

Kulturpolitik

Shermin Langhoff

„Kulturpolitik kann Räume schaffen“ – ein Gespräch

Tobias J. Knoblich

Kulturförderung zwischen Anspruch und Wirklichkeit

Volker Kirchberg

Künste, Kultur und Künstler im Verständnis
der Stadtentwicklung

Olaf Zimmermann

Kulturwirtschaft und Globalisierung

Bård Kleppe

Kulturpolitik und ihre Folgen für darstellende Künstler

Jens Adam

Wohin treibt die deutsche Auswärtige Kulturpolitik?

Sabine Dengel

Kultur und politische Bildung

Editorial

Der Begriff „Kultur“ geht zurück auf das lateinische Wort *cultura*, das übersetzt Landbau, Bearbeitung oder Pflege bedeutet. In der Tat stand Kulturpolitik bis in die 1970er Jahre hinein primär für „Kulturpflege“: etwa für die Unterhaltung von Theatern, Museen oder Opernhäusern. Mit der „Neuen Kulturpolitik“ rückte die Teilhabe in den Mittelpunkt. Leitziele wie „kulturelle Demokratie“, „Bürgerrecht Kultur“ und „Kultur für alle“ setzten auf die Mitgestaltung aller Bürgerinnen und Bürger. Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik hatte sich des Elitären zu entledigen – ein erweiterter Kulturbegriff nicht mehr nur für Literatur und Kunst zu stehen, sondern ebenso für Lebensstile, Werte und Überzeugungen.

Auf kommunaler und Landesebene ist Kulturpolitik meist Verteilungspolitik. Keine städtische Bühne in der Bundesrepublik könnte sich aus eigener Kraft am „Markt“ halten. Mehr Kultur bedeutet entsprechend mehr Kosten. Gleichzeitig lebt Kunst vom Ideal, sich frei von Interessen entfalten zu können; ein Ideal, das zurzeit in einigen europäischen Ländern durch Bestrebungen infrage gestellt wird, Kultur vor allem in den Dienst von „Heimat“ und „Nation“ zu stellen.

Wenn von Kultur erwartet wird, dass sie Identität erzeugt, Orientierung bietet und Sinn stiftet – was kann Kulturpolitik leisten, um aktuellen gesellschaftlichen Herausforderungen zu begegnen? Wie ist beispielsweise nach Deutschland Geflüchteten kulturelle Teilhabe zu ermöglichen und damit ein Stück Integration? Was kann Kulturpolitik auf Seiten der Aufnahmegesellschaft beitragen, die virulenten Identitätskonflikte konstruktiv zu moderieren?

Lorenz Abu Ayyash

„Kulturpolitik kann Räume schaffen“ – ein Gespräch mit Shermin Langhoff

Frau Langhoff, welche Herausforderungen sehen Sie aktuell für die Kulturpolitik?

Shermin Langhoff Die sind natürlich Intendantin am Maxim Gorki Theater, Am Festungsgraben 2, 10117 Berlin. Die sind natürlich mannigfaltig. Wir sprechen letztendlich davon: Wie wächst eine Gesellschaft zusammen? Wie schafft sie es, all die Möglichkeiten, die sich in der Heterogenität der Gesellschaft abbilden und vorhanden sind, fruchtbar zu machen und ein Zusammenwirken zu ermöglichen?

Es geht darum, der Vielfalt, der Heterogenität, die nicht weniger, sondern mehr wird, gerecht zu werden, indem man nach Förderungssystemen sucht und schaut, wie man Zugänge gewährleisten kann und wie man Partizipation möglich machen kann.

Dabei stellen sich auf verschiedenen gesellschaftlichen Ebenen Herausforderungen, über die wir schon lange sprechen. Zum Beispiel haben wir per se Probleme mit unserem Bildungssystem: Auch 40 Jahre nach der sozialdemokratischen Losung „Bildung für alle“ steht Deutschland an der Spitze der Länder, in denen ein Aufstieg immer noch von der sozialen Herkunft der Eltern abhängt.

Dann sprechen wir davon, dass wir Partizipation und Integration von Zugewanderten möglich machen müssen. Aber nach wie vor werden Zeugnisse und Diplome nicht anerkannt und Zugänge zum Arbeitsmarkt erschwert. Auch gibt es in Deutschland noch immer kein kommunales Wahlrecht für Ausländer, das es ihnen erlaubt, zumindest die Infrastruktur und Politik im eigenen Stadt-

teil mitzugestalten. Ganz zu schweigen davon, dass es die Gesetze bis heute Menschen erschweren, Staatsbürger zu werden.

All das sind Herausforderungen, die nicht neu sind, die sich heute aber aufgrund der Neuankommenden wie durch ein Brennglas stellen. Insofern ist das auch eine Chance. Wir merken, wie es wieder an Bedeutung gewinnt, politisch zu denken, politisch zu handeln. Es geht wieder um etwas, auch angesichts einer erstarkenden neofaschistischen Bewegung, die viele in Angst und Schrecken versetzt. Es geht um alle Bereiche, um Schule und Kultur und Arbeit.

Insofern braucht es neue Perspektiven, neue Denkweisen, neue Modelle, wie wir unsere Gesellschaft angesichts all der Herausforderungen besser und anders und neu organisieren, und wie wir auch als Zivilgesellschaft wieder aktiver werden.

Kulturpolitik kann da mit ihren Institutionen und ihrer Förderung Räume schaffen, um Dialoge zu fördern, die notwendiger denn je werden in unserer Gesellschaft, ohne dass es immer gleich um Partikularinteressen und um Parteipolitik geht.

Bewegt sich Kulturförderung nicht in einem Spannungsfeld zwischen der Freiheit der Kunst und den politischen Entscheidungen hinter einer Förderung?

Deshalb gibt es die Trennung von Staat und Kultur und ein System in Deutschland, in dem unabhängige Jürs über künstlerische Projektvergaben entscheiden und ein politischer Beirat das abnimmt. In den seltensten Fällen wurde interveniert, zumindest bisher. Das müssen wir unbedingt weiterhin gewährleisten.

Wie wichtig das ist, wird in letzter Zeit auch wieder deutlich. Ganz aktuell haben wir ja im Falle des Projekts „Aghet“ der Dresdner Sinfoniker diskutiert, ob Künstler und Künstlerinnen in der Bewerbung ihres Projekts von einem Völkermord an den Armeniern sprechen dürfen oder nicht, und ob davon eine Förderung durch die EU abhängt.

Das Interview führten Lorenz Abu Ayyash und Anne-Sophie Friedel am 25. April 2016 in Berlin.

Kunstfreiheit heißt aber nicht nur, dass Politik sich nicht einmischt, sondern auch explizit, das lese ich aus unserer Verfassung heraus, dass Kunst zu fördern ist, damit sie freie Meinungsäußerung und Kritik üben kann – auch und gerade an der Politik als Machtinstantz.

Kunst und Kultur sind also politisch.

Geht das denn anders? Was soll Kunst sonst sein, was Schönes zum an die Wand hängen? Kunst verstehe ich übrigens wie Politik als Praxis zur gesellschaftlichen Veränderung. Ich bin nicht naiv, aber ich glaube, dass aufgrund der aktuellen Situation, in der national-identitäre Bewegungen an Macht gewinnen, nicht nur die Kritik an der politischen Praxis notwendiger wird, sondern auch ein politisches Theater mit anderen Visionen.

Wie kann Kunst, wie kann das Theater gesellschaftlichen Wandel mitgestalten?

Theater sind heute wichtiger denn je: als öffentliche Räume, in denen eine Selbstvergewisserung von Gesellschaft stattfinden kann, die auf der Suche ist nach dem „Wir“ heute, nach den *common grounds*.

Ich glaube fest daran, dass wir nur ein kleines Zahnrad sind, aber in genau dieser Orientierungssuche ein Ort, an dem man unideologisiert Fragen stellen kann, an dem man unideologisiert reflektieren kann, entgrenzen kann, kritisieren kann und durchaus auch den Frust, den wir immer wieder erleben aufgrund von Realpolitiken, produktiv in Widerstand, in Aktion, in Performance übersetzen kann.

Und dann haben wir natürlich die repräsentative Ebene von Kunst: Sie kann Vorbilder schaffen und mit Narrationen, mit Bildern, andere Perspektiven und Imaginationen schaffen, andere Möglichkeitsräume vorstellen und Schlüsselmomente der eigenen kulturellen Bildung erzeugen.

Es ist eben die grundlegende intellektuelle Herausforderung an uns alle, an der wir immer wieder scheitern: Es gibt die eine Welt, und ich entwickle meine individuelle, subjektive Perspektive darauf, und dann stelle ich fest, dass es Tausende andere Perspektiven auf ein und dieselbe Welt oder auf ein

und dasselbe Problem gibt, und ich halte den Schmerz aus, dass mein Nachbar ganz anders denkt, und setze mich damit auseinander. Das Handwerkszeug und die Codes, um genau in dieser Komplexität von Globalisierung, Migration und ökonomischen Krisen zurechtzukommen, werden immer wichtiger.

Gleichzeitig gibt es viele retardierende Momente. So wissen sich angesichts dieser Phänomene die politischen Eliten in manchen europäischen Ländern wieder mit nichts anderem als nationalen Erzählungen zu helfen. Der Nationalstaat scheint trotz seines Scheiterns das einzige Modell zu sein, das wir gerne auch als Exportschlager anbieten.

Sie haben das postmigrantische Theater geprägt. Erklären Sie uns doch kurz, was es damit auf sich hat.

Als ich 2001 angefangen habe, mich mit Theaterpraxis zu beschäftigen, kam ich ja vom Film und von der Literatur. Im Literaturbetrieb waren Stimmen wie Emine Sevgi Özdamar und später Feridun Zaimoglu oder Selim Özdoğan eigentlich schon eine Selbstverständlichkeit und wurden sogar besonders gefördert.

Im Film verhielt sich das ganz ähnlich. Bereits im deutschen Autorenkino fand eine Auseinandersetzung mit „den Anderen“ mit Ankunftstraumata statt: angefangen mit Fassbinders „Angst essen Seele auf“ oder „Katzelmacher“, später mit Helma Sanders-Brahms’ „Shirins Hochzeit“. Ende der 1970er Jahre war Tevfik Başer einer der Ersten, die aus der Perspektive der Zugewanderten erzählten. Heute gehört ein transkulturelles Kino von Ayşe Polat, Miraz Bezar und Fatih Akin zum deutschen Film.

Mich hat dann erst einmal verwundert, dass es so etwas im Theater nicht gab. Das Postmigrantische war erst also nur ein Konzept, das ich im Hinterkopf hatte. Als ich dann das Ballhaus Naunynstraße übernommen habe, das war 2008, und klar war, was der Blick auf uns sein würde – Kreuzberg, dritte Reihe, Migrant*innen machen Theater, und das vielleicht ein bisschen progressiver als die erste Generation noch mit den hergebrachten Stoffen – wollte ich das von Anfang an konkretisieren, ich wollte provozieren.

So kam ich zu der Begrifflichkeit „postmigrantisch“. Beim Perspektivenverschieben, -verändern, -herausfordern braucht man manchmal Begriffe und Definitionen, die zum Hinterfragen und zum Diskutieren anregen. Und ein kritischer Diskurs ist ja durchaus entfacht worden.

Zum einen geht es eben darum, die Perspektiven der Zuschauerinnen und Zuschauer, der Medien, der Öffentlichkeit auf die sogenannten Migranten herauszufordern. Zum anderen geht es darum, Migration als gesamtgesellschaftliche Situation im Prozess wahrzunehmen, die alle betrifft und nie abgeschlossen ist.

In Berlin haben wir die Gleichzeitigkeit von über 750 Jahren Migration und Menschen, die gestern angekommen sind oder seit 60 Jahren hier leben. Diese postmigrantische Gesellschaft ist durch Migration geworden und in der Prozesshaftigkeit weiter mit dem Phänomen werdend.

Darin steckt die Möglichkeit, auch von dem „Danach“ zu erzählen, in der zweiten oder dritten Generation von Protagonisten, die selber vielleicht gar nicht mehr gewandert sind und diese besonderen Geschichten, diese subjektiven Perspektiven in sich tragen, die ja in der Kunst immer ganz spannend sind.

Inwiefern ist dieses Konzept mit Berlin verbunden?

Es ist die Aufgabe jedes Stadttheaters, mit der eigenen Stadt und der Stadtrealität umzugehen. Auch Kulturpolitik wird immer mit den Gegebenheiten der jeweiligen Stadt oder Region umgehen müssen. Die Herausforderung ist, sich eine Kommune prinzipiell und in ihrer eigenen Heterogenität anzuschauen.

Mannheim, München, Köln, Hamburg und andere Großstädte haben durchaus ähnliche Potenziale von Vielfalt, Heterogenität und Geschichte von Einwanderung. Aber vielleicht braucht ein anders diversifizierter kleinerer Ort in der märkischen Heide eine „andere“ Kulturpolitik.

Wie schätzen Sie die Verteilungskämpfe auf kommunaler Ebene zwischen den Zentren der Hochkultur und sozio- oder jugendkulturellen Einrichtungen ein?

Das ist tatsächlich eine ganz traurige Entwicklung. Ich glaube auch in politisch schwierigen Zeiten wird es nicht so schwer sein, die sogenannte Hochkultur hoch zu halten. Sie werden bei Parteien aller Couleur Gehör dafür finden, dass bestimmte repräsentative hochkulturelle Unternehmungen nicht abgeschafft werden. Es wird tatsächlich schwerer für genau die vielen kleinen Projekte, die entweder nur projektweise gefördert sind oder, wenn institutionell, dann oft geringfügig.

Das Ballhaus Naunynstraße habe ich zum Beispiel übernommen in einem Jahr, in dem eine 30 Jahre kulturell wirkende tolle Institution gegenüber, nämlich das Jugendzentrum Naunynritze, gerade abgewickelt wurde und dann aus der kommunalen Verantwortung heraus einem Sport- und Jugendträger übertragen wurde, damit es überhaupt noch erhalten werden konnte.

Wir dürfen nicht vergessen, dass die Kulturpolitik nicht das mächtigste Ressort ist, und dass kommunale Kulturpolitik nach wie vor freiwillige Kulturpolitik ist. Das heißt, da wird oft als erstes gestrichen. Das erleben wir in den letzten Jahren vor allem in kleinen Kommunen, aber auch in Wuppertal ist das möglich.

Das ist eine Entwicklung, die wir mit Sorge betrachten müssen, dass genau bei dem, was an der Basis ansetzt, was im Bezirk stattfindet, was direkt die Jugendlichen erreicht, leider sehr viel gespart wird. Dabei wird sehr viel zurückgenommen von dem, was seit den 1970er Jahren möglich geworden war und sich in den 1980er Jahren dann etablierte, und von Jugendkulturen, die heute den Mainstream und zum Teil sogar die Hochkultur nähren.

Es ist sehr wichtig, auf die Situation der Kommunen zu achten und zu schauen, wie man auch eine Basis-Kulturförderung mit Bibliotheken und Theatern garantieren kann. Gerade in Zeiten, in denen Theater auch wieder Räume werden, die man in manchen Gegenden fast schon als „demokratische Festungen“ wahrnehmen muss.

Welche Vision haben Sie für das Credo „Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik“ der Neuen Kulturpolitik der 1970er Jahre?

Wir haben eine breit aufgestellte Kulturlandschaft, auch im Vergleich zu vielen anderen Ländern. Und das trotz der Ambivalenz, in der Kulturpolitik und -praxis nach dem Zweiten Weltkrieg neu entstanden sind: angesichts der Frage, ob wir überhaupt noch in deutscher Sprache singen und Gedichte schreiben können nach einer Zeit von beängstigender monokulturalistischer Staatskultur, in der die Kunst als nationenbildende Maßnahme funktionalisiert wurde und Andersdenkende und ihre Werke vernichtet wurden, und einer Zeit der totalen Enteignung jeglicher Menschlichkeit.

Diese unheilvolle Geschichte ist der Grund, warum die Freiheit der Kunst in unsere Verfassung aufgenommen wurde und damit ihre Förderung. Nach dem Zweiten Weltkrieg hat sich in der Kunst dann eine Kritikkultur entwickelt, die heute ihre größte und wichtigste Aufgabe ist: nämlich Politik und politische Praxis kritisch zu begleiten.

Diese Hintergründe sind glaube ich im Weiterdenken und im Zukunftsdenken für die Kulturpolitik immanente und ganz wichtige Grundlagen, an die Kulturpolitik immer wieder anknüpfen muss – gerade in einer Zeit, in der tatsächlich Angriffe auf Kunst im Sinne einer Infragestellung von Kunst- und Meinungsfreiheit wieder passieren.

Es gibt also sehr viele Ebenen, auf denen Kultur wieder stark gemacht werden muss durch Kulturpolitik, und nicht kurz- und mittelfristigen politischen oder wirtschaftlichen Strategien zum Opfer fallen darf. Eine offene Gesellschaft mit einer auch offenen Kulturpolitik kann es nur geben, wenn wir Zugänge ermöglichen und uns in diesen Prozessen anschauen, wo Förderung notwendig ist.

Noch einmal zurück zur aktuellen Situation: Was kann Kulturpolitik leisten, um den gesellschaftlichen Herausforderungen zu begegnen, die sich gegenwärtig durch die hohen Flüchtlingszahlen stellen?

Die Kulturpolitik muss da gar nicht so viel Eigeninitiative zeigen, es gibt mannigfaltige Initiativen aus Kunst, Medien und Zivilgesellschaft, die sie unterstützen kann. Hier geht es ja auch um ein weites Feld.

Im ganzen öffentlich-rechtlichen Bereich gibt es meiner Meinung nach Chancen, auch was die Erreichbarkeit angeht, durch Förderung beispielsweise von Radiosendungen oder ganzen Kanälen auf Arabisch etwas zu bewegen. Das gleiche gilt durchaus auch für andere Institutionen wie Bibliotheken oder Museen. Es geht darum, eine größere Community, die jetzt angekommen ist, aufzuklären, ihr ein Medium der Information zu geben und auch Übersetzungen möglich zu machen. Bereits existierende Medienstrukturen sind dafür also erste Fördermöglichkeiten.

Dazu kommen Projekte wie das „Exil-Ensemble“, das wir hier am Maxim Gorki Theater planen, und ich weiß bereits vom Theater an der Ruhr, dass es dort ähnliche Überlegungen gibt. Wir wollen professionelle Schauspieler und Performer, die neu ankommen, mit Mentoring aus unserem Ensemble, mit Workshops und Zusammenarbeit mit Regisseuren aus dem Haus und extern über zwei Jahre lang begleiten und dabei unterstützen, ihre Profession hier in Deutschland weiter auszuüben, und dafür Zugänge und Weiterentwicklungsmöglichkeiten bieten. Dabei entstehen auch zwei Produktionen, die in Deutschland touren sollen. Es gibt viele solcher Modelle und Initiativen von Theatern, Filmschaffenden, Radiomachern und anderen an verschiedenen Orten.

Seitens der Kulturpolitik könnte meiner Meinung nach die Vernetzung dieser Einzelinitiativen gefördert werden, sodass sie miteinander ins Gespräch kommen und eine ganz andere Vervielfachung erfahren.

Zum Beispiel habe ich das ganz deutlich gespürt, als wir den letzten Herbstsalon zum Thema „Flucht“ kuratiert und festgestellt haben, dass allein im Berliner Raum mehrere Gruppen gerade an Apps für Neuankommende arbeiten, also eigentlich an ein und derselben Sache. Informationsbereitstellung und Vernetzung für Transmitterfunktionen sind also glaube ich erste Dinge.

Kurzfristig kann auf politischer Ebene der Weg geebnet werden, damit öffentlich geförderte Kultureinrichtungen Zugänge schaffen können – etwa durch Freikarten für Neuankommende. Aber auch die Zi-

vilgesellschaft kann unterstützen, etwa indem ein Theaterzuschauer eines dieser Freitickets mitfinanziert.

Und last, but not least geht es ganz im Sinne der UNESCO um Räume zur Erhaltung der kulturellen Vielfalt, in denen auch mitgebrachte Sprache kultiviert und Gedichte, Literatur gelesen werden kann, also beispielsweise arabische Bibliotheken, egal ob digital oder analog.

Ich glaube, es gibt sehr viele spannende und kreative Möglichkeiten, gerade auch die neuankommenden Kinder und Jugendlichen mitzunehmen, die sich sehr schnell Sprache aneignen können und neugierig sind. Das ist auch die Erfahrung in vorherigen Zuwanderergenerationen – davon kann unser Ensemble ein Lied singen, wie wir alle übersetzt haben für unsere Eltern oder Großeltern und die Vermittlerrolle gespielt haben. Ich glaube, gerade in der bildungs- und kulturellen Bildungsförderung der neu angekommenen Jugend können wir sehr viel machen und Prozesse fördern, die den Menschen auch ein Zuhause hier geben.

Und es ist genauso wichtig, nicht nur in Richtung der Neuankommenden zu arbeiten, sondern auch in diejenigen mit ins Boot zu holen, die schon im Theater sind. Wir sollten ganz dringend dranbleiben, unsere Vielfalt zu organisieren und produktiv zu gestalten. Und da kann die Kulturpolitik auf jeden Fall ihren Beitrag leisten, auch wenn sie im realexistierenden Politikbetrieb nicht zu den *hard facts* des Geschäfts zählt.

Tobias J. Knoblich

Kulturförderung zwischen Anspruch und Wirklichkeit

Kultur ist in Deutschland traditionell ein symbolisch hoch aufgeladener Begriff. Die „Kulturnation“ ging einst der „Staatsnation“ voraus, und oft wurde Kultur zur Sphäre des Politischen in ein distanzierendes Verhältnis gesetzt: gegen autokratische Fürsten, gegen Parlamentspolitik,¹ dafür aber „ersatzreligiös“ grundiert und mit ihrer „dunklen Wahrheit“ auf weltanschauliche Tiefe orientiert.² Kultur steht so für das Andere, das Geistige, mitunter nur das gut Gemeinte, das letztlich Distanz zum realen Leben schafft; sie stimuliert und normiert Zusammengehörigkeit und kompensiert auf eigene Weise Defizite gesellschaftlicher, territorialer oder politischer Gegebenheiten, wie sie in Deutschlands Geschichte häufig beklagt wurden.

Tobias J. Knoblich

M.A., geb. 1971; Kulturdirektor der Landeshauptstadt Erfurt; Vizepräsident der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V.; Stadtverwaltung Erfurt, Benediktsplatz 1, 99084 Erfurt. tobias.knoblich@erfurt.de

Macht und Geltung durch Kulturbegriffe

Kultur heißt nach alter Auffassung eher Kunst, Literatur, Philosophie, sie wurde gegen das Zivilisatorisch-Technische abgegrenzt. Dem folgte auch die Genese des Bildungsbegriffs, der diesen „Sonderweg“ mitvollzog und sich mit der Kultur, vor allem ihrem ausgeprägten nationalen Narrativ, verschwisterte. Das deutsche Bildungsbürgertum steht für ein letztlich überhebliches und antidemokratisches „Deutungsmuster“ von Kultur und Bildung, das der Germanist Georg Bollenbeck detailliert her-

¹ Vgl. Norbert Elias, Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1989, S. 165.

² Helmuth Plessner, Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes, Frankfurt/M. 1974, S. 103 f.

ausgearbeitet hat.[¶] Nicht von ungefähr gehen im Deutschland des späten 19. Jahrhunderts Bürgertum und Kultur eine zentrale Allianz ein, die unsere Kulturpolitik bis heute beeinflusst: „Kultur – und zwar bürgerliche Kultur, im Gegensatz zur überkommenen höfischen Kultur – sollte nicht nur das einigende Band bilden, das der Vielzahl der deutschen Stämme über die Grenzen der bestehenden dynastischen Staatenordnung hinweg zu einer gemeinsamen politischen Identität verhelfen sollte, sondern zugleich auch die ideelle Grundlage für die Begründung eines deutschen Nationalstaates abgeben.“[¶] Die progressive Kraft des Bürgertums prägte später nicht unerheblich die künstlerische Moderne und damit auch die kulturelle Blüte des frühen 20. Jahrhunderts, schützte aber letztlich nicht vor der Empfänglichkeit weiter Teile für nationalsozialistisches Denken. Viele Institutionen und Ansätze der Kulturförderung wie Museen, Theater oder Kunstvereine gehen auf bürgerliche Gründungen zurück; das Bürgertum trat neben den Kirchen und Höfen als entscheidender Kulturträger und -förderer auf, seine ästhetischen Normen entfalteten anhaltende Bindekraft.

Doch auch der Begriff des Volkes übernahm frühzeitig „die Rolle einer politischen Idee“[¶] und konfrontierte im Nationalsozialismus in seiner Reduktion auf das Völkische nicht zuletzt die Künstlerinnen und Künstler, die „deutschblütig“ sein und ihr Schaffen an „germanischen“ oder „nordischen“ kulturellen Mustern ausrichten sollten. Die Reichskulturkammer, als deren Präsident der Reichspropagandaminister Joseph Goebbels amtierte, setzte den institutionalisierten Rahmen einer totalitären deutschen Kulturpflege, die Kunst als soziale Macht in Stellung brachte.[¶] Von der nationalen Einigung im 19. Jahrhundert bis zum kriegserischen Expansionswahn und Zivilisationsbruch spielte für die Deutschen die Berufung auf Kultur und ihre spezifische Förderung also stets eine wichtige imaginative wie praktische Rolle.

[¶] Vgl. Georg Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt/M. 1996.

[¶] Wolfgang J. Mommsen, *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830–1933*, Frankfurt/M. 2002², S. 59.

[¶] Vgl. H. Plessner (Anm. 2), S. 41.

[¶] Vgl. Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, Frankfurt/M. 1993, S. 79 ff.

Einheitssehnsucht, die mit kultureller Gewissheit befriedigt werden kann, schimmert noch im Einigungsvertrag von 1990 durch. Dort heißt es, dass in den Jahren der deutschen Teilung Kunst und Kultur trotz unterschiedlicher Entwicklung der beiden Staaten eine Grundlage der fortbestehenden Einheit der deutschen Nation gebildet hätten. Die Bedeutung Deutschlands in der Welt ergebe sich auch durch seine Bedeutung als Kulturstaat.[¶] Der Begriff Kulturstaat kommt über den Einigungsvertrag verfassungsrechtlich überhaupt erstmals explizit zur Geltung und findet sich in der umfassenden kulturpolitischen Evaluation der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ an deklaratorisch prominenter Stelle ebenfalls wieder.[¶] Lange Zeit galt er – und gilt bei Kritikerinnen und Kritikern noch heute – als obrigkeitlich, etatistisch oder gar demagogisch-apologetisch imprägniert.[¶] Und in der Tat gelangte der Begriff Kultur erst mit der Entstehung des Kameralismus zu größerer Verbreitung, steht also politisch in einem Zusammenhang mit stärker organisiertem (obrigkeits)staatlichem Handeln und einer „Fürsorge von oben“, die man auch als Bevormundung deuten kann.[¶] Die Kopplung „Kultur-Staat“ vermittelt neben der Idee einer organischen Einheit von Staat und Kultur letztlich die einer Deutungsmacht des Souveräns – der heute allerdings das Volk ist.

[¶] Einigungsvertrag vom 31. August 1990 (BGBl. 1990 II S. 889), Art. 35, zit. nach www.gesetze-im-internet.de/bundesrecht/einigvtr/gesamt.pdf (6.4.2016); vgl. auch Angela Merkel, *Kultur und Nation*, in: Norbert Lammert (Hrsg.), *Alles nur Theater? Beiträge zur Debatte über Kulturstaat und Bürgergesellschaft*, Köln 2004, S. 26–35; zu den Turbulenzen der „kulturellen Substanz“ im Einigungsprozess vgl. Norbert Sievers/Patrick S. Föhl/Tobias J. Knoblich (Hrsg.), *Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16: Kulturpolitik als Transformationspolitik*, Bielefeld 2016 (i. E.).

