

AUS POLITIK UND ZEITGESCHICHTE

Kulturpolitik

Simon Strauß
KULTURREPUBLIK
DEUTSCHLAND

Julius Heinicke
KULTURPOLITIK IN
DER BUNDESREPUBLIK

Birgit Mandel
KULTURELLE TEILHABE
IM WANDEL

Christine Wingert
KULTURPOLITIK IN
LÄNDLICHEN RÄUMEN

Torsten Hoffmann
NEURECHTER
KULTURKAMPF MIT
LITERARISCHEN KANONES

Matthias Cornils
STAATLICHE KULTURPOLITIK
UND KUNSTFREIHEIT

Meike Lettau
AUSWÄRTIGE KULTURPOLITIK
ZWISCHEN AUSTAUSCH,
WERTEVERMITTLUNG
UND EINFLUSSNAHME

APuZ

ZEITSCHRIFT DER BUNDESZENTRALE
FÜR POLITISCHE BILDUNG

Beilage zur Wochenzeitung  DAS PARLAMENT



Kulturpolitik

APuZ 49/2025

SIMON STRAUß

KULTURREPUBLIK DEUTSCHLAND

Das linksliberale Weltbild als Norm hat an Selbstverständlichkeit eingebüßt. Die Suggestion eines wirklichen politischen Wechsels, seit jeher ein attraktives Bindemittel des Politischen, ist von links nach rechts gewandert. Darin ist ein entscheidender Kulturwandel zu erkennen.

Seite 04–09

JULIUS HEINICKE

KULTURPOLITIK IN DER BUNDESREPUBLIK

Kulturpolitik umfasst eine Vielzahl von Akteuren und Institutionen. Die Geschichte wie auch die gegenwärtigen politischen Debatten zeigen, dass vor allem die Inhalte von Kulturpolitik umkämpft sind und mitunter Gefahr laufen, instrumentalisiert zu werden.

Seite 10–16

BIRGIT MANDEL

KULTURELLE TEILHABE IM WANDEL

Kulturelle Teilhabe bietet Potenziale für soziale und politische Teilhabe, kann individuelle Perspektiven erweitern und Empathie für andere Lebensweisen stimulieren. Sie fördert damit Demokratiefähigkeit und ist auch für die Zukunft der Demokratie essenziell.

Seite 17–22

CHRISTINE WINGERT

KULTURPOLITIK IN LÄNDLICHEN RÄUMEN

Für kulturpolitische Aufgaben in ländlichen Räumen sind diverse Akteure auf allen politischen Ebenen verantwortlich. Zunehmend werden Strategien für die Unterstützung kultureller Teilhabe in ländlichen Regionen verfolgt, die auf deren Zusammenspiel setzen.

Seite 23–28

TORSTEN HOFFMANN

NEURECHTER KULTURKAMPF

MIT LITERARISCHEN KANONES

Längst trägt die Neue Rechte ihre Kulturkämpfe auch im literarischen Feld aus und betreibt dabei eine intensive Literaturpolitik. Sie publiziert und rezensiert – und inszeniert sich dabei als „Lesebewegung“. Partei- und Literaturpolitik verschwimmen zusehends.

Seite 29–34

MATTHIAS CORNILS

STAATLICHE KULTURPOLITIK

UND KUNSTFREIHEIT

Das Verhältnis von Staat und Kunst ist nicht zuletzt wegen der engen Verflechtung beider Bereiche voraussetzungsreich. Erwartungen demokratisch legitimierter Träger und Förderer stoßen auf Autonomieansprüche der Kultureinrichtungen sowie der Künstler selbst.

Seite 35–40

MEIKE LETTAU

AUSWÄRTIGE KULTURPOLITIK ZWISCHEN

AUSTAUSCH, WERTEVERMITTLUNG

UND EINFLUSSNAHME

Auswärtige Kulturpolitik gilt als dritte Säule der deutschen Außenpolitik. Sie gestaltet internationale Kulturbeziehungen im Spannungsfeld zwischen Dialog und Kooperation mit Partnerländern einerseits und Wertevermittlung und Einflussnahme andererseits.

Seite 41–46

EDITORIAL

Kultur ist ein wesentlicher Bestandteil des menschlichen Lebens. Was wir im Großen und Kleinen tun, welche Ideen wir diskutieren und artikulieren, welche Dinge wir hervorbringen – all das ist von unserer kulturellen Umgebung beeinflusst und prägt sie zugleich mit. Kultur als „Gesamtheit der unverwechselbaren geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Eigenschaften“, wie es in der Erklärung der UNESCO-Weltkulturkonferenz von 1982 heißt, umfasst nicht nur Kunst, Musik und Literatur, sondern auch unsere Art des Zusammenlebens, unsere Wertesysteme, Traditionen und Überzeugungen. Für die Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ des Deutschen Bundestages, die 2007 ihren umfangreichen Abschlussbericht vorlegte, ist sie schlicht das „Fundament, auf dem unsere Gesellschaft steht und auf das sie baut.“

Über die Stabilität dieses Fundaments wird von Zeit zu Zeit leidenschaftlich gestritten. Dabei geht es etwa um Fragen der öffentlichen Finanzierung von Kultur in Zeiten knapper Kassen, um eine mögliche Neuausrichtung der Kulturförderung oder um die Ausgestaltung und Verbesserung kultureller Teilhabe und Bildung. Hitzig wird es meist bei Fragen von Geschichte und Identität: Wie soll mit nationalsozialistischer, sozialistischer und kolonialer Vergangenheit umgegangen werden? Wo liegen die Grenzen der Meinungs- und Kunstfreiheit im Rahmen kultureller Tätigkeiten und Veranstaltungen? Welche Rolle soll der Staat bei der gesellschaftlichen Verhandlung dieser Fragen spielen, und wie autoritativ darf er dabei sein?

Wie auch immer man sich inhaltlich zu den einzelnen Fragen positioniert: Ihre konstruktive Beantwortung ist wichtig für die kulturelle Identität einer demokratischen Gesellschaft. Wenn allenthalben von „Kulturkämpfen“ die Rede ist, sollte man nicht aus dem Blick verlieren, dass das Streiten und Ringen um Haltungen und Handlungen zum Kern der liberalen Demokratie gehört. Die Positionen anderer nicht vorschnell als illegitim zu diskreditieren und die eigene Ansicht gelegentlich zu hinterfragen, ist eine kulturelle Leistung, die pluralistischen Gesellschaften zwar mitunter viel abverlangt, letztlich aber Teil ihrer Stärke ist.

Sascha Kneip

ESSAY

KULTURREPUBLIK DEUTSCHLAND

Simon Strauß

Anfang September 2025 gab Katarzyna Wielga-Skolimowska, die künstlerische Leiterin der Kulturstiftung des Bundes, dem Deutschlandfunk ein Interview. Als Repräsentantin einer der größten nationalen Kulturförderanstalten Europas, die ein jährliches Budget von 30 bis 40 Millionen Euro aus dem Bundeshaushalt verwaltet, hat ihr Wort besonderes Gewicht. Der polnischen Theaterwissenschaftlerin, die nicht nur das Polnische Institut in Berlin geleitet, sondern auch ein Goethe-Institut in Saudi-Arabien aufgebaut hat, ging es im Interview neben den üblichen Kürzungsdystopien und Werbeblöcken in eigener Sache auch um die kulturelle Gestimmtheit in Deutschland. Also um die Frage, in welchem Bewusstsein sie das Land gerade nach Bedeutung suchen sieht.

Aus dem Hauptstadtstudio, „auf der einen Seite mit Blick auf das Parlament, auf der anderen mit Blick auf das Kanzleramt“, wie der Moderator ihre gemeinsame Beobachterposition mit nur halbherzig kaschiertem Zentrumsstolz umschrieb, teilte Wielga-Skolimowska mit, für wie bedrohlich sie die Lage hält. Sie selbst zur „Kassandra“ ausrufend, warnte sie davor, dass „die Frage, wie unabhängig oder eigenständig die Kultureinrichtungen sind, auch in Deutschland kommen wird“.⁰¹ Schon jetzt sei eine „schleichende Veränderung“ spürbar, würden Landräte Einfluss auf Kultureinrichtungen ausüben wollen, käme es vermehrt zu „Kleinen Anfragen“ in kulturellen Angelegenheiten im Parlament, werde beispielsweise das Bauhaus ideologisch angegriffen, würden historische Orte „umgedeutet“.

Die Aufzählung der profilierten Kulturförderin klingt bedrohlich. Ist der Kulturkampf von rechts schon in vollem Gange? Nur die „schleichende Veränderung“ eben so „schleichend“, dass man ihre Fortbewegung nicht ernst genug nimmt? Die Beantwortung dieser Fragen kann man sich leicht oder etwas schwerer machen. Leicht kann man es sich machen, wenn man auf

sie mit „ja“ oder „nein“ antwortet. Diejenigen, die sie bejahen, verweisen auf Fälle, in denen Kulturveranstaltungen das Geld gestrichen, Führungskräfte ausgewechselt, Auftritte prominenter Linksliberaler abgesagt oder in Landtagen martialisch klingende Anti-Diversitäts-Anträge von der AfD eingereicht werden.

Als paradigmatisches Beispiel für einen wachsenden politischen Druck von rechts auf die Kultur wird beispielsweise die Debatte um das „Osten“-Festival in Bitterfeld-Wolfen ins Feld geführt. Im Rahmen der Festival-Ausgabe 2024 stellte eine ukrainische Kunststudentin Attrappen von Molotowcocktails aus, um den russischen Angriffskrieg gegen die Ukraine zu kommentieren, außerdem projizierte eine Leipziger Kunststudentin ein Kalb mit einem ins Fell rasierten Hakenkreuz auf eine Wand, um auf die „Normalisierung faschistischer/rassistischer Parolen“⁰² hinzuweisen, wie es in einem auf dem Branchenportal „nachtkritik.de“ ausführlich veröffentlichten Tagebuch der beiden Festival-Kuratoren heißt. Dort wird ebenfalls davon berichtet, dass ein AfD-Politiker die Kunstwerke zum Anlass für eine gerichtliche Klage genommen und außerdem im Kommunalwahlkampf gegen die internationalistische Ausrichtung des Festivals polemisiert habe. Abgeleitet davon ist als Resümee zu lesen, dass in Deutschland „die Kunst- und Wissenschaftsfreiheit erheblichen Angriffen ausgesetzt“ sei.

Doch was heißt das genau: „erhebliche Angriffe“? Die Kuratoren rekurren dafür auf das Wahlprogramm der AfD in Sachsen-Anhalt. Darin heißt es: „Die vornehmste Aufgabe aller Kunst besteht darin, kulturelle Identität zu pflegen. Die deutsche Identität ist so auch das Resultat deutscher Kunst, vor allem der sich im öffentlichen Raum vollziehenden Bühnenkunst. Leider wird die Kunst unserer Tage dieser ihrer Verantwortung kaum noch gerecht – im Gegenteil. (...) Bestenfalls wird auf unseren Bühnen noch nichtssagende Unterhaltung, Abseitiges oder In-

ternationales ohne Bezug zu unserem Land gezeigt. (...) Deshalb will die AfD mit Staats- und Steuergeld nur noch solche Kunst fördern, die ihrer eigenen deutschen Kultur grundsätzlich bejahend gegenübersteht. Wir sind (...) gewillt, auch massive Einschnitte zu vertreten. (...) Eine Agitation gegen das eigene Volk muss nicht durch den Staat, der aus diesem Volk besteht, finanziert werden.“⁰³ Was auf den ersten Blick wie eine kulturrevolutionäre Agenda klingt, wirkt auf den zweiten Blick eher wie eine wohlfeile Strategie, um im Fall der Machterringung weniger beziehungsweise kein Geld für Kultur ausgeben zu müssen. Welche Kunst wäre das denn auch, die „ihrer eigenen deutschen Kultur grundsätzlich bejahend gegenübersteht“? Wahrscheinlich bliebe mit diesem Raster nicht viel anderes übrig als eine von KI generierte Popmusik à la „Traditionshüter“, die rechtsbanale Weltanschauungen von einer gefakten Helene-Fischer-Stimme vortragen lässt.⁰⁴ Die Kuratoren jedenfalls kommentieren das Wahlprogramm der AfD mit dem Ausruf „Okay. Man kann sich auf das Schlimmste gefasst machen!“ Das Schlimmste – was wäre das genau?

In ihrem Fall wahrscheinlich die Absage des Festivals. Davon kann aber keine Rede sein. Auf der Website wird jetzt schon die nächste Ausgabe im September 2026 angekündigt. Den Obstruktionsversuchen der AfD scheinen also jenseits der rabiatischen Stimmungsmache bisher keine strukturellen Konsequenzen zu folgen. Im Gegenteil hat sogar eine strukturelle Weiterentwicklung stattgefunden: Seit dem Frühjahr 2025 gibt es ein Festivalbüro, das dauerhaft in Bitterfeld etabliert ist und durch ein Förderprogramm der Europäischen Union finanziert wird. Es scheint fast, als ob die von rechts rhetorisch attackierte Kultur mit einer trotzigen Institutionalisierung reagiert hätte.

VIBE SHIFT?

Bei der oft emotional gestellten Frage, ob wir in Deutschland gerade einen „Shift“ zu einer rechten Kulturdominanz erleben, muss man sich zunächst einmal nüchtern vor Augen führen, dass die beiden Seiten zueinander in einem Missverhältnis stehen. Anders gesagt: Drohung steht gegen Struktur. Während von rechts gedroht, eingeschüchtert und rhetorisch angegriffen wird (und das wird es!), kann die von rechts attackierte Kultur bislang nach wie vor auf Fördermittel zugreifen, ihre Programmhoheit behaupten und strukturelle Rahmen setzen. Viel hat bei der Rede vom rechten Kulturkampf also mit einer Vorstellung davon zu tun, was passieren könnte – weniger mit dem, was gerade passiert. Denn anders als etwa in den Vereinigten Staaten, Ungarn oder Italien, wo rechte Kulturpolitik tatsächlich umgesetzt wird – wobei sich diese Umsetzung bislang vornehmlich auf die Auswechslung von Führungspersonlichkeiten zu beschränken scheint –, sind hierzulande noch keine harten Fakten eines rechten Strukturwandels zu konstatieren.

Also gibt es Angriffe, aber keine Treffer? So einfach ist die Sache ebenfalls nicht. Denn auch das bloße „Nein“ auf die Frage nach einem rechten Kulturwandel führt nicht weit genug. Vermehrt ist inzwischen nämlich die Rede von einem „vorausseilenden Gehorsam“, den manche Kulturinstitutionen üben würden, um einer etwaigen Kritik von rechts zuvorzukommen. Das ist ein heikler, weil empirisch schwer fassbarer Umstand. Die Frage etwa, ob ein Theater oder Museum sein Programm aus Furcht vor einem kommenden rechten Zeitgeist anpasst oder weil es sich schlicht für den italienischen Futurismus oder eine Adaption von Ernst-Jünger-Texten interessiert – ob also Opportunismus oder Diversitätsinteresse dahinterstehen –, lässt sich nicht leicht beantworten. Konkrete Beispiele für eine solche Verschiebung im Programm lassen sich noch nicht anführen. Einen Sonderfall stellen vielleicht manche ostdeutschen Bühnen dar, die seit einiger Zeit auffällig offensiv die DDR-Kulturgeschichte ins Schaufenster stellen und damit möglicherweise auf retrospektive Sehnsüchte ihres Publikums reagieren. So wird beispielsweise eine Adaption des Romans „Spur der Steine“ von Erik Neutsch an den Uckermarkischen Bühnen Schwedt/Oder zu einer kleinen Feierstunde der ostdeutschen Identitätssuche, „untermalt mit

01 „Kultur ist ein Rückgrat der Demokratie“, 7.9.2025, www.deutschlandfunk.de/freiheit-kunstfreiheit-demokratie-kat-azyna-wielga-skolimowska-im-gespraech-100.html.

02 Aljoscha Begrich/Christian Tschirner, Freie Kunst in engen Räumen, <https://nachtkritik.de/portraet-reportage/essay-kuratieren-in-zeiten-sich-verengender-politischer-spielraeume-das-osten-festival-2024>.

03 AfD Sachsen-Anhalt, Alles für unsere Heimat! Programm der AfD Sachsen-Anhalt zur Landtagswahl 2021, S. 13f.

04 Vgl. Ferdinand Meyen, Rechte KI-Songs überschwemmen Streamingplattformen, 30.9.2025, www.tagesschau.de/kultur/rechte-ki-songs-youtube-spotify-100.html.

mitreißender Musik von den Puhdys, Karussell, Karat, Renft und vielen anderen“.⁰⁵

Von Jean-Raspail- oder Ayn-Rand-Schwerpunkten an bundesdeutschen Theatern hört man allerdings bislang nichts. Und auch das Programm der in Deutschland staatlich subventionierten Literaturhäuser, Hochschulen oder öffentlich-rechtlichen Medienanstalten scheint sich bisher einem etwaigen rechten Zeitgeist noch nicht angepasst zu haben. Dass kulturelle Institutionen, die vom Staat finanziert werden, nach politischen Machtwechseln hier und da neue Leitungspersonlichkeiten bekommen, ist an sich kein Grund für Nerven zusammenbrüche. Dass Intendantinnen mit einem rechten Parteibuch – wie etwa die neue Leiterin des venezianischen Opernhauses La Fenice – dabei mit größerem Zweifel betrachtet werden als vergleichbare Persönlichkeiten mit einem linken Moralausweis, mag im Angesicht der verbrecherischen Inbesitznahme von Kultur durch rechte Politik im vergangenen Jahrhundert sinnfällig scheinen – im Sinne einer ausgleichenden Gerechtigkeit heute ist es nicht. Überhaupt stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis die Warnung vor einem rechten Kulturwandel und eine fehlende eigene politische Standortbestimmung zueinander stehen.

PROGRESSIVE WELTANSCHAUUNG ALS NORM

Kehren wir dafür noch einmal kurz zum eingangs erwähnten Interview mit der Leiterin der Bundeskulturstiftung zurück. Dort berichtet sie an einer Stelle eindrücklich von erschreckenden Einflussnahmen der rechten polnischen Regierung auf ihre kuratorische Tätigkeit als Leiterin des Polnischen Kulturinstituts in Berlin, gibt explizit Auskunft über die Verfahrensweise einer rechten Kulturpolitik, die sich offenbar vor allem dadurch auszeichnet, unliebsame Personen auf rote Listen zu setzen. Interessant ist im Zusammenhang einer fehlenden eigenen Standortbestimmung die Art, wie Wielga-Skolimowska den Vorgang beschreibt: „Man versucht, die, die man als progressiv betrachtet, was immer das auch heißt, Olga Tokarczuk oder andere, einfach nicht einzuladen.“

In der rhetorischen Parenthese „was immer das auch heißt“ offenbart sich eine Strategie der verweigerten Zeichensetzung, die das Linksliberale als unpolitische Norm inszeniert. Eine Stra-

tegie, die sich selbst und ihr Publikum daran gewöhnt hat, dass kulturelle Institutionen und Praktiken mit einem Standort assoziiert sind, der nicht gesondert ausgewiesen werden muss. In der lässig als lästige Konvention abgetanen Praxis der politischen Vorzeichensetzung offenbart sich ein Begriff vom Politischen, der die progressive Weltanschauung als Norm konstruiert und jede Abweichung von ihr für einen Systemfehler hält. Dadurch wird willentlich übersehen, dass beispielsweise jemand wie die Schriftstellerin Olga Tokarczuk, die schon in ihrem Wikipedia-Eintrag mit Berufung auf internationale Zeitungen als „a leftist and a feminist“⁰⁶ beschrieben wird, sehr wohl einem politischen Milieu zuzurechnen ist, das mit den Gesinnungsadjektiven progressiv, liberal oder proeuropäisch charakterisiert werden darf. Es geht nicht darum, diese Vorzeichen abzuwerten, es geht darum, sie als solche zu erkennen. Und nicht so zu tun, als wäre man selbst längst über die Notwendigkeit hinaus, den eigenen politischen Standort zu klären.

