annahmen und Diskurse kontrovers verhandelt, andererseits hat das Ansinnen, Gruppen zu degradieren und auszuschließen eine Dimension angenommen, wie sie in Deutschland seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs selten da gewesen war. Hinzu kommt: Die amtierende Politik mischt sich vermehrt in die Belange der Kunst- und Kulturlandschaft ein, sodass eine breite Öffentlichkeit die Kunstfreiheit gefährdet sieht. Diese unterschiedlichen Phänomene haben zwar verschiedene Ursachen, gleichwohl eint sie, dass Kunst und Kultur aus einer politischen Motivation heraus genutzt werden, was zunächst nicht unüblich ist. Allerdings ist in den letzten Jahrzehnten das politische Interesse deutlich gewachsen, Kunst und Kultur als Raum zur Gestaltung von Identität, Gemeinschaft und Gesellschaft zu nutzen, indem der Ausschluss und die Abwendung von anderen bewusst in Kauf genommen werden.

Sowohl nach dem Zweiten Weltkrieg als auch nach der Wiedervereinigung war der Gestus ein anderer. Trotz vieler Herausforderungen versuchte Deutschland ganz im Sinne der Vereinten Nationen, den Zusammenhalt in den Gesellschaften und das Miteinander in den Vordergrund zu rücken. Die Verfassung der UNESCO von 1945 und das Grundgesetz der Bundesrepublik von 1949 verdeutlichen dies. In bei-

den wird der Respekt gegenüber der Würde des einzelnen Menschen eingefordert.¹ In der DDR wurden Kultur und Kunst als Orte der sozialistischen Gemeinschaftserfahrung genutzt, was sich in den vielen landesweiten Kulturklubs (Jugendklubs, Klub der Werktätigen, Klubhäuser) widerspiegelt. Nach der Wiedervereinigung zielten kulturpolitische Strategien auf die Einheit deutscher Kultur. Allerdings ist ebenso zu beobachten, dass im Zuge der Anwerbung von Gastarbeiter*innen die Förderung von kultureller Vielfalt als deutsche Kulturstrategie nur ansatzweise fokussiert wurde und sich recht spät in den Debatten um »Multikulturalität« niederschlug.

In der Forderung des Frankfurter Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann *Kultur für Alle*, die er 1979 als Buch veröffentlichte, zeitigt sich der Gestus jener Zeit, möglichst vielen Menschen Zugang zu den Räumen der Kultur zu ermöglichen.² Gleichwohl ging es in erster Linie um Teilnahme, weniger um die »Agency«, also die Gestaltungsmöglichkeit unterschiedlicher marginalisierter Gruppen. Menschen mit Migrationsgeschichte werden nur am Rande erwähnt, im Mittelpunkt stehen Kinder, Jugendliche, Arbeiter*innen, Menschen in Gefängnissen und sozial Benachteiligte. Hoffmann versteht Kultur zwar als einen offenen Begriff, doch wird er in erster Linie aus dem deutsch-europäischen Kanon abgeleitet. In der kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung dieser Zeit ist eine ähnliche Tendenz beobachtbar. So wurden in die Diskurse bis zum Beginn der 2000er Jahre zwar multi-, inter- und transkulturelle Theaterpraktiken einbezogen, jedoch als das »Andere« markiert wie zum

-
- 1 Grundgesetz Artikel 1, Absatz 1: »Die Würde des Menschen ist unantastbar. Sie zu achten und zu schützen ist Verpflichtung aller staatlichen Gewalt.« In der Verfassung der UNESCO von 1945: »Die weite Verbreitung von Kultur und die Erziehung zu Gerechtigkeit, Freiheit und Frieden sind für die Würde des Menschen unerlässlich und für alle Völker eine höchste Verpflichtung, die im Geiste gegenseitiger Hilfsbereitschaft und Anteilnahme erfüllt werden muss.«
 - 2 Hoffmann, Hilmar (1979): *Kultur für alle: Perspektiven und Modelle*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Beispiel »Das Theater der Anderen« (Christopher Balme)³ oder »Das eigene und das fremde Theater« (Erika Fischer-Lichte)⁴.

Mit der deutschen Wiedervereinigung, auch schon in den Jahren zuvor, wurde die Konkurrenz zwischen verschiedenen Gruppen immer größer und Xenophobie zu einer gesellschaftlichen Herausforderung, in welcher – ähnlich wie in den akademischen Diskursen – nicht-deutsche Kulturen als etwas »Anderes« stigmatisiert wurden. Der Gebrauch von Kultur als Differenzsystem zwischen »Eigenem« und »Anderem« schürt Fremdenhass, so zeigt die »Mitte-Studie«, dass Menschenfeindlichkeit sich auf bestimmte Gruppen bezieht, die mithilfe kultureller Kategorien von der »eigenen« abgegrenzt werden.⁵ Rassistische Feindbilder gehen stets mit stereotypen Metaphern einher (z.B. »fremd«, »faul«, »pervers«), die sich über kulturelle Bilder erschließen.⁶ Auf der anderen Seite nimmt seit dieser Zeit der kritische Diskurs um Inter- und Transkulturalität an Fahrt auf und versucht, kulturelle Vorurteile zu

-
- 3 Balme, Christopher (2001): *Das Theater der Anderen: Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*, Tübingen: Francke.
 - 4 Fischer-Lichte, Erika (1999): *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen: Francke.
 - 5 Andreas Zick/Beate Küpper/Nico Mokros (Hg.) (2023): *Die distanzierte Mitte: Rechtsextreme und demokratiegefährdende Einstellungen in Deutschland 2022/23*, Bonn: Dietz, hier S. 152: »Das GMF-Konzept beschreibt miteinander zusammenhängende Stereotype, Vorurteile und andere Ausdrucksformen der Abwertung von bestimmten Gruppen in der Gesellschaft, wie Jüdinnen und Juden, Muslim:innen, Sinti:zze und Rom:nja, Wohnungslosen und weiteren Gruppen. Dabei äußert sich das Verhältnis von Gleichheit und Ungleichheit aufgrund von (vermeintlichen) Gruppenzugehörigkeiten als generalisiertes Abwertungs- beziehungsweise Vorurteilmuster, dessen Zusammenhänge in zahlreichen Studien, allen voran der GMF-Langzeituntersuchung sowie den Mitte-Studien, geprüft und bestätigt wurden.«
 - 6 Ebd., S. 154: »Der Rassismus, wie er größtenteils auch in den bisherigen GMF-Studien erfasst wurde, entspricht unseres Erachtens in erster Linie einer Abwertung und Zurückweisung von Gruppen, die als »hinzukommende Fremde« kategorisiert, mit »anderer Herkunft« und vermeintlich kulturellen wie auch scheinbiologischen Merkmalen markiert beziehungsweise als solche rassifiziert werden [...]«.

dekonstruieren und einem inklusiven Gestus folgend verschiedene Kulturen zu einen. Der postkoloniale Diskurs und Nelson Mandelas Vision der Rainbow Nation in Südafrika, die nach dem Ende der Apartheid 1994 weltweit bekannt und beachtet wurde, waren hier ebenso prägend. In Berlin feierten in diesen Jahren tausende auf der Loveparade und dem Christopher Street Day und zelebrierten das Bild einer bunten Gesellschaft.

Innerhalb der Postcolonial und Gender Studies, welche sich in dieser Zeit an Universitäten in Deutschland etablierten, wurde die dichotome und polarisierende Struktur, die sowohl dem Kolonialen (»wir« vs. »die anderen«) als auch der abendländischen Geschlechterordnung (»Mann« vs. »Frau«) inhärent ist, aufgedeckt und reflektiert. Das Abweichen von Heteronormativität bzw. einer heterosexuellen Matrix (Butler) wird in der Mitte-Studie ebenfalls als Abwertungskategorie erkannt. Offensichtlich gelingt es den Diskursen und ihren Anwendungen bis heute zu selten, diese Dichotomien zu überwinden. Darüber hinaus förderten post- und dekoloniale Diskurse neben diesen beachtenswerten Formen der Dekonstruktion von kolonialen, homo- und transphoben Vorurteilen ebenfalls einen essentialistischen Gestus. Einige ihrer Vertreter*innen verstehen Kultur als einen exklusiven Raum, der nur von denen genutzt werden könne, die ihn aufgrund von Geburt, Abstammung oder natürlich suggerierter Zugehörigkeit als »das Eigene« proklamieren können. Auch in den Gender Studies etablierten sich Ausschlussmechanismen aufgrund des Geschlechts, was sich insbesondere anhand der Transgenderdebatte zeitigt, in der Transfrauen beispielsweise das Recht, Frau zu sein, von einigen Feministinnen aberkannt wird. In beiden Fällen wird nicht berücksichtigt, dass die Differenzierungskategorien kulturellen Ursprungs sind, jedoch als »natürlich« wahrgenommen werden.

Da die Stereotype und Vorurteile, die hier ins Feld geführt werden, mit kulturellen Bildern und Annahmen verknüpft sind, verwundert es nicht, dass die einflussreichsten theoretischen Begriffe der letzten Jahr-

zehnte, Judith Butlers »Gender Trouble/Heterosexual Matrix«⁷, Homi K. Bhabhas »Third Space«⁸ und Donna Haraways »Situated Knowledges«⁹ daran ansetzen, diese kulturellen Konstruktionen zu dechiffrieren und zu befragen. Kultur- und kunstwissenschaftliche Debatten in Deutschland haben ihre Argumentationen aufgegriffen. So zeigt Fischer-Lichte in der *Ästhetik des Performativen* die liminalen, kulturelle Grenzen überschreitenden Potenziale von Theater, Christina von Braun etabliert die Gender Studies innerhalb der Kulturwissenschaften und verdeutlicht, wie kulturelle Konstruktionen von Geschlecht seit jeher Wissens- und symbolische Ordnungen prägen.¹⁰ Auch der postkoloniale Diskurs hielt mit Beginn des neuen Jahrtausends langsam Einzug in die deutschsprachigen Kunst- und Kulturwissenschaften, so in Veröffentlichungen u.a. von Susan Arndt, Christopher Balme, Flora Veit-Wild um die Jahrtausendwende.¹¹ Es wird zunehmend sichtbar, dass der Kolonialismus mithilfe kultureller Konstrukte eine binäre Systematik gefördert hat, die nicht nur zwischen Mann und Frau und unterschiedlichen ethnischen Gruppen unterscheidet, sondern diese Differenz als natürlich suggeriert.

Die kultur- und kunstwissenschaftlichen Forschungen weisen vermehrt darauf hin, dass Kunst einerseits genutzt wird, die kulturellen

-
- 7 Butler, Judith (2021, 22. Auflage): *Das Unbehagen der Geschlechter*, Berlin: Suhrkamp.
 - 8 Bhabha, Homi K. (2004): *The Location of Culture*, New York: Routledge Classics.
 - 9 Donna Haraway (1988): *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: *Feminist Studies*, Band 14, Nr. 3, S. 575–599.
 - 10 Braun, Christina von (2001): *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*, Pendo, Zürich; Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
 - 11 Arndt, Susan (2000): *Feminismus im Widerstreit. Afrikanischer Feminismus in Gesellschaft und Literatur*, München: Unrast-Verlag; Balme, Christopher B. (1995): *Theater im postkolonialen Zeitalter: Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*, Tübingen: Niemeyer; Veit-Wild, Flora (2001): *Gebrochene Körper, Körperwahrnehmung in der kolonialen und afrikanischen Literatur*, in: Kerstin Gernig (Hg.), *Fremde Körper: Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*, Berlin: Dahlem Univ. Press, S. 237–245.

Ordnungen in der Gesellschaft zu verankern. Koloniales Theater, rassistische Malerei und exotisierende Musik zeigen dies, ebenso der jahrhundertelange Ausschluss von Frauen aus künstlerischen Sphären.¹² Andererseits wird Kunst auch das Potenzial zugeschrieben, diese Normen zu parodieren, als kulturelle und eben nicht natürliche Bilder zu entlarven und zu dekonstruieren. In den Kulturgeschichten weltweit sind Beispiele dieser Reflexionsmacht von künstlerischer und ästhetischer Praxis zu finden, so die Nörr*innen im Karneval, die Tricksterfiguren in westafrikanischen Kulturen, Skulpturen der Shona in Zimbabwe, die Komödien von Aristophanes, die Commedia dell'arte oder die europäische Avantgarde.¹³

In den letzten 20 Jahren haben dieser Tradition folgend künstlerische Formate und Festivals einen großen Anteil dazu beigetragen, kulturelle Normen zu befragen, die andere ausgrenzen. Das Festival »Foreign Affairs« im Haus der Berliner Festspiele debattierte 2012 (im Vergleich zum internationalen Diskurs gleichwohl relativ spät) postkoloniale Fragestellungen, die bald darauf in der gesamten Kunstlandschaft in Deutschland aufgegriffen wurden und seitdem zu vielen Reflexionsprozessen geführt haben, jedoch die Kulturlandschaft nur langsam wandeln.¹⁴ Die Studierendengruppe Bühnenwatch wies in dieser Zeit mit

12 Heinicke, Julius (2022): *Postkoloniale Kulturpolitik*, in: Azadeh Sharifi/Lisa Skwirblies (Hg.): *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial*, Bielefeld: transcript Theater, S. 177–196.

13 Heinicke, Julius (2022): *Die Verwandlung des festen Fundaments in eine flexible Sphäre: Das transformative Vermögen von Kunst und Kultur und die Folgen für kulturpolitische Staatsziele und Kulturgesetze*, in: *Flexibilität. Jahresbericht 2021 Stiftung Niedersachsen*, S. 8–15, https://www.stnds.de/wer_wir_sind/publikationen (Aufruf 05.02.2026); Heinicke, Julius (2024): *Reconfiguring Postcolonial Cultural Policy*, in: Kene Igweonu: *Routledge Handbook of African Theatre and Performance*, London/New York: Routledge, S. 103–113; Heinicke, Julius (2021): *Mehr lebensnotwendig denn systemrelevant: Kulturpolitische Wirkungsweisen von Kultur- und Kunstschaffen in der Krise*, in: Shoko Suzuki/Christoph Wulf: *Paragrana – Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie: Pandemien im Anthropozän*, S. 191–202.

14 <https://www.berlinerfestspiele.de/programm/archiv/foreign-affairs/2012/stages-of-colonialism-stages-of-discomfort> vom 03.10.2012. Joy Kristin Kalu,

Störaktionen auf koloniale und rassistische Produktionen in Theatern und Seminarinhalte an Universitäten hin.¹⁵ Wenige Jahre später begann die Stiftung Preußischer Kulturbesitz, sich aufgrund der medial sehr wirkmächtigen Kritik und des Rückzugs von Bénédicte Savoy aus dem Expert*innenrat des Humboldt Forums mit der Provenienz und Rückgabe an die Kulturinstitutionen zu beschäftigen. Savoy brachte mit ihren Forderungen und ihrer Forschung einen Stein ins Rollen, sodass seitdem Museen deutschlandweit intensiv Provenienzforschung betreiben und Restitutionsprozesse starten.

Einen weiteren Meilenstein, der gleichzeitig als Wendepunkt gesehen werden kann, ab welchem sich amtierende Politik auffallend häufig in die Räume der Kunst einmischt, setzt die *documenta fifteen* im Jahr 2022. Im Zeichen der Dekolonisierung internationaler Kunstfestivals entschieden sich die Leitung und die beratenden Gremien, Ruan-grupa, ein Künstler*innenkollektiv aus Indonesien, das Festival kuratieren zu lassen, das bewusst eine dekoloniale Perspektive einnahm und in erster Linie Künstler*innen aus dem sogenannten »globalen Süden« einlud. Schon zur Eröffnung wurde das Festival durch eine medial sehr intensiv geführte Debatte um antisemitische Darstellungen in mehreren Kunstwerken eingeholt, die zur Infragestellung des gesamten Festivals führten und verdeutlichten, dass Antisemitismus weltweit ein ernstzunehmendes Phänomen ist, gleichzeitig aber auch einen souveränen kulturpolitischen Umgang mit dem Themenfeld in Deutschland vermissen ließen. Anstatt neben dem internationalen auch den deutschlandweiten Antisemitismus zu entlarven und zu debattieren, wie diesem als auch dem zunehmenden Rassismus begegnet werden kann (ohne beides gegeneinander auszuspielen), mischt sich die Politik seitdem vermehrt in die Geschicke der Kunst ein und versucht mit Resolutionen, Klauseln,

eine der Panelist*innen des Symposiums »Stages of Colonialism/Stages of discomfort«, kritisierte jedoch die kolonialen und rassistischen Darstellungen, die im Zuge des Panels gezeigt wurden (Aufruf 05.02.2026).

15 <https://heimatkunde.boell.de/de/theater-und-diskriminierung> (Aufruf 18.10.2025).

Drohungen und aktivem Einmischen in Juryentscheidungen auf Kunstschaffen direkt Einfluss zu nehmen.

Die Verfassung der Bundesrepublik schränkt den Eingriff der Politik in die Kunst weitestgehend ein. Artikel 5, Absatz 3 des Grundgesetzes formuliert unmissverständlich: »Kunst, Lehre und Wissenschaft sind frei«. Aufgrund der Erfahrungen aus dem Nationalsozialismus, in welchem Kultur- und Kunstpolitik strategisch genutzt wurde, die NS-Ideologie gesellschaftlich zu implementieren, ist das Grundgesetz strikt. De facto hat sich jedoch an der Macht des politischen Einflusses wenig geändert. Gegenwärtig entscheiden die gewählten politischen Parlamente in Bund, Ländern und Kommunen über das Budget der Kunst, sie sitzen in den Gremien und Aufsichtsräten der Mittlerorganisationen (zum Beispiel Goethe-Institut) oder Kulturinstitutionen (Kulturstiftung des Bundes), auch sind sie bei Besetzungen von Leitungen involviert. Bis vor wenigen Jahren wurde dieses Mandat zwar für unterschiedliche Interessen, jedoch weniger genutzt, politisch Einfluss zu nehmen, was sich offensichtlich geändert hat.

Die gegenwärtige Situation lehrt uns daher, genauer zwischen Kunst- und Kulturpolitik zu unterscheiden. In den Parteiprogrammen zur Bundestagswahl 2025 sprechen sich sowohl AfD als auch CDU für eine Leitkultur aus, die sich weniger auf Kunstförderung denn auf einen kulturellen Normenkanon bezieht. Mit »Green Culture« versuchen Bündnis 90 / Die Grünen ebenso ein parteipolitisches Thema kulturell zu verankern, auch wenn Kunstinstitutionen hiervon betroffen sind, geht es in erster Linie auch um Haltungsfragen und Normen. Während außerfrage steht, dass sich politische Parteien mit kulturellen Fragen auseinandersetzen und Einfluss auf den Normen- und Wertekanon nehmen können, solange diese sich im demokratischen und rechtsstaatlichen Rahmen bewegen, stellt sich die Frage, ob kunstpolitische Entscheidungen von derlei politischem Einfluss beeinträchtigt werden sollten. Das Grundgesetz spricht sich dagegen aus, de facto ist Kunst, da sie stets am seidenen Faden der öffentlichen Förderung hängt, welche wiederum von der Gunst der Parlamente abhängig ist, weniger frei als oftmals gedacht, insbesondere, wenn Politik ihren Einfluss aktiv geltend macht. Es wird also zu diskutieren sein, ob ein bestimmter Prozentsatz

des Haushalts grundrechtlich verbürgt in die Kunstförderung gehen sollte und die Entscheidung über die öffentlichen Förderungen von unabhängigen Jurys getroffen werden sollten, ähnlich dem Arm's-Length-Principle in Schweden und anderen nordischen Ländern, welches auf den Armlängenabstand der amtierenden Politik zu Förderentscheidungen und Einfluss auf die Kunst pocht.

2. Metaphern und Definitionen von Kultur und Kunst: Kunst als Spielraum der Kultur

2.1 Eisberg, Ameisenhügel, Regenbogen und Fundament: Metaphern der Kultur

Auf die Frage nach einer Beschreibung für Kultur werden als Antwort oftmals der Eisberg, Ameisenhaufen oder Regenbogen bemüht. Interessanterweise sind die Metaphern der Natur entnommen, obgleich Natur und Kultur in westlichen Denktraditionen häufig als Gegensatzpaar erscheinen. Während Kultur vom Menschen geschaffen wird, war Natur immer schon da, so die Denkweise. Doch nicht erst seit der Debatte um das Anthropozän, der Einsicht, dass der Mensch sich in seinem Denken und Handeln seit geraumer Zeit ganz natürlich in den Mittelpunkt der Welt stellt, weist das Wort »Kultur« auf Versuche hin, die Natur nach den eigenen Regeln zu gestalten. Andererseits wird von Menschen »gemachtes« kulturelles Verhalten häufig dann gesellschaftlich akzeptiert, wenn dies als von der Natur gegeben beziehungsweise als »natürlich« wahrgenommen wird. So lässt sich erklären, warum unter anderem der Eisberg, Ameisenhaufen und Regenbogen gern als Kulturmetaphern bemüht werden. Sie geben der Kultur, die von Menschen gestaltet wird, nicht nur den Anschein von Stabilität, sondern suggerieren, dass sie immer schon Teil der Welt war und ihre Konzepte und Annahmen grundlegend sind, da sie als »natürlich« erscheinen.

Bei genauerer Betrachtung der drei Kulturmetaphern werden Gemeinsamkeiten, jedoch auch unterschiedliche Vorstellungen von Kultur augenscheinlich. Ameisenhügel und Eisberg eint, dass sie einen großen

Teil unterhalb der Oberfläche verbergen, was bildhaft auf die vielen Bereiche der Kultur weist, zum Beispiel auf Normen und Werte, das Unbewusste oder kollektive Imaginäre, die von »Außen« oftmals nicht sichtbar sind und insbesondere in divers-kulturellen Settings viel Sensibilität, Vermittlung und Reflexion einfordern. Regenbogen und Ameisenhaufen eint die Flexibilität ihrer äußeren Struktur. Die Ameisen sind in ständiger Bewegung und verändern stetig ihren Lebensberg, der Regenbogen erscheint nur kurz innerhalb bestimmter Wetterkonstellationen, doch kann er vielerorts auftreten.

Die Bedeutung von Kultur für die Gesellschaft, wie sie anhand des Ameisenhügels sichtbar wird, welcher den zentralen Organisations- und Lebensort der Ameisen darstellt, hat der Deutsche Bundestag 2003 mit der Beauftragung einer Enquete-Kommission unterstrichen. Das höchste politische Gremium in Deutschland beauftragte ein Expert*innengremium, sich mit der Bedeutung von Kultur auseinanderzusetzen, was zeigt, dass den Parlamentarier*innen Kultur ein Anliegen war. In der Präambel des Abschlussberichts, der nach vier Jahren vollendet wurde, argumentiert die Kommission: »Kultur ist kein Ornament. Sie ist das Fundament, auf dem unsere Gesellschaft steht und auf das sie baut. Es ist die Aufgabe der Politik, dieses zu sichern und zu stärken.«¹ Zurecht wird festgestellt, dass Kultur kein Ornament ist, denn das Handwerk des Verzierens liegt im Bereich der Kunst. Allerdings ist wohl auch gemeint, dass Kunstschaffen nicht mehr allein auf das »Schöne« reduziert werden sollte, sondern grundlegende Funktionen der Gesellschaft innehat und daher aufgewertet und von der Politik unterstützt werden sollte.

Die Metapher des Fundaments erinnert an das Bild des Eisbergs. Beides ist kaum veränderbar und starr: Der Eisberg treibt wie eine Fes-tung im Meer, das Fundament versiegelt die Erdoberfläche und lässt keine Wandlung mehr zu. So verständlich der Wunsch der Kommission ist,

1 Deutscher Bundestag (2007): *Schlussbericht Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland«*, <https://dserver.bundestag.de/btd/16/070/1607000.pdf> (Aufruf 05.02.2026), S. 4.

Kultur eine fundamentale Aufgabe zuzuschreiben, suggeriert diese Metapher, dass kulturelle Grundannahmen nicht veränderbar sind. In Anbetracht der gegenwärtigen Debatten um sexuelle Orientierung, Multi- und Transkulturalität, Genderfluidität und des Wandels hin zu einer vielseitigen Gesellschaft, die Veränderungsprozesse als bereichernd erlebt und mit dem Wissen, dass tradierte Handlungsweisen sich aufgrund ökologischer Herausforderung ändern müssen, ist diese Metaphorik nicht ungefährlich. Es wird vermittelt, dass Kultur fest und stark sein muss, um die Gemeinschaft und deren Identität zu festigen.

Die Definition von Bernhard Hoppe und Thomas Heinze in der *Einführung in das Kulturmanagement* (2016) erinnert wiederum an den Ameisenhäufel:

»Kultur ist ein Orientierungssystem, das aus spezifischen Symbolen gebildet und in der jeweiligen Gesellschaft erlernt und weitergegeben wird. Es beeinflusst das Wahrnehmen, Denken, Werten und Handeln aller ihrer Mitglieder, die sich damit als zur Gesellschaft zugehörig offenbaren. Kultur als Orientierungssystem strukturiert für diejenigen Individuen, die sich der Gesellschaft zugehörig fühlen, ein spezifisches Handlungsfeld und schafft damit die Voraussetzung zur Entwicklung eigenständiger Formen des Umgangs mit der Außenwelt.«²

Kultur ist für das Leben in gemeinschaftlichen Gruppen unabdingbar, da die einzelnen Mitglieder auf einen Kodex und ein System zurückgreifen können, die ihnen selbständiges Handeln ermöglichen und vor Bloßstellung, Anecken und Irritationen schützen. Die Ambivalenz der Rolle von Kultur, die hier augenscheinlich wird, liegt in dem hierzulande gängigen menschlichen Bestreben begründet, einerseits Teil der Gemeinschaft, andererseits individuell und selbstbestimmt zu sein. Kulturelle Normen und Werte ermöglichen autonomes Handeln, jedoch nur soweit diese in den Regeln der Gesellschaft stattfinden, was beispielsweise homo- oder

2 Heinze, Thomas/Hoppe, Bernhard (2016): *Einführung in das Kulturmanagement*, Wiesbaden: Springer VS, S. 8–9.

transsexuelle Menschen lange Zeit spüren mussten und durch Degradierungen in vielen Bereichen immer noch erleben. Kultur ist in dieser Definition stets eine gesellschaftliche Gratwanderung: Einerseits gibt sie Verhaltensmuster vor und regelt somit das Leben aller in bestimmten Bahnen. Andererseits muss sie flexibel sein, um sich den unterschiedlichen Veränderungen (z.B. gesellschaftliche, ökologische, politische) anpassen zu können und Handlungsräume und Strukturen zu schaffen, in denen diese erfahren und reflektiert werden können.

Vor diesem Hintergrund ist die Definition von Kultur, die auf der Weltkonferenz der UNESCO 1982 in Mexiko verabschiedet wurde, beachtenswert. Sie beschreibt die Weite von Kultur und erschafft auf diese Weise eine global-umfassende Definitionsrichtung. So wird festgehalten:

»[...] dass die Kultur in ihrem weitesten Sinne als die Gesamtheit der einzigartigen geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekte angesehen werden kann, die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen. Dies schließt nicht nur Kunst und Literatur ein, sondern auch Lebensformen, die Grundrechte des Menschen, Wertsysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen.«³

Dabei geht sie einen Schritt weiter als andere Definitionen, indem sie die selbstkritische und reflexive Funktionsweise von Kultur betont:

»[...] dass der Mensch durch die Kultur befähigt wird, über sich selbst nachzudenken. Erst durch die Kultur werden wir zu menschlichen, rational handelnden Wesen, die über ein kritisches Urteilsvermögen und ein Gefühl der moralischen Verpflichtung verfügen. Erst durch die Kultur erkennen wir Werte und treffen die Wahl. Erst durch die Kultur drückt sich der Mensch aus, wird sich seiner selbst bewusst,

3 Deutsche UNESCO-Kommission (1982): *Erklärung von Mexiko-City über Kulturpolitik. Weltkonferenz über Kulturpolitik*, Mexico, 26. Juli bis 6. August 1982, https://www.unesco.de/sites/default/files/2018-03/1982_Erkl%C3%A4rung_von_Mexiko.pdf (Aufruf 20.10.2025).

erkennt seine Unvollkommenheit, stellt seine eigenen Errungenschaften in Frage, sucht unermüdlich nach neuen Sinngehalten und schafft Werke, durch die er seine Begrenztheit überschreitet.«⁴

2.2 Kunst und Ästhetik als Spiel- und Kritikraum der Kultur

Die Definition der UNESCO bringt einen besonderen Bereich der Kultur ins Spiel, die Kunst. Zwar wird im postkolonialen und ebenso kulturpädagogischen Diskurs zurecht der elitäre und europäisch-westliche Gestus von Kunst kritisiert, allerdings gibt es in jeder Gesellschaft, die mir bekannt ist, Praktiken, die sich von kulturellen insofern unterscheiden, dass sie eine andere vom Alltag losgelöste Dimension entfalten und eine ästhetische oder künstlerische Ausprägung haben. Obwohl diese nicht selten für die Stärkung religiöser, politischer und gesellschaftlicher Eliten eingesetzt werden (z.B. liturgische oder feudale Inszenierungen), sind weltweit Formen sichtbar, welche die Systeme, die sich hinter den Hierarchien und Machtstrukturen verbergen, befragen. Die afrikanischen Tricksterfiguren und europäischen Nörr*innen, das Théâtre de la Foire in Paris, die attischen Komödien im antiken Athen, Gaukler*innen, Minnesänger*innen, Poet*innen und Tänzer*innen haben immer schon weltweit parodiert und Fragen gestellt.

Die Bundeszentrale für politische Bildung beschreibt in einer von ihr vorgestellten Definition Kunst als einen Teilbereich von Kultur:

»Mit Kultur im engeren Sinne werden die Künste und ihre Hervorbringungen bezeichnet: Bildende Kunst, Literatur, die darstellenden Künste (von Theater über Tanz bis Film), Musik, die angewandten Künste wie Design und Architektur sowie die vielfältigen Kommunikationsformen zwischen ihnen.«⁵

4 Deutsche UNESCO-Kommission (1982): *Erklärung von Mexiko-City über Kulturpolitik. Weltkonferenz über Kulturpolitik. Mexico, 26. Juli bis 6. August 1982.*

5 www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/59910/was-ist-kulturelle-bildung (Aufruf 27.10.2025).

Die Breite der Kunst (Architektur und Design sind eingeschlossen) lässt darauf schließen, dass in dieser Definition nicht das Hauptaugenmerk auf die reflexive, kritische Ausrichtung von Kunst, sondern auf das Ästhetische und somit »Wahrnehmbare« und »Erfahrbare« gerichtet ist. Die Unterscheidung zwischen Kunst und Kultur findet sich hier in der unterschiedlichen Form der Wahrnehmung. Anders als gewöhnliche und alltägliche kulturelle Praktiken agiert das Künstlerische immer unter Anführungszeichen, welches einen bewussten Modus markiert. Egal ob ich das besondere Design eines Sofas bestaune oder mich einer Opernarie hingebe, tue ich dies in einem bestimmten Wahrnehmungsmodus, der auch allein der Zweck für dieses Tun sein kann.

Über die Bedeutung, Rolle und Funktion des Ästhetischen, welches oft verwendet wird, um diese Formen der Wahrnehmung und Erfahrung zu beschreiben, haben seit der Aufklärung viele Menschen nicht nur in Europa, sondern weltweit nachgedacht, so zum Beispiel Baumgarten, Kant, Hegel, Soyinka, Reschke, Kasule, Okagbue und Rebenitsch.⁶ Erstaunlicherweise kommen alle mehr oder weniger zu einem ähnlichen Ergebnis, dass Ästhetik und Kunst in einem bestimmten Modus erlebt werden, der sich vom Tun im Alltag abhebt. Dieser Modus kann nur ein Genuss, eine Irritation, ein bestimmtes Erleben und Wahrnehmen im Hören, Fühlen und Sehen sein, aber er geschieht bewusst und nicht nebenbei. Diese Sphären der besonderen Wahrnehmung sind bedeutend für die Reflexion und Selbstkritik, wie sie in der Definition der UNESCO Weltkonferenz in Mexiko betont werden. Das bewusste Hinaustreten

6 Baumgarten, Alexander Gottlieb (2007, Original 1750 erschienen): *Ästhetik* [§§ 614 – 904], Hamburg: Meiner; Höffe, Otfried (Hg.) (2024, 3. Auflage): *Immanuel Kant: Kritik Der Urteilkraft*, Berlin/Boston: De Gruyter; Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986, Originale 1835–1838 erschienen, Hotho-Ausgabe): *Vorlesungen über die Ästhetik* 1–3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp; Okagbue, Osita/Kasule, Samuel (2021): *Theatre and Performance in East Africa*, London: Routledge, 2021; Rebenitsch, Juliane (2012): *Die Kunst Der Freiheit: Zur Dialektik Demokratischer Existenz*, Berlin: Suhrkamp; Reschke, Renate (1995): *Die Asymmetrie des Ästhetischen: Öffentliche Vorlesung am 25.05.1995*, in: *Öffentliche Vorlesungen Humboldt-Universität zu Berlin*, Heft 95; Soyinka, Wole (1990): *Myth, Literature and the African World*, Cambridge: Cambridge University Press.

aus dem alltäglichen Tun bietet die Möglichkeit, dieses bzw. dessen Rahmenbedingungen zu reflektieren. Aus diesem Grunde waren Kunst und Ästhetik immer Orte der Kritik der Gesellschaft, der Religion und Politik, wurden jedoch ebenso genutzt, um kulturelle, politische, gesellschaftliche und religiöse Annahmen und Strukturen zu stärken. So gibt es vielerlei Beispiele rassistischer, antisemitischer, rechter, queer- und menschenfeindlicher Kunst weltweit.