[¶] Vgl. Deutscher Bundestag (Hrsg.), *Kultur in Deutschland. Schlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages*, Regensburg 2008, S. 51 (Präambel): „Die Bundesrepublik Deutschland versteht sich als Kulturnation und Kulturstaat. Dies drückt sich in der Kulturverantwortung der Kommunen, den Verfassungen der Länder und der Praxis des Bundes in seinem Kompetenzbereich aus.“

[¶] Vgl. etwa Max Fuchs, *Leitformeln und Slogans in der Kulturpolitik*, Wiesbaden 2011, S. 99 ff.; Kaspar Maase, *Volkspartei und Klassenkultur. Grundlagen, Konzeptionen und Perspektiven der SPD-Kulturpolitik seit Mitte der fünfziger Jahre*, München 1974, S. 53 ff.; zu historischen Herleitungen vgl. Otmar Jung, *Zum Kulturstaatsbegriff*, Johann Gottlieb Fichte, *Verfassung des Freistaats Bayern*, Godesberger Grundsatzzprogramm der SPD, Meisenheim 1976.

[¶] Vgl. G. Bollenbeck (Anm. 3), S. 61 f.

Kulturpolitisch versteht sich die Rede vom Kulturstaat gegenwärtig als konsensualer öffentlicher Auftrag an Staat und Kommunen, Kernaufgaben der Trägerschaft und der Förderung von Kultur aktiv wahrzunehmen. Wir sprechen inzwischen selbstbewusst vom „Kulturstaat Deutschland“.¹¹ In manchen Bundesländern sind sogar Spezialgesetze¹² entwickelt worden, die mehr Verbindlichkeit für den haushaltspolitisch freiwilligen Status der Kulturausgaben gewährleisten sollen. Kulturpolitik hat sich zu einem etablierten Politikfeld entwickelt und wird seit den 1990er Jahren zunehmend durch ein zeitgemäßes Kulturmanagement flankiert. Die Kulturausgaben von Bund, Ländern und Gemeinden sind teils erheblich gestiegen,¹³ neue Förderinstanzen in den vergangenen Jahrzehnten entstanden. Gerade der Bund tritt als kulturpolitischer Akteur mehr denn je in Erscheinung, nicht nur in der Bundeshauptstadt Berlin.

Ist die Kultur also zu einer realen, mit der Politik versöhnten Gestaltungsgröße geworden? Oder wirken alte Muster in neuer staatlicher Verfassung nach? Wie flexibel ist dieses mit Erwartungen historisch beladene Feld? Welche Ansprüche, Widersprüche und Kritikansätze prägen heute die Debatte über Kulturförderung? Diesen Fragen möchte ich im vorliegenden Beitrag anhand ausgewählter Herausforderungen nachgehen. Kultur fördern bedeutet allerdings zuallererst eine Haltung beschreiben: zum Kulturbegriff, zur politischen Kultur und letztlich zu den Gegenständen, die konkret zu fördern sind.

Fortwirkung historischer Hypothesen

Das bürgerlich-idealistische Kulturverständnis hat die Kulturpolitik auch in den ersten Jahrzehnten der alten Bundesrepublik erheblich geprägt. Die Rede war zunächst von Kulturpflege und weniger von aktiver Kulturpolitik. Wenn

man sich bei der Bewertung der „Gründerjahre“ der Bundesrepublik auch nicht auf das Deutungsmuster einer politischen Restauration festlegen möchte, herrschten doch eindeutig „kräftige Kontinuitätsstränge“,¹⁴ die auch die Erwartungen an den Kulturbereich prägten. Er sollte möglichst nicht politisch gedacht werden¹⁵ und orientierte sich folglich im Kern an der „Wiederherstellung des älteren bürgerlichen Kulturbetriebs“;¹⁶ kritische Stoffe, neue ästhetische Formate oder Aktionsformen hatten es anfangs sehr schwer.

Staatliche und kommunale Aktivitäten bezogen sich vornehmlich auf trägerschaftliche Aufgaben, also auf die Unterhaltung von Theatern, Museen, Bibliotheken und anderen unstrittigen Institutionen ererbter Provenienz. Hier wirkten Gründungstraditionen fort, die den Ländern und Kommunen als Rechtsträger in Form spezifischer Profile in Bestand, Qualität und Wirkungskraft der Kultureinrichtungen mitgegeben worden waren: Wo es einst kunstsinnige Höfe gegeben hatte, kam es später in der Regel zu staatlichen Trägerschaften für Museen und Theater (etwa die Staatlichen Kunstsammlungen, das Staatsschauspiel und die Staatsoper Dresden¹⁷ oder die Großherzogliche Kunsthalle Karlsruhe), wo starke bürgerliche Impulse geherrscht hatten, gründeten oder trugen Vereine, Stifter und Kommunen die Einrichtungen (etwa die Kunsthalle Bremen oder das Städel in Frankfurt am Main). Bestimmte Linien waren deutlich vorgezeichnet und führen bis heute zur erheblichen Bindung von Finanzmitteln für Kultur: „Höfe und Staatsregierungen, Kunstvereine, Mäzene und Kommunalpolitik haben im Laufe des 19. Jahrhunderts mit den Kunstmuseen eine kulturelle Institution geschaffen, die sich zu einer der meistbesuchten und wirkungsmächtigsten entwickelt und seither – gemeinsam mit

¹¹ Vgl. Oliver Scheytt, *Kulturstaat Deutschland. Plädoyer für eine aktivierende Kulturpolitik*, Bielefeld 2008.

¹² Das Gesetz über die Kulturräume in Sachsen ist das bundesweit weitgehendste, mit dem das Land fast 100 Millionen Euro Kulturfördermittel jährlich in die Regionen gibt. In NRW gibt es seit Kurzem ein Kulturfördergesetz, Musikschulgesetze etwa existieren in Brandenburg und Sachsen-Anhalt.

¹³ Vgl. Statistische Ämter des Bundes und der Länder (Hrsg.), *Kulturfinanzbericht 2014*, Wiesbaden 2015.

¹⁴ Axel Schildt/Detlef Siegfried, *Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik von 1945 bis zur Gegenwart*, München 2009, S. 95.

¹⁵ Vgl. Theodor Heuß, *Kräfte und Grenzen einer Kulturpolitik*, Tübingen–Stuttgart 1951.

¹⁶ Jost Hermand, *Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945 bis 1965*, München 1986, S. 127.

¹⁷ Die Geschichte der DDR bildet ein eigenes zeitgeschichtliches Feld der Kulturförderung, muss hier aus Platzgründen aber vernachlässigt werden. Das Beispiel Dresden zeigt jedoch, dass nach der deutschen Wiedervereinigung die beschriebenen Mechanismen im Beitrittsgebiet ebenfalls griffen.

den Theatern – im Zentrum der öffentlichen Kulturpolitik steht und mit diesen den größten Anteil am Kulturhaushalt haben.“¹⁸

Die sich herausbildende öffentliche Fürsorge für Kultur agierte also strikt im Fahrwasser der Ursprünge, und damit hatte sie rein finanziell große Aufgaben zu bewältigen. Etliche Kulturpolitikforscherinnen und -forscher sehen hierin schon lange eine „Aufbürdung“ von Lasten für Staat und Kommunen, „die sie auf Dauer kaum würden tragen können.“¹⁹ Und in der Tat ist vielerorts immer wieder die Rede von notwendigen Strukturreformen im Kulturbereich, der Suche nach alternativen Finanzierungsquellen und -partnerschaften. Schließlich wird der Blick gern auf die USA gerichtet, wo private Finanziers proportional den in Deutschland staatlichen Anteil der Kulturfinanzierung stemmen.

Kulturförderung in der jungen Demokratie hieß zunächst, öffentliche Finanzmittel in vertraute Formate und Institutionen zu geben, diese zu unterhalten und nur in Maßen zu modernisieren. Es entstand eine breite marktbefreite Zone öffentlicher kultureller Fürsorge im Sinne des Subventionsrechts. Das damit verbundene Kulturverständnis allerdings wurde spätestens mit der „Kulturrevolution“ von 1968²⁰ als affirmativ gebrandmarkt: Es bejahe und bestätige Kultur als ein Reich des schönen Scheins und hebe es von herrschenden gesellschaftlichen Widersprüchen ab.²¹ Kultur müsse aber Widersprüche aufgreifen, verhandeln und für Zuwachs offen sein, inhaltlich wie institutionell. Zudem stand der Rezipient als Kulturbürger antiquierter bürgerlicher Prägung für eine Verengung kultureller Wirkungsansprüche.

Wohlfahrtsstaatliche Erweiterung

Der Aufbruch der frühen 1970er Jahre, der dies programmatisch fasste und mit Leitfor-

meln wie „kulturelle Demokratie“, „Sozio-kultur“, „Bürgerrecht Kultur“ oder „Kultur für alle“ unterlegt wurde,²² ging als Neue Kulturpolitik²³ in die Fachgeschichte ein und prägt bis heute ein Kulturverständnis, das Kultur nicht auf Kunst reduziert, gesellschaftspolitische Mitgestaltung einfordert und die soziale Dimension von Kultur besonders stark macht. Dass damit auch internationale und europäische Debatten adaptiert und auf die (west)deutsche Situation angewandt wurden, kann hier nur angedeutet werden.

Schließlich bildete sich im Zuge dieser Bewegung, die trotz beginnender kulturpolitischer Theoriebildung keine theoretische blieb, eine Kulisse neuer Akteure heraus, was auch als Entstehung einer kulturellen Zivilgesellschaft zu deuten ist. Selbstorganisation, „zweite Kultur“ oder Basiskultur kennzeichnen Zugangsweisen, die sich dezidiert neben tradierten Institutionen Geltung verschafften, diese aufbrechen wollten und fortan von den vitalen Interessen der Nutzerinnen und Nutzern und nicht mehr von erbten Rezeptionsmustern her dachten.²⁴ Mit einer „zweiten Kultur“ postulierten linke Akteure mit Lenin, dass in jeder nationalen Kultur progressive Elemente wirken, aus denen sich eine sozialistische Kultur entwickeln kann. Zumeist aber „wurde (damit) recht naiv der Bereich einer neuen, bisher nicht geförderten Kunst (Folk, politisches Lied, Rock, Jazz, Kabarett) verstanden, der (...) aber gegenüber der ‚ersten‘ Kultur des staatlichen Theaters und der klassischen Musik als etwas Minderwertiges und politisch verdächtiges galt.“²⁵ Ob Freies Theater, Kommunikationszentren (später soziokulturelle Zentren), Geschichtswerkstätten, Jugendkunstschulen oder das gesamte Feld einer „Neuen Kulturpädagogik“²⁶ – neue Formen

¹⁸ Bernd Wagner, Fürstenhof und Bürgergesellschaft. Zur Entstehung, Entwicklung und Legitimation von Kulturpolitik, Essen 2009, S. 387.

¹⁹ Werner Heinrichs, Kulturpolitik und Kulturfinanzierung. Strategien und Modelle für eine politische Neuorientierung der Kulturfinanzierung, München 1997, S. 22.

²⁰ Vgl. Detlef Siegfried, Sound der Revolte. Studien zur Kulturrevolution um 1968, München 2008.

²¹ Vgl. Herbert Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: ders., Kultur und Gesellschaft, Bd. 1, Frankfurt/M. 1965.

²² Vgl. Olaf Schwencke/Klaus H. Revermann/Alfons Spielhoff (Hrsg.), Plädoyers für eine neue Kulturpolitik, München 1974; Hermann Glaser/Karl Heinz Stahl, Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur, München 1974; Hilmar Hoffmann, Kultur für alle. Perspektiven und Modelle, Frankfurt/M. 1981.

²³ Vgl. Norbert Sievers, „Neue Kulturpolitik“. Programmatik und Verbandseinfluß am Beispiel der Kulturpolitischen Gesellschaft, Hagen 1991².

²⁴ Wie man den „aktiven Kulturbürger“ heute denken kann, zeigt O. Scheytt (Anm. 11), S. 77 ff.

²⁵ Dieter Brinkmann et al., Pädagogik selbstorganisierter Bürgerhäuser, Bielefeld 1988, S. 74.

²⁶ Vgl. Wolfgang Zacharias, Kulturpädagogik. Kulturelle Jugendbildung. Eine Einführung, Opladen 2001, S. 69 ff.

des Lebens und Arbeitens, des Interdisziplinären, auch des Neubesetzens von Orten – führten zur Verlebendigung der UNESCO-Debatte über einen „erweiterten Kulturbegriff“. Sie führten schließlich zu einer Politisierung von Kultur im Sinne von Relevanz, Aktualität und Einmischung, was natürlich mit dem politischen Klima jener Zeit zusammenhing. Seitdem sprechen wir von einer „freien Kulturszene“, wenngleich diese heute selbst über große und professionelle Häuser verfügt – wie etwa die Hamburger Kulturfabrik Kampnagel, eine von der freien Theaterszene einst eroberte alte Maschinenfabrik.

Gerade der genannte Topos der „kulturellen Demokratie“ steht in enger Verbindung mit dem Postulat Willy Brandts „Mehr Demokratie wagen!“ und stellte diskursiv einen Verfassungsbegriff der Teilhabe und Teilnahme am Kulturbetrieb ins Zentrum. Demokratisierung symbolisierte in dieser Umbruchphase persönliche Entfaltung, Freiheit von gesellschaftlichen Zwängen oder auch Kontrolle und Mitbestimmung „von unten“.¹²⁷ Erst eine umfassende Partizipation und aktive Gestaltung durch möglichst alle Menschen vollende die bislang eher repräsentativdemokratische Ausprägung, die beklagt wurde, auch in der institutionell verfestigten Kulturpolitik.

Die Kulturpolitik reagierte auf diese Impulse und stellte zunehmend Fördermittel zur Verfügung. Doch neue Kulturinitiativen waren nicht immer bereit, „staatliche Knete“ zu akzeptieren und empfanden Förderung als Bedrohung errungener Freiheitsgrade. Die neue Landschaft freier gemeinnütziger Kulturträger, die entstanden war, führte zur Erweiterung öffentlicher Kulturförderansätze und auch zur Herausbildung neuer Förderinstanzen, etwa der selbstverwalteten Förderfonds auf Bundesebene, die von der darstellenden Kunst bis zur Soziokultur reichen.¹²⁸ Nicht nur die Adressaten dieser Förderfonds sind staatsfern, auch die Vergabegremien dieser in der privatrechtlichen Rechtsform eines Vereins getragenen Fonds werden staatsfern besetzt. Diese Ausdehnung des Kulturbereichs

reichs und seine breite institutionelle wie projektbezogene Förderung bis in die Zivilgesellschaft hinein werden auch als „Einbeziehung der Kultur in die wohlfahrtsstaatliche Konzeption“,¹²⁹ also als wohlfahrtsstaatliche Kulturpolitik beschrieben – bei gleichzeitig einsetzender Krise oder Überforderung des Wohlfahrtsstaates, je nach Verständnis seiner Aufgaben und Reichweite.¹³⁰

Die jüngste große Herausforderung und Aufgabenerweiterung – insbesondere des Bundes – brachte die deutsche Einheit: von der Übergangsfinanzierung Kultur des Bundes¹³¹ bis hin zu einem in der Folge ordnungspolitisch neu gedachten Aufgabenportfolio des Bundes, das seit 1998 eine(n) Beauftragte(n) für Kultur und Medien im Bundeskanzleramt vorsieht, einen Bundestagsausschuss für Kultur und Medien sowie eine Kulturstiftung des Bundes, die 2002 gegründet worden ist und inzwischen eine erhebliche Wirkung entfaltet. Die neuen Bundesländer gaben wiederum mit ihren höheren Kulturretats wichtige Impulse für ein innovatives Kulturverfassungsrecht, ohne die eine Verfassungsänderung in Baden-Württemberg oder das Kulturfördergesetz in Nordrhein-Westfalen unwahrscheinlich gewesen wären. Kulturförderung kommt aber auch im Feld von Geschichtsaufarbeitung und Erinnerungskultur zum Ausdruck, auf dem nach 1990 weitreichende Entscheidungen für Institutionalisierungen getroffen worden sind: von Gedenkstätten zur Aufarbeitung der SED-Diktatur über die Etablierung eines Deutschen Historischen Museums bis zur Wiedererrichtung des Berliner Stadtschlosses als Humboldt-Forum. Geschichtskultur wird als „Leitbegriff“ der Kulturpolitik¹³² erst in jüngeren Debatten intensiv entdeckt und konstituiert inzwischen ein zentrales Aktionsfeld der Kulturpolitik auf allen Ebenen des föderalen Systems.

¹²⁷ Vgl. etwa das Kompendium von Fritz Vilmar, *Strategien der Demokratisierung*, 2 Bde., Darmstadt–Neuwied 1973, hier: Bd. 1, S. 99f.

¹²⁸ Vgl. beispielhaft *Fonds Soziokultur e.V.* (Hrsg.), *Kultur besser fördern. 25 Jahre Fonds Soziokultur*, Bonn 2014.

¹²⁹ Bernd Wagner/Annette Zimmer, *Krise des Wohlfahrtsstaates – Zukunft der Kulturpolitik*, in: dies., *Krise des Wohlfahrtsstaates – Zukunft der Kulturpolitik*, Essen 1997, S. 11.

¹³⁰ Vgl. Stephan Lessenich (Hrsg.), *Wohlfahrtsstaatliche Grundbegriffe. Historische und aktuelle Diskurse*, Frankfurt/M. 2003.

¹³¹ Artikel 35 des Einigungsvertrages erlaubte dem Bund für begrenzte Zeit eine millionenschwere Förderung ostdeutscher Kulturaufgaben.

¹³² Vgl. O. Scheytt (Anm. 11), S. 183ff.; Bernd Wagner (Hrsg.), *Jahrbuch für Kulturpolitik 2009: Erinnerungskulturen und Geschichtspolitik*, Essen 2009.

Kultur für alle?

Das einstige Postulat „Kultur für alle“ scheint bezogen auf die Angebotskulisse, die Vielfalt kultureller Ausdrucksformen,^{P3} die Trägerpluralität und das Reflexionsniveau, das Kulturpolitik mit ihren konzeptionell handelnden Instanzen erreicht hat, umfassend realisiert. Es gibt lebendige Debatten, eine breite und wirkungsstarke Verbändelandschaft, die Stimme des Bundes hat an Gewicht und Einfluss gewonnen, und auch der gesellschaftliche Stellenwert von Kreativität hat sich verändert: In Zeiten der Digitalmoderne bilden sich neue Formen des Produzierens, Konsumierens und Verwertens von Dienstleistungen heraus, die Zyklen ästhetischer Innovationen werden immer kürzer, Kreativität durchzieht alle Bereiche des Lebens. Der Kulturwissenschaftler Andreas Reckwitz spricht sogar davon, dass ein „Kreativitätsdispositiv“ greife, das Ästhetische geradezu zur sozialen Steuerungsform werde und sich mit dem Ökonomischen verschwistere (ästhetischer Kapitalismus).^{P4}

Infolge der erweiterten, sektorenübergreifenden Betrachtung von Kultur sind neben der Aufwertung des Dritten Sektors (kulturelle Zivilgesellschaft) auch privatwirtschaftliche Akteure verstärkt in den Blick geraten, sodass seit einigen Jahren die Kultur- und Kreativwirtschaft mit ihren Teilmärkten erforscht und gefördert wird.^{P5} Dies korrespondiert mit neuen Erwartungen an die Kulturbetriebe in öffentlicher Trägerschaft und einer Krise der öffentlichen Haushalte, insbesondere der kommunalen. Innovation und Wachstum kommen tendenziell aus der Richtung eines prosperierenden Event- und Unterhaltungsmarktes, die Angebotskulisse wächst unaufhörlich und bietet zahlreiche Wahloptionen für Kulturnutzerinnen und -nutzer.

^{P3} Genau diese Vielfalt kultureller Ausdrucksformen wird heute sogar durch eine von der Bundesrepublik 2007 ratifizierte UNESCO-Konvention völkerrechtlich stabilisiert. Vgl. Deutsche UNESCO-Kommission, Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen, www.unesco.de/infothek/dokumente/uebereinkommen/konvention-kulturelle-vielfalt.html (6. 4. 2016).

^{P4} Vgl. Andreas Reckwitz, Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin 2012², S. 325.

^{P5} Vgl. Dieter Gorny, Kulturwirtschaft als Feld der Kulturförderung. Eine kulturwirtschaftliche Bestandsaufnahme, in: Norbert Sievers (Hrsg.), Jahrbuch für Kulturpolitik 2014: Neue Kulturförderung, Essen 2014, S. 95–103.

Der Kulturwissenschaftler Armin Klein hat die provokante wie berechtigte Frage gestellt, „wer die Bilder einer zukünftigen Welt entwirft: der kommerzielle oder der öffentliche Sektor.“^{P6} Bei allen Erfolgen der Aufwertung der kulturellen Infrastruktur, der Gründung neuer Einrichtungen und der Emanzipation handlungswilliger Akteure scheint der staatlich und kommunal getragene und geförderte Kulturbereich gegenwärtig eher unter Zugzwang zu stehen, als ein Zugpferd zu sein. Grundlegende Erkenntnis ist zunächst, dass die Ausweitung der Angebots- und Partizipationskulisse nicht automatisch zu einer Revolutionierung der Kulturnutzung geführt hat.

Lange noch wirkten also die eingangs beschriebenen Prägungen fort, die sich institutionell reproduzierten und teils unmerklich auch auf neue Angebotsformen übergingen; das Sendungsbewusstsein, das in Deutschland Kultur traditionell transportiert, führte so etwa auch zur ironisierten Rede von „meine Kultur für alle“ im Sinne eines Aufklärungsimpetus. Auch neue Kulturakteure sprachen vor allem ihresgleichen an, neue Zielgruppen wurden weder angemessen erforscht, noch umfassend erreicht. Der Großteil der Menschen ist noch immer nicht für Kultur erschlossen. In allen Kulturfeldern wird heute verstärkt und teilweise zunächst elementar Kulturpublikum erforscht;^{P7} so wendet sich aktuell ein Forschungszweig explizit der Nichtbesucherforschung zu.^{P8} Der Anspruch ist, von der starken Angebots- zu einer dezidierten Besucherorientierung zu gelangen. Allerdings bleibt zumindest auf Ambivalenzen hinzuweisen, kulturelle Angebote so zu gestalten, dass sie tatsächlich zu einem Thema für alle werden: Kann eine „Totalinklusion“ tatsächlich ein normatives Ziel sein? In welchem Verhältnis stehen

^{P6} Armin Klein, Der exzellente Kulturbetrieb, Wiesbaden 2007, S. 48.

^{P7} Vgl. aktuell Patrick Glogner-Pilz/Patrick S. Föhl (Hrsg.), Handbuch Kulturpublikum. Forschungsfragen und -befunde, Wiesbaden 2016.

^{P8} Vgl. Thomas Renz, Nicht-Besucherforschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development, Bielefeld 2015. Kritiker meinen, dass die Neue Kulturpolitik die Gesamtpolitik kaum beeinflussen konnte, also von dieser auch Entscheidungen zur Veränderung von Rahmenbedingungen nicht angemessen erfolgten. Vgl. dazu Alexander Endreß, Die Kulturpolitik des Bundes. Strukturelle und inhaltliche Neuorientierung zur Jahrtausendwende?, Berlin 2005, S. 119.

künstlerischer Anspruch und „Nachfrage“ beziehungsweise kann eine Nachfrage so stimulierte werden, dass der Anspruch etwa einer komplexen und historisch determinierten Kunstform wie der Oper damit korrespondiert? Heißt nicht Kultur für alle auch, dass Erfolg in der potenziellen Wahl aus einer Vielfalt besteht, also mit Ausdifferenzierung schon viel gewonnen ist? Bleibt nicht auch ein Bildungsanspruch, der nicht wohlfeil zu erfüllen ist, wenn kulturelle Güter bewusst „vom Markt“ genommen werden?

Liest man vor diesem Hintergrund alte Programmschriften neu, so fällt ihr zeitgeschichtliches Kolorit genauso auf wie die stets konstitutive Utopie der Verbesserbarkeit des Menschen durch Kultur.¹⁹ Kultur ist auch heute mehr als Institutionen und Projekte, die gefördert werden, sie stiftet als spezifische Sphäre Sinn. Gerade die Verbindung aktueller Geschichtspolitik und Erinnerungskultur mit nationaler Selbstfindung bedient – wohl notwendigerweise, auch wenn wir aus dem „Container“ Nationalstaat ausbrechen²⁰ – die Erwartung, dass der Kulturbereich hilft, Identität zu konstruieren. Kultur bleibt also komplexer als ein Blick auf die Nutzung tatsächlicher Angebote; um die Existenz von Stadttheatern als Identitätssymbole kämpfen häufig auch jene, die sie nie besuchen. Schlösser und Kirchen – in der DDR einst gesprengt oder dem Verfall preisgegeben – werden heute restauriert oder neu errichtet, ohne dass vordergründig die Nutzung als kulturelle Infrastruktur im Zentrum steht. Sinnstiftung resultiert aus der symbolischen Befassung. Kultur bleibt mehr, als wir managerhaft gestalten können, Kulturförderung folglich auch, denn sie befähigt Menschen zum kreativen Experiment, selbst wenn es keine kollektive Wirkung zu entfalten mag.

Bereitschaft zu Reformen

Gefordert wird heute neben einer Besucherorientierung unter anderem eine neue Organisationskultur für öffentliche Kulturbetriebe,

die Betrachtung der Akteure als „Wissens-Mitarbeiter“, die Erschließung einer mehrdimensionalen Kulturfinanzierung oder die Bildung kreativer Allianzen.⁴¹ Das ist alles richtig und notwendig, aber es bleibt auch davor zu warnen, eine Adaption des Markthandelns zu stark zu forcieren, zu harsch die Prinzipien eines auch schwerfälligen, mit Hypotheken beladenen Kulturbereichs über Bord zu werfen. Kulturmanagement und Kulturpolitik bleiben aufeinander verwiesen, ein Verhältnis, das immer wieder auszutarieren ist, wie der Aufschrei nach Erscheinen des in vielen Punkten nachdenkenswerten „Kulturinfarkts“ des Soziologen Dieter Haselbach und des Kulturwissenschaftlers Armin Klein 2012 zeigte. Nicht die Kritik selbst war ausschlaggebend, sondern die Radikalität der Schlussfolgerungen: „Wenn es gelingt, den halben Kultursektor zu entstaatlichen, also uns von der Hälfte der Einrichtungen frei zu machen, dann reden wir damit keinem Sparprogramm das Wort. Wir plädieren für eine Lichtung, die Platz schafft für eine Zukunft, in der die Kunst wieder eine Rolle spielt.“⁴²

Und in der Tat: Kulturpolitikerinnen und -politiker benötigen mehr Spielräume, sie müssen Institutionen und Förderpolitiken evaluieren und können sich gewiss auch von Institutionen und Fördergegenständen trennen. Eine konzeptbasierte Kulturpolitik, die auf allen Ebenen des föderalen Systems greift, also von den Kommunen über die Länder, den Bund bis zur Europäischen Union, muss aber bereit sein, solche Debatten eng verzahnt zu führen. Dazu fehlt oft der Mut, aber auch das professionelle Geschick, denn gute Kulturpolitiker sind rar, Forschungsinstanzen, die zur Objektivierung von Problemlagen und Lösungsansätzen beitragen, ebenso. Noch häufig blockieren historische Zuschreibungen oder lokaler Eigensinn – insbesondere bei Reformen im Theater- und Orchesterbereich – betrieblich zeitgemäße und leistungsstarke Modelle, die in der Regel mindestens auf regionale Kooperation abzielen. Dann verfließen Identitätspolitik und Kulturbetriebsfragen unzulässig und mitunter verhängnisvoll.