Vielleicht ist das der eigentliche Streitpunkt unseres gegenwärtigen Kulturkampfes: dass die einen ihre ideologische Positionierung eindeutig zu erkennen geben, während die anderen ihren politischen Standort hinter Normbehauptungen verstecken. Sich in gewisser Weise zu fein dafür sind, ihre Gesinnungsposition zu erklären, nach dem Motto: Das ist doch eh klar. Wir sind an einem deutschen Theater. 2025!

Aus der Wissenschaft kommt der Gedanke einer Standortabhängigkeit jeder Wirklichkeitsbeschreibung – die Klärung der eigenen Beobachterposition gehört mittlerweile zum Handwerkszeug erkenntnistheoretisch informierter Forschung. Im deutschen Kulturbetrieb scheint dieses Handwerkszeug allerdings nicht in Gebrauch zu sein. Stattdessen versichert man sich gegenseitig seiner politischen Unabhängigkeit, weil man das Linksliberale stillschweigend zur Norm erklärt hat. Eine Norm, die sich nicht erklären muss. Deshalb hält man es beispielsweise für selbstverständlich, dass ein Theater mit einem linksliberal-progressiv orientierten Rechercheverbund wie „Correctiv“ kooperiert, aber für skandalös, wenn ein migrationskritischer Regisseur wie Alvis Hermanis dort engagiert wird.

⁰⁶ Siehe https://en.wikipedia.org/wiki/Olga_Tokarczuk, mit Verweisen auf „Gazeta Wyborcza“, den „Guardian“ und die „Financial Times“.

⁰⁵ Siehe www.theater-schwedt.de/ubs/info/1645.

Bei aller berechtigten Furcht vor einem drohenden rechten Einfluss auf die Kultureinrichtungen in diesem Land: Hat man sich in der Vergangenheit in gleicher Weise vor einem politischen Druck von links gefürchtet? Oder sind das nach wie vor zwei unterschiedliche Maßeinheiten? Heißt Einfluss von rechts auszuüben, die Kultur als solche zu bekämpfen? Bedrohen Kleine Anfragen der AfD gleich die Kunstfreiheit im Großen? Entwertet ein despektierlicher Anwurf gegen das Bauhaus schon unsere Erzählung von der deutschen Moderne?

KULTUR UND DEMOKRATIE

Die daraus abgeleitete Frage lautet, ob es eine Unterscheidung zwischen demokratiefreundlichen und demokratiefeindlichen Formen der Kultur gibt. Die Kuratoren des „Osten“-Festivals sind in dieser Sache entschieden: „Wir denken: ja, in einer Demokratie werden eher demokratiefördernde Projekte unterstützt, während Fackelmärsche und Sonnenwendfeiern nicht so gut ankommen.“ Interessant. Das würde bedeuten, dass eine Demokratie nur solche Kultur fördern sollte, die ihr selbst zugutekommt. Ein recht funktionalistischer Ansatz – und einer, der sich in seiner Begründungsstruktur am Ende gar nicht so sehr von dem „grundsätzlich bejahenden“ Kulturwunsch der AfD unterscheidet. In beiden Fällen wird die Kultur als Mittel zum Zweck in den Dienst genommen. Ein Mittel, das etwas unterstützen und bejahen soll – entweder die liberale Demokratie oder ein bierselig-banales Deutschlandgefühl.

Die Kultur sagt aber nicht „ja“ oder „nein“. Das unterscheidet sie fundamental von anderen Sphären, in denen der Dezisionismus den Ton angibt. Nein, Kultur in ihrer produktiven Form ist eine Störung jeder Klarheit und Entschiedenheit. Sie verwischt und übermalt, verführt und temperiert. Wenn Demokratie eine Kultur braucht, dann nicht als Steigbügelhalterin, sondern als Gegenüber. Nicht als untergeordnete, sondern als bedingende Instanz. Nicht eine Ansammlung von ästhetischen Produktlinien, die zur Erbauung des richtigen politischen Charakters dienen, sondern eine Bedingung des Charakters selbst. Die Kultur ist am Ende das, was unserem Blick auf die Wirklichkeit Bedeutung verleiht. Oder ihm zumindest suggeriert, dass er dazu imstande ist, Bedeutung festzustellen. Da geht es um weit mehr als um politische Vorzeichen, da geht es um Prägung

und Bewusstsein. Um Lebensweise. Die Kultur ist größer als die politische Vernunft. Sie entlastet den Menschen bestenfalls von seinen tagesaktuellen Überzeugungen und führt ihn ins Offene der Selbstreflexion hinaus. Dort kann er die eigentlichen Dimensionen der Verhältnisse erkennen, in denen er lebt, träumt und denkt. Deshalb verbirgt sich hinter dem schnell ausgerufenen Kulturkampf in Wahrheit ein langes Ringen um Bedeutungen.

Was heißt das konkret zurückbezogen auf Deutschland im Jahr 2025? Unverkennbar ist, dass das Selbstbewusstsein rechter Bedeutungsansätze auch in diesem Land größer wird. Dass das Linkliberale als Norm an Selbstverständlichkeit einbüßt. Das hat vor allem damit zu tun, dass die Veränderungsdynamik die Seiten gewechselt hat. Die Suggestion des wirklichen Wechsels, seit jeher ein attraktives Bindemittel des Politischen, ist von links nach rechts gewandert. Darin ist ein entscheidender Kulturwandel zu erkennen. Die Linken finden sich als Bewahrer ihrer Fortschrittstradition wieder, während ihr Besitzstand von rechtsrevolutionärem Denken angegriffen wird. Nonkonformismus, der ehemals stolze Bewusstseinsbegriff der Progressiven, ist inzwischen zum Signum der Rechten geworden. Die Linke ist im Würgegriff des Liberalismus an die Macht gekommen und hat sich im Verlauf zur Konvention entwickelt. Eine Konvention, die es verlernt hat, für sich und ihre Veränderungsabsichten zu werben. Die Herausforderung für das progressive Denken besteht darin, dass ein Werben für die in der Vergangenheit durchgesetzten Veränderungen keinen Reiz darstellt. Stattdessen aber so zu tun, als wären all diese Veränderungen selbstverständlich, wirkt ebenfalls provozierend. Es müsste also ein Weg gefunden werden, um die Bewahrung von Veränderung zum Programm eines besseren Morgens zu erklären.

KULTURKAMPF? BEDEUTUNGSWANDEL!

Vielleicht liegt genau hier ein Potenzial unseres Themas, das durch den martialischen Begriff des Kulturkampfes verdeckt wird: dass von Neuem über die Behauptungskraft politischer Ideen nachgedacht werden könnte. Und zwar nicht in erster Linie im Rahmen der Lieferanten-Logik einer Politik, die die „Probleme ihrer Bürger löst“ wie eine Sanitärfirma, die einen verstopften Abfluss reinigt. Die Probleme sind nicht in erster Linie das Problem. Die Bedeutungen, die sich wandeln, sind

es. Kulturkampf heißt Bedeutungswandel – und einen solchen können wir auch in Deutschland in mancherlei Hinsicht wahrnehmen.

Zu den neuen Bedeutungen, die das alte Leit-differenzen-Ehepaar links und rechts für sich beansprucht, kommen die innovativen Disruptionen, die im kulturellen Hallraum des Digitalen spürbar sind. Hier ändern sich Bedeutungen gerade quasi im Minutentakt. Im Angesicht des revolutionären Impacts der Künstlichen Intelligenz auf unser Bewusstsein scheint sich ein ganzer Normenhaushalt von seinen traditionellen Vorstellungen einer verantwortlichen Wissensvermittlung lösen zu müssen. Mit der technologischen Revolution öffnet sich das Feld für eine gänzlich neue Kultur. Für gänzlich neue Bedeutungen, die man altherwürdigen Kategorien wie Wissen, Meinung oder Prägung beimisst.

Die optimistische Sicht auf diesen Bedeutungswandel wäre, dass der technologische Fortschritt die Chance für eine Rückkehr zu einem vor-funktionalen, ganzheitlichen Bildungskonzept bietet, einem Konzept, das dem aufgesplitterten und formalistischen Menschenbild etwas entgegengesetzt. Das dabei hilft, die bislang geförderten Fähigkeiten des Auswendiglernens und der Wissensverwaltung durch Kulturtechniken der Suche und des Staunens abzulösen, sodass es bald weniger um Fakten als um Fantasie, weniger um Rechthaben als um Reflexion gehen könnte.

Die pessimistische Sicht hingegen meint zu erkennen, dass sich hinter der Technologie eine Ideologie verbirgt, die zivilisationszerstörerisch wirkt. Die sich als neue Kulturtechnik ausgibt, in Wahrheit aber im Zusammenspiel mit rechtsrevolutionären Anschauungen zu einer tatsächlichen Zerstörung des Fundamentes führt, auf dem wir noch meinen, für immer sicher stehen zu können. Ob die „Zoom-Gesellschaft“, die den bedeutungsarmen Kriterien der Effizienz und Distanz folgt, gewappnet ist, dem etwas entgegenzusetzen?

In Zeiten der emotionalen Rückhaltlosigkeit und politischen Spaltung gewinnt der griechische κοινωμία-Gedanke erneut an Anziehungskraft. In einer aktualisierten Version unterstreicht er die Wichtigkeit der Teilhabe. Nur wer sich als Mensch im Gegenüber erkennt, kann ein verantwortungsbewusster Bürger werden. Die Fähigkeit zur Herstellung von Nähe könnte bald zur wichtigsten Überlebenstechnik werden, um den politischen Herausforderungen des 21. Jahrhunderts begegnen zu können.

ERINNERUNG UND GEGENWART

In Deutschland ist die Frage nach dem Verhältnis von Demokratie und Kultur seit dem Ende des terroristischen Nazi-Regimes und der Bewusstwerdung des Menschheitsverbrechens Holocaust eng verbunden mit dem Verhältnis von Erinnerung und Gegenwart. Welchen ethisch bindenden Wert hat die Vergegenwärtigung des geschichtlich Fatalen in unserer Zeit? Es scheint, dass auch hier ein Bedeutungswandel stattfindet. Das zeigt sich nicht nur in Umfragen der Claims Conference, die ein erschütterndes Unwissen der jungen Generation über die Shoah feststellen.⁰⁷ Das spiegelt sich nicht nur in Fotos, auf denen Schüler vor dem Tor des Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau mit rechtsextremen Gesten posieren. Das zeigt sich auch in dem akademisch-aktivistischen Versuch, die deutsche Schuldfrage auf die Verbrechen des deutschen Kolonialismus auszuweiten. Die sogenannte Postkolonialismus-Debatte im Anschluss an die verwirkte Documenta Fifteen 2022 scheint dabei allerdings das Gegenteil ihres ursprünglichen Ziels bewirkt zu haben: die leitkulturelle Kategorie der deutschen Schuld langfristig mit einer neuen Bedeutung aufzuladen.

Während unter Kulturstaatsministerin Claudia Roth und vor allem unter ihrem Ministerialdirektor Andreas Görden aus dem Kolonialismus-Turn eine Menge moralpolitischer Profit geschlagen wurde, setzt das Kultur-Kapitel im jüngsten Koalitionsvertrag zwischen CDU/CSU und SPD andere Schwerpunkte. Da wird beispielsweise die „Aufarbeitung der SED-Diktatur“ gleich neben die „Aus-einandersetzung mit der nationalsozialistischen Verbrechenherrschaft“ gestellt.⁰⁸ Dem Vernehmen nach haben sich in der Sondierungsrunde insbesondere Kulturpolitiker aus Ostdeutschland für diese erinnerungspolitische Akzentverschiebung eingesetzt, um der Memorialkultur in Deutschland eine neue Dimension zu geben.

Aber auch von anderer Seite wird die linksliberale Hegemonie über die Erinnerungskultur infrage gestellt. Die Frage etwa, inwieweit „Israel“ gerade zu einem strategischen Interessens-

⁰⁷ Siehe Eight-Country Index of Holocaust Knowledge and Awareness, www.claimscon.org/country-survey; Viele junge Menschen wissen wenig über den Holocaust, 23. 1. 2025, www.tagesschau.de/ausland/amerika/holocaust-wissen-jewish-claimsconference-100.html.

⁰⁸ Verantwortung für Deutschland. Koalitionsvertrag zwischen CDU, CSU und SPD, Berlin 2025, S. 121.

feld rechter Kulturpolitik wird, ist nicht leicht zu beantworten und bedürfte einer eigenen umfangreichen Reflexion. Was aber klar scheint, ist, dass auch hier ein Bedeutungswandel der politischen Vorzeichen stattfindet. „Weil die Linke sich abkehrt, finden Juden heute Trost bei den Rechten“,⁹ schreibt die französisch-israelische Soziologin Eva Illouz. Und meint damit, dass die linksliberale Kultur sich nicht mehr so entschieden wie früher für alles ausspricht, was mit jüdischem Leben in Deutschland zu tun hat. Während die Bereitschaft, sich gegen den antisemitisch grundierten Israelhass vor allem im migrantischen Milieu zu wenden, bei Linksliberalen abnimmt, nimmt sie bei Rechtskonservativen deutlich zu.

AUTONOMIE STATT AUTARKIE

Bedeutungswandel also, wohin man schaut. Das, was wir mit dem Begriff des Kulturkampfes bezeichnen und damit in den überschaubaren Bereich kultureller Fehden um Gendersterne und Diversitätsleitfäden einordnen wollen, berührt in Wahrheit das weite Feld eines sich fundamental wandelnden Bewusstseins. Eines Bewusstseins, das sich seines eingeübten Verhältnisses zur Demokratie nicht mehr sicher scheint. Das zumindest die linksliberale Hegemonie über das politische Denken infrage stellt und Fortschrittlichkeit nicht mehr als einzige Norm, sondern als eine Möglichkeit unter anderen sieht. Eines Bewusstseins schließlich, das die Standortbestimmung auch von jenen verlangt, die sich unter dem Deckmantel der Neutralität an den dominierenden Zeitgeist anschmiegen. Dass dieser Zeitgeist auch in Deutschland bald nicht mehr nach links, sondern eben nach rechts ausschlagen könnte, scheint inzwischen denkbar. Die Kultur müsste daher schon jetzt daran arbeiten, sich von ihren politischen Hegemonialkräften zu emanzipieren. Müsste versuchen, zum Bollwerk einer eigenen Ordnung und Ethik zu werden. Sich selbstbewusst als Gegenüber der politischen Weltanschauung zu präsentieren. Sich keiner

Funktionslogik unterzuordnen, keiner Lobby genügen zu wollen, sondern nach Bedeutungen Ausschau zu halten, die höher liegen als die politischen Tagesthemen.

Wäre es nicht denkbar, sich die Kultur in ähnlicher Weise wie das Recht als eine zumindest teilweise von den politischen Volatilitäten unabhängige Sphäre vorzustellen? Joseph Ratzinger, der spätere Papst Benedikt XVI., hat bei seinem denkwürdigen Streitgespräch mit dem politischen Philosophen Jürgen Habermas im Januar 2004 darauf verwiesen, dass etwa auch die Idee der Menschenrechte nicht verständlich sei „ohne die Voraussetzung, dass der Mensch als Mensch, einfach durch seine Zugehörigkeit zur Spezies Mensch, Subjekt von Rechten ist, dass sein Sein selbst Werte und Normen in sich trägt, die zu finden, aber nicht zu erfinden sind“.¹⁰ Wäre das nicht auch der Wert von Kultur? Eine Mischung von Bewusstsein und Bedeutung, die sich im Austausch mit der Gegenwart immer neu findet, aber nicht so einfach von außen erfunden werden kann? Weder durch den Imperativ einer Demokratieförderung noch durch die rechtsbanale Phantasterei von einer Kultur als Brutstätte einer einheitlichen politischen Gesinnung? Und böte ein solcher Kulturbegriff, der sich um Autonomie bemüht, ohne von Autarkie zu träumen, nicht auch eine Antwort auf die bohrende Frage des US-amerikanischen Vizepräsidenten JD Vance bei der Münchner Sicherheitskonferenz 2025? Jener aufrührenden Feststellung, dass man hierzulande ziemlich gut zu wissen scheine, gegen wen, aber nicht so recht, was man eigentlich verteidigen wolle. Eben eine spezifische Form von Kultur, die weit über die Kunstproduktion hinausgeht und einen eigenständigen Umraum für die Demokratie bildet. Einen Umraum, der im Mehrheitsprinzip die angemessenste Form politischer Ordnung anerkennt, aber darüber hinaus um Bedeutungen weiß, die den politischen Verhältnisfragen vorangehen. Um die Bedeutung der Imagination zum Beispiel oder um den zeitlosen Wert der Trauer. Die Kultur der Menschen ist älter als ihre Demokratie. Aber die Demokratie ist ihr bislang schönstes Kind.

09 Eva Illouz, Was der 7. Oktober verändert hat, in: Süddeutsche Zeitung, 7.10.2025, S. 11.

10 Joseph Ratzinger, Was die Welt zusammenhält. Vorpolitische Grundlagen eines freiheitlichen Staates, in: ders./Jürgen Habermas, Dialektik der Säkularisierung. Über Vernunft und Religion, Freiburg/Br. 2005, S. 39–60, hier S. 51.

SIMON STRAUB

ist Historiker, Autor und Redakteur im Feuilleton der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“. Jüngst erschien sein erstes politisches Sachbuch „In der Nähe“ bei Klett-Cotta.