Das reflektierende und somit auch die Annahmen einer Gesellschaft verändernde Potenzial von Kunst kann dem Potenzial von Kultur, Identität und etablierte Strukturen zu stützen und »Natürlichkeit« zu suggerieren, entgegenstehen. So halten Geschichte und Gegenwart einige Beispiele bereit, in welchen Formen von Kunst, die Wandlungen einfordern, von großen Teilen der Gesellschaft skeptisch betrachtet oder abgelehnt werden. Die Kulturwissenschaftlerin Christina von Braun beobachtet innerhalb der gegenwärtigen Debatten um das Thema Gender eine hohe Emotionalität, weil diese als natürlich suggerierte Normen befragen:

»Dennoch ist unbestreitbar, dass sich derzeit auf der Ebene von biologischem Geschlecht wie von Gender (der sozialen Konstruktion von Geschlecht) eine tiefgehende Umwälzung vollzieht. Die Änderung brachte überhaupt erst die Erkenntnis, dass die ›Natur‹ schon immer die Verkleidung der Kultur war. Eben diese erklärt die hohe Emotionalität, mit der über den Wandel der Geschlechterordnung debattiert wird.«⁷

Sie argumentiert weiter, dass westlich geprägte Gesellschaften häufig kulturelle Annahmen als existenziell und gemeinschaftsstiftend bewerten, ohne deren menschengemachte Dimension zu reflektieren:

»Wenn sich sogenannte Naturgesetze als Glaubenssätze erweisen, so rührt dies an existenzielle Bedingungen, die nicht nur das Geschlecht des Einzelnen, sondern auch andere Kategorien angehen

7 Braun, Christina von (2018): *Blutsbande: Verwandtschaft als Kulturgeschichte*, Berlin: Aufbau, S. 12–13.

und die Gemeinschaft überhaupt in Frage stellen. Hierin liegt die Gemeinsamkeit von Homophobie, Antifeminismus, Antisemitismus, Rassismus und Xenophobie: Alle haben einen »Fremdkörper« im Visier, der einerseits gehasst, andererseits aber auch zur Vergewisserung der eigenen Norm gebraucht wird.«⁸

2.3 Kulturpolitik als Doppelagentin zwischen Bewahren und Verändern

Kunst hat hierzulande somit eine kulturpolitisch wirksame Doppelfunktion inne, die zwangsläufig ein kontroverses Spannungsfeld aufbaut: Sie hat einerseits die Aufgabe, kulturelle Annahmen als nicht natürlich und somit wandelbar zu reflektieren und die binäre Struktur der Kultur, die spätestens seit der Moderne und der Entstehung der Nationalstaaten Gemeinschaft in erster Linie mit der Abgrenzung vom »Anderen« aufbaut, zu hinterfragen. Andererseits soll sie kulturelle Räume schaffen und fördern, in welchen Normen, Werte und Verortungen erlebt und entwickelt werden und greift hierbei oft auf ein etabliertes System an künstlerischen Techniken und Traditionen zurück. Die UNESCO hat diese Ambivalenz zwischen Bewahren und Verändern bereits – vielleicht aufgrund ihrer internationalen Erfahrung – vor einigen Jahren erkannt. Mit dem 2005 verabschiedeten »Übereinkommen zum Schutz und zur Förderung der kulturellen Ausdrucksformen«⁹ weist sie auf die »Doppelagenda« von Kultur hin: Einerseits der »Schutz« von kulturellen Traditionen, die den Menschen Halt und Routinen geben, andererseits aber auch die »Förderung« von neuen kulturellen Ausdrucksformen und somit die Unterstützung von kulturellem Wandel und Transformation beispielsweise durch Kunst.

8 Ebd.

9 Convention on »The Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions« (20.10.2005), <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-protection-and-promotion-diversity-cultural-expressions> (Aufruf 11.05.2026).

Kulturpolitik kommt innerhalb dieser Doppelagenda eine Schlüsselrolle zu. Sie hat die Aufgabe, Gestaltungsräume sowohl für die identitätsstiftende und der Orientierung dienenden Rolle von Kultur als auch Strukturen für transformative, kritische und reflexive Techniken zu schaffen. Dabei scheint es gegenwärtig wichtig, nicht trennscharf, aber doch in der Tendenz, zwischen Kunst und Kultur zu unterscheiden, da sie verschiedene Refugien haben, die unterschiedlich wahrgenommen und genutzt werden. Während kulturelle Techniken selten bewusst als »künstlich«, »nicht-natürlich« und »vom Menschen gemacht« reflektiert werden, da sie eng mit dem Alltäglichen verwoben, als gesetzt und etabliert wahrgenommen werden, wird das Künstlerische und Ästhetische meist als etwas Besonderes, sich vom Alltag Unterscheidendes, in Führungsstrichen Stehendes wahrgenommen.

Für die Selbstkritik und Selbstreflexion einer Gesellschaft ist diese Wirkungsweise von Kunst und Ästhetik entscheidend, denn sie ermöglicht, Traditionen und Strukturen zu befragen und den Bedingungen der Zeit anzupassen. Die aktuelle Problematik von immersiv-digitalen Räumen und Spielen wird vor diesem Hintergrund ebenfalls deutlich. Sobald diese den Unterschied zwischen Alltag und Kunst aufheben, ist eine kritische Distanz und Reflexion kaum möglich. Als mahnendes Beispiel gilt zudem die nationalsozialistische Kunst. Die Kulturpolitik des Nationalsozialismus versuchte konsequent, das reflexive Spannungsfeld zwischen Kunst und Kultur aufzuheben, indem der einzelne im Kunsterleben im kulturellen Gemeinschaftsbild aufgehen sollte, ohne den Modus der »Anführungszeichen« oder die besondere »ästhetische Rahmung« sichtbar und erfahrbar zu machen. Im nächsten Kapitel wird der kulturpolitischen Wirkungsmacht von Kunst und Kultur innerhalb der deutschen Geschichte nachgegangen, um gegenwärtige Muster und Wirkungsweisen einordnen und analysieren zu können.

3. Geschichtliche Linien der Kultur- und Kunstpolitik vor 1945

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7 Ebd., S. 378–396.

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

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

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

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

9 Ebd., S. 286–287.

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

3.4 Die starke Germania: Kulturpolitik der deutschen Nationsbildung

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

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

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

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

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

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

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

12 Ebd., S. 41.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-
- 14 Brauneck, Manfred (2018): *Die Deutschen und ihr Theater: Kleine Geschichte der »moralischen Anstalt« – oder: Ist das Theater überfordert?* Bielefeld: transcript, S. 19.
 - 15 Balme, Christopher B. (2010): *Playbills and the Theatrical Public Sphere*, in: Charlotte Canning/Thomas Postlewait (Hg.): *Representing the Past: Essays in Performance Historiography*, Iowa City: University of Iowa Press, S. 37–62.
 - 16 Heinicke, Julius (2019): *Sorge um das Offene: Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater*, Berlin: Theater der Zeit.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20 Ebd.

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

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

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

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

3.7 Antisemitische und rassistische Feindbilder: Kulturpolitik im Nationalsozialismus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

23 Ebd., S. 328.

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

25 Ebd., S. 21–22.

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

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

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

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

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

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

4. Geschichtliche Linien der Kunst- und Kulturpolitik nach 1945

4.1 Die Kunst des Neuanfangs: Kulturpolitik in der Nachkriegszeit

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs stand die Kulturpolitik in Deutschland vor der Herausforderung, die Gestaltung einer demokratischen Identität zu unterstützen und die ideologisierte Kunst und Kultur des Nationalsozialismus zu dekonstruieren. Diese Prozesse waren je nach Land, Region, Kunstform, Akteur*innen, Einfluss der Siegermächte und auch aufgrund der sich etablierenden unterschiedlichen politischen Systeme in Ost- und Westdeutschland sehr verschieden. Rückblickend fällt auf, dass Kunst und Ästhetik einerseits als Ort dienten, um einen Neubeginn erfahrbar zu machen. Andererseits schufen künstlerische Formate Sphären, die es zumindest für eine kurze Zeit ermöglichten, die Schwierigkeiten und Herausforderungen der Nachkriegszeit hinter sich zu lassen.

Im zerstörten Berlin fanden an improvisierten Orten unzählige Theaterprojekte, Ausstellungen und Konzerte statt. Im Haus meiner Urgroßeltern Peschko in Berlin-Lichterfelde wurden Konzerte und Lesungen organisiert, das Hausbuch und die Briefe zwischen meiner Großmutter und ihren Geschwistern, die zum großen Teil Musik und Kunst studiert hatten, zeugen davon. Nahezu irritierend beim Lesen der Briefe und Tagebücher ist das direkte Nebeneinander von ernüchternden Beschreibungen des herausfordernden Alltags, der allgemeinen Hungersnot und misogynen Gewalt in Berlin, mit enthusiastischen Be-

schreibungen der Konzerte und anderen künstlerischen Darbietungen.¹ Die Schriftstellerin Angelika Schrobsdorff kehrte 1947 nach Deutschland zurück. In ihren Briefen und Beschreibungen wird diese künstlerische und improvisierte Vielfalt der Nachkriegszeit insbesondere in Großstädten ebenso offensichtlich.² Hier verdeutlicht sich der Wunsch, nicht nur Orte der Begegnung, sondern auch Räume der Zerstreuung zu finden.

Künstler*innen, die in der NS-Zeit verdrängt wurden, wie zum Beispiel der Komponist Siegfried Borris, konnten wieder die Bühne betreten und erhielten Positionen an Hochschulen, von denen sie vorher ausgegrenzt wurden. So dienten die Zusammenkünfte dazu, neue Bündnisse zu schaffen (bzw. vorherige der Avantgarde wieder aufleben zu lassen). Doch auch vom NS-Regime protegierte Künstler*innen (die beispielsweise auf der »Gottbegnadeten-Liste« des Nationalsozialismus geführt wurden) waren weiterhin aktiv, wurden teilweise auch mit Preisen bedacht.³ So kann keinesfalls die Rede sein, dass eine Entnazifizierung im Kunst- und Kulturbereich in der Nachkriegszeit stattgefunden hat, sondern eher erste Schritte eingeleitet wurden, indem im NS-Regime ausgeschlossene Künstler*innen einbezogen wurden, antisemitische, ideologische und rassistische Wertungskategorien wie »entartete Kunst« aufgehoben und Verfahren eingeleitet wurden, NS-Raubkunst zu restituieren.

-
- 1 Es existiert ein Hausbuch der Familie und ein Tagebuch meiner Großmutter, in welchen über die Formate berichtet wird. Ebenso mehrere Briefe der Geschwister untereinander, mit ihrer Mutter und zwischen meinen Großeltern. Mein Großvater Johannes Heinicke, der Opernsänger war, lernte meine Großmutter bei diesen Veranstaltungen kennen. Der Komponist Siegfried Borris und seine Frau Condo Kerdyk zählten auch zu den Gästen in dieser Zeit. Mein Großonkel, der Pianist und Komponist Sebastian Peschko, lebte in dieser Zeit teilweise ebenso dort.
 - 2 Schrobsdorff, Angelika (1992): *Du bist nicht so wie andere Mütter. Die Geschichte einer leidenschaftlichen Frau*, Hamburg: Hoffmann und Campe.
 - 3 So erhielt die Lyrikerin Ina Seidel, die 1944 auf die Gottbegnadeten-Liste aufgenommen wurde, 1949 den Wilhelm-Raabe-Preis der Stadt Braunschweig.

4.2 Kunst für Alle: Kulturpolitik in der DDR

Mit der Gründung der Bundesrepublik und der DDR werden zunehmend staatliche Strategien sichtbar. Birgit Wolf stellt in ihrem Artikel für das *Handbuch Kulturpolitik* die kulturpolitischen Strategien des SED-Regimes mit vielen Verweisen auf einschlägige Forschungen dar.⁴ So betont Wolf die Verknüpfung von Kultur mit Jugendbildung und Arbeit, einer für die Politik in der DDR typischen Strategie, die Bevölkerung in ihrer staatlich präferierten Funktion als »Jungpioniere«, »Arbeitende« und »Bauern« in die sozialistische Staatsideologie einzubinden. Die Förderung kultureller Werte und Glaubenssätze, wie es Zentralkomitee (ZK) und Kulturministerium definierten, standen im Vordergrund und wurden explizit mithilfe der Künste und künstlerischen Praxis umgesetzt. Dabei wurde Wert auf die Schwerpunktsetzungen in den jeweiligen Bezirken gelegt, denn Kunst und Kultur sollten ebenso die regionale Verbundenheit fördern.

Überall im Land – sowohl in den Städten als auch in ländlichen Gebieten – gründeten sich Kulturhäuser, Clubs, Pionierhäuser und Kinder- und Jugendtheater. Darüber hinaus rückte die deutsche und europäische Tradition der Hochkultur in den Mittelpunkt des Interesses der sozialistischen Kulturpolitik, obwohl diese Formen der Kunst wegen ihrer elitären Rezeption aus marxistischer Perspektive kritisiert wurden. Theater, Tanz, Literatur, Malerei und Fotografie wurden gezielt unterstützt und als »Strategie der Aufrüstung« gegenüber dem Westen genutzt. Die breite Förderung unterschiedliche Kunstformen und die hohe Bedeutung des kulturellen Erbes wie der Weimarer Klassik wurden

4 Wolf, Birgit (2024): »Die Kunst gehört dem Volke«: Kulturpolitik in der DDR, in: Johannes Crückeberg/Julius Heinicke (et al.) (Hg.): *Handbuch Kulturpolitik*, Wiesbaden: Springer VS; Dietrich, Gerd (2021): *Kulturgeschichte der DDR – Gegenstand und Narrative*, kubi-online, <https://www.kubi-online.de/artikel/kulturgeschichte-ddr-gegenstand-narrative> (Aufruf 02.11.2024); Dietrich, Gerd (2020): *Interview*, in: Birgit Mandel/Birgit Wolf (Hg.): *Staatsauftrag »Kultur für alle« – Ziele, Programme und Wirkungen kultureller Teilhabe und Kulturvermittlung in der DDR*, Bielefeld: transcript, S. 221–227; Dietrich, Gerd (2019, 2. überarbeitete Auflage): *Kulturgeschichte der DDR in drei Bänden*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

als künstlerische und kulturelle Überlegenheit gegenüber dem Westen inszeniert.

Obwohl Wolf zeigt, dass Kunst und Kulturräume Gegenöffentlichkeiten schafften und Kritik am SED-Regime übten (die friedliche Revolution wäre ohne diese Sphären der Kunst undenkbar), wurde Kultur- und Kunstpolitik strategisch genutzt, politische Ziele zu erreichen und die Ideen des Politbüros umzusetzen. Das Regime hat eine Kultur- und Kunstlandschaft geschaffen, welche streng kontrolliert und parteinah geführt wurde. Zugleich entstanden allerdings auch Räume, in denen sich Kritik am Staat mehr und mehr etablierte. Die Fokussierung innerhalb der Kulturförderung auf Jugendliche, Arbeiter*innen und die Bedürfnisse der einzelnen Regionen kann wiederum als inkludierende und breite Bevölkerungsschichten fokussierende Kulturpolitik bewertet werden. Die Gründung der vielen Kulturhäuser spricht für die Erkenntnis der politischen Führung, dass »dritte Orte« benötigt werden, um den kulturellen und künstlerischen Austausch und die gesellschaftliche Selbstverortung zu unterstützen.

Allerdings zeigt sich auch, wie leicht kultur- und kunstpolitische Staatsprogramme in ein Unrechtsgebaren kippen können, wenn ohne Rückhalt seitens der Bevölkerung bestimmte Ziele präferiert werden und die freie Meinungsäußerung eingeschränkt wird. Sowohl Kunst als auch Kultur sollten so gelenkt werden, dass sie den politischen Willen der SED repräsentieren. Auch hier fallen Kulturpolitik (sozialistische Kultur) und Kunstpolitik (Kunstförderung, Kunstausbildung) weitestgehend zusammen.

4.3 Nüchterne Ästhetik fürs Bildungsbürgertum: Kultur- und Kunstpolitik als Zeichen des Neubeginns in der BRD

In der Bundesrepublik versuchten die Länder und Kommunen, den Neuanfang symbolisch über die Ästhetik der Kulturinstitutionen zu gestalten. Mit dem Bau neuer städtischer Kulturinstitutionen wurde der Wunsch nach ästhetischem Neubeginn sichtbar, was sich in der Ar-

chitektur der in den 1950er und 1960er Jahren errichteten Stadttheater und Museen widerspiegelt. So entwarfen Harald Deilmann, Max von Rave und Werner Ruhnau das Stadttheater Münster, das 1956 aufgrund seiner architektonischen Besonderheit als »Donnerschlag aus Stahl, Glas und Beton« bezeichnet wurde.⁵ Der erste Spatenstich für das Haus der Ruhrfestspiele in Recklinghausen, welches dem Zeitgeist einer »architektonisch-nüchternen Zweckbestimmtheit«⁶ entsprach, wurde 1960 von Alt-Bundespräsident Theodor Heuss unter dem Motto »Eine Heimat der Musen, eine Herberge menschlicher Begegnungen, eine Burg freiheitlichen Seins«⁷ gesetzt.

Im Gegensatz zur Kulturpolitik der DDR bleiben die Kunstorte in der BRD in den ersten Jahrzehnten dem Bildungsbürgertum vorbehalten. Es scheint im Rückblick, dass in erster Linie die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit und die Ästhetik eines Neubeginns im Fokus standen. Die Kunstszenen versuchten zunächst aus sich heraus neue Wege zu finden und Positionen, welche zwischen 1933 und 1945 degradiert und zensiert wurden, zu rehabilitieren. Erst in den 1960er Jahren widmeten sich Kultur- und Kunstschaffende vermehrt sozialen Fragen und versuchten Gruppen, die auf den Bühnen, in den Museen und Opern unterrepräsentiert waren, zu erreichen. 1968 erhielt Günter Wallraff für seine »Industriereportagen«, in welchen er die Arbeitsbedingungen in deutschen Unternehmen kritisierte, den großen Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen.

5 Der Bericht der Stadt Münster ist online abrufbar unter: <https://www.stadt-muenster.de/museum/museum/glanzlichter-der-sammlung/glanzlichter/kabinett-32-donnerschlag-aus-stahl-glas-und-beton> (Aufruf 04.11.2025).

6 Kordes, Matthias (2015): *Das Haus der Ruhrfestspiele in Recklinghausen: Idee und Tradition, Bau und Gestalt 1950–1965*, Recklinghausen, https://www.recklinghausen.de/inhalte/startseite/ruhrfestspiele_kultur/Dokumente/_Brosch-re%20H aus%20der%20Ruhrfestspiele.pdf (Aufruf 06.11.2025).

7 Ebd., S. 3.

4.4 Systemkritik aus der Kunst heraus: Künstlerische Gegenstimmen zur staatlichen Kulturpolitik in der DDR und BRD

Es liegt auf der Hand, Günter Wallraffs Interesse an der Industriearbeit mit dem Bitterfelder Weg in der DDR zu vergleichen, der auf eine Doktrin von Walter Ulbricht auf der Autor*innenkonferenz des Elektrochemischen Kombinars in Bitterfeld (VEB) zurückging.⁸ Während Wallraff die Arbeitsbedingungen kritisiert, ist Ulbricht bestrebt, Kunst in unmittelbarer Nähe von Arbeit und Produktion zu etablieren (»Greif zur Feder, Kumpel«). Interessant ist im Vergleich, dass in der DDR junge Hochschulabsolvent*innen bewusst in die Kombinate geschickt wurden, um über den Arbeitsalltag zu schreiben, und Arbeiter*innen ermutigt wurden, literarisch ihren Alltag zu reflektieren. In der BRD fühlten sich bis in die späten 1960er Jahre hinein nur einzelne Künstler*innen ermutigt, über die Produktionsbedingungen zu schreiben. Die Arbeiter*innen selbst rückten zwar in den Fokus, blieben aber Objekte, ohne selbst künstlerisch handeln zu dürfen.

Die Politik hatte sowohl im Osten als auch im Westen einen wachen Blick auf gesellschaftlich relevante Formate der Kunst. Obwohl von Ulbricht etabliert, war eine Systemkritik innerhalb des Bitterfelder Wegs nicht erwünscht. Allerdings entstammten durchaus kritische Gedanken den hier geförderten Federn, so zum Beispiel Christa Wolfs Roman *Der geteilte Himmel*, der 1963 erschien.⁹ Es wäre falsch zu meinen, dass sich die Politik im Westen gar nicht in die Kunst einmischte. Für die Reportage »Wir brauchen dich, Als Arbeiter in deutschen Industriebetrieben« (1966) wurde Wallraff mit dem Großen Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalens ausgezeichnet, was wiederum eine recht heftige Debatte in der Öffentlichkeit auslöste, da diese Form der scharfen gesellschaftlichen Kritik durch Kunst in der Bundesrepublik nicht allen

8 Hugl, Sonja (2019): *Bitterfelder Weg*, <https://www.bpb.de/themen/deutsche-teilung/ddr-kompakt/521481/bitterfelder-weg/> (Aufruf 14.01.2026).

9 Wolf, Christa (1963): *Der geteilte Himmel*, Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag.

genehm war.¹⁰ Ministerpräsident Kühn forderte, dass auch die Verwurzelung des Preisträgers »in der freiheitlich-demokratischen Ordnung«¹¹ geprüft werden solle. Diese Form der Einmischung eines Staatsvertreters wurde wiederum heftig von zahlreichen bekannten Schriftstellern wie Heinrich Böll kritisiert. Der Ministerpräsident entschuldigte sich später bei Wallraff.

In den 1970er und 1980er Jahren avancierten in Ostdeutschland künstlerische Räume vermehrt zu Orten der Kritik am Regime. So resümiert Birgit Wolf:

»Zur Kulturpolitik der DDR zählten aber auch Zensur, Auftritts- und Berufsverbote sowie ideologische Engstirnigkeit. Der Staat versuchte, das Kunst- und Kulturleben zu bestimmen und zu kontrollieren. Eine Zäsur war die Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976. Prominente Künstler*innen protestierten mit einem offenen Brief. Die daraufhin erzwungene Ausreise in die BRD u.a. von Manfred Krug, Jurek Becker, Sarah Kirsch, Nina Hagen, Armin Müller-Stahl glich einem intellektuellen Aderlass.«¹²

Die Kulturwissenschaftlerin Renate Reschke verweist in einem Beitrag auf Deutschlandfunk Kultur »Philosophie in der DDR: Wenig Raum für Freigeister«¹³ auf die Möglichkeiten, trotz der Einschränkungen, die der Titel der Sendung suggeriert, zwischen den Zeilen zu sprechen und in ästhetischen und kulturwissenschaftlichen Debatten Gedankenfreiheit

10 Im Erscheinen: Heinicke, Julius: *Demokratie und Vielfalt: Landeskulturförderung in Nordrhein-Westfalen*; <https://www.guenter-wallraff.com/biographie.html> (Aufruf 28.07.2025); <https://www.spiegel.de/kultur/kohlen-her-a-od5a2c79-0002-0001-0000-000045702463> (Aufruf 28.07.2025).

11 <https://www.guenter-wallraff.com/biographie.html> (Aufruf 28.07.2025); vgl. auch <https://www.spiegel.de/kultur/kohlen-her-a-od5a2c79-0002-0001-0000-000045702463> (Aufruf 28.07.2025).

12 Wolf, Birgit (2024): »Die Kunst gehört dem Volke«: Kulturpolitik in der DDR, S. 105.

13 <https://www.deutschlandfunkkultur.de/philosophie-in-der-ddr-wenig-raum-fuer-freigeister-100.html> (Aufruf am 05.02.2026).

beizubehalten.¹⁴ Wolfs Artikel über Kulturpolitik der DDR zitiert Peter Wicke, der eine ähnliche Funktion der Künste beschreibt:

»Jedoch gab es ›in der DDR immens große Grauzonen, die eigentlich nicht legal waren, wo der Staat, wenn er nicht einen direkten Grund dafür sah, einzugreifen, weggeschaut hat: (Peter Wicke in Mandel und Wolf S. 111). Gerade die Künste sind von Freiheit und Kreativität geprägt und ließen sich aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit nur bedingt instrumentalisieren. Die Kulturschaffenden nutzten diese Frei- und Spielräume der Interpretationen oft gezielt aus.«¹⁵

In Westdeutschland nahm in den 1970er und 1980er Jahren die soziokulturelle Bedeutung von Kunst und Kultur zu. Die Reflexion sozialer Unterschiede, Fragen um Migration und Friedensbewegung bestimmten auch künstlerische Auseinandersetzungen und die Kulturlandschaft. Kunsträume wurden zu Orten gesellschaftspolitischer und sozialer Kritik und die Definition von Kunst durch einen breiten Kulturbegriff geöffnet. Kunst sollte unter der Prämisse »Kultur für alle« allen sozialen Schichten, egal welchen Alters, zugänglich sein und die Diversität der Gesellschaft repräsentieren.¹⁶ In vielen Städten entstanden soziokulturelle Zentren und Pina Bauschs Tanztheater in Wuppertal etablierte nicht nur ein internationales Ensemble, sondern thematisierte Fragen, welche die Menschen bewegten. In der Choreographie *Café Müller* (1978) wird die Suche nach Anerkennung, Begehren, Vereinzelung, aber auch Gewalt der Geschlechterordnung thematisiert.¹⁷ Soziale und menschliche Fragen und Bedürfnisse und Bewegungen des Alltags stehen im Mittelpunkt der Inszenierungen.

14 Ebd.

15 Wolf, Birgit (2024): »Die Kunst gehört dem Volke«: Kulturpolitik in der DDR, S. 105.

16 Der Begriff wurde von dem Frankfurter Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann durch seine 1979 im Fischer Verlag in Frankfurt a.M. erschienenen Veröffentlichung *Kultur für alle – Perspektiven und Modelle* geprägt.

17 Nähere Informationen zu »Café Müller« finden sich auf der Website der Pina Bausch Foundation: <https://www.pinabausch.org/de/work/cafe> (Aufruf 19.04.2026).

4.5 Einheitliche Bundeskulturpolitik: Der Einfluss des Bundes nach der Wiedervereinigung

Mit der Wiedervereinigung sollte auch eine neue deutsch-deutsche kulturpolitische Epoche eingeläutet werden. Der Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands¹⁸ formuliert eine kulturpolitische Strategie des vereinten Deutschlands:

»In den Jahren der Teilung waren Kunst und Kultur – trotz unterschiedlicher Entwicklung der beiden Staaten in Deutschland – eine Grundlage der fortbestehenden Einheit der deutschen Nation. Sie leisten im Prozeß [sic!] der staatlichen Einheit der Deutschen auf dem Weg zur europäischen Einigung einen eigenständigen und unverzichtbaren Beitrag. Stellung und Ansehen eines vereinten Deutschlands in der Welt hängen außer von seinem politischen Gewicht und seiner wirtschaftlichen Leistungskraft ebenso von seiner Bedeutung als Kulturstaat ab. Vorrangiges Ziel der auswärtigen Kulturpolitik ist der Kulturaustausch auf der Grundlage partner-schaftlicher Zusammenarbeit.«¹⁹

Im Rückblick wird deutlich, dass der hier vorgestellte Kulturstaat eher in westdeutscher Tradition gestaltet wurde. Die trotz der politischen Einflussnahme in der DDR existierende vielseitige Kunstlandschaft wurde – so der Eindruck – auf das Narrativ politischer Zensur und sozialistischer Kulturpropaganda reduziert. Künstlerische Leuchttürme, die ausgeprägte und international anerkannte Literatur-, Theater-, Musik-

18 Bundesministerium für Justiz und Verbraucherschutz (1990): *Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands*, www.gesetze-im-internet.de/einigvtr/art_35.html (Aufruf 05.02.2026).

19 <https://www.bundesregierung.de/breg-de/service/newsletter-und-abos/bulletin/bulletin-nr-104-90-ss-877-890-vertrag-zwischen-der-bundesrepublik-deutschland-und-der-deutschen-demokratischen-republik-ueber-die-herstellung-der-einheit-deutschlands-783936> (Aufruf 05.02.2026).

und Kunstszene wurden den Rahmenbedingungen der Bundesrepublik untergeordnet und oftmals von ihrer Verwurzelung innerhalb der DDR-Kulturlandschaft getrennt.

Zudem wurden soziale und gesellschaftspolitische Prämissen des sozialistischen Staats pauschal als Teil des Regimes gewertet, ohne in einer öffentlichen Debatte auszuloten, welche für eine gesamtdeutsche Gesellschaft wertvoll sein könnten. Der Verankerung von Kunst in vielen Teilen der Gesellschaft durch Theater in Betrieben, Kultur- und Jugendclubs waren Strategien der Teilhabe innerhalb der DDR-Kulturlandschaft, die erst viele Jahre später in Gesamtdeutschland ernst genommen wurden. Erst langsam wird die Bedeutung kritischer Kunst in der DDR anerkannt, Mehrdeutigkeiten und Graubereiche auszuloten, um politischer Kontrolle oder politisch motiviertem Zensurgebaren zu entgehen. In den 1990er Jahren wurde in erster Linie darüber nachgedacht, wie mithilfe von Kunst und Kultur Demokratie und Rechtsstaatlichkeit aus einer gesamtdeutschen Perspektive unterstützt werden konnte. Aus heutiger Perspektive erscheint das Vorhaben etwas blauäugig, da die Resilienz gegenüber Instrumentalisierung und politische Unabhängigkeit von Kunstschaffen zwar im Grundgesetz festgelegt, jedoch auch heutzutage noch bedroht wird. Die schlichte Dichotomie, dass der Westen frei und der Osten zensiert war, verdeckte den Umstand, dass auch in einem Rechtsstaat die demokratische Grundordnung von extremistischen Positionen unterwandert werden kann.

Um die Jahrtausendwende trat die Bundeskulturpolitik trotz der geltenden Länderhoheit mehr und mehr in Erscheinung. Mit seinem Amtsantritt erschuf Gerhard Schröder das Amt des bzw. der Beauftragten für Kultur und Medien und etablierte die Behörde am Bundeskanzleramt. Die Aufgabenfelder erstrecken sich über die Förderung für das gesamte Bundesgebiet relevanter Kunstprojekte, Festivals (z.B. documenta) und Institutionen (Bayreuther Festspiele), für die Bundeshauptstadt relevantes Kulturschaffen (Berliner Festspiele) und die Erinnerungskultur (zunächst Opfer der Nazi- und DDR-Diktatur, später auch des deutschen Kolonialismus und Imperialismus). Es ist aus heutiger Perspektive durchaus verständlich, dass nach 50 Jahren Kriegs-

ende und der neuen Ausgangssituation nach der Wiedervereinigung eine bundesweite Kulturpolitik in den Fokus rückte, um gesamtstaatliche Themen aufzugreifen. Neben dem Erinnern wird der Versuch sichtbar, über die bundesweite Relevanz eine Art Gemeinschaftsgefühl zu erschaffen. Aufgrund der Erfahrungen im Nationalsozialismus und sicher auch der staatlichen Instrumentalisierung durch das SED-Politbüro wird dieses Ansinnen offiziell nie genannt, doch ist nicht von der Hand zu weisen, dass das vereinte Deutschland nach Formaten der Identität neben dem Sport auch in weiteren Kulturpraktiken wie der Kunst suchte.

Vor diesem Hintergrund kann auch die Gründung der Kulturstiftung des Bundes auf Initiative des damaligen Staatsministers Julian Nida-Rümelin 2002 interpretiert werden, die laut Satzung »innovative Programme und Projekte« fördert. Obwohl ein Schwerpunkt in der Satzung die Förderung internationaler Projekte ist – internationale Aufgaben fallen nicht in den Bereich der Länder, sondern des Bundes –, finden große Teile der Projektförderung in der Bundesrepublik statt, um die gesamtdeutsche Bedeutung bestimmter Initiativen zu betonen.²⁰ Der Sitz der Stiftung in Halle an der Saale in Sachsen-Anhalt wurde bewusst gewählt, um den Einfluss der neuen Bundesländer zu unterstreichen. Die damalige künstlerische Leiterin Hortensia Völckers setzte in der Programmgestaltung, die sie mithilfe bundesweiter Recherchen, Analysen und durch viele Gespräche mit Akteur*innen der Kulturlandschaft entwickelte, innovative künstlerische Impulse auch im Kontext gesellschaftspolitischer Herausforderungen.