¹⁹ Vgl. etwa Wolfgang Schneider (Hrsg.), *Kulturelle Bildung braucht Kulturpolitik*: Hilmar Hoffmanns „Kultur für alle“ reloaded, Hildesheim 2010.

²⁰ Vgl. Ulrich Beck/Edgar Grande, *Das kosmopolitische Europa. Gesellschaft und Politik in der Zweiten Moderne*, Frankfurt/M. 2004, S. 54.

⁴¹ Vgl. A. Klein (Anm. 36), S. 97ff., der eine umfassende Reform anmahnt und für langfristige Entwicklungsziele und deren strategische Umsetzung plädiert.

⁴² Dieter Haselbach et al. (Hrsg.), *Der Kulturinfarkt. Von allem zu viel und überall das Gleiche*, München 2012, S. 214.

Zwar gibt es viele Kommunen, inzwischen sogar Bundesländer, die Kulturentwicklungskonzepte aufstellen, doch in der strategischen Umsetzung dominiert oft wieder der Pragmatismus von Wahlperioden oder die Auffassung, über Kultur und ihre Schwerpunkte könne jeder urteilen. Im Gegensatz etwa zum Sozialbereich fehlen zudem trotz der genannten gesetzlichen Beispiele weitgehend fachliche Normierungen für Kulturpolitik, sie ist auf Empathie, Wissen und die Bereitschaft, von eigener Betroffenheit abzusehen, vollständig angewiesen. Unbequeme Entscheidungen werden häufig gemieden.

Die Knappheit öffentlicher Finanzmittel führt außerdem zu konkreten Problemen der Kulturförderung: Die Mehrheit der Mittel sind gebunden für Institutionen wie etwa kommunale Museen; diese verfügen oftmals über zu knappe Verwaltungshaushalte und verlieren an Innovationskraft und Wissenschaftlichkeit; immer mehr Drittmittelgeber wie etwa Stiftungen, aber inzwischen auch der Bund tragen in erhöhtem Maße inhaltliche Erwartungen an lokale Kulturbetriebe heran, die diese in einen Konflikt zwischen Rechtsträger und Förderkulissee drängen. Das Thema kulturelle Bildung wird heute wohl mehr von Stiftungen als von Staat und Kommunen bewegt, die einer kontinuierlichen und systematischen Investition in dieses Thema aber dringend bedürfen.¹³

Der Abschlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ enthält zum notwendigen Strukturwandel der öffentlichen Kulturförderung zahlreiche Empfehlungen, von Steuerungsfragen, Verwaltungskonzepten (*governance*), Planungsprozessen bis hin etwa zu Rechtsformen.¹⁴ Auf der wichtigsten Ebene, der kommunalen Selbstverwaltung, an die sich auch die meisten Empfehlungen richten, ist dieser Bericht noch nicht wirklich angekommen. Hier sind die kommunalen Spitzenverbände, aber auch die Länder gefragt, denn nicht nur das Subsidiaritätsprinzip zwingt zur Zusammenarbeit in Förderfragen, auch die Leistungsfähigkeit regionaler Kulturlandschaften.

¹³ Vgl. die aktuelle Denkschrift des Rates für Kulturelle Bildung e.V. (Hrsg.), *Zur Sache. Kulturelle Bildung: Gegenstände, Praktiken und Felder*, Essen 2015.

¹⁴ Vgl. Deutscher Bundestag (Anm. 8), S. 125 ff.

Volker Kirchberg

Künste, Kultur und Künstler im Verständnis der Stadtentwicklung – eine vergleichende Stadtforschung

Der Vergleich von Großstädten wird in der sozialwissenschaftlichen Stadtforschung genutzt, um Merkmale einer Stadt und der Stadtentwicklung zu identifizieren, die bei der Betrachtung einer einzelnen Stadt nicht erkennbar wären. Während es schon wenige Städtestudien zur Bedeutung der Kultur für die Stadtentwicklung gibt, so sind die städtevergleichenden Ar-

Volker Kirchberg

Dr. phil., geb. 1956; Professor für Soziologie der Künste; Vorsitzender des Fachverbandes Kulturmanagement; Institut für Soziologie und Kulturorganisation der Leuphana Universität Lüneburg, Scharnhorststraße 1, 21335 Lüneburg.

kirchberg@uni.leuphana.de

beiten zu dieser Thematik an einer Hand abzuzählen. Zu nennen sind hier ein Vergleich des kulturellen Konsums in Städten Skandinaviens, Großbritanniens, Polens, Bulgariens, Russlands, Portugals und Spaniens,¹ ein Vergleich der Kreativität von Städten,² eine Dokumentation der Bedeutung von Kunst und Kultur für die Entwicklung innerstädtischer Stadtgebiete in den USA,³ eine Studie zur Bedeutung von Künstlerinnen und Künstlern bei Bürgerbeteiligungen in der Stadtentwicklung⁴ und eine vergleichende Untersuchung der Konzentration von Künstlern in bestimmten Stadtgebieten US-amerikanischer Großstädte.⁵

Die hier vorgenommene Untersuchung zur Bewertung und Wirkung von Kunst, Kultur und Künstlern auf die Stadtentwicklung stellt zwei Städte gegenüber: das US-amerikanische Baltimore und Hamburg. Dieser Vergleich findet seit mehr als zehn Jahren für Hamburg und seit mehr als zwanzig Jahren für Baltimore statt. Die Hauptfrage lautet, wie Künstler, Kulturmanagerinnen, Stadtplaner und Kommunalpolitikerinnen Kunst

und Kultur als Instrument der Stadtentwicklung verstehen, bewerten und einsetzen. Dies bezieht sich zum einen auf lokale Strukturen wie etwa der Einfluss von Kunst auf Nachbarschaften, und zum anderen auf größere Perspektiven wie die Wirkung überregional ausstrahlender Kulturstätten für eine postindustriell geprägte Stadtökonomie. Ich verwende dabei zwei Vergleichsperspektiven: den Raum (Vergleich von Baltimore und Hamburg) und die Zeit (Vergleich der Nutzung von Kunst und Kultur in den Jahren 1988, 2004 und 2010 für Baltimore).

Diese Fragen werden mit Hilfe einer systematischen Inhaltsanalyse von 70 halbstrukturierten Experteninterviews beantwortet, die ich in Baltimore 1988, 2004 und 2010 und Hamburg 2006 und 2013 durchgeführt habe. Bei der systematischen Inhaltsanalyse handelt es sich um das mehrstufige Filtern häufig angesprochener Themen in Interviews, die Etikettierung dieser Themen als Codes und die Analyse der Überschneidung dieser Codes. Die Überschneidungen werden als semantische Relationen untersucht und in Netzwerkdarstellungen visualisiert.¹⁵

Baltimore und Hamburg bieten sich zum Vergleich an, da beide ältere, im 19. Jahrhundert industrialisierte große Hafenstädte sind, zugleich aber in den vergangenen 50 bis 70 Jahren unterschiedlich erfolgreich postindustrialisiert wurden. Als größte Metropolregion des US-Bundesstaates Maryland umfasst Baltimore knapp 2,7 Millionen Bewohnerinnen und Bewohner, Hamburgs Metropolregion umfasst 5 Millionen Bewohner. Baltimore erlebte in den vergangenen 65 Jahren einen deutlichen Rückgang der innerstädtischen Bevölkerung von 950 000 (1950) auf

620 000 (2014) Bewohner, während Hamburg seine Bevölkerungszahl nahezu halten konnte (1965: 1 860 000, 2015: 1 770 000 Einwohner).¹⁷ In beiden Städten spielt der Hafen eine große wirtschaftliche Rolle. Allerdings stagniert in Baltimore die Ansiedlung größerer Unternehmenszentralen: Hier meldeten 2003 eine große Schiffswerft und 2012 ein großes Stahlwerk Konkurs an. Hamburg zählt hingegen mit Airbus heute zu den weltweit größten Standorten der Luftfahrttechnik. Gleichzeitig ist Hamburg ein wichtiger nationaler Medienstandort. In Baltimore haben Suburbanisierung und Immobilienspekulation zu Segregation und Diskriminierung insbesondere der 67 Prozent Schwarzen innerstädtischen Bevölkerung geführt, mit der Folge einer hohen Rate an Analphabetismus, Armut und Drogensucht. Dagegen stellen sich die Probleme Hamburgs vergleichsweise gering dar, mit einer durch die wirtschaftliche Erfolgslage starken Zunahme der Lebenskosten und einer Gentrifizierung in innerstädtischen Stadtteilen sowie einer relativ deutlichen ethnischen und sozioökonomischen Segregation zwischen Zentrum und Peripherie.

Kunst und Kultur als Stadtentwicklungsfaktor

Die Deutung von Kunst und Kultur als Instrument der Stadtentwicklung ist in Baltimore über die Jahrzehnte alles andere als stabil. In den insgesamt 41 Interviews werden zwar einige Themen, die mit den Codes „Stadtkultur“, „Kulturförderung“, „städtische Ökonomie“ und „Netzwerk“ bezeichnet werden, immer wieder angerissen. Die Bedeutung dieser Konzepte hat sich aber im Laufe der Jahre deutlich verändert. So verstanden die 1988 interviewten Expertinnen und Experten unter „Netzwerk“ noch ein mächtiges und versteckt agierendes Netzwerk der wichtigsten städtischen Hochkulturinstitutionen – Kunstmuseen, Symphonieorchester, Oper, Stadt- und Musicaltheater –, die

¹⁷ Für Statistiken zu den Bevölkerungszahlen Baltimores siehe United States Census Bureau, American FactFinder, http://factfinder.census.gov/faces/nav/jsf/pages/community_facts.xhtml (18.4.2016); für Hamburg siehe Statistisches Amt für Hamburg und Schleswig-Holstein, Bevölkerungsstand und -entwicklung, www.statistik-nord.de/daten/bevoelkerung-und-gebiet/bevoelkerungsstand-und-entwicklung (18.4.2016).

¹⁵ Vgl. Frank Eckardt/Dieter Hassenpflug, *Consumption and the Post-Industrial City*, Frankfurt/M. 2003.

¹⁶ Vgl. Richard Florida, *Cities and the Creative Class*, Abington–London 2005.

¹⁷ Vgl. Ann Markusen/Anne Gadwa, *Creative Placemaking*, Washington D.C. 2010.

¹⁸ Vgl. Terry Nichols Clark (Hrsg.), *Can Tocqueville Karaoke? Global Contrast of Citizen Participation, the Arts and Development*, Bentley 2016.

¹⁹ Vgl. Carl Grodach et al., *The Location Patterns of Artistic Clusters: A Metro-and Neighborhood-Level Analysis*, in: *Urban Studies*, 51 (2014) 13, S. 2822–2843.

²⁰ Vgl. Susanne Friese, *Qualitative Data Analysis with ATLAS*, Los Angeles u.a. 2014.

sicher aus den gleichmäßig fließenden jährlichen Zuschüssen aus Stadt und Bundesstaat schöpfen konnten. 2004 war das Netzwerk dagegen weitaus weniger hegemonial: Jetzt stand der Code für eine lockere Vereinigung vieler kleinerer und mittelgroßer städtischer und regionaler Kulturstätten, die sich in der Greater Baltimore Cultural Alliance zusammengetan haben. Diese informelle Vereinigung war nicht nur in der Lage, eine solidarische Stimme gegenüber den großen Akteuren der Kulturförderung zu erheben, sondern wurde auch von den wichtigsten Hochkultureinrichtungen akzeptiert, die ihre hegemoniale Position aufgaben. 2010 wurde dieses solidarische Netzwerk um ein weiteres Netzwerk einer lokalen, kulturfördernden Zivilgesellschaft ergänzt, die mit ihrer gemeinnützigen und außerstaatlichen Förderpolitik viele junge Künstler symbolisch und materiell unterstützte. Die Veränderung der Konnotation des Begriffs „Netzwerk“ verweist auf eine zwischen 1988 und 2010 zunehmende demokratische Ausgestaltung von Kultur und Kunst. Ähnliches lässt sich auch hinsichtlich anderer Codes oder Themen sagen.

Ende der 1980er Jahre drückten die Baltimoreer Befragten noch deutlich den Wunsch aus, im Sinne Adornos die „ungebildeten Massen“ durch die Hochkultur zu „läutern“. Die Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur wurde von den Experten deutlich ausgewiesen. So sagte der geschäftsführende Direktor des Baltimore Symphony Orchestra: „Die Leute in der Stadt wollen (klassische Konzerte) für ihre Kinder, auch wenn sie sie nicht für sich selbst wollen. Die Leute fühlen, dass klassische Musik eine wertvolle Erfahrung für ein gutes Leben (ist), und deshalb wollen sie ihren Kindern diese Gelegenheit geben, sich dieser Musik auszusetzen.“¹⁸

In diesen Jahren diente Kunstkonsum der städtischen Kultur als erzieherisches Mittel zur sozialen Statuserhöhung. Ein ganz anderer, makroökonomischer Diskurs wurde dagegen 2004 verhandelt: Jetzt galt es mittels Kunst und Kultur „Kreativität“ in die Stadt zu bringen, um damit die Postindustrialisierung voranzutreiben. Um ältere Hafenrandgebiete als luxuriöse Wohn- und zum Teil Arbeitsgebiete umzugestalten, wurde nicht

mehr nur die explizit „hoch“ genannte Kultur gefördert, sondern auch kleine Theaterbühnen, die informelle Musikszene sowie eine Mischung aus Restaurants, Bars, Cafés und Kunstorten. Dabei basierten die Expertenaussagen auf einer neuen Welle an Fachliteratur zur Bedeutung der Kreativität in postindustriellen Städten.¹⁹ Kreativität wurde ein schillernder, wenn auch unpräziser Begriff, der umfassend von Stadtpolitik und Wirtschaftsförderung verwendet wurde. So stellte 1999 der junge und tatkräftige Bürgermeister Martin O'Malley die Förderung einer „kreativen Klasse“ in den Mittelpunkt seiner neuen Politik. Er startete die Creative Baltimore Initiative als Idee, mit lokalen Künstlern auf Augenhöhe zu kooperieren, und wurde dabei von den örtlichen Kulturkreisen strategisch unterstützt. Als Ergebnis unterzeichneten der Bürgermeister und 79 lokale Künstler ein *white paper*, in dem die politische, soziale und wirtschaftliche Bedeutung der Künstler in der Stadt offiziell bestätigt wurde.¹⁰ Der positive Einfluss des Ökonomen Richard Florida auf die städtische Kulturpolitik wurde immer wieder betont. Florida versteht die kulturelle und künstlerische Aufwertung innerstädtischer Stadtteile allein als Attraktion für die kreative Klasse wohlhabender und hochqualifizierter Neubewohner und nicht für junge, zumeist prekär lebende und künstlerisch nur potenziell interessante Künstler und Kulturschaffende.

Ernüchternder, aber auch pragmatischer und realistischer, klangen die Expertenaussagen 2010. Vor allem die wichtigen gemeinnützigen Projektentwicklerinnen und -entwickler verstanden Kunst und Kultur nicht mehr als kurzfristiges Wundermittel zur wirtschaftlichen Rettung der Stadt. Vielmehr sahen sie darin ein kleinstufiges, langfristiges, mühseliges Mittel mit einer weniger klaren „Erfolgsquote“, um bestimmte Stadtgebiete durch eine zielgerichtete Wagnisförderung bisher unterschätzter kreativer Trends, Personen und Ein-

¹⁹ Vgl. John Hawkins, *The Creative Economy*, London 2001; Richard Florida, *The Rise of the Creative Class – and How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York 2002. Graeme Evans, *Cultural Planning: An Urban Renaissance?*, London–New York 2002.

¹⁰ Vgl. Davide Ponzini/Ugo Rossi, *Becoming a Creative City: The Entrepreneurial Mayor, Network Politics and the Promise of an Urban Renaissance*, in: *Urban Studies*, 47 (2010) 1, S. 1037–1057.

¹⁸ Alle Zitate der Baltimoreer Experten sind vom Autor aus dem Amerikanischen übersetzt worden.

richtungen zu unterstützen. Von dieser unscheinbaren, weniger Politikpropaganda und Stadtmarketing bezweckenden, aber zielgerichteten Hilfe profitierten vor allem junge, sich selbst und ihre Kunst noch entdeckende Künstler. Jetzt wurde sich klar von Floridas These distanziert. Die wichtigsten Vertreterinnen dieses alternativen Blickes auf Kunst- und Kulturproduktion in der Stadt sind Ann Markusen und Anne Gadwa, die Künstler und Kultur als essenziellen Teil des sogenannten *placemaking* verstehen.¹¹ Künstler und ihre alltäglichen Aktionsräume und Netzwerke werden hier als soziale Gewebe verstanden, die städtische Räume durch künstlerisches Wirken zu öffentlichen, inklusiven und zivilgesellschaftlichen Orten machen. Dafür müssen Künstler dort frei von wirtschaftlichen und anderen Ängsten arbeiten und leben können, also mit angemessenen und preiswerten Räumlichkeiten für ihre spezifische Arbeits- und Lebenssituation versorgt werden. Dies umfasst ein komplexes Aufgebot an Proben-, Aufführungs-, Ausstellungs- und Verkaufsräumen, die Bereitstellung von Förderungen, Stipendien und Weiterbildungsmöglichkeiten und die mit den Künstlern gemeinsam umgesetzte Ausgestaltung dieser Räume zu Orten intensiver Vernetzung.¹²

Während der Diskurs 2004 noch politische Versprechungen einer umfassenden Stadt- und Wirtschaftsförderung produzierte, ging es um einen kleinteiligen, aber realisierbaren Pragmatismus für kleinere städtische Räume, die sich nicht zu weit von anderen, sich schon entwickelnden Stadtteilen befinden. Im Stadtteil Station North etwa standen für Jahrzehnte viele mehrstöckige Industriegebäude leer,¹³ die nun zum Ziel dieses künstlerischen *placemaking* wurden. Der Präsident der Stadtagentur Baltimore Development

Corporation drückt dies so aus: „Die (darstellenden und bildenden Künstler) haben es selber initiiert, zunächst mit kleinen Gruppen, wir haben es dann unterstützt und jetzt ist es ein Selbstläufer. Also, all dies ist nicht ein großer Plan der Stadt oder von irgendwem anders gewesen, aber jetzt helfen wir wo wir können.“

Über die Zeit fanden also mindestens zwei große Transformationen statt: Während 1988 bei den Akteuren der Kultur- und Stadtentwicklung kein Bewusstsein für Kunst als Stadtentwicklungsfaktor bestand, das über Status- und Erziehungsfunktionen hinausging, wurde 2004 die ökonomische Funktion der Kultur als legitimierender Faktor im Sinne Floridas betont. 2010 stellte sich die Situation wiederum anders dar und die sozial und städtepolitisch stabilisierende Funktion von Künstlern als Elemente des *placemaking* wurden betont.¹⁴ Eine Gesetzmäßigkeit lässt sich mittels dieser Fallstudie natürlich nicht postulieren. Durch die Gegenüberstellung mit einer anderen Stadt lässt sich jedoch die „Eigenlogik“ verdeutlichen, also die städtisch spezifische Logik des Einsatzes von Kunst und Kultur in der Stadtentwicklung. Dies soll nun durch den Vergleich des Einsatzes von Kunst und Kultur in Baltimore 2004 und Hamburg 2006 geschehen.

Ungeachtet der Einbettung in kapitalistische Systeme der nordwestlichen Hemisphäre sind die politischen Steuerungssysteme in beiden Städten so unterschiedlich, dass die Bedeutung von Kultur im urbanen Kontext davon intensiv beeinflusst wird. Als zentrale Aussage kann hier immer noch das Ergebnis einer nationalen Vergleichsstudie von 1996 angeführt werden:¹⁵ In den USA findet demnach staatliche Kulturpolitik nur sehr indirekt statt, finanzielle Zuschüsse werden zuerst an kulturschaffende Peergroups vergeben, die dann die Verteilung nach selbst festgelegten

¹¹ Vgl. A. Markusen/A. Gadwa (Anm. 3). Frühe Vertreter dieser Perspektive waren Charles Landry/Franco Bianchini, *The Creative City*, London 1995; Bastian Lange, *Die Räume der Kreativszenen. Culturepreneurs und ihre Orte in Berlin*, Bielefeld 2007; Richard Lloyd, *Neo-Bohemia: Art and Commerce in the Postindustrial City*, London–New York 2010.

¹² Vgl. Ann Markusen et al., *Crossover: How Artists Build Careers Across Commercial, Nonprofit, and Community Work*, Minneapolis 2006, www.haassr.org/wp-content/uploads/2014/05/caCrossover.pdf (18.4.2016).

¹³ Vgl. Volker Kirchberg, *Künstlerräume zwischen Skylla und Charybdis? Faktoren künstlerisch orientierter Stadtentwicklung in Baltimore*, in: Kultu-

ration. Online Journal für Kultur, Wissenschaft und Politik, 34 (2011) 11, www.kulturation.de/ki_1-report.php?id=167 (18.4.2016).

¹⁴ Volker Kirchberg, *Art and Culture as an Urban Development Tool. A Diachronic Case Study*, in: *Zeitschrift für Kulturmanagement*, 2 (2016) 1, S. 52–82.

¹⁵ Vgl. Annette Zimmer/Stefan Toepler, *Cultural Policies and the Welfare State: The Cases of Sweden, Germany, and the United States*, in: *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 26 (1996) 3, S. 167–193.

Kriterien vornehmen. In Deutschland hingegen bleibt Kultur traditionell nicht nur eines der wichtigsten Einflussgebiete kommunaler Politik, sondern ist finanziell in großem Maße von staatlichen Quellen abhängig.

So überrascht es nicht, dass die Gespräche mit den Hamburger Experten 2006 immer wieder zu einem Thema führten: „Kulturpolitik“. Diesem Thema folgten „Wirkungen der Kultur auf die Stadtentwicklung“, „Netzwerke“, „staatliche Finanzierung“ und „Kreativität“. Das „Image der Stadt“ und die Wirkung der Kultur auf die „Stadtökonomie“ wurden weiter verbunden mit Themen wie „kulturelle Leuchttürme“, „Elbphilharmonie“ und „HafenCity“. Das offizielle Leitbild der „Wachsenden Stadt“ symbolisierte den Fokus auf das Ziel einer gesamtstädtischen ökonomischen Prosperität – weniger der Verteilungsgerechtigkeit –, und die interviewten Verantwortlichen der Kulturpolitik hatten sich diesem Ziel voll verschrieben.

Hier gab und gibt es zwei große Projekte: zum einen die Entwicklung der „HafenCity“, die durch den Bau der „Elbphilharmonie“ und der Ansiedlung des internationalen Maritimen Museums und des Science Centers gezielt kulturell konnotiert wird; und zum anderen die Revitalisierung St. Paulis und benachbarter innerstädtischer Stadtteile, die im Sinne Floridas zu *plug-and-play communities* der kreativen Klasse umgebaut werden, mit gentrifizierten Wohngebieten, Start-Up Büros im Industrieschick der Gründerzeitästhetik und einem neuen Unterhaltungsviertel an der Reeperbahn für den breiteren Geschmack. „Im Prinzip waren die Reeperbahn und die ganze Gegend ziemlich runtergekommen“, so der damalige Stadtentwicklungssenator, „es war eigentlich nur noch schmutzig. Die Entwicklungen um (die Musicaltheater) ‚Schmidts Tivoli‘ und Operettenhaus waren dann zwei letztendlich private Ansätze, die dazu geführt haben, dass dort völlig andere Besucherströme hingekommen sind, die das Ganze völlig aufmischten, und dies hat letztendlich (...) zu einer völlig anderen optischen Wahrnehmung geführt. Das ist der Einfluss von Kultur auf Stadtentwicklung.“

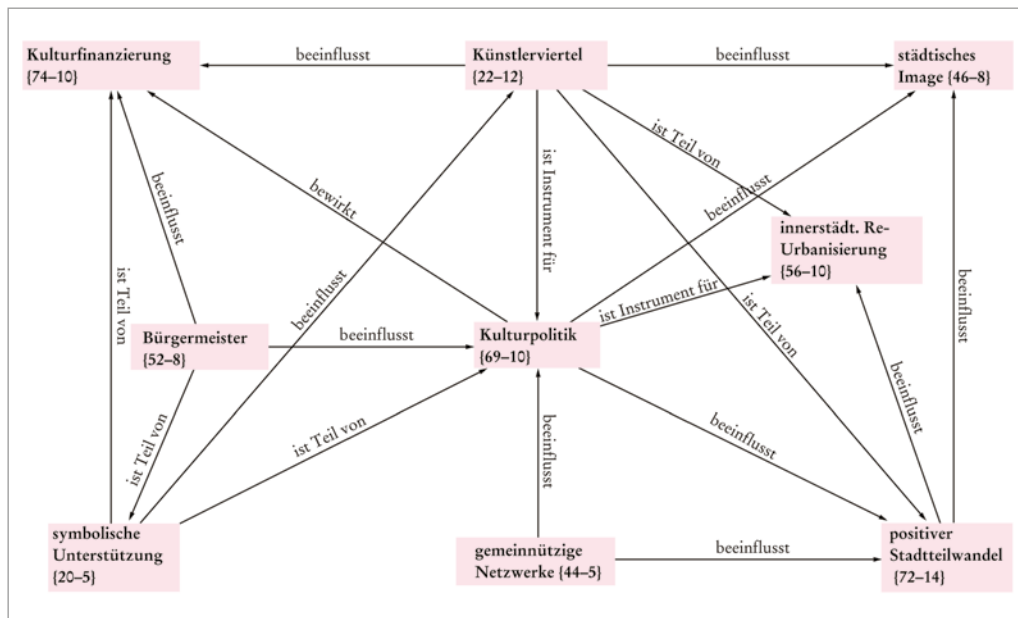
Die Thesen Richard Floridas hinterließen sowohl in Baltimore wie in Hamburg ihre deutlichen Spuren. Kultur, Stadtökonomie

und Kreativität bilden in beiden Städten ein festes Argumentationsdreieck. In Hamburg wird die Kultur als Teil der Stadtentwicklung allerdings weitaus stärker durch ihre Bedeutung für die Stadtökonomie legitimiert als in Baltimore. Der deutlichste Unterschied zwischen den Städten befindet sich in dem Größenmaßstab kultureller Projekte: Während in Hamburg mit kulturellen Leuchtturmprojekten und einem europäischen Stadtentwicklungsvorhaben im großen Maßstab gewonnen wird, stellt sich Baltimore nach außen pragmatischer, kleinteiliger und weniger PR-offensiv dar. Baltimores Unterstützung der Künstlerviertel hilft im kleinteiligen Maßstab vor allem den vielen weniger etablierten und (noch) nicht berühmten Künstlern. Hamburg versteht hingegen Hochkultur entweder als im globalen Maßstab zu bewerbendes Konsumprodukt oder als kommerzielle Aktivität wie zum Beispiel Musicals, mit der eine innerstädtische Reurbanisierung im Sinne Floridas vorangetrieben werden kann.