KULTURPOLITIK IN DER BUNDESREPUBLIK

Julius Heinicke

Wird in Deutschland von Kulturpolitik gesprochen, ist häufig Kunstpolitik gemeint. Der Begriff bezieht sich auf kommunale, Landes-, Bundes- und internationale Bereiche der Kunstlandschaft, meist im Zusammenhang mit öffentlicher Förderung, Planung und Gesetzgebung. Die federführenden Akteur*innen der Kulturpolitik – Parlamente, Behörden, NGOs, Vereine und Verbände – stehen ebenfalls in direktem Bezug zur Kunst: Der oder die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien („Kulturstaatsminister“, BKM) beispielsweise engagiert sich für die Berlinale und die Bayreuther Festspiele, im Deutschen Kulturrat sind die Verbände der unterschiedlichen Kunstsparten vertreten, die Kulturpolitische Gesellschaft ist im Bereich der Künste und Kunstförderung aktiv, und die Länder und Gemeinden fördern mit ihren Kulturetats Theater, Museen, Opern und die Freien Szenen der Künste.

Streng genommen gibt es innerhalb dieses engeren Wirkungsfeldes der Kulturpolitik neben dem Kulturerbe, dessen Praktiken und Orte nicht immer eine rein künstlerische Prägung haben, nur einen weiteren Bereich, der sich eher auf Kultur denn auf Kunst bezieht: die Erinnerungskultur. Diese hat zwar in ihren Institutionen wie den Gedenkstätten und Museen vielerlei Verbindungen zur Kunst, ihre Thematik umfasst jedoch meist Kulturen und kulturelle Handlungen und Haltungen im weitesten Sinne, wie sie beispielsweise im Nationalsozialismus, in der SED-Diktatur oder im Kolonialismus von den Tätern und ihren Opfern gelebt wurden.

Auf der Website der Bundeszentrale für politische Bildung wird eine Definition von Kultur vorgeschlagen, die die Breite des Begriffs unterstreicht: „Kultur umfasst alles, was der Mensch geschaffen hat. Unter ‚Kultur‘ verstehen wir auch die Art und Weise, wie das Zusammenleben der Menschen gestaltet ist.“⁰¹ Und der Germanist und Erziehungswissenschaftler Karl Ermert spezifiziert für den Bereich der Kunst: „Mit Kultur im engeren Sinne werden die Künste und ihre Her-

vorbringungen bezeichnet: Bildende Kunst, Literatur, die darstellenden Künste (von Theater über Tanz bis Film), Musik, die angewandten Künste wie Design und Architektur sowie die vielfältigen Kombinationsformen zwischen ihnen.“⁰²

In den vergangenen Jahrzehnten ist von unterschiedlichen Seiten vermehrt ein „offener“ Kunstbegriff gefordert worden, der eine Vielzahl an kulturellen Handlungen wie etwa Stricken, Kochen oder Gartengestaltung einbezieht. Auf diese Weise soll eine enge, oft als elitär wahrgenommene Definition aufgebrochen werden, die viele kulturelle Praktiken ausschließt. Allerdings verbergen sich in Deutschland hinter den Künsten immer noch primär die klassischen Disziplinen. So ist das Feld der „Kulturellen Bildung“, das seit der Jahrtausendwende stark an Aufmerksamkeit gewonnen hat, auffallend häufig mit Theater, Literatur, Film, Musik und Malerei und weniger mit weiteren Bereichen der Kultur wie Weben, Gaming, Ritualen oder Design verknüpft.

KULTUR UND POLITIK

Zum einen kann also festgestellt werden, dass sich die bundesdeutschen Institutionen, Akteur*innen und Behörden der Kulturpolitik tendenziell auf Kunstpolitik beziehen. Zum anderen zeigt ein Blick auf die Geschichte und die gegenwärtigen politischen Debatten, dass Kulturpolitik immer wieder von unterschiedlichen Gruppen eingesetzt wird, um Kultur politisch zu instrumentalisieren, indem mit ihrer Hilfe beispielsweise gesellschaftliche Zugehörigkeit und Ausgrenzung konstruiert wird. Sowohl die Kulturpolitiken des Kolonialismus als auch die des Nationalsozialismus nutzten Kultur, um jüdische Menschen oder People of Color, politisch Andersdenkende, Sinti und Roma oder Homosexuelle aus der Gesellschaft zu verdrängen: Ihnen wurde entweder „Kulturlosigkeit“ oder eine mit der jeweiligen Norm nicht konforme Kultur unterstellt. Einen gewissen Nachhall findet diese Strategie, wenn heute bestimmte Gruppierungen Konzepte einer

„Leitkultur“ entwerfen, die mithilfe der Setzung einer Norm andere Gruppen ausgrenzen und degradieren soll.

Als Bewegung in die entgegengesetzte Richtung lässt sich eine Kulturpolitik verstehen, die auf Vielfalt setzt und versucht, diese als ein gesellschaftliches Paradigma zu setzen, das unterschiedliche Lebensentwürfe einbezieht. In beiden Fällen wird Kultur als Instrument genutzt, um (gesellschafts-)politische Ziele zu verfolgen; es werden kulturelle Metaphern und Bilder bemüht, um die Gesellschaft zu formieren. Die Austragungsorte für die Sichtbarmachung und Erfahrung dieser Konstrukte sind meist künstlerische Räume. Theater, Museen, Konzerthäuser, Fernsehen, das Kino und zunehmend auch Formate digitaler Plattformen wie Instagram sind Orte, an welchen kulturell konstruierte Normen und Glaubenssätze mittels künstlerischer Praxis erlebbar gemacht und somit wahrhaftig werden sollen. So befinden sich Kunstinstitutionen gegenwärtig in einem Spannungsfeld, in dem kulturelle Strategien beider Richtungen – die eine eher exkludierend und auf Homogenität ausgerichtet, die andere eher öffnend und gen Heterogenität weisend – miteinander konkurrieren. Kulturpolitik erscheint besonders dann als umkämpftes Feld, wenn eine Gesellschaft vor oder inmitten von Transformationsprozessen steht und sie Vorstellungen und Konzepte von Identität, Verortung und Gemeinschaft gestalten und mithilfe der Künste erfahrbar machen kann.

Im Englischen ist nicht der Begriff der „Cultural Politics“, sondern jener der „Cultural Policy“ gebräuchlich. „Policy“ verweist auf die politische Dimension, doch werden hiermit vor allem die Inhalte, Aufgaben und Ziele betont. In der Forschung wird der enge Fokus der „Cultural Policy“ deshalb um die aus der Politikwissenschaft stammenden Begriffe „Polity“ und „Politics“ erweitert, um ein größeres Wirkungsfeld in den Blick zu bekommen. In das Feld der „Polity“ fallen etwa Strukturen und Institutionen, zu den „Politics“ zählen Abläufe und Aushandlungsprozesse. Die Dreiteilung in Policy, Polity und Politics eignet sich deutlich besser zur Darstellung des Politikfelds, unterschlägt aber einen entschei-

denden Bereich: das Künstlerische und Ästhetische. Beides ist eng mit Kulturpolitik verbunden, da diese sich meist auf deren Sphären bezieht. Diese Besonderheit der Kulturpolitik, auch oder gar vornehmlich künstlerische Praxis zu fokussieren, ist ein Alleinstellungsmerkmal, das in der Auseinandersetzung mit Kulturpolitik beachtet werden sollte.

GESETZLICHE REGELUNGEN UND STRUKTUREN

Im Nationalsozialismus unterlagen jegliche kultur- und kunstpolitischen Entscheidungen dem NS-Propagandaministerium. Kunstschaffen wurde im Sinne der antisemitischen und faschistischen Ideologie zensiert und kontrolliert. Um die Wiederholung einer solchen zentral gesteuerten Instrumentalisierung zu verhindern, liegen Kunst und Kultur seit der Gründung der Bundesrepublik in der Hoheit der Länder und Kommunen. Das Grundgesetz gibt in Artikel 30 nicht nur diese föderale Struktur und Dezentralisierung vor, sondern räumt der Kunst – ebenso wie der Wissenschaft und Forschung – in Artikel 5 auch größtmöglichen Freiraum ein. Im dritten Absatz heißt es unmissverständlich: „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei.“ In diesem Zugeständnis von Freiheit wird indirekt auch eine gewisse Erwartungshaltung beziehungsweise ein Wunsch an die Kunst formuliert, der im Übrigen auch an Forschung, Wissenschaft und Lehre gerichtet ist: Sie möge mithilfe der ihr zugestandenen Freiheit dafür Sorge tragen, dass sich der Faschismus und die Gräueltaten des Nationalsozialismus – die Shoah, der Zweite Weltkrieg, die Ermordung von Millionen von Menschen, von Sinti und Roma, Kriegsgefangenen, politischen Gegner*innen und Andersdenkenden, Homosexuellen und Menschen mit Behinderung – nicht wiederholen.

In den entsprechenden Landesgesetzen wird die Freiheit nur selten so stark betont.⁰³ Meist wird auf die Aufgabe des jeweiligen Landes verwiesen, Kunst und Kultur zu fördern und zu

01 Gerd Schneider/Christiane Toyka-Seid, Kultur, www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-junge-politik-lexikon/320694.

02 Karl Ermer, Was ist kulturelle Bildung?, www.bpb.de/lernen/kulturelle-bildung/59910.

03 Siehe aber zum Beispiel das 2021 verabschiedete Kulturgesetz Nordrhein-Westfalens (KulturGB NW). Dort heißt es in Paragraph 1 Absatz 3: „In einer demokratischen und freiheitlichen Gesellschaft werden Kunst und Kultur nicht von Staats wegen vorgegeben. Sie entfalten sich nach ihren eigenen Grundsätzen und ihrem eigenen Selbstverständnis. Kunst und Kultur zu pflegen und zu fördern bedeutet, diese Freiheit anzuerkennen (...).“

pflügen. Die „Pfleger“ wird häufig mittels diverser Verweise auf Verpflichtungen der Länder aus Abkommen früherer Zeit bezogen, in welcher zum Beispiel einzelne Fürsten- und Herzogtümer, Flecken und Königreiche zusammengelegt und/oder unter die Hoheit eines Landes gebracht wurden (so wird zum Beispiel die Förderung des Landestheaters Coburg seitens des Freistaats Bayern begründet). Auch der Erhalt des vielseitigen historischen kulturellen Erbes spielt dabei eine wichtige Rolle (etwa in der Begründung der Förderung des Braunschweigischen Kulturbesitzes durch das Land Niedersachsen).

Hinsichtlich der Verpflichtung und konkreten Ausgestaltung der finanziellen Förderung bleiben die Landesgesetze hingegen recht vage. Der Freistaat Sachsen hat mit dem Kulturraumgesetz 1994 eine genauere Definition über die Verpflichtung der Förderung geschaffen, auch die Länder Nordrhein-Westfalen und Niedersachsen verpflichten sich im Kultugesetzbuch von 2021 beziehungsweise im Kulturfördergesetz von 2022 dazu. In allen anderen Gesetzen und Verfassungen wird die Förderung von Kunst und Kultur hingegen als freiwillige Aufgabe definiert. So besteht stets die Gefahr, dass sie bei klammer werdenden Kassen dort, wo sie nicht den Rang einer Pflichtaufgabe haben, den Kürzeren ziehen.

Trotz der Länderhoheit wurde 1998 unter Bundeskanzler Gerhard Schröder die Behörde des beziehungsweise der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien geschaffen und dem Bundeskanzleramt zugeordnet. Die Bundesregierung sah damals – und sieht auch heute noch – eine Notwendigkeit, Kunst und Kultur in der Bundeshauptstadt sowie bundesweit relevante Kunstprojekte zu fördern. Als wichtige Aufgabenbereiche gelten die Erinnerungskultur und die Gedenkstättenarbeit, die Filmförderung, aber auch die Documenta in Kassel, die Bayreuther Festspiele oder die Stiftung Genshagen, die den kulturellen Dialog des Weimarer Dreiecks (Polen, Frankreich, Deutschland) voranbringen soll. Darüber hinaus werden unterschiedliche bundesweit agierende Vereine und Verbände wie der Fonds Darstellende Künste, der Musikfonds, der Fonds Soziokultur, die Kulturpolitische Gesellschaft oder der Kulturrat unterstützt.

2002 wurde überdies die Kulturstiftung des Bundes gegründet, um „innovative Programme und Projekte“ zu fördern, wobei ein Schwerpunkt auf internationalen Projekten liegen soll.

De facto finden große Teile der Projektförderung aber in der Bundesrepublik statt.⁰⁴ Einen ähnlichen Förderzweck, doch an die Kulturpolitik der Länder angebunden, hat die bereits 1987 gegründete Kulturstiftung der Länder: „Im Auftrag der 16 deutschen Länder fördert, entwickelt, berät und begleitet die Kulturstiftung der Länder Projekte und Initiativen in den Bereichen Kunst und Kultur, die gesamtstaatlich bedeutsam sind und im Zusammenwirken mehrerer Partner umgesetzt werden.“⁰⁵ Finanziert wird sie sowohl von den Ländern als auch vom Bund.

Während die inländische Kulturpolitik streng genommen in der Hoheit der Länder liegt, ist der Bund nach Artikel 32 Absatz 1 GG zuständig für die Auswärtige Kulturpolitik. Diese Trennung wird aufgrund des zunehmenden Engagements des Bundes im Inland jedoch mehr und mehr aufgeweicht. Die Auswärtige Kulturpolitik wird zum großen Teil vom Auswärtigen Amt (AA) übernommen. Obgleich die Behörde des BKM innerhalb einiger Projekte und mit den von ihr geförderten Institutionen wie der Stiftung Genshagen oder der Kulturstiftung des Bundes auch international aktiv ist, übernehmen vor allem „Mittlerorganisationen“ weite Teile der auswärtigen Kulturarbeit, die maßgeblich vom AA finanziert werden. Zu diesen Organisationen zählen unter anderem das Goethe-Institut, das Institut für Auslandsbeziehungen (welches ebenfalls vom Land Baden-Württemberg und der Stadt Stuttgart subventioniert wird), der Deutsche Akademische Austauschdienst, die Alexander von Humboldt-Stiftung oder die deutsche UNESCO-Kommission.

Der besondere rechtliche Rahmen, in dem sich diese Organisationen verorten, zeigt sich darin, dass sie als Vereine zwar offiziell unabhängig agieren, in ihren Entscheidungsgremien wie den Mitgliederversammlungen und/oder den Vorständen jedoch meist stimmberechtigte Vertreter*innen des Auswärtigen Amtes oder des Bundesfinanzministeriums sitzen und darüber hinaus, je nach Modell, auch Vertreter*innen der Länder und Kommunen. Meist schließt das AA mit den Mittlerorganisationen Rahmenverträge ab, in denen inhaltliche Zielsetzungen und Programmatiken verabredet sind. Von einer staatli-

⁰⁴ Vgl. Satzung der Kulturstiftung des Bundes, www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/stiftung/satzung.html.

⁰⁵ Kulturstiftung der Länder, www.kulturstiftung.de.

chen Unabhängigkeit dieser Institutionen kann demnach nicht gesprochen werden, vielmehr offenbart sich über die finanzielle Förderung ein Weg für inhaltliche Mitgestaltung seitens der jeweiligen Regierung.

GESTALTUNG DES BUNDESREPUBLIKANISCHEN SELBSTVERSTÄNDNISSES

Obwohl die Förderung von Kunst und Kultur in den Landesgesetzen meist eine freiwillige Aufgabe ist, hat sich der Sektor über die Zeit erfolgreich entwickeln können. Die Bundesrepublik verfügt über eine vergleichsweise ausdifferenzierte und vielseitige Kunst- und Kulturlandschaft, mit unzähligen Kulturinstitutionen, Festivals, Zentren und Organisationen, die zum großen Teil öffentlich subventioniert werden. Während sich die Kulturpolitiker*innen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs von der nationalsozialistischen totalitären Kultur zu lösen versuchten, nutzten sie gezielt Kunst und Kultur, um den demokratischen Neubeginn im Westen des geteilten Landes voranzutreiben. In den 1950er und 1960er Jahren wurden bundesweit Theater-, Opern-, Festivalhäuser und Bibliotheken eröffnet, deren Architektur mit viel Glas und offen gestalteten Foyers Transparenz und Offenheit suggerieren sollte.

Den größten Anteil der Finanzierung übernahmen seinerzeit die Kommunen. Land und Bund beteiligten sich in erster Linie an Prestigeprojekten, die landes- oder bundesweite Wirkung erzielen sollten, wie etwa der Bau des Hauses der Ruhrfestspiele in Recklinghausen. Die Documenta in Kassel – 1955 gegründet, um zunächst Kunst zu präsentieren, die im Nationalsozialismus zensiert wurde und verboten war – steht auch für den Versuch der jungen Bundeskulturpolitik, internationales Ansehen zurückzugewinnen. Der Bund, das Land Hessen und die Stadt Kassel kooperieren bis heute bei der Förderung der Kunstschau. Der Bundeshauptstadt Berlin wurde nach der Wiedervereinigung unter anderem mithilfe des Hauptstadtkulturfonds und den Berliner Festspielen neue kulturelle Relevanz verliehen.

Das zunehmende Interesse des Bundes, die Kunst- und Kulturlandschaft zu gestalten, wird auch am Etat des BKM sichtbar, der fast kontinuierlich gestiegen ist und inzwischen bei rund

2,5 Milliarden Euro liegt.⁰⁶ Die Bundesregierung nutzt vermehrt die Kulturpolitik, um kulturelle und politische Strategien zu verankern. Die Förderung von „Green Culture“ unter der grünen Staatsministerin Claudia Roth⁰⁷ oder der Versuch des konservativen Staatsministers Wolfram Weimer, gendergerechte Sprache beziehungsweise die Nutzung von Sonderzeichen bei geförderten Institutionen zu unterbinden,⁰⁸ sind zwei Beispiele für diese Versuche, bestimmte (parteipolitische) Programmatiken innerhalb des Kunstsektors zu verankern oder ihm „einzuschreiben“.

Anhand der Debatte um den Bau des Berliner Humboldt Forums lässt sich zudem das kulturpolitische Tauziehen um kulturelle Deutungshoheit und kulturelle Narrative nachvollziehen: Sollte mit dem Berliner Stadtschloss der Ruhm der Geschichte Preußens untermauert werden? Oder ging es eher darum, die Willkür gegenüber der Bevölkerung und die koloniale Ausbeutung hervorzuheben, was einer Dekonstruktion des ehemaligen Wahrzeichens europäischer Feudalherrschaft gleichkäme? Kann der Abriss des Palasts der Republik als Sitz der Volkskammer und als Ort der Kunst als ein kulturpolitisches Zeichen der Bundesrepublik gegenüber der DDR gelesen werden, deren Kulturgeschichte zu marginalisieren?⁰⁹ Die Museumsleitung selbst versucht, diesen Fragen gerecht zu werden, indem sowohl in den ethnologischen als auch in den Programmausstellungen eine die deutsche Geschichte reflektierende und postkoloniale Perspektive eingenommen wird, die die Kulturgeschichte und ihre Kunstformen nach Machtstrukturen und Hierarchien befragt. Zugleich werden die vor einigen Jahren begonnenen Restitutionsprozesse von Kulturgütern, Kunstwerken und *Human Remains* konstruktiv begleitet.

Die politische und gesellschaftliche Relevanz von Kultur zeigte sich auch an der 2003 durch

⁰⁶ Vgl. Haushalt 2026: Kulturretat des Bundes soll steigen, www.bundestag.de/presse/hib/kurzmeldungen-1105610.