Die Programme der Kulturstiftung des Bundes sind für die Kulturlandschaft richtungsweisend. »360 Grad«, welches die Diversifizierung von Institutionen förderte, »Trafo«, das sich bewusst an ländliche Räume richtete, und »Turn«, das afrikanisch-deutsche Kooperationen fokussierte, sind nur einige Beispiele für Programme, welche die deutsche Kulturlandschaft nachhaltig prägten. Auch heutzutage ist die Bundeskulturstiftung eine wichtige Impulsgeberin für innovative Formate. Al-

20 <https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/stiftung/satzung.html> (Aufruf 04.08.2025).

lerdings ist deren Erfolg davon abhängig, inwieweit die Ideen langfristig in die Förderstruktur der Länder und Kommunen übernommen werden, welche ja für den größten Teil der öffentlich subventionierten Institutionen und Akteur*innen zuständig sind. Die Länderhoheit schließt eine langfristige Förderung dieser seitens der Bundeskulturstiftung aus.

Die 1987 gegründete Kulturstiftung der Länder fördert Multikoooperationen zwischen unterschiedlichen Partner*innen, so formuliert die Selbstdarstellung:

»Im Auftrag der 16 deutschen Länder fördert, entwickelt, berät und begleitet die Kulturstiftung der Länder Projekte und Initiativen in den Bereichen Kunst und Kultur, die gesamtstaatlich bedeutsam sind und im Zusammenwirken mehrerer Partner umgesetzt werden.«²¹

Finanziert wird sie sowohl von den Ländern als auch vom Bund. Auf den ersten Blick ähneln die Projekte den Initiativen der Bundeskulturstiftung, gehen aber eher direkt von den konkreten Bedürfnissen der Institutionen bzw. ihrer Aufgabenbereiche aus und nehmen deren Impulse auf. »Restaurierungen« und »Neues Sammeln« richten sich direkt an Museen, Künstler*innenstipendien und die Durchführung der deutschen Bewerbung für die Kulturhauptstadt Europas unterstützen die Infrastruktur der gesamtdeutschen Kunstlandschaft.

Im Vergleich der Aufgabenfelder der Kulturstiftungen des Bundes und der Länder fallen weitere Unterschiede auf, die auf den jeweiligen Zeitgeist ihrer Gründung zurückzuführen sind. Die Ende der 1980er Jahren gegründete Stiftung der Länder übernimmt in erster Linie die Koordination und Umsetzung gesamtstaatlicher Aufgabenbereiche. Sie greift Herausforderungen der Kommunen und Länder auf und versucht, diesen zu begegnen. Mit Sicherheit setzt sie Impulse, aber eher solche, die aufgrund der gesellschaftlichen Debatte und seitens der Institutionen augenscheinlich sind. In der Arbeit der Kulturstiftung des Bundes zeitigt sich der Geist der Jahrtausendwende. Das innovative Potenzial von Kunst und Kultur, was auch in der Entwicklung der Culture

21 <https://www.kulturstiftung.de> (Aufruf 19.04.2026).

and Creative Industries und später dann in der Start-up-Szene zutage tritt, steht im Fokus.

Die Initiativen unterstützen Transformationsprozesse und setzen auf kreative Entwicklungsmethoden, die teilweise nicht weit vom Design Thinking und anderen Kreativmethoden entfernt sind. Neben künstlerischen Impulsen begegnen sie immer auch strukturellen Wandlungsprozessen wie der Diversifizierung oder auch der Nachhaltigkeit der Institutionen der Kunstlandschaft. Die Kulturstiftung des Bundes ist ein besonders gutes Beispiel für die Bedeutung der Bundeskultur als zeitlich begrenzte Impulsgeberin und begleitende Moderatorin von Herausforderungen für die gesamte Kunst- und Kulturlandschaft. Auf diese Weise untergräbt die Bundeskultur nicht die Hoheit der Länder und Kommunen, sondern unterstützt und begleitet letztere in Entwicklungs- und Transformationsprozessen.

4.6 Management, Marketing und Kulturelle Bildung: Kunst- und Kulturpolitik während und nach der Jahrtausendwende

Mit der Jahrtausendwende werden innerhalb der Kulturpolitik neoliberale und marktorientierte Strategien sichtbar, die sich in einem zunehmenden Interesse an Management, Marketing, Sponsoring und Entrepreneurship zeigen und eine Vielzahl an Studiengängen und Beraterunternehmen hervorbrachten, die Kulturorganisation zu professionalisieren. Zwar wurde im Jahr 2000 der größte Teil des Kulturretats mit öffentlicher Förderung finanziert, doch bringen Wirtschaft, Mäzenatentum und Stiftungen einen wachsenden Anteil auf. Das Prinzip der Kameralistik, also das Prinzip der Buchführung gemäß der jeweiligen Zuwendung aus dem (öffentlichen) Haushaltsplan, musste nun um weitere Systeme ergänzt werden, die einer Public-Private-Partnership gerecht werden sollten. Hierfür wurden neue Wissens- und Arbeitsformen im Management und Rechnungswesen von den Kulturinstitutionen eingefordert. Da die Finanzierung nun auch nicht mehr allein von staatlicher Seite gedeckt wurde, sind vermehrt auch neue Formen des Marketings,

der Öffentlichkeitsarbeit und der Akquise von Sponsor*innen notwendig geworden.

Ein weiterer Trend, der sich während der Jahrtausendwende etabliert hat, ist das Ansinnen, Kultur- und Kunstschaffen als kompetenzförderndes Mittel bzw. Werkzeug zu verstehen, primär im Bildungsbereich. Das schlechte Abschneiden der Bundesrepublik in der Pisa-Studie 2001 erwies sich aus heutiger Sicht als eine Art »Glücksfall« für den Sektor der Kulturellen Bildung und Kulturvermittlung. Die Bedeutung von Kunst und Kultur für die Selbstbildung und die Teilhabe an der Gesellschaft steht von nun an im Mittelpunkt vieler Förderstrategien. Auch der Bundestag hat in dieser Zeit die hohe Bedeutung von Kultur erkannt und diese mit der Einsetzung der Enquete-Kommission in Deutschland im Jahre 2003 gewürdigt. Die Kommission hat 2007 einen Bericht vorgelegt, dessen Präambel weiter vorne in diesem Buch wegen der behäbigen und unglücklichen Metapher, Kultur sei ein Fundament, kritisiert worden ist. Insgesamt schlägt die Kommission nach ihrer ausführlichen Recherche jedoch interessante Wandlungsprozesse vor, die leider nur teilweise umgesetzt wurden.

In ihrem Bericht begrüßt die Kommission zunehmende Kooperationen mit der Wirtschaft und fordert gleichzeitig die Notwendigkeit künstlerischer Freiräume jenseits des kommerziellen Drucks.²² Die soziale Situation, die Wichtigkeit der Künstlersozialkasse zur Absicherung von Künstler*innen, aber das niedrige Lohnniveau im Kultursektor werden ebenso in den Blick genommen wie die gesellschaftliche Relevanz Kultureller Bildung und der Teilhabe von Kultur.²³ Während diese Punkte mehr oder weniger die kulturpolitischen Herausforderungen der Nullerjahre (und sicher auch der Gegenwart) widerspiegeln, vermitteln sie einen etwas naiven Glauben an zukunftsweisende Kooperationen mit Wirtschaft und eine recht pauschal definierte Wirkmacht Kultureller Bildung, welche der Komplexität des Feldes und ihrer Wirkungen nicht ganz gerecht wird. Die Bedeutung EU-orientierter und globaler

22 Deutscher Bundestag (2007): *Schlussbericht Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland«*, Kapitel 3 und 5.

23 Ebd., Kapitel 4 und 6.

Kulturpolitik ist aus heutiger Sicht immer noch richtungsweisend.²⁴ So lautet eine Empfehlung auf EU-Ebene:

»Die Enquete-Kommission empfiehlt der Bundesregierung, sich auf europäischer Ebene für ein weltweit wahrnehmbares europäisches Medium, wie Rundfunk oder Fernsehen einzusetzen, eine »Stimme Europas«, die mit erkennbarem europäischen Profil die globalen Entwicklungen begleitet und in der die Vielfalt der kulturellen Sphären Europas zum Ausdruck kommt.«²⁵

Hinsichtlich der UNESCO wird ebenso empfohlen, dass die Deutsche UNESCO-Kommission ihre »intermediäre« Funktion weiterhin übernehmen sollte. Bund und Ländern wird geraten, »ein besonderes Augenmerk auf die Umsetzung des Übereinkommens zur kulturellen Vielfalt zu legen.«²⁶

4.7 Diversität, Nachhaltigkeit, Polarisierung und Digitalisierung: Grundlegende Transformationen fordern Kultur- und Kunstpolitik der Gegenwart heraus

Während heutzutage noch um eine europäische Strategie gerungen wird, ist in letzter Zeit aufgrund der geopolitischen Lage das »Abkommen zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt Kultureller Ausdrucksformen« der UNESCO (2005) zu einer anerkannten Richtlinie geworden, einerseits Diversität zu fördern und gleichzeitig Praktiken des Kulturerbes zu schützen. Auf der Mondiacult-Weltkonferenz der UNESCO im Herbst 2025 in Barcelona, an welcher Kulturpolitiker*innen aus 154 Ländern teilnahmen, wurde nicht nur Vielfalt als Gegenentwurf zu den essentialistischen Kulturmodellen rechter Parteien und reaktionärer

24 Ebd., Kapitel 7.

25 Ebd., S. 427.

26 Ebd., S. 429.

Präsidenten sichtbar, sondern auch die Rolle des Bündnisses, Dialog und mehrstimmigen Zusammenhalt zu fördern.

In den letzten beiden Jahrzehnten rückt das Themenfeld um Diversität kontinuierlich in den Mittelpunkt der Kultur- und Kunstpolitik. Einerseits aufgrund der Zunahme postkolonialer und antirassistischer Bestrebungen von Kunstschaffenden. Die Reflexion von Blackfacing, die Frage der Repräsentation unterschiedlicher Gruppen auf der Bühne, die Fluchtbewegungen zwischen 2015 und 2019, die Restitutionsprozesse in Museen, die aufgrund des Versprechens Emanuel Macrons 2017 in Burkina Faso, Kulturgüter und leibliche Überreste zu restituieren, die in kolonialen und imperialen Kontexten entwendet wurden, über Bénédicte Savoy Deutschland erreichten und hier im Gegensatz zu Frankreich tatsächlich grundlegende Prozesse eingeleitet haben, haben die Kulturlandschaft gewandelt. Kaum ein Theater oder Museum setzt sich nicht mit Mehrstimmigkeit, Diversität und Restitution auseinander.

Andererseits wird die Kunstszene seit einigen Jahren ebenso von einer Gegenbewegung herausgefordert. Die Alternative für Deutschland steht als Partei exemplarisch für eine Bewegung, welche sich bewusst gegen kulturelle Vielfalt einsetzt und als Verfechterin einer deutschen Leitkultur inszeniert, welche in ihrer Polarisierung und Vereinfachung Parallelen mit der NS-Kulturpolitik aufweist. Simple Freund-Feind-Schemata gehören ebenso dazu wie die Schaffung eines deutschen Kulturarrativs, welches Homogenität suggeriert, obwohl Kunst und Kultur in hiesigen Gebieten immer schon vom Zusammenkommen und Kooperieren verschiedenster kultureller Traditionen geprägt sind, das zeigen die geschichtlichen Linien mehr als deutlich. Aufgrund der geopolitischen Weltlage sind sowohl kulturpolitisch die »Stimme Europas« als auch internationale Bündnisse wie die UNESCO gefragt, darauf wird am Ende des Buches noch genauer eingegangen.

Im letzten Jahrzehnt wurden vermehrt ökologische Fragen innerhalb kunst- und kulturpolitischer Debatten gestellt. Die gesamte Kunst- und Kulturlandschaft ist aufgefordert, nachhaltig zu agieren und darüber hinaus die Themenfelder um Nachhaltigkeit und die damit erwachsende gesellschaftliche Verantwortung zu adressieren. Das Programm »Green Culture« mit der »Anlaufstelle Green Culture«, je-

doch ebenso Pilotprojekte der Kulturstiftung des Bundes wie »Zero – Klimaneutrale Kunst- und Kulturprojekte« zeugen hiervon.²⁷ Aus kulturpolitischer Sicht vielleicht noch entscheidender als der ökologische Fußabdruck ist das Vermögen von Kunsträumen, Orte zu sein, an denen Gemeinwohl und Ökologie diskutiert und vermittelt, bzw. die ökologische Verantwortung gegenüber der Welt sinnlich erfahrbar wird.²⁸ Hierbei nutzen Theater, Opern, Festivals und Museen vermehrt digitale Techniken, da über diese internationale Kooperationen und auch immersive Settings hergestellt werden können.

Die Covid-Pandemie zwischen 2020 und 2023 hat die Kunstpraxis in Präsenz lahmgelegt und viele Kunstschaaffende in existenzielle Krisen geführt. Dabei wurden mehrere Aspekte deutlich. Kunst wurde mehr und mehr als lebensnotwendig wahrgenommen. Gemeinsames Singen auf Balkonen, jedoch ebenso das Streamen unterschiedlicher Projekte und andere digitale Formate erschienen für die Gesellschaft notwendig, Gemeinschaft zu spüren und ebenso mit der Pandemie umgehen zu können. Auffallend waren die kreativen Lösungen von Künstler*innen während der Pandemie, Kunst zu schaffen und diese den Menschen im Rahmen der Corona-Auflagen zugänglich zu machen.

Die Beauftragte für Kultur und Medien Monika Grütters hatte erreicht, dass mit dem Programm »Neustart Kultur« zunächst eine und dann noch eine weitere Milliarde aus dem Bundeshaushalt für Kulturschaaffende und Kunstinstitutionen bereitgestellt wurde, um durch die Krise zu kommen. Die Vergabe der Milliarden wurde unter einer bemerkenswerten Kooperation zwischen Verbänden, Ministerien, Behörden und Vereinen auf Bundes-, Landes und kommunaler Ebene bewerkstelligt und zeigt, wie kooperativ und organisiert die Kulturlandschaft

27 Mehr Infos auf der folgenden Website: <https://www.greenculture.info>, <https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/stiftung/umweltpolitik.html> (Aufruf 20.04.2026).

28 Zu der Bedeutung der Erfahrung der Nachhaltigkeitsziele im Kontext von Kultureller Bildung und Vermittlung habe ich einen Artikel auf Kubi Online veröffentlicht: Julius Heinicke (2022): *Kultur als Sustainable Development Goal?*, in: KULTURELLE BILDUNG ONLINE, <https://www.kubi-online.de/artikel/kultur-sustainable-development-goal> (Aufruf 20.04.2026).

in Deutschland ist und wie groß das Vertrauen der damaligen Kulturstaatsministerin in die Kunst- und Kulturorganisationen, Verbände und Jurys war. Im Nachhinein werden jedoch auch Stimmen der Kritik laut, dass Künstler*innen weniger als Institutionen profitierten, einzelne Genres mehr als andere und Transparenz und ein nachvollziehbares Datenmanagement nicht immer gegeben waren.²⁹

4.8 Exkurs: Kulturpolitik im Wandel der Zeit: Die Geschichte des Berliner Stadtschlusses und das zweischneidige Erbe Preußens

Marion Gräfin Dönhoff fasst in ihrem Büchlein *Preußen* mit dem vielsagenden Untertitel *Maß und Maßlosigkeit* die kulturpolitische Bedeutung dieser feudalen Ära für die deutsche Kulturgeschichte anschaulich zusammen.³⁰ Anhand ihrer Überlegungen lassen sich einerseits die komplexen religiösen, kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Verstrickungen und andererseits die Wirkmacht von Kulturpolitik in der deutschen Geschichte unter dem Einfluss Preußens darstellen, das 1701 als Königreich agierte und ab 1871 den Deutschen Kaiser stellte. Mit der Frage nach »Maß« und »Maßlosigkeit« findet sie eine Metapher für das kulturpolitische Pendel, welches innerhalb der deutschen Geschichte stets in zwei Richtungen schlägt. Vernunft, Rechtsstaatlichkeit, demokratische Verfahren stehen Barbarei, Diktatur und Willkür gegenüber.

In der Geschichte Preußens werden, das zeigt das kleine Büchlein Dönhoffs, die kulturellen Grundlagen dieser Paradoxie sichtbar, wel-

29 Das BKM hat eine Evaluation veröffentlicht, die online verfügbar ist: <https://kulturstaatsminister.de/neustart-kultur-evaluiert> (Aufruf 20.04.2026). Der Deutschlandfunk hat 2024 eine Reportage von Fabian Dietrich, Max Kuball und Peter Sim veröffentlicht: »Rettungsanker und Geldsegen«, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/neustart-kultur-kulturmilliarde-corona-kritik-100.html> (Aufruf 20.04.2026).

30 Dönhoff, Marion Gräfin (1987): *Preußen: Maß und Maßlosigkeit*, München: Siedler Verlag.

che uns immer wieder in den geschichtlichen Linien begegnet sind. Das Christentum brachte Nächstenliebe und Verantwortung genauso hervor wie Antisemitismus und Hexenverfolgung, Preußens Herrscher förderten Demokratie und Humanismus, ebenso Absolutismus und Kolonialismus. All diese Strategien wurden mittels kultureller und künstlerischer Techniken und Sphären gesellschaftlich verankert. Die folgenden Absätze zeigen diese verschiedenen Pendelausschläge anhand der Geschichte des Humboldt Forums von der kurfürstlichen Residenz über kaiserliche Repräsentanz hin zu einem Museum. Sie wurden in veränderter Form bereits veröffentlicht.³¹

Die Geschichte des Berliner Stadtschlosses, dem heutigen Humboldt Forum auf der Museumsinsel, veranschaulicht, wie politische Macht an die Deutungshoheit über und die Präsentation von Kultur innerhalb institutionalisierter Räume gekoppelt werden kann. Kurfürst Friedrich von Brandenburg lässt 1701 das Renaissanceschloss nach barockem Vorbild umgestalten. Die barocke Fassade symbolisiert nun den Machtanspruch des Herrschers innerhalb Europas. Die Krönung und Salbung durch die evangelischen Bischöfe in Königsberg zum König in Preußen werden durch die barocke Fassade des Schlosses, das nun auf gleicher Repräsentationsebene mit anderen europäischen Herrschern steht, auch architektonisch-kulturell bezeugt.

Darüber hinaus wird die Macht jedoch über die Sammlung und Präsentation von Kunst und Artefakten aus der ganzen Welt im Schloss dargestellt. Interessant ist hierbei neben dieser durchaus auch international repräsentativen Bedeutung von Kunstsammlungen der Versuch, die Vielfalt dieser Artefakte in einem singulären und homogenen System der Monarchie und deren Institution Schloss aufzuheben, im doppelten Hegelschen Sinne. Die Sammlungen werden im Schloss aufgehoben

31 Heinicke, Julius (2023): *Gemeinschaft im Verschiedensein? Kulturelle Bildung und Kulturvermittlung als Reflexionsraum einer Gesellschaft der Vielfalt*. Kirchner, Constanze /Pauli, Nicola, Wagner, Ernst (Hg.): *Transkulturelle Bildwelten – multiperspektivische Zugänge im Kunstunterricht – Praxisbeispiele und konzeptionelle Überlegungen*, Schriftenreihe KREApus, Band 29, München: Kopaed, S. 227-237. (Hier jedoch in veränderter Form).

im Sinne des Aufbewahrens und haben dort einen Ort. Sie präsentieren in ihrer Vielseitigkeit (Herkunft, Form, Gestalt) nun aber die (All-)Macht des Herrschenden, ihre ursprünglichen Bedeutungen und die jeweiligen kulturellen Kontexte und deren Geschichten werden hierbei meist aufgehoben im Sinne der Negation. So stehen Museen und Sammlungen heutzutage vor großen Herausforderungen, da das Wissen über die jeweilige kulturelle Bedeutung der Artefakte meist nicht überliefert wurde.

1830 wurde das Alte Museum gegenüber dem Schloss eröffnet und repräsentiert in Folge der Französischen Revolution den Anspruch des Bürgertums auf Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Das seit der Aufklärung immer öfter geforderte Recht auf Bildung des Bürgertums wird mit diesem Bau ebenso sichtbar wie die Bedeutung von Kunst und Ästhetik für diese, da sich hier bereits ein pluraler Ansatz in der ästhetischen Erfahrung andeutet. Von nun an formuliert nicht nur das Schloss mit seinem einzelnen Herrschenden einen Machtanspruch über die Deutung von Kunst und Kultur, sondern auch das Bürgertum repräsentiert seinen Willen an politischer Mitgestaltung u.a. auch durch die Schaffung von Museen und anderen Kunstinstitutionen. Neben dem Kunstgenuss fungieren diese als Räume der öffentlichen Debatten, die zwar einem größeren Kreis offenstehen, doch vornehmlich einer recht elitären Gruppe, in welcher die oben genannten Ausschlusskategorien im Kontext von Gender, Religion, Ethnie etc. eine entscheidende Rolle spielen.

Aufgrund der politischen und kulturellen Bedeutung des Schlosses kommt es nicht von ungefähr, dass 1918 Karl Liebknecht entweder von dem Westbalkon oder in unmittelbarer Nähe – darüber sind sich die Historiker*innen nicht einig – die Republik ausrief. Obwohl sich in diesem Akt der künstlerisch-kulturelle Gestus eher noch zurückhält, wird in der darauffolgenden Nutzung des Schlosses während der Weimarer Republik das Ansinnen deutlich, gesellschaftliche Vielfalt hier institutionell und künstlerisch-kulturell zusammenzudenken. 1921 zog das Kunstgewerbemuseum ein, gleichzeitig werden die Räumlichkeiten des Schlosses unter anderem als Tagesheim für Studentinnen, vom Akademischen Austauschdienst, von der Forschungsgemeinschaft und

der Alexander-von-Humboldt-Stiftung genutzt. Das Schloss repräsentierte nicht nur die demokratische Selbstbestimmung der Bevölkerung, wie sie Liebknechts Akt symbolisiert. Vielmehr entstanden vielfältige und kreative Kunst- und Wissenschaftsformen. Der Mensch und seine Kreativität sowie soziale Fragen waren nun im Mittelpunkt, weniger der Machtanspruch eines einzelnen Herrschenden.

In der NS-Zeit wurde das Schloss zwar weniger als Repräsentationsort der Diktatur genutzt, jedoch zeitigte sich auch hier die Ideologie der Nationalsozialist*innen. Es beherbergte ein Museum für die Geschichte der preußischen Staatstheater, die »arisiert« wurde, jegliche Formen jüdischen Kunstschaffens wurden aus dieser Geschichte eliminiert. Die Vielfalt an wissenschaftlichen und künstlerischen Zugängen und deren vielseitigen heterogenen Verknüpfungen (1918–1933) weicht einer homogenen Erzählung einer angeblich »arischen« Geschichte, die in der zensierten Darstellung durch Kunst sichtbar wird.

Unter anderem vor diesem Hintergrund konnte das Politbüro der DDR die Sprengung und den Abriss des Schlosses begründen und setzte mit der Errichtung des Palastes der Republik ein aus kulturpolitischer Sicht bemerkenswertes Zeichen. Zum einen war der Palast Ort der Volkskammer und repräsentierte somit das politische Regime, auf der anderen Seite beherbergte er mehrere Bühnen und Galerien. Der Versuch des Regimes, die Begrenzung der politischen Macht auf eine allein herrschende Staatspartei zu kaschieren und stattdessen eine Vielfalt des künstlerischen und kulturellen Erlebens zu unterstreichen, wird in diesem Gebäude mehr als sichtbar. Trotz des autoritären Gebarens der Elite verbinden viele ehemalige Bürger*innen der DDR Momente der Gemeinschaft und des künstlerischen Genusses mit dem Gebäude, eine Erinnerung, der in der Debatte um den Abriss zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, die sich jedoch in den vielfältigen Kunstformen, die in dem von Asbest entfernten Rohbau vor dem endgültigen Abriss stattfanden, widerspiegelt.

Mit Blick auf das Berliner Stadtschloss, dessen Geschichte in Christian Walthers *Des Kaisers Nachmieter. Das Berliner Stadtschloss zwischen Revolution und Abriss* beschrieben wird, ist der Wiederaufbau im 21. Jahr-

hundert mehr als bezeichnend.³² Er verdeutlicht nicht nur den Wunsch der politischen und gesellschaftlichen Eliten, an tradierte Formen der Macht und Repräsentation anzuknüpfen, sondern auch die Ignoranz und Unsensibilität gegenüber vielen anderen gesellschaftlichen Gruppen: Degradierungen und Marginalisierungen, Antisemitismus, die ambivalente Bedeutung des Palasts der Republik in der DDR, gleichsam jedoch auch die Versuche während der Weimarer Republik, einen demokratischen Raum der Vielfalt zu erschaffen, traten allesamt in den Hintergrund zugunsten einer homogen erscheinenden Narration preußischer Herrschaft, welche in erster Linie an die Blütezeit imperialer Herrschaft – auch die moderne Teilfassade kann davon nicht ablenken – erinnert. Das zunächst wohl kaum reflektierte Ansinnen, im wieder aufgebauten Schloss die ethnologischen Sammlungen zu präsentieren, zeugt von der kulturpolitischen Wirkmacht dieses Ortes, der mit diesen Sammlungen zunächst die koloniale Macht und Deutungshoheit über die Artefakte und Objekte aus aller Welt präsentiert.

Die zunehmenden Proteste gegen diesen offensichtlich neokolonialen und neoimperialen Gestus forderten jedoch eine Debatte ein, die danach fragt, wie sich die gegenwärtige Gesellschaft vor dem Hintergrund ihrer nationalsozialistischen und kolonialen Geschichte versteht, wen sie repräsentiert, was sie präsentiert und welche Gruppen die Deutungshoheit halten. Die Debatte um Restitution und postkoloniale Verantwortung bietet eine Möglichkeit, diesen Ort als gesellschaftlichen Reflexionsraum darzustellen, welcher die Ausschlüsse und Polarisierungen der Geschichte reflektiert und neue Wege gehen kann. Dabei spielt nicht nur die Kunst eine Rolle, welche, wie oben dargestellt, jene doppelte, wenn auch oftmals ambivalente Rolle einnehmen kann, indem sie die Wirkungsmuster einer Gesellschaft verstärken und/oder gleichzeitig hinterfragen kann. Das Humboldt Forum hat die Chance zu zeigen, dass es zwar in seinem Fundament und als Gebäude das Schloss imitiert, die hier gelebte Kultur aber eben nicht, wie es die

32 Walther, Christian (2021): *Des Kaisers Nachmieter. Das Berliner Stadtschloss zwischen Revolution und Abriss*, Berlin: vbb.

Enquete-Kommission suggeriert, ein abgeschlossenes Fundament bildet, sondern die Möglichkeit einer Sphäre eröffnet, die Geschichte im postkolonialen Sinne reflektiert und Neuanfänge wagt. Für diese Sphäre spielen die Künste, jedoch ebenso ihre Vermittlung und kulturelle Bildung, eine tragende Rolle.

4.9 Kurz zusammengefasst

In den geschichtlichen Linien werden vielerlei Machtspiele sichtbar:

- Religiös-klerikale, feudale-imperiale und bürgerliche Eliten nutzten Kulturpolitik strategisch, um die eigene Herrschaft und Diskurshegemonie zu halten. So etablierten sie kulturelle Normen- und Wertesysteme, welche die Machtlogik untermauerten und Freund- und Feindzuschreibungen ermöglichten. Antisemitismus, Misogynie, Xenophobie, Ableismus, Rassismus und Queerfeindlichkeit haben hier ihren Ursprung.
- Die religiösen und gesellschaftlich-kulturellen Systeme sind weit aus komplexer und weniger polarisierend als sie auf den ersten Blick scheinen. Nächstenliebe, Solidarität und Respekt sind entscheidende Grundpfeiler in der deutschen Kulturgeschichte, die innerhalb kulturpolitischer Strategien ebenso umgesetzt wurden. Allerdings werden diese sozialen Bestrebungen kontinuierlich von Strategien des Machterhalts des Eigenen und der Ausgrenzung anderer Gruppen unterwandert.
- Kunst wurde lange Zeit als Teil religiöser und feudaler Repräsentation gefördert und Künstler*innen somit Auftragnehmer*innen. Lediglich freie Theatergruppen auf Jahrmärkten agierten autonom, doch auch sie waren abhängig von Eintrittspreisen und Spenden.
- Mit der Etablierung des Mäzenatentums in der Neuzeit nahm die ästhetische Autonomie von Künstler*innen zu, auch wenn sie von der Gunst der Förderer abhingen. Aufstrebende Kaufleute, später auch weitere Teile des Bürgertums und Industrielle, förderten Kunst in erster Linie, um die eigene Macht zu versinnbildlichen.

- Je mehr sich die Gesellschaft im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts (bis 1933) als demokratische Gemeinschaft verstand, desto größer war der Versuch, eine institutionalisierte und öffentliche Förderung von Künstler*innen zu etablieren, insbesondere Musik, Theater und Oper profitierten hiervon.
- Im Nationalsozialismus wurde Kunst zum Spielball nationalsozialistischer Kulturpolitik und diese wiederum zum Austragungsort der antisemitischen, faschistischen und rassistischen Ideologie.
- In der Geschichte der DDR und BRD verdeutlichen sich verschiedene Förderlogiken. Während die DDR Kunst als Ort der sozialistischen Teilhabe und Gemeinschaftsbildung möglichst vielen zugänglich machen wollte, blieb diese in der BRD etablierten Eliten vorbehalten. Politisch unbequeme Kunst wurde in beiden Staaten zunächst kritisch beäugt, in der DDR jedoch massiv zensiert und unterdrückt, obgleich Teile der Kunstlandschaft zu einem wichtigen Ort der Regimekritik avancierten.

5. Gesetze und Politische Rahmenbedingungen der Kultur- und Kunstpolitik in Deutschland

5.1 Rechtsfreie Räume: Die historische Marginalisierung von Kunst- und Kulturgesetzen

Die politischen Rahmenbedingungen der Kunst- und Kulturlandschaft wurden bis zur Reichsgründung in erster Linie von den Machtinhaber*innen gesteuert und unterlagen keiner transparenten Gesetzgebung. Welche Theater gebaut wurden, wie sich Sammlungen zusammensetzten, welche Künstler*innen gefördert wurden, unterlag feudaler, klerikaler und bürgerlicher Willkür. Besonders augenscheinlich wird diese Gestaltungshoheit, wenn die Frage der künstlerischen Freiheit in den Blick genommen wird: Die Grenzen der Narrenfreiheit wurden stets von den feudalen und klerikalen Herrschenden oder einflussreichen Unternehmerfamilien wie den Barberini oder Medici gesetzt.

Kulturelle Praktiken, beispielsweise auf welche Weise gespeist, geheiratet und beerdigt wird, ebenso die kulturellen Bedingungen, wer beispielsweise zur Gemeinschaft dazu gehört, was sich ziemt und was nicht, unterliegen komplexen Strukturen und Ordnungen, die sich aus religiösen und anderen gesellschaftlichen Traditionen zusammensetzen. Kulturpolitik versucht, diese teils im Unbewussten und Imaginären liegende Fülle an Wissen sowie Handlungs- und Erfahrungsweisen zu steuern. Ein herausforderndes Unterfangen, da Kultur, wie es die Definitionen im zweiten Kapitel gezeigt haben, unterschiedliche Funktionen einnimmt und, je nach Gruppe und Region, sehr verschiedene

Formen annehmen kann. Gegenwärtig steht die Gesellschaft aufgrund der Zunahme an kulturellen Erfahrungen und Verortungen eben vor der Herausforderung, dieser Fülle eine für alle Teile der Gesellschaft nachvollziehbare Gestaltungsrahmung zu geben. Die Gesellschaft spaltet sich hier in mehr oder weniger zwei Lager. Das eine favorisiert das Modell einer Leitkultur, welches eine bestimmte kulturelle Tradition favorisiert, der sich alle anderen unterordnen sollen. Das andere spricht sich für die Gleichberechtigung verschiedener Kulturen aus und favorisiert das Modell einer permanenten Aushandlung auf Augenhöhe.

Mit Blick auf die Geschichte wurden kulturpolitische Entscheidungen von den jeweiligen religiösen oder politischen Eliten getroffen, beispielsweise welche Religion, Tradition oder Moralvorstellung präferiert wurde, auch das wurde auf den letzten Seiten deutlich. Dabei ist kein transparent nachvollziehbares System kultureller Entscheidungen erkennbar, selbst die Schriften der Religionen widersprechen sich in vielen Teilen, müssen ausgelegt, kontextualisiert und interpretiert werden. Der westfälische Frieden von 1648 und die UN-Charta von 1945 sind zwei grundlegende Elemente des Völkerrechts, welche zwar nicht in ihrer historischen, jedoch in der gegenwärtigen Auslegung mehr und mehr kulturelle Relevanz erhalten. So spielten beim westfälischen Frieden nicht nur die staatlichen, sondern auch konfessionelle und somit kulturelle Fragen eine Rolle. Mit der Gründung der UNESCO 1949 signalisierte die UN, dass Kultur und Bildung völkerrechtlich relevante Aspekte sind. Gleichzeitig nehmen die Auffassungen gegenwärtig zu, neben dem Schutz von Kulturerbe und Kulturgütern Kultur auch im Kontext der Menschenrechte zu begreifen, da kulturelle Handlungen und kulturelle Infrastruktur zum Menschsein gehören und so zu schützen sind.¹ Andererseits wird die regionale und nationale Bedeutung von Kultur hochgehalten, was im deutschen Gesetz zum Schutz von Kulturgut von 2016 sichtbar wird. Eine universal gültige Definition wird in der

1 So geht Sabine von Schorlemer in *UNESCO-Weltkulturerbe und postkoloniale Diskurse* (Wiesbaden: Springer VS, 2022) u.a. der Frage nach, inwieweit Kulturgüter auch eine Menschenrechtsdimension haben, da sie eine unmittelbare Bedeutung für die kulturelle Identität und Verortung von Menschen haben.

internationalen Diskussion vermieden, die jedoch für die Kategorie des Menschenrechts zwingend ist.