Macht der Kulturpolitik

Kultur als Teil der Stadtentwicklung muss nicht zwingend Aufgabe einer städtisch-staatlichen Kulturpolitik sein, wie der Vergleich mit Baltimore zeigt. Die Frage nach der Bedeutung der Kulturpolitik für die städtische Kulturentwicklung wurde in Baltimore zurückhaltend beantwortet. Zwar zeigte sich hier ein potenziell starker Einfluss des Bürgermeisters, wenn er denn in dieser Frage Statur zeigen möchte, aber die Selbstgestaltung urbaner Kultur durch zivilgesellschaftliche Netzwerke gewann in den vergangenen zwanzig Jahren zunehmend an Bedeutung. Der Einfluss der von Kultureinrichtungen und Künstlerinitiativen 2001 gegründete Greater Baltimore Cultural Alliance ist hier beispielgebend, wie es die damalige Vorsitzende Nancy Haragan darlegte. Nachdem der Bürgermeister Unterstützung signalisiert hatte, seien sie strategisch vorgegangen, mit dem Ziel, neue Wege zu gehen: „Wir luden einzelne Personen aus lokalen Künstlergruppen ein mitzumachen, denn die fühlen sich immer unterdrückt (...). Wir haben von Anfang an nicht auf die großen Kulturinstitutionen gesetzt, sondern auf die kleinen und die Künstler. Politisch war dies sehr wichtig, obwohl wir zuerst auch einen deutlichen Gegenwind spürten.“

Abbildung 1:
Der Einfluss der Kulturpolitik auf die Bedeutung der Kultur für die Stadtentwicklung in Baltimore 2004



Quelle: Eigene Darstellung. Die erste Zahl in der geschweiften Klammer gibt an, wie häufig das Thema (Code) erwähnt wurde; die zweite Zahl gibt an, mit wie vielen anderen Codes der jeweilige Code gemeinsam erwähnt wurde.

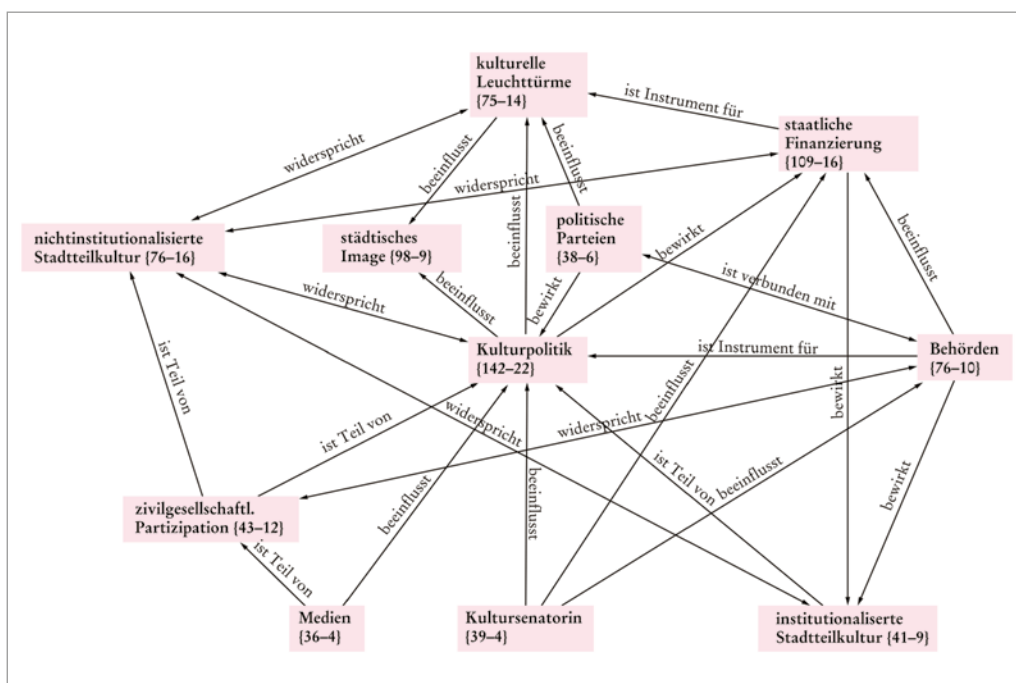
Die Bedeutung von Stadtverwaltung und -politik für die Kulturgestaltung in Baltimore wird folglich als sehr gering eingeschätzt. Wieder Nancy Haragan: „Nachdem die alte Stadtregierung sich zurückzog, realisierten die Leute plötzlich, dass das Rathaus eigentlich für die Kultur dieser Stadt ohne Bedeutung war (...), dass man nicht die Erlaubnis des Rathauses braucht, um das zu tun was man für die Kultur tun muss (...). Wenn sie will, kann die Stadt dann immer noch später zu uns kommen und darum bitten, uns zu unterstützen.“

Überlappungen der Themen „Kulturpolitik“, „gemeinnützige Netzwerke“, „Künstlerviertel“ und „Reurbanisierung“ beziehungsweise „positiver Stadtteilwandel“ in Baltimore werden in dem semantischen Netzwerk der *Abbildung 1* deutlich. Der große Einfluss der städtisch-staatlichen Politik auf die Kultur und die kulturell orientierte Stadtentwicklung für Hamburg lässt sich im semantischen Netzwerk verdeutlichen (*Abbildung 2*). Die staatlichen Akteure sind dabei nicht nur die wichtigsten Gestalter kulturell orientierter Stadtentwicklung, sie werden ganz anders als

in der basisdemokratischen Atmosphäre Baltimores parteipolitisch und durch Behördenvorgaben bestimmt.

Diese deutliche Top-down-Orientierung ruft allerdings eine ebenso deutliche und kritische Reaktion der basisdemokratisch orientierten Kulturszenen hervor: So kritisiert etwa die damalige Sprecherin der Hamburger Echo Mailingliste für Kunst, Kritik und Kulturpolitik den Einfluss der Behörden und Parteien, deren Personal es häufig an kulturpolitischer Kompetenz mangle: „Zur Kulturpolitik gehört eben auch kompetentes Personal, also in den Behörden oder in den Parteien, die sich dann auch für das Metier interessieren.“ Kulturentscheidungen in Hamburg sind aber nicht immer allein Parteientscheidungen. Einige Entscheidungen – wie zur Elbphilharmonie oder zur Kreativgesellschaft – sind in parteiübergreifenden, manchmal Koalitionen entstammenden Verhandlungen entstanden. Genauso wichtig sind die Behörden, die mit ihren Apparaten nicht nur Korrektive eines Legislaturperioden-Aktionismus sein können, sondern notwendige Veränderungen auch

Abbildung 2:
Der Einfluss der Kulturpolitik auf die Bedeutung der Kultur für die Stadtentwicklung in Hamburg 2006



Quelle: Eigene Darstellung. Die erste Zahl in der geschweiften Klammer gibt an, wie häufig das Thema (Code) erwähnt wurde; die zweite Zahl gibt an, mit wie vielen anderen Codes der jeweilige Code gemeinsam erwähnt wurde.

verhindern können, wie ein Kulturmanager eines nichtstädtischen Kulturzentrums beklagte: „Dieses traditionelle Ungleichgewicht der Hochkultur zu Ungunsten der alternativeren Kulturformen finde ich falsch. Und das müsste in meinen Augen – maßvoll – eine Kulturbehörde ändern können, (...) dann muss sich eben eine Verwaltung umstrukturieren und halt Leute integrieren können, die das verstehen was wir machen.“ In diesem Sinne wird die städtische Kulturpolitik als Sachverwalter des Status Quo samt einer ungerechten Verteilung verurteilt. Die Sprecherin des Echo Netzwerkes drückt ihre Frustration noch deutlicher aus: „Alles, was Kulturförderung ist, ist gebunden an einen bestimmten Stadtteil, an ein bestimmtes Thema oder an eine bestimmte Funktion, (...) die Förderung ganz freier Produktionen geht fast gegen Null. Und das finde ich sehr skandalös, weil es die allermeisten, eigentlich alle Künstler, betrifft, es aber keine Lobby dafür gibt, weil die einzelnen Künstler überhaupt nicht vernetzt sind.“ Allein der Geschäftsführer einer

unabhängigen, kulturell engagierten Stadtplanungsagentur spricht hoffnungsvoll von der Möglichkeit einer zivilgesellschaftlichen Vernetzung Hamburger Künstlerszenen zur Verringerung ihrer staatlichen Abhängigkeiten: „In den neuen kulturellen Stadtteilinitiativen werden wir das jetzt selbst in die Hand nehmen. Wenn der Staat seine Gestaltungs- und Diktionsmacht aufgibt, dann können in diesem Vakuum Leute Räume schaffen, Möglichkeitsräume, und ihre Sachen machen, visuelle Kommunikation, Soziokultur, Stadtentwicklung, lebendige Stadt (...) und dann hoffen, dass eine leichte Kursveränderung einsetzt.“

Die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe hat in ihrem Buch zur „Agonistik“¹⁶ von der Polarität zwischen einer konflikt- und einer konsensbetonenden Politik gesprochen. Die Demokratie wird ihrer Meinung nach von der Betonung eines vermeintlich alterna-

¹⁶ Vgl. Chantal Mouffe, Agonistik. Die Welt politisch denken, Frankfurt/M. 2014.

tivlosen Konsenses bedroht. In diesem Sinne verschwindet der öffentliche Streit um Mittel und Ziele der Stadtkultur, er wird entpolitisiert und entdemokratisiert, weil er sich den alternativlosen Plänen der umfassenden ökonomischen Agenda eines „Unternehmens Hamburg“ unterordnen muss. Kulturpolitik in dieser Stadt ist aufgrund der immer noch großen städtischen Finanzressourcen staatlich stark determiniert, zum anderen führt dies zu einer Einengung der Kulturpolitik auf die Kulturfinanzierung. Diese kann wiederum nur durch ihre Kontextualisierung in wirtschaftlichen Zusammenhängen legitimiert werden, sei dies als Teil postindustrieller Kreativindustrien, als Annehmlichkeiten für die kreative Klasse oder als Leuchttürme des Stadtmarketings. Dieser vermeintlich unabwendbare Konsensus schließt andere Legitimierungen einer staatlichen Kulturpolitik zwar nicht aus, zum Beispiel der Beitrag der urbanen Kultur und ihrer Produzenten zu möglichen sozial, ökologisch oder kulturell nachhaltigen Stadtentwicklungen, er macht sie aber zu Marginalien politischer Entscheidungen. Eine agonistische Kulturpolitik könnte zu einer Redemokratisierung der Kulturgestaltung führen – und Ansätze sind dafür auch in Hamburg vorhanden.¹⁷

Weitaus anders stellt sich dagegen die Kulturpolitik in Baltimore dar. Zum einen machen fehlende städtische Ressourcen eine umfassende Einflussnahme der öffentlichen Hand unmöglich. Zum anderen sind die Erwartungen der Kulturschaffenden und Künstler an eine staatliche Unterstützung denkbar gering. Eine von der Zivilgesellschaft bestimmte Kultur- und Stadtentwicklungspolitik hat mittels mächtiger und reicher Stiftungen und anderer gemeinnütziger Institutionen – etwa Universitäten und Hochschulen – eine besondere Verantwortung, die sie im Dialog mit Künstlern und zivilgesellschaftlichen Vereinigungen umsetzt. Politik und Verwaltung sowie kommerzielle Projektentwickler halten sich nach Aussagen des damaligen Präsidenten der örtlichen Kunsthochschule im Hintergrund, weil Baltimore den „Vorteil“ habe, wirtschaftlich nicht auf der Sonnenseite zu stehen. Dies

habe nämlich erst eine von der Marktlogik befreite, kulturell motivierte Stadtentwicklung möglich gemacht: „Man kann Räume für Künstler, Studios und selbst Kunstgewerbe hier nicht richtig profitabel machen. Was macht man dann? Man findet gemeinnützige Einrichtungen, die es eben in Baltimore gibt, und baut mit deren Hilfe diese Fabrikgebäude um (...), ohne dass daraus ökonomische Gewinne, aber sehr wohl soziale Gewinne, Bildung und eine Steigerung von Lebensqualität in diesem Viertel zu erzielen sind.“ Die ökonomische Malaise Baltimores beherbergt für Künstler und Kulturproduzenten den Gewinn, nicht mit ökonomisch mächtigeren Akteuren im Wettbewerb um Räumlichkeiten zu stehen; es besteht kein Marktdruck. Ein interviewter Künstler drückt dies so aus: „Die Kunstszene in Baltimore ist immer durch die Künstler gestaltet worden, nicht durch die Galerien oder Museen. Die Künstler können hier die Welt so gestalten, wie sie es gerne haben wollen.“

Die Antithese findet sich in Statements einer Intendantin eines Privattheaters in einem der gentrifizierten Gebiete Hamburgs: „In unserem Stadtteil ist aus einer Industriebrache ein urbanes Zentrum geworden, wo sich viele kulturelle Einrichtungen, viel kulturelles Kleingewerbe angesiedelt hat, mit vielen weichen Standortfaktoren (...). Die Kulturpolitik hat dabei mehrere Probleme. Zum ersten machen wir nur Leuchtturmprojekte, die werden vor allem woanders wahrgenommen (...) und das Geld fließt dann immer nur an die Großen (...). Zum anderen wird immer nur betont, dass Kultur Geld bringt, gerade in so einer Pfeffersackstadt (...). Und zum dritten zahlen wir eine sehr teure Miete hier, weil wir in diesem nun schicken Stadtteil sind. Da muss sich sicherlich etwas ändern. Und alles fließt in die wunderbare HafenCity (...). Wo haben wir dann noch einen Freiraum, der sich selbst entwickeln kann?“

Fazit

Der Einfluss langfristiger Gouvernamentalitätsstrukturen, die auf den Haushalt basierende Macht der Kulturpolitik und die daraus resultierenden Folgen für die Künstler und Kulturinstitutionen werden durch den Vergleich deutlich. Laut dem Kulturwissen-

¹⁷ Vgl. Volker Kirchberg/Sacha Kagan, *The Roles of Artists in the Emergence of Creative Sustainable Cities: Theoretical Clues and Empirical Illustrations*, in: *City, Culture and Society*, 4 (2013) 3, S. 137–152.

schaftler Andreas Reckwitz kann man die Förderung künstlerisch-kultureller Kreativität in zwei Typen aufteilen: in urbane Steuerungen erster und zweiter Ordnung.¹⁸

Eine Steuerung erster Ordnung ist ein hierarchisch organisiertes, von oben herab festgelegtes Planungsregime, das vorrangig auf einer positivistisch-ontologischen Logik beruht. Zunächst werden an der Politikspitze Probleme der Stadt erkannt und festgelegt, dann werden dafür Lösungsstrategien gefunden, die dann Punkt für Punkt um- beziehungsweise durchgesetzt werden. Hamburgs Kulturpolitik kann diesem Typus zugeordnet werden.

Dagegen kommt eine urbane Steuerung zweiter Ordnung ohne diese a priori Planung aus. Hier kommen die Ideen nicht von oben; stattdessen nehmen die Politik und Verwaltung aufmerksam schon vorhandene Entwicklungen an der künstlerisch-kulturellen Basis wahr und fördern sie dann grundsätzlich. Eine solchermaßen handelnde Politik und Verwaltung nutzt selbstregierende zivilgesellschaftliche Regime der Basis und unterstützt sie in der Umsetzung ihrer Ziele.

Aber selbst diese Steuerung eigenständiger Kreativität ist in Baltimore nicht wichtig. Deshalb ergänze ich die der Perspektive des Kontinentaleuropäers Reckwitz entspringende Typologie um eine Steuerung dritter Ordnung, die besser zur US-amerikanischen Tradition eines *gouvernementalen laissez-faire* passt: die Abwesenheit städtisch-staatlicher Interventionen bei der Entwicklung kultureller Strukturen. Für Baltimore gilt, dass dieses Heraushalten – mit Ausnahme einer symbolischen Unterstützung als Teil einer Steuerung zweiter Ordnung – der künstlerisch-kreativen Entwicklung gut getan hat. Die staatliche kulturelle Interventionspolitik in Hamburg scheint dagegen der Entwicklung mainstreamferner und auch risikoreicher künstlerischer Kreativität abträglich zu sein.

¹⁸ Vgl. Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Frankfurt/M. 2012.

Olaf Zimmermann

Kulturwirtschaft und Globalisierung: Vom Nischenmarkt zum internationalen Freihandel

Im Herbst 2015 erschien Episode VII von „Star Wars“, jener Weltraumgeschichte, die vor der Zeit spielt. Der mit einem Millionenbudget produzierte Film spielte mehr als zwei Milliarden Dollar ein, insgesamt spielten die sieben „Star Wars“-Filme sechs Milliarden Dollar ein. Ein erheblicher Teil dieses Ergebnisses geht auf Merchandisingprodukte zurück. „Star Wars“-Erfinder George Lucas hat nicht nur eine Geschichte und eine Welt erdacht, die offenbar weltweit verstanden und vermarktet werden kann, er ist zugleich ein reicher Mann geworden. 2012 verkaufte er die „Star Wars“-Rechte an Walt Disney.

Olaf Zimmermann

Geb. 1961; Geschäftsführer des Deutschen Kulturrates, Mohrenstraße 63, 10117 Berlin. o.zimmermann@kulturrat.de

Ebenfalls im Herbst 2015 wurde von Kulturstaatsministerin Monika Grütters erstmals der Deutsche Buchhandelspreis verliehen. Mit dem Preis wurden inhabergeführte Buchhandlungen mit Sitz in Deutschland ausgezeichnet, die sich in besonderer Weise engagieren – ein literarisches Sortiment führen, ein kulturelles Veranstaltungsprogramm bieten oder sich für die Lese- oder Literaturförderung einsetzen. Über Hundert Buchhandlungen wurden ausgezeichnet und erhielten Preisgelder zwischen 7000 und 25000 Euro, acht unter ihnen auch ein Gütesiegel.

Was aber hat „Star Wars“ mit Buchhandlungen zu tun? Wie hängen Milliarden Gewinne durch Merchandising und Rechteverkauf mit Preisgeldern in Höhe von 7000 bis 25000 Euro zusammen? Beide, Disney und die Buchhandlung um die Ecke, agieren auf den gleichen

Märkten: auf dem Kulturwirtschaftsmarkt, dem Aufmerksamkeitsmarkt und dem Rechtsmarkt. Auf diesen Märkten ist der Wind nicht zuletzt durch die Globalisierung rauer geworden. Sie werden zunehmend von Handelsabkommen geprägt, seien es multilaterale im Rahmen der Welthandelsorganisation (WTO) oder bilaterale wie etwa das derzeit zur Diskussion stehende Abkommen zwischen der EU und Kanada (CETA) oder das Abkommen zwischen der EU und den USA (TTIP).¹ Der Handel mit Gütern und Dienstleistungen findet zu großen Teilen längst auf der internationalen oder mit Blick auf Deutschland zumindest auf der europäischen Ebene statt.

Kultur- und Kreativwirtschaft

Als in den 1970er Jahren die Kulturwissenschaftler Karla Fohrbeck und Andreas Johannes Wiesand ihre ersten Studien zur sozialen und wirtschaftlichen Lage der Künstlerinnen und Künstler² sowie zum Arbeitsmarkt für Kunst- und Kulturschaffende³ vorlegten, ging es um einen Nischenmarkt.⁴ Künstler galten vielen als entrückte Fantasten und den Unternehmen der Kulturwirtschaft wurde nur wenig politische und öffentliche Aufmerksamkeit geschenkt. Das Diktum von der Oberflächlichkeit der Kulturindustrie war zu diesem Zeitpunkt in den kulturpolitischen Debatten stark präsent.

Im Kulturbereich selbst fanden gerade in jenen Jahren bis etwa Mitte der 1980er Jahre teils erbitterte Machtkämpfe statt. Heinrich Böll verkündete beim Schriftstellerkongress 1972 das Ende der Bescheidenheit. Schriftsteller forderten eine angemessene Beteiligung an den Erlösen ihrer Werke. Fohrbeck und Wiesand zeigten in ihren Studien die materielle Not vieler Künstler verschiedener Sparten auf. Ihr Wirken ermutigte Künstler, sich zusammenzutun und offensiv ihre Rechte einzufordern. Die Schaffung der Künstlersozialver-

sicherung 1983 war ein greifbares Ergebnis des Wirkens der Kulturverbände und nicht zuletzt auch der beiden kulturpolitischen Protagonisten Fohrbeck und Wiesand. Die in den wesentlichen Punkten erfolglos gebliebene Verfassungsklage von Verwerterverbänden wie zum Beispiel dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels oder des Bundesverbands Deutscher Galerien gegen die Künstlersozialversicherung markierte einen Höhepunkt in der Auseinandersetzung zwischen Künstlern und Verwertern.⁵ Gleichzeitig herrschte eine gesellschaftliche Aufbruchstimmung, das Wort von Künstlern war plötzlich gefragt und ihre Anliegen fanden Gehör. Mit der Ölkrise Anfang der 1970er Jahre wurde die Verletzlichkeit der Industriegesellschaften deutlich, erstmals dachte man über die Grenzen des Wachstums nach. Kultur wurde vielfach als Alternative zur Industriegesellschaft genannt.

Der Arbeitsmarkt Kultur, seine Veränderungen in den vergangenen Jahrzehnten, die Erwartungen, die in ihn gesetzt werden sowie sein Image können nicht losgelöst von diesen gesellschaftlichen Entwicklungen gesehen werden. Der starke Einbruch der industriellen Produktion, das Zechensterben und anderes mehr veranlassten damals insbesondere die nordrhein-westfälische Landesregierung dazu, stärker auf Kultur und Kulturwirtschaft zu setzen. Nordrhein-Westfalen war das erste Bundesland, das einen Kulturwirtschaftsbericht veröffentlichte, und gehörte zu den ersten Ländern, die mittels staatlicher Unterstützung die Kultur- und Medienwirtschaft förderten. Dabei ging und geht es auch um Arbeitsplätze. Zu diesen Veränderungen gehören ebenso die Wissensexpansion, die vielfache Gründung von Universitäten und Hochschulen in den 1970er Jahren und nicht zuletzt die seit dem Ende der 1990er Jahre andauernde Diskussion um die Wissensgesellschaft. Kultur schafft Zugang zu Wissen und ist daher fester Bestandteil der Wissensgesellschaft.

Der Diskurs um Künstler, Kultureinrichtungen und Unternehmen der Kulturwirtschaft hat sich spätestens seit Mitte der 1990er Jahre verändert. Künstler hatten sich zunehmend nicht nur an ihren Ideen zu ori-

¹ Vgl. Olaf Zimmermann/Theo Geißler (Hrsg.), TTIP, CETA & CO: Zu den Auswirkungen der Freihandelsabkommen auf Kultur und Medien, Berlin 2016².

² Vgl. Karla Fohrbeck/Andreas Johannes Wiesand, Der Künstlerreport, München 1975.

³ Vgl. dies., Der Autorenreport, 1972.

⁴ Vgl. Olaf Zimmermann/Theo Geißler (Hrsg.), Arbeitsmarkt Kultur: Vom Nischenmarkt zur Boombranche, Berlin 2012.

⁵ Vgl. Olaf Zimmermann/Gabriele Schulz, Künstlersozialversicherungsgesetz. Hintergründe und aktuelle Anforderungen, Bonn 2008.

entieren, sondern auch am Markt. Damit wuchsen auch die Erwartungen an die mutmaßliche Boombranche. War in den 1990er Jahren noch von der Kulturwirtschaft die Rede, bürgerte sich ab 2000 zunehmend der Begriff der „Kreativwirtschaft“ ein.¹⁶ Diese Begriffserweiterung diente zum einen dazu, auch die Software- sowie die Video- und Computerspielbranche¹⁷ und Werbemärkte einzubeziehen, zum anderen wurde hierdurch eine Brücke zur Bedeutung von Kultur und Kreativität für eine hochentwickelte Industriegesellschaft geschlagen.

Paradigmatisch für diese Erweiterung sind die Thesen des Ökonomen Richard Florida.¹⁸ Ihm geht es im Kern darum zu zeigen, dass menschliche Kreativität auch außerhalb der künstlerischen Welt die Grundlage für wirtschaftliche Prosperität ist. In der Tat sind Erfinderinnen und Erfinder von zentraler Bedeutung für die Entwicklung von technischen Produkten und leisten Erfindungen beziehungsweise deren Umsetzung in der Produktion einen wesentlichen Beitrag zur Wirtschaftskraft eines Landes. Daraus aber abzuleiten, dass dies in enger Verbindung zur Kultur- und Kreativwirtschaft steht, verführt dazu, den Begriff unscharf werden zu lassen. Eine solche Ausdehnung würde letztlich dazu führen, dass auch nicht mehr von einem „Arbeitsmarkt Kultur“ gesprochen werden kann und dieser geradezu beliebig wird. Damit würde es ungleich schwerer, kulturpolitische Maßnahmen zur Stärkung dieses Marktsegments zu ergreifen, wie etwa die Buchpreisbindung oder den ermäßigten Mehrwertsteuersatz für bestimmte Kulturprodukte.

Laut dem aktuellen Monitoringbericht der Bundesregierung zur Kultur- und Kreativwirtschaft¹⁹ haben die 249 000 Unternehmen

und 1,62 Millionen Erwerbstätigen dieses Bereichs 2014 einen Umsatz von 146 Milliarden Euro erwirtschaftet. Dabei werden folgende Wirtschaftszweige zur Kultur- und Kreativwirtschaft gezählt: Musikwirtschaft, Buchmarkt, Kunstmarkt, Filmwirtschaft, Rundfunkwirtschaft, Markt für darstellende Künste, Architekturmarkt, Designwirtschaft, Pressemarkt, Werbemarkt, Software- und Games-Industrie, Sonstige.

Ein Vergleich zwischen der Bruttowertschöpfung der Kultur- und Kreativwirtschaft und anderer Branchen zeigt, dass diese über der Bruttowertschöpfung der Chemieindustrie, der Finanzdienstleister und der Energieversorgung liegt. Eine höhere Bruttowertschöpfung leisten nur der Maschinenbau und die Automobilindustrie. Bei der Kultur- und Kreativwirtschaft handelt es sich also nicht um eine Nischenbranche: Gut drei Prozent aller Erwerbstätigen sind in der Kultur- und Kreativwirtschaft beschäftigt, rund acht Prozent aller Selbstständigen können der Kultur- und Kreativwirtschaft zugeordnet werden. Sie ist eine Branche, die sich durch einen hohen Anteil an Selbstständigen und viele kleine Unternehmen auszeichnet. Eine besonders hohe Dynamik haben in den vergangenen Jahren die Sparten der Software- und Games-Industrie sowie der Markt für darstellende Künste zu verzeichnen.¹⁰

Kerngruppe innerhalb der verschiedenen Kulturwirtschaftsbranchen sind die selbstständigen Künstler. Sie schaffen jene Werke, die vermarktet, verkauft, gezeigt und präsentiert werden. Vermarkter sind Einzelhandelsunternehmen wie Galerien oder Buchhandlungen genauso wie arbeitsteilig arbeitende Verlage, Rundfunkunternehmen oder auch Computerspielehersteller. Gemeinsam ist den Akteuren in der Kulturwirtschaft, dass sie erwerbswirtschaftlich tätig sind, also eine Gewinnerzielungsabsicht verfolgen. Sowohl Künstler als auch Vermarkter agieren zunächst auf dem Auf-

¹⁶ Vgl. dies., *Zukunft Kulturwirtschaft: Zwischen Künstlertum und Kreativwirtschaft*, Köln 2009.

¹⁷ Vgl. Olaf Zimmermann/Theo Geißler (Hrsg.), *Streitfall Computerspiele: Computerspiele zwischen kultureller Bildung, Kunstfreiheit und Jugendschutz*, Berlin 2003.

¹⁸ Vgl. Richard Florida/Irene Tinagli, *Technologie, Talente, Toleranz. Europa im kreativen Zeitalter*, in: *Perspektive 21*, (2006) 31, S. 19–39; Richard Florida, *The Rise of the Creative Class: and how It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York 2002.