⁰⁷ Vgl. Claudia Roth, Green Culture: Kultur und Nachhaltigkeit zusammendenken, 25.6.2024, www.kulturstiftung.de/green-culture-kultur-und-nachhaltigkeit-zusammendenken.

⁰⁸ Vgl. Weimer: Wer öffentliches Geld erhält, soll nicht gendern, 6.9.2025, www.deutschlandfunk.de/weimer-wer-oeffentliches-geld-erhaelt-soll-nicht-gendern-100.html.

⁰⁹ Auf die Kulturpolitik der DDR kann hier nicht näher eingegangen werden. Für einen Überblick vgl. etwa Birgit Wolf, „Die Kunst gehört dem Volke“: Kulturpolitik in der DDR, in: Johannes Crückeberg et al. (Hrsg.), Handbuch Kulturpolitik, Wiesbaden 2024, S. 97–108.

den Deutschen Bundestag eingesetzten Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“. Die Expert*innengruppe betont in der Präambel ihres Abschlussberichts: „Kultur ist kein Ornament. Sie ist das Fundament, auf dem unsere Gesellschaft steht und auf das sie baut. Es ist Aufgabe der Politik, dieses zu sichern und zu stärken.“¹⁰ Aus heutiger Sicht ist die Ermunterung der Politik seitens der Kommission, Kultur als „Fundament zu sichern“ und zu „stärken“, zweischneidig. Einerseits wird Kultur als etwas für die Gesellschaft Fundamentales betrachtet, was im Kontrast zur „Freiwilligkeit“ der Kulturförderung in den meisten Gesetzestexten der Länder als deutliches Bekenntnis zu verstehen ist. Andererseits tendiert das Bild des Fundaments in Richtung einer „Leitkultur“ oder eines nicht wandelbaren Konstrukts, was die Transformationsmacht von Kunst untergräbt. Zudem kann der Appell an die Politik, dieses Fundament „zu sichern und zu stärken“, bewusst missverstanden werden. Zwar verweisen die Verben vor dem Hintergrund des Grundgesetzes auf die Sicherung der Kunstfreiheit und die Stärkung der Kulturförderung, doch kann hierunter auch ein stärkerer Einfluss der Politik auf die Inhalte und die Ausrichtung der geförderten Kunst verstanden werden.

Der Versuch von Kulturstatsministerin Roth in der 20. Legislaturperiode (2021–2025), „Kultur in ihrer Vielfalt“ im Grundgesetz zu verankern, war daher ein entscheidender Vorstoß, die demokratischen Dimensionen der Kultur zu fördern. Mit dem Vorhaben sollten die Vielseitigkeit und Wandelbarkeit von Kultur und Kunst grundrechtlich geschützt und gestärkt werden, um so die Diversität von Kultur zu betonen und den Versuchen entgegenzutreten, Kultur auf bestimmte Traditionen zu reduzieren. Denn die Gefahr ist groß, dass bestimmte künstlerische und kulturelle Praktiken stereotypisiert beziehungsweise vereinfacht und so politisch instrumentalisiert werden. Aus kulturpolitikwissenschaftlicher Sicht sollte die Frage im Vordergrund stehen, welche Rolle Kultur in einer Demokratie spielt – und wie Kunst als demokratischer Reflexionsraum rechtlich und finanziell gesichert werden kann.

Die nordischen Länder Europas haben in diesem Sinne nach dem Zweiten Weltkrieg ent-

dener die Gestaltungshoheit der Kulturpolitik von der amtierenden Politik getrennt. Gemäß des britischen „Arm’s Length“-Prinzips darf sich diese nur minimal in kulturpolitische Belange einmischen. Vielmehr geben Expert*innengremien aus Künstler*innen, Kulturschaffenden, Verbänden und Organisationen die Richtung vor und entscheiden über Inhalte, Strategien und Förderungen.¹¹ Demgegenüber hat in der deutschen Kulturlandschaft die Politik immer ein Wörtchen mitzureden: Nicht nur der Kunst- und Kultur-etat und die öffentliche Förderung unterliegen der Entscheidungshoheit des Bundestages, der Landtage beziehungsweise der Stadt-, Kreis- und kommunalen Parlamente (und werden von Ministerien, Behörden und Ämtern umgesetzt), auch in inhaltlichen und strukturellen Entscheidungen mischen sie mit. So sind etwa in den Besetzungskommissionen von Intendanzen, Museumsleitungen und Konzertdirektionen stets politische Mandatsträger*innen und/oder Vertreter*innen von Behörden eingebunden; die unterschiedlichen Ministerien haben Sitze in den Mitgliederversammlungen und Entscheidungsgremien der Kulturstiftung des Bundes oder des Goethe-Instituts.

Die neueste Entwicklung in diese Richtung betrifft die sogenannten Förderklauseln, aufgrund derer sich Künstler*innen zu bestimmten Inhalten verpflichten oder bekennen sollen, um in den Genuss einer öffentlichen Förderung zu kommen – was von Kritiker*innen als Eingriff in die Kunstfreiheit betrachtet wird.¹² Die Politik würde auf diese Weise definieren, was beispielsweise als antisemitisch, rassistisch oder queerfeindlich zu gelten hat – und so den Handlungsspielraum von Künstler*innen empfindlich beschränken, der sich bislang über die Grundrechte des Grundgesetzes selbst definiert. Ob die Kunstfreiheit wegen eines möglichen Konflikts mit einem anderen

¹¹ Vgl. Nordic Council of Ministers (Hrsg.), *Cultural Policy in the Nordic Welfare States: Aims and Functions of Public Funding for Culture*, 19. 1. 2022, <https://pub.norden.org/nordiskkulturakta2022-01>.

¹² Ein Beispiel für einen solchen Versuch ist die im Dezember 2023 eingeführte „Antidiskriminierungsklausel“ des Landes Berlin, die vor allem Antisemitismus im Kunstbetrieb bekämpfen sollte, wenige Wochen später aufgrund „juristischer Bedenken“ jedoch nicht mehr angewendet wurde. Vgl. Senatsverwaltung für Kultur und Gesellschaftlichen Zusammenhalt, Pressemitteilung vom 4. 1. 2024, www.berlin.de/sen/kultgz/aktuelles/pressemitteilungen/2024/pressemitteilung.1402065.php.

¹⁰ Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“, 11. 12. 2007, S. 4, <https://dserver.bundestag.de/btd/16/070/1607000.pdf>.

Grundrecht eingeschränkt werden darf, ist bislang eine Frage rechtsstaatlicher beziehungsweise gerichtlicher Auslotung und Abwägung, nicht aber politischer Entscheidung.

KULTUR- UND KUNSTFÖRDERUNG

Neben den gesetzlichen und politisch-inhaltlichen Rahmenbedingungen ist die Kulturförderung ein entscheidender Aufgabenbereich der Kulturpolitik in Deutschland. Obwohl Kunst und Kultur auch ein nicht unerheblicher Wirtschaftssektor sind,¹³ konzentriert sich Kulturpolitik hierzulande in erster Linie auf die öffentliche Kulturförderung. Dabei wird vermehrt gefordert, dass auch der „kulturindustrielle“ Bereich von kulturpolitischen Akteur*innen stärker ins Visier genommen werden soll. Das EU-Projekt „IN SITU“ („Place-based Innovation of Cultural and Creative Industries in Non-urban Areas“) erforscht derzeit die Innovationskraft von Kunst und Kultur in ländlichen Räumen in Europa.¹⁴ Erste Ergebnisse zeigen, dass die Kunst- und Kulturschaffenden sich einerseits ihrer Bedeutung für wirtschaftliche Innovation kaum bewusst sind, dass es andererseits aber auch nur wenige regionale, landesweite, nationale oder gar europäische kulturpolitische Strategien auf diesem Gebiet gibt – was nicht zuletzt damit zu tun hat, dass sich die unterschiedlichen Akteur*innen auf und zwischen den verschiedenen Ebenen entweder nicht kennen oder selten miteinander kooperieren.

Wie sehr sich Kulturpolitik in Deutschland primär auf die öffentliche Kultur- beziehungsweise Kunstförderung konzentriert, zeigen die öffentlichen Ausgaben für Kultur (Grundmittel) für das Jahr 2020 (der jüngsten zugänglichen Erhebung des Statistischen Bundesamts): Die Kommunen haben rund 5,67 Milliarden Euro zur Verfügung gestellt, die Länder knapp 5,6 Milliarden und der Bund rund 3,24 Milliarden Euro (wobei

hier allerdings die „Extramilliarde“ des Neustart-Kulturprogramms im Rahmen der Bekämpfung der Folgen der Covid-19-Pandemie einbezogen ist; 2019 waren es 2,1 Milliarden).¹⁵ Dabei unterscheidet sich aufgrund der unterschiedlichen Landes- und kommunalen Mittel die Pro-Kopf-Finanzierung erheblich: In Berlin etwa wurden 2020 durchschnittlich rund 249 Euro pro Einwohner*in für Kultur ausgegeben, in Baden-Württemberg 130 Euro und in Rheinland-Pfalz lediglich 71.¹⁶ Mit Blick auf die Sparten, die von Kommunen, Ländern und Bund gefördert werden, wird die Zuständigkeitsverteilung einmal mehr deutlich: Die Förderung des Bundes beschränkt sich auf Gedenkstätten, Theater, Museen und andere Institutionen, die deutschlandweit Aufmerksamkeit und Relevanz genießen. Ebenso ist er für die gesamte internationale Kulturförderung (Auswärtige Kulturpolitik) zuständig. Der größte Teil der Theater, Museen oder Bibliotheken wird primär von den Ländern und insbesondere den Kommunen finanziert.

PRINZIPIEN EINER DEMOKRATISCHEN KULTURPOLITIK

Oliver Scheytt, langjähriger Präsident der Kulturpolitischen Gesellschaft und ehemaliger Geschäftsführer der Ruhr.2010 GmbH, hat vor einiger Zeit den Begriff der „Governance“ ins Spiel gebracht, um die kulturpolitische Arbeitsweise in Deutschland zu beschreiben. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass die vielen Akteur*innen auf dem Spielfeld der hiesigen Kulturpolitik – Parlamente, Kulturbehörden, Institutionen, Beauftragte, Verbände, Fonds, Stiftungen und Mittlerorganisationen – ein komplexes Räderwerk bilden, das sich gegenseitig unterstützt und prägt und dennoch von den Zielsetzungen der jeweiligen Ressortleitungen abhängig ist. Scheytt versteht unter dieser politischen Steuerung wohlwollend ein gemeinschaftliches Zusammenspiel: „Die aktivierende Kulturpolitik lebt weniger von der Entflechtung von Kompetenzen, als vielmehr von der reflektierten und bewussten Verflechtung von Verantwortlichkeiten. Kulturpolitische Steu-

13 Eine Studie des Bundesministeriums für Wirtschaft und Klimaschutz weist für die Kultur- und Kreativwirtschaft im Jahr 2023 eine Bruttowertschöpfung in Höhe von 123,2 Milliarden Euro aus und damit 3,3 Prozent der deutschen Bruttowertschöpfung. Vgl. Monitoringbericht Kultur- und Kreativwirtschaft 2022, 23.2.2023, www.bundeswirtschaftsministerium.de/Redaktion/DE/Publikationen/Kultur-und-Kreativwirtschaft/Monitoringberichte/monitoringbericht-kultur-und-kreativwirtschaft-2022.html.

14 Vgl. <https://insituculture.eu>.

15 Vgl. Statistische Ämter des Bundes und der Länder, Kulturfinanzbericht 2022, S. 22, www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/kulturfinanzbericht-1023002229004.pdf.

16 Vgl. ebd., S. 25.

erung und Entscheidungsfindung bedürfen des Zusammenwirkens der unterschiedlichen kulturellen Kräfte, wollen sie erfolgreich sein.“¹⁷

Allerdings verheimlicht der „Governance“-Begriff nicht seine etymologische Nähe zum „Government“. Im Vergleich zum nordischen „Arm's Length Principle“ vermittelt sich mit Blick auf die deutsche Kulturpolitik der Eindruck, dass die jeweiligen kommunalen, Landes- und Bundesregierungen doch recht großen Einfluss auf die Kunst- und Kulturlandschaft haben – zumindest, wenn sie es forcieren. Für die Demokratie nicht ungefährlich wird „Kulturpolitik als Governance“ dann, wenn sie von radikalen und extremistischen Parteien gestaltet wird, wie es sich mancherorts bereits andeutet. Obwohl „Governance“ die Kooperation zwischen staatlichen und nichtstaatlichen Akteur*innen betont, in einer engeren Definition sogar ausdrücklich erstere ausschließt, impliziert der Begriff ein „Einmischen“ und eine Form der „Regulierung“ in einem Top-down-Modus.

Sinnvoll erscheint es daher, als weiteres Grundprinzip der Kulturpolitik neben die „Governance“ die „Polity“ zu setzen. Da diese Polity-Strukturen – Gesetze, Förderprogramme – stärker auf demokratische und rechtsstaatliche Grundlagen und Absprachen fokussieren, können sie weniger leicht nach tages- oder parteipolitischen Interessen instrumentalisiert werden. Die „Policies“ schließlich, die Inhalte und Themen der Kulturpolitik, können dann gemäß dieser Struktur entwickelt und debattiert werden. Die Forderung nach einer stärkeren Kontrolle der Kunstszene durch staatliche Organe, wie sie in verschiedenen Zusammenhängen sichtbar wird, verdeutlicht das gegenwärtig stärker wahrnehmbare politische Ansinnen staatlicher Akteur*innen, auf künstlerische Inhalte Einfluss nehmen und darüber entscheiden zu wollen, wer von der Förderung profitieren und wer von ihr ausgeschlossen werden soll. Eine Abhängigkeit der inhaltlichen Ausrichtung der Künste von den Wünschen der Politik sollte jedoch alle Alarmglocken klingeln lassen – erinnert es doch in fataler Weise an das Reichskulturkammergesetz des NS-Regimes, das die Künste dem Propagandaministerium unterstellte und auf diese Weise überwachte. Künstlerische, gesellschaftliche oder soziale Kri-

terien bei der Entscheidung über Förderung würden zugunsten einer politischen Bewertung, die ideologisch missbraucht werden kann, in den Hintergrund rücken.

Gegenwärtig kann die kulturpolitische Polity jedoch noch auf eine fest etablierte rechtsstaatliche und demokratische Struktur bauen. Das Grundgesetz und die Landesgesetze betonen die Bedeutung der Vielseitigkeit von Kunst und Kultur; noch ist die Kunst- und Kulturlandschaft vielseitig aufgestellt. Die Zukunft der Demokratie aber wird auch davon abhängen, ob es den jeweiligen Institutionen, Verbänden und Szenen der Kunstpraxis gelingt, ihrer demokratischen Verantwortung gerecht zu werden. Ihre Aufgabe ist es, die Stimmenvielfalt der Gesellschaft in ihren Policies aufzunehmen, besonnen zu reflektieren und zur Bildung demokratischer Visionen des Zusammenlebens beizutragen, anstatt polare Muster und Freund-Feind-Schemata zu bedienen. Dazu benötigen sie Vertrauen seitens der Kulturpolitik in ihre Arbeit – und genügend zeitliche und finanzielle Ressourcen.

Eine dringliche bundeskulturpolitische Aufgabe wird es in Zukunft sein, diese Prozesse zu moderieren und hierfür die richtigen Rahmenbedingungen – eine demokratisch ausgerichtete Polity – zu garantieren. Langfristige landesweite und internationale Kunstförderungen sind ein Mittel, die Räume dieser Verhandlungen, die Kulturinstitutionen, Freien Szenen, Festivals und (auch digitalen) Kreativprogramme zu unterstützen. Es liegt nicht im Aufgabenbereich der Kulturpolitik, Inhalte und Formen zu bestimmen, wohl aber, den künstlerischen Austausch zwischen unterschiedlichen Gruppen zu fördern – und dabei auch jene demokratischen Prinzipien einzufordern, die im Grundgesetz zum Ausdruck kommen.

JULIUS HEINICKE

ist Professor für Kulturpolitik und Inhaber des UNESCO-Lehrstuhls für Kulturpolitik an der Universität Hildesheim.

¹⁷ Oliver Scheytt, Kulturpolitik und Cultural Governance, in: Crückeberg et al. (Anm. 9), S. 59–72, hier S. 64.

KULTURELLE TEILHABE IM WANDEL

Menschenrecht, Privileg, Garant für Demokratiefähigkeit

Birgit Mandel

Kulturelle Teilhabe ist als UN-Menschenrecht verankert und zugleich selbstverständlicher Bestandteil im Leben eines jeden Menschen. Legt man einen breiten anthropologischen, alltags- und populärkulturellen Kulturbegriff zugrunde, dann hat jeder und jede an Kultur teil und prägt sie mit: Wie wir uns kleiden, wie wir uns einrichten, wie wir unsere Freizeit gestalten – all das sind kulturelle Aktivitäten. In Deutschland wird Kultur und kulturelle Teilhabe hingegen häufig implizit auf die als „legitim“ geltenden,⁰¹ eher hochkulturellen und zumeist staatlich geförderten Kunst- und Kulturangebote bezogen, die de facto nur von wenigen, mehrheitlich höher gebildeten und sozial besser gestellten Gruppen wahrgenommen werden.⁰²

Kulturelle Teilhabe in diesem engeren, auf den Kultursektor bezogenen Sinne lässt sich nach drei Teilhabebformen unterscheiden: als Teilhabe als Publikum und Rezipient:in von künstlerischen und kulturellen Angeboten, als aktive Teilhabe als Amateur oder Hobbykünstler:in und als Teilhabe im Sinne einer partizipativen Mitbestimmung über kulturelle Angebote.

Ein wesentliches Ziel kultureller Teilhabe ist kulturelle Bildung. Die Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur wird meist als Teil allgemeiner Bildungsprozesse verstanden, gleichzeitig ist kulturelle Bildung oft Voraussetzung für kulturelle Teilhabe, etwa, wenn es um komplexere Kunst- und Kulturformen geht.⁰³ In einem Positionspapier der Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung heißt es: „Kulturelle Bildung ermöglicht Teilhabe und Mitgestaltung. (...) Sie trägt zur Herstellung von Bildungsgerechtigkeit bei. Indem sie bei den Stärken jedes einzelnen Menschen ansetzt, eröffnet sie allen die Chancen zur Teilhabe an Kultur und Bildung und damit zu gesellschaftlicher Teilhabe.“⁰⁴

Kulturelle Teilhabe soll neben individuellen Bildungsprozessen also auch soziale Integration ermöglichen, Menschen ein Gefühl von Identität

und Zugehörigkeit vermitteln und, mehr noch, zur Mitgestaltung in einer demokratischen Gesellschaft befähigen. Sie wirkt sowohl auf der individuellen Ebene (Empowerment) als auch auf der sozialen und gesellschaftlichen (Zusammenhalt) sowie der politischen Ebene (Mitbestimmung). Angesichts drohender Gefährdungen der freiheitlich-demokratischen Gesellschaftsordnung wird kulturelle Teilhabe so zu einem bedeutenden Faktor bei der Frage, wie sich die liberale Demokratie sichern und bewahren lässt. Nicht zuletzt dürfte Teilhabegerechtigkeit in Zeiten sinkender öffentlicher Budgets auch zu einem wichtigen Faktor für die Legitimierung der mit rund 15 Milliarden Euro jährlich im internationalen Vergleich sehr hohen Kulturförderung in Deutschland werden.