Die gegenwärtigen Debatten, ob in der Post-2030-Agenda Kultur als eigenes 18. Nachhaltigkeitsziel etabliert werden soll, weisen auf einen Bedarf hin, Kultur als für das nachhaltige Leben grundlegenden Ort zu verstehen, auf den jede Person einen universal gültigen Anspruch haben sollte, der verfassungsrechtlich verbürgt ist. Es wird argumentiert, dass Kultur das Leben jeglicher Gesellschaften prägt und jeder Mensch eine unmittelbare Verbindung zu kulturellen Gütern und Handlungen hat, auf die er ein Recht hat. So stellt sich die Frage, ob nicht nur der Zugang zu Kultur, sondern auch das freie und unabhängige Ausüben kultureller Praktiken ein Menschenrecht darstellt.² Das Ansinnen der rot-grün-gelben Bundesregierung der 20. Legislaturperiode, Kultur in ihrer Vielfalt als Staatsziel zu verankern, weist in diese Richtung. Innerhalb einer solchen Kulturfreiheit bestimmen sowohl das Völkerrecht als auch die Menschenrechte die roten Linien. Sobald diese von kulturellen Praktiken verletzt werden, sollten der Kulturfreiheit klare Schranken gesetzt werden, anders als der Kunstfreiheit.

Die geschichtlichen Linien haben verdeutlicht, dass es hinsichtlich der Künste lange keine juristische Rahmung gab. Die jeweiligen tonangebenden Eliten (Klerus, Adel, einflussreiche Bürger*innen, Kolonialist*innen) förderten Kunst, um den von ihnen präferierten Traditionen, Überlieferungen, Mythen, Glaubenssätzen, Abläufen und Regularien Erfahrungsräume zu geben. Gleichzeitig wurde in der Neuzeit Kunstschaffen zu einem wertvollen Gut, mit dem sich Einfluss und Macht zeigen und darstellen ließen. Mäzenatentum, königliche, bürgerliche und städtische Sammlungen zeugen hiervon. Die »Aufwertung« des Künstlerischen ging mit einer zunehmenden Autonomie und einem gestärkten Selbstbewusstsein der Künstler*innen einher, die neben Auftragskunst vermehrt Kunstschaffen als Reflexions- und

2 Askany, Anna Laura/Kalbhenn, Jan Christopher (2025): *Kulturpolitik als Völkerrecht*, in: Johannes Crückeberg/Julius Heinicke (et al.): *Handbuch Kulturpolitik*, Wiesbaden: Springer VS, S. 809–820.

gesellschaftspolitischen Kritikraum nutzten, der Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts zu einem entscheidenden Raum demokratischer Verhandlungen wurde. Damit einher gingen Forderungen, die Freiheit der Kunst rechtlich zu verankern. Kunstfreiheit ist ein hohes Gut, welches in der Weimarer Republik das erste Mal in einer Verfassung verankert wurde. Sie ist eine Errungenschaft der Demokratie und gleichzeitig eine ihrer wichtigsten Garanten, wie sich wenige Jahre später zeigt.

5.2 Förderer von Demokratie und Diktatur: Kultur- und Kunstgesetze in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus

In der Verfassung der Weimarer Republik wurde nicht nur die Freiheit der Kunst in Artikel 142 garantiert, sondern während deren Erarbeitung über einen Passus zur Verantwortung über die »Pflege« von Kunst und Kultur diskutiert. Obwohl dieser in der verabschiedeten Version nicht enthalten ist, wurde immerhin über eine Pflicht des Staates zur Pflege nachgedacht, was zwar noch keine konkreten Finanzausgaben macht, aber auf die Verantwortung des Staates für die Rahmenbedingungen des Ausübens von Kultur weist. Die Gesetzeslage in der Weimarer Republik definiert entscheidende Rahmenbedingungen der Kunst- und Kulturpolitik: Politik darf sich nicht in die Inhalte der Kunst einmischen, sollte aber die Grundlagen für das kulturelle Leben schaffen.

Im Nationalsozialismus wird der Freiheit der Kunst ein Ende gesetzt. Im September 1933, also recht früh nach der Machtübernahme, wurde das Kulturkammergesetz erlassen und die Kunstlandschaft in sieben Abteilungen als Körperschaften öffentlichen Rechts aufgeteilt, welche jegliche inhaltlichen, künstlerischen, organisatorischen und sozialen Angelegenheiten kontrollierten und regelten. Die künstlerischen Berufsverbände wurden diesen ebenso einverleibt. Propagandaminister Goebbels war es auf diese Weise möglich, sich in alle Belange der Kunst einzumischen. Jüdischen, queeren, politisch andersdenkenden Künstler*innen konnten Berufsverbote erteilt werden, Intendanten

wurden vor dem Hintergrund der ideologischen Gesinnung besetzt und Ausstellungen zu »entarteter Kunst« kuratiert.

Die Politik hatte über die Kulturkammern und ihre Abteilungen somit nicht nur einen großen Einfluss auf die Kunstlandschaft, sondern mittels des Kulturkammersystems konnte sie jegliche Abläufe bis ins letzte Glied kontrollieren. Wie wichtig die Instrumentalisierung der Kunst für die Umsetzung der Strategien des Nationalsozialismus war, zeigt sich in dem hohen Aufwand, den das Kulturkammergesetz mit sich brachte. Das Naziregime war sich sehr bewusst, dass mittels Kunstpolitik sich Ideologien in der Gesellschaft verankern lassen, indem Räume der ästhetischen und künstlerischen Erfahrung und Selbstvergewisserung der eigenen Propaganda gefördert werden. Jegliche kritische Kunst oder Künste, welche nicht der Ideologie entsprachen, wurden zensiert oder als »entartet« diffamiert. Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus ist ein mahnendes Beispiel für die Notwendigkeit einer großzügig ausgelegten Kunst- und Wissenschaftsfreiheit.

Die Kulturpolitik des Nationalsozialismus und ihre Gesetzgebung sind gekennzeichnet durch eine Perversion der Vorstellungen von Kultur als Natur und zeigen, wie leicht Kultur zu instrumentalisieren ist. In den Nürnberger Gesetzen von 1935 werden kulturelle antisemitische, antiziganistische und rassistische Phantasien und Ideologien zu angeblich natürlichen Kriterien verdreht, die als Grundlage für juristische Gesetze der Degradierung dienen.³ Die Shoa, der Genozid an Sinti und Roma und die systematische Ermordung von Menschen mit Beeinträchtigung, Homosexuellen und Obdachlosen wurden auf dieser kulturpolitischen Grundlage gebaut, die verdeutlicht, welche Gefahr darin liegen kann, wenn Kultur als ein natürliches Fundament einer Gesellschaft oder Gemeinschaft verstanden wird und mithilfe von Gesetzestexten einen exkludierenden Gestus erhält.

3 Die Bundeszentrale für Politische Bildung hat 2020, 85 Jahre Verabschiedung der Nürnberger Gesetze, einen überblickenden, jedoch differenzierten Artikel veröffentlicht, der online verfügbar ist: <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/501380/vor-85-jahren-nuernberger-gesetze-erlassen/> (Auf-
ruf 23.04.2026).

Die Gesetzestexte in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus zeigen, dass sowohl in der Demokratie als auch in der Diktatur Kultur und Kunst grundlegende Rollen spielen. Kultur und Kunst haben immer schon eine politische Funktion gehabt, das verdeutlichen die geschichtlichen Linien nur zu gut. Bis zur Gründung der Weimarer Republik unterlagen Kultur und Kunst der Deutungshoheit unterschiedlicher politischer und religiöser Eliten: Sie verfügten über kulturelles Erbe, Kunsträume und den größten Teil kultureller Handlungen und Zereemonien wie Taufe, Hochzeit und Beerdigungen. Es war eine Frage der gesellschaftlichen Stellung, des sozialen Standes und des Geschlechts, ob und in welcher Rolle an kulturellen und künstlerischen Praktiken teilgenommen werden konnte. Das ändert sich in der Weimarer Republik, indem Kunst als Raum der demokratischen Mitbestimmung bzw. Erfahrung verstanden wurde. Theater, Museen, Konzerte, Kino, Design und Kunsthochschulen sollten der Gesellschaft zugänglich sein, auch wenn es immer noch soziale Hürden gab. Die Förderung der freien und zugänglichen Räume der Kunst spiegelt sich auch in der Kulturpolitik der Weimarer Republik wider. Die Kultur der Zeit war global orientiert, offen, probierte Neues aus und verstand sich als demokratisches Miteinander. Freiheit der Kunst und demokratische Kultur bedingen so einander.

Im Nationalsozialismus wurde Kunstfreiheit von Kunstzensur qua Gesetz ersetzt und die Demokratie von einer Diktatur abgelöst, welche die Grundrechte der einzelnen einer faschistischen Vorstellung des »Rechts eines Volkes« unterordnete. Kultur wurde hierfür mehrfach genutzt. Der Vorstellung des Volkes gingen kulturelle Phantasien eines homogenen Volkskörpers voraus, deren Attribute (germanisch, christlich, rein) kulturellen Kategorien entnommen sind, die nun als »Körper« Natürlichkeit suggerierten. Hier knüpfte der Nationalsozialismus an koloniale Strategien und die Vorstellungen der Nationen als Gemeinschaftskörper (Germania, Marianne, Europa) an. Kultur wurde darüber hinaus genutzt, um die Bevölkerung dem Volkskörper unterzuordnen. Alle, die nicht den rassistischen favorisierten Kategorien entsprachen, wurden ausgeschlossen, die anderen der Kultur des Volkskörpers ganz und gar einverleibt. Hierfür scheute die Kulturpolitik keine Mühen und

Kosten. Dies ist durchaus unter dem Motto einer »Kultur für Alle« zu verstehen, in welcher allerdings das, was Kultur ist, vom totalitären Regime vorgegeben ist. Alle sollten Teil der Massenkulturerfahrung in Aufmärschen, Volksfesten, Radio- und Filmveranstaltungen werden.

Die Kunst wurde ebenso dieser Kultur einverleibt und von dieser ganz und gar überlagert. Mit dieser zentral gesteuerten Kultur- und Kunstpolitik wurde dem Vermögen von Kunst und Kultur Rechnung getragen, Identität zu schaffen und Zugehörigkeit zu suggerieren. Dem Nationalsozialismus gelang es auf diese Weise, ihre ableistischen, ausgrenzenden, antisemitischen, antiziganistischen, rassistischen und homophoben Werte und Normen in der Mehrheitsgesellschaft zu verankern. Die Vermeidung der Zentralisierung der Kunst- und Kulturpolitik und die Kontrolle der Kunst- und Kulturlandschaft war somit ein entscheidendes Kriterium in der Entstehungsgeschichte des Grundgesetzes der Bundesrepublik. Artikel 30 regelt die Zuständigkeit der Länder und schützt auf diese Weise deren Diversität vor einer zentralen Steuerung seitens des Bundes. Artikel 5, Absatz 3 garantiert die Freiheit von Kunst, Wissenschaft und Lehre.⁴

5.3 Kunstfreiheit: Grundgesetz Artikel 5 Absatz 3

Das Grundgesetz (GG) von 1949 gewährleistet in Artikel 5 einen möglichst weitreichenden Schutzraum für Kunst sowie für Wissenschaft und Forschung. Absatz 3 stellt unmissverständlich fest: »Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei.« Mit dieser Freiheitsgarantie verbindet sich indirekt auch eine Erwartung an Kunst, Wissenschaft, Forschung und Lehre: Mit Hilfe der ihnen eingeräumten Freiheit sollen sie

4 Die folgenden Absätze zu den Kultugesetzen (5.3 und 5.4) wurden in sehr veränderter und kürzerer Form bereits in folgendem Artikel von mir behandelt: Heinicke, Julius (2025): *Kulturpolitik in der Bundesrepublik*, Bundeszentrale für politische Bildung, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/kulturpolitik-2025/573203/kulturpolitik-in-der-bundesrepublik/> (Aufruf 05.02.2026).

dazu beitragen, dass sich Faschismus und die Verbrechen des Nationalsozialismus nicht wiederholen. Die Frage, welche Grenzen der Kunstfreiheit gesetzt werden, wird seit der Verabschiedung des Grundgesetzes insbesondere in Bezug auf das Verwenden von Kennzeichen verfassungswidriger und terroristischer Organisationen (§86a StGB) diskutiert. Wie der Meinungsfreiheit werden auch der Kunstfreiheit Grenzen beim Tatbestand der Volksverhetzung gesetzt. Mit Blick auf vergangene Verfahren, so zum Beispiel die Klage gegen Jonathan Meeses Verwendung des Hitlergrußes im Vorfeld der documenta 2013, wird in gerichtlichen Verhandlungen meist die Frage des Kunstkontextes aufgeworfen. Im Fall Meese wurde argumentiert, dass das Verwenden der Symbolik in einem parodistischen Zusammenhang stand, der somit den Tatbestand der Volksverhetzung durch den ironischen oder satirischen Grundgestus der Inszenierung nicht rechtfertigte.

In den letzten Jahren hat sich die Debatte um Kunstfreiheit noch einmal verschärft, dabei geraten zunehmend auch Kunstinstitutionen und deren kulturpolitische Akteur*innen unter Druck. Die Grenze zwischen künstlerischem Werk, welches der Kunstfreiheit unterliegt, und kulturpolitischer Organisation, Rahmung und Struktur, welche – so wird diskutiert – politisch zur Verantwortung gezogen werden können, gerät heutzutage mehr und mehr in den Fokus. Radikale und extremistische Gruppierungen richten ihre Aufmerksamkeit vermehrt auf ästhetische und künstlerische Räume. Kunst- und Kulturinstitutionen stehen vor der Herausforderung, dass sie nach einer juristischen Auslegung als Körperschaften öffentlichen Rechts nicht automatisch durch den Artikel 5 des GG geschützt sein sollen, so argumentieren Jan Christopher Kalbhenn und Anna Laura Askanazy:

»Denn die Grundrechte sind in erster Linie Abwehrrechte der Bürger*innen gegen den Staat. Museen, Opern, Theater oder Kunstakademien sind häufig als Körperschaften des öffentlichen Rechts organisiert und somit als staatliche Organisationen grundsätzlich nicht ›grundrechtsfähig‹. Allerdings hat das Bundesverfassungsgericht in seiner Rechtsprechung bereits drei Ausnahmen von diesem Grundsatz entwickelt. Danach können sich Universitäten auf die Wissenschafts-

freiheit, Kirchen auf die Religionsfreiheit und Rundfunkanstalten auf die Rundfunkfreiheit berufen. Das Bundesverfassungsgericht stellt dabei auf den Einzelfall ab.«⁵

2022 beauftragte die amtierende Kulturstatsministerin Claudia Roth den Rechtswissenschaftler Christoph Möllers mit dem Rechtsgutachten »Grundrechtliche Grenzen und grundrechtliche Schutzgebote staatlicher Kulturförderung«.⁶ Das Gutachten zeigt das Spannungsfeld auf, in welchem staatliche bzw. öffentlich geförderte Kulturpolitiker*innen derzeit agieren. Nach Möllers gilt für Künstler*innen, auch wenn sie öffentlich gefördert werden, das Grundrecht der Kunstfreiheit, nicht jedoch für Institutionen und ihre organisatorischen und koordinativen Ebenen (»Kein Grundrechtsschutz staatlicher Träger- und Verwaltungsstrukturen«)⁷, was durchaus diskutiert werden sollte. Denn es kann ebenso argumentiert werden, dass Kulturinstitutionen zwar Teil staatlicher Strukturen sind, ihr Aufgabenfeld per definitionem in der Tradition der Narrenfreiheit und so weniger dem Staat denn der Kunst verpflichtet ist.

Das Gutachten thematisiert die Herausforderung, dass ein mögliches Eingreifen des Staates in einer besonderen Sphäre stattfindet, nämlich der Kunst, die sich »realen« Normen und Werten entzieht. Möllers verweist auf die »Eigengesetzlichkeiten der Kunst« wie z.B. »fiktionaler Charakter, theatrale Ausdrucksform, Technik des Kuratierens«⁸, die in den Blick genommen und berücksichtigt werden müssen. Er argumentiert, dass kulturpolitische Entscheidungsprozesse auch künstlerisch-ästhetische Kriterien einbeziehen sollten:

5 Askanazy, Anna Laura/Kalbhenn, Jan Christopher (2024): *Die Kunstfreiheit im Grundgesetz*, in: Johannes Crückeberg/Julius Heinicke (et al.): *Handbuch Kulturpolitik*, Wiesbaden: Springer VS, S. 844.

6 Möllers, Christoph (2023): *Grundrechtliche Grenzen und grundrechtliche Schutzgebote staatlicher Kulturförderung*, Rechtsgutachten im Auftrag der Beauftragten für Kultur und Medien, https://kulturstatsminister.de/fileadmin/user_upload/Downloads/2023-01-24-bkm-gutachten-moellers.pdf (Aufruf 05.02.2026).

7 Ebd., S. 16

8 Ebd., S. 19.

»Wenn sich demokratische Organe aber dafür entscheiden, bestimmte kulturelle Projekte zu fördern, müssen sie sicherstellen, dass bei der Umsetzung einer solchen Entscheidung kunstimmanente Kriterien zur Anwendung kommen. Aus dem Grundgesetz folgt insoweit eine umfassende Verpflichtung zu einer spezifischen Beratung und Kontrolle künstlerisch relevanter Entscheidungen.«⁹

Bemerkenswert ist die Betonung der »kunstimmanenten Kriterien«, also weder kultureller noch politischer. Die Formulierung »zur Anwendung kommen« schließt dabei jedoch nicht aus, dass weitere Kriterien eine Rolle spielen. In welchem Maße und auf welche Art und Weise künstlerische Kriterien eingebunden werden, bleibt schwammig und wird nicht weiter spezifiziert, ebenso, welche Expertise für die Entscheidung über »kunstimmanente Kriterien« gefragt ist. So wird in Fachkreisen diskutiert, ob dies nicht ganz und gar in die Hände der Künstler*innen und Kunstinstitutionen gelegt werden sollte, damit diese politisch unabhängig bleiben.

Aufgrund der Beobachtungen der letzten Jahre, dass insbesondere Bundeskulturpolitik mehr und mehr in die Belange der Kunst eingreift – wie es im Fall der documenta fifteen unter Kulturstaatsministerin Claudia Roth, im Fall der Berlinale und dem Buchhandlungspreis 2025 unter Kulturstaatsminister Wolfram Weimar der Fall war –, muss diskutiert werden, ob Artikel 5 des Grundgesetzes eine von politischen Entscheidungsgremien unabhängige öffentliche Kunst- und Kulturförderung einfordert.¹⁰ In Zeiten politischer Spannungen und Polarisierung ist die Gefahr groß, dass Kunst als Ort politischer Instrumentalisierung genutzt wird und somit ihr demokratisches Vermögen, vielseitige Perspektiven einzunehmen, tradierte Grenzen zu übertreten und kulturelle und politische Glaubenssätze kritisch unter die Lupe zu nehmen, ge-

9 Ebd., S. 25.

10 Zu diesem Thema habe ich im März 2026 dem Deutschlandfunk ein ausführliches Interview gegeben, das online verfügbar ist: *Zu viel Einfluss der Politik? J. Heinicke über Kulturpolitik und Kunstfreiheit*, <https://www.deutschlandfunk.de/zu-viel-einfluss-der-politik-j-heinicke-ueber-kulturpolitik-und-kunstfreiheit-100.html> (Aufruf 23.04.2026).

fährdet ist. Eine Loslösung der Kulturförderung von amtierenden Politiker*innen und Ministerien vor dem Hintergrund der Kunstfreiheit wäre ein möglicher Schritt, die Demokratie zu stärken.

5.4 Pflege der Kultur, Ermöglichung von Kunst: Landesgesetze

Das Grundgesetz verbürgt nicht nur in Artikel 5 die Kunstfreiheit, sondern verankert in Artikel 30 die föderale Ordnung und damit verbundene Dezentralisierung von Kunst- und Kulturpolitik. So enthalten die jeweiligen Landesgesetze aufgrund der Zuständigkeit der Länder und Kommunen durchweg kulturpolitische Regelungen. Die Freiheit von Kunst und Kultur wird nur selten ausdrücklich betont, etwa im 2021 verabschiedeten Kulturgesetzbuch von Nordrhein-Westfalen. Zumeist verweisen die Gesetze auf die Aufgabe des jeweiligen Landes, Kunst und Kultur zu fördern und zu pflegen. Die »Pflege« wird dabei unterschiedlich begründet, häufig unter Bezug auf historische Verpflichtungen aus älteren Abkommen, etwa wenn frühere Fürsten- und Herzogtümer, Flecken oder Königreiche neu geordnet oder einem Land einverleibt wurden. Die Förderung des Landestheaters Coburg durch den Freistaat Bayern etwa lässt sich auf den Anschlussvertrag des Freistaats Coburg an den Freistaat Bayern von 1920 zurückführen und hat heutzutage immer noch Gültigkeit, sodass die kleine Stadt über ein veritables Dreispartenhaus verfügt.

Eine weitere Rolle spielt der Erhalt des vielfältigen Kulturerbes, teils ebenso aufgrund historischer Verträge oder Verantwortung. So wird sowohl die Bewahrung und Erhaltung als auch das Vermögen des Braunschweigischen Kulturbesitzes von einer Stiftung verwaltet, deren zuständige Aufsichtsbehörde das Ministerium für Wissenschaft und Kultur des Landes Niedersachsen ist. An beiden Beispielen wird die Zuständigkeit der Länder deutlich, die Kulturgüter – seien es Sammlungen, Gebäude, Artefakte, Kunstformate – der unterschiedlichen Vorgängerregierungen, Herrscherhäuser und Generationen zu verwalten und zu schützen. Der Landeskulturpolitik eröffnet sich in dieser Pflege ein weit verzweigtes Aufgabenfeld. Allein die rechtliche Rah-

mung, finanzielle Organisation, inhaltliche Auseinandersetzung und das betriebliche Management dieses Erbes erfordern verschiedene Kompetenzen, Abstimmungen und Prozesse. Neben dem laufenden Betrieb wird von der Gesellschaft darüber hinaus zunehmend erwartet, dass die Pflege nicht nur den Bestandsschutz sichert und koordiniert, sondern bestenfalls mit der Selbstvergewisserung der Bevölkerung zusammenbringt. Kulturelles Erbe als Aufgabenfeld wird besonders dann als relevant betrachtet, wenn die gegenwärtigen Generationen dieses auf irgendeine Weise mit ihrem Leben verbinden können. Über diese Vermittlungsverantwortung der Pflege wurde lange Zeit recht wenig nachgedacht.

Innerhalb der Beispiele »Landestheater Coburg« und »Stiftung Braunschweigischer Kulturbesitz« lassen sich durchaus Beispiele für diesen Vermittlungsauftrag, der sich aus jüngeren Definitionen der sozialen Pflege ergibt, finden. In den Sozial- und Gesundheitswissenschaften bedeutet Pflege nicht nur die Sorge um klassische Grundbedürfnisse (satt, sauber, trocken), sondern auch um soziale, kulturelle und gesellschaftliche Aspekte. So hat auch das Kulturgut ein Anrecht auf sozialen, gesellschaftlichen und kulturellen Austausch und vice versa haben die ihn umgebenden oder mit ihm verbundenen Menschen auch ein Anrecht auf das Erleben dieser. Das Landestheater ist nicht nur ein ästhetischer Erfahrungsraum für die gesellschaftliche Elite, sondern die Stadtverwaltung fördert unzählige gemeinsame Projekte mit Schulen und anderen sozialen Einrichtungen. Die Stiftung Braunschweigischer Kulturbesitz gestaltet ihre Vermittlungspflege, indem sie mit den Erträgen des Stiftungsvermögens rezente Kunstprojekte fördert und somit das Kulturerbe mit jüngsten Arbeiten verknüpft.

Die Definition von Pflege variiert sowohl bei den kulturpolitisch Verantwortlichen der Länder und Kommunen als auch bei den jeweiligen Institutionen, die als Körperschaften öffentlichen Rechts ebenfalls den Aufgaben, wie sie in den jeweiligen Landesgesetzen definiert sind, gerecht werden müssen. Hinsichtlich des Umfangs und der Ausgestaltung der finanziellen Förderung bleiben die meisten Landesregelungen allerdings unbestimmt. Präzisere Vorgaben werden im Kulturraumgesetz des Freistaates Sachsen von 1994, im Kulturgesetzbuch Nordrhein-

Westfalen von 2021 sowie im Niedersächsischen Kulturfördergesetz von 2022 formuliert. Eine Mindesthöhe oder eine Mindestprozentsatz des Gesamthaushalts für den Kulturetat sind auch hier nicht zu finden, doch werden Regelungen festgelegt, welche Verteilung, Transparenz und mittelfristige Fördersicherheit betreffen.

Das Kulturgesetzbuch gibt der jeweiligen nordrhein-westfälischen Landesregierung auf, einen Förderplan zu entwerfen, und zählt, ähnlich wie das Land Niedersachsen in seinem Kulturgesetz, eine Reihe an Aufgabenfeldern und Programmen auf, die »Pfleger« und so auch finanzielle Förderung erhalten sollten. Auch werden Mindeststundenlöhne benannt und inklusive Programme eingefordert. Obwohl diese Gesetze großen Spielraum lassen und keine Pflichtaufgaben präzise vorgeben, weisen sie die Parlamente auf ihre Verantwortung gegenüber Kunst und Kultur hin, was zwar ein bedeutsames rhetorisches Mittel, aber auch nicht viel mehr ist. Da kein Mindestetat für Kunst und Kultur vorgesehen ist, besteht grundsätzlich das Risiko, dass sie bei angespannten Haushaltslagen besonders schnell von Kürzungen betroffen sind.

Aus struktureller Sicht einmalig ist der Verteilungsschlüssel, den das Kulturraumgesetz in Sachsen vorgibt. Das Land wird unabhängig von kommunalen Grenzen in Kulturräume gegliedert, um Regionen, die aus strukturellen Gründen benachteiligt sind, mithilfe eines Kultur- und Kunstausschleichs zu unterstützen. So profitieren nicht nur große Städte wie Leipzig und Dresden, sondern auch ländliche Regionen von der Landeskulturpolitik. Obwohl streng genommen auf diese Weise in die Hoheit der Kommunen eingegriffen wird, scheint die parlamentarische Mehrheit von dieser Solidarität zwischen urbanen und ländlichen, strukturschwachen und strukturstarken Regionen überzeugt zu sein.

Die zunehmende Bedeutung des Bundes in der Kulturförderung verwässert die klar geregelte Länderhoheit nach Artikel 30 GG mehr und mehr. Nicht nur die im letzten Kapitel ausführlicher beschriebene, unter Bundeskanzler Gerhard Schröder geschaffene Behörde der*des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) und die wenige Jahre später gegründete Kulturstiftung des Bundes verdeutlichen die Auffassung der Bundesregierung damals wie heute, dass es bundespolitisch bedeutsame Aufgaben der Kulturpolitik gibt.

Zu ihren Zuständigkeiten zählt die Behörde die Erinnerungskultur und Gedenkstättenarbeit, die Filmförderung sowie die Unterstützung herausgehobener Einrichtungen und Projekte wie beispielsweise der documenta in Kassel, der Bayreuther Festspiele oder der Stiftung Genshagen, die den kulturellen Dialog im Rahmen des Weimarer Dreiecks (Polen, Frankreich, Deutschland) stärkt. Doch auch bundesweit tätige Vereine und Verbände werden durch sie gefördert, darunter der Fonds Darstellende Künste, der Musikfonds, der Fonds Soziokultur, die Kulturpolitische Gesellschaft und der Deutsche Kulturrat.

Streng genommen ist nur der Kulturretat des Auswärtigen Amts rechtlich einwandfrei, da nach Artikel 30 die internationale Kulturpolitik im Aufgabenbereich des Bundes liegt. Andererseits kann argumentiert werden, dass das Engagement des Bundes, solange kein Widerstand seitens der Länder und Kommunen kommt und diese sich nicht in ihrer Hoheit beschränkt sehen, hinnehmbar ist. Die Aushandlungen zwischen der Kulturkonferenz der Länder und der Bundespolitik, die unterschiedlichen Aufgabenaufteilungen zwischen Kulturstiftung der Länder und Kulturstiftung des Bundes zeigen, dass es hier Arrangements und Abstimmungsprozesse gibt, zumal die Länder und Kommunen mit immer weniger Steuereinnahmen konfrontiert werden und somit auf die Unterstützung des Bundes angewiesen sind. Ohne das milliardenschwere Neustart Kulturprogramm des BKM unter der Leitung von Staatsministerin Monika Grütters, welches die von der Covid-Pandemie finanziell geschwächte Kulturszene deutschlandweit unterstützte, hätten Teile der Kulturlandschaft die Krisenjahre wohl nicht überlebt. Die Vergabe der Mittel wurde über ein recht pragmatisches und gut funktionierendes Zusammenspiel von Bundes-, Landes-, kommunalen Akteur*innen, Verbänden und Stiftungen organisiert, auch hier wurde ein kooperatives Miteinander offensichtlich.

Allerdings stellt sich die Frage, ob der zunehmende Einfluss des Bundes politisch missbraucht werden kann. Sobald Parteien Staatsminister stellen, die auf ideologische oder parteipolitische Weise mit der Behörde Einfluss auf die Kulturlandschaft bundesweit nehmen wollen, kann die föderale Stimmenvielfalt, wie sie im Grundgesetz angelegt wurde, verstummen. Hier sollte die Kulturpolitik in naher Zukunft eine Lösung

finden. In den letzten Jahren wurde im Kulturausschuss des Bundestages mehrfach über ein »Staatsziel Kultur« diskutiert. Während Claudia Roths Amtszeit als Staatsministerin wurde in einer Anhörung im Bundestag der Vorschlag eines Staatsziels »Kultur in ihrer Vielfalt« diskutiert, was jedoch nicht zur Abstimmung kam, da die CDU/CSU-Fraktion 2023 einen Rückzieher machte und so eine mögliche Zweidrittelmehrheit in weite Ferne rückte.

Die Sachverständigen hatten einerseits Bedenken, das Grundgesetz mit zu vielen Staatszielen unnötig aufzublähen und so auch die Kulturhoheit der Länder und Kommunen zu schwächen. Andere sahen eine Chance in dem Gesetz, die Pflichtaufgabe der Förderung und der Pflege von Kultur zu unterstreichen.¹¹ Viel zu selten wurde der Passus »in ihrer Vielfalt« in die Waagschale geworfen. Denn dieser würde bestimmen, dass die Bundespolitik ganz im Sinne der föderalen Strategie, die Vielfalt an Kultur- und Kunstverständnissen sowie an kulturellen Ausdrucksformen und kulturellem Erbe fördern und schützen soll. Mit einem solchen Gesetz kann die Länderhoheit kaum unterwandert werden, da die Zielsetzung eben die Vielseitigkeit darstellt, welche sich in den Länderschwerpunkten ebenso zeitigt.

5.5 Kurz zusammengefasst

Die Debatten um und Entstehungsgeschichten von Kulturgesetzen sind geprägt von einem Ringen um Kunstfreiheit einerseits und der Instrumentalisierung von Kunst für politische Interessen andererseits:

- Künstlerische Praxis wurde einerseits genutzt, um bestehende Systeme zu stärken, gleichzeitig jedoch auch, um diese zu reflektieren und zu kritisieren. Eine Korrelation besteht zwischen despotischer

¹¹ Wortprotokoll der 41. Sitzung des Ausschusses für Kultur und Medien der 20. Legislaturperiode und Stellungnahmen der Expert*innen, <https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2023/kw38-pa-kultur-staatsziel-965704> (Auf-ruf 03.05.2026).

und demokratischer Politik und der Unterstützung von eben diesen reflektierenden und kritisierenden Kunsträumen. Je demokratischer die Gesellschaft, desto mehr Wert legt sie auf Kunstfreiheit, Kritik und Reflexion, je despotischer, desto stärker werden diese reglementiert.

- Bei der Bewertung und beim Ringen um Kunstfreiheit ist die Unterscheidung von Kunst- und Kulturpolitik wichtig und hilfreich. Während Kulturpolitik die kulturellen Werte und Normen, den Umgang mit Erinnerung und Traditionen in den Blick nimmt, trägt Kunstpolitik dafür Sorge, dass Künstler*innen diese kritisch reflektieren können, Raum zum Genuss und zur Entspannung, jedoch auch zur Parodie, Kritik und Übertreibung zu schaffen.
- Die Dezentralisierung von öffentlicher Kulturpolitik, die im Grundgesetz in Artikel 30 mit der Hoheit der Länder festgelegt ist, soll eine Zentralisierung der kulturpolitischen Macht vermeiden. Aus diesem Grunde muss Bundeskulturpolitik besonders sensibel und reflektiert agieren.