¹⁹ Vgl. Bundesministerium für Wirtschaft und Energie (Hrsg.), *Monitoring zu ausgewählten wirtschaftlichen Eckdaten der Kultur- und Kreativwirtschaft*

2014. Kurzfassung, 2015, www.kultur-kreativ-wirtschaft.de/KuK/Redaktion/PDF/monitoring-wirtschaftliche-eckdaten-kuk-2014,property=pdf,bereich=kuk,sprache=de,rwb=true.pdf (8.4.2016).

¹⁰ Vgl. Gabriele Schulz/Olaf Zimmermann/Rainer Hufnagel, *Arbeitsmarkt Kultur: Zur wirtschaftlichen und sozialen Lage in Kulturberufen*, Berlin 2013.

merksamkeitsmarkt:¹¹ Sie wollen Aufmerksamkeit erzielen, damit die von ihnen erschaffenen beziehungsweise zu vermarktenden Werke wahrgenommen und im besten Falle gekauft werden. Denn nur wenn eine Wahrnehmung erfolgt, wenn Menschen bereit sind, einen Preis für das Hören, Lesen oder Sehen eines Werkes zu bezahlen, kann tatsächlich eine ökonomische Wertschöpfung innerhalb der Kultur- und Kreativwirtschaft aus dem Werk erfolgen.

Mit dem Aufmerksamkeitsmarkt ist der ökonomische Markt eng verbunden. In der Kultur- und Kreativwirtschaft geht es schlicht und ergreifend darum, mit Kunst, mit künstlerischen Werken, Geld zu verdienen – um das Ausgangsbild noch einmal zu bemühen: sehr viel Geld wie bei international erfolgreichen Filmproduktionen wie „Star Wars“ oder zumindest ausreichend Geld wie bei der lokalen Buchhandlung.

Zeitenwende Digitalisierung

Der Paradigmenwechsel der Kulturproduktion vom Nischenmarkt zum Welthandel wäre ohne die Digitalisierung undenkbar gewesen. Als 1998 die Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages „Deutschlands Weg in die Informationsgesellschaft“, die sogenannte Mosdorf-Kommission, ihren Schlussbericht¹² vorlegte, hätte wahrscheinlich niemand gedacht, wie sehr sich das Leben durch die Digitalisierung verändern würde.

Noch 1996 hatten die Bundesministerien für Wirtschaft sowie für Bildung und Technologie das „Forum Info 2000“ ins Leben gerufen, um mit Akteuren aus verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen die Chancen der Informationsgesellschaft zu erörtern. Ziel der Initiative war, die Akzeptanz der neuen Technologien zu verbessern. Beim ersten Treffen der Arbeitsgruppe Kunst und Kultur im Rahmen des Forums wurde vom damaligen Direktor der Kunsthochschule für Medi-

en in Köln, Siegfried Zielinski, vorgetragen, die Absolventinnen und Absolventen seiner Hochschule würden von ihrer Kunst nicht leben können – vielmehr würden sie einen zusätzlichen Broterwerb benötigen, um ihre Existenz sichern zu können. Junge Künstler sahen in den neuen Technologien und speziell im Internet ganz neue Verbreitungsformen und Entstehungsmöglichkeiten für gemeinsame künstlerische Werke. Andere betonten, dass auch im digitalen Zeitalter Künstler sowie Verwerter künstlerischer Leistungen einen ökonomischen Nutzen aus den Werken ziehen können müssten. Diese Dichotomie zwischen den vermeintlich unbegrenzten Möglichkeiten der neuen Technologien und ihren Chancen für Kunst und Kultur sowie den Gefahren für die ökonomische Verwertung von Kunst und Kultur zog sich auch durch die Arbeit der neuen Arbeitsgruppe Kunst und Kultur, die 2000 im Rahmen des Forums Informationsgesellschaft eingesetzt wurde.

Wie zuvor das Forum Info 2000 sollte das Forum Informationsgesellschaft die Akzeptanz neuer Technologien erhöhen. Heute ist diese in der Bevölkerung durchaus vorhanden. Die Mehrzahl der deutschen Haushalte ist mit Computern ausgestattet, der Umgang mit Computer und Internet ist längst in allen Altersgruppen selbstverständlich. Die zentrale Herausforderung des digitalen Zeitalters ist, den Ausgleich zu finden zwischen dem kostengünstigen Bereitstellen einer großen Menge an Informationen und der Gefahr, dass die ökonomischen Verwertungsmöglichkeiten so weit eingeschränkt werden, dass die Kulturwirtschaft existenziell bedroht wird. Somit hat das Urheberrecht speziell durch das Internet nochmals an Bedeutung gewonnen: Es ist heute das zentrale Marktordnungsrecht.

Noch nicht vergessen ist die Zeit, als die Musikwirtschaft aufgrund von Raubkopien unter massiven Umsatzeinbrüchen litt. Bessere und vor allem schnellere Übertragungsraten ermöglichen längst die digitale Verbreitung sehr großer Datenvolumen, die etwa bei der Übertragung von Filmen notwendig sind. Die Google-Tochter Youtube ist ein profitables Unternehmen, das sein Geld mit Werbung verdient und als Beiprogramm Filme und Musik bietet. Amazon stellt für den lokalen Buchhandel und vor allem die mittleren und

¹¹ Vgl. Olaf Zimmermann/Theo Geißler (Hrsg.), Künstlerleben: Zwischen Hype und Havarie, Berlin 2010.

¹² Vgl. Deutscher Bundestag, Schlußbericht der Enquete-Kommission, Zukunft der Medien in Wirtschaft und Gesellschaft – Deutschlands Weg in die Informationsgesellschaft vom 22.6.1998, <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/13/110/1311004.pdf> (8.4.2016).

großen Unternehmen, die nicht mit einem Spezialsortiment, einem innovativen Ansatz oder einem Universalsortiment aufwarten, ein ernstzunehmender Konkurrent dar. Und längst ist Amazon nicht mehr nur ein großes Versandhaus für Bücher und mehr, sondern hat Ambitionen ein Verlagshaus für Selbstverleger zu werden. Eine der neuesten Ideen ist, die Vergütung nach der Zahl der gelesenen Seiten von Ebooks zu bemessen – eine konsequente Anwendung des Aufmerksamkeitsmarktes auf Erlöse.

Die international agierenden US-amerikanischen Konzerne wie Google und Amazon unterscheiden sich von klassischen Kultur- und Kreativwirtschaftsunternehmen durch ihre Diversifikation. Sie verstehen sich als Plattformen, die für die präsentierten Inhalte am liebsten keine Verantwortung übernehmen und erwerben zugleich Rechte an Bildern, Texten und Tönen, um hiermit künftig auch in anderen Geschäftszweigen Geld zu verdienen.

Internationaler Handel

Ungefähr zeitgleich zur Begriffserweiterung von Kulturwirtschaft zu Kreativwirtschaft nahm 1995 die WTO in Genf ihre Arbeit auf. Grundsäulen der WTO sind bislang die drei Abkommen GATT (Allgemeines Zoll- und Handelsabkommen), GATS (Allgemeines Abkommen über den Handel mit Dienstleistungen) und TRIPS (Abkommen über den Schutz geistigen Eigentums). Das älteste der dreien, GATT, regelt den Handel mit Gütern. Im Kern ist es noch ein Zollabkommen mit der Zielsetzung, durch eine Senkung der Zölle den Welthandel zu befördern. Die GATT-Verhandlungen wurden 1994 abgeschlossen und führten zur Gründung der WTO. GATS, dessen Kernanliegen die Liberalisierung des Handels mit Dienstleistungen war, trat 1995 in Kraft.¹³

Das entscheidende Merkmal dieser Abkommen ist, dass einmal gemachte Zusagen nicht zurückgenommen werden können. Für den Kulturbereich heißt das konkret, dass etwa das Pressewesen oder auch der kleine kulturwirtschaftliche Bereich der Zirkusse nicht mehr in Freihandelsabkommen von WTO-

Mitgliedern ausgenommen, also geschützt werden können. Denn diese Bereiche sind bereits im Rahmen des GATS liberalisiert worden und gelten daher in allen folgenden Abkommen, die sich auf WTO-Vereinbarungen stützen. Von der Liberalisierung ausgenommen sind bislang im weiteren Kulturbereich nur die hoheitlichen Bereiche, also etwa Schulen und Hochschulen. Der nicht-hoheitliche Bildungsbereich, also private Hochschulen und Weiterbildungseinrichtungen, stehen hingegen im Fokus der Liberalisierung.

Im Rahmen von TTIP, also dem zurzeit verhandelten Freihandelsabkommen zwischen der Europäischen Union und den USA, haben die USA für diese Bereiche bereits offensiv Interesse an einem verbesserten Marktzugang angemeldet. Konkret sorgt man sich im deutschen Kulturbereich um den Erhalt der Buchpreisbindung, um die Existenz des öffentlich-rechtlichen Rundfunks und um die Finanzierung von Kultureinrichtungen mit öffentlichen Mitteln sowie um die Vielfalt der kleinen kulturwirtschaftlichen Betriebe, die einem ungebremsen Konkurrenzdruck durch die großen US-Medienunternehmen nur wenig entgegensetzen hätten.¹⁴ Zwar sieht das Verhandlungsmandat¹⁵ der EU-Mitgliedstaaten an die EU-Kommission für TTIP vor, den audiovisuellen Bereich aus dem Freihandelsabkommen auszunehmen, sodass den amerikanischen Medienkonzernen der europäische Markt verschlossen bliebe. Für andere Kultursektoren sind im Verhandlungspaket jedoch keine Ausnahmen geplant. Selbst der öffentlich-rechtliche Rundfunk kann sich einer Ausnahmeregelung nicht sicher sein, da die USA den Rundfunk oftmals im Telekommunikationssektor und nicht im audiovisuellen Bereich einordnen. Weiter sind im TTIP-Mandat ausdrücklich Verhandlungen zum geistigen Eigentum, also dem Urheberrecht vorgesehen.

¹⁴ Vgl. Olaf Zimmermann, Die Vermarktung der Welt. Warum sich Kulturschaffende gegen das Freihandelsabkommen TTIP wehren müssen, Februar 2015, www.zeitzeichen.net/geschichte-politik-gesellschaft/ttip_13491 (8.4.2016).

¹⁵ Vgl. Rat der Europäischen Union, Leitlinien für die Verhandlungen über die transatlantische Handels- und Investitionspartnerschaft zwischen der Europäischen Union und den Vereinigten Staaten von Amerika, 9.10.2014, www.bmwi.de/BMWi/Redaktion/PDF/S-T/ttip-mandat,property=pdf,bereich=bmwi2012,sprache=de,rwb=true.pdf (8.4.2016).

¹³ Vgl. O. Zimmermann/T. Geißler (Anm. 1).

CETA ist zwischen der EU-Kommission und der kanadischen Regierung bereits ausverhandelt, in Kürze werden der Europäische Rat und das Europäische Parlament über das Abkommen abstimmen. Unklar ist derzeit noch, ob es sich um ein reines Handelsabkommen handelt und somit die Abstimmung in den nationalen Parlamenten der EU-Mitgliedstaaten nicht mehr erforderlich ist. Kanada hat in dem Abkommen den Kultur- und Mediensektor weitgehend ausgenommen, europäische Kultur- und Medienunternehmen werden also keinen erleichterten Marktzutritt in Kanada bekommen. Die EU-Kommission hat für die EU-Mitgliedstaaten den Kultur- und Mediensektor hingegen nicht in gleichem Maße ausgenommen.

Die Bundesregierung hat 2015 die Gefahren für den Kulturbereich durch TTIP eingeräumt. Um diese einzudämmen, haben das Bundesministerium für Wirtschaft und Energie und die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien in einem gemeinsamen Positionspapier¹⁶ unter anderem festgehalten:

- dass Regelungen im Urheberrecht einer effektiven Durchsetzung von Urheber- und verwandten Schutzrechten nicht entgegenstehen dürfen,
- dass die Ausnahmen für audiovisuelle Medien zukunftsfest gemacht werden,
- dass die gesetzgeberischen Gestaltungsräume des europäischen und nationalen Gesetzgebers zum Schutz der kulturellen Vielfalt nicht eingeschränkt werden dürfen,
- dass im Telekommunikationsbereich keine Einschränkungen zur Meinungsvielfalt eröffnet werden,
- dass die von den USA angestrebte neue Kategorie der „digitalen Güter“ – neben den bereits existierenden Kategorien der Güter und Dienstleistungen – nicht eingeführt wird.

Der letzte Punkt verweist auf eine der großen Herausforderungen der globalen Handelspolitik für die Kultur- und Kreativwirtschaft:

¹⁶ Vgl. Bundesregierung, Positionspapier der Bundesregierung zu den TTIP-Verhandlungen der EU-Kommission mit den USA im Bereich Kultur und Medien, 7.10.2015, www.bundesregierung.de/Content/DE/_Anlagen/BKM/2015/2015-10-07-positionspapier-ttip.pdf?__blob=publicationFile&v=1 (8.4.2016).

Von der Einführung dieser neuen Werke-kategorie würden vor allem US-amerikanische Internetgiganten profitieren. Bestehende Regeln zum Schutz der kulturellen Vielfalt, zum Schutz der Rechte von Urhebern und anderen Rechteinhabern könnten dadurch infrage gestellt werden. Mit der neuen Werke-kategorie könnten bestehende Schutzmaßnahmen, die eben nur für jene Güter und Dienstleistungen gelten, für die sie ausgehandelt wurden, ausgehebelt oder unterlaufen werden. Im schlimmsten Fall würden sie ihre Schutzfähigkeit verlieren.

Kulturpolitik für die Kultur- und Kreativwirtschaft

Was kann die Kulturpolitik für die Kultur- und Kreativwirtschaft tun? Die Bundesregierung hat bereits vor einigen Jahren die Initiative „Kultur- und Kreativwirtschaft“ ins Leben gerufen. Die jährlich erscheinenden Monitoringberichte, Wettbewerbe, Tagungen und Publikationen informieren über den Wirtschaftszweig und tragen zur Sichtbarkeit der Branche bei. Dies reicht jedoch nicht aus.

Kulturpolitik für die Kultur- und Kreativwirtschaft muss mit anderen Politikbereichen¹⁷ verzahnt werden. Wenn etwa die digitale Wirtschaft gestärkt werden soll, kann und darf es nicht nur um Kabel, Reichweiten und Übertragungskapazitäten gehen, sondern auch um jene Inhalte, die in den Netzen transportiert werden und um die Künstler, die das entsprechende Werk schaffen beziehungsweise vermarkten. Technik braucht Inhalte: Technische Verbreitungswege oder Plattformen sind kein Wert an sich, sie erhalten ihre Relevanz erst durch die Inhalte, die sie transportieren oder bereitstellen. Diese Inhalte produziert die Kultur- und Kreativwirtschaft. Die Geschichte des Wirtschaftszweiges zeigt, dass eine Wechselwirkung zwischen Verbreitungsweg und Kunstwerk besteht, die wechselseitig wirkt.

Ausgangspunkt der Kultur- und Kreativwirtschaft ist das künstlerische Werk, das von einem Urheber geschöpft und gegeben-

¹⁷ Vgl. Olaf Zimmermann, Kulturpolitik auf den Punkt gebracht: Kommentare und Begriffe, Berlin 2014.

nenfalls von einem ausübenden Künstler interpretiert wird. Das künstlerische Werk ist zugleich Rohstoff und Beginn der Wertschöpfungskette in der Kultur- und Kreativwirtschaft sowie teilweise auch in der digitalen Wirtschaft. Künstler und Verwerter künstlerischer Leistungen befinden sich in einem symbiotischen Verhältnis, wie es etwa bei der Künstlersozialversicherung seit mehr als 30 Jahren in Deutschland zum Ausdruck kommt. Eine zukunftsweisende Kulturpolitik sollte ebenfalls vom künstlerischen Werk ausgehen. Dazu zählt, das Urheberrecht zu stärken. Ein erheblicher Teil der Kultur- und Kreativwirtschaft lebt von der Nutzung, der Lizenzierung und dem Verkauf von Rechten. In vielen Branchen geht es nicht um physische Werke, die von A nach B verkauft werden, sondern um Rechte, die für längere oder kürzere Zeit genutzt werden können. Das deutsche Urheberrecht stellt den Urheber in den Mittelpunkt, der unverbrüchlich mit seinem Werk verbunden ist und einen ökonomischen Nutzen aus dessen Verwertung ziehen kann.

Zugleich muss die Kulturpolitik die internationale Handels- und Rechtspolitik im Blick behalten. Denn diese ist nicht nur relevant für die Märkte, die in einem internationalen Wettbewerb stehen, ihre Auswirkungen können auch lokale Märkte betreffen. Ein besonderes Augenmerk gilt der Urheberrechtspolitik, der Telekommunikationspolitik sowie der möglichen Schaffung neuer Werbekategorien im Handelsrecht.

Bård Kleppe

Risikogeschäft: Kulturpolitik und ihre Folgen für dar- stellende Künstler

Im Rahmen ihrer Kulturpolitik unterhalten fast alle westlichen Länder Theater. In manchen Ländern betreibt der Staat eigene Theater, in anderen sind die

Häuser überwiegend als Nichtregierungsorganisationen organisiert und erhalten öffentliche Unterstützung – von der Zentralregierung, der regionalen oder kommunalen Ebene oder von öffentlichen Stellen wie dem British Arts Council.¹

Obgleich die öffentliche Hand selten dahingehende Richtlinien formuliert, fördert die Mittelzuweisung bestimmte Organisationsstrukturen und -systeme im Theaterbereich. Diese beeinflussen wiederum sowohl die Jobsicherheit als auch die Möglichkeiten künstlerischer Entwicklung der darstellenden Künstlerinnen und Künstler.

Der Kulturwissenschaftler Dragan Klaic unterscheidet zwei grundlegende Modelle der Theaterproduktion: Das Repertoiretheater mit einem festen Ensemble einerseits und das autonome Theater der von vielen kleinen Ensembles geprägten „freien Szene“ andererseits.² Seit der Gründung des Moskauer Künstlertheaters durch Konstantin S. Stanislawski 1898 entwickelte sich das Repertoiretheater zum vorherrschenden Modell in Europa. Stanislawski etablierte eine professionelle Theatergruppe mit einem Ethos, das Kollektivität förderte.³ Die Gruppe sollte aus Schauspielerinnen und Schauspielern verschiedenen Alters bestehen, die alle mehrere Rollen spielen und sich im Rahmen des Ensembles über lange Zeit entwickeln konn-

Bård Kleppe

M.A., geb. 1978; Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Geistes- und Kulturwissenschaften des University College of Southeast Norway sowie am Telemark Research Institute in Bø/Norwegen.

kleppe@tmforsk.no

ten. Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurden Hunderte solcher Repertoiretheater gegründet.⁴ Heute sind die Unterhaltskosten für ein Theater deutlich höher. Besonders kostenaufwendig sind die großen Repertoiretheater: 2013 erhielten etwa in Deutschland 142 Theater rund 2,4 Milliarden Euro – das sind durchschnittlich 16 Millionen Euro pro Theater.⁵ Zugleich leiden viele Häuser an institutioneller Erfolglosigkeit, Verödung oder künstlerischer Stagnation.⁶ Dies führte entweder zu einer Neugestaltung des gesamten Sektors, wie etwa in Großbritannien während der 1980er Jahre, oder aber zu einem beträchtlichen Anstieg der öffentlichen Ausgaben, wie in Deutschland und Norwegen.⁷ Gleichzeitig wurde im Diskurs um Kulturförderung ein neues Ideal künstlerischer Arbeit formuliert:⁸ Kreativarbeiter sollen zum ökonomischen Wachstum beitragen, statt lediglich von staatlicher Unterstützung zu leben.

Übersetzung aus dem Englischen: Kirsten E. Lehmann, Köln.

⁴ Vgl. Ineke van Hamersveld/Cas B. Smithuijsen, *State on Stage. The Impact of Public Policies on the Performing Arts in Europe*, Amsterdam 2012.

⁵ Vgl. Dragan Klaic, *Resetting the Stage: Public theatre between the market and democracy*, Bristol 2013, S. 37 ff.

⁶ Vgl. ebd. sowie Laurence Senelick, *National on Compulsion: The Moscow Art Theatre*, in: Stephen Wilmer (Hrsg.), *National Theatres in a Changing Europe*, London 2008, S. 120–137.

⁷ Vgl. D. Klaic (Anm. 2).

⁸ Vgl. Deutscher Bühnenverein, *Theaterstatistik Summentabellen*, www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html?cmsDL=b7381b25f1bf8c537d4a8a51b87dc53d (14. 4. 2016).

⁹ Vgl. Mervi Taalas, *Generalised Cost Functions for Producers of Performing Arts. Allocative Inefficiencies and Scale Economies in Theatres*, in: *Journal of Cultural Economics*, 21 (1997) 4, S. 335–353; Knut Løyland/Vidar Ringstad, *Norwegian Subsidized Theatres. Failure or Future?*, in: *International Journal of Cultural Policy*, 21 (2007) 4, S. 407–417.

¹⁰ Vgl. William J. Baumol/William G. Bowen, *Performing Arts, the Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theatre, Opera, Music and Dance*, London 1968.

¹¹ Vgl. Richard E. Caves, *Creative industries: Contracts between Art and Commerce*, Cambridge MA 2000; David Hesmondhalgh/Sarah Baker, *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*, London 2011; ders., *The Cultural Industries*, Los Angeles–London 2012³; Angela McRobbie, *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*, London 2016.

Die meisten Künstler leben mit Risiken, zumal es generell mehr Künstler gibt als Bedarf an künstlerischer Produktion.⁹ Dem Risiko der Unterbeschäftigung oder gar Arbeitslosigkeit sehen sich folglich die meisten Künstler dauerhaft ausgesetzt. Dies zieht das Risiko des Verlusts der sozialen Sicherheit nach sich beziehungsweise das Risiko, die eigene Familie nicht ernähren zu können. Um diesen Risiken zu begegnen, arbeiten viele Künstler zusätzlich noch in anderen Berufen. Vielen gilt darüber hinaus das Risiko als integraler Bestandteil künstlerischen Schaffens.¹⁰ Die Risikosteuerung und -begrenzung nimmt heute einen wichtigen Teil der staatlichen Sozial- und Kulturpolitik ein.¹¹ Laut dem Soziologen Gøsta Esping-Andersen werden gesellschaftliche Risiken in den westlichen Gesellschaften entweder von der Familie, dem Markt oder dem Sozialstaat aufgefangen.¹² In ähnlicher Weise wird das kulturpolitische Risikomanagement vom einzelnen Künstler oder der Kunsteinrichtung wie dem Theater übernommen. In manchen Systemen begrenzt weitgehend der Staat das Risiko.

Wie wirken sich verschiedene kulturpolitische Systeme und Arten der Theaterorganisation auf die Wohlstandssituation und künstlerische Entwicklung von Künstlern aus? Wie erleben Künstler ihr jeweiliges Risiko – und wie begrenzen und steuern die verschiedenen Einrichtungen und kulturpolitischen Systeme dieses Risiko? Der vorliegende Artikel

⁹ Vgl. Pierre-Michel Menger, *Artistic Labor Markets. Contingent Works, Excess Supply and Occupational Risk Management*, in: Victor Ginsburgh/David Throsby (Hrsg.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Amsterdam 2006; Hans Abbing, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam 2002; Carlos Casacuberta/Néstor Gandelman, *Multiple Job Holding: The Artist's Labour Supply Approach*, in: *Applied Economics*, 44 (2012) 3, S. 323–337; Per Mangset et al., *Why Are Artists Getting Poorer? About the Reproduction of Low Income among Artists*, in: *International Journal of Cultural Policy*, 2016 (i. E.).

¹⁰ Vgl. Nathalie Heinich, *The Glory of Van Gogh: An Anthropology of Admiration*, New Jersey 1997; Sigrid Røyseng et al., *Young Artists and the Charismatic Myth*, in: *International Journal of Cultural Policy*, 13 (2007) 1, S. 1–16.

¹¹ Vgl. W. Baumol/W. Bowen (Anm. 7); Anthony Giddens, *Runaway World: How Globalisation Is Reshaping Our Lives*, London 2002, S. 25.

¹² Vgl. Gøsta Esping-Andersen, *Social Foundations of Postindustrial Economies*, Oxford 1999, S. 33.

soll diese Fragen anhand dreier Fallbeispiele aus Norwegen, Großbritannien und den Niederlanden beantworten. Die drei porträtierten Schauspieler sind Teilnehmer einer empirischen Vergleichsstudie zur Politik der darstellenden Künste. Auch wenn ihre Karrieren nicht stellvertretend für die aller Schauspielerinnen und Schauspieler betrachtet werden können, zeigen sie die unterschiedlichen Arbeitsbedingungen professioneller Theaterschauspieler in verschiedenen Ländern und kulturpolitischen Systemen. Bei allen dreien handelt es sich um Familienväter um die 40, die als Schauspieler in einem großen Theater arbeiten. Basierend auf der durch den Soziologen Ulrich Beck entwickelten Theorie der Risikogesellschaft wird zugleich gefragt, wie die Künstler ihr Risiko erleben und wie die jeweiligen kulturpolitischen Systeme sie bei ihrer Risikosteuerung und -begrenzung unterstützen.¹³

Erik aus Norwegen und Hugh aus Großbritannien

Erik absolvierte vor 15 Jahren eine Schauspielausbildung an der Theaterakademie in Oslo.¹⁴ Anschließend ging er an eines der größten Repertoiretheater Norwegens, bei dem er auch heute noch beschäftigt ist. Seit knapp 50 Jahren wird das Haus staatlich gefördert, das Budget des Theaters besteht zu 80 Prozent aus öffentlichen Geldern. Heute beschäftigt es rund 160 Personen, davon etwa 60 Schauspieler; gespielt wird auf drei Bühnen. Erik hat ein Dauerengagement und wirkt an einer breiten Palette von Theaterproduktionen von klassischen und modernen Dramen bis hin zu Musicals und Theaterstücken für Kinder mit. Durchschnittlich nimmt er jedes Jahr an drei Stücken teil und ist nahezu konstant beschäftigt. Hin und wieder nimmt er Urlaub, um an anderen Theater- und Fernsehproduktionen mitzuwirken. Seinen Job hält Erik für sicher. In der Tat unterscheiden sich seine Arbeitsbedingungen kaum von denen anderer norwegischer Staatsbediensteter. Er verdient in etwa so viel wie ein Lehrer, erhält später eine anständige Rente und profitiert von großzügigen Sozialleistungen. Dies

trifft jedoch nicht auf alle seine Kolleginnen und Kollegen zu: Nur 40 Prozent der norwegischen Schauspieler sind vollzeitbeschäftigt. Laut Erik steht und fällt das Arbeitsumfeld wesentlich mit den Entscheidungen des künstlerischen Leiters. Die Art der Führung des Ensembles bestimmt über das Wohlergehen und die künstlerische Entwicklung der Schauspieler. Tatsächlich erhalten drei Schauspieler aus Eriks Ensemble selten Rollen. Die Sorge, nicht genug spielen und seine Fähigkeiten zeigen zu können, erscheint als die größte Belastung im Ensemble. Zusammenfassend ist festzuhalten, dass fest engagierte Darstellerinnen und Darsteller an einem norwegischen Theater zwar kein hohes soziales Risiko tragen – kommen sie jedoch nicht auf ausreichende Spielzeit, können sie sich künstlerisch nicht weiterentwickeln.