EMPIRISCHE DIMENSIONEN KULTURELLER TEILHABE

Anders als in vielen anderen europäischen Ländern gibt es in Deutschland keine regelmäßigen offiziellen Befragungen oder Studien zu den kulturellen Aktivitäten der Bevölkerung. Was wissen wir also über die unterschiedlichen Formen kultureller Teilhabe der Bürger:innen?

Aus einer aktuellen Repräsentativbefragung des Meinungsforschungsinstituts Forsa für die Liz Mohn Stiftung im Rahmen des „Relevanzmonitors Kultur“ lassen sich folgende Erkenntnisse über die kulturellen Aktivitäten der erwachsenen Bevölkerung in Deutschland ab 18 Jahren gewinnen:⁰⁵ Zu den häufigsten kulturellen Freizeitaktivitäten, die mindestens einmal pro Woche ausgeübt werden, gehört für 92 Prozent der Befragten, Musik zu hören, zu Hause Filme oder Serien zu schauen (85 Prozent), Social Media zu nutzen (61 Prozent) und Bücher zu lesen (53 Prozent). Nur vergleichsweise wenige Befragte üben eigene künstlerische Aktivitäten aus: Acht Prozent spielen oder lernen ein Musik-

instrument, sechs Prozent haben Gesangsunterricht oder singen im Chor, vier Prozent besuchen eine Tanzschule oder sind Teil eines Tanzensembles oder eines Balletts, ein Prozent der Befragten spielt Theater.

Das am häufigsten genutzte Kulturangebot ist der Kinobesuch; 52 Prozent aller Befragten hatten mindestens einmal innerhalb der vergangenen 12 Monate einen Film in einem Lichtspielhaus gesehen. Ausstellungen besuchten im gleichen Zeitraum 44 Prozent, Rock- und Popkonzerte 39 Prozent, Theater 29 Prozent, klassische Konzerte 22 Prozent, Musicals 16 Prozent und Opern-, Ballett- oder Tanzaufführungen 14 Prozent.

Bildung erweist sich als zentraler Einflussfaktor auf kulturelle Teilhabe.⁰⁶ Je höher die formale Bildung einer Person ist, desto höher ist auch die Wahrscheinlichkeit, dass sie klassische kulturelle Angebote wahrnimmt: „Besonders bildungsselektiv ist das Publikum künstlerischer Angebote mit hoher öffentlicher Förderung (Oper, Ballett/Tanz, Klassikkonzerte, Kunstmuseen). Kultur für alle ist bei weitem nicht realisiert.“⁰⁷ Die Ergebnisse des Jugendkulturbarometers zeigen ebenfalls, dass kulturelle Bildungsangebote etwa in Musik- und Jugendkunstschulen vor allem von Kindern und Jugendlichen an Gymnasien und aus akademischen Elternhäusern wahrgenommen werden. Über die entsprechenden Elternhäuser als zentrale Kulturvermittler repro-

duziert sich das zukünftige Publikum für diese Einrichtungen.⁰⁸

Obwohl die „hochkulturellen“ Angebote der Theater, Opern und Museen nur von einem kleinen Teil der Bevölkerung regelmäßig wahrgenommen werden, gelten Kunst- und Kulturanorganisationen einer deutlichen Mehrheit der Bevölkerung gleichwohl als gesellschaftlich wertvoll und unverzichtbar. So sind 81 Prozent der Bürger:innen davon überzeugt, dass Kulturangebote wesentlich zur Förderung der Demokratie beitragen, und 74 Prozent meinen, dass Kulturangebote allen Menschen den Zugang zu Bildung und Wissen ermöglichen.⁰⁹ In einer Befragung mit Fokus auf öffentliche Theater wurde vor allem der besondere Wert dieser Theater für die kulturelle Bildung von Kindern und Jugendlichen hervorgehoben.¹⁰ Obwohl nur zwischen acht und zehn Prozent der Bevölkerung selbst zu den regelmäßigen Besucher:innen von Theatern gehören, sprachen sich 86 Prozent der Befragten dafür aus, diese mindestens auf dem bisherigen hohen Niveau weiterhin öffentlich zu fördern.¹¹ Studien zur Rolle von Museen zeigten jüngst ebenfalls eine hohe Wertschätzung dieser Einrichtungen und großes Vertrauen in ihre Arbeit – unabhängig davon, ob man selbst zu ihren Nutzer:innen gehört.¹²

Allerdings zeigen sich erste Anzeichen, dass bei nachwachsenden Generationen die Legitimität der staatlichen Kulturförderung nachlässt. Jüngere Bürger:innen befürworten im Vergleich zu den älteren zu deutlich geringeren Anteilen eine fortgesetzte hohe öffentliche Förderung der Theater.¹³ Dies zeigt sich auch im „Relevanzmonitor Kultur“: 49 Prozent der 18- bis 29-Jährigen halten Kulturangebote für weniger wichtig als andere öffentlich finanzierte Bereiche. Von den über 60-Jährigen teilen diese Einschätzung nur 21 Prozent.¹⁴

01 Vgl. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M. 1982.

02 Vgl. Gunnar Otte, *Hierarchien und Nischen. Umfang und Struktur spartenspezifischer Kulturpublika in Deutschland 2018*, Präsentation, Symposium Kulturelle Bildung und Kulturpartizipation in Deutschland, Mainz, 18./19. 11. 2019; Birgit Mandel, *Theater in der Legitimitätskrise? Interesse, Nutzung und Einstellungen zu den staatlich geförderten Theatern in Deutschland – eine repräsentative Bevölkerungsbefragung*, Hildesheim 2020.

03 Vgl. Max Fuchs, *Kulturelle Bildung. Grundlagen, Praxis, Politik*, München 2008.

04 Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung e.V., *Kultur öffnet Welten. Mehr Chancen durch Kulturelle Bildung*, Remscheid 2011, www.bkj.de/publikation/kultur-oeffnet-welten.

05 Vgl. Liz Mohn Stiftung, *Relevanzmonitor Kultur 2025. Stellenwert von Kulturangeboten in Deutschland*, Gütersloh 2025, <https://liz-mohn-stiftung.de/projekt/relevanzmonitor-kultur>.

06 Vgl. Karl-Heinz Reuband, *Kulturelle Partizipation in Deutschland*, in: *Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/18*, Bielefeld 2018, S. 377–393; Thomas Renz, *Nicht-Besucherforschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development*, Bielefeld 2015; Mandel (Anm. 2).

07 Otte (Anm. 2).

08 Vgl. Susanne Keuchel/Dominic Larue, *Das 2. Jugend-Kulturbarometer. „Zwischen Xavier Naidoo und Stefan Raab ...“*, Köln 2012.

09 Relevanzmonitor Kultur (Anm. 5).

10 Vgl. Mandel (Anm. 2).

11 Vgl. ebd.

12 Vgl. Deutscher Museumsbund, *Kulturbesuche in Zeiten von Corona*, 3. 4. 2023, www.museumsbund.de/bundesweite-studie-kulturbesuche-in-zeiten-von-corona; Institut für Museumsforschung (Hrsg.), *Das verborgene Kapital. Vertrauen in Museen in Deutschland*, Berlin 2024.

13 Vgl. Mandel (Anm. 2).

14 Vgl. Relevanzmonitor Kultur (Anm. 5).

Die Diskrepanz zwischen eigener Nutzung und dem bislang mehrheitlich noch sehr positiven Image von Kulturangeboten in der Bevölkerung forciert die Frage, wie öffentlich geförderte Kultureinrichtungen für deutlich mehr Menschen mit unterschiedlichen kulturellen Interessen zu relevanten Orten für das eigene Leben werden könnten.

DISKURSE ÜBER KULTURELLE TEILHABE

Der Begriff der kulturellen Teilhabe ist in kulturpolitischen Programmen, in den Selbstdarstellungen von Kulturorganisationen und im Diskurs der kulturellen Bildung omnipräsent. Unter den Artikeln auf der Wissensplattform Kulturelle Bildung Online (kubi-online) etwa, der größten Publikationsplattform für kulturelle Bildung in Deutschland, ist das Thema Teilhabe und Partizipation vor Diversität und Transformation am häufigsten vertreten.¹⁵

In der Bundesrepublik wurde das Thema bereits Ende der 1970er Jahre mit Hilmar Hoffmanns Forderung einer „Kultur für alle“¹⁶ und Hermann Glasers Votum für ein „Bürgerrecht Kultur“¹⁷ offensiv in den kulturpolitischen Diskurs eingebracht. Hoffmann wollte diesen Anspruch vor allem über den Ausbau von Kulturvermittlung in klassischen Kultureinrichtungen durchsetzen, während Glaser sich für die Förderung alltagsnaher soziokultureller Zentren auch im Sinne einer „Kultur von allen“ einsetzte.

In der DDR wurde Kunst und Kultur eine zentrale Rolle bei der Herausbildung sozialistischer Persönlichkeiten beigemessen. Der Staat sorgte flächendeckend über Kitas, Schulen, Universitäten, Betriebe und Freizeitaktivitäten des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB) dafür, dass vor allem die von der SED befürwortete Kunst und Kultur in alle Bereiche des Lebens und Arbeitens integriert war.¹⁸ Pro-

pagiert wurde eine „kulturelle Überlegenheit des Ostens“, indem alle Bürger:innen sowohl mit den klassischen Künsten als auch mit zeitgenössischer sozialistischer Kunst und Kultur in Berührung kommen sollten. Da sich bald zeigte, dass vor allem die Arbeiterschaft sich mehrheitlich für populäre Kulturformen interessierte, wurde der Begriff dessen, was unter „legitimer“ und „wertvoller“ Kultur verstanden wurde, deutlich ausgeweitet. Das staatliche Kulturangebot umfasste nun auch Popmusik, Schlager, Discos, Zirkus und Variété.

International veränderten die in England entstandenen Cultural Studies den Diskurs um kulturelle Teilhabe. Sie wandten sich ab Anfang der 1970er Jahre gegen eine Hierarchisierung von legitimen und weniger legitimen Kulturformen und plädierten für die gleichwertige Anerkennung populärer Kultur, die für einen Großteil der Bevölkerung bedeutsam und attraktiv ist.¹⁹ Damit ging es nicht mehr um die Frage, wie man Menschen an bestimmte hochkulturelle Kunstformen heranführen kann, sondern um die kritische Hinterfragung kultureller Hegemonie.

Pierre Bourdieu zeigte erstmals 1979 auf breiter empirischer Basis, wie die Rezeption bestimmter hochkultureller Veranstaltungen zur sozialen Distinktion beiträgt. Die tief verankerte, über das Elternhaus entwickelte Kenntnis kultureller Codes, die erst zu einer Rezeption bestimmter Kulturformen befähigt, akkumuliert sich zu „kulturellem Kapital“, das sich dann auch als soziales Kapital erweist. „Sowohl über die Anerkennung und Kanonisierung dessen, was legitimer Weise als kulturell wertvoll gilt, als auch über Aneignungspraxen, die als angemessen betrachtet werden, befinden jene, welche über die entsprechenden Dispositionen, in Form von sozialer Herkunft, kulturellem und sozialem Kapital, verfügen. Die Liebe zur Kunst erscheint dabei als Erwähltheit, die wie eine unsichtbare und unübersteigbare Schranke diejenigen, die dieses Zeichen tragen, von jenen trennt, die nicht über den legitimen Geschmack verfügen.“²⁰

Der Kulturosoziologe Gerhard Schulze knüpft an Bourdieus Überlegungen zu den Unterschieden kultureller Praktiken durch „Klassismus“

¹⁵ Vgl. Kerstin Hübner, *Kulturelle Bildung: Was war? Was ist? Kommt was? Reflexionen und zentrale Diskurse über Kulturelle Bildung im Spiegel von kubi-online. Eine Studie*, Kulturelle Bildung Online 2023, www.kubi-online.de/artikel/kulturelle-bildung-was-war-was-kommt-was.

¹⁶ Hilmar Hoffmann, *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt/M. 1979.

¹⁷ Hermann Glaser/Karl-Heinz Stahl, *Die Wiedergewinnung des Ästhetischen*, München 1974.

¹⁸ Vgl. Birgit Mandel/Birgit Wolf, *Staatsauftrag Kultur für alle. Ziele, Programme und Wirkungen von Kulturvermittlung und kultureller Teilhabe in der DDR*, Bielefeld 2020.

¹⁹ Vgl. Oliver Marchart, *Cultural Studies*, München 2018.

²⁰ Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/M. 2001 [1992], S. 237.

an, spricht aber nicht mehr von „Klassen“, sondern von sozialen Milieus, die er nach Lebensstilen differenziert – und die durchlässiger seien als die traditionellen Milieus.²¹ In seiner Studie zur „Erlebnisgesellschaft“ unterscheidet er das „Hochkulturschema“, das „Spannungsschema“ und das „Trivialschema“ als die zentralen Kunstpräferenzen und Rezeptionsmuster in der Bevölkerung, die mit bestimmten Lebensstilen und sozialen Milieus verbunden sind. Das Hochkulturschema ist ausgerichtet auf die Rezeption der klassischen und der Avantgarde-Künste, das Spannungsschema ist verknüpft mit Unterhaltung, Aktion und Selbst-Expression. Das Trivialschema wiederum ist verbunden mit den Komponenten „Gemütlichkeit und Harmonie“, die sich in Formen der Rezeption von Volkskultur, Schlagern und Vereinskultur ebenso wiederfinden wie in der Verbindung mit populären und breitenkulturellen Formen, die auf Unterhaltungszielen.²²

In der Debatte um kulturelle Teilhabe in Deutschland zeigen sich vor allem zwei zentrale Argumentationsstränge. Zum einen geht es um chancengerechte Teilhabe, zum anderen um die Diversität der Angebote.

CHANCENGERECHTE KULTURELLE TEILHABE

Zwar ist das Recht auf kulturelle Teilhabe in der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte verankert, in Deutschland findet es jedoch im Grundgesetz, anders als etwa in der französischen Verfassung, keine Erwähnung. Dennoch ließe sich aus dem Befund ungleich verteilter Teilhabechancen in der Bevölkerung, die stark vom jeweiligen sozialen und Bildungshintergrund des Elternhauses abhängen, die Forderung ableiten, dass der Staat hier tätig werden und für einen gleicheren Zugang sorgen muss.²³ Ein Beispiel dafür sind die vielfältigen Diskurse darüber, wie kulturelle Bildungsangebote für alle Kinder und Jugendlichen in Kitas und Schulen verankert werden können, was unter anderem mit Programmen wie „Jedem Kind ein In-

strument“ oder „Kulturagenten für kreative Schulen“ der Kulturstiftung des Bundes versucht wurde.

Eine stärkere Beachtung fand im Zuge dieser Diskussion auch das Thema Inklusion, verknüpft mit der Frage des Abbaus von Barrieren beim Zugang zu kulturellen Einrichtungen und der Teilhabe von Menschen mit Beeinträchtigungen. In fast allen Kulturorganisationen gibt es mittlerweile eine erhöhte Sensibilität für diese Fragen und vielfältige Maßnahmen, um Teilhabe zu verbessern. Auch die Stärkung kultureller Teilhabemöglichkeiten in strukturschwachen ländlichen Räumen, in denen es oft wenige öffentliche Kulturangebote gibt, spielt hier eine Rolle, unter anderem im Rahmen des bundesweiten Förderprogramms „Trafo“. Dabei zeigt sich auch, dass kulturelle Aktivitäten in ländlichen Regionen vor allem auf ehrenamtlichem Engagement beruhen, dem ein deutlich breitenkulturelles Verständnis zugrunde liegt.²⁴

DIVERSITÄT ALS VORAUSSETZUNG FÜR KULTURELLE TEILHABE

Verstärkt seit den 2010er Jahren – Stichwort: Einwanderungsgesellschaft – wird das Thema kulturelle Teilhabe in Verbindung mit der Frage nach mehr Diversität in der Ausrichtung des öffentlich geförderten Kulturangebotes diskutiert.²⁵ Damit verbunden ist, den klassischen Kulturkanon kritisch zu hinterfragen und mehr Diversität in Programmen und Personal zu schaffen, auch als Voraussetzung für eine diversere kulturelle Teilhabe im Publikum. Damit einher geht häufig auch die Forderung nach einer grundlegenden Transformation von öffentlich geförderten Kultureinrichtungen in Richtung einer besseren Repräsentation unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen, eines Einbezugs postmigrantischer Perspektiven und einer stärkeren Partizipation bislang nicht gehörter Teile der Gesellschaft.

Unter dem Stichwort Digitalisierung wird im Diskurs um kulturelle Teilhabe zunehmend auch die Frage erörtert, inwiefern die vielfältigen neu-

²¹ Vgl. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft*. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt/M. 2000.

²² Vgl. ebd., S. 145–156.

²³ Vgl. Amartya Sen, *Commodities and Capabilities*, New Delhi–Oxford 1999.

²⁴ Vgl. Dario Gödecke/Nele Gittermann/Birgit Mandel/Kilian Bizer, *Theater im Off. Publikum und Audience Development in der Theaterlandschaft ländlicher Räume*, Hildesheim 2024.

²⁵ Vgl. Mark Terkessides, *Interkultur*, Berlin 2010.

en digitalen Kulturorte eine barrierearme Teilhabe, flexible Zugänglichkeit, Orientierung an individuellen Interessen und Partizipation ermöglichen oder möglicherweise zum Verlust sinnlicher Erfahrung und zur Isolation in Filterblasen – und damit zu weniger kultureller Öffentlichkeit – führen. Digitalisierung forciert die Pluralisierung kultureller Interessen und setzt die traditionellen Kultureinrichtungen damit gleichzeitig unter Druck.²⁶

Kulturpolitisch bewegt sich der Diskurs um kulturelle Teilhabe zwischen den Polen einer „Demokratisierung von Hochkultur“ im Sinne einer Heranführung möglichst vieler an die von gesellschaftlichen Eliten und künstlerisch-kulturellen Expert:innen definierten und öffentlich geförderten „legitimen“ Angebote einerseits und dem Konzept der „Kulturellen Demokratie“ andererseits, bei dem die Bürger:innen nicht von bestimmten Kulturformen wie Museen, Theatern oder klassischer Musik überzeugt werden sollen, sondern auf Basis eines breiten, nicht normativen Kulturbegriffs mitentscheiden können, welche Kulturformen für sie wichtig sind und vom Staat finanziert werden sollen.²⁷

STRUKTUREN UND STRATEGIEN ZUR ERMÖGLICHUNG KULTURELLER TEILHABE

Kulturelle Teilhabe wird hier verstanden als die Option, unabhängig vom sozialen oder kulturellen Hintergrund an einem breiten Spektrum kultureller Aktivitäten und Veranstaltungen aktiv oder rezeptiv teilzuhaben und Kunst und Kultur als bereichernden Teil des persönlichen und gemeinschaftlichen (Zusammen-)Lebens zu nutzen. Auf Basis der diskutierten empirischen Erkenntnisse und kulturpolitischen Diskurse lassen sich folgende Strategien für eine chancengerechtere kulturelle Teilhabe formulieren:

Auf der **Ebene des Subjekts** ermöglichen frühe positive Erfahrungen mit vielfältigen Formen von Kunst und Kultur durch verschiedene Mitt-

lerinstanzen Zugänge und stimulieren so kulturelle Selbstbildungsprozesse. Der kulturellen Bildung wird in Deutschland seit den 2000er Jahren eine wachsende Bedeutung zugemessen, was sich unter anderem in Förderprogrammen und Kooperationen zwischen dem Kultur- und dem Bildungssektor zeigt sowie in einem starken Aufwuchs an Stellen für Kulturvermittlung in den staatlich geförderten Einrichtungen.