5.6 Zukunftsmusik

- In einer Demokratie hat Kunstpolitik die Aufgabe, kritische und reflektierende Potenziale von Kunst- und Kulturinstitutionen zu ermöglichen und die Unabhängigkeit rechtlich sicherzustellen.
- Kulturpolitik muss garantieren, dass die unterschiedlichen kulturellen Traditionen gelebt werden, jedoch sich an die Grund- und Menschenrechte halten. Sie müssen gewährleisten, dass die Vielfalt der Gesellschaft und ihre Geschichte auf demokratische Weise repräsentiert wird. Ein Staatsziel »Kultur in ihrer Vielfalt« würde dies grundrechtlich verbürgen.
- Die Erweiterung des Anwendungsbereichs der Kunstfreiheit auf Kunstinstitutionen stärkt die Unabhängigkeit der Kunstlandschaft vor politischer Einmischung und Instrumentalisierung, da auf diese Weise der demokratische Reflexions- und Verhandlungsraum der Kunst unabhängig bleibt.

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 Jahrmarkttheaters, 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 Choren 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- und 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 Kunstlandschaft 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-Principle²⁹ (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).
- Föderal-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.

7. Governance, Polity und Management: Steuerungsmodelle

7.1 Von der höfischen Regulierung zur staatlichen Strategie: Steuerungsmodelle vom 17. bis zum 20. Jahrhundert

Der Blick auf die Finanzierungsmodelle von Kunst und Kultur zeigen nur zu gut: Lange Zeit war die kultur- und kunstpolitische Steuerung in den Händen von Aristokrat*innen, Kleriker*innen und einflussreichen Bürger*innen, welche ebenso über die Belange der Kunst entschieden. Allein das Narrentum, der Karneval oder die Commedia dell'arte haben dieses Top-down-Muster unterbrochen.¹ Der Fürst entschied über den Theaterbau und das Programm, das Kirchenoberhaupt, welche Kunst in religiösen Kontexten beauftragt, und die Zunft, welche städtische Kunst unterstützt wurde.

Allerdings haben sich bereits im Mittelalter eigenständige und unabhängige Künstler*innengruppen (meist Schauspiel- und Musikgruppen) etabliert, die meist von einer Person geleitet und von Städten oder Höfen engagiert wurden und von Spenden und Eintrittsen lebten. Im 17. und 18. Jahrhundert wurden einige Wandertheatergruppen zu einer ernstzunehmenden Konkurrenz der Höfischen Theater, so zum Beispiel das Theater der Friederike Caroline Neuber, die als »Prinzipalin« zusammen mit ihrem Mann das bekannte Wandertheater

1 Für den europäischen Diskurs haben unter anderem die Arbeiten von Michail Bachtin richtungsweisende Impulse gegeben. Bachtin, Michail (1969): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München: Hanser.

»Neuber'sche Komödiantengesellschaft« leitete und auf der Leipziger Messe Aufführungen darbot. Anhand dieser Gruppen lässt sich sehen, wie sich in dieser Zeit eine »Kunstindustrie« etablierte, die sowohl Genuss als auch gesellschaftliche Kritik mit ihren Darbietungen zum Ziel hatte und sich in erster Linie aus Eintrittsgeldern finanzierte. Die »Prinzipalin« förderte ihre Gruppe künstlerisch, zahlte feste Gehälter und etablierte somit soziale, künstlerische und rechtliche Standards für den Schauspielberuf.²

Noch während des deutschen Kaiserreichs war Kulturschaffen nicht gänzlich frei organisiert, sondern abhängig von staatlichen Behörden, die darüber entschieden, welche Stücke aufgeführt oder Ausstellungen organisiert wurden. Mit der Gründung von Kunsthochschulen und einem zunehmenden Interesse an künstlerischen Ausbildungen etablierte sich jedoch eine Kunstszene, die sich unabhängig organisieren und koordinieren wollte. Am Beispiel der Künstler*innenkolonien wird deutlich, dass ähnlich der Schauspielgesellschaften im 18. Jahrhundert sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts regionale Gruppen um bekannte (meist männliche) Künstler herum bildeten, die im regen Austausch miteinander standen, kooperierten, gemeinsam Ausstellungen oder Programme entwickelten und Sammler*innen einluden. Es etablierte sich nicht nur ein Kunstmarkt, auch Theater wurde, das konnte im letzten Kapitel anhand der Berliner Theater und Konzerthäuser veranschaulicht werden, vermehrt als Wirtschaftsunternehmen verstanden und teilweise sogar als Aktiengesellschaft geführt, somit unternehmerischen Organisationsstrukturen unterstellt.

Während der Weimarer Republik entstanden mit der Demokratisierung von Kulturschaffen weitere Modelle der Organisation und Governance. Künstler*innengruppen wie der Blaue Reiter organisierten Ausstellungen nach eigenen ästhetischen Vorstellungen, jedoch nahmen auch unternehmerische Vorhaben im Bereich Film, Musik, Theater, aber auch Ausstellung zu. Die 1920er Jahre waren nicht nur geprägt von

2 Petra Oelker hat zum Leben von Friederike Carolin Neuber geforscht und mehrere Publikationen veröffentlicht, u.a. Oelker, Petra (2004): *Die Neuberin. Die Lebensgeschichte der ersten großen deutschen Schauspielerinnen*, Reinbek: Rowohlt.

einer Vielfalt an Kultur und Kunst zwischen Genuss, Kritik und Innovation. Ebenso divers gestalteten sich die Organisationsstrukturen dieser Szenen, die sich an teils wirtschaftlichen, teils künstlerischen und teils sozial-gesellschaftlichen Zielen orientierten. Im Nationalsozialismus überlebten nur die Organisationsformen, die sich parteikonform gaben und den Vorstellungen einer »arischen« Kultur entsprachen, wobei eine recht ausgeprägte Kunst- und Kulturszene vorhanden war, die jedoch kontrolliert und zensiert wurde.

In den Gründungsjahren der BRD und DDR spiegelte sich die jeweilige politische Grundhaltung des Staates in der kulturpolitischen Steuerung wider. Während der sozialistische Gestus in die Kulturorganisationen der DDR eingeschrieben wurde und diese zentral aus staatlichen Mitteln finanziert wurden, um so auch die Kunstszenen politisch zu kontrollieren, etablierte sich in der Bundesrepublik ein föderales öffentliches System, das Länder und Kommunen in die Pflicht nahm. Gleichzeitig entwickelte sich eine Kulturindustrie, die einen Kunst-, Film und Kulturmarkt hervorbrachte, der nach eigenen unternehmerischen Regeln funktionierte. Nach der Wiedervereinigung wurden in Ostdeutschland die meisten sozialistischen Paradigmen über Bord geworfen. Die Kulturszenen der DDR übernahmen vornehmlich die gängigen Steuerungsmodelle des Westens.

7.2 Management, Audience Development und Cultural Governance: Versuche der Professionalisierung in den 1990er und 2000er Jahren

In den 1990er Jahren geriet das Kulturmanagement in den Fokus des Interesses, da sich die Abläufe in Kultur- und Kunstinstitutionen veränderten. Marketing, Kommunikation, Öffentlichkeitsarbeit und Organisationsentwicklungen erfuhren große Aufmerksamkeit, was sicherlich auch im Zeichen des neoliberalen Geistes und der zunehmenden Privatisierung stand. Gleichzeitig mussten die Kulturbetriebe den zunehmenden Erwartungen gerecht werden, Organisationsabläufe zu professionalisieren und in Kommunikation und Marketing die Besucher*innen in

den Blick zu nehmen. Innerhalb des Kulturmanagements lassen sich so verschiedene Bereiche festmachen, die teilweise schon immer Bestandteil der Kultur- und Kunstlandschaften waren, nun aber professionalisiert wurden.³ Zu diesem Feld gibt es eine Vielzahl an Publikationen und Ratgebern, auch hat sich der Fachverband für Kulturmanagement gegründet, in welchem viele Institute von Universitäten und Hochschulen vertreten sind.⁴ In letzter Zeit durchaus kritisch gesehen wird die Übertragung von betriebswirtschaftlichen Strukturen oder anderen Modellen auf Kulturbetriebe, da diese nicht primär einen ökonomischen Auftrag haben.⁵

Aus dem anglophonen Kontext wurden seit der Jahrtausendwende Überlegungen zum »Audience Development« übernommen. Die Perspektivverschiebung zugunsten (potentieller) Zuschauer*innen wurde innerhalb der Kulturszenen begrüßt. Die Hinwendung zu den Nutzer*innen von Kunst forderte gleichzeitig das Autonomieverständnis der Künstler*innen heraus. Gegenwärtig werden derlei Konzepte dahingehend befragt, ob potentielle »Nicht-Besucher*innen« angelockt oder deren Interessen gemäß den Ideen der Kultur- und Kunstinstitutionen »entwickelt« werden und sie auf diese Weise zu einer recht passiven Gruppe ohne eigene Ideen und Vorstellungen von Kunst degradiert werden, die den Institutionen aus Unkenntnis oder Desinteresse fernbleiben. Es wird erörtert, ob es sinnvoller ist, von den Bedürfnissen dieser Gruppen ausgehend das kulturelle Angebot anzupassen und zu erweitern. Die Frage, inwieweit sich nicht nur Kulturindustrie den Bedürfnissen des Marktes und der Nachfrage anpassen sollte, sondern öffentlich geförderte Institutionen und Projekte mit Teilnehmendenstatistiken und Anpassungen an die Bedürfnisse der Besucher*innen, wird gegenwärtig erhitzt diskutiert.⁶

3 Hoppe, Bernhard M./Heinze, Thomas (2016): *Einführung in das Kulturmanagement*.

4 <https://fachverband-kulturmanagement.org> (Aufruf 06.03.2026).

5 Gröndahl, Peter/Mandel, Birgit (2025): *Change Management und Transformation klassischer Kultureinrichtungen*, Wiesbaden: Springer VS.

6 Allmanritter, Vera (2017): *Audience Development in der Migrationsgesellschaft. Neue Strategien für Kulturinstitutionen*. Bielefeld: transcript; Renz, Thomas

Kulturpolitik debattiert und entscheidet darüber, welche Öffnungs- und Transformationsstrategien favorisiert werden. Im Gegensatz zu feudalen, klerikalen und bourgeoisen Traditionen, die in den letzten Kapiteln offenkundig wurden, setzt sich in Demokratien mehr und mehr die Idee durch, dass die Hoheit darüber, nicht bei einzelnen Behörden und Politiker*innen liegen sollte, sondern als gesamtgesellschaftliche Strategie verstanden wird, in deren Entwicklung verschiedene Stakeholder und Akteur*innen einbezogen werden. Um derlei Prozesse zu steuern, hat sich das Konzept der Cultural Governance in den letzten zwei Jahrzehnten durchgesetzt.⁷ Die vielen Akteur*innen auf dem Spielfeld der hiesigen Kulturpolitik, die Parlamente, Kulturbehörden, Institutionen, Beauftragten, Verbände, Fonds, Stiftungen und Mittlerorganisationen bilden hier ein komplexes Räderwerk, das sich gegenseitig unterstützt und prägt und dennoch von den Zielsetzungen der jeweiligen Ressortleitungen abhängig ist. Oliver Scheytt versteht unter dieser politischen Steuerung wohlwollend ein gemeinschaftliches Zusammenspiel:

»Die aktivierende Kulturpolitik lebt weniger von der Entflechtung von Kompetenzen als vielmehr von der reflektierten und bewussten Verflechtung von Verantwortlichkeiten. Kulturpolitische Steuerung und Entscheidungsfindung bedürfen des Zusammenwirkens der unterschiedlichen kulturellen Kräfte, wollen sie erfolgreich sein.«⁸

Allerdings verheimlicht »Governance« nicht die etymologische Nähe zum »Government«. Im Vergleich zum nordischen »Arm's Length Principle« vermittelt sich mit Blick auf die deutsche Kulturpolitik der

(2016): *Nicht-Besucherforschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Kulturpolitik und Kulturmanagement*. Bielefeld: transcript.

7 Die folgenden Überlegungen zu Cultural Governance und Cultural Policy wurden in anderer und kürzerer Form bereits veröffentlicht. Heinicke, Julius (2025): *Kulturpolitik in der Bundesrepublik*.

8 Scheytt, Oliver (2024): *Kulturpolitik und Cultural Governance*, in: Johannes Crückeberg/Julius Heinicke (et al.) (Hg.): *Handbuch Kulturpolitik*, Wiesbaden: Springer VS, S. 64.

Eindruck, dass die jeweiligen kommunalen, Landes- und Bundesregierungen doch recht großen Einfluss auf die Kunst- und Kulturlandschaft haben, zumindest wenn letztere es forcieren. Obwohl »Governance« die Kooperation zwischen staatlichen und nichtstaatlichen Akteur*innen betont, in einer engeren Definition sogar ausdrücklich erstere ausschließt, impliziert der Begriff ein »Einmischen« und eine Form der »Regulierung« in einem Top-Down-Modus. Um »Cultural Governance« verantwortungsvoll umzusetzen, muss klar geregelt sein, welche Gruppen federführend sind: Die Institutionen selbst oder regionalen Behörden? Das Parlament oder die Gesellschaft? Aus dieser umfassenden Perspektive kann Governance auch die unterschiedlichen Bereiche der Kunst- und Kultursektoren samt der Kreativwirtschaft einbeziehen, da diese, wie es sich im letzten Kapitel zur Finanzierung herauskristallisiert hat, im gegenseitigen Verbund gedacht werden sollten. Der sich im anglophonen Bereich für Kultur- und Kunstpolitik durchgesetzte Begriff »Cultural Policy« scheint vor diesem Hintergrund eine sinnvolle Alternative zu sein.

7.3 Cultural Policy als Modell der Steuerung mit rechtsstaatlicher Verankerung

»Policy« verweist zwar auf die politische Dimension der Kulturpolitik, doch werden primär die Inhalte, Aufgaben und Ziele betont. In der einschlägigen Forschung wird das Konzept der »Cultural Policy« um die in den Politikwissenschaften gebräuchliche Trias »Policy, Polity, Politics« erweitert. Zum Bereich der »Polity« gehören die strukturellen Gegebenheiten wie Institutionen oder ein Regierungssystem. Zu den »Politics« zählen Abläufe und Aushandlungsprozesse wie Abstimmungen, Debatten oder Wahlen. Diese Dreiteilung eignet sich, um die verschiedenen Dimensionen fokussieren zu können. Jedoch werden künstlerische und ästhetische Ebenen unterschlagen, welche eng mit Kultur- und Kunstpolitik verbunden sind, da diese sich meist auf deren Sphären beziehen. Kunst entzieht sich vielen politischen und gesellschaftlichen Regularien und agiert anders als andere kulturelle Ebenen des Alltags. Diese Be-

sonderheit der Kulturpolitik, sich auch oder gar vornehmlich auf künstlerische Praxis zu beziehen, ist ein Alleinstellungsmerkmal. In der Auseinandersetzung mit Kulturpolitik muss diese Besonderheit betont werden, sodass die Trias »Policy, Polity, Politics« um die Ebene des »Künstlerischen« ergänzt werden sollte.

Darüber hinaus erscheint es sinnvoll, als Grundprinzip der Steuerung neben »Governance« die »Polity« in Betracht zu ziehen. Da ihre Strukturen, wie zum Beispiel Gesetze und rechtsstaatliche Abläufe, die demokratischen Grundlagen und Absprachen fokussieren, kann sie weniger nach tages- und parteipolitischen Interessen instrumentalisiert werden. Die »Policies«, die Inhalte und Themen, können gemäß dieser Struktur entwickelt und debattiert werden. Hierzulande baut »Polity« auf fest etablierte, rechtsstaatliche und demokratische Abläufe und Rahmenbedingungen. Das Grundgesetz und die Landesgesetze betonen die Bedeutung der Vielseitigkeit von Kunst und Kultur. Noch ist die Kunst- und Kulturlandschaft vielseitig aufgestellt. Die Zukunft der Demokratie ist unter anderem davon abhängig, ob es den jeweiligen Institutionen, Verbänden und Szenen der Kunstpraxis gelingt, ihrer demokratischen Verantwortung gerecht zu werden. Sie müssen die Stimmenvielfalt der Gesellschaft in den »Policies« aufnehmen, besonnen reflektieren und zur Bildung demokratischer Visionen des Zusammenlebens beitragen, anstatt polare Muster und Freund-Feind-Schemata zu bedienen. Dazu benötigen sie Vertrauen seitens der Kulturpolitik in ihre Arbeit und zeitliche und finanzielle Ressourcen.

Doch kulturpolitische Steuerung würde einen Bereich ignorieren, wenn nicht auch das Künstlerische und Ästhetische eine Rolle innerhalb der Steuerung spielen würden. So haben innerhalb der letzten 15 Jahren zwei Konzepte die Bühne der Kulturpolitik betreten, die versuchen, künstlerische und kulturelle Aspekte mit Fragen der Steuerung zu verknüpfen: Cultural Leadership und Cultural Democracy. Das in Großbritannien entwickelte Cultural Leadership hat in Deutschland Karriere gemacht. Marlene Troidl und Martin Zierold diskutieren das Konzept vor dem deutschen Hintergrund und betonen einerseits dessen Doppelfunktion, sowohl kulturelle und künstlerische als auch eher betriebswirtschaftlich und managerial ausgerichtete Ebenen zusam-

menzuführen. Andererseits betont das Konzept kollektive Arbeitsweisen und die gesellschaftliche Haltung und Gestaltung von »Führung«.⁹ Leadership geht nach dieser Lesart damit einher, kontinuierlich Kompetenzen, relevante Aufgabenbereiche und die Bezüge zur Umwelt und Gesellschaft weiterzuentwickeln.

7.4 Demokratie der Kulturen und Demokratie durch Kunst: Cultural Democracy

»Cultural Democracy« stellt nicht nur die Vielstimmigkeit von Kultur und Kunst in den Vordergrund, sondern versteht auch das Erschaffen von Kunst als demokratischen Prozess. »Cultural Democratisation« dagegen strebt ganz im Gestus des Audience Developments danach, Kunst und Kultur im Sinne des Prinzips »Kultur für alle« weiten Teilen der Bevölkerung zugänglich zu machen. Dies ist in erster Linie seitens der Institutionen und kulturpolitisch Verantwortlichen top-down organisiert. Der Ansatz von Cultural Democracy ist ein grundsätzlich anderer. Kunst wird nicht als ein elitärer Raum verstanden, der von einzelnen begabten und begnadeten Künstler*innen erschaffen wird, sondern als Gestaltungsraum aller begriffen.¹⁰

In den späten 1990er Jahren wurde das Konzept in anglophonen Forschungsarbeiten und kulturpolitischen Konzepten entwickelt, welche die Bedeutung der Teilhabe von Individuen und Gemeinschaften in der Gestaltung sowie der Entwicklung des kulturellen und künstlerischen Angebots hervorhoben.¹¹ Mit Blick auf die deutsche Kulturlandschaft

9 Troidl, Marlene/Zierold, Martin (2024): *Cultural Leadership als Schlüsselbegriff transformativer Kulturpolitik*, in: Johannes Crückeberg/Julius Heinicke (et al.) (Hg.): *Handbuch Kulturpolitik*, Wiesbaden: Springer VS.

10 Belfiore, Eleonora/Hadley, Steven/Heidelberg, Brea M. (2023): *Cultural Democracy, Cultural Equity, and Cultural Policy: Perspectives from the UK and USA*, *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 53(3): S. 157–168.

11 Vgl. Evrard, Yves (1997): *Democratizing Culture or Cultural Democracy?*, *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 27(3), S. 167–175.

kann durchaus behauptet werden, dass es bis dato einige spannende, doch noch zu wenige Ansätze gibt, Kunsträume gemeinsam mit Jugendlichen, lokalen Bewohner*innen, Vertreter*innen spezifischer Gruppen, an die sich Angebote richten sollen, zu entwickeln.¹² Obwohl Programme der Stadtteilentwicklung oder auch Zukunftswerkstätten seit den 1970er Jahren kommunal für die lokale Entwicklung eingesetzt werden und auf das gemeinschaftsstiftende und aktivierende Potenzial dieser Bottom-up-Prozesse weisen,¹³ existieren vergleichsweise wenig Projekte hierzu im Kunst- und Kulturbereich. Die unterschiedlichen Möglichkeiten der Teilhabe an kulturpolitischen Prozessen haben wir in dem Projekt »Reflect Culture: A collective Journey to new Grounds« gemeinsam mit Kulturinstitutionen in Coburg ausgelotet. Auf der Website www.reflect-culture.de werden die vielen Möglichkeiten von Kunst- und Kulturinstitutionen sichtbar, beispielsweise über die Mitarbeiter*innen vielseitige Impulse seitens der Bevölkerung für die Ausrichtung von Themen und Programmen zu erhalten.¹⁴

In den gegenwärtigen Forschungen werden jedoch auch Hürden der Cultural Democracy sichtbar. So unterscheidet sich die Definition von Kultur beispielsweise bei Jugendlichen oft erheblich von denen

12 Vanessa-Isabelle Reinwand-Weiss zeigt in Ihren Arbeiten wie wichtige hierfür Formate der Kulturellen Bildung sind. Dies. (2023): »Kulturelle Bildung. Eine Kernaufgabe von Kulturpolitik«, in: Crückeberg, Johannes/Heinicke, Julius (et al.) (Hrsg.) *Handbuch Kulturpolitik*. Springer VS, S. 495–506.

13 Vgl. zum Beispiel das Projekt »Zukunftswerkstatt Kommunen – Attraktiv im Wandel«, welches Kommunen dabei unterstützt, gemeinsam mit der Bevölkerung Konzepte, die dem demografischen Wandel begegnen, zu entwickeln. <https://www.zukunftswerkstatt-kommunen.de/projekt> (Aufruf 08.03.2026); Auch das »Büro für Beteiligungskultur und Stadtentwicklung e.V.« in Hannover nutzt u.a. auch kulturelle Beteiligungsformate, um mit den Bürger*innen gemeinsam ihre Stadtteile nach ihren Vorstellungen zu wandeln. <https://bbs-hannover.de> (Aufruf 08.03.2026).

14 »Reflect Culture« ist aus dem Forschungsprojekt »Schnittstellen zwischen Hochkultur und Kultureller Bildung« an der Hochschule Coburg vom 01.05.2018–31.05.2022 entstanden. (Projektleitung: Julius Heinicke; Projektmitarbeit: Katrin Lohbeck). Es wurde vom Bayerischen Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst gefördert.

etablierter Institutionen.¹⁵ Vielerlei Versuche, junge Menschen zu erreichen, laufen ins Leere, weil sie deren Interesse gar nicht ansprechen. Junge Menschen definieren das, was sie in ihrer Freizeit tun, oftmals gar nicht als »Kunst und Kultur« und ordnen es so der Kunstlandschaft schlichtweg nicht zu. »Cultural Democracy« kann nur dann als Konzept gelingen, wenn sich ein breiter Teil der Bevölkerung dazu berufen fühlt, Teil der »Kultur« zu sein und diese zu definieren.¹⁶ Andererseits muss der Wunsch der demokratischen Beteiligung ebenfalls gegeben sein. In Großbritannien hat der Arts Council England (ACE) das Programm »Let's Create« ins Leben gerufen, in welchem das kreative und künstlerische Potenzial einer jeden Person nicht nur angesprochen, sondern sie ebenso ermuntert werden soll, aktiv öffentliche Kultur- und Kunstprogramme mitzugestalten.¹⁷

Mit Hilfe derlei Formen persönlicher Einbindung möglichst vieler kann es durchaus gelingen, dass »Kultur« als gemeinschaftliches Konzept verstanden und erlebt wird. Der Schritt von der Demokratisierung von Kultur zur kulturellen Demokratie ist damit jedoch noch nicht in Gänze getan. Dies setzt die Reflexion der Gleichzeitigkeit verschiedener Konzepte voraus und das Vermögen, diese in ihrer Unterschiedlichkeit zu akzeptieren, ohne andere zu degradieren oder auszugrenzen. Falls

15 »KuSe: Kulturelle Selbstversorgung. Das Recht junger Menschen auf kulturelle (Selbst)Bildung«, <https://www.uni-hildesheim.de/fbz/institute/kulturpolitik/forschung/kuse/> (Aufruf 08.03.2026).

16 In diesem Zusammenhang diskutiert Mike van Graan die Herausforderung von Cultural Democracy vor dem Hintergrund der diversen Gesellschaft in Südafrika und die Bedeutung der UNESCO »2005 Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions«, welche hierfür eine Grundlage gibt. Gleichzeitig merkt er kritisch an, dass in Europa Institutionen fehlen, die beispielsweise Kulturen afrikanischer Gesellschaften aufgreifen und reflektieren, die nationalen Strategien also aufgrund von Migration und Flucht immer auch globale Aspekte haben müssen, https://opus.bsz-bw.de/ifa/frontdoor/deliver/index/docId/359/file/Input_2018_01_Cultural_Democracy_van_Graan.pdf (Aufruf 05.02.2026).

17 Arts Council England (2020): *Let's Create, Strategy 2020–2030*, <https://www.artscouncil.org.uk/lets-create/strategy-2020-2030> (Aufruf 08.03.2026).

Kulturen Menschenrechte ignorieren und einschränken, muss eine Cultural Democracy in der Lage sein, einzuschreiten, was demokratische Haltung und Courage einfordert. Die entscheidende Frage der Gegenwart ist, auf welche Weise die Vielfalt an kulturellen Lebensweisen der Gesellschaft nicht nur anerkannt, sondern auch für die Kunstlandschaft als relevant eingestuft wird.

7.5 Artistic Democracy: Kunstpolitik als unabhängige Agentin des föderalen Rechtsstaats

Für die Beantwortung der Frage lohnt es sich, die kulturpolitische Steuerung erneut zu betrachten und die Rahmenbedingungen und Abläufe, die in der Kultur- und Kunstlandschaft bereits verankert sind, einzubinden. Auf den letzten Seiten offenbarte sich Deutschlands sehr ausdifferenzierte und institutionell breit verankerte Kultur- und Kunstlandschaft, der es jedoch noch nicht gelingt, ihr demokratisches Potenzial vollumfänglich auszuspielen, sondern gegenwärtig von politischen Polarisierungen, begrenzten Besucher*innenzahlen bei steigenden Kosten und dem Vorwurf der Elitenbildung konfrontiert wird. Der Blick auf die Geschichte offenbarte zwei Mechanismen, die auch heutzutage herausfordernd sind. Erstens: Kunst wurde tendenziell von oben entschieden und als Mittel des Machterhalts genutzt. Zweitens: Das Vermögen, mittels Kunst Gesellschaft zu reflektieren und zu befragen, war nur wenigen vorbehalten und wurde immer wieder seitens der politischen Elite eingeschränkt.

In der Bundesrepublik haben sich jedoch mehrere Strukturen sowohl auf den Policy- als auch auf den Polity-Ebenen institutionalisiert, diesen Herausforderungen zu begegnen. Im Bereich der Polity geben das Grundgesetz und die Landesgesetze die demokratischen und rechtsstaatlichen Rahmen vor. Viel zu selten wird betont, dass das Grundgesetz mit der Freiheitsgarantie große Erwartungen an Kunst und Wissenschaft stellt und davon überzeugt ist, dass diese, so sie frei sind, die Demokratie stärken. Daraus folgt, dass die Bundes-, Länder- und kommunalen Parlamente, die nach den Strukturen der Policy demokratisch

gewählt sind, garantieren müssen, dass dieser Freiheitsanspruch auch umgesetzt werden kann.

In der Konsequenz bedeutet dies wiederum, dass Bund, Länder und Kommunen, wenn sie Kunst fördern, nicht über deren inhaltliche Ausgestaltungen entscheiden, sondern aufgrund GG Artikel 5 Absatz 3 auch gar nicht dürfen. Vielmehr liegt es in ihrer Verantwortung, die Kunstfreiheit (Bund) umzusetzen und die Pflege von Kunst und Kultur (Land und Kommunen) zu garantieren. Dies fordert eher eine kulturpolitische Moderation der staatlichen und öffentlich geförderten Institutionen denn Steuerung ein, was das Modell von Cultural Governance auf den Plan ruft, welches die Steuerung seitens kultureller Akteur*innen favorisiert. Die demokratisch gewählten Parlamente samt ihren untergeordneten Behörden müssen ihrem Auftrag, der Pflege von Kunst und Kultur und der Garantie der Kunstfreiheit, nachgehen. Das Grundgesetz regelt dabei auch, dass Länder und Kommunen für die Pflege der inländischen und der Bund für die Pflege der auswärtigen Kunst und Kultur zuständig sind. Die bereits beschriebene Zunahme des Engagements des Bundes in Belangen inländischer Kultur und Kunst ist bei nachgewiesener bundesweiter Relevanz sinnvoll. Der Bund muss dabei jedoch besonders vorsichtig und sensibilisiert vorgehen, nicht die Kunstfreiheit und föderale Länderhoheit zu verletzen, da dieses Engagement seitens des Grundgesetzes nicht gedeckt ist.

Der Auftrag der öffentlichen Pflege von Kultur und die staatliche Garantie der Kunstfreiheit stehen in einem gewissen Spannungsfeld. Natürlich bedeutet Pflege auch ein Mitentscheiden bei der Ausrichtung der Kulturlandschaft und somit auch eine gewisse Steuerung der Kulturinstitutionen, jedoch vor dem Hintergrund, dass diese die Bedürfnisse der Bevölkerung auf demokratische Weise umsetzt. In die konkrete Arbeit der geförderten Institutionen darf sich kommunale, Landes- und Bundespolitik nicht einmischen. Sie kann Akteur*innen der Kunst- und Kulturlandschaft vielmehr darin unterstützen, neben der Finanzierung und Förderung, die, wie wir im letzten Kapitel gesehen haben, durchaus vielseitig ist, Fortbildungen und Unterstützungsprogramme zu entwickeln, um den rezenten Herausforderungen begegnen zu können, wie es beispielsweise die Kulturstiftung des Bundes seit jeher tut.

Kunst-, Kultur- und Bildungsinstitutionen, Verbände, Organisationen, Vereine und die Freie Szene tragen die Hauptverantwortlichkeit, die Pflege von Kunst und Kultur inhaltlich zu gestalten und zu steuern. Die Akteur*innen der Kunst- und Kulturlandschaft können sich noch enger miteinander verknüpfen und auf diese Weise auch die verschiedenen gesellschaftlichen Bedürfnisse aufgreifen. Die verschiedenen Kunst- und Kulturmodelle, die mal die Autonomie mal die Anwendung, mal die politische Relevanz, mal den Genuss, mal die eine und mal die andere Tradition favorisieren, können allesamt auf unterschiedliche Weise aufgegriffen werden, je nachdem, was relevant und sinnvoll erscheint.

Die Frage nach Relevanz, der meist eine Sinnhaftigkeit, und die Rolle des Genusses, dem häufig auch Sinnlosigkeit unterstellt wird, eröffnet ein zweites, den Kunst- und Kulturszenen immanentes Spannungsfeld, was wiederum reflektiert und moderiert werden muss. Die Arbeit von Kultur- und Kunstinstitutionen sollte für ihre jeweilige Umgebung relevant sein, doch misst sich Relevanz nicht allein an Zuschauer*innen- und Besucher*innenzahlen. Vielmehr geht es darum, transparent zu machen, welcher Schwerpunkt sich hinter einem bestimmten Programm verbirgt. Vor dem Hintergrund einer Agency föderal-demokratischer Rechtsstaatlichkeit ist Sinnhaftigkeit und Sinnlosigkeit ganz unterschiedlich definierbar. Es kann sich um politische oder gesellschaftliche Relevanz handeln, um die Einbeziehung unterrepräsentierter Gruppen, es kann aber auch reiner Genuss, Irritation oder vermeintliche Sinnlosigkeit sein, die, wenn sie reflektiert wird, wiederum gesellschaftliche Relevanz hat.

Offensichtlich ist die Steuerung der Ausrichtungen der jeweiligen Kunst- und Kulturorte aufgrund des Spannungsfeldes von Relevanz/Sinnhaftigkeit und Genuss/Sinnlosigkeit nicht leicht zu bewerkstelligen und erfordert Kommunikation, Austausch und Transparenz. Hier kommt eine entscheidende Kompetenz der künstlerischen Leitungen und der Verantwortlichen von Kommunikation und Vermittlung zum Tragen, die Rolle von Kunst und Kultur als Agentinnen eines föderalen demokratischen Rechtsstaats sichtbar zu machen. Wenn Visionen offenkundig sind und die Prozesse Organisationen der Gesellschaft ein-

beziehen, dann können die verantwortlichen Kultur- und Kunsträume ihre Programmgestaltung und Planung im Sinne der Demokratie und Kunstfreiheit ausgestalten.