Mit 21 absolvierte Hugh eine Schauspielausbildung in London. In Großbritannien gibt es vergleichsweise viele Schauspielschulen, die Konkurrenz um jede Rolle ist entsprechend groß. Nach der Ausbildung wirkte Hugh zunächst in zahlreichen Unterhaltungsshows mit. Gegenwärtig probt er für sein erstes Stück am Britischen Regionaltheater (BRT). Er hat bisher noch nie mit dem Regisseur oder den anderen Schauspielern zusammengearbeitet. In Großbritannien engagieren die meisten Theater ihre Schauspieler für jeweils ein Stück. Noch bis in die 1980er Jahre arbeiteten die meisten Regionaltheater des Landes in der Tradition Stanislawskis. Sie stellten also für mindestens eine Theatersaison ein Ensemble zusammen, probten auf eigenen Bühnen und zeigten eine bestimmte Anzahl von Stücken. Dann erschütterte eine Finanzkrise die meisten britischen Regionaltheater. Die Inflation führte zur Kostenexplosion, die Staatsausgaben wurden gekürzt und einige Theater mussten schließen.¹⁵ Die überlebenden Häuser mussten drastische Kürzungen hinnehmen, die auch zur Entlassung von ganzen Ensembles und zur Aufgabe von Repertoirespielplänen führten.

Heute kombiniert das BRT wie die meisten Regionaltheater Englands einen Spielplan aus Haus-, Co- und Gastspielproduk-

¹³ Vgl. Ulrich Beck, *Risikogesellschaft*. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt/M. 1986.

¹⁴ Die Namen der Schauspieler und Theater wurden aus Datenschutzgründen geändert.

¹⁵ Vgl. Olivia Turnbull, *Bringing Down the House: The Crisis in Britain's Regional Theatres*, Bristol, 2008, S. 72.

tionen. Für jedes Stück werden Schauspieler engagiert. Aufgrund der hohen Bewerberzahl werden jene ausgesucht, die „typengenaue“ zur Rolle passen. Das Engagement läuft für die Zeit der Proben (drei bis vier Wochen) sowie der anschließenden Zeit der En-suite-Vorstellungen (zwei bis vier Wochen). Einer dieser Schauspieler ist Hugh. Über seinen Agenten erhielt er drei Monate vor Probenbeginn die Zusage. Anschließend traf er Vorbereitungen für die zwei Monate, in denen er nicht bei seiner Familie in London sein kann. Er musste eine Unterkunft suchen, für deren Unterhalt er zusätzlich zu seiner festen Gage von 500 Pfund pro Woche wöchentlich weitere 150 Pfund erhält.¹⁶ Nach der Zusammenarbeit mit dem BRT wird Hugh ein neues Engagement suchen, viel mit seinem Agenten telefonieren und sich um Einladungen zu Vorsprechen bemühen. Mitunter muss er auch einmal zwei Wochen ohne Gage auskommen. Die generelle Jobunsicherheit und die fehlende Einkommenssicherheit empfindet Hugh als Belastung, auch für sein Privatleben. In Großbritannien ist es ein Risikogeschäft, Schauspieler zu sein.

Kreative Arbeit und Risiko

Ulrich Beck beschreibt den hier relevanten Wandel moderner Gesellschaften wie folgt: „Es kommt immer stärker zu einer Abspaltung eines Vollbeschäftigungs- von einem System der flexiblen, pluralisierten individualisierten Unterbeschäftigung.“¹⁷ Die Arbeitssituationen von Erik und Hugh kann durchaus entlang dieser Beschreibung interpretiert werden: Während Erik von einem standardisierten Beschäftigungsverhältnis profitiert und vorwiegend an einem Ort arbeitet, erlebt Hugh genau die von Beck beschriebene Entwicklung und ist daher ein typischer Vertreter der neuen unterbeschäftigten Kreativarbeiter.¹⁸ Wie die meisten seiner britischen Kollegen ist Hugh nicht vollzeitbeschäftigt, sondern ständig auf der Suche nach neuen Engagements – sei es im Theater, Radio, Fernsehen oder in der Werbung.

¹⁶ Vgl. UK Theatre, Equity Subsidised Repertory Agreement Rates for 2015–16, www.uktheatre.org/Downloads/ratesofpay/UKTheatreEquitySubReprates20152016.pdf (14. 4. 2016).

¹⁷ U. Beck (Anm. 13), S. 152.

¹⁸ Vgl. D. Hesmondhalgh/S. Baker (Anm. 8).

Die Kulturwissenschaftler David Hesmondhalgh und Sarah Baker diskutieren die persönlichen Folgen für Künstler, die unter den Bedingungen der Risikogesellschaft und Unterbeschäftigung arbeiten.¹⁹ Ähnlich wie bei Hugh gehört die permanente Sorge um den nächsten Job auch für ihre Gesprächspartner zum Alltag. Das führe zu „Nervosität, Angst und selbst Panikattacken als wiederkehrende Aspekte ihres Arbeitslebens“.²⁰ Viele leiden zudem unter geringem Selbstwertgefühl, Vetzlichkeit und Selbstzweifeln. Dennoch bewerben sich jährlich Tausende an den Schauspielschulen. In Großbritannien führt das liberale Bildungssystem in Kombination mit einem liberalen Beschäftigungssystem zu einer überwältigenden Anzahl an Schauspielern, die auf einen riskanten Arbeitsmarkt drängen.²¹ Laut einer aktuellen Studie bleiben fast 90 Prozent von ihnen unterbeschäftigt.²² „Sie verzichten auf finanziellen Lohn und Sicherheit zugunsten kreativer Autonomie“, so Hesmondhalgh.²³ Doch wie kreativ und autonom sind sie wirklich?

Am Norwegischen Theater hat Erik Einfluss auf seine Arbeit. So kann er etwa im Rahmen eines Künstlergremiums mitentscheiden, welchen Part er in einem Stück übernimmt. Als Ensemblemitglied spielt er außerdem verschiedene Rollen und kann sein künstlerisches Potenzial zur Interpretation verschiedener Charaktere einbringen. In Großbritannien beschränkt sich Hughs Arbeit hingegen vor allem auf Rollen, die zu seinem Äußeren und seinen Talenten passen. Die Möglichkeiten, als Schauspieler zusätzliche kreative Fähigkeiten zu entwickeln, sind entsprechend begrenzt. Wie bereits im Rahmen einer früheren Studie festgestellt, scheint die künstlerische Kreativität in bürokratisch organisierten Repertoiretheatern keineswegs eingeschränkt zu werden.²⁴ Vielmehr schei-

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Ebd. S. 122.

²¹ Vgl. Per Mangset et al., For mange fattige kunstnere, in: *Nytt Norsk Tidsskrift*, 27 (2010) 4, S. 389–400.

²² Vgl. Equity, Equity Membership Survey Summary 2013, www.equity.org.uk/documents/2013-equity-membership-survey-summary/surveysummary-12122013.pdf (14. 4. 2016).

²³ D. Hesmondhalgh/S. Baker (Anm. 8), S. 261.

²⁴ Per Mangset et al., Artists in an Iron Cage? Artists' Work in Performing Arts Institutions, in: *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 42 (2012) 4, S. 156–175.

nen sie Raum für kreative Entwicklung zu schaffen, der freiberuflichen Schauspielern verwehrt bleibt.

Nichtsdestotrotz sind norwegische Theater zu 80 Prozent auf öffentliche Mittel angewiesen, während britische Theater mit weniger als 50 Prozent überleben können.^{F25} Die Kosten für ein Repertoiretheater mit vernünftigen Arbeitsbedingungen sind beträchtlich – und im Falle Norwegens steigen sie rapide.^{F26} Gibt es für Theaterpolitik und Theaterorganisation einen dritten Weg?

Johann aus den Niederlanden

In den Niederlanden gibt es heute keine großen Repertoiretheater mehr. Diese Tradition brach 1969 zusammen und hinterließ eine Theaterlandschaft mit autonomen Ensembles, die in erheblichem Maße mit öffentlichen Geldern gefördert werden. Als Teil der Culturele Basisinfrastructuur wurden einige dieser Einrichtungen im Laufe der vergangenen zehn Jahre verstärkt subventioniert: Auf der Basis ihrer vorangegangenen künstlerischen und finanziellen Erfolge, die von einer unabhängigen Kommission ermittelt werden, erhalten die Einrichtungen in einem Vierjahresrhythmus öffentliche Gelder. Ensembles, die bei der Evaluierung nicht gut abschnitten, müssen hingegen Kürzungen hinnehmen.

Johann absolvierte vor 15 Jahren die Abschlussprüfung an einer renommierten holländischen Theaterakademie und arbeitete anschließend in einem der großen Ensembles des Landes. Nach einigen ersten Erfolgen erhielt er das Angebot, ins Ensemble eines angesehenen holländischen Regisseurs zu wechseln. Mit ihm arbeitete Johann zunächst in zwei verschiedenen Theatergruppen zusammen, bevor er festes Mitglied der Holländischen Theatergruppe (HTG) wurde, die dank zahlreicher positiver Beurteilungen mit Subventionen ausgestattet ist.

^{F25} Vgl. National Portfolio Organisations, Annual Survey 2012/2013, London 2013.

^{F26} Vgl. K. Løyland/V. Ringstad (Anm. 6); Georg Arnestad, Tala i Kulturløftet. Del 1 Kulturløftet i det statlege kulturbudsjettet 2005–2013, November 2012, www.regjeringen.no/globalassets/upload/kud/styrer_raad_utvalg/kulturutredningen/arnestad_tala_i_kulturloftet_del_i.pdf (14. 4. 2016).

Johanns Karriere lässt sich mit der vieler holländischer Kollegen vergleichen: Viele arbeiten über einen bestimmten Zeitraum im Ensemble einer Regisseurin oder eines Regisseurs.

Innerhalb der HTG gibt es verschiedene Vertragsmodelle. Manche Schauspieler werden für ein Jahr engagiert, andere dauerhaft verpflichtet. Im Gegensatz zu Erik aus Norwegen ist es für Johann schwieriger, außerhalb des Ensembles zu arbeiten. In ihrer Spielplanung hat die HTG Johann bereits für Jahre eingeplant. Er hat sich dem Ensemble gegenüber daher mehr oder weniger fest verpflichtet. Dies ist einer der Gründe, warum manche Schauspieler gar nicht Teil eines Ensembles sein wollen. Auch wenn Freiheiten durch die Mitgliedschaft in einem Ensemble beschnitten werden, bietet sie Vorteile hinsichtlich der künstlerischen Entwicklung: Ein Schauspieler kann dauerhaft auf der Bühne stehen, verschiedene Charaktere spielen und von den Kollegen im Ensemble lernen.

Paradoxerweise ähnelt die Organisationsform der HTG folglich mehr dem Repertoiretheater Stanislawskis als das britische oder das norwegische Theaterkonzept. Obwohl das Konzept der Repertoiretheater in den Niederlanden vor mehr als 40 Jahren zusammenbrach, entschied sich die HTG aus künstlerischen Gründen, mit einem festen Ensemble zusammenzuarbeiten. „Auf lange Sicht“, so der künstlerische Leiter, „bietet wohl nur die Arbeit mit einem Ensemble Bedingungen für richtig gutes Theater.“

Das Konzept der HTG spiegelt aber keinen generellen Trend der Theaterorganisation in den Niederlanden wider. Anders als in Norwegen, Deutschland oder Teilen der britischen Theaterlandschaft sind die Theatergruppen hier auf vielfältige Weise organisiert.^{F27} Gleichwohl ist die HTG ein interessantes Beispiel für eine Einrichtung, die Künstlern sichere Arbeit, Sozialleistungen, ein ordentliches Gehalt und Möglichkeiten zur künstlerischen Entwicklung bietet – und dies einzig aus der Motivation heraus, große Kunst hervorzubringen. Die Arbeitssicherheit der Künstler steht keineswegs im Wider-

^{F27} Vgl. Hans van Maanen, The Dutch Theatre System. A World of Independents, in: Theatre Research International, 27 (2002) 2, S. 178–191.

spruch zur künstlerischen Entwicklung – im Gegenteil: Sicherheit für Schauspieler bedeutet nicht zuletzt auch Sicherheit für Regisseure, Schauspieler dauerhaft an sich binden zu können.

Zusammenfassung

Erik, Hugh und Johann müssen unter verschiedenen Bedingungen ihre Risiken steuern und begrenzen. Das liegt zum Teil am besonderen Geschäftsmodell ihrer jeweiligen Theater, aber auch an der Kulturpolitik ihres Landes.

Als die britischen Theater in den 1980er Jahren finanzielle Schwierigkeiten bekamen, wurde das Risiko durch Zeitverträge auf die darstellenden Künstler verlagert. In Norwegen dagegen hat die öffentliche Hand die Subventionen für Theaterinstitutionen erhöht, sodass die Theater keine größeren Veränderungen durchlaufen mussten. In den Niederlanden wird das Risiko im Großen und Ganzen vom staatlich unterstützten Kollektiv der Theatergruppe getragen. Durch eine aktive Kulturpolitik mit regelmäßigen Evaluationen erhalten künstlerische Einrichtungen hier eine Unterstützung entsprechend ihrer Leistungen. Wenn politische Entscheidungsgremien deren Arbeit für unzulänglich halten, können sie ihre Unterstützung anderen Gruppen zukommen lassen. Während also das britische Modell zu einer Individualisierung künstlerischer Arbeit geführt hat, fördert das holländische Modell kollektive Arbeit. Kunst zu schaffen und die Risiken zu steuern und zu begrenzen wird dadurch zur Verantwortung jedes einzelnen Ensemblemitglieds.

Jens Adam

Zwischen Selbstdarstellung und „Arbeit an der Weltvernunft“: Wohin treibt die deutsche Auswärtige Kulturpolitik?

Innerhalb des Auswärtigen Amtes wird die Auswärtige Kulturpolitik – neben politischer Diplomatie und den Außenwirtschaftsbeziehungen – häufig als „Dritte Säule“¹ der deutschen Außenpolitik bezeichnet. So lässt sich durch die Geschichte der Bundesrepublik nachzeichnen, dass die staatliche Förderung der wissenschaftlichen und kulturellen Außenbeziehungen immer auch als Beitrag zur Unterstützung jeweils zentraler politischer Zielsetzungen auf internationalen Bühnen betrachtet wurde.

Jens Adam

M.A., geb. 1971; Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin, Mohrenstraße 40/41, 10117 Berlin.

adamjens@cms.hu-berlin.de

Nach dem Zweiten Weltkrieg war es etwa das grundlegende Anliegen außenpolitischer Eliten, die junge Bundesrepublik als einen vertrauenswürdigen und konstruktiven Partner zu positionieren und somit auch sukzessive die Handlungsspielräume zur Gestaltung bilateraler Beziehungen und multilateraler Zusammenarbeit zu vergrößern.² „Kultur“ erschien vor diesem Hintergrund als ein geeigneter Modus, um durch die Mobilisierung von Bildern einer demokratischen, weltoffenen und zivilisierten Gesellschaft das „An-

¹ So eine viel zitierte Formulierung von Willy Brandt.

² Vgl. Kurt-Jürgen Maaß, Überblick: Ziele und Instrumente der Auswärtigen Kulturpolitik, in: ders. (Hrsg.), Kultur und Außenpolitik. Handbuch für Studium und Praxis, Baden-Baden 2009, S. 25–32; Kurt Düwell, Zwischen Propaganda und Friedensarbeit – 100 Jahre Geschichte der deutschen Auswärtigen Kulturpolitik, in: ebd., S. 61–111.

sehen Deutschlands wiederherzustellen“ sowie „die Wiedereingliederung des deutschen Volkes in die internationale Gemeinschaft“ zu unterstützen.[¶] Formate zur kulturellen Selbstdarstellung, die Förderung der deutschen Sprache im Ausland sowie zunehmend die internationale Vernetzung deutscher Kulturschaffender und Wissenschaftler rückten in den Mittelpunkt des Politikbereichs. Elementare außenpolitische Zielsetzungen – wie etwa die Westbindung oder die europäische Integration – spiegeln sich auch in der Verteilung von Ressourcen und dem Aufbau einer kulturpolitischen Infrastruktur wider: So setzte der wichtigste deutsche Kulturmittler, das Goethe-Institut, insbesondere in den ersten Jahrzehnten des Kalten Krieges klare Schwerpunkte im westlichen Europa.

Für die Diskussion des konzeptionellen Anspruchs und der praktischen Umsetzung Auswärtiger Kulturpolitik, aber auch für das Verständnis aktueller Entwicklungen, ist die Beleuchtung zweier Dimensionen grundlegend: einerseits die Beziehung zwischen „Kultur“ und „Politik“ als den beiden bereits im Namen aufgerufenen Grundbegriffen; andererseits das Verhältnis zwischen Infrastrukturen, Ressourcen und Zielsetzungen als den zentralen Rahmenbedingungen.

Kultur und Politik

Die Beziehung zwischen „Kultur“ und „Politik“ ist in offiziellen Erklärungen zur Auswärtigen Kulturpolitik von einer gewissen Ambivalenz geprägt: Zum einen ist unbestritten, dass öffentliche Gelder aufgewendet werden, um politisch formulierte Zielhorizonte durch kulturelle Formate zu unterstützen; zum anderen wird durchgängig an dem Ideal einer „Kultur“ festgehalten, die sich frei von politischen Interessen und Vorgaben entfalten soll. Diese vorgebliche Freiheit wird häufig als die Grundlage und der eigentliche Mehrwert von „Kultur“ in internationalen Beziehungen oder sogar als besonderes Merkmal einer deutschen Auswärtigen Kulturpolitik betrachtet. In einer seither häufig zitierten offiziellen Formulierung aus den 1970er Jah-

ren wird diese Idealvorstellung wie folgt beschrieben: „Diese Orientierung der auswärtigen Kulturpolitik an den außenpolitischen Zielen darf nicht als Absicht der Bundesregierung mißverstanden werden, sie wolle die Kultur zur ‚Magd‘ des Politischen oder gar ihrer Außenpolitik machen.“[†] Auch in zeitgenössischen Äußerungen knüpfen politische Entscheidungsträger oder Repräsentanten der großen deutschen Kulturmittler an ein solches Verständnis an. So spricht etwa Bundesaußenminister Frank-Walter Steinmeier von „Kultur“ als dem „vopolitischen Freiraum, in dem gesellschaftliche Themen gezeigt, erzählt, in Bilder und Töne gefasst werden“.[‡]

In der zeitgenössischen kultur- und sozialwissenschaftlichen Forschung wurde vielfach betont, wie eng kulturelle Dynamiken, Praxen und Produktionsweisen mit gesellschaftlichen Entwicklungen und Machtkonstellationen sowie nicht zuletzt mit den Prioritäten jeweiliger Förderpolitiken verbunden sind.[¶] Vor diesem Hintergrund mag man der Vorstellung einer „Kultur“, die sich frei von politischen Vorgaben und staatlichen Interessen entfaltet, mit einer gewissen Skepsis begegnen. Dies gilt insbesondere auch für eine grenzüberschreitende kulturelle Arbeit, die es ohne die kontinuierliche Unterstützung durch staatliche Gelder in dieser Form schlichtweg nicht gäbe. Darüber hinaus hat sich auch die Auswärtige Kulturpolitik spätestens seit den 1970er Jahren von der Dominanz eines ästhetischen Kulturbegriffs gelöst: Kategorien und Fragestellungen gesellschaftspolitischer Debatten, alltagskulturelle Phänomene, Lebensstile oder die sich ausdifferenzierenden Unternehmungen der „Sinnsuche“ innerhalb spätmoderner Gesellschaften werden hier ebenso aufgegriffen und bearbeitet wie in anderen kulturpolitischen Arbeitsgebieten innerhalb Deutschlands.

Aus einer distanzierteren Perspektive erscheinen „Kultur“ und „Politik“ innerhalb

¶ Deutscher Bundestag (Hrsg.), Bericht der Enquete-Kommission „Auswärtige Kulturpolitik“ gemäß Beschluß des Deutschen Bundestages. Drucksache 7/215, Bonn 1975, S. 10.

† Deutscher Bundestag (Hrsg.), Stellungnahme der Bundesregierung zu dem Bericht der Enquete-Kommission „Auswärtige Kulturpolitik“ des Deutschen Bundestages. Drucksache 8/927, Bonn 1977, S. 5.

‡ Auswärtiges Amt (AA), 19. Bericht der Bundesregierung zur Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik, Berlin 2016, S. 3.

¶ Siehe exemplarisch Glen Jordan/Chris Weedon, *Cultural Politics: Class, Gender, Race and the Post-modern World*, Oxford 1995.

der Auswärtigen Kulturpolitik entsprechend enger miteinander verwoben, als es ihre Protagonistinnen und Protagonisten in der Regel anerkennen. Im Rahmen dieses Textes wird deutlich werden, dass kulturelle Formate, Programme und Arbeitsweisen durchaus durch politische Leitlinien prä-konfiguriert werden, allerdings ohne ihnen komplett untergeordnet zu sein. Ein wesentliches Element dieser verwobenen Beziehung stellen institutionelle Arrangements dar, die einerseits kulturpolitische Zielsetzungen und kulturelle Praxis verbinden, andererseits direkte politische Einflussnahmen in den Arbeitsalltag deutscher Kulturmittler abfedern.

Infrastrukturen, Ressourcen und Zielsetzungen

Über die Jahrzehnte hat sich zur Umsetzung Auswärtiger Kulturpolitik eine spezifische Infrastruktur herausgebildet, in deren Zentrum die globalen Netzwerke deutscher Mittlerorganisationen stehen. Akteure des Politikbereichs selbst verweisen regelmäßig auf das besondere „deutsche Modell“ dieser formell unabhängigen Kulturmittler. Dies betrifft zunächst die dauerhaften Hauptpartner des Auswärtigen Amtes, die in ihren jeweiligen Arbeitsfeldern eine einzigartige Position besitzen: etwa das Goethe-Institut, das in 160 voll ausgestatteten Instituten im In- und Ausland sowie mit einer großen Anzahl weiterer kleinerer Präsenzformen deutsche Sprache fördert und kulturelle Programme realisiert; der Deutsche Akademische Austauschdienst mit einem weit verzweigten Netzwerk aus Lektorinnen und Lektoren samt vielfältiger universitärer Kontakte und Programme; oder die Zentralstelle für das Auslandsschulwesen, die deutsche Schulen weltweit durch die Entsendung von Lehrkräften und andere Förderungen unterstützt. Diese drei Organisationen erhalten aktuell gemeinsam rund 75 Prozent der Gelder, die dem Auswärtigen Amt in diesem Politikbereich zur Verfügung stehen.¹⁷ Die Besonderheit des „deutschen Modells“ besteht entsprechend in der Kombination einer institutionellen Eigenständigkeit und relativen inhaltlichen Unabhängigkeit als nichtstaatliche Akteure mit der exklusiven Rolle als kontinuierliche Empfänger des Löwenanteils

des Budgets der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik und somit einer weitgehenden materiellen Abhängigkeit von der Bewilligung öffentlicher Mittel.

Ein umfassenderes Bild von den Infrastrukturen Auswärtiger Kulturpolitik entsteht, wenn die weiteren Akteure hinzugezogen werden, die vom Auswärtigen Amt gleichfalls als Kulturmittler oder Partner aufgeführt werden. Dies gilt für sektoral arbeitende Organisationen wie das Deutsche Archäologische Institut oder auch für Einrichtungen, die ihre finanziellen Mittel in erster Linie von anderen Ministerien erhalten: beispielsweise der Auslandssender Deutsche Welle, der den Auftrag hat, „ein realistisches, facettenreiches Deutschlandbild zu vermitteln und dadurch zur Reputation Deutschlands in der Welt beizutragen“;¹⁸ die Kulturstiftung des Bundes, die „innovative Programme und Projekte im internationalen Kontext“ fördern soll; oder auch das Haus der Kulturen der Welt in Berlin, das vom Auswärtigen Amt als ein „kosmopolitischer Ort für die internationalen zeitgenössischen Künste und ein Forum für aktuelle Entwicklungen und Diskurse“ vorgestellt wird.¹⁹

Die Zusammensetzung der öffentlichen Gelder und somit der zentralen finanziellen Ressourcen zur Realisierung Auswärtiger Kulturpolitik ist vielschichtig. Folgt man einem breiteren Verständnis Auswärtiger Kulturpolitik, das nicht auf die Bundesebene begrenzt bleibt und die Gelder der Länder, Kommunen oder auch privater Stiftungen zur Förderung internationaler kultureller und wissenschaftlicher Beziehungen einbezieht, so entsteht ein noch komplexeres Bild.²⁰ Aber um bei den Bundesmitteln zu verbleiben, die nach geläufigem Verständnis weiterhin den Kern der finanziellen Mittel ausmachen: Der aktuelle Bericht der Bundesregierung zur Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik weist für 2015 eine Gesamtsumme von 1,673 Milliarden Euro im Bundeshaushalt aus, von denen mit 57 Prozent der weitaus größte Anteil auf das Auswärtige Amt entfällt.²¹ Es folgen das Bundesministerium für Bildung und Forschung mit

¹⁸ AA (Anm. 5), S. 94.

¹⁹ Beide Zitate: AA (Anm. 5), S. 95.

²⁰ Siehe etwa K.J. Maaß (Anm. 2), insb. S. 259ff.

²¹ Siehe hier und im Folgenden AA (Anm. 5), S. 17ff.

¹⁷ AA (Hrsg.) (Anm. 5), S. 19.

19,2 Prozent und die Beauftragte für Kultur und Medien mit 17,5 Prozent. Über kleinere Anteile verfügen die Bundesministerien für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (2,8 Prozent), für Familie, Senioren, Frauen und Jugend (2,0 Prozent) und des Inneren (1,9 Prozent). Diese Aufteilung der Ressourcen spiegelt sich auch in den Förderstrukturen wider: Viele der etablierten Mittler arbeiten mit Geldern aus verschiedenen Ressorts. Trotz dieser Auffächerung der Budgets beansprucht das Auswärtige Amt eine führende Rolle in diesem Politikbereich.

Entscheidend ist weiterhin, dass die Bundesregierung selten selbst die praktische Umsetzung kulturpolitischer Maßnahmen in die Hand nimmt, sondern in der Regel mit den bereits vorgestellten nichtstaatlichen Partnern zusammenarbeitet. Hierbei setzen die Ministerien auf eine kontinuierliche Vergabestruktur, welche die Zugänge zum Großteil der Ressourcen auf einen engen Kreis von Kulturmittlern begrenzt und somit auch Formen der Konkurrenz ausschließt – anders formuliert: Die Bewerbung einer Kultureinrichtung außerhalb des Mittlerkreises um diese Kernressourcen ist nicht vorgesehen. Ein größerer Kreis möglicher Zuwendungsempfänger wird durch Teile der deutlich geringer ausgestatteten „Projektförderung“ oder durch temporäre Sonderprogramme – aktuell etwa zur „Förderung der Zivilgesellschaft in den Ländern der Östlichen Partnerschaft“ Ukraine, Belarus, Georgien und Moldau – adressiert. Dennoch entsteht der Eindruck, dass die öffentlich formulierte Zielvorstellung des Auswärtigen Amtes, den Politikbereich stärker zivilgesellschaftlich zu vernetzen, sich in der Zusammensetzung und Vergabestruktur der öffentlichen Ressourcen bisher höchstens in Anfängen abbildet.