Förderprogramme wie „Kultur macht stark“, die in ihren Strukturen vor allem auf Kinder und Jugendliche mit niedrigen Teilhabechancen ausgerichtet sind und mit denen diese an ihren Alltagsorten erreicht werden können, gehören hier ebenso dazu wie kontinuierliche Kulturangebote im freiwilligen Bereich der Ganztagschulen. Aber auch Kooperationen des Kultursektors mit anderen Bildungseinrichtungen, Sportvereinen, sozialen Einrichtungen und Betrieben oder die ressortübergreifende Zusammenarbeit von Kultur-, Bildungs- und Sozialpolitik sind hier förderlich. Gutscheinsysteme können Teilhabe ganz konkret stimulieren, etwa ein „Kulturpass“ für Jugendliche, der für unterschiedliche kulturelle Angebote entsprechend der eigenen Interessen eingelöst werden kann.

Hinsichtlich der Gelingensbedingungen solcher Programme gilt: „Kulturelle Bildung muss so vielfältig sein, wie die Interessen und Talente der Menschen. Ebenso wichtig ist eine große Vielfalt an Kooperationsformen. (...) Kulturelle Bildung bietet so unterschiedliche Möglichkeiten an Ausdrucksformen, dass auch für jeden un-musikalischen Rhythmuslegastheniker mit zwei linken Händen und einer Rot-Grün-Blindheit genügend Aneignungs- und Ausdrucksformen verbleiben. Denn sich kulturell oder künstlerisch auszudrücken ist ein menschliches Grundbedürfnis der Selbstvergewisserung, der Orientierung, des Erforschens der eigenen Wirklichkeit, der Neugier und des Gestaltenwollens: von den Höhlen von Lascaux bis zu Medienkunst und Urban Art.“²⁸

Auf **Ebene der Kulturorganisationen** erhöhen Strategien einer konsequenten Publikums- und Teilhabeorientierung einschließlich der damit verbundenen Veränderung von Programmen, Formaten, Kommunikation, Ziel-

²⁶ Vgl. Benjamin Jörissen, Digital/Kulturelle Bildung: Plädoyer für eine Pädagogik der ästhetischen Reflexion digitaler Kultur, Kulturelle Bildung Online 2019, www.kubi-online.de/artikel/digital-kulturelle-bildung-plaedoyer-paedagogik-aesthetischen-reflexion-digitaler-kultur; Felix Stalder, Kultur der Digitalität, Berlin 2016.

²⁷ Vgl. Steven Hadley, Audience Development and Cultural Policy, Cham 2021.

²⁸ Jens Maedler/Kirsten Witt, Gelingensbedingungen Kultureller Teilhabe, Kulturelle Bildung Online 2014, www.kubi-online.de/artikel/gelingensbedingungen-kultureller-teilhabe.

setzungen, internen Strukturen und Personal die Zugänglichkeit für unterschiedliche Bevölkerungsgruppen. Viele Kultureinrichtungen in Deutschland richten sich aktuell durch teilhabeorientierte Audience Development- und Kulturvermittlungsstrategien deutlich stärker an den Interessen bislang nicht erreichter Publikumsgruppen aus und fühlen sich vermehrt auch für soziale und gesellschaftliche Aufgaben zuständig. Kulturvermittlung hat als ganzheitliches Konzept mit Aufmerksamkeitsmanagement zu tun, mit nahbarer und verständlicher Kommunikation und mit dem Aufbau neuer Partnerschaften mit Sozial- und Bildungseinrichtungen, bis hin zur Realisierung gemeinsamer Aktionen im Bereich künstlerisch-ästhetischer und kultureller Gestaltung.²⁹ Dazu gehören auch die Öffnung der Häuser als „dritte Orte“ und Treffpunkte sowie die vielfältige Vernetzung in die Nachbarschaften hinein im Sinne eines „Community Building“. Teilhabeorientierung kann überdies auch die Mitbestimmung über die Ausrichtung öffentlicher Kultureinrichtungen implizieren, etwa durch Bürgerbeiräte.

Auf **kulturpolitischer Ebene** ließe sich Teilhabe über klare Zielvorgaben und Prioritätensetzungen für staatlich geförderte Kulturanorganisationen fördern, um so ein breiteres und vielfältigeres Publikum zu erreichen. Dazu gehören auch verbindliche Vorgaben für Kooperationen zwischen diesen Organisationen und Bildungseinrichtungen sowie die strukturelle Verankerung kultureller Bildungsaktivitäten für alle Schüler:innen als Voraussetzung für eine chancengerechte kulturelle Teilhabe. Denn einer der wesentlichen Gründe für ungleiche kulturelle Teilhabe liegt neben ungleichen Bildungschancen in einem kulturpolitischen System, das bislang vor allem auf die Stärkung künstlerischer Produktion setzte und erst in

jüngerer Zeit auch verbindliche Vorgaben für kulturelle Bildung, Vermittlung und Teilhabeorientierung macht.

POTENZIALE FÜR DEMOKRATIEFÄHIGKEIT

Kulturelle Teilhabe bietet Potenziale für soziale und politische Teilhabe, kann individuelle Perspektiven erweitern, Lebensqualität und den persönlichen Gestaltungsradius erhöhen und auch Empathie für andere Lebensweisen stimulieren. Dass Kunst und Kultur gesellschaftlichen Zusammenhalt fördern können, ist eine der Begründungen für die staatliche Kulturförderung in Deutschland – auch und gerade angesichts der sozialen, ökonomischen und kulturellen Spaltungstendenzen in der Gesellschaft und der Bedrohung demokratischer Gesellschaftsordnungen. Die Künste können mit ihrem Potenzial, Mehrdeutigkeit zuzulassen und Gesellschaft in ihren verschiedenen Wahrheiten zu zeigen und emotional erfahrbar zu machen, entscheidend dazu beitragen, Ambiguitätstoleranz zu erlernen – eine entscheidende Kompetenz für Demokratiefähigkeit.³⁰

In Zeiten, in denen Kultur eher als Kampfarena wahrgenommen wird, mag es schwierig erscheinen, Menschen unterschiedlicher sozialer, kultureller und politischer Hintergründe, die sonst kaum mehr miteinander sprechen, zusammenzubringen. Dennoch ist eine übergroße Mehrheit der Bürger:innen davon überzeugt, dass Kulturangebote wertvolle Gemeinschaftserlebnisse ermöglichen und Menschen über Grenzen und Unterschiede hinweg verbinden können.³¹ Das lässt sich als Auftrag an alle verstehen, die für das Kulturangebot Verantwortung tragen.

²⁹ Vgl. Birgit Mandel, Audience Development, kulturelle Bildung, Kulturentwicklungsplanung, Community Building. Konzepte zur Reduzierung der sozialen Selektivität des öffentlich geförderten Kulturangebots, in: dies. (Hrsg.), Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens, Bielefeld 2016, S. 19–49.

³⁰ Vgl. Sabine Dengel/Thomas Krüger, Partizipation – Anspruch und Herausforderung für die Bildungskonzeptionen politischer und Kultureller Bildung, Kulturelle Bildung Online 2019, www.kubi-online.de/artikel/partizipation-anspruch-herausforderung-bildungskonzeptionen-politischer-kultureller-bildung.

³¹ Vgl. Relevanzmonitor Kultur (Anm. 5).

BIRGIT MANDEL

ist Professorin für Kulturvermittlung und Kulturmanagement und geschäftsführende Direktorin des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim.

KULTURPOLITIK IN LÄNDLICHEN RÄUMEN

Diverses Akteursfeld, vielfältige Strategien

Christine Wingert

In der politischen Debatte richtet sich seit rund zehn Jahren der Blick verstärkt auf ländliche Räume. Gesellschaftliche Entwicklungen, insbesondere der demografische Wandel, und die Krisenerfahrungen der vergangenen Jahre haben zu diesem Aufmerksamkeitsschub beigetragen. Überdies wird die tatsächliche oder vermeintliche Spaltung der Menschen zwischen Stadt und Land, Arm und Reich oder Ost und West, die sich auch im Erstarken extremistischer, antidemokratischer und menschenverachtender Positionen zeigt, als bedrohlich wahrgenommen. Schon seit einigen Jahren werden deshalb Maßnahmen ergriffen und Programme aufgelegt, um den gesellschaftlichen Zusammenhalt gerade in ländlichen Räumen zu stärken. Das gilt auch für den Bereich der Kulturpolitik.

Inwiefern aber unterscheidet sich Kulturpolitik in ländlichen Räumen überhaupt von derjenigen in Städten? Diese Frage birgt eine ganze Reihe von Definitionsaufgaben: Wie werden ländliche Räume von städtischen abgegrenzt? Wer oder was ist hier mit „Kulturpolitik“ gemeint? Für die Entwicklung passgenauer Strategien zur Stärkung von Kulturschaffenden und kultureller Teilhabe in ländlichen Räumen ist zudem die Frage relevant, welche Kulturakteure⁰¹ und -aktivitäten genau in den Blick genommen werden. Im Folgenden geht es deshalb zunächst um diese grundlegenden definitorischen Fragen, bevor exemplarisch einige aktuelle kulturpolitische Strategien für den ländlichen Raum vorgestellt werden.

ZUR ABGRENZUNG VON LÄNDLICHEN UND URBANEN RÄUMEN

„Ländlichkeit“ ist eine uneindeutige Kategorie. Selbst die Raumforschung liefert keine allgemeingültige Definition für ländliche Räume.⁰² Das Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung (BBSR) und das Thünen-Institut für

Lebensverhältnisse in ländlichen Räumen bieten verschiedene Raumtypisierungen mit Abgrenzungen von ländlichen und urbanen Kreisregionen an.⁰³ Dabei verwenden sie Daten – zum Beispiel die Einwohnerdichte –, die für administrative Raumeinheiten (zum Beispiel Kommunen) vorliegen, und bilden für die Kreisregionen Mittelwerte. Kreisregionen sind nicht notwendigerweise identisch mit Landkreisen; sie umfassen neben kreisangehörigen Gemeinden, Klein- und Mittelstädten auch kleine kreisfreie Städte, um „die unterschiedlichen Gebietszuschnitte der Kreise in Deutschland etwas [auszugleichen]“.⁰⁴ So umfassen sie oftmals sehr heterogene Gebiete; selbst benachbarte ländliche Gemeinden gleicher Größe können sehr unterschiedliche Charakteristika aufweisen.

Die Thünen-Typisierung bezieht auch Indikatoren zur sozioökonomischen Lage der ländlichen Kreisregionen ein. Die Daten zeigen, dass es grundsätzlich keinen Zusammenhang zwischen Ländlichkeit und sozioökonomischer Lage gibt: „Damit wird die theoretische Diskussion bestätigt, dass von Ländlichkeit nicht (mehr) auf bestimmte wirtschaftliche und soziale Merkmale geschlossen werden kann, um einen bestimmten Lebensstil oder die ‚Rückständigkeit‘ im Modernisierungsprozess zu erklären.“⁰⁵

Die angesprochenen Typisierungen wurden insbesondere für bundesweite Analysen im Rahmen der Politikberatung entwickelt.⁰⁶ Jedoch stellt sich Ländlichkeit, wie auch immer sie im Detail definiert wird, kleinräumiger dar.⁰⁷ Zudem ist wichtig, sich zu vergegenwärtigen, dass „die objektiven Verhältnisse, die zur Typisierung genutzt wurden, (...) nicht unbedingt mit den subjektiven Bewertungen der Bewohner übereinstimmen“.⁰⁸

Eine Kategorisierung der rund 10800 selbstständigen Kommunen in Deutschland nach ihrem Urbanitäts- beziehungsweise Ländlichkeitsgrad ist zum einen enorm aufwendig, zum

anderen verändert sich dieser durch Zu- und Abwanderung, durch Gewerbeansiedlungen oder neue Infrastruktur permanent. Eine Stadt- und Gemeindetypisierung, die das BBSR im Rahmen der „Laufenden Raumb Beobachtung“ und gemessen an Einwohnerzahl und Zentralitätsgrad vornimmt, fasst die Kommunen zu rund 4500 Gemeindeverbänden zusammen. Unterschieden werden Landgemeinden, Kleinstädte, Mittelstädte und Großstädte.⁰⁹ Damit ist jedoch nicht ausgesagt, dass nur die rund 1700 Landgemeinden ländlich seien oder alle Klein- und Mittelstädte zum ländlichen Raum gehörten. Vielmehr müssen auch die Städte anhand von Ländlichkeitskriterien unterschieden werden. Bezüglich der hier interessierenden Frage nach der kulturellen Lage in ländlichen Kommunen und Regionen ist auch der Befund der Kleinstadtforschung zu beachten, dass Kleinstädte in dünn besiedelten Regionen fernab von Metropolen umfangreichere Zentralitätsfunktionen übernehmen als vergleichbar große Städte in Verdichtungsräumen.¹⁰

Die genannten Raumtypisierungen werden häufig in der anwendungsbezogenen Kulturforschung genutzt. Da sie die ländlichen Gebiete in Deutschland etwas unterschiedlich abgrenzen, sind auch die Forschungsergebnisse, etwa zum ländlichen Kulturpublikum oder zur kulturellen Infrastruktur, die sich zumeist auf Teilräume (Regionen oder Bundesländer) oder ausgewählte Kulturbereiche (zum Beispiel Theater oder Museen) beziehen, nicht immer miteinander vergleichbar.¹¹

In der kulturpolitischen Praxis wird häufig auf Obergrenzen der Einwohnerzahl zurückgegrif-

fen – beispielsweise als Kriterium für die Antragsberechtigung bei Förderprogrammen. Diese liegen dann wahlweise bei 20 000, 30 000 oder 35 000 Einwohner*innen. Darunter fallen gleichermaßen kompakte Kleinstädte wie auch flächengroße Gemeinden mit 20 oder mehr eingemeindeten Dörfern, die jedoch sehr unterschiedliche Bedingungen für Kulturakteure aufweisen. Auch die Nähe oder Ferne zu Großstädten – deren Unternehmen, Universitäten oder Kreativmilieus auf die kulturelle Lage der umliegenden Gemeinden ausstrahlen – bleibt bei dieser Förderpraxis häufig unberücksichtigt, wodurch Projektträger mit sehr unterschiedlichen strukturellen Voraussetzungen in Konkurrenz um Fördermittel treten.¹²

Festzuhalten ist: Allgemeine Aussagen über Kultur in ländlichen Räumen erfassen immer nur Teile einer vielgestaltigen Wirklichkeit. Die ländlichen Gebiete Deutschlands sind höchst heterogen und keineswegs prinzipiell sozioökonomisch schwach. Zwischen kleinen Weilern und Dörfern in dünn besiedelten Gebieten und Großstädten oder Metropolregionen spannt sich ein weites Feld vielfältiger ländlicher Räume auf, das kulturpolitisch gestaltet wird und werden muss. In der kulturpolitischen Debatte über gute Strategien für ländliche Kulturentwicklung ist somit immer auch zu reflektieren, auf welche Raumausdehnung und welchen konkreten Raum sich diese beziehen.

KULTURPOLITISCHE AKTEURE IM MEHREBENENSYSTEM

Nach dem Grundgesetz haben die Kommunen im Rahmen ihres Selbstverwaltungsrechts für das „kulturelle Wohl“ der Einwohnerschaft zu sorgen (Artikel 28 Absatz 2 GG) und teilen sich diese kulturpolitische Verantwortung mit den Ländern (Artikel 30 GG). Diese verpflichten sich in

01 Mit Akteuren sind hier Kultureinrichtungen, Kulturvereine und -initiativen sowie Kunst- und Kulturschaffende gemeint. In diesem Beitrag werden Begriffe, die nicht eindeutig und ausschließlich Personen bezeichnen, nicht gegendert.

02 Vgl. Antonia Milbert/Patrick Küpper, Typisierungen ländlicher Räume für Politik und Wissenschaft in Deutschland, in: Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung (BBSR) (Hrsg.), Die Abgrenzung des ländlichen Raums – ein (un)mögliches Unterfangen? Dokumentation des BBSR-Online-Workshops am 29. April 2022, BBSR Online-Publikation 18/2023, S. 9–22.

03 So unterscheidet beispielsweise der Thünen-Landatlas vier Kategorien ländlicher Räume, die geografisch nicht mit den als ländlich klassifizierten Kreisregionen gemäß der siedlungsstrukturellen Kreistypen des BBSR deckungsgleich sind. Vgl. <https://karten.landatlas.de> und www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/forschung/raumb Beobachtung/Raumabgrenzungen/deutschland/gemeinden/StadtGemeindetyp/StadtGemeindetyp.html.

04 Vgl. Patrick Küpper, Abgrenzung und Typisierung ländlicher Räume, Thünen Working Paper 68/2016, S. 3.

05 Milbert/Küpper (Anm. 2), S. 17.

06 Vgl. ebd., S. 12, S. 16.

07 Vgl. ebd., S. 13f.

08 Ebd., S. 16.

09 Vgl. BBSR, Stadt- und Gemeindetypen in Deutschland, 2020–2025, www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/forschung/raumb Beobachtung/Raumabgrenzungen/deutschland/gemeinden/StadtGemeindetyp/StadtGemeindetyp.html.

10 Vgl. dass., Kleinstädte in Deutschland, Bonn 2021, S. 11.

11 Vgl. Christine Wingert, Kulturpolitik für ländliche Räume. Kulturverständnisse und Ländlichkeitskonzepte in Kulturpolitik und Forschung, Bonn 2024, S. 49.