Die Forschungsprojekte, an denen der UNESCO-Lehrstuhl in letzter Zeit arbeitet, verdeutlichen, dass Kommunikation und Austausch mit der jeweiligen Umgebung und den (kulturellen, sozialen, pädagogischen, gesellschaftlichen) Kontexten der Kunst, die präsentiert wird, Künstler*innen und Kunstinstitutionen dabei unterstützen, das richtige Maß an künstlerischer Autonomie einerseits und gesellschaftlicher Relevanz und Anwendbarkeit (auch in Kooperation mit Bildungsorganisationen und sozialen Einrichtungen) andererseits zu finden.¹⁸ Hochschulen und Universitäten sind gefragt, die Wissensformen, Praktiken und Kompetenzen, die für derlei Prozesse notwendig sind, zu vermitteln. Verbände, Vereine und staatliche Institutionen können sie mithilfe ihres Wissens und ihrer Netzwerke dabei nachhaltig unterstützen. Die Ausrichtung der Pflege der Kultur liegt dabei in der Hoheit der Institutionen und Akteur*innen, die Garantie der Infrastruktur der Kunstfreiheit auf Seiten der Kommunen, des Landes und des Bundes. Der Rechtsstaat sorgt wiederum dafür, dass Grundrechte anderer nicht verletzt werden, auch hier wurden in den letzten 80 Jahren genügend Erfahrungen gesammelt, sodass sich die Exekutive nicht im Vorfeld mit Ausschlussverfahren oder Sonderbeschlüssen einzumischen braucht.

Nach dem Schritt von der »Cultural Democratisation« zur »Cultural Democracy« scheint es sinnvoll, einen weiteren zu gehen und das künstlerische und ästhetische Vermögen der Kunst- und Kulturszenen, neben Genuss und Entspannung, Reflexion und Kritik zu üben und Spielräume zu schaffen, die andere, auch ungewohnte Erfahrungen hervorgerufen, in den Vordergrund rücken. All diese künstlerischen Formen der Öffnung,

18 *Reflect Culture*, <https://www.reflect-culture.de> (Aufruf 08.03.2026); *KuSe: Kulturelle Selbstversorgung. Das Recht junger Menschen auf kulturelle (Selbst)Bildung*, <https://www.uni-hildesheim.de/fbz/institute/kulturpolitik/forschung/kuse/> (Aufruf 08.03.2026); *IN SITU: Place-based innovation of creative and cultural industries of non-urban areas*, <https://insituculture.eu> (Aufruf 08.03.2026).

Zuspitzung, Übertreibung, Kontextualisierung, Abstrahierung, Verfremdung, Transformation, Wandlung, Fokussierung und Übersetzung sind für eine gelebte Demokratie grundlegend, besonders dann, wenn es den künstlerischen Räumen und der Öffentlichkeit gelingt, die damit entstehende Debatten zu moderieren. Ein Vorschlag wäre, von »Artistic Democracy« zu sprechen, denn es ist ein Zeichen gelebter Demokratie, wenn Kultur mit ihren tradierten, gemeinschafts- und identitätsstiftenden, doch zuweilen auch festgefahrenen Mustern und Strategien, durch Kunst befragt, reflektiert und somit weiterentwickelt wird, um den jeweiligen Anforderungen, Bedürfnissen und Herausforderungen einer Gesellschaft begegnen zu können.

7.6 Kurz zusammengefasst

- In der Vergangenheit wurden Kultur- und Kunstszenen primär von feudalen, klerikalen und bürgerlichen Eliten gesteuert. Auch heute steht der Vorwurf im Raum, die staatliche Steuerung von Kunst und Kultur bevorzuge wenige privilegierte Gruppen und werde dementsprechend kulturpolitisch gelenkt.
- Seit dem 17. Jahrhundert etablierten sich unabhängige künstlerische Gruppen, die eine eigene Organisationsstruktur und künstlerische Berufsstände hervorbrachten.
- Öffentliche kulturpolitische Steuerung steht immer in Korrelation mit den jeweiligen staatlichen Modellen. Während im Kaiserreich, in der DDR und im Nationalsozialismus kulturpolitische Steuerung mithilfe von Zensur und Kontrolle umgesetzt wurde, zeichnen sich Demokratien durch den Versuch aus, ein breites Spektrum an künstlerischen und kulturellen Programmen im Sinne einer Cultural Democracy nach dem Modell der Cultural Governance zu organisieren.
- Beide Modelle stehen aufgrund der zunehmenden Polarisierung und Einmischung der amtierenden Politik gegenwärtig unter Druck, sodass die Frage im Raum steht, die Kunstszenen unabhängig von politischen Akteur*innen zu organisieren. Orientierung

hierfür gibt die Polity, welche allein die Regularien des föderalen demokratischen Rechtsstaats nutzt.

7.7 Zukunftsmusik

Folgende kulturpolitische Steuerungsebenen und Zuständigkeiten scheinen so gegenwärtig sinnvoll:

- Lokale und regionale Vernetzung und Gestaltung der Kultur- und Kunstlandschaft im Sinne des Konzepts der Artistic Democracy. Zuständigkeit: Länder und Kommunen (Ausnahme: Bundeshauptstadt Berlin: Land Berlin und Bund):
 - Förderung der kulturellen und künstlerischen Infrastruktur.
 - Moderation der Gestaltung der kommunalen und regionalen Schwerpunktsetzungen (bottom-up).
 - Koordination der Vernetzung und des Austauschs zwischen den unterschiedlichen regionalen und nationalen Szenen von Kunst, Kultur und Kreativwirtschaft.
 - Unterstützung der Vernetzung mit Institutionen und Organisationen aus dem Bildungs- und Sozialbereich.
- Rechtsstaatliche Rahmenbedingungen, Impulse und Coaching (Bund und Land):
 - Garantie der Einhaltung rechtlicher Rahmenbedingungen (Kunstfreiheit und Pflichtaufgaben).
 - Fortbildung und Impulse zur Umsetzung, zum Verständnis und zur Moderation des Spannungsfelds um Kunstfreiheit, insbesondere, wenn andere Grundrechte betroffen sind.
 - Fortbildung und Coaching zu Haltung und Maßnahmen gegen Ableismus, Antisemitismus, Rassismus, Misogynie, Queerfeindlichkeit, Xenophobie und weiteren Formen der Degradierung.
 - Stärkung der kulturpolitischen Verbände und Vereine.
 - Förderung internationaler und fachlicher Impulse für die Kunst- und Kulturlandschaft.

- Inhaltliche Steuerung und Umsetzung (Kulturelle und künstlerische Institutionen, Organisationen):
 - Verantwortlich für das inhaltliche und künstlerische Programm.
 - Transparenz des Spannungsfelds: Künstlerische Autonomie und gesellschaftliche Relevanz; Sinnhaftigkeit und Sinnlosigkeit.
 - Erstellung von Visionen und Entwicklungsplanungen der regionalen Verantwortung, globalen Weitsicht und demokratischen Bedeutung.
 - Entwicklung von Vorschlägen zur Vernetzung mit Akteur*innen der Kreativwirtschaft, Kulturlandschaft und Sozial- und Bildungseinrichtungen.
 - Unabhängige Expert*innengremien entscheiden über die Vergabe der öffentlichen Mittel.

8. Auswärtige Kulturpolitik

8.1 Koloniale Strategien der auswärtigen Kulturpolitik

Der Terminus »auswärtige Kulturpolitik« hat eine recht junge Geschichte, so stellt Hannah Bauersachs fest:

»Der Begriff Auswärtige Kulturpolitik wurde 1912 von dem Historiker Karl Lamprecht geprägt, der ihn im Rahmen einer Tagung des Verbandes für internationale Verständigung in seiner vielbeachteten Rede ›Über auswärtige Kulturpolitik‹ erstmals nachweisbar verwendete. Wenngleich es [...] in der Weimarer Republik und auch bereits im Kaiserreich durchaus ›grenzüberschreitende Kulturbeziehungen‹ gab, fasste Lamprecht diese erstmals begrifflich zusammen und schuf so eine neue politische Kategorie, deren immanente Widersprüchlichkeit bereits in der Wortverbindung von Kultur und Politik angelegt ist.«¹

Die »immanente Widersprüchlichkeit« findet sich insbesondere in der Verknüpfung von Kunst und Politik. Während in der Geschichte offensichtlich ist, dass Politik und Kultur häufig an einem Strang ziehen, politische Eliten eine nach ihren Vorstellungen konstruierte Kultur nutzen, steht Kunst oft im Widerspruch zu diesen. Obwohl auch Kunstschaffen für politische Zwecke instrumentalisiert oder zensiert wird,

1 Bauersachs, Hannah (2019): *Wandlungsprozesse in der deutschen Außenkulturpolitik*, Wiesbaden: Springer VS, S. 75.

sind doch immer Bestrebungen sichtbar – so in der *Commedia dell'arte*, in der Avantgarde und im Widerstand gegen das DDR-Regime –, Politik zu kritisieren und ihre Strategien zu perpetuieren. Bauersachs' Hinweis, dass trotz der jahrhundertelangen teils kolonialen und imperial geprägten Kulturbeziehungen zwischen dem Kaiserreich und den Vorgängerstaaten der Begriff erst 1912 verwendet wurde, stützt die These, dass Kulturbeziehungen, wie in den geschichtlichen Linien gezeigt, stets Teil einer politischen Agenda waren und Kultur meist nicht losgelöst von Politik gedacht wurde, sondern beide sich überlagerten.

Gegen Ende des 19. und mit Beginn des 20. Jahrhunderts wird diese Überlagerung von Politik und Kultur jedoch mehr und mehr aufgebrochen. In der Wissenschaft etablierten sich Regionalwissenschaften (Afrika- und Orientwissenschaften), Institute wurden von deutschen Archäolog*innen und Kunsthistoriker*innen weltweit gegründet, sodass ein akademischer Kulturaustausch entstand, der, trotz seines kolonialen Gestus, sich nicht als politisch, sondern als wissenschaftlich begriff. In Stuttgart gründete sich 1917 das »Museum und Institut zur Kunde des Auslanddeutschtums und zur Förderung deutscher Interessen im Ausland«, das kurze Zeit später in das »Deutsche Auslandsinstitut« umbenannt wurde, dem heutigen »Institut für Auslandsbeziehungen« (ifa).² Mit der Gründung wurde wissenschaftliche Forschung mit dem Ansinnen eines internationalen Kulturaustauschs kombiniert. Nach Ende des Ersten Weltkriegs war das Auslandsinstitut bemüht, »das ruinierte Ansehen Deutschlands in der Welt und die soziale Stellung der Auslandsdeutschen zu verbessern.«³ Die in den 1920ern sichtbar zunehmenden internationalen Kooperationen förderten darüber hinaus ein globales Netzwerk an Kunstschaffenden, die unabhängig von der Politik agierten.

Ein weiterer Umstand, der das Ansinnen Lamprechts gestärkt haben wird, den Begriff Auswärtige Kulturpolitik ins Leben zu rufen, stellt die politische Instrumentalisierung von Kultur im Zuge der Kolonisierung

2 Die Geschichte des Instituts für Auslandsbeziehung wird auf dessen Website dargestellt. <https://www.ifa.de/ifa-geschichte/> (Aufruf 09.03.2026).

3 Ebd.

dar. Großbritannien, Frankreich, Belgien und später auch Deutschland haben ihre Macht in den Kolonien mittels Kultur gefestigt und somit auch die Vorstellungen der eigenen Nation und deren Wirkmacht untermauert. Indigene Kulturen wurden als »primitiv« degradiert, verboten und aus dem Kanon der jeweiligen Länder gedrängt und europäische Kulturen als fortschrittlich privilegiert dargestellt, um die koloniale Überlegenheit systematisch zu verankern. Ich habe einige Artikel und Publikationen zu diesem Themenfeld veröffentlicht, die Thematik wird im nächsten Kapitel noch aufgegriffen.⁴

Das kolonial-imperiale Bestreben europäischer Großmächte, ihre politischen Strategien mittels Kultur und Kunst umzusetzen, ist für die Entstehung und die Verwendung des Begriffs Auswärtige Kulturpolitik demnach grundlegend und fordert gleichzeitig eine postkoloniale Verantwortung in der Gegenwart ein. Während in der Weimarer Republik durchaus Wert auf internationale Zusammenarbeit gelegt und im Gestus der Avantgarde globale Kunstkooperation gefördert wurde, stand auswärtige Kulturpolitik im Nationalsozialismus wiederum ganz in kolonialer Tradition, die angebliche Übermacht Deutschlands in der Welt zu präsentieren. Deutlich wird dieses Ansinnen an der Arbeit des Deutschen Auslandsinstituts, welches dem Regime unterstellt wurde. Zu den neuen Aufgaben gehörten beispielsweise »die Propagierung der deutschen ›Rassenpolitik‹ und die ›Eindeutschung‹ ausländischer Gebiete.«⁵ Die hohe Bedeutung, welche die auswärtige Kulturpolitik für die

-
- 4 Vgl. Heinicke, Julius (2024): *Reconfiguring Postcolonial Cultural Policy*, in: Kenne Igweonu, *Routledge Handbook of African Theatre and Performance*, London/ New York: Routledge, S. 103–113; Heinicke, Julius (2022): *Postkoloniale Kulturpolitik*, in: Azadeh Sharifi/Lisa Skwirblies (Hg.): *Theaterwissenschaft Postkolonial/ Dekolonial*, Bielefeld: transcript, <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783839455531-013/html>, S. 177–196; Heinicke, Julius (2019): *Sorge um das Offene: Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater*, Berlin: Theater der Zeit; Heinicke, Julius (2013): *How to Cook a Country: Theater in Zimbabwe im politisch-ästhetischen Spannungsfeld*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, (LuKA Literaturen und Kunst Afrikas, Band 6).
- 5 Institut für Auslandsbeziehungen: *Geschichte des ifa*, <https://www.ifa.de/ifa-geschichte/> (Aufruf 09.03.2026).

Umsetzung der nationalsozialistischen Propaganda hatte, wird in der Vergrößerung des Instituts von 50 (1927) auf 157 (1939) Mitarbeiter*innen sichtbar.⁶

8.2 Neuanfänge: Auswärtige Kulturpolitik in der DDR und BRD der Nachkriegszeit

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs stand die auswärtige Kulturpolitik sowohl in der BRD als auch der DDR vor der Herausforderung, ein neues demokratisches bzw. sozialistisches deutsches Verständnis international zu präsentieren. Das »Deutsche Auslandsinstitut« gründete sich 1949 neu zum »Institut für Auslandsbeziehungen«. In der DDR, so argumentieren Hans Lindemann und Kurt Müller, wurde auswärtige Kulturpolitik strategisch genutzt, um einerseits die sozialistische Freundschaft der Völker mittels Kunst und Kultur voranzubringen und andererseits sich von Westdeutschland abzugrenzen.⁷ Der Fokus lag dabei nicht nur auf der Sowjetunion, sondern auf kommunistischen und sozialistischen Ländern weltweit. Ähnlich der hohen Bedeutung, die Kulturpolitik innerhalb der DDR seitens des Zentralkomitees der SED innehatte, war auch die auswärtige Kulturpolitik ein prominentes Anliegen der Regierung. Kunst- und theaterwissenschaftlicher Forschungsaustausch zwischen Universitäten und Wissenschaftler*innen, wie zum Beispiel Joachim Fiebachs Arbeiten, der zu einer der bekanntesten Wissenschaftler*innen im Feld der Theaterwissenschaften mit Bezügen zu afrikanischen Kulturen gehört, bezeugen das hohe auswärtige Kulturengagement nicht nur des DDR-Regimes, sondern auch der Wissenschaftslandschaft.⁸

6 Ebd.

7 Lindemann, Hans/Müller, Kurt (1974): *Auswärtige Kulturpolitik der DDR: Die kulturelle Abgrenzung der DDR von der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn: Verlag neue Gesellschaft.

8 Vgl. hierzu Fiebachs umfassende Publikation. Fiebach, Joachim (1986): *Die Toten als die Macht der Lebenden: Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*, Berlin: Henschelverlag.

1951 gründete sich das Goethe-Institut in Westdeutschland und eröffnete 1952 das erste Auslandsbüro in Athen, 1962 waren es bereits 52.⁹ In der Tradition der »Deutschen Akademie« wurde zwar die Vermittlung deutscher Sprache und Kultur fortgeführt, jedoch agierte das Institut zunächst in Deutschland mit einer recht unsicheren Perspektive. Aufgrund der kulturpolitischen Propaganda im Nationalsozialismus erschien es nicht angebracht, international aktiv zu werden. So lassen sich die ersten Jahre des Instituts als Versuch interpretieren, ein Deutschlandbild zu vermitteln, welches im Zeichen von Austausch, Besonnenheit, Frieden und Demokratie stand. 1953 wurde in Bonn die Deutsche Welle ins Leben gerufen, seitdem ist der Sender ein wichtiger Vermittler der auswärtigen Kulturarbeit und präsentiert und verhandelt verschiedenste politische Diskurse und kulturelle Themen, mit sowohl lokal als auch internationaler Perspektive.¹⁰

Bereits 1925 gründete sich der Akademische Austauschdienst e.V. in Heidelberg. Nach der Auflösung 1945 setzte der Deutsche Akademische Austauschdienst seine Arbeit 1949 wieder fort. Unzählige wissenschaftliche Kooperationen und Kunst- und Kulturprogramme werden von ihm gefördert.¹¹ Er ist somit ein entscheidendes Standbein der auswärtigen Kulturzusammenarbeit, da Forschungsansätze, Wissenssysteme und künstlerische Formate international präsentiert, verhandelt und kooperativ weiterentwickelt werden. Die Alexander von Humboldt-Stiftung, die 1953 wieder ihre Arbeit antrat, ist eine entscheidende Mittlerin in der Außenwissenschaftspolitik und Forschungszusammenarbeit.¹² Mit ihrer Unterstützung werden Stipendien und Austauschprogramme finanziert, koordiniert und organisiert. Sie haben international hohes Renommee.

9 Goethe-Institut: *Geschichte des Goethe-Instituts*, <https://www.goethe.de/de/uun/org/ges.html> (Aufruf 09.03.2026).

10 <https://www.dw.com/en/top-stories/s-9097> (Aufruf 06.05.2026).

11 <https://www.daad.de/de/der-daad/wer-wir-sind/wandel-durch-austausch/aufruch-und-bruch/> (Aufruf 06.05.2026).

12 <https://www.humboldt-foundation.de/entdecken/ueber-die-humboldt-stiftung/geschichte> (Aufruf 06.05.2026).

Mit der Gründung der Mittlerorganisationen in den 1950er Jahren hat die Bundesrepublik die Grundlage geschaffen, dass Deutschland heutzutage einer der wichtigsten globalen Akteur*innen im Kunst-, Kultur- und Wissenschaftsaustausch ist. Für die Außenpolitik ist dieses Pfund entscheidend, da großes weltweites Vertrauen in die deutsche Zusammenarbeit beobachtbar ist.

8.3 Die dritte Säule der Außenpolitik: Willy Brandts Aufwertung der Auswärtigen Kulturpolitik und Hildegard Hamm-Brüchers zehn Thesen

1969 schloss das Auswärtigen Amt (AA) ein Abkommen mit dem Goethe-Institut, um die Vermittlung deutscher Sprache und Kultur im Ausland zu fördern. Der Bund bzw. das Auswärtige Amt sind nach dem Grundgesetz (Artikel 31, Absatz 1) zuständig für auswärtige Angelegenheiten. Das Jahr 1969 ist auch für die strategische Ausgestaltung deutscher Außenkulturpolitik (AKP) ein besonderes. Der damalige Außenminister Willy Brandt ernannte Außenkulturpolitik zur dritten Säule der Außenpolitik neben der Sicherheits- und Wirtschaftspolitik.

Tatsächlich zeigt sich in den Folgejahren, dass die Kulturarbeit des Goethe-Instituts international, gesellschaftlich und politisch entscheidende Impulse setzte. 1970 gab das Auswärtige Amt Leitsätze für die auswärtige Kulturpolitik heraus, in welcher die Weltoffenheit deutscher Politik, die Notwendigkeit der multilateralen Beziehungen und auch die gemeinsame Geschichte der deutschen Staaten betont wird.¹³ Die Ausgaben des auswärtigen Kulturetats stiegen in den Folgejahren von 256 Mio. DM (1969) auf 737 Mio. DM (1982).¹⁴ Hildegard Hamm-Brücher, 1976–1982 Staatsministerin im Auswärtigen Amt, formulierte 1982 zehn beachtenswerte Thesen für kulturelle Begegnung, in der sie die »Gleichwertigkeit aller Kulturen«, die »Bedeutung eigenständiger

13 Auswärtiges Amt (1970): *Leitsätze für die auswärtige Kulturpolitik*.

14 Jahresberichte bzw. Zweijahres- und Dreijahresberichte der Kulturabteilung des Auswärtigen Amts 1970–1982.

Bildungsstrukturen«, das »gegenseitige Verständnis und Kenntnisse voneinander« als grundlegend für die AKP einstuft. Darüber hinaus setzte sie sich bereits in dieser Zeit für die Restitution von in kolonialen Kontexten geraubten Kunst- und Kulturgütern ein.¹⁵ In den Goethe-Instituten wurden in den 1970er, 1980er und frühen 1990er Jahren Produktionen des gesellschaftsreflektierenden deutschen Tanztheaters von Pina Bausch und Susanne Linke weltweit aufgeführt, die zum Beispiel in Argentinien, Chile und Indien große Erfolge feierten.¹⁶ Das ifa gründete 1971 die Galerie in Stuttgart, 1980 in Bonn und etablierte sich als Vermittlerin deutscher Kunst in internationalen Kontexten.

Nach dem Fall der Mauer konzentrierte sich die Auswärtige Kulturpolitik zunehmend auf den osteuropäischen Raum und die deutsch-deutsche Wiedervereinigung. Zwischen 1989 und 1996 wurden allein dreizehn Goethe-Institute in Osteuropa gegründet. Außenminister Joschka Fischer setzte ab 1998 auf Demokratisierung und Rechtsstaatlichkeit und erklärte beides zu Prinzipien der Außenkulturpolitik. Spätestens ab dieser Zeit wurde Kunst in der Außenkultur- und Bildungspolitik (AKBP) vermehrt als Mittel politischer Strategien genutzt. Diese Ausrichtung der Inanspruchnahme von Kunst wird in Fachkreisen der Kulturzusammenarbeit kritisiert. Tatsächlich lässt sich aus heutiger Sicht sagen, dass der Fokus auf rechtsstaatliche und demokratische Prinzipien in der internationalen Kulturarbeit nur bedingt erfolgreich war, da die gesellschaftlichen Kontexte und Erfahrungen sich regional zu unterschiedlich gestalten und es vermessen scheint, eigene Systeme anderen aufzuoktroyieren. Frank-Walter Steinmeier knüpfte als Außenminister (2005–2009, 2013–2016) an Willy Brandts und Hildegard Hamm-Brüchers Leitlinien an.

15 Hamm-Brücher, Hildegard/Auswärtiges Amt (Hg.) (1982): *10 Thesen zur kulturellen Begegnung und Zusammenarbeit mit Ländern der Dritten Welt*, Bonn.

16 Zur Bedeutung des Goethe-Instituts in Chile und Argentinien in den 1980er und 1990er Jahren vgl. Kaitinnis, Anna (2018): *Botschafter der Demokratie: Das Goethe-Institut während der Demokratisierungsprozesse in Argentinien und Chile*, Wiesbaden: Springer VS.

8.4 Auswärtige Kulturpolitik als Public Diplomacy: Frank-Walter Steinmeiers Strategie der Freiheit der Kunst

Steinmeiers AKBP war einerseits von sanfter Diplomatie (Public Diplomacy) und einem großen Vertrauen in die Kunst geprägt, demokratischen Dialog und gesellschaftliche Freiräume fördern zu können. In meiner eigenen Forschungsarbeit in Zimbabwe zwischen 2009 bis 2017 konnte ich die Bedeutung dieser »Freiräume«, die deutsche Mittlerorganisationen erschaffen, miterleben. Obwohl Kulturförderung immer noch oft an demokratische Ziele geknüpft war, wurden die Akteur*innen der deutschen auswärtigen Kulturpolitik als Förderer*innen freier Räume anerkannt. In Zeiten der arabischen Revolution, jedoch auch während des zunehmenden kulturellen Selbstbewusstseins afrikanischer Länder im Zuge der Verbreitung postkolonialen Diskurse, wurde deutlich, dass allein das Offenhalten von Räumen für freie Debatten im weitesten Sinne demokratiefördernd ist.

Die deutsche AKBP hat in diesen Jahren großes Vertrauen seitens Kulturschaffenden und Künstler*innen weltweit aufbauen können, da sie als verlässliche Partner*in erschien, die bottom-up-Prozesse stützte, ohne sich inhaltlich und politisch zu sehr einzumischen. Sie etablierte Public Diplomacy im wahrsten Sinne, da transparente Kommunikation und Kultur die internationale Zusammenarbeit stärkten. Allerdings lässt sich mit Blick auf das Erstarken von Autokraten und die Zunahme an politischen und kulturellen Polarisierungen fragen, ob allein das Schaffen künstlerischer Freiräume die Diskursoffenheit garantiert oder ob dies nicht in Verbindung mit Erkenntnis- und Reflexionsbildung einhergehen sollte, um den Vereinfachungen und Stereotypisierungen, die ebenfalls in der globalen Kulturszene zu beobachten sind, entgegenzuwirken. Eine stärkere Kooperation von Kultur- und Bildungseinrichtungen, durchaus sowohl lokal als auch global, wird vor diesem Hintergrund immer wieder diskutiert.

8.5 Auswärtige Kulturpolitik als Vehikel europäischer und nationaler Strategien: Gegenwärtige Beobachtungen

In den letzten Jahren hat sich die AKBP wiederum gewandelt. Während Annalena Baerbocks Zeit als Außenministerin wurden die feministische Außenpolitik und mit großer Unterstützung seitens der Behörde der Beauftragten für Kultur und Medien (BKM, Andreas Görgen und Claudia Roth) Restitutionsprozesse angestoßen, doch steht das Erschaffen der weltweiten künstlerischen Freiräume seitdem nicht mehr im Vordergrund. Das Auswärtige Amt setzt zwar weiterhin auf »softe« Formen der Diplomatie, jedoch im Sinne einer »Science Diplomacy« eher evidenzbasiert. Wenn es gelingt, »public« und »science« innerhalb der Cultural Diplomacy zu verbinden, also das Zusammendenken freier künstlerischer Gestaltung und Kommunikation mit bildungs- und wissenschaftlichem Erkenntnisgewinn, hätte auswärtige Kulturpolitik ein Mittel, der weltweiten Polarisierung entgegenzutreten. Gegenwärtig steht die politische Anerkennung auswärtiger Kulturzusammenarbeit jedoch eher in Verbindung mit messbaren und eher neoliberal anmutenden Wirkungskriterien. So etablierte das Goethe-Institut ein Programm zur kulturellen Vorbereitung potentieller Fachkräfte auf die Arbeit und das Leben in Deutschland.¹⁷ Der Etat des auswärtigen Bundeskulturhaushalts ist von 247,6 Millionen Euro im Jahr 2005 auf rund eine Milliarde im Jahr 2024 gestiegen, 2025 jedoch auf 957 Millionen Euro wieder runtergegangen.

Ähnlich der Situation innerhalb der deutschen Kulturlandschaft ist in der auswärtigen Kulturarbeit eine Zunahme an Einmischungsversuchen seitens der amtierenden Politik beobachtbar. Carola Lentz beschreibt in ihrer Reflexion über ihre Zeit als Präsidentin des Goethe-Instituts von 2020–2024 stete Versuche des Auswärtigen Amts, größeren politischen Einfluss auf das Institut zu gewinnen.¹⁸ Obwohl

17 Vgl. <https://www.goethe.de/de/spr/mig.html> (Aufruf 05.02.2026).

18 Lentz, Carola (2026): *Aus der Wissenschaft in die Kulturpolitik (und zurück). Eine Ethnologin als Präsidentin des Goethe-Instituts*, Arbeitspapiere des Instituts für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 215.

das Konzept der Mittlerorganisationen ein unabhängiges Agieren als selbständige Vereine suggeriert, regeln Rahmenverträge und Zielvereinbarungen auch dezidiert inhaltliche Schwerpunktsetzungen. Die Repräsentanz von Mitgliedern der Ministerien und Parlamente in den Entscheidungsgremien (z.B. Vorstand, Kuratorium) ist offensichtlich. Die Argumentation, da in den Mittlerorganisationen Steuergelder genutzt würden, habe das Auswärtige Amt ein Recht auf Einflussnahme, überzeugt vor dem Hintergrund der Geschichte kaum. Sicherlich ist es sinnvoll, in den Rahmenverträgen langfristige Ziele auszuhandeln, allerdings sollte hier die Langfristigkeit im Vordergrund stehen, damit die Mittlerorganisationen die inhaltliche Arbeit eigenverantwortlich leisten können, schließlich sind sie die Expert*innen und haben als Institutionen jahrzehntelange Erfahrungen. Das Auswärtige Amt sollte sich im Tagesgeschäft auf die finanziellen und rechtlichen Rahmenbedingungen konzentrieren, Impulse aus der Außenpolitik und Unterstützung zu aktuellen Themen und Herausforderungen geben, nicht aber sich in die Programmarbeit und inhaltliche Positionierung einmischen.

In den letzten Jahren wird neben nationalen Strategien vermehrt eine gemeinsame europäische auswärtige Kulturpolitik diskutiert. Obwohl Kultur im Hoheitsgebiet der Mitgliedstaaten liegt, kommt eine gemeinsame kulturpolitische Strategie aus mehreren Gründen vermehrt in Betracht:

- Viele Mitgliedstaaten eint, dass aufgrund zunehmender Globalisierung und Migrations- und Fluchtprozessen inländische und auswärtige Kulturpolitik sich überlagern, inländische Themen so auch eine europäische Perspektive haben.
- Europaweit sind eine politische Polarisierung und ein Rechtsruck beobachtbar. Beides fördert vereinfachende Freund-Feind-Muster, die ebenso auf Europa übertragen werden (Dichotomie Ost-West-Europa, Dichotomie europäisch-außereuropäisch, Dichotomie national-europäisch).
- Die außenpolitische globale Gesamtsituation erfordert eine europäische kulturpolitische Strategie, da beispielsweise China, Russland und die USA als global Player eigene außenkulturpolitische

sche Strategien verfolgen, denen nur mit einer gesamteuropäischen begegnet werden kann.

Gemeinsam mit dem ifa und der Stiftung Genshagen hat der UNESCO-Lehrstuhl Hildesheim im Sommer 2025 zu einem Expert*innenworkshop eingeladen und den Policy Brief »Kulturpolitik in Europa für freie und demokratische Gesellschaften« entwickelt.¹⁹ Die Empfehlungen auf europäischer Ebene schlagen eine stärkere Vernetzung und Förderung von kulturellen Institutionen und Rahmenbedingungen vor, in welchen europäische Werte auf verschiedene Weisen interpretiert werden. Die Multiperspektive auf Rechtsstaatlichkeit und Demokratie stellt sowohl innereuropäisch als auch außereuropäisch ein strategisches Aufgabenfeld der Kulturpolitik dar, da künstlerische und kulturelle Institutionen sich eignen, diese Vielstimmigkeit darzustellen, zu verhandeln und zu reflektieren. Aufgrund der internationalen Situation scheint es gegenwärtig angebracht, vermehrt europäische Strategien in Betracht zu ziehen. Allein die Kulturgeschichte verdeutlicht die unterschiedlichen europäischen Verflechtungen. Insbesondere in der Avantgarde wurde sichtbar, dass die Multiperspektivität dieses Bündnisses grundlegenden Transformationsprozessen begegnen kann.

8.6 UNESCO und die Deutsche UNESCO-Kommission

Die globale Rolle internationaler Kulturpolitik seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs lässt sich an der Geschichte der UNESCO verdeutlichen. Die Entwicklung der Deutschen UNESCO-Kommission ist bedeutsam, zeigt sich hierin doch das Verhältnis deutscher auswärtiger Kulturpolitik mit der anderer Staaten und dem Großbündnis. Im Gegensatz zu Polarisierung, Gewalt und Hass, die den Zweiten Weltkrieg bestimmten, stimmen die UNESCO eine andere Musik an. »Da Kriege im Geist der

19 <https://culturalrelations.ifa.de/en/research/results/shaping-cultural-policies-in-europe-for-free-and-democratic-societies/> (Aufruf 06.05.2026).

Menschen entstehen, muss auch Frieden im Geist der Menschen verankert werden«, fordert die Präambel 1945. Bei ihrer Gründung waren 37 Staaten involviert, 80 Jahre später zählt sie 194 Mitglieder.