Zur Diskussion der Ziele, die die Bundesregierung erklärtermaßen mit dieser Infrastruktur verfolgen möchte, ist eine grundlegende Unterscheidung hilfreich: Einerseits zeichnet sich Auswärtige Kulturpolitik durch kontinuierliche, über die Jahrzehnte etablierte Zielhorizonte aus, die in jeweiligen Selbstdarstellungen des Politikbereichs in einer aktuellen Weise immer wieder aufgegriffen werden. Hierzu zählen die bereits erwähnten Intentionen, ein zeitgenössisches und differenziertes Deutschlandbild zu vermitteln, die Rolle und Verbreitung der deutschen Spra-

che im Ausland zu fördern oder die wissenschaftliche und kulturelle Praxis in Deutschland international zu vernetzen. Gleichfalls hatte sich bereits in der Bonner Republik der Grundsatz herausgebildet, dass es hierbei nicht um einen einseitigen Kulturexport Deutschlands gehen soll, sondern um eine wechselseitige Begegnung und Zusammenarbeit;¹² ein Ideal, dessen Realisierung vor dem Hintergrund der beschriebenen Infrastrukturen und Ressourcenverteilungen gerade außerhalb des engen Kreises westlicher Industriestaaten in der Praxis immer eine Herausforderung darstellt.

Andererseits tauchen zu bestimmten Zeitpunkten neue Formulierungen auf, die sich auf geopolitische Veränderungen, andere politische Konstellationen und Prioritäten oder auf neue Problemstellungen zurückführen lassen. So zeigt sich etwa seit den späten 1990er Jahren eine Tendenz zur Erweiterung der Zielvorstellungen: Mit dem Regierungswechsel zu Rot-Grün 1998 kamen neue Intentionen hinzu, die deutlich aus einem engen Verständnis des Politikbereichs als einer Form der kulturellen Selbstdarstellung hinausweisen: In Regierungspapieren und öffentlichen Diskussionen werden nunmehr verstärkt kulturpolitische Potenziale zur Konfliktprävention, Friedenssicherung und Förderung von Demokratie und Menschenrechten thematisiert.¹³ Der Politikbereich wird somit – zumindest nominell – in ein Prestigeprojekt damaliger Außen-, Entwicklungs- und Sicherheitspolitik einbezogen, das im Koalitionsvertrag von 1998 festgeschrieben worden war und sich auf den „Aufbau einer Infrastruktur für Krisenprävention und zivile Konfliktbearbeitung“ konzentrieren sollte. Den Hintergrund bildeten hierbei die noch frischen Erfahrungen mit neuen Konfliktformen etwa in Ruanda oder im ehemaligen Jugoslawien und den über weite Strecken hilflos erscheinenden Reaktionen der internationalen Gemeinschaft. Die Hoffnungen auf eine neue friedliche Weltordnung nach Ende des Kalten Krieges waren zerbrochen; „Konfliktprävention“ wurde auch innerhalb der Vereinten Nationen zu einem neuen Schwerpunktthema. Hinzu kamen Diskussionen zu einem neuen Rollenverständnis

¹² Vgl. K. Düwell (Anm. 2).

¹³ Siehe exemplarisch AA, Auswärtige Kulturpolitik – Konzeption 2000, Berlin 2000.

deutscher Außenpolitik nach 1989, die bis heute andauern und sich auf die Forderung nach einem größeren Engagement in den Problem- und Konfliktkonstellationen der Welt zuspitzen lassen.

Zumindest auf der Ebene der öffentlichen Präsentation und Legitimierung des Politikbereichs werden solche Dynamiken der Öffnung Auswärtiger Kulturpolitik für neue Themen, Problemstellungen und Arbeitsweisen jenseits einer kulturellen Selbstdarstellung auch aktuell fortgesetzt. So heißt es etwa im Bericht der Bundesregierung unter dem Schlagwort „Kultur und Bildung in Krisenzeiten und -regionen“: „Angesichts der zahlreichen aktuellen politischen Problemfelder“ habe der Politikbereich „flexibel reagiert und einen besonderen Schwerpunkt ausgebildet und zwar insbesondere durch den Schutz und Erhalt von kulturellen Freiheitsräumen als ‚Hilfe zur Humanität‘, in Ergänzung der humanitären Hilfe.“¹⁴ Der „Schutz von kulturellen Identitäten“, „Maßnahmen des Kulturerhalts“, der „Wiederaufbau von Kulturstätten“ nach Beendigung von gewalttätigen Konflikten oder die Unterstützung von geflüchteten Akademikerinnen und Akademikern werden in diesem Zusammenhang als gegenwärtige Arbeitsfelder angeführt. Dabei ist der Begriff „Konfliktprävention“, der um die Jahrtausendwende immer auch die Vorstellung transportierte, durch eine Förderung von Kultur ließe sich mehr oder weniger direkt auf Konfliktverläufe einwirken, in den Hintergrund getreten. Geblieben ist die Hoffnung, dass Kultur eine „soziale Kraft“¹⁵ entfalten und hierdurch besondere Potenziale der Verständigung mit sich bringen kann – zum einen in Gesellschaften, die sich nach gewaltdurchzogenen Konflikten wieder um ein Zusammenleben bemühen; zum anderen in einer Welt, „die im Augenblick ohne Ordnung ist“ und neue Umgangsweisen und Institutionen zur Friedenssicherung braucht. Vor diesem Hintergrund wird Auswärtige Kulturpolitik als Beitrag zur „Arbeit an der Weltvernunft“ positioniert: Dia-

log und Begegnung sollen Räume öffnen, um die „Träume und Traumata der Partner“ – also ihre Geschichtsbilder, Denkmuster, Zukunftshoffnungen und Verletzungen – kennenzulernen und hierdurch zeitgenössische Entwicklungen in ihrer Unterschiedlichkeit besser zu verstehen.

Blackbox „Dialog“

Es stellt sich die Frage, ob die Formulierung universaler Zielhorizonte auch zu konkreten Veränderungen führt – etwa in der Ausgestaltung der kulturpolitischen Infrastruktur, bei der Vergabe der finanziellen Ressourcen oder auch bei der Entwicklung von Projektformaten. Hierzu vier Beobachtungen:

Erstens fällt auf, dass weitgehend gleichbleibende Handlungsfelder und Zielvorstellungen anderen Oberbegriffen zugeordnet und somit neu gerahmt werden: Die altbekannte „Förderung von Deutsch als Fremdsprache“ findet nunmehr als Beitrag zu einer „Koproduktion von Wissen und Kultur“ und der Förderung von „Bildungsbiografien“ Erwähnung; der seit Jahrzehnten gewachsene Bereich „internationaler Jugendaustausch“ wird neuerdings als Möglichkeit zum Erlernen des aktuell durch den Bundesaußenminister häufig zitierten „sechs-Augen-Prinzips“ vorgestellt, das die Entwicklung eines „eigenen Standpunktes“, die Erfahrung „fremder“ Perspektiven und die Suche nach Gemeinsamkeiten miteinander verknüpfen soll; die eigentlich durch die Realitäten inzwischen weitgehend hinfällig gewordene „Förderung der deutschen Minderheiten in Mittel- und Osteuropa“ erhält als Ausdruck einer „Zusammenarbeit mit der Zivilgesellschaft“ eine neue Aufmerksamkeit; und die Kommunikation eines „Deutschlandbildes im Ausland“ bleibt als kulturpolitischer Schwerpunkt unhinterfragt.

Zweitens kann die Korrespondenz zwischen dem selbst gesetzten Projekt einer „Arbeit an der Weltvernunft“ und der aktuellen Rolle Deutschlands auf europäischer und globaler Bühne, etwa im Rahmen der Eurokrise oder im Umgang mit Flucht und Migration, kritisch betrachtet werden. Lassen sich die Bilder von kreativen Begegnungen, zufriedenen Jugendlichen oder kosmopolitischen Kulturschaffenden in ästhetisierten ur-

¹⁴ AA (Anm. 5), S. 23.

¹⁵ Hier und im Folgenden AA, Dialog und die Erfahrung des Anderen. Rede von Außenminister Frank-Walter Steinmeier bei der Konferenz des Goethe-Instituts, 23.2.2015, www.auswaertiges-amt.de/DE/Infoservice/Presse/Reden/2015/150223-BM_Konf_GI.html (20.4.2016).

banen Kontexten, die der Politikbereich über Hochglanzbroschüren und öffentliche Veranstaltungen transportiert, nicht auch als Feigenblätter für eine deutsche und europäische Politik lesen, die immer routinierter Zugänge verweigert und globale Ungleichheiten reproduziert? Misst man die Auswärtige Kulturpolitik an den selbst gesetzten Maßstäben universaler Zielhorizonte,¹⁶ so bleiben eine Vielzahl solcher Reibungen, Inkonsistenzen und Leerstellen zu konstatieren, die sich positiv formuliert auch als Potenziale für ihre zukünftige Entwicklung betrachten ließen.

Drittens stehen im Zentrum der „Arbeit an der Weltvernunft“ offenbar weiterhin die deutschen Mittler, die ihre Gestalt und ihr Renommee unter dem ursprünglichen Leitmotiv der kulturellen Selbstdarstellung gewonnen haben. Die bleibende Bedeutung der Ziele „Herstellung von Deutschlandbezügen“ und „Vermittlung eines zeitgenössischen Deutschlandbildes“ demonstriert etwa das Goethe-Institut bereits durch seinen aktuellen Wahlspruch „Sprache. Kultur. Deutschland“. Die etablierten Institutionen der deutschen kulturpolitischen Infrastruktur werden durch den Außenminister nunmehr aber als „Knotenpunkte“ vorgestellt, in denen eine „Koproduktion von Bildung, Wissen und Kultur“ und somit „die gemeinsame Arbeit an der Weltvernunft“¹⁷ konkret vorantgetrieben wird. An solche Äußerungen schließt sich die Frage an, ob die Formulierung neuer, explizit universal ausgerichteter Zielvorstellungen nicht sehr viel stärker durch ein umfassendes Nachdenken begleitet sein sollte, in welchem Umfang eine gewachsene, ursprünglich an nationalstaatlichen Interessen ausgerichtete kulturpolitische Infrastruktur zu deren Umsetzung geeignet ist.

*Viertens*¹⁸ erscheint ein Interesse an der Qualität, den praktischen Rahmenbedingungen und dem konkreten Verlauf der Dialogprozesse im Politikbereich bisher eher

gering ausgeprägt. Zwar wenden sich beispielsweise Goethe-Institute in instabileren Weltregionen inzwischen fraglos mit einer bewundernswerten Energie und innovativen Formaten gesellschaftspolitischen Fragestellungen, umstrittenen Kategorien und somit auch „Konflikten“ zu. Dennoch bleiben die Begegnungen in weiten Strecken asymmetrisch und somit von dem Ideal eines „Dialogs auf Augenhöhe“ weit entfernt: So sind die Projekte weiterhin durch die „Herstellung von Deutschlandbezügen“ präkonfiguriert, anstatt etwa lokale Bedürfnisse tatsächlich als primären Ausgangspunkt zu nehmen. Eine Orientierung an deutschen kulturpolitischen Interessen wird durch grundlegende Hierarchien innerhalb der Goethe-Institute selbst unterstützt. Denn hier arbeitet ein entsandtes deutsches Leitungspersonal mit deutlich höheren Gehältern, Karrierechancen und Entscheidungsbefugnissen mit lokalen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern zusammen, die auf die Rolle nachgeordneter „Ortskräfte“ festgelegt sind – wobei deren Kenntnisse der lokalen Sprachen, Gegebenheiten, Diskussionen und Ansprechpartner für den Erfolg der Programme erklärtermaßen unverzichtbar sind. Aber auch die Beziehungen zu den lokalen Kooperationspartnern sind von vielfältigen Asymmetrien durchzogen: Hierbei treffen häufig die prekären Arbeitsbedingungen und existenziellen Unsicherheiten lokaler Kulturschaffender in Krisenregionen mit dem abgesicherten Status entsandter deutscher Kulturmittler aufeinander. In der Regel entscheiden die Institutsleiter dabei alleine über die Verteilung von Programmgeldern und bestimmen hierdurch maßgeblich über den Charakter und die Dauer einer Kooperation. Ebenso dominieren in der Programmarbeit Formate, in denen bezahlte deutsche Gäste, Expertinnen oder Workshopleiter lokalen Teilnehmenden begegnen. Hiermit verbunden zeigt sich weiterhin ein großes Ungleichgewicht in den Fließmustern des Wissens und kulturellen Produktionen: In einem weitaus größeren Ausmaß werden Künstler, kulturelle Positionen und Güter aus Deutschland in die Zielregionen mobilisiert denn umgekehrt. Der Schlüsselbegriff „Dialog“ erscheint vor diesem Hintergrund als eine Blackbox, deren Bedeutung gewissermaßen vorausgesetzt wird, ohne dass ihre innere Struktur, Funktionsweise und Ambivalenz hinreichend untersucht und im Hinblick auf die öffentlich formulierten Zielsetzungen diskutiert würden.

¹⁶ Siehe Stefan Wellgraf, Das Ende der Hauptschule in Berlin. Zur ideologischen Dimension von Bildungsmythen, in: Jens Adam/Asta Vonderau, Formationen des Politischen. Anthropologie politischer Felder, Bielefeld 2014, S. 35–65, hier: S. 62.

¹⁷ So etwa AA (Anm. 15).

¹⁸ Vgl. hier und im Folgenden Jens Adam, Kontaktzonen des Nationalen. Auswärtige Kulturpolitik als Konfliktprävention. Eine Ethnografie, Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin 2015.

Der Historiker und postkoloniale Theoretiker Achille Mbembe hat kürzlich daran erinnert, dass wir auch nach Ende des Kolonialismus weiterhin „in einer hierarchisch geordneten Welt“ leben, „in der die Idee einer gemeinsamen *conditio humana* zwar Gegenstand frommer Erklärungen, aber weit entfernt von jeder praktischen Umsetzung“ ist.¹⁹ Mit Sorge beobachtet er die Ausdehnung neuer „imperialen Praktiken“ der ökonomischen Ausbeutung, der „Militarisierung von Grenzen“, der „Zerstückelung der Territorien“, der „transnationalen Vernetzung der Repression“ oder der widersprüchlichen Machteffekte einer „Vielzahl fragmentierter Autoritäten“, gerade in den Krisenregionen und Konfliktzonen dieser Erde. Aus der Perspektive des globalen Südens ist auch Deutschland an solchen Entwicklungen beteiligt, verfügt aber zugleich über größere Potenziale, zu einer gerechteren und nachhaltigeren Weltordnung beizutragen.

Vor diesem Hintergrund ist es fraglos positiv zu bewerten, dass sich aktuelle Zielformulierungen Auswärtiger Kulturpolitik explizit solchen Rahmenbedingungen und Problemlagen zuwenden. Zugleich gilt es kritisch festzuhalten, dass es jenseits der diskursiven Oberflächen bisher meist bei zaghaften ersten Schritten bleibt. Der Paradigmenwechsel von einer Kulturpolitik, die sich primär an nationalstaatlichen Interessen orientiert zu einer Kulturpolitik, die sich auf universale Zielhorizonte ausrichtet, ist bisher in der Infrastruktur und in der Verteilung von Ressourcen nicht vollzogen worden. Postkoloniale Kritikerinnen und Kritiker verdeutlichen auch, dass die Formulierung „Dialog“ nur dann wirklich glaubhaft wird, wenn sie mit der Suche nach Positionen und Mechanismen zur Herstellung von Gleichwertigkeit in einer hierarchischen Welt verbunden wird. Eine umfassende Diskussion über Veränderungen in den infrastrukturellen Arrangements und den Vergabelogiken der materiellen Ressourcen, die einer solchen Zielvorstellung dienen würden, könnte der nächste Schritt für eine Kulturpolitik sein, die sich der „Arbeit an der Weltvernunft“ verschreibt.

¹⁹ Achille Mbembe, Kritik der schwarzen Vernunft, Frankfurt/M. 2014, S. 294; die folgenden Zitate: ebd., S. 18f.

Kultur und politische Bildung

Politische Bildung beobachtet und thematisiert zwar die Makroebene des politischen Systems und seiner Feldbedingungen. In operativer Hinsicht ist sie als pädagogische Disziplin aber subjektbezogen und auf die Einbeziehung der Lebensbedingungen der Menschen angelegt – nicht nur in ihrer Rolle als Bürgerinnen und Bürger. In dem Grad, in dem politische Bildung aufgehört hat,

Sabine Dengel

Dr. phil., geb. 1967; Politikwissenschaftlerin; Wissenschaftliche Referentin für Kulturprojekte sowie politische und kulturelle Bildung, Fachbereich Veranstaltungen, Bundeszentrale für politische Bildung, Adenauerallee 86, 53113 Bonn. sabine.dengel@bpb.bund.de

sich auf die Bereitstellung von Bildungsangeboten für den politikaffinen Teil des Bildungsbürgertums zu beschränken und der Wandel der Sphären des Öffentlichen und Privaten sie vor neue Herausforderungen stellt, ist es für die Disziplin nötig geworden, die orthodoxen Pfade zu ergänzen. So hat es sich mittlerweile eingespielt, dass politische Bildnerinnen und Bildner mit einer offen-neugierigen Haltung nach Inspiration suchen, wie sie den rasanten Veränderungen in Politik und Gesellschaft adäquat begegnen können. Dieser Frage wird innerhalb der Profession sehr unterschiedlich begegnet. Einer der eingeschlagenen Wege bezeichnet die eingehende Beschäftigung mit dem Phänomen der „Kultur“ und dem Feld der kulturellen Bildung.

Kulturpolitik als Gegenstand

Kaum erklärungsbedürftig ist eine Auseinandersetzung politischer Bildung mit Kulturpolitik(en). Wie in Bezug auf andere Politikfelder vermittelt politische Bildung hier Faktenwissen, bildet kontroverse Diskussionen ab und ermöglicht Orientierung, Urteilsbildung und idealerweise sogar Handlungskompetenz. Kulturpolitik wird auf allen Politikebenen – in Kommunen, Ländern, auf Bundesebene und im Rahmen der Außenpolitik – und von vielfältigen Akteuren betrieb-

ben. Sie kann Interessenpolitik von Einzelnen, Trägern, Vereinen oder Kultureinrichtungen sein. Auf kommunaler und Landesebene ist sie meist Verteilungs- beziehungsweise Förderpolitik, die von einer entweder stärker „mäzenatischen“ oder planvoll-strategischen Haltung geleitet sein kann. Auf Bundes- und internationaler Ebene kann sie neben repräsentativen auch ordnungspolitische Ziele verfolgen.¹

Wie „Kultur“ als Gegenstand gefasst wird, hängt von dem jeweils vertretenen Kulturbegriff ab. Für die politische Bildung ist der weite Kulturbegriff der Neuen Kulturpolitik seit den 1970er Jahren besonders interessant: Denn das Verständnis von Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik umschließt einen Gegenstandsbereich, der eine Auseinandersetzung mit sozialen Transformationsprozessen ermöglicht.² Der Kulturwissenschaftler Max Fuchs, der die Begriffsverwendungen der UNESCO untersucht hat, konstatiert, Kultur sei „dort der gesamte Komplex unterschiedlicher spiritueller, materieller, intellektueller und emotionaler Ausdrucksformen, die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen. Sie schließt nicht nur die Künste und Literatur, sondern auch die Weisen des Lebens, die fundamentalen Menschenrechte, Wertesysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen ein“.³ Fuchs erinnert daran, dass seit der Entdeckung der Individualität in der Renaissance die Eigenverantwortlichkeit des Individuums bei der Gestaltung seines Lebens kennzeichnend für die Gesellschaften des Westens ist. Sein Leben zu meistern sei so zu einer Bildungsaufgabe

des Einzelnen geworden: „Kultur ist Lebensweise, Lebensweise ist eine Bildungsaufgabe, Kultur und Bildung hängen also aufs Engste zusammen.“⁴

Angesichts der aktuell spürbaren intensiven Selbstsuche von Teilen der Gesellschaft wird es in Zukunft vermutlich dazu kommen, dass sich Kulturpolitik insbesondere auf der Ebene der Länder und Kommunen stärker Fragen der Lebensweisen zuwenden wird. Jüngst ist es im Bereich der kulturellen Bildung vermehrt zu ressortübergreifenden Kooperationen gekommen, um Fragen der Zugangsgerechtigkeit zu Kunst, Kultur und kultureller Bildung sowie der Integration zu bearbeiten.⁵ Derzeit steht die Integration der Geflüchteten im Vordergrund, die nicht mehr nur als Versorgungsfrage, sondern auch als Frage nach den normativen Bedingungen des künftigen Zusammenlebens gedeutet wird.

Kulturfragen am Beispiel Stadt

Vor diesem Hintergrund wurde in den vergangenen Jahren die Stadt als Kultur- und Bildungsraum sowohl für die politische als auch für die kulturelle Bildung ein interessanter Bezugspunkt. Jenseits der akuten Krisenlage vieler Kommunen gibt es eine Vielzahl von Gründen, den Blick auf die Städte zu richten, denn diese haben im Zuge der Globalisierung als Lebensräume an Bedeutung gewonnen: Dass die „Zukunft der Menschheit in den Städten“ liegt, hatte UN-Generalsekretär Kofi Annan bereits 2000 bei der Eröffnung der Weltkonferenz zur Zukunft der Städte „Urban 21“ in Berlin erklärt. Die Größe der westlichen Massendemokratien und die Erweiterung der Politikebenen um die eu-

¹ So plädiert Bundesaußenminister Frank-Walter Steinmeier im Rahmen des Review-Prozesses der deutschen Außenpolitik dafür, „eine Kulturpolitik (zu) gestalten, die über die Repräsentation, die Darstellung unseres Landes hinausgeht, die Kooperation ermöglicht und die die gemeinsame Arbeit an der Weltvernunft, die Koproduktion von Bildung, Wissen und Kultur zu ihrem Schwerpunkt macht und dadurch auch die Trennung von Innen und Außen zu überwinden hilft.“, Rede bei der Konferenz des Goethe-Instituts „Dialog und die Erfahrung des Anderen“, 23.2.2015, www.auswaertiges-amt.de/DE/Infoservice/Presse/Reden/2015/150223-BM_Konf_GI.html (18.4.2016). Zur Außenkulturpolitik siehe auch Jens Adams Beitrag in dieser Ausgabe (*Anm. d. Red.*).

² Siehe Kulturpolitische Gesellschaft, Grundsatzprogramm, September 2012, www.kupoge.de/dok/programm_kupoge.pdf (18.4.2016).

³ Vgl. Max Fuchs, Kulturpolitik in Zeiten der Globalisierung, in: APuZ, (2003) 12, S. 15–20.

⁴ Ebd. Wenn sich politische Bildung mit dem Anliegen, demokratisches Bewusstsein zu festigen, als Angebot zu demokratischer Persönlichkeitsbildung versteht, findet sie hier einen Anknüpfungspunkt für eine intensive Auseinandersetzung mit den Lebensweisen, ohne bereits kulturelle Konflikte als Gegenstand bemühen zu müssen.

⁵ Ein Beispiel dafür ist das Projekt „Schule:Kultur!“, das Niedersachsens Kultusministerium in Kooperation mit dem Landesministerium für Wissenschaft und Kultur und der Stiftung Mercator initiiert hat, das Schülerinnen und Schüler für kreatives Arbeiten und kulturelle Aktivitäten interessieren soll. Siehe www.mwk.niedersachsen.de/themen/kultur/kulturelle_jugendbildung/schulekultur/schulekultur-127886.html (18.4.2016).

ropäische rückt institutionalisierte Politik in die Ferne. Demgegenüber werden die eigenen Lebensbedingungen im städtischen Lebensumfeld immer wichtiger. Zwar ist die Stadt ein dem Gemeinwohl verpflichtetes, demokratisch legitimatedes politisches Subjekt, sie bietet jedoch – trotz steigender Nachfrage – bisher meist nur in eingeschränktem Maße direkte politische Beteiligungschancen.

Es sind heute vor allem die kulturelle Produktivität der Stadt und das Maß ihres Vermögens, divergierende Tendenzen zu integrieren, sowie ihr Angebot an öffentlichem Raum und ihre Funktion als Bühne für die Aushandlung gesellschaftlicher und kultureller Konflikte, die sie zu einem zentralen Gradmesser für die Ausprägung und Fortentwicklung der (politischen) Kultur einer Gesellschaft machen. Anhand dieses Beispiels soll daher im Folgenden das Potenzial kulturbezogener Fragestellungen für die politische Bildung verdeutlicht werden.

Städte können Antriebskräfte der Integration sein oder dabei versagen. Wird *Integration* als das Ergebnis einer neuen (symbolischen) Aushandlung von Werten, Lebensstilen und Lebensweisen betrachtet, bildet die Stadt ein ideales Labor für die Untersuchung der Motoren sozialen Wandels. Der Stadtsoziologe Walter Siebel charakterisiert Städte dadurch, dass sie seit jeher eine Vielfalt unterschiedlichster Milieus beherbergen.¹⁶ Der Migrant sei lediglich ein „Sonderfall der ganz normalen Tatsache“, dass Städte Orte sind, an denen Fremde leben. Städte präsentieren „Mosaiken von Lebensweisen“; sie seien in sich homogene „kulturelle Dörfer“, die einander berühren. Sowohl der Kontakt mit anderen Kulturen als auch mit der in den Städten sichtbaren Geschichte sei geeignet, die eigene Lebensweise, die eigenen Selbstverständlichkeiten zu relativieren. Als „Brücken zwischen alter und neuer Heimat“ stellen spezifische, ethnisch geprägte Stadtviertel, die für die Ankommenden die Funktion einer notwendigen frühen Stufe der Integration erfüllen, wichtige Übergangsräume dar.¹⁷

¹⁶ Vgl. Walter Siebel, *Die Kultur der Stadt*, Berlin 2015, S. 285 ff.; ders. im Gespräch mit Beatrix Novy, in: Deutschlandfunk, Kulturfragen, Sendung vom 26.12.2015.

¹⁷ Ebd.

Wichtig wurde in den vergangenen Jahren die Formel der „Kultur als Standortfaktor“. Diese hängt eng mit dem „Sichtbarmachen“ bestimmter Aspekte von Stadt durch Politik und Wirtschaft zur Attraktivitätssteigerung zusammen: Die Programme der Kultureinrichtungen sollen ebenso wie die Produkte der Kreativwirtschaft und Luxusindustrie sowie Dienstleistungsangeboten im Wellness- oder kulinarischen Bereich Tourismus und ein zahlungskräftiges Publikum anziehen. Das Phänomen der „Sichtbarkeit“ im *öffentlichen Raum* verdeutlicht zugleich gesellschaftliche Machtverhältnisse und Konflikte: Sichtbar im öffentlichen Raum ist heute vor allem jener Teil der Stadtbevölkerung, der sich „Teilhabe“ im Sinne von Konsum und speziell Kulturkonsum leisten kann. Nirgends deutlicher als in den Städten zeigt sich das Auseinanderdriften der Milieus von Arm und Reich, die sich kaum noch als Teile einer Gesellschaft auf der Basis eines gemeinsamen Gesellschaftsvertrages verstehen. Zudem ist der öffentliche Raum der Innenstädte und Malls häufig gar nicht mehr öffentlich, sondern Privatraum von Wirtschaftsunternehmen, die öffentlichen Raum simulieren, um von dessen Versprechen von Freiheit, Glück und Emanzipation wirtschaftlich zu profitieren.¹⁸ Ebenso wie die Produkte der Warenwelt wird die Stadt „mit Bedeutung aufgeladen“, was dem Publizisten Robert Misik zufolge Merkmal einer sukzessiven „Kulturalisierung“ ist.¹⁹ Kultur wird dann „als ein Dienstleistungsangebot neben anderen begriffen (...) und nicht als Medium der Auseinandersetzung.“²⁰ Stadtkultur sei jedoch „im Kern eine Auseinandersetzung um die Qualität von Stadt, um ein Bild vom richtigen Leben in der

¹⁸ Die Wirtschaftsunternehmen assoziieren beispielsweise an heterotopische Orte wie das 1780 errichtete Palais Royal in Paris, das Cafés und Restaurants sowie Geschäfte jeder Art in sich barg und in dem sich eine neue, öffentliche bürgerliche Freiheit jenseits der Feudalgesellschaft formieren konnte, die zukunftsweisenden, fast revolutionären Charakter hatte. Vgl. Aldo Legnaro/Almut Bierenheide, *Die Mall als Ort kommoder Freiheit*, in: Jan Wehrheim (Hrsg.), *Shopping Malls. Betrachtungen eines neuen Raumtyps*, Wiesbaden 2007, S. 261–276, hier: S. 263 f.; Robert Misik, *Das Kult-Buch. Glanz und Elend der Kommerzkultur*, Bonn 2007, S. 64–79.