12 Vgl. ebd.

ihren Verfassungen zum Schutz, zur Pflege und zur Förderung von Kunst und Kultur und weisen dafür in der Regel eine gemeinsame Verantwortung von Land, Bezirken, Kreisen und Gemeinden aus. Während die Kommunen mit ihren Bürger*innen und deren Organisationen die lokale Kultur gestalten, widmen sich die Länder überlokalen Kulturaufgaben von landesweiter Bedeutung. Es handelt sich also im Hinblick auf die kulturpolitischen Akteure um ein – auch gesetzlich gestaltetes – interdependentes Mehrebenensystem.

Seitens des Bundes sind insbesondere Fördermittel für den Denkmalschutz, für Stadtentwicklung oder bauliche Infrastruktur sowie Programme wie „Aller.Land“ (2024–2030) oder der Vorgänger „TRAFO – Modelle für Kultur im Wandel“ (2015–2024) für ländliche Kommunen und Regionen relevant.¹³ Auch die Bundeskulturfonds, etwa der Fonds Soziokultur oder der Fonds Darstellende Künste, sind wichtige Förderer für Kulturschaffende in ländlichen Räumen.

Wie die ländlichen Gemeinden und Städte ihre kulturpolitische Rolle in diesem als „kooperativer Kulturföderalismus“ bezeichneten Geflecht der staatlichen Kulturpolitik ausfüllen, ist ihnen überlassen; denn Kultur ist eine freiwillige Leistung. Zwar befürwortet der Deutsche Städte- und Gemeindebund die Freiwilligkeit der kommunalen Kulturaufgaben, da nur so die kulturelle Vielfalt mit Bezug zu den Orten sichergestellt werden könne. Dennoch betont er ebenso, dass die Städte und Gemeinden „in der Pflicht [stehen], Kulturangebote als feste[n] Bestandteil der kommunalen Daseinsvorsorge zu fördern“.¹⁴ Damit stellt sich nicht die Frage, *ob* eine Kommune Kultur unterstützen soll, sondern *wie* sie es tut.

Die Lage der Kulturhaushalte als wesentliche Basis der kommunalen Kulturarbeit ist regional äußerst unterschiedlich: Nicht alle ländlichen Gemeinden in Deutschland sind finanzschwach. Es

hilft jedoch wenig, von Kommunen mehr Engagement für Kultur zu verlangen, wenn die personellen und finanziellen Ressourcen dafür fehlen. Aber nicht immer ist eine schlechte kommunale Finanzlage der limitierende Faktor bei der Ausgestaltung der kulturellen Aufgaben, vielmehr ist dies auch eine Frage der Prioritäten in den politischen Gremien und Verwaltungen.

Je kleiner Städte und Gemeinden sind, desto weniger ausdifferenziert sind die kommunalen Verwaltungen und die politischen Ausschüsse. Kulturelle Belange werden meist in Ausschüssen für Schule, Sport oder Tourismus mit behandelt, spielen jedoch angesichts ihrer geringen finanziellen Ausstattung eher eine marginale Rolle.¹⁵ In kleinen Gemeindeverwaltungen sind Kulturaufgaben im Bürgermeisteramt oder in anderen Sachgebieten angesiedelt. Es wird häufig von sehr engagierten Bürgermeister*innen berichtet, aber mindestens ebenso oft wird die geringe Kulturaffinität in der lokalen Politik und Verwaltung beklagt.¹⁶ Hier fehlt es zuweilen an kulturell versierten Personen, die kultur- und gesellschaftspolitisch denken und argumentieren.

Wenn sich ländliche Kommunen keine nennenswerte Kulturförderung – geschweige denn eine*n Kulturbeauftragte*n – leisten (können), kommt den Landkreisen eine besondere Bedeutung zu: Neben der Trägerschaft von Kultureinrichtungen, eigenen Kulturveranstaltungen und niedrigschwelliger Kulturförderung können sie für überkommunales Kulturmanagement sorgen, das die Träger der vielfältigen Kulturformen in ländlichen Räumen unterstützt, berät und vernetzt.¹⁷ Überwiegend ist Kultur für die zuständigen Mitarbeiter*innen der Kreisverwaltungen aber nur ein Thema neben anderen, eher selten werden Kulturmanager*innen als zentrale Ansprechpersonen für Kulturakteure in der Kreisverwaltung angestellt.¹⁸ Doch auch dafür gibt es

13 „TRAFO – Modelle für Kultur im Wandel“ war ein Förderprogramm der Kulturstiftung des Bundes, „Aller.Land“ ist ein Förderprogramm des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) und des Bundesministeriums für Landwirtschaft, Ernährung und Heimat (BMLEH), gemeinsam mit der Bundeszentrale für politische Bildung als Teil des Bundesprogramms Ländliche Entwicklung und regionale Wertschöpfung (BULE plus).

14 Deutscher Städte- und Gemeindebund, *Kultur vor Ort: Standortvorteil und Impulsgeber, Identitäts- und Wirtschaftsfaktor*, Berlin, 28.6.2021.

15 Vgl. Beate Kegler, *Potenzialanalyse/Strukturanalyse: Kulturpolitik und kulturelle Bildung im ländlichen Raum*, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. (Hrsg.), *Förderpotenziale für die kulturelle Infrastruktur sowie für kulturelle Aktivitäten in ländlichen Räumen. Eine Bestandsaufnahme*, Bonn 2015, S. 27–52, hier S. 28.

16 Vgl. Wingert (Anm. 11), S. 28.

17 Vgl. Julia Diring/Franciska Frölich von Bodelschwingh/Beate Hollbach-Grömig, *Die kommunale Kulturarbeit in den Landkreisen. Ergebnisse einer Kommunalumfrage*, Deutsches Institut für Urbanistik, *Impulse* 9/2024, S. 5, S. 28.

18 Vgl. ebd., S. 22.

eine ganze Reihe guter Beispiele in ostdeutschen wie westdeutschen Landkreisen.¹⁹ Es bleibt zu hoffen, dass angesichts der anhaltenden gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Folgen der Krisen und Kriege die Handlungsfreiheit und überhaupt die Existenz dieser Stellen nicht infrage gestellt werden.

Neben den Landkreisen sind die Länder für finanzschwache Kommunen wichtig, in program-matischer und in finanzieller Hinsicht. In seinem „Monitoring Kulturfürfinanzen“ stellte das Service Center Kultur MV 2022 beispielsweise fest, dass „die Förderung des Landes [Mecklenburg-Vorpommern] in ländlich verorteten Einrichtungen 47 % der Gesamtförderung [ausmacht]; bei Kulturträgern in der Stadt dagegen nur 26 %“. ²⁰ Kultur-tell vitale ländliche Räume sind auch im Interesse der Länder. Die Kulturministerien sind – wie alle Fachpolitiken auf allen politischen Ebenen – gemäß Bundesraumordnungsgesetz dem Ziel der Herstellung gleichwertiger Lebensverhältnisse im ganzen Land verpflichtet. Dafür brauchen sie Partner vor Ort, Künstler*innen, Kultureinrichtungen und Organisationen, die mit den Bürger*innen und für sie Kulturangebote schaffen. Vor dem Hintergrund der eingangs genannten gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen haben viele Länder ihr Engagement für Kultur in den ländlichen Gebieten seit 2015 verstärkt.²¹

Zu den kulturpolitischen Akteuren gehören auch Spartenverbände, regionale Organisationen, die Kirchen beziehungsweise Religionsgemeinschaften sowie Stiftungen, die seit den 1990er Jahren im Sinne der *Cultural Governance* verstärkt in die Politikgestaltung der Länder und des Bundes einbezogen werden. Landesverbände für Soziokultur, für Freie Darstellende Künste, für Kulturelle Bildung oder Amateurtheater oder regionale Institutionen in kommunaler Trägerschaft entwickeln mit Landesmitteln gesonderte Förderprogramme für Kultur in ländlichen Räumen. Die Länder beschreiten diesen Weg allerdings in unterschiedlicher Intensität: Während beispielsweise Mecklenburg-Vorpommern erst

seit Kurzem kleinere Fördermaßnahmen mithilfe von Landesverbänden umsetzt, ist diese Praxis in Baden-Württemberg, Nordrhein-Westfalen oder Niedersachsen längst etabliert.²² Auch die Ausgestaltung von Kultugesetzen, wie es sie in Nordrhein-Westfalen, Sachsen oder Niedersachsen gibt, ist immer wieder Gegenstand von Konsultationen, Konferenzen und anderen Beteiligungsverfahren. In Sachsen ist beispielsweise der Sächsische Kultursenat, in dem Kulturschaffende des Landes organisiert sind, mit regelmäßigen Berichten an solchen Formaten beteiligt, die immer wieder auch die ländlichen Räume in den Fokus rücken.²³

Unter dem Stichwort „Kulturpolitik in ländlichen Räumen“ reicht es also nicht, die Lokalpolitik in ländlichen Gemeinden in den Blick zu nehmen. Im Gegenteil: Die Palette der in ländlichen Regionen wirkenden kulturpolitischen Akteure einschließlich der Förderer und Verbände ist vielfältig und wandelt sich beständig. Insbesondere ländliche, strukturschwache Kommunen und Regionen sind auf kulturpolitische Ambitionen und fördernde Maßnahmen anderer Akteure angewiesen.

KULTURPOLITISCHE STRATEGIEN FÜR VITALE LÄNDLICHE RÄUME

Umso wichtiger ist die wissensbasierte und in partizipativen Formaten entwickelte Kulturpolitik, die von regionalen Akteuren – Landkreisen oder regionalen Institutionen – und Landeskulturministerien organisiert wird. Die Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ des Deutschen Bundestages setzte mit ihrem Schlussbericht 2007 dafür ein viel beachtetes Zeichen.²⁴ Zum einen wurde mit dem Bericht *Cultural Governance* als „Leitbegriff der Kulturpolitik“ etabliert,²⁵ zum anderen den Besonderheiten von Kultur und Kulturpolitik in ländlichen Räumen viel Aufmerksamkeit gewidmet. Und schließlich wurde die Notwendigkeit des ressortübergrei-

¹⁹ Vgl. Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V., Regionale Netzwerkstellen für Kultur in ländlichen Räumen. Eine typisierende Beschreibung. Zwischenbericht zur Studie „Vernetztes Handeln für Kultur in ländlichen Räumen“ (NetKulaeR), Bonn 2023, S. 21–23.

²⁰ Servicecenter Kultur MV (Hrsg.), Monitoring Kulturfürfinanzierung, Rostock 2022, S. 42.

²¹ Vgl. Wingert (Anm. 11), S. 19.

²² Vgl. ebd., S. 93.

²³ Vgl. Sächsischer Kultursenat, Bericht zum Vollzug des Kulturraumgesetzes, Drucksache 7/8400, S. 18.

²⁴ Vgl. Deutscher Bundestag, Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“, Bundestagsdrucksache 16/7000, Berlin 2007.

²⁵ Oliver Scheytt, Kulturpolitik und Cultural Governance, in: Johannes Crückeberg et al. (Hrsg.), Handbuch Kulturpolitik, Wiesbaden 2024, S. 59–72, hier S. 59.

fenden Austauschs für verschiedene kulturpolitische Handlungsfelder verdeutlicht: für kulturpolitische Entwicklungen in ländlichen Räumen wie auch für kulturelle Bildung und die Kreativwirtschaft.

Sowohl der Mehrebenen-dialog zwischen Bund, Ländern, regionalen Akteuren und Kommunen als auch der ressortübergreifende Austausch sind bis heute anerkannt wichtige, aber hoch komplexe Unterfangen, in denen die Ressourcenausstattung der beteiligten Akteure eine große Rolle spielt. Kulturpolitik generell und noch einmal mehr kulturpolitische Akteure in ländlichen Räumen gehören in diesem Geflecht nicht zu den stärksten Akteuren. Die Hoffnung ruht daher auf politischen Leitzielen wie der Herstellung gleichwertiger Lebensverhältnisse im ganzen Land und der Anerkennung von Kultur als Faktor für Lebensqualität oder gar als Bestandteil der Daseinsvorsorge. Doch darüber besteht kein politischer Konsens. Die Interpretationen, worin gleichwertige Lebensverhältnisse bestehen und wie sie herzustellen sind, unterscheiden sich beträchtlich. Das Handlungsfeld Kultur wird zwar in Strategiepapieren von Bund, Ländern und Regionen berücksichtigt, erhält aber oftmals nicht den Stellenwert, den Vertreter*innen von Kultur und Kulturpolitik sich wünschen.²⁶

In den kulturpolitischen Strategien der Länder jedoch hat die Stärkung von Kultur in ländlichen Räumen in den vergangenen fünf Jahren deutlich an Aufmerksamkeit gewonnen.²⁷ Neben konkreten Prioritäten, die durchaus differieren, lassen sich für die Länder drei zentrale kulturpolitische Ziele ausmachen, die im Hinblick auf ländliche Räume als besonders wichtig erachtet, aber auch als besondere Herausforderungen gesehen werden: Als oberstes Ziel wird der Zugang zu Kunst und Kultur für möglichst alle Bevölkerungsgruppen angesehen. Dazu soll ein flächendeckendes, vielfältiges und qualitativvolles Kulturangebot ermöglicht werden, wofür die kulturelle Infrastruktur in ländlichen Räumen erhalten und gestärkt werden soll.

Diese Ziele betreffen prinzipiell das aktuelle Kunst- und Kulturschaffen von Profis und Laien,

das kulturelle Erbe und die Kulturelle Bildung. Ein vielfältiges und qualitativvolles Kulturangebot schließt die kulturelle Eigentätigkeit und das bürgerschaftliche Engagement ein. Es werden also nicht nur als spezifisch ländlich wahrgenommene Kulturformen in den Blick genommen – wie Brauchtum oder Breitenkultur, auch wenn diese nach wie vor kulturpolitisch eine große Rolle spielen. Vielmehr stellen die kulturpolitischen Strategiepapiere regelmäßig die Vielfalt der kulturellen Teilhabemöglichkeiten als Notwendigkeit für die Stärkung demokratischer Gemeinwesen und von Weltoffenheit und Toleranz heraus.²⁸

Empirisch kann nicht für jedes Dorf und jede Region ein kulturell vielfältiges Angebot festgestellt werden. Dennoch zeigen exemplarische Bestandserhebungen zur kulturellen Lage in ländlichen Regionen eine prinzipiell vielfältige Kulturlandschaft, die rezeptive wie partizipative Kulturangebote und -aktivitäten zwischen Tradition und Innovation umfasst.²⁹ Bestimmte Kulturformen wie Opern, Musicalhäuser oder eine Clubszene gibt es in ländlichen Räumen zwar selten, mit generellen Aussagen über die kulturelle Lage in ländlichen Räumen und die kulturellen Interessen „der Landbevölkerung“ ist die vielgestaltige Realität jedoch kaum zu erfassen. In ländlichen Dörfern und Kleinstädten hat sich die Bevölkerungsstruktur über die Jahrzehnte so diversifiziert, dass vielerorts Menschen verschiedener Herkunft – Alteingesessene, Zugezogene und Zugewanderte – mit unterschiedlichen kulturellen Interessen zusammenleben. Angesichts regional sehr unterschiedlicher Wachstums- oder Schrumpfungsprozesse müssen sich auch die kulturpolitischen Ansätze unterscheiden.

KULTURELLE REGIONALENTWICKLUNG

Abschließend sollen drei zentrale strategische Ansätze herausgestellt werden, mit denen die Länder und auch der Bund gemeinsam mit regionalen und lokalen Akteuren, insbesondere auch den Kommunen und Kreisen, die kulturpolitischen Ziele zur Stärkung des Kulturschaffens und der kulturellen Teilhabe in ländlichen Räumen verfolgen. Dies sind zum einen regionale Kulturbüros, zum anderen die Konzepte der

²⁶ Vgl. exemplarisch Klaus Hebborn, Die Kommission Gleichwertige Lebensverhältnisse. Eine vertane Chance für Kultur (?), in: Kulturpolitische Mitteilungen 167/2019, S. 28–29.

²⁷ Vgl. Wingert (Anm. 11), S. 83.

²⁸ Vgl. ebd., S. 57f.

²⁹ Vgl. ebd., S. 59.

„Dritten Orte“ und der „regionalen Ankerpunkte“. Bei diesen Strategien handelt es sich um programmatisch-konzeptionelle Förderungen für Kultur in ländlichen Räumen, die – mehr noch als die Förderung einzelner Personen, Institutionen oder Projekte – regionale Strukturen stärken und so als Beiträge zur kulturellen Regionalentwicklung verstanden werden können.

In fast allen Bundesländern gibt es inzwischen regionale Förder-, Vernetzungs- und Beratungsstellen für Kultur.³⁰ Sie bieten Qualifizierung und Beratung für Künstler*innen und Kulturschaffende (Profis, Amateure, Ehrenamtliche), sie entwickeln regionale Formate für Austausch und Vernetzung, sie sind Förderlotsen, helfen bei der Projektentwicklung, schaffen Sichtbarkeit und unterstützen den kulturpolitischen Dialog. Einige vergeben Fördermittel, die zumeist aus dem betreffenden Landeshaushalt bereitgestellt werden. Hinsichtlich ihrer Historie, ihrer institutionellen Anbindung, ihrer personellen und finanziellen Ausstattung und auch hinsichtlich ihres konkreten Aufgabenprofils unterscheiden sie sich beträchtlich. Gemeinsam ist ihnen, dass sie mit ihrer regionalen Ausrichtung Kulturakteure in ländlichen Räumen unterstützen.

Durch Übertragung des soziologischen Konzeptes der Dritten Orte von Ray Oldenburg³¹ auf die Kulturpolitik sollen Kultureinrichtungen wie Museen, Bibliotheken oder Kulturzentren zu niedrigschwelligen Orten der Begegnung werden. Verbunden ist damit zumeist die Bündelung von Funktionen, etwa von kulturellen, sozialen und Bildungsangeboten. Zudem sollen diese Orte mehr Möglichkeiten für kulturelle Eigentätigkeit, ehrenamtliches Engagement und Mitbestimmung bieten.³² Prinzipiell ist dieses Konzept nicht auf ländliche Kulturorte beschränkt, bietet hier jedoch die besondere Chance, ein breiteres Publikum zu erreichen, Engagement zu mobilisieren und Ressourcen zu bündeln.

Während das Konzept der Dritten Orte darauf zielt, die Kultureinrichtungen als Orte der Identifikation und der lokalen Demokratie zu erhalten und weiterzuentwickeln, hat das Kon-

zept der kulturellen Ankerpunkte darüber hinaus eine stärker regionale Ausrichtung. Systematisch wird dieser Ansatz derzeit in Brandenburg verfolgt: Mit dem Programm „Regionale kulturelle Ankerpunkte“ werden seit 2019 inzwischen 16 Kultureinrichtungen, Initiativen und Kollektive von Kulturschaffenden (in jedem Landkreis mindestens eine) über sechs Jahre seitens des Kulturministeriums gefördert, damit sie ihren Aktions- und Wirkungsradius regional erweitern. Fördervoraussetzung war ein positives Votum des betreffenden Landkreises, in dem sie ihren Sitz haben.