Weltbekannt wurde die UNESCO über die Vergabe ihrer Gütesiegel »Welterbe« im Bereich Naturdenkmäler und Kulturstätten. Das Konzept wurde 1972 genauer definiert und hieraus Kriterien entwickelt. Ein Kulturgut gilt als Meisterwerk menschlicher Schöpferkraft, wenn es einen bedeutenden Austausch menschlicher Werte (z.B. in Architektur, Technik, Städtebau oder Landschaftsgestaltung) sichtbar machen kann. Es kann zudem ein einzigartiges Zeugnis einer kulturellen Tradition oder einer bestehenden bzw. untergegangenen Kultur darstellen. Herausragende Beispiele für Gebäude, Ensembles, Landschaften oder traditionelle Siedlungs- und Nutzungsformen sowie für die Wechselwirkung von Mensch und Umwelt können ebenso zum Welterbe zählen, besonders, wenn diese bedroht sind. Schließlich kann Welterbe eng mit Ereignissen, Lebensformen, Ideen, Glaubensrichtungen oder künstlerisch-literarischen Werken von außergewöhnlicher universeller Bedeutung verbunden sein.²⁰

Das 2003-Abkommen zur »Erhaltung des immateriellen Kulturerbes« erweitert diese Definition.²¹ Hier werden nicht nur Welterbestätten, sondern auch Praktiken einbezogen: Immaterielles Kulturerbe umfasst lebendige Bräuche, Traditionen, Ausdrucksformen sowie Wissen und Fertigkeiten, die Gemeinschaften, Gruppen oder Einzelpersonen als Teil ihres Kulturerbes verstehen, etwa mündliche Überlieferungen und Sprache, darstellende Künste, Rituale und Feste, Naturwissen, Handwerkstechniken und Formen sozialer Selbstorganisation. Es wird über

20 Die Deutsche UNESCO-Kommission veröffentlichte die »Kriterien« online unter: <https://www.unesco.de/orte/welterbe/wie-wird-eine-staette-welterbe/> (Aufruf am 15.03.2026).

21 Deutsche UNESCO-Kommission: *Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes*, <https://www.unesco.de/orte/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-weltweit/unesco-uebereinkommen-zur-erhaltung-des-immateriellen-kulturerbes/> (Aufruf am 27.04.2026).

Generationen weitergegeben, stiftet Identität und Kontinuität und fördert kulturelle Vielfalt. Um den Titel Immaterielles Kulturerbe führen zu können, muss es mit den Menschenrechten, dem Grundgesetz und nachhaltiger Entwicklung vereinbar sein.²²

Aus kulturpolitischer Sicht bedeutend ist einerseits die Aufwertung von kulturellen Handlungen, Traditionen und Bräuchen. Vor dem Hintergrund von Flucht- und Migrationsprozessen und den gesellschaftlichen Veränderungen durch Digitalisierung und demografischem Wandel ist die immaterielle Kultur gefährdet und für die Verortung der einzelnen zunehmend wichtig. Um das Spannungsfeld zwischen tradierten kulturellen Praktiken und der Entwicklung neuer, rezenter Verfahren zu begegnen, hat die UNESCO 2005 das »Übereinkommen zum Schutz und der Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen« verabschiedet, das von Deutschland mitinitiiert, mitgestaltet und 2007 ratifiziert wurde.²³ Mit dem Abkommen wird sichergestellt, dass sowohl das Bewahren von Traditionen als auch die Förderung von innovativen, zeitgemäßen Praktiken unterstützt werden, ohne das beides gegeneinander ausgespielt wird.

Die kulturpolitische lokal-globale Vorgehensweise, welche in diesem Verfahren augenscheinlich wird, ist bemerkenswert. Die Initiative wird zunächst regional initiiert, um sich für die nationale Ebene zu bewerben. In diesem Prozess, an welchem Ende dann die Bewerbung bei der UNESCO in Paris steht, arbeiten verschiedene lokale, Landes- und Bundesinstitutionen zusammen, so die Deutsche UNESCO-Kommission, das Auswärtige Amt und die Kultusministerkonferenz. Über

22 Die »Aufnahmekriterien für das Bundesweite Verzeichnis des Immateriellen Kulturerbes« sind ebenfalls online veröffentlicht unter: <https://www.unesco.de/orte/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-werden/aufnahmekriterien-fuer-das-bundesweite-bundesverzeichnis-des-immateriellen-kulturerbes/> (Aufruf 18.03.2026).

23 Deutsche UNESCO-Kommission: *UNESCO-Übereinkommen zur Vielfalt kultureller Ausdrucksformen*, <https://www.unesco.de/themen/kultur/kulturelle-vielfalt/unesco-uebereinkommen-zur-vielfalt-kultureller-ausdrucksformen/> (Aufruf 16.03.2026).

die Vergabe des Siegels entscheidet ein international besetztes 24-köpfiges Gremium der UNESCO, dessen Zusammensetzung turnusgemäß wechselt. Auf diese Weise agieren verschiedene nationale und internationale bottom-up und top-down Abstimmungsmodelle recht effektiv zusammen. Die Initiation liegt dabei immer auf regionaler und lokaler, die endgültige Entscheidung auf internationaler Ebene.

Die UNESCO ist darüber hinaus eine bedeutende Akteurin innerhalb der globalen kulturpolitischen Diskurse. In Herbst 2026 diskutieren auf der UNESCO-Weltkonferenz für Kulturpolitik *Mondiacult* in einem runden Kreis jeweils sechs Kulturminister*innen aus 154 Ländern der Welt zu relevanten Themen wie Frieden, kulturelle Rechte, Klima und KI, umringt von kulturpolitischen Delegierten, Vertreter*innen von NGOs und Verbänden. Nicht nur das ungewohnte Setting – statt frontal nun im Kreis – wies in eine neue Richtung. Vielmehr machten die internationalen Positionen in ihrem Bekenntnis zu Solidarität und kultureller Zusammenarbeit Hoffnung. Mit Blick auf die Weltlage stellt sich jedoch die berechnete Frage, ob UN und UNESCO versagt haben. Viele Menschen sind derzeit von Kriegen betroffen. Es scheint, als gäbe Spaltung und Polarisierung weltweit den Ton an. Und doch konnten die Kulturminister*innen erste Früchte jahrzehntelanger Bemühungen des Dialogs, der Förderung von Vielfalt, der Akzeptanz von Ambiguitäten und des gegenseitigen Respekts ernten.

So zeigen die siebzehn Nachhaltigkeitsziele der UN-Agenda 2030, der Versuch, den globalen Herausforderungen gemeinsam zu begegnen und das Leben auf der Erde nachhaltiger und solidarischer zu gestalten, trotz einiger Tiefschläge erste Erfolge. Die Repräsentant*innen der Länder waren sich einig über die Notwendigkeit von Multiperspektivität und solidarischer Zusammenarbeit. Die »UNESCO-Konvention zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen« (2005) gilt, so der Eindruck auf der Weltkonferenz der Kulturpolitik, in den meisten Ländern zunehmend als richtungsweisend. Der Generalsekretär der Deutschen UNESCO-Kommission, Roman Luksch, hebt die Bedeutung der UNESCO für die internationale Kulturpolitik hervor:

»Bei der Darstellung der UNESCO als Institution der internationalen Kulturpolitik ist zweierlei zu unterscheiden: Zum einen etabliert die UNESCO über die Jahrzehnte hinweg internationale Standards für Kulturpolitik, über die sich die Mitgliedstaaten verständigt haben und mit denen sie sich selbst in ihrer nationalen Kulturpolitik messen lassen müssen. Zum anderen betreibt sie internationale Kulturpolitik, indem sie über Programme dafür sorgt, dass eine Kultur der Weltgemeinschaft erfahrbar wird, etwa im Bereich des kulturellen Erbes über das Instrument der Leistungen, dem eine Selektion im internationalen Wettbewerb inhärent ist. Auf beiden Ebenen zeichnet sich die Kulturpolitik im UNESCO-Kontext dadurch aus, dass sie sowohl der Idee des Schützens und Bewahrens verpflichtet ist als auch der Idee der Weiterentwicklung und der Teilhabe.«²⁴

Die Bedeutung des Schaffens von Räumen, in welchen internationale Kunst und Kultur gemeinsam erlebt und auf demokratische Weise befragt werden, kann nicht oft genug herausgestellt werden. Die UNESCO schafft hier, trotz berechtigter Kritik an immer noch teils eurozentrischen Schwerpunkten (Hauptquartier in Paris, leicht für Europäer*innen, schwer von allen anderen Partner*innen zu erreichen), Möglichkeiten und kulturpolitische Rahmungen.

8.7 Kurz zusammengefasst

- Auswärtige Kulturpolitik ist ein vergleichsweise junges Feld, da lange Zeit Kultur als Teil der Politik nicht eigenständig oder unabhängig gedacht wurde.
- Mit dem im 19. Jahrhundert zunehmenden wissenschaftlichen und künstlerischen Austausch entstehen Formate internationaler Kooperationen, die das Feld der auswärtigen Politik über den klassischen Politikbereich hinaus erweitern.

24 Luckscheiter, Roman: *Internationale Kulturpolitik der UNESCO*, in: Johannes Crückeberg/Julius Heinicke (et al.) (2024): *Handbuch Kulturpolitik*, Wiesbaden: Springer VS, S. 760.

- Koloniale und nationalsozialistische Politik nutzten Außenkulturpolitik strategisch, um das »Eigene« gegenüber dem »Anderen« abzugrenzen und die angebliche Vormachtstellung der eigenen Nation zu zementieren.
- In der Bundesrepublik haben sich nach dem Zweiten Weltkrieg verschiedene Mittlerorganisationen etabliert (u.a. Goethe-Institut, ifa, Alexander-von-Humboldt-Stiftung, Deutsche Welle, DAAD, DUK), welche den Kulturaustausch maßgeblich gestalten und primär demokratische Räume für Kunst und Kultur schaffen. Deutschland avancierte weltweit zu einem vertrauensvollen Partner, der freie Räume der Kunstpraxis unterstützt und fördert.
- Seit ihrer Gründung 1949 gilt die UNESCO als einflussreiche Akteurin in der internationalen Kultur- und Bildungspolitik, da sie im Sinne der UN-Konvention Kunst und Kultur als Mittel für den Frieden nutzt. Die von vielen Staaten ratifizierten Abkommen unterstützen die Vielfalt an kultureller und künstlerischer Praxis und Welterbestätten.
- Aufgrund des kulturpolitischen Gebarens einiger Großmächte (USA, China, Russland) wird vermehrt eine gemeinsame europäische auswärtige Kulturpolitikstrategie eingefordert.

8.8 Zukunftsmusik

- Aufgrund der globalen Bedeutung deutscher auswärtiger Kulturpolitik und des hohen Vertrauens in die Mittlerorganisationen sollten diese strategisch stärker für die Friedensbildung, den internationalen Dialog und die Unterstützung der Nachhaltigkeitsziele eingesetzt werden. Die Finanzierung sollte dementsprechend ausgebaut werden.
- Die inhaltliche Ausrichtung der Mittlerorganisationen muss unabhängig von der amtierenden Politik gestaltet werden. Ministerienvertreter*innen und aktive Politiker*innen sollten nicht Teil von Entscheidungsgremien sein, sondern nur eine beratende Funktion haben. Das schützt sie selbst und die Organisationen vor politischer

Instrumentalisierung und ermöglicht besonnenes Agieren jenseits politischen Zeitdrucks.

- Die EU sollte eine europäische Strategie der auswärtigen Kulturpolitik entwickeln, um eine Alternative zu polarisierenden Machtpolitiken der Gegenwart zu schaffen. Mittlerorganisationen sind ideale Partner*innen für das Auswärtige Amt, erste Sondierungsschritte hierfür zu gehen.
- Die europäischen Ziele demokratische Vielfalt, rechtsstaatliche Verankerung (Grundrechte und Kunstfreiheit) und Verantwortung für nachhaltiges Leben (SDG) werden in Zukunft immer entscheidender. Kunst und Kultur sind für die Verhandlung und Erfahrung dieser Werte von großer Bedeutung.

9. Kritische Kulturpolitik: Relevante Diskurse, Debatten und Schwerpunkte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9.3 Impulse junger Menschen

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

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

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

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

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

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

9.4 Kreativität ländlicher Räume

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

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

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

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

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

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

9.5 Kommunale Ermächtigung: Commoning und Gemeinwohl

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

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

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

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

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

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

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

9.6 Potenziale des Digitalen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9.7 Nachhaltigkeit erleben und nicht nur messen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9.8 Kurz zusammengefasst

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

9.9 Zukunftsmusik

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

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

10. Kulturpolitische Grundprinzipien einer reflektierten Gesellschaft

10.1 Kultur als strategisches Instrument der Macht

Mit Blick auf die vorangegangenen Kapitel lässt sich nicht von der Hand weisen, dass Kultur in verschiedenen politischen Kontexten genutzt wurde, Identität und Gemeinschaften zu bilden. Dies geht einerseits mit der Strategie einher, sich von »Anderen« oder bestimmten Gruppen abzugrenzen, meist mit Hilfe dichotomer Stereotype, die sich recht leicht polarisieren lassen. Zum anderen wird Kultur genau in die entgegengesetzte Richtung genutzt – zum Beispiel in Projekten der Soziokultur und Teilhabe –, um Gemeinschaften inkludierend zu gestalten und unterschiedlichen Gruppen die Partizipation an diesen Prozessen zu ermöglichen. Diese Strategien befragen jedoch meist nicht die kulturellen Annahmen, die ihnen zugrunde liegen. Sie sind tendenziell top-down-organisiert: Einzelne Gruppen (Bundestag, Landesparlament, Landkreis, Stadtrat, Hochschulen, Kulturinstitutionen) entscheiden, nach welchen Prinzipien diese Kultur organisiert ist und auf welche Weise sie sich ausdrückt. Dieses »elitäre« Verfahren grenzt viele Teile der Gesellschaft auf unterschiedlichen Ebenen aus. Bildungsferne Gruppen, Menschen mit Migrationsgeschichte, alte und junge Menschen, aber auch ländliche oder »strukturschwache« Regionen oder als peripher wahrgenommene Stadtteile spielen meist keinen aktiven Part innerhalb dieser Entscheidungsprozesse.

Die Herausforderung der Rolle der Kultur in der Gegenwart ist demnach, dass sie stets den jeweiligen Eliten ist in erster Linie zur Stabilisie-

rung ihrer Macht dienen: Sie entscheiden mithilfe von Kultur über die Grundstruktur der Gesellschaft (im Sinne des Fundaments, wie es die Enquete Kommission beschreibt), somit auch, was und wer dazugehört und was und wer nicht. Heutzutage kann beobachtet werden, dass auch diejenigen, die zurecht auf mehr Einfluss pochen und tradierte Strukturen befragen, ebenso diese Macht der Kultur ins Feld führen. Nicht ohne Grund finden die Auseinandersetzungen um Ungleichheit, Aneignung, Ausgrenzung und Teilhabe im kulturellen Gewand statt. Auch diese Aushandlungen sind oftmals polar aufgeladen: Exklusivität des Eigenen wird gegen das Andere ins Feld geführt.

10.2 Gemeinschaftliche Reflexion von Kultur: Der Weg zur demokratischen Identität

Aus dieser Erkenntnis kann streng genommen nur gefolgert werden, als Gesamtgesellschaft Kultur in ihrer Gänze zu befragen und zu reflektieren, ob sie in ihren gegenwärtigen Formen einer demokratischen Gemeinschaft nützt oder Hass, Polarisierung und Ausgrenzung nur zum Wohle weniger favorisiert. Dahinter verbirgt sich keinesfalls ein Aufruf zur Kulturlosigkeit, sondern vielmehr, die Wirkmacht der Kultur ernst zu nehmen, verbunden mit der Zielsetzung, sich zunächst auf wesentliche und gemeinsame Nenner, der die Kultur aller in einer Demokratie zusammen denkt, zu einigen. »Kultur für alle« erhält auf diese Weise eine neue Bedeutungsebene, eine Art Vorspiel: Bevor kulturelle Praxis überhaupt allen zugänglich gemacht werden kann, sollte ermittelt werden, welche grundlegenden Kulturannahmen überhaupt für alle in einer Demokratie bedeutend sind.

Der Prozess des gemeinsamen Auslotens kultureller Grundannahmen steht nicht am Anfang. Das Grundgesetz der Bundesrepublik samt dessen Grund- und Menschenrechte, die Grundwerte der Europäischen Union, die Freiheit, Gleichheit, Rechtsstaatlichkeit, die Menschenwürde sind für die Gesellschaft in Deutschland der kleinste gemeinsame Nenner von Kultur, der für alle verbindlich ist. Meist werden sie jedoch eher als abstrakte und rechtliche denn als kulturelle Grundannahmen wahr-

genommen. Kulturelle Praktiken und Traditionen können daraufhin befragt werden, wie sie sich zu den Grundrechten und Grundwerten der BRD und der EU verhalten. Ein weiterer Schritt ist, gemeinschaftlich nach kulturellen Konzepten und Traditionen zu suchen, welche diese vermitteln und aufgreifen.

In Südafrika hat Nelson Mandela zum »Start« der demokratischen Republik versucht, die kulturelle Tradition »Ubuntu« als politische Gesellschaftsstrategie zu nutzen. Die traditionelle südafrikanische Philosophie »Ubuntu« fördert Respekt, Vergebung und gegenseitige Achtung der Würde der einzelnen. Da viele kulturelle Gruppen des Landes Anknüpfungspunkte an dieses Konzept haben und es gleichzeitig das Miteinander und den Versuch fördert, verschiedene Perspektiven respektvoll miteinander zu verhandeln, erschien dies eine wertvolle kulturelle Grundlage zu sein, auf die sich weite Teile der südafrikanischen Gesellschaft einigen konnten.

Wenn sich die gesellschaftlichen Gruppen in Deutschland auf die Suche machen, werden sie ähnliche Konzepte und Ideen finden. Das Prinzip der Nächstenliebe, die Bürger*innenfreiheit der freien Städte im Mittelalter, Ubuntu, die Ringparabel in Lessings Nathan der Weise, der Westfälische Frieden, die Gründungspräambel der Vereinten Nationen, die Paulskirche und die Verabschiedung des Grundgesetzes: Innerhalb jeder gesellschaftlichen Gruppe und in jedem Landstrich werden Praktiken des friedlichen und einander zugewandten Zusammenlebens auffindbar sein, die mit den Gemeinschaften vor Ort verbunden, kontextualisiert und weiterentwickelt werden können. Orientierung in diesen kulturellen Neuentdeckungsprozessen, welche Polarisierungen und Ausgrenzungen über Bord wirft und nach dem Vielfalt Verbindenden sucht, geben die Grundrechte und die Grundwerte.

Die kulturelle Reflexion vermittelt die wesentlichen Grundwerte der Gesellschaft. Die Folgen und Erfahrungen des Nationalsozialismus und Zweiten Weltkriegs waren so erschütternd, dass wir den Verfasser*innen des Grundgesetzes und der Charta der Vereinten Nationen vertrauen können, dass ihnen die Gleichberechtigung und das Wohlbefinden der Menschen ein Anliegen war. Dies als Grundlage für eine Reflexion von Kultur im Sinne einer Konzentration auf das Menschliche,

was ebenfalls ein kulturelles Unterfangen ist, erscheint sinnvoll. Im Unterschied zu tradierten Konzepten der Polarisierung und der politischen Instrumentalisierung zugunsten einiger weniger, favorisieren Grundgesetz und Charta das Menschliche und einander Zugewandte, was zweifelsohne um ökologische Themen und Fragen der Digitalisierung und Transformation erweitert werden muss. 1945 und 1949 standen diese (noch) nicht auf der Agenda. Der System- und Paradigmenwechsel, mit welchem kulturelle Pfade des Gegeneinanders und des Ausnutzens von lebenden und fossilen Ressourcen verlassen werden, benötigen Visionsräume des Austauschs, Vertrauens, Verstehens, der Phantasie, Innovation und Kreativität.

10.3 Kulturpolitische Grundprinzipien zur Gestaltung demokratischer Visionen

Um aus der Vergangenheit zu lernen, müssen folgende **kulturpolitische Grundprinzipien** beachtet werden.

- **Unabhängigkeit der kulturellen Visionsräume:** Die kulturellen Visionsräume müssen unabhängig von jeglicher interessens- und parteipolitischen Agenda sein: Sie sind allein den Grund- und Menschenrechten und dem Schutz des Lebens und der Ressourcen, doch ebenso der Verantwortung gegenüber den Ausgrenzungsstrategien und Verbrechen der Vergangenheit verpflichtet.
- **Kommunale bottom-up Steuerung und Moderation durch demokratisch gewählte Vertretungen:** Auch wenn das Ansinnen, kulturelles Abgrenzungsgebaren zu dekonstruieren, von den demokratisch gewählten Vertretungen, wie dem europäischen Parlament, dem Bundestag, den Länder- und kommunalen Parlamenten unterstützt werden muss, sollte die Entwicklung, Steuerung und Ausrichtung bottom-up organisiert sein: Die Kommunen und lokalen Communities, die jeweiligen Regionen und die Länder sind die Akteur*innen und können die Prozesse gemeinsam mit ihren zivil-

gesellschaftlichen Organisationen gestalten. Bund und EU haben eine moderierende und unterstützende Funktion.

- **Bedeutung der kulturellen Erinnerung für die gegenwärtige Aushandlung der Zukunftsvision:** Sowohl Formate des Erinnerns als auch des Neubeginns spielen hierbei entscheidende Rollen. Ein demokratisches Deutschland muss die Verantwortung der Vergangenheit, die beispielsweise mit den Verbrechen im Nationalsozialismus, im Kolonialismus und während des SED-Regimes entstanden sind, auf sich nehmen, der Opfer erinnern und ableistischen, antisemitischen, antiziganistischen, misogynen, rassistischen und queerfeindlichen Tendenzen der Gegenwart nachhaltig begegnen. Zudem sollten Traditionen und Werte aller Bürger*innen, solange sie nicht die Grund- und Menschenrechte infrage stellen, einbezogen werden. Das 2005 UNESCO »Abkommen zum Schutz und zur Förderung kultureller Ausdrucksformen« kann Orientierung geben.
- **Rolle des Spielerischen und Künstlerischen:** Als kreative und innovative Visionen benötigen sie Sphären des Spielerischen, die Freiheit des Gestaltens und Herumspinnens, der Mehrdeutigkeit und Multidimensionalität der Kunst und ästhetischen Praxis. Nur mithilfe dieser grenzüberschreitenden und transdisziplinären Sphären können Traditionen in zeitgemäße Ideen und Konzepte verwandelt werden. Eine vollumfängliche Kunstfreiheit ist demnach grundlegend.

11. Kunstpolitische Grundprinzipien: Vollumfängliche Kunstfreiheit und politisch unabhängige öffentliche Kulturförderung

Die kulturpolitischen Grundprinzipien zur Gestaltung einer kulturellen Vision fordern wiederum kunstpolitische Prinzipien ein, was mit einer Aufwertung des Künstlerischen und einer vollumfänglichen Kunstfreiheit einhergeht. Um eine kulturelle Vision der Demokratie als Gegenentwurf zu kriegerischen Auseinandersetzungen und zunehmender Polarisierung zu schaffen, ist Kunst gefragt. Die geschichtlichen Linien offenbaren, dass Kunst aufgrund ihres Vermögens, einen klar definierten Raum zu schaffen, in welchem Möglichkeiten eröffnet werden, zu spinnen, zuzuspitzen, zu übertreiben, zu entspannen, zu ärgern, in andere Welten zu entführen, die Realität umzudrehen und zu entspannen, ein Grundpfeiler der Demokratie ist, wenn sie unabhängig ist.

11.1 Unterscheidung von Kunst und Kultur und vollumfängliche Kunstfreiheit

Auf den ersten Blick mag es überraschen, doch vor dem Hintergrund der letzten hundertfünfzig Seiten dieses Buches ist es folgerichtig: Aus kultur- bzw. kunstpolitischer Perspektive sollte präziser zwischen Kunst und Kultur unterschieden werden. Sicherlich sind die Grenzen fließend, doch verbergen sich hinter beiden Begriffen zwei verschiedene Prinzipien, die in ihrer Unterschiedlichkeit enorm entscheidend für die De-

mokratie sind. Kultur bietet den Raum zur Gestaltung der Identität der Demokratie, zur Umsetzung der Verantwortung des Erinnerns, des gesellschaftlichen Miteinanders und zur Wahrung und Sichtbarmachung der Grund- und Menschenrechte. Sie ist auf diese Weise mit den unterschiedlichen Ebenen der Gesellschaft verbunden. Politik prägt diesen Raum mit ihren Entscheidungen in hohem Maße und gestaltet die Ausrichtung, was ihr gutes Recht ist, da sie von demokratisch gewählten Vertreter*innen legitimiert ist.

Im Bereich der Kunst sieht dies jedoch anders aus. Die Geschichte zeigt, dass Kunst Gesellschaft in ihrer Gänze und somit auch die Politik befragen, kritisieren und reflektieren muss. In den letzten Kapiteln wurde deutlich, dass je freier die Kunst, desto größer ist die demokratische Reflexion einer Gesellschaft. Eine von der Politik unabhängige öffentliche Kulturförderung ist in Deutschland zwingend notwendig, nicht nur aufgrund der Erfahrung der politischen Einflussnahme der letzten Zeit. Nur auf diese Weise kann die im Grundgesetz verbürgte Freiheit der Kunst garantiert werden und können Kunstinstitutionen als rechtsstaatliche Räume zur demokratischen Debatte und Reflexion vollends genutzt werden.

In Zeiten von Polarisierungen und großen gesellschaftlichen Herausforderungen haben Kunsträume immer schon ihr Potenzial gezeigt, tradierte Abläufe zu befragen, Visionen zu spinnen und Sphären des Frusts, der Freude und des Genusses zu schaffen. Der Gesellschaft werden so Räume gegeben, sich zu suchen, zu experimentieren und sich zu finden. Innerhalb politischer Spannungen gelingt dies aber nur, wenn Kunst vollumfänglich frei ist und weder Künstler*innen und Kunstinstitutionen noch amtierende Politiker*innen unter Druck stehen, weil sie instrumentalisiert oder kontrolliert werden.

11.2 Unabhängige Entscheidungsgremien: Das schwedische Arm's Length Principle

In Schweden und in anderen nordischen Ländern wurde im letzten Jahrhundert das britische Arm's-Length-Principle zu einem Modell weiterentwickelt, nach welchem die amtierende Politik die Finanzierung für Kunst und Kultur garantiert, aber unabhängige Gremien über die Ausrichtung und die Vergabe entscheiden. Anders das Vorgehen in der Bundesrepublik, welches nach dem Ende des Nationalsozialismus zwar im Grundgesetz die Kunstfreiheit in hohem Maße betont, doch der amtierenden Politik weiterhin viel Einflussnahme gewährt. Schweden und die nordischen Länder waren da konsequenter.

In den gegenwärtigen Debatten um die Documenta fifteen, die Berlinale und um den Buchhandlungspreis im Jahr 2026 wird einerseits die Bedeutung von Kunst für rezente Kontroversen sichtbar, andererseits aber auch, wie leicht diese Räume unter Druck geraten und verunsichert werden können, da sie von der Gunst der amtierenden Politik abhängig sind und diese wiederum im Spannungsfeld unterschiedlicher Interessengruppen steht. Um die Abhängigkeit von politischen Debatten und Einflussnahmen zu beenden, muss das Recht auf Kunstfreiheit auch für Institutionen gelten.

Dem Argument, extremistische und verfassungsfeindliche Strömungen könnten dann einfacher die Institutionen kapern, ist entgegenzuhalten, dass die Besonderheit von Kunst ist: Sie findet in öffentlichen Räumen statt und kann meist einen allgemeinen Zugang garantieren. Kunst- und Kulturpolitik sollte mehr Vertrauen in die demokratische Öffentlichkeit in Deutschland haben, dass die Mehrheit Extremismus, Antisemitismus, Rassismus und anderen Formen der Ausgrenzung durchaus im offenen Diskurs begegnen und somit entkräften kann. So geriet im öffentlichen Diskurs eigentlich erst im Zuge der documenta fifteen in den Fokus, dass antisemitische Strukturen hierzulande und weltweit zunehmen. Ein Kunstfestival war somit Initiatorin dieser wichtigen Debatte und Sichtbarmachung.

11.3 Kunstpolitische Grundprinzipien einer unabhängigen Förderung

Kunstpolitik ist nun gefragt, die ersten Schritte für eine unabhängige öffentliche Kunstförderung im Sinne des Arm's Length Principle zu gehen:

- **Unabhängige Gremien:** Wie sollten sich die unabhängigen Gremien zusammensetzen? Wie werden diese Expert*innen aus der Gesellschaft heraus benannt?
- **Dialog mit den Parlamenten:** Auf welche Weise kann ein Dialog mit den Kulturausschüssen der Parlamente ermöglicht werden, der auf Augenhöhe und ohne politische Kontrolle funktioniert?
- **Prozessgestaltung:** Der Prozess fordert die Einbeziehung der verschiedenen Stimmen der Gesellschaft ein, die nun allesamt gefragt sind. Die Kunst-, Kultur- und Verbandslandschaft in Deutschland ist vielseitig, ebenso die Interessensvertretungen verschiedener Gruppen. Auf Bundes-, Landes- und kommunaler Ebene können Behörden und Ministerien mit ihren Expert*innen diese Prozesse unterstützen und parlamentarisch absichern.
- **Unabhängiger Kunstetat auf Bund, Landes- und Kommunalen Ebene:** Darüber hinaus muss sich die Gesellschaft darüber einig werden, dass Kunstförderung eine Pflichtaufgabe darstellt und der Etat unabhängig sich beispielsweise am Gesamthaushalt orientiert.

12. Kultur- und Kunstpolitik als Gestalterinnen und Hüterinnen der Demokratie: Vier Zukunftsthesen

Erstens: Die Spannungen der Gegenwart fordern ein, Pfade von Kultur, in denen Menschengruppen gegeneinander ausgespielt werden, zu verlassen. Sobald Kultur als »polar« oder »exklusiv« verstanden wird, führt der Weg zu Ausgrenzungen und Hass, welche die Gesellschaften spalten. Dies ist kein leichtes Unterfangen, denn unterschiedliche religiöse, aristokratische, aber auch bürgerliche und wirtschaftliche Eliten haben sie über Jahrhunderte genutzt, um die eigene Macht zu etablieren und an das »Eigene« und dessen Vormachtstellung zu vererben.

Wird Kultur jedoch aus einer Perspektive betrachtet, welche das Wohl der anderen im Sinne hat, die Verschiedenheit der Welt aufzeigt und diese Unterschiedlichkeit gemeinschaftlich akzeptiert wird, kann ein verantwortungsvolles Miteinander entstehen. Polarisierende Muster kultureller Bilder, Normen und Werte werden innerhalb dieses demokratischen, **apolaren Verständnisses von Kultur** aufgebrochen. **Demokratische Kulturen** verstehen sich nicht als etwas Ausgrenzendes, sondern als etwas Verbindendes, was im Einklang mit den Grund- und Menschenrechten steht. Kulturelle Traditionen, die andere marginalisieren und ausgrenzen, können somit nicht Teil dieser demokratischen Kulturen sein.

Aufgrund diverser Degradierungs- und Ausgrenzungstaktiken innerhalb der deutschen und europäischen Kulturgeschichte ist es ein herausforderndes Ziel, Formen des Öffnens, des Dialogs und des

Austauschs kulturell zu etablieren. An dieser Stelle sind künstlerische Praktiken entscheidend, da sie kulturelle Strukturen verändern, befragen, zuspitzen, verfremden, inszenieren, kombinieren oder eben auch »entähneln«. Das Prinzip der Entähnlichung und die Sorge um das Offene bieten vielerlei Möglichkeiten, Kulturen demokratisch zu gestalten und gemeinsam **Visionen des Miteinanders** zu entwickeln.

Zweitens: Dies geht mit einer Aufwertung und Ausbreitung des Künstlerischen und einer **vollumfänglichen Kunstfreiheit** einher. Aktive Politik darf sich nicht länger in die Belange der Kunst einmischen, lokale, nationale und internationale Kunst muss unabhängig gefördert werden. Ein Staatsziel »Kunst und Kultur in ihrer demokratischen Vielfalt« und Landesgesetze, die Kunst als Pflichtaufgabe definieren, sind ein möglicher Weg und können verbunden werden mit einem **Mindestförderlimit**, welches sich am Gesamthaushalt orientiert.

Aufgrund der gegenwärtigen Debatten ist der **Armlängenabstand seitens der aktiven Politik** obligatorisch. Kulturpolitiker*innen müssen garantieren, dass Kunst- und Kulturpraxis mit öffentlichen Mitteln gefördert wird, dürfen sich aber nicht in die Vergabe einmischen, da sonst politische Instrumentalisierung möglich ist. Die Armlänge zur amtierenden Politiker*innen und die Unabhängigkeit der Entscheidungsgremien schützen sowohl die öffentlich geförderten Personen und Institutionen als auch die Politik. Letztere steht unter enormen Druck, von ihr werden zeitlich rasche Reaktion gefordert, welchen wiederum nicht den Arbeitsweisen von Kunst und Kultur entsprechen. Kunst muss sich Zeit nehmen, um unter den Teppich zu schauen oder Dingen auf den Grund zu gehen.