¹⁹ R. Misik (Anm. 8), S. 31.

²⁰ W. Siebel (Anm. 6), S. 280; vgl. auch ders., *Stadtkronenpolitik*, in: Norbert Sievers/Ulrike Blumenreich/Patrick S. Föhl (Hrsg.), *Jahrbuch für Kulturpolitik* 2013, Bd. 13: Kulturpolitik und Planung, Bonn 2013, S. 55–60.

Stadt. Und an dieser Diskussion sind die Städter als Bürger beteiligt und nicht als Kunden.“¹¹ Politische Bildung thematisiert die „Kapitalisierung der Kultur“ für die „Kulturalisierung des Kapitals“¹² in diesem Zusammenhang unter den Stichworten Kulturkapitalismus, ästhetischer Kapitalismus oder Lifestyle-Kapitalismus und hält es für ein zentrales Bildungsziel, über das Nichtoffensichtliche im Bereich des Visuellen sowie über die Funktionsweisen kultureller Identitätspolitik für bestimmte soziale Gruppen aufzuklären.

Gegenwärtig treten sowohl im Zuge der Kulturalisierungs- als auch der Flüchtlingsdebatte ungelöste *gesellschaftliche Identitätskonflikte* hervor. Dem Sozialpsychologen Andreas Zick zufolge ist in Deutschland das „Wir“ noch immer inhaltlich mit Nationalstaatsgedanken und der Vorstellung einer homogenen Volksgemeinschaft besetzt.¹³ Die Identitätsproblematik ist zwar so alt wie die Bundesrepublik, scheint aber neue Facetten zu zeigen. Viele wissenschaftliche Beobachterinnen und Beobachter bewerten Deutschland als eine gefestigte Demokratie, wenngleich die affektive Bindung an das politische System immer noch stark an ökonomische Effizienz gekoppelt ist.¹⁴ Die autoritäre und totalitäre politische Vergangenheit war es, die Politik in Westdeutschland seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs zum Verzicht auf affektive Identifikationsangebote bewogen hat, obwohl solche wahrscheinlich einen Beitrag zu einem neuen Leitbild für ein gemeinsames „Wir“ hätten leisten können. Hierbei handelt es sich um einen Ansatzpunkt für die politische Bildung, denn soziale Identität gründet sich gerade in der einwanderungsgeprägten Demokratie nicht auf Einheit durch Her-

kunft und Abgrenzung, sondern auf Pluralität, Konflikt und Diskurs. Es sind die Widersprüche und Unvereinbarkeiten, die den Charakter der Demokratie in der Gegenwart ausmachen und für das Salz in der Suppe eines in jeder Hinsicht sozial differenzierten Ganzen sorgen, das Lebensqualität für den Einzelnen bringt. Die liberale politische Theorie denkt soziale und politische Integration als eine Einigung auf gemeinsame politische „Spielregeln“ bei gleichzeitiger Möglichkeit zum Ausleben des persönlichen „Guten“, der kulturell unterschiedlich geprägten Lebensweisen, wobei diese Lebensweisen implizit und explizit in die Sphäre des Privaten verwiesen werden. Nach wie vor finden jedoch Demonstrationen, Arbeits- und Wahlkämpfe, Protestaktionen und symbolische Handlungen im öffentlichen Raum statt; Museen und andere Kultureinrichtungen können ihre gesellschaftlichen Funktionen nur durch die Generierung von Öffentlichkeit gewährleisten; Künstlerinnen und Künstler suchen nach öffentlicher Sichtbarkeit, und auch das kollektive und selektive Erinnern gehört zu Phänomenen, die sich schwer in den virtuellen Raum verlegen lassen. Schließlich sind unsere Städte Manifestationen des kollektiven Gedächtnisses; ihre Zerstörung – Dresden oder Aleppo – bereitet Menschen schmerzhaft Traumat, weil die Städte als unmittelbare Lebensräume Identifikation ermöglichen.

Schließlich ist der öffentliche Raum der Städte Austragungsort für spezifisch *kulturelle Konflikte*, die wiederum eng mit der Frage der Integration zusammenhängen. Kulturelle Konflikte artikulieren sich laut Siebel als Kämpfe um die öffentliche Präsenz von Symbolen.¹⁵ Politik könne dabei unterstützen, die Sichtbarkeit von marginalisierten Gruppen zu erhöhen. Charakteristisch und funktional sei dabei, dass diese Konflikte Treibstoff des kulturellen Wandels und der Integration sind: Zwar wäre es etwa ein Zeichen der Integration des Islam, wenn dessen bauliche Symbole neben den bereits vorhandenen Gebäuden im Zentrum von Städten ihren Platz fänden. Aber es könne kein islamisch inspiriertes Bauen sein, das nicht angefochten worden sei und sich nicht mit der kulturellen Umgebung konstruktiv auseinandergesetzt habe. Solche Auseinandersetzungen und auch das dabei entstehende Neue sind Beobachtungsgegenstände

¹¹ Ders. (Anm. 6), S. 280.

¹² Vgl. R. Misik (Anm. 8), S. 62. Diesen Zusammenhang verdeutlicht er durch das plakative Beispiel des Zusammengehens des als „links“ geltenden Stararchitekten Rem Koolhaas mit der Luxusmodemarke Prada beim Bau des New Yorker Flagshipstores: „Die Marke wird zum Kunstwerk, weil der Künstler, der selbst eine Marke ist, für sie arbeitet, wodurch er seine Markenidentität wiederum untermauert.“

¹³ Vgl. Andreas Zick im Gespräch mit Stefan Koldehoff, in: Deutschlandfunk, Kulturfragen, Sendung vom 5. 9. 2015.

¹⁴ Vgl. Martin Greiffenhagen/Sylvia Greiffenhagen, Politische Kultur, in: Uwe Andersen/Wichard Woyke (Hrsg.), Handwörterbuch des politischen Systems der Bundesrepublik Deutschland, 2013, www.bpb.de/202093 (18. 4. 2016).

¹⁵ Vgl. hier und im Folgenden W. Siebel (Anm. 6).

politischer Bildung, zu deren Aufgaben die Thematisierung sozialer Transformation genauso gehört wie die „Übersetzung“ von Zeichensystemen im Rahmen eines auf Kritikfähigkeit orientierten Bildungsprozesses.

Zwar sind sozialen Codierungen in den seltensten Fällen klare Bedeutungen zuzuweisen,¹⁶ aber das Ermöglichen von Distanzierung und Aufklärung über die Funktionsweisen von Symbolpolitik und politischer Symbolik beziehungsweise Ikonik haben mittlerweile einen hohen Stellenwert im Rahmen einer Demokratiebildung, die sich an den Bedingungen medial vermittelter Politik ausrichten muss. Symbolpolitik in ihren plakativen Varianten war schließlich vor allem das Geschäft der autoritären wie totalitären politischen Systeme des 20. Jahrhunderts, und einige ihrer Protagonisten wie Wilhelm II., Adolf Hitler oder Walter Ulbricht hatten eine sehr starke Affinität zur Architektur, die sie durch enormen persönlichen Schaffenswillen im Bereich des Repräsentations- und sonstigen Staatsbaus auslebten.¹⁷ Die Inszenierung von Politik als kulturelle Praxis in ihren modernen und zeitgenössischen Formen thematisiert die politische Bildung seit den 1990er Jahren. Die aufklärerische Seite der politischen Bildung im Sinne von Kulturkritik wird dabei vor allem dort gefordert, wo eine neue Qualität etwa insofern erreicht wird, als „schöner Schein“¹⁸ beziehungsweise „Realitätsillusionen“¹⁹ strategisch absichtsvoll erzeugt und Authentizität simuliert wird oder politische „Visualisierungsstrategien“ zum Einsatz kommen, die politische Macht durch

selektive und gestaltete „Sichtbarmachung“ von bisher „Verborgenen“ generieren sollen – bei gleichzeitiger gezielter Verschleierung anderer Bereiche. Hier kann politische Bildung die „vorherrschenden Sichtbarkeitsverhältnisse infrage“ stellen.²⁰

Dies ist allerdings nur eine Dimension einer Thematik, die mit den Begriffen eines *iconic* oder *visual turn* zusammenhängt. Zu beobachten ist ein zumindest langsam erwachendes Interesse der Sozialwissenschaft an dem Phänomen, das der Politikwissenschaftler Thomas Meyer mit dem Begriff „Revisualisierung der Kommunikations-Kultur“ belegt, und das in Verbindung mit der Ästhetisierung der Kultur im Allgemeinen zu betrachten ist. Meyer spricht von der „Ästhetisierung der sozialen Welt“ und des öffentlichen Raumes, die sich als „Dominanz des Visuellen gegenüber dem gesprochenen und geschriebenen Wort“ äußert.²¹ Ähnlich interessiert sich der Soziologe Andreas Reckwitz dafür, „sinnliche Wahrnehmungen soziologisch zugänglich zu machen“, und betrachtet soziale Ordnungen auch als „sinnliche Ordnungen“ oder „Sinnesregime“ und untersucht die damit zusammenhängenden ästhetischen Praktiken.²² Ein Schwinden der Trennlinie zwischen Ethik und Ästhetik aufgrund der Ästhetisierung des Sozialen hatte der Philosoph Wolfgang Iser bereits in den 1990er Jahren festgestellt.²³ In eine theoretisch nicht ganz klare Beziehung rücken die Aktionskünstler vom „Zentrum für politische Schönheit“ Kunst, Politik, Ethik und Ästhetik, indem sie politische mit moralischer Schönheit gleichsetzen und dabei auf den ästhetischen Wert humanistischer Politik zielen. Gründer Philipp Ruch formuliert zum Beispiel die These, „dass die höchste Form aller Künste, die es überhaupt geben kann, der

¹⁶ Vgl. diesbezüglich am Beispiel Mode Gertrud Lehnert, *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld 2013, S. 8.

¹⁷ Vgl. Sabine Dengel, Untertan, Volksgenosse, Sozialistische Persönlichkeit: Politische Erziehung im Deutschen Kaiserreich, dem NS-Staat und der DDR, Frankfurt/M. 2005; Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Gewalt und Faszination des deutschen Faschismus*, Hamburg 2006; Saul Friedländer, *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*, Frankfurt/M. 2007.

¹⁸ Vgl. Herfried Münkler, *Visualisierungsstrategien im politischen Machtkampf. Der Übergang vom Personenverband zum institutionellen Territorialstaat*, in: ders./Jens Hacke (Hrsg.), *Strategien der Visualisierung. Verbildlichung als Mittel der Kommunikation*, Frankfurt/M. 2009, S. 21–51, hier: S. 40.

¹⁹ Vgl. Thomas Meyer, *Die Theatralität der Politik in der Mediendemokratie*, in: APuZ, (2003) 53, S. 12–19, hier: S. 14.

²⁰ H. Münkler (Anm. 18), S. 40.

²¹ Thomas Meyer, *Visuelle Kommunikation und Politische Öffentlichkeit*, in: H. Münkler/J. Hacke (Anm. 18), S. 53–69, hier: S. 53 ff.

²² Andreas Reckwitz, *Sinne und Praktiken. Die sinnliche Organisation des Sozialen*, in: Hanna Katharina Göbel/Sophia Prinz (Hrsg.), *Die Sinnlichkeit des Sozialen. Wahrnehmung und materielle Kultur*, Bielefeld 2015, S. 441–455, hier: S. 446.

²³ Vgl. Wolfgang Iser, *Die Aktualität des Ästhetischen*, München 1993; siehe auch Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität – Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012; ders., *Die Erfindung der Kreativität*, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, (2013) 2, S. 23–34.

Gipfel, gute und schöne Politik ist“.²⁴ Zwar sind die jeweiligen Motive zur Auseinandersetzung mit Kultur, Ästhetik und Sinnlichkeit im Einzelnen unterschiedlich. Ähnlich wie die gegenwärtig zu beobachtende Revitalisierung der Religionen weisen sie jedoch darauf hin, dass die seit Max Webers These von der „Entzauberung der Welt“ vorherrschende Auffassung von sozialer Modernisierung als Prozess sukzessiver Rationalisierung infrage gestellt werden muss, die auch für die politische Bildung in ihrer Aufklärungstradition maßgeblich war.²⁵

Politische Bildung ist auf den Umgang mit den dort thematisierten sozialen Affekten als Signifikanten der Gegenwartskultur in dem Sinne nicht ausreichend vorbereitet, als sie die Phänomene zwar thematisieren, nicht aber im Rahmen ihrer methodischen Zugänge integrieren kann. Ihr Methodenrepertoire ist kognitiver Natur, das heißt es wird erklärt, argumentiert, diskutiert. Der idealtypische politische Bildner ist um Distanzierung, Objektivität und Neutralität bemüht; sein Anliegen ist die Analyse sowie die Vermittlung von Wissen, Urteilskompetenz und operationalen Fähigkeiten. Aus den politischen Indoktrinationspädagogiken des NS-Staates und der DDR hat er gelernt und den Bereich der Sinne und Emotionen sowohl als Gegenstandsbereich als auch im Rahmen der Didaktik und Methoden bisher weiträumig umschifft. Diese aus verständlichen Gründen vollzogene Selbstbeschränkung wird aufgrund des im Beutelsbacher Konsens formulierten „Überwältigungsverbot“ auch nicht aufgegeben werden, um das Interesse an beziehungsweise die Bedürfnisse der Menschen nach sinnlichem Erleben – auch der Bildung – zu moderieren.

Annäherung an die kulturelle Bildung

Dennoch gibt es aufgrund der auf den vorangegangenen Seiten skizzierten Tendenzen seit der Jahrtausendwende ein sich steigerndes Interesse an der kulturellen Bildung, für

die es konstitutiv ist, Menschen auch emotional zu tangieren und Position zu beziehen. Deren Angebote einer Weltaneignung über eine ganzheitliche, sowohl affektive als auch kognitive und sinnliche Auseinandersetzung mit Kunst birgt oftmals eine Anziehungskraft und Tiefe, mit der politische Bildung nicht konkurrieren kann. Das hat auch damit zu tun, dass Demokratie in der Regel wenig Faszination bietet, sondern sehr mühsam ist. Weltaneignung seitens der politischen Bildung könnte aber den Weg suchen, zeitgenössische Kunst dort, wo sie als gesellschaftspolitisch relevant intendiert ist, stärker als bisher in den Fokus zu rücken. Kunst will, Kunst soll überwältigen und kann in ihrer auratischen Wirkung erlebt werden, bevor Bildungsprozesse Distanzierung schaffen, analysieren, interpretieren und generalisieren.

Die Annäherung zwischen den Protagonistinnen und Protagonisten der politischen und der kulturellen Bildung lässt sich vor allem seit der zweiten Dekade beobachten. Diese hatte bisher vor allem das Ziel, die Ansätze, Methoden, Qualitätskriterien und Zielsetzungen der jeweils anderen Profession kennen zu lernen, um Aspekte daraus im Rahmen der eigenen Arbeit fruchtbar zu machen. Angesichts der hohen Zuwanderungszahlen hat sie in den vergangenen Monaten deutlich an Intensität zugenommen. Denn kulturelle und politische Bildung sind immer dann gefragt, wenn der Begriff der Gesellschaft in einen geistigen Zusammenhang mit dem der Krise gestellt wird. Beide Bildungsansätze versuchen ihre bisherigen, oftmals recht eng gefassten Bildungsziele zu transzendieren. Die Akteure möchten eine größere gesellschaftliche Verantwortung übernehmen und öffentlich, wenn nicht politisch wirksam werden. In der Regel wird praxisorientiert innerhalb von gemeinsamen Projekten zusammengearbeitet, Theoriedebatten oder gemeinsame didaktische Fachdiskurse werden bisher kaum geführt. Metadiskurse, beispielsweise im Kontext der Kongressreihen „Kinder zum Olymp!“ oder der Kulturpolitischen Bundeskongresse, orientieren sich meist an bestimmten Zielsetzungen, die für beide Richtungen relevant sind und sich aus veränderten gesellschaftlichen oder politischen Rahmenbedingungen ergeben, wie etwa die Öffnung der Häuser für nichtakademische Zielgruppen. Wie sich an den aktuellen Diskussionen um das Humboldtforum abzeichnet, wird es in Zukunft vermutlich stärker um Fragen der Denationalisierung von Kultur, um

²⁴ Vgl. Phillip Ruch im Gespräch mit Jürgen Wiebicke, in: WDR 5, Das philosophische Radio, Sendung vom 4. 3. 2016.

²⁵ Unterstrichen wird dies etwa auch durch Heinz Bude, Gesellschaft der Angst, Hamburg 2014; ders., Das Gefühl der Welt: Über die Macht von Stimmungen, München 2016; Hartmut Rosa, Eine Soziologie der Weltbeziehungen, Berlin 2016.

Vergangenheitsbewältigung und Neuorientierung im Feld des Postkolonialen sowie um transkulturelle Bildung gehen.

Charakteristisch für diese Debatten ist, dass noch kaum über Methoden oder Struktur diskutiert wird, sondern um Fragen der „Haltung“, um welche angesichts gewachsener Systeme von Organisation und Autorität zunächst „gerungen“ werden muss. Dies ist innerhalb der politischen Bildung leichter, weil hier – trotz der gewollt vielfältigen Landschaft der Anbieter – seit den 1950er Jahren ein inner- und außerschulischer Fachdiskurs geführt wird, der eine Bereitschaft zu Selbstreflexion, Strukturwandel und Orientierung an politischen Weichenstellungen begünstigt. Das Feld der Anbieter kultureller Bildung ist dagegen sehr viel größer und heterogener, und ihre Zielsetzungen sind weniger klar eingegrenzt. Je nachdem, ob Künstler Kunst diskutieren oder Mitwirkung bei der Entstehung anbieten, ob Kulturpädagogen Kunst diskursiv in Kultureinrichtungen vermitteln oder ob Anbieter kultureller Bildung in künstlerische Felder einführen und beispielsweise Musik-, Tanz oder Bildende Kunst unterrichten – vorwiegend geht es bei der kulturellen Bildung um eine Auseinandersetzung mit Kunst in ihren Kontexten.

Das größte Missverständnis zwischen den Vertretern der kulturellen und der politischen Bildung besteht bei den sogenannten Sekundäreffekten der kulturellen Bildung: Kunst schafft nach Auffassung der kulturellen Bildner „Weltzugänge sui generis“, die sich etwa von diskursiv-normativen Weltzugängen unterscheiden,²⁶ und bildet unvermittelt durch das Erlebtwerden. Aufgrund des historisch gewachsenen autonomen Charakters der Kunst ist dieser Vorgang als freigestellt von Zwecken zu denken. Bestrebungen der Bildungspolitik, die mit Losungen wie Kultur „macht stark“, „verbessert Soft Skills“, „fördert mathematisches Denken“ verbunden sind, werden daher abgewehrt. Politische Bildung interessiert sich jedoch nur in klar abgesteckten Zusammenhängen für Kunst und kulturelle Bildung: Dort etwa, wo Künstler selbst gesellschaftspolitisch wirken wollen, Kritik formulieren, provozieren oder Handlungsoptionen aufzeigen, wird dies aufgegriffen, zur Diskussion gestellt

und gegebenenfalls in Kontexte eingeordnet. Dort wo Kultureinrichtungen gesellschaftspolitische Fragestellungen wie etwa Zuwanderung bearbeiten, kann politische Bildung methodisch beraten, würde aber keinesfalls Einfluss auf das Kuratorische geltend machen. Möchten Anbieter Kunst „generieren“, indem sie beispielsweise einen Film mit Geflüchteten erarbeiten, würde politische Bildung auf den Bildungsprozess blicken: Werden bestimmte Personen ausgegrenzt? Wird eine Meinung unterdrückt oder beeinflusst? Wird jemand überfordert? An diesem Beispiel verdeutlicht sich ein zweites Missverständnis zwischen den Professionen: Während politische Bildung ausschließlich „Bildung“ im Auge hat und diese zunächst einmal frei von anderen „politischen“ Zwecken stellt, haben die Anbieter kultureller Bildung oftmals noch andere drängende Aufgaben: Eine Ausstellung muss zu einem bestimmten Termin fertig werden; ein Stück muss auf die Bühne.

Möchte man das Trennende zwischen den Ansätzen akzentuieren, wie es die Mehrzahl der dazu publizierenden Autoren tut, dann ist die Liste deutlich länger als die der Gemeinsamkeiten. Die Gunst der Stunde sollte dennoch unbedingt genutzt werden, um die Potenziale einer Zusammenarbeit weiter zu erproben. Wesentlich wären gemeinsame Fachdiskurse, die eine Überarbeitung der Bildungskonzeptionen und deren Verbindung mit sozialen Integrationskonzeptionen verstetigen. Die gemeinsame Präsenz der demokratischen Akteure, Vereine, Verbände und Institutionen im öffentlichen Raum und ihre Beteiligung am und Einladung zum – kontrovers geführten – öffentlichen Diskurs könnte für Menschen aus anderen kulturellen und politischen Kontexten ein starkes Symbol für die Demokratie sein. Gelänge es darüber hinaus, gemeinsame Räume für eine kreative und auch künstlerische Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Zeitfragen zu schaffen und zu institutionalisieren, könnte die Frage nach dem „Wir“, welche auch eine Frage nach der Substanz der Demokratie ist, möglicherweise anders gestellt werden als bisher: Es müssten vielleicht weder Feste oder Events lanciert werden, um der Demokratie zu Glanz zu verhelfen, noch Sinn erzeugt werden – sondern es wäre einfach Sinn da.

²⁶ Vgl. Rat für Kulturelle Bildung (Hrsg.), *Zur Sache. Kulturelle Bildung: Gegenstände, Praktiken und Felder*, Essen 2015, S. 99.

Politisch, aktuell und digital

APuZ – auch im ePub-Format
für Ihren E-Reader. Kostenfrei auf
www.bpb.de/apuz



„APuZ aktuell“, der Newsletter von

Aus Politik und Zeitgeschichte

Wir informieren Sie regelmäßig und kostenlos per E-Mail über die neuen Ausgaben.

Online anmelden unter: www.bpb.de/apuz-aktuell

APuZ

Nächste Ausgabe

23/2016 · 27. Mai 2016

50 Jahre Kulturrevolution

Daniel Leese

Kulturrevolution in China: Ursachen, Verlauf und Folgen

Susanne Weigelin-Schwiedrzik

Schwierige Erinnerung

Stefan R. Landsberger

Zur Plakatpropaganda der Kulturrevolution

Nele Noesselt

Spuren im heutigen China

Felix Wemheuer

Die westeuropäische Neue Linke und die Kulturrevolution

Xuewen Gu

Die weltpolitische Dreiecksbeziehung Beijing, Moskau, Washington



Die Beiträge dieser Ausgabe stehen unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung-NichtKommerziell-KeineBearbeitung 3.0 Deutschland.

Herausgegeben von
der Bundeszentrale
für politische Bildung
Adenauerallee 86
53113 Bonn



Redaktion

Lorenz Abu Ayyash (Volontär)
Anne-Sophie Friedel
(verantwortlich für diese Ausgabe)
Johannes Piepenbrink
Anne Seibring
Telefon: (02 28) 9 95 15-0
www.bpb.de/apuz
apuz@bpb.de

Redaktionsschluss dieses Heftes:
6. Mai 2016

Druck

Frankfurter Societäts-Druckerei GmbH
Kurahsenstraße 4–6
64546 Mörfelden-Walldorf

Satz

le-tex publishing services GmbH
Weißensefser Straße 84
04229 Leipzig

Abonnementservice

Aus Politik und Zeitgeschichte wird
mit der Wochenzeitung **Das Parlament**
ausgeliefert.

Jahresabonnement 25,80 Euro; für Schüle-
rinnen und Schüler, Studierende, Auszubil-
dende (Nachweis erforderlich) 13,80 Euro.
Im Ausland zzgl. Versandkosten.

Frankfurter Societäts-Medien GmbH
Vertriebsabteilung **Das Parlament**
Frankenallee 71–81
60327 Frankfurt am Main
Telefon (069) 7501 4253
Telefax (069) 7501 4502
parlament@fs-medien.de

Nachbestellungen

Publikationsversand der Bundeszentrale
für politische Bildung/bpb
Postfach 501055
18155 Rostock
Fax.: (038204) 66273
bestellungen@shop.bpb.de
Nachbestellungen ab 1 kg (bis 20 kg)
werden mit 5,00 Euro berechnet.

Die Veröffentlichungen
in **Aus Politik und Zeitgeschichte**
stellen keine Meinungsäußerung
der Herausgeberin dar; sie dienen
der Unterrichtung und Urteilsbildung.

ISSN 0479-611 X

Kulturpolitik

APuZ 20–22/2016

Shermin Langhoff
3–7 **„Kulturpolitik kann Räume schaffen“ – ein Gespräch**

Die Intendantin des Berliner Maxim Gorki Theaters spricht über aktuelle gesellschaftliche Herausforderungen und was Kunst und Kulturpolitik leisten können, um ihnen zu begegnen.

Tobias J. Knoblich
7–14 **Kulturförderung zwischen Anspruch und Wirklichkeit**

Deutsche Kulturförderung lebt noch heute von historischen Prägungen. Neue kulturpolitische Leitformeln und Praxisfelder proklamieren seit etwa 40 Jahren eine „Kultur für alle“. Kann dieser Anspruch eingelöst werden?

Volker Kirchberg
14–22 **Künste, Kultur und Künstler im Verständnis der Stadtentwicklung**

In Deutschland ist Kultur vor allem Domäne der Kommunalpolitik. In den USA wird sie hingegen indirekt von einer zivilgesellschaftlich bestimmten kulturellen Basis gestaltet und deshalb als Instrument der Stadtentwicklung anders eingesetzt.

Olaf Zimmermann
22–28 **Kulturwirtschaft und Globalisierung**

Der Beitrag analysiert die Wechselwirkung zwischen Digitalisierung, Handelspolitik und Kulturwirtschaft und zeigt, dass die Digitalisierung ein wichtiger Treiber der Globalisierung der Kulturwirtschaft ist. Was bedeutet das für die Kulturpolitik?

Bård Kleppe
28–33 **Kulturpolitik und ihre Folgen für darstellende Künstler**

Viele Künstler sehen sich dauerhaft dem Risiko der Unterbeschäftigung oder gar Arbeitslosigkeit ausgesetzt. Im europäischen Vergleich unterscheiden sich die Maßnahmen zur Begrenzung und Steuerung dieses Risikos.

Jens Adam
33–39 **Wohin treibt die deutsche Auswärtige Kulturpolitik?**

Die aktuellen Diskussionen zur Auswärtigen Kulturpolitik bewegen sich zwischen den Zielhorizonten „kulturelle Selbstdarstellung“ und „Arbeit an der Weltvernetzung“. Wie spiegelt sich diese Dynamik in der kulturpolitischen Praxis wider?

Sabine Dengel
39–45 **Kultur und politische Bildung**

Die politische Bildung steht mit Blick auf ihre unterschiedlichen Zielgruppen und den Wandel in Politik und Gesellschaft vor Herausforderungen. Ein Ansatz, damit umzugehen, ist die Beschäftigung mit „Kultur“ und dem Feld der kulturellen Bildung.