Vollumfängliche Kunstfreiheit geht mit der Verantwortung einher, **den etablierten Kunstbegriff zu erweitern** und die unterschiedlichen Kunstformen, die in einer diversen Gesellschaft leben, als solche auch anzuerkennen. Hochschulen, Akademien, Kunstinstitutionen haben die Aufgabe, Zugang und Erweiterung des Kanons und der Formen zu ermöglichen. Nur auf diese Weise kann das Ziel »Kunst in ihrer demokratischen Vielfalt« erreicht werden. Die vielseitigen Künste können polarisierende und ausgrenzende Mechanismen von Kultur befragen, da sie frei sind und gleichzeitig Bezüge zu allen Gruppen der Gesell-

schaft schaffen können. Auf diese Weise wird die Wirkungsmacht von Kultur nicht gegen andere Menschen, sondern füreinander eingesetzt.

Drittens: Geförderte Institutionen und Künstler*innen können mithilfe der **Einbindung und aktiven Mitgestaltung der lokalen Communities** ihre Themenfelder und Praktiken erweitern. Der von Forsa und der Liz Mohn Stiftung herausgegebene »Relevanzmonitor Kultur 2025« zeigt, dass 81 % der befragten Bürger*innen der Meinung sind, dass Kulturangebote wesentlich zur Förderung der Demokratie beitragen.¹ So würden sich diese vier von fünf Personen mit Sicherheit ebenso in die thematische Gestaltung der künstlerischen Projekte einbinden lassen und so der Kunstlandschaft eine noch breitere gesellschaftliche Relevanz beschern. Die Förderung der Demokratie ist jedoch nur dann möglich, wenn das künstlerische Projekt an sich frei und unabhängig ist und somit verschiedene Perspektiven, die auch unbequem sein können, aufzeigen kann. Gestalterische und thematische Einbindung der Gesellschaft und unabhängige künstlerische Arbeit sind kein Widerspruch. Die Grundrechte bieten genügend Regularien, dass antidemokratische, antisemitische, extremistische, misogyne, rassistische oder queerfeindliche Kunst untersagt wird.

Die Aufwertung des Künstlerischen kann nur dann langfristig gelingen, wenn sie mit einer **Fokussierung auf Zugang, Digitalität und Nachhaltigkeit** einhergeht. Der Klimawandel und die Digitalisierung fordern **Transformationsprozesse** ein, welche die Gesellschaft in ihren Grundfesten bewegen und wandeln. Aus diesem Grunde sind viele Menschen verunsichert, da sie das Gefühl haben, aus dem Wanken nicht mehr herauszukommen. Kunst kann hier ein Anker sein, der die Menschen (auch digital) erreicht und ihnen innerhalb von Transformation und Wandel Halt und Verortung in der ästhetischen Erfahrung von Gemeinschaft gibt. Diese Ästhetik hat eine nachhaltige Qualität, da sie sich um das Leben und die Umwelt sorgt und eine lokal-globale Perspektive einnimmt, die mithilfe digitaler Vernetzungen umgesetzt werden kann. Kunstpolitik sollte dafür Sorge tragen, dass beide Bereiche im Künstlerischen mitgedacht und reflektiert werden.

1 Liz Mohn Stiftung: *Relevanzmonitor Kultur 2025*, S. 39.

Viertens: Europas Stärke ist seine ausgesprochen hohe kulturelle Vielseitigkeit, die in den letzten Jahren jedoch die Europäische Union immer wieder herausfordert. Lokale Unterschiede in Normen, Traditionen und Werten haben den Anschein eines gemeinsamen vereinten Europas oftmals erblassen lassen, obwohl die Wertegemeinschaft und die europäischen Grundrechte so wertvoll sind. Die Vielfalt kann als Chance genutzt werden, wenn **ihr künstlerisch und nicht primär kulturell begegnet wird**. Auch wenn sich kulturelle Traditionen unterscheiden und oft gegeneinander ausgespielt werden, können sie in künstlerischen Räumen verbunden und verknüpft werden.

Bibliographie

- Abla Adjahoe, Mawukplorm Harriet (2025): *Waste as Resource. Rethinking Scenic Design through Biomimicry for a Sustainable Ecology*, Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim.
- Alexander von Humboldt Stiftung: *Geschichte*, <https://www.humboldt-foundation.de/entdecken/ueber-die-humboldt-stiftung/geschichte> (Aufruf 06.05.2026).
- Allen, Danielle (2020): *Politische Gleichheit*, Berlin: Suhrkamp.
- Allmanritter, Vera (2017): *Audience Development in der Migrationsgesellschaft. Neue Strategien für Kulturinstitutionen*. Bielefeld: transcript.
- Arndt, Susan (2000): *Feminismus im Widerstreit. Afrikanischer Feminismus in Gesellschaft und Literatur*, München: Unrast-Verlag.
- Arts Council England (2020): *Let's Create, Strategy 2020–2030*, <https://www.artscouncil.org.uk/lets-create/strategy-2020-2030> (Aufruf 08.03.2026).
- Askanazy, Anna Laura/Kalbhenn, Jan Christopher (2024): *Die Kunstfreiheit im Grundgesetz*, in: Johannes Crückeberg/Julius Heinicke et al.: *Handbuch Kulturpolitik*, Wiesbaden: Springer VS, S. 841–851.
- Askanazy, Anna Laura/Kalbhenn, Jan Christopher (2025): *Kulturpolitik als Völkerrecht*, in: Johannes Crückeberg/Julius Heinicke et al.: *Handbuch Kulturpolitik*, Wiesbaden: Springer VS, S. 809–820.
- Auswärtiges Amt (1970): *Leitsätze für die auswärtige Kulturpolitik*, Jahresbericht 1970.
- Azadeh Sharifi/Lisa Skwirblies (Hg.): *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial*, Bielefeld: transcript Theater.

- Bachtin, Michail (1969): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München: Hanser.
- Balme, Christopher (1995): *Theater im postkolonialen Zeitalter: Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*, Tübingen: Niemeyer.
- Balme, Christopher (2001): *Das Theater der Anderen: Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart*, Tübingen: Francke.
- Balme, Christopher B. (2010): *Playbills and the Theatrical Public Sphere*, in: Charlotte Canning/Thomas Postlewait (Hg.): *Representing the Past: Essays in Performance Historiography*, Iowa City: University of Iowa Press, S. 37–62.
- Bauersachs, Hannah (2019): *Wandlungsprozesse in der deutschen Außenkulturpolitik*, Wiesbaden: Springer VS.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (2007, Original 1750 erschienen): *Ästhetik* [§§ 614–904], Hamburg: Meiner.
- Belfiore, Eleonora/Hadley, Steven/Heidelberg, Brea M. Heidelberg et al. (2023): *Cultural Democracy, Cultural Equity, and Cultural Policy: Perspectives from the UK and USA*, *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 53(3).
- Berger, Anika/Hutschenreuter, Stefanie (2026): *Was Sie noch nicht über das Bauhaus wussten*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Hg.), *Substanz der Moderne: 100 Jahre Bauhaus*.
75. Berliner Festspiele (2012): *Stages of Colonialism/stages of discomfort*, <https://www.berlinerfestspiele.de/programm/archiv/foreign-affairs/2012/stages-of-colonialism-stages-of-discomfort> vom 03.10.2012 (Aufruf 05.02.2026).
- Bhabha, Homi K. (2004): *The Location of Culture*, New York: Routledge Classics.
- Bharucha, Rustom (1993): *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, London: Routledge.
- Binwie Tanwie, Susan (2026): *Reconstructing Dislocated Cultural Memories Video for Development amongst Displaced Children in Maiduguri, Nigeria*, Wiesbaden: Springer VS.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilkraft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Braun, Christina von (2001): *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*, Zürich: Pendo.
- Braun, Christina von (2004): *Einleitung*, in: Christina von Braun/Eva-Maria Ziege (Hg.): *Das bewegliche Vorurteil. Aspekte des Internationalen Antisemitismus*, Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 11–24.
- Braun, Christina von (2018): *Blutsbande: Verwandtschaft als Kulturgeschichte*, Berlin: Aufbau.
- Brauneck, Manfred (2018): *Die Deutschen und ihr Theater: Kleine Geschichte der »moralischen Anstalt« – oder: Ist das Theater überfordert?* Bielefeld: transcript.
- Bundesministerium für Justiz und Verbraucherschutz (1990): *Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands*, https://www.gesetze-im-internet.de/einigvtr/art_35.html (Aufruf 05.02.2026).
- Bundesministerium für Wirtschaft und Energie (2009): *Gesamtwirtschaftliche Perspektiven der Kultur- und Kreativwirtschaft in Deutschland. Kurzfassung eines Forschungsgutachtens im Auftrag des Bundesministeriums für Wirtschaft und Technologie*, https://www.kultur-kreativ-wirtschaft.de/KUK/Redaktion/DE/Publikationen/2009/gesamtwirtschaftliche-perspektiven-kuk.pdf?__blob=publicationFile&v=1 (Aufruf 05.02.2026).
- Bundeszentrale für politische Bildung (2009): *Was ist kulturelle Bildung?*, <https://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/59910/was-ist-kulturelle-bildung> (Aufruf 27.10.2025).
- Butler, Judith (2021, 22. Auflage): *Das Unbehagen der Geschlechter*, Berlin: Suhrkamp.
- Cheema, Saba-Nur/Mendel, Meron (2022): *Umgangsformen*, in: Meron Mendel/Saba-Nur Cheema/Sina Arnold (Hg.): *Frenemies: Antisemitismus, Rassismus und ihre Kritiker*innen*, Berlin: Verbrecher Verlag.
- Crückeberg, Johannes/Heinicke, Julius et al. (Hg.) (2024): *Handbuch Kulturpolitik*, Wiesbaden: Springer VS.
- DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst): *Aufbruch und Bruch – Der DAAD von 1925 bis 1949*, <https://www.daad.de/de/der-daad/we>

r-wir-sind/wandel-durch-austausch/aufbruch-und-bruch/ (Aufruf 06.05.26).

Der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (2024): *Neustart Kultur evaluiert*, <https://kulturstaatsminister.de/neustart-kultur-evaluiert> (Aufruf 20.04.2026).

Deutsche UNESCO-Kommission (1982): *Erklärung von Mexiko-City über Kulturpolitik. Weltkonferenz über Kulturpolitik, Mexico, 26. Juli bis 6. August 1982*, https://www.unesco.de/assets/dokumente/Deutsche_UNESCO-Kommission/08_Dokumente/1982_Erkl%C3%A4rung_von_Mexiko.pdf (Aufruf 20.10.2025).

Deutsche UNESCO-Kommission (2003): *Aufnahmekriterien für das Bundesweite Verzeichnis des Immateriellen Kulturerbes*, <https://www.unesco.de/orte/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-werden/aufnahmekriterien-fuer-das-bundesweite-bundesverzeichnis-des-immateriellen-kulturerbes/> (Aufruf 18.03.2026).

Deutsche UNESCO-Kommission (2020): *UNESCO-Übereinkommen zur Erhaltung des Immateriellen Kulturerbes*, <https://www.unesco.de/orte/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-weltweit/unesco-uebereinkommen-zur-erhaltung-des-immateriellen-kulturerbes/> (Aufruf 27.04.2026).

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

Deutsche UNESCO-Kommission: *UNESCO-Übereinkommen zur Vielfalt kultureller Ausdrucksformen*, <https://www.unesco.de/themen/kultur/kulturelle-vielfalt/unesco-uebereinkommen-zur-vielfalt-kulturelle-r-ausdrucksformen/> (Aufruf 16.03.2026).

Deutsche UNESCO-Kommission: *Wie wird eine Stätte Welterbe? – Kriterien*, <https://www.unesco.de/orte/welterbe/wie-wird-eine-staette-welterbe/> (Aufruf 15.03.2026).

Deutsche Welle, <https://www.dw.com/en/top-stories/s-9097> (Aufruf 06.05.2026).

Deutscher Bundestag (2007): *Schlussbericht Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland«*, <https://dserver.bundestag.de/btd/16/070/1607000.pdf> (Aufruf 05.02.2026).

- Deutscher Bundestag (2023): *Aufnahme eines Staatsziels Kultur in weiter Ferne*, <https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2023/kw38-pa-kultur-staatsziel-965704> (Aufruf 03.05.2026).
- Deutscher Bundestag (2025): *Haushalt 2026: Kulturretat des Bundes soll steigen*, <https://www.bundestag.de/presse/hib/kurzmeldungen-1105610> (Aufruf 24.09.2025).
- Deutschlandfunk Kultur (2019): *Wenig Raum für Freigeister*, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/philosophie-in-der-ddr-wenig-raum-fuer-freigeister-100.html> (Aufruf 05.02.2026).
- Deutschlandfunk Kultur (2024): *Kulturmilliarde – Rettungsanker und Geldsegen*, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/neustart-kultur-kulturmilliarde-corona-kritik-100.html> (Aufruf 20.04.2026).
- Die Bundesregierung (1990): *Bulletin Nr. 104–90 ss. 877–890 Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands*, <https://www.bundesregierung.de/breg-de/service/newsletter-und-abos/bulletin/bulletin-nr-104-90-ss-877-890-vertrag-zwischen-der-bundesrepublik-deutschland-und-der-deutschen-demokratischen-republik-ueber-die-herstellung-der-einheit-deutschlands-783936> (Aufruf 05.02.2026).
- Dietrich, Gerd (2020): *Interview*, in: Birgit Mandel/Birgit Wolf (Hg.): *Staatsauftrag »Kultur für alle« – Ziele, Programme und Wirkungen kultureller Teilhabe und Kulturvermittlung in der DDR*, Bielefeld: transcript, S. 221–227.
- Dietrich, Gerd (2021): *Kulturgeschichte der DDR – Gegenstand und Narrative*, kubi-online, <https://www.kubi-online.de/artikel/kulturgeschichte-ddr-gegenstand-narrative> (Aufruf 02.11.2024).
- Dietrich, Gerd (2019, 2. überarbeitete Auflage): *Kulturgeschichte der DDR in drei Bänden*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Dönhoff, Marion Gräfin (1987): *Preußen: Maß und Maßlosigkeit*, München: Siedler Verlag.
- Dvs (Deutsche Vernetzungsstelle – Ländliche Räume) (2025): *LEADER – kurz erklärt*, <https://www.dvs-gap-netzwerk.de/dorf-region/leader/leader-kurz-erklart/> (Aufruf 28.04.2026).

- Eichel, Christine (2012): *Das deutsche Pfarrhaus. Ort des Geistes und der Macht*, Köln: Quadriga.
- Eikmeyer, Robert (Hg.) (2004): *Adolf Hitler. Reden zur Kunst- und Kulturpolitik: 1933–1939*, Frankfurt a.M.: Revolver.
- Esrig, David (1985): *Commedia dell'arte: Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*, Nördlingen: Greno.
- Fachverband Kulturmanagement, <https://fachverband-kulturmanagement.org> (Aufruf 06.03.2026).
- FBW (2024): *Führer und Verführer*, https://www.fbw-filmbewertung.com/film/fuehrer_und_verfuehrer (Aufruf 24.04.2026).
- Fiebach, Joachim (1986): *Die Toten als die Macht der Lebenden: Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*, Berlin: Henschelverlag.
- Fiebach, Joachim (2008): *Insenzierte Wirklichkeit: Kapitel einer Kulturgeschichte des Theatralen*, Berlin: Theater der Zeit.
- Fischer-Lichte, Erika (1999): *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen: Francke.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Freydank, Ruth (1995): *Zur Einführung*, in: Ruth Freydank (Hg.), *Theater als Geschäft*, Berlin: Edition Hentrich.
- Fried, Johannes/Frye, Bernd (2016): *Der deutsche Ursprung liegt im Fremden*, in: *Forschung Frankfurt 2*, S. 40.
- Goethe-Institut, <https://www.goethe.de/de/spr/mig.html> (Aufruf 05.02.2026).
- Goethe-Institut: *Geschichte des Goethe-Instituts*, <https://www.goethe.de/de/uun/org/ges.html> (Aufruf 09.03.2026).
- Green Culture Anlaufstelle, <https://www.greenculture.info> (Aufruf 20.04.2026).
- Gröndahl, Peter/Mandel, Birgit (2025): *Change Management und Transformation klassischer Kultureinrichtungen*, Wiesbaden: Springer VS.
- Hahn, Ines (1995): *Das Metropol-Theater: Theater als sichere Geldanlage*, in: Ruth Freydank (Hg.): *Theater als Geschäft*, Berlin: Edition Hentrich.
- Hahn, Ines (1995): *Das Thalia-Theater: Überlebensstrategien einer Possenbühne*, in: Ruth Freydank (Hg.): *Theater als Geschäft*, Berlin: Edition Hentrich, S. 78–80.

- Hamm-Brücher, Hildegard/Auswärtiges Amt (1982): *10 Thesen zur kulturellen Begegnung und Zusammenarbeit mit Ländern der Dritten Welt*, Bonn.
- Hampel, Annika (2014): *Fair Cooperation: Partnerschaftliche Zusammenarbeit in der Auswärtigen Kulturpolitik*, Wiesbaden: Springer VS.
- Haraway, Donna (1988): *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: *Feminist Studies*, Band 14 (3), S. 575–599.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986, Originale 1835–1838 erschienen, Hotho-Ausgabe): *Vorlesungen über die Ästhetik 1–3*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Heinicke, Julius: *Demokratie und Vielfalt: Landeskulturförderung in Nordrhein-Westfalen* (im Erscheinen).
- Heinicke, Julius (2013): *How to Cook a Country: Theater in Zimbabwe im politisch-ästhetischen Spannungsfeld*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, LuKA – Literaturen und Kunst Afrikas, Band 6.
- Heinicke, Julius (2019): *Sorge um das Offene: Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater*, Berlin: Theater der Zeit.
- Heinicke, Julius (2021): *Mehr lebensnotwendig denn systemrelevant: Kulturpolitische Wirkungsweisen von Kultur- und Kunstschaffen in der Krise*, in: Shoko Suzuki/Christoph Wulf: *Paragrana – Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie: Pandemien im Anthropozän*, S. 191–202.
- Heinicke, Julius (2022): *Die Verwandlung des festen Fundaments in eine flexible Sphäre: Das transformative Vermögen von Kunst und Kultur und die Folgen für kulturpolitische Staatsziele und Kulturgesetze*, in: *Flexibilität. Jahresbericht 2021*, Stiftung Niedersachsen, https://www.stnds.de/wer_wir_sind/publikationen (Aufruf 05.02.2026), S. 8–15.
- Heinicke, Julius (2022): *Kultur als Sustainable Development Goal?*, in: *kubi-online*, <https://www.kubi-online.de/artikel/kultur-sustainable-development-goal> (Aufruf 20.04.2026).
- Heinicke, Julius (2022): *Postkoloniale Kulturpolitik*, in: Azadeh Sharifi/Lisa Skwirblies (Hg.): *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial*, Bielefeld: transcript, S. 177–196.
- Heinicke, Julius (2023): *Die Freiheit nach dem Tod. Ästhetischer Spielraum und kulturpolitische Wirkmacht des Nichtwissens*, in: Roland Bernecker/

- Christoph Wulf (Hg.): *Freiheit im planetarischen Raum des 21. Jahrhunderts*, Paragrana, Band 31 (1), S. 71–84.
- Heinicke, Julius (2023): *Gemeinschaft im Verschiedensein? Kulturelle Bildung und Kulturvermittlung als Reflexionsraum einer Gesellschaft der Vielfalt*, in: Constanze Kirchner/Nicola Pauli/Ernst Wagner (Hg.): *Transkulturelle Bildwelten – multiperspektivische Zugänge im Kunstunterricht – Praxisbeispiele und konzeptionelle Überlegungen*, Schriftenreihe KREApus, Band 29, München: Kopaed, S. 227–237.
- Heinicke, Julius (2024): *Reconfiguring Postcolonial Cultural Policy*, in: Kene Igweonu: *Routledge Handbook of African Theatre and Performance*, London/New York: Routledge, S. 103–113.
- Heinicke, Julius (2025): *Institutionen der auswärtigen Kulturarbeit als Moderatorinnen von Diversität und die Gefahr der Einflussnahme seitens der Politik*, in: Goethe-Institut/IFA/DeZIM, *Diversity*, Stuttgart: Ifa Edition Kultur und Außenpolitik, <https://www.ifa.de/publikationen/ergebnisse/vielfalt-gestalten/> (Aufruf 19.04.2026).
- Heinicke, Julius (2025): *Kulturpolitik in der Bundesrepublik*, Bundeszentrale für politische Bildung, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/kulturpolitik-2025/573203/kulturpolitik-in-der-bundesrepublik/> (Aufruf 05.02.2026).
- Heinicke, Julius/Ranczaskovka, Anna-Maria/Walther, Helena (2026): *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).
- Heinrich Böll Stiftung – Heimatkunde/Migrationspolitisches Portal: *Theater und Diskriminierung*, <https://heimatkunde.boell.de/de/theater-und-diskriminierung> (Aufruf 18.10.2025).
- Heins, Volker M. (2019): *Kultureller Pluralismus und Kritische Theorie von Adorno bis Honneth*, in: Ulf Bohmann/Paul Sörensen (Hg.): *Kritische Theorie der Politik*, Berlin: Suhrkamp.
- Heinze, Thomas/Hoppe, Bernhard (2016): *Einführung in das Kulturmanagement*, Wiesbaden: Springer VS, S. 8–9.
- Höffe, Otfried (Hg.) (2024, 3. Auflage): *Immanuel Kant: Kritik Der Urteilkraft*, Berlin/Boston: De Gruyter.

- Hoffmann, Hilmar (1979): *Kultur für alle: Perspektiven und Modelle*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Hoffmeister, Anna (2026): *Zu viel Einfluss der Politik? J. Heinicke über Kulturpolitik und Kunstfreiheit*, Deutschlandfunk, <https://www.deutschlandfunk.de/zu-viel-einfluss-der-politik-j-heinicke-ueber-kulturpolitik-und-kunstfreiheit-100.html> (Aufruf 23.04.2026).
- Hugi, Sonja (2019): *Bitterfelder Weg*, <https://www.bpb.de/themen/deutsche-teilung/ddr-kompakt/521481/bitterfelder-weg/> (Aufruf 14.01.2026).
- Ifa: *Die Geschichte des ifa*, <https://www.ifa.de/ifa-geschichte/> (Aufruf 09.03.2026).
- In Situ: *Place-based innovation of cultural and creative industries in non-urban areas*, <https://insituculture.eu> (Aufruf 05.03.2026).
- Initiative Kultur- & Kreativwirtschaft der Bundesregierung: *Die Kultur- und Kreativwirtschaft*, <https://www.kultur-kreativ-wirtschaft.de/KUK/Navigation/DE/DieBranche/Uebersicht/uebersicht.html> (Aufruf 04.03.2026).
- Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim: *In Situ: Innovationskraft der Kultur- und Kreativwirtschaft ländlicher Räume erforschen*, Universität Hildesheim, <https://www.uni-hildesheim.de/fb2/institute/kulturpolitik/forschung/in-situ/> (Aufruf 28.04.2026).
- Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim: *Kulturelle Selbstversorgung: Das Recht junger Menschen auf kulturelle (Selbst)Bildung*, Universität Hildesheim, <https://www.uni-hildesheim.de/fb2/institute/kulturpolitik/forschung/kuse/> (Aufruf 08.03.2026).
- Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim: *SDG Graduiertenkolleg*, Universität Hildesheim, <https://www.uni-hildesheim.de/fb2/institute/kulturpolitik/forschung/sdg-graduate-school/> (Aufruf 30.04.2026).
- Kaitinnis, Anna (2018): *Botschafter der Demokratie: Das Goethe-Institut während der Demokratisierungsprozesse in Argentinien und Chile*, Wiesbaden: Springer VS.
- Kantorowicz, Ernst H. (1990): *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München: dtv.

- Kordes, Matthias (2015): *Das Haus der Ruhrfestspiele in Recklinghausen: Idee und Tradition, Bau und Gestalt 1950–1965*, Recklinghausen: Ruhrfestspielstadt Recklinghausen, https://www.recklinghausen.de/inhalte/startseite/ruhrfestspiele_kultur/Dokumente/_Brosch-re%20Haus%20oder%20Ruhrfestspiele.pdf (Aufruf 06.11.2025).
- Küster, Bernd (2006): *Staatsziel Kultur – Bedarf es einer Verfassungsänderung?*, in: Humboldt Forum Recht, <https://www.rewi.hu-berlin.de/de/lf/oe/hfr/deutsch/2006-07.pdf> (Aufruf 16.12.2025).
- Kultur Hanse, <https://www.kulturhanse.org/> (Aufruf 28.04.2026).
- Kulturstiftung der Länder, <https://www.kulturstiftung.de> (Aufruf 19.04.2026).
- Kulturstiftung des Bundes: *Auf dem Weg zur Klimaneutralität*, <https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/stiftung/umweltpolitik.html> (Aufruf 20.04.2026).
- Kulturstiftung des Bundes: *Die Satzung der Kulturstiftung des Bundes in der Fassung vom 18. Oktober 2011*, <https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/stiftung/satzung.html> (Aufruf 04.08.2025).
- Lentz, Carola (2026): *Aus der Wissenschaft in die Kulturpolitik (und zurück). Eine Ethnologin als Präsidentin des Goethe-Instituts*, Arbeitspapiere des Instituts für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, Arbeitspapier 215.
- Lindemann, Hans/Müller, Kurt (1974): *Auswärtige Kulturpolitik der DDR: Die kulturelle Abgrenzung der DDR von der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn: Verlag neue Gesellschaft.
- Louis, Petra (1995): *Vom Elysium zum Prater: Berliner Vorstadtbühne, der Beginn des privaten Theaterbetriebs im 19. Jahrhundert*, in: Ruth Freydanck (Hg.): *Theater als Geschäft*, Berlin: Edition Hentrich.
- Luckscheiter, Roman: *Internationale Kulturpolitik der UNESCO*, in Crückeberg, Johannes/Heinicke, Julius et al. (2024): *Handbuch Kulturpolitik*, Wiesbaden: Springer VS.
- Mangset, Per (2009): *The Arm's Length Principle and the Art Funding System: A Comparative Approach*, in: Jyväskylä Miikka Pykkönen/Niina Simanainen/Sakari Sokka (Hg.): *What About Cultural Policy? Interdisciplinary Perspectives on Culture and Politics*, Helsinki/Jyväskylä: Minerva Kustannus Oy, S. 273–297.

- Mbembe, Achille (2014): *Kritik der Schwarzen Vernunft*, Berlin: Suhrkamp.
- Meier, Christian (1982): *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München: Beck.
- MIR.LAB, <https://www.mirlab.digital> (Aufruf 09.05.2026).
- Möllers, Christoph (2023): *Grundrechtliche Grenzen und grundrechtliche Schutzgebote staatlicher Kulturförderung*, Rechtsgutachten im Auftrag der Beauftragen für Kultur und Medien, https://kulturstaatsminister.de/fileadmin/user_upload/Downloads/2023-01-24-bkm-gutachten-moellers.pdf (Aufruf 05.02.2026).
- 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.
- Oelker, Petra (2004): *Die Neuberin. Die Lebensgeschichte der ersten großen deutschen Schauspielerin*, Reinbek: Rowohlt.
- Okagbue, Osita/Kasule, Samuel (2021): *Theatre and Performance in East Africa*, London: Routledge.
- Pina Bausch Foundation: *Café Müller*, <https://www.pinabausch.org/de/work/cafe> (Aufruf 19.04.2026).
- Preisenberger, Bruno (2022): *Als die Musik in Deutschland spielte*, Berlin: Galiani.
- Quaeitzsch, Christian (2012): *Die Divertissement des Sonnenkönigs: Dokumentation und Rezeption ephemerer Festkunst am Hofe Ludwigs XIV*, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.): *Theater und Fest in Europa*, Tübingen/Basel: Francke, S. 280–300.
- Rebentisch, Juliane (2012): *Die Kunst Der Freiheit: Zur Dialektik Demokratischer Existenz*, Berlin: Suhrkamp.
- Reflect Culture, <https://www.reflect-culture.de> (Aufruf 08.03.2026).
- Reinwand-Weiss, Vanessa-Isabelle (2024): »Kulturelle Bildung. Eine Kernaufgabe von Kulturpolitik«, in: Crückeberg, J./Heinicke, J./Kalbhenn, J./Landau-Donnelly, F./Lobeck, K./Mohr, H. (Hrsg.) *Handbuch Kulturpolitik*. Springer VS.
- Renz, Thomas (2016): *Nicht-Besuchforschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Kulturpolitik und Kulturmanagement*. Bielefeld: transcript.

- Reschke, Renate (1995): *Die Asymmetrie des Ästhetischen: Öffentliche Vorlesung am 25.05.1995*, in: *Öffentliche Vorlesungen Humboldt-Universität zu Berlin*, Heft 95, S. 3–28.
- Rietbergen, Peter (2006): *The Return of the Muses: Instruments of Cultural Policies in Barberini Rome*, in: *Power and Religion in Baroque Rome. Barberini Cultural Policies*, Leiden/Boston: Brill.
- Rublack, Ulinka (2022): *Die Geburt der Mode: Eine Kulturgeschichte der Renaissance*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Rühle, Günther (2007): *Theater in Deutschland 1887–1945*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Rutherford, Jonathan (1990): *The Third Space. Interview with Homi Bhabha*, in: Jonathan Rutherford (Hg.): *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Lawrence and Wishart, S. 207–211.
- Scheytt, Oliver (2024): *Kulturpolitik und Cultural Governance*, in: Johannes Crückeberg/Julius Heinicke et al. (Hg.): *Handbuch Kulturpolitik*, Wiesbaden: Springer VS.
- Schorlemer, Sabine von (2022): *UNESCO-Weltkulturerbe und postkoloniale Diskurse. Eine völkerrechtliche Betrachtung*, Baden-Baden: Nomos.
- Schrobsdorff, Angelika (1992): *Du bist nicht so wie andere Mütter. Die Geschichte einer leidenschaftlichen Frau*, Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Soyinka, Wole (1990): *Myth, Literature and the African World*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SPIEGEL Kultur (1969): *Kohlen her*, <https://www.spiegel.de/kultur/kohlen-her-a-od5a2c79-0002-0001-0000-000045702463> (Aufruf 28.07.2025).
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): *Can the Subaltern Speak?*, in: Patrick Williams/Laura Chrisman (Hg.) (1994): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York: Harvester/Wheatsheaf, S. 66–111.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1992): *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, New York: Routledge.
- STADTKULTUR HAMBURG: *STADTKULTUR HAMBURG – Der Dachverband für lokale Kultur und kulturelle Bildung in Hamburg*, <https://www.stadtkultur-hh.de> (Aufruf 30.04.2026).

- STADTKULTUR HAMBURG (2026): *Verleihung des Hamburger Stadtteilkulturpreises am 28. April 2026*, <https://www.stadtteilkulturpreis.de/stadtteilkulturpreis-2026/v> (Aufruf 30.04.2026).
- Stadtmuseum Münster: *Glanzlichter der Sammlung – Kabinett 32: »Donnerschlag aus Stahl, Glas und Beton«*, <https://www.stadt-muenster.de/museum/museum/glanzlichter-der-sammlung/glanzlichter/kabinett-32-donnerschlag-aus-stahl-glas-und-beton> (Aufruf 04.11.2025).
- Statistische Ämter des Bundes und der Länder (2024): *Kulturfinanzbericht 2024*.
- Troidl, Marlene/Zierold, Martin (2024): *Cultural Leadership als Schlüsselbegriff transformativer Kulturpolitik*, in: Johannes Crückeberg/Julius Heinicke et al. (Hg.), *Handbuch Kulturpolitik*, Wiesbaden: Springer VS.
- UNESCO (1945): *Verfassung der Organisation für Bildung, Wissenschaft und Kultur* (UNESCO), <https://www.unesco.de/dokumente-und-hintergruende/dokumente/unesco/verfassung-der-organisation-fuer-bildung-wissenschaft-und-kultur/> (Aufruf 05.02.2026).
- UNESCO (2005): *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-protection-and-promotion-diversity-cultural-expressions> (Aufruf 11.05.2026).
- Veit-Wild, Flora (2001): *Gebrochene Körper, Körperwahrnehmung in der kolonialen und afrikanischen Literatur*, in: Kerstin Gernig (Hg.): *Fremde Körper: Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*, Berlin: Dahlem Univ. Press.
- Wallraff, Günter: *Biographie*, <https://www.guenter-wallraff.com/biographie.html> (Aufruf 28.07.2025).
- Walther, Christian (2021): *Des Kaisers Nachmieter. Das Berliner Stadtschloss zwischen Revolution und Abriss*, Berlin: vbb.
- Weimarer Dreieck (2025): *Shaping Cultural Policies in Europe for Free and Democratic Societies*, in: ifa, <https://culturalrelations.ifa.de/en/research/results/shaping-cultural-policies-in-europe-for-free-and-democratic-societies/> (Aufruf 06.05.2026).
- Wolf, Birgit (2024): *»Die Kunst gehört dem Volke«: Kulturpolitik in der DDR*, in: Johannes Crückeberg/Julius Heinicke et al. (Hg.): *Handbuch Kulturpolitik*, Wiesbaden: Springer VS, S. 1–12.

Wolf, Christa (1963): *Der geteilte Himmel*, Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag.

Zick, Andreas/Küppler, Beate/Mokros, Nico (Hg.) (2023): *Die distanzierte Mitte: Rechtsextreme und demokratiegefährdende Einstellungen in Deutschland 2022/23*, Bonn: Dietz.