Alle drei Förderstrategien der Länder setzen auf die Einbeziehung von Kommunen und/oder Landkreisen, um ein öffentlich wahrnehmbares regionales beziehungsweise lokalpolitisches Bekenntnis zu den Kulturakteuren und – so die Hoffnung – ein dauerhaftes finanzielles Engagement für sie zu erwirken. Auch die Bundesprogramme TRAFO und Aller.Land setzen mit mehrjährigen Förderungen ländlicher Regionen auf diese Aktivierung kommunaler Ressourcen. Sie haben unbestritten kulturpolitische Reflexions- und Entwicklungsprozesse angestoßen, sowohl auf regionaler als auch auf Landesebene. Die Verstetigung gerade in finanz- und strukturschwachen Regionen, die diese kulturellen Akteure besonders brauchen, bleibt jedoch weiterhin eine Herausforderung.

³⁰ Ein aktuelles Forschungsprojekt des Instituts für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. hat diese regionalen Kulturbüros bundesweit erhoben und auf einer interaktiven Karte verortet, siehe www.kupoge.de/studie-netkulaer.

³¹ Vgl. Ray Oldenburg, *The Great Good Place*, New York 1989.

³² Siehe beispielsweise www.dritteorte.nrw.

CHRISTINE WINGERT

ist Kunst- und Kulturwissenschaftlerin beim Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. in Bonn.

KAPERUNG UND KORREKTUR

Zum neurechten Kulturkampf mit literarischen Kanones

Torsten Hoffmann

Als der „Spiegel“ am 12. Oktober 2024 zur Frankfurter Buchmesse einen Kanon von 100 Romanen aus 100 Jahren veröffentlichte,⁰¹ ließ die neurechte Reaktion nicht lange auf sich warten. Der Schriftsteller Volker Zierke, der zusammen mit dem „Jungeuropa“-Verleger Philip Stein den Podcast „Von rechts gelesen“ betreibt, entdeckte vor allem „antideutsche[n] Müll“ auf der Liste.⁰² In der am 22. Oktober 2024 veröffentlichten Podcastfolge waren Stein und Zierke sich einig, dass in der „lächerlichen Liste“ Bücher ausgewählt wurden, die „Deutschland dekonstruieren sollen“, dass der Kanon das „geheime Deutschland der linksliberalen Kulturelite“ verkörpert.⁰³ Symptomatisch für neurechte Literaturpolitik ist die Uneinigkeit darüber, wie ein Gegenkanon auszusehen habe. Für Stein ist ein „rechter Literaturkanon (...) ein bildungsbürgerlicher, klassischer Literaturkanon“, der bei Platon beginnt.⁰⁴ Dem widerspricht Zierke vehement: Er „hasse ja auch Bildungsbürger“, die er „am liebsten mit einem Messer bedrohen“ würde – die „Scheiße von Platon“ sei nichts als ein „Gehirnfurz“, das müsse „niemand gelesen haben, weil es nichts bringt“.⁰⁵ Stein und Zierke explizieren damit die latente Grundspannung neurechter Literaturarbeit: Einerseits will man sich als (einzige) ideologiefreie Kulturalisten präsentieren, andererseits Literatur lancieren, die es politisch „bringt“, weil sich mit ihrer Hilfe der gesellschaftliche Diskurs nach rechts verschieben lässt.

Drei Tage später befasste sich mit Ellen Kositzka auch die prominenteste Literaturkritikerin der Neuen Rechten mit der „Spiegel“-Liste. Im Podcast „Am Rande der Gesellschaft“ kommt sie – gemeinsam mit ihrem Ehemann Götz Kubitschek sowie Erik Lehnert und dem AfD-Politiker Hans-Christoph Berndt – zu dem Schluss, dass es einen Gegenkanon braucht, der einen dezidiert „deutschen Standpunkt“ (Kubitschek) vertritt.⁰⁶ Die neurechte Antwort auf

den „Spiegel“-Kanon wurde kurz darauf im Blog der Zeitschrift „Sezession“ und auf der Webseite von Kubitscheks Antaios-Verlag veröffentlicht.

Wer heute „100 Jahre 100 Romane“ googelt, bekommt als zweiten Treffer den Antaios-Verlag angezeigt und mitgeteilt, dass dort die „Spiegel“-Liste „gesichtet und eine bessere danebengesetzt wurde“.⁰⁷ Mithilfe des Kanons wird der vom Verfassungsschutz als „gesichert rechtsextrem“ eingestufte Verlag also auch dort wahrgenommen, wo man gar nicht nach ihm sucht – zweifellos ein metapolitischer Glücksfall, insofern Aufmerksamkeitsgewinne auch in nicht-rechten Milieus generiert werden.⁰⁸ Denn wer das politische System nachhaltig verändern möchte, so die Grundthese neurechter Metapolitik, muss dafür zunächst die Deutungshoheit im kulturellen Raum gewinnen. Längst trägt die Neue Rechte ihre Kulturkämpfe deshalb auch im literarischen Feld aus und betreibt eine intensive Literaturpolitik: Sie publiziert und rezensiert belletristische Texte in diversen Verlagen, Zeitschriften und Blogs, sie widmet der Literatur Beilagen, Podcasts und Videos, veröffentlicht Bücher mit literaturwissenschaftlichem Anspruch, organisiert eigene Literaturmessen und inszeniert sich im Ganzen als „Lesebewegung“.⁰⁹

Kanonarbeit ist davon ein fester Bestandteil. Allein im Blog der „Sezession“ und im Antaios-Verlag sind seit 2009 zehn Lektürelisten veröffentlicht worden, die von der Kinderliteratur über deutschsprachige Lyrik bis zu Romanen der Weltliteratur reichen.¹⁰ Dass man in der Neuen Rechten eine selbsteingestandene „Schwäche für Listen und Kanonbildung“ (Lehnert) hegt,¹¹ ist insofern funktional, als Kanones – wie die Literaturwissenschaft nachgewiesen hat – von jeher ein „Machtinstrument herrschender Gruppen“¹² waren und dazu genutzt wurden, „ideelle Programme [zu] realisieren“;¹³ auch für die kollektive Er-

innerung und Traditionsbildung spielen sie eine zentrale Rolle.

„KULTURELLE NOTWEHR“. ZUR LEGITIMIERUNG NEURECHTER KANONES

Rhetorische Grundlage neurechter Kanonarbeit ist die Behauptung, dass bestehende Kanones linksliberal, also primär ideologisch ausgerichtet seien. In einer 2022/23 in der „Sezession“ veröffentlichten sechsteiligen Artikelreihe zur Nachkriegsliteratur will der Literaturwissenschaftler Günter Scholdt einen „systematisch betriebenen metapolitischen Prozeß“ nachweisen, „der die Voraussetzung für den gegenwärtigen Bildungskanon und unser heute gängiges li-

terarisches Geschichtsbild schuf“.¹⁴ Bei Scholdt liest man:

„Daß die deutsche Literatur nach NS- und Besatzungsherrschaft wieder aus der Politisierung entlassen wurde, ist eine Halbwahrheit. Denn die Befreiung von der offiziellen Zensur mündete bald in eine kommodere, aber letztlich kaum weniger bindende für alle, die Erfolg haben wollten oder wenigstens unbehelligt zu bleiben wünschten.“¹⁵

Auffällig ist die geräuschlose Überblendung von Nationalsozialismus, alliierter Besatzung und Bundesrepublik, denen ein Unfreiheitskontinuum attestiert wird (in der „kommoderen Zensur“ klingt zudem die Rede von der DDR als einer „kommoden Diktatur“ an). Scholdts Kanonreflexion ist ein Paradebeispiel dafür, dass die neurechte Literaturgeschichtsschreibung stets eine „Doppelfunktion“ erfüllt, indem sie auf die „Etablierung eines Gegenkanons und auf die Popularisierung geschichtsrelativierender bzw. -revisionistischer Denkfiguren“¹⁶ abzielt. Auf ganz beiläufige Weise werden in Scholdts Essay der Nationalsozialismus relativiert und die bundesdeutsche Demokratie diskreditiert, der man in neurechten Kreisen mantraartig eine „Demokratiesimulation“ und einen „sanften Totalitarismus“ (Martin Sellner) vorwirft.¹⁷ Die literaturpolitische Funktion von Scholdts weiteren Ausführungen liegt darin, eine Phalanx linksliberaler Kanonlenkung zu behaupten, die von Literaturinstitutionen über Gewerkschaften, Hochschulen und den Zentralrat der Juden bis hin zu „Geheimdienstaktivitäten“¹⁸ reiche. Angesichts dieser vermeintlichen Übermacht soll ein neurechter Gegenkanon als kulturpolitische Notwehr legitimiert werden.

01 Vgl. Spiegel-Literaturkanon. Die besten 100 Bücher aus 100 Jahren, 13. 10. 2024, www.spiegel.de/a-e1e74cd7-9cd8-4743-9334-1622cab3ddb4.

02 Volker Zierke, Tweet vom 14.10.2024, <https://x.com/VolkerZierke/status/1845775698302026200>.

03 Von rechts gelesen, 114, 22. 10. 2024, <https://blog.jungeuropa.de/blog/2024/10/22/der-rechte-literaturkanon>. Allgemein zu diesem Podcast: Kevin Kempke, Gefühl rechts. Neurechte Lesekrisen und die Literaturpolitik des Jungeuropa-Podcasts „Von rechts gelesen“, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjs) 4/2024, S. 685–701.

04 Von rechts gelesen (Anm. 3).

05 Ebd.

06 Am Rande der Gesellschaft, 42, 25. 10. 2024, www.youtube.com/watch?v=kTgF_hGlpJg.

07 Hundert Jahre, hundert Romane, <https://antaios.de/buecherschraenke/schoene-literatur>.

08 Vgl. Erika Thomalla, Neurechte Verlagspolitik, in: DVjs 4/2024, S. 639–659.

09 Jonas Meurer, Lob der Lektüre. Die Neue Rechte als Lesebewegung, in: Steffen Pappert et al. (Hrsg.), Skandalisieren, stereotypisieren, normalisieren. Diskurspraktiken der Neuen Rechten aus sprach- und literaturwissenschaftlicher Perspektive, Hamburg 2021, S. 195–215. Einen Überblick zur expandierenden Forschung enthält das Themenheft „Neurechte Literatur und Literaturpolitik“, DVjs 4/2024.

10 Kubitschek eröffnete 2009 im Blog der „Sezession“ eine Reihe von „Monatsgedichten“ und veröffentlichte im gleichen Jahr Lektürelisten zu Romanen (I und II), Erzählungen und Jugendbüchern, später folgten Bücher mit Lektüreempfehlungen zur Weltliteratur (Günter Scholdt, Literarische Musterung. Warum wir Kohlhaas, Don Quijote und andere Klassiker neu lesen müssen, Schnellroda 2017), zur Kinder- und Jugendliteratur (Ellen Kositzka/Caroline Sommerfeld, Vorlesen, Schnellroda 2019) sowie ein Band zu Lieblingstexten neurechter Aktivist:innen (Ellen Kositzka/Götz Kubitschek (Hrsg.), Das Buch im Haus nebenan, Schnellroda 2020). Auf die 2024 unter www.sezession.de in drei Teilen veröffentlichte Liste deutschsprachiger Romane folgte 2025 am selben Ort eine Liste internationaler Romane, wiederum in Reaktion auf einen „Spiegel“-Kanon.

11 Am Rande der Gesellschaft (Anm. 6).

12 Gabriele Rippl/Simone Winko, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte, Stuttgart–Weimar 2013, S. 1–5, hier S. 1.

13 Bernd Auerochs, Kanon, in: Günther Schweikle/Irmgard Schweikle (Hrsg.), Metzler Lexikon Literatur, Stuttgart 2007, S. 372f., hier S. 372.

14 Günter Scholdt, Nachkriegsliteratur 1 – Von der Problematik des Wertens, in: Sezession 107/2022, S. 54–57, hier S. 54.

15 Ders., Nachkriegsliteratur 6 – Eine Bilanz in zehn Punkten, in: Sezession 112/2023, S. 56–60, hier S. 56.

16 Jens Krumeich/Sandra Schell, Breiter Kanon von rechts?, in: DVjs 4/2024, S. 535–555, hier S. 553.

17 Martin Sellner, Regime Change von rechts, Schnellroda 2023, S. 174.

18 Scholdt (Anm. 15), S. 58.

HUMANISMUS UND RÜCKSICHTSLOSIGKEIT. PARADOXIEN NEURECHTER LITERATURPOLITIK

In neurechten Leselisten werden literarische Texte in der Regel nicht nur genannt, sondern auch kommentiert. Auffällig ist, dass diese Kommentare in zwei unterschiedliche ideologische Richtungen weisen. Auf der einen Seite wird der literarischen Bildung „im humanistischen Sinne“ und im Hinblick auf eine volle „Entfaltung der Persönlichkeit“¹⁹ das Wort geredet (so im von Ellen Kositzka und Caroline Sommerfeld verfassten Buch „Vorlesen“ von 2019 mit Empfehlungen zur Kinder- und Jugendliteratur).²⁰ Man stößt hier – wie schon in einer von Kubitschek 2009/10 betriebenen Reihe mit „Monatsgedichten“ – auf Anekdoten aus dem Familienalltag und andere Selbstporträts, die in leuchtenden Komplementärfarben das Bild einer so vielschichtigen wie attraktiven rechten Lebensform entwerfen.²¹

Ganz anders ausgerichtet sind die elliptischen Kommentare in der 2009 veröffentlichten „Lektüre-Liste 1: Romane“. Kubitschek bringt sein aus diesen Romanen abgeleitetes inneres „Koordinatensystem“ darin auf Begriffe wie „Dienst, Demut und preußischer Geist“, „Entschlossenheit“, „Laufschritt, Rücksichtslosigkeit“ und feiert „die Gnade, handeln zu dürfen, die Gnade der Aufopferung“.²² All dies folgt einer von Kubitschek explizit aufgerufenen „Verhaltenslehre der Kälte“,²³ die der Germanist Helmut Lethen als einen für die Zwischenkriegszeit typischen Männlichkeitshabitus der Härte analysiert hat. Statt auf ein humanistisches trifft man hier auf ein „heroisches Lesen“, das von einem soldatischen Habitus geprägt ist.²⁴ Radikalisiert wird dieses Lektüremodell im Band „Das Buch im Haus nebenan“ (2020), in dem acht Protagonist:innen der Neuen

Rechten von prägenden Lektüren berichten. Das von Kositzka und Kubitschek verfasste Vorwort ist schon in seiner Metaphorik antihumanistisch aufgeladen, insofern Bücher mit Waffen und Lektüren mit Gewalterfahrungen assoziiert werden.

Funktional ist diese für das gesamte Weltbild der Neuen Rechten charakteristische Widersprüchlichkeit insofern, als sie eine im Einzeltext zwar selektive, in der Kombination aber enorm breite Anschlussfähigkeit herstellt.²⁵ Während die Romanliste von 2009 und „Das Buch im Haus nebenan“ eher die eigene Szene adressieren, übernehmen die Monatsgedichte und „Vorlesen“ primär eine Brückenfunktion ins konservative bis liberale Bildungsbürgertum hinein.

Die neurechte Kanonarbeit setzt mit diesem Spagat zwei der in Kubitscheks Augen wichtigsten metapolitischen Komplementärstrategien um: einerseits „in Grenzbereiche des gerade noch Sagbaren (...) provozierend vorzustößen“ (und faschismusaffine Texte zu empfehlen), andererseits eine ausdrücklich als solche benannte „Selbstverharmlosung“ (als humanistisch Lesende) zu betreiben, um Sympathiegewinne zu erzielen und die „emotionale Barriere“²⁶ zu senken, die man in Teilen des Bildungsbürgertums noch gegenüber der Neuen Rechten empfindet.

KAPERUNG UND KORREKTUR. DER GEGENKANON

Der Gegenkanon „100 Jahre, 100 Romane“ vereint beide Strategien. Er will den Kontakt zum bildungsbürgerlichen Kanon halten und diesen zugleich ideologisch nach rechts verschieben. Dabei kommen in Bezug auf existierende Kanones zwei Leittaktiken zum Einsatz: die *Kaperung*, bei der bereits kanonisierte Texte ideologisch vereinnahmt werden, sowie die *Korrektur*, also das Tilgen und Ersetzen kanonisierter Werke, und zwar fast durchweg im Dienst einer neurechten Programmatik.

Die Kaperungstaktik wird in der Liste der 100 Romane insbesondere in den ersten Jahrgängen, also in der Zeit der Weimarer Republik, genutzt. Hier weist der Gegenkanon zumindest im Hin-

¹⁹ Kositzka/Sommerfeld (Anm. 10), S. 10.

²⁰ Vgl. Nicola Gess, Rechts erziehen. Neurechte Literaturpädagogik im Antaios-Umfeld, in: DVjs 4/2024, S. 579–600.

²¹ Vgl. Torsten Hoffmann, Ästhetischer Dünger. Neurechte Literaturpolitik, in: DVjs 2/2021, S. 219–254, hier S. 244f.

²² Götz Kubitschek, Lektüre-Liste 1: Romane, 26.2.2009, <https://sezession.de/1354>.

²³ Ebd.; vgl. Helmut Lethen, Verhaltenslehre der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt/M. 1994.

²⁴ Torsten Hoffmann/Kevin Kempke, Ernstfall und Schwächeanfall. Zu den Ambivalenzen neurechter Literaturpolitik, 8.3.2022, <https://pop-zeitschrift.de/2022/03/08/ernstfallund-schwaechefall>.

²⁵ Vgl. Felix Heidenreich, Ideologische Verwirrung. Zur rechtsextremen Inszenierung von Intellektualität, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.7.2024, S. Z 4.

²⁶ Götz Kubitschek, Selbstverharmlosung, in: Sezession 76/2017, S. 26ff., hier S. 27f.

blick auf die berücksichtigten Autor:innen weitgehende Übereinstimmungen mit der „Spiegel“-Liste auf: Die ersten Autoren sind Thomas Mann, Franz Kafka und Arthur Schnitzler. Ein prototypisches Beispiel der Kaperung ist Kubitscheks Kommentierung von Kafkas „Prozeß“:

*„Gegen die Verfügung Kafkas entschied der Nachlaßverwalter Max Brod, die Manuskripte zu veröffentlichen. Bedenken Sie bitte, wie jemand Kafkas Roman noch einmal neu und anders lesen muß, nachdem er in die Mühlen der Justiz geriet und im anonymen Verwaltungsstaat von Tür zu Tür irrt, ohne jemals jemanden anzutreffen, der nicht nur ein Rädchen ist, sondern umfänglich Bescheid weiß. ‚Mauer aus Kautschuk‘ hat Armin Mohler das genannt: keinen Hebelpunkt finden können ...“.*²⁷

Der Kommentar konzentriert sich auf die Rezeption des Romans und läuft dabei auf den selbst-erklärten Faschisten Armin Mohler zu, den wichtigsten Vordenker der Neuen Rechten. Die explizite Leseempfehlung (Kafka) wird also mit einer impliziten (Mohler) verkoppelt. Mohlers Rede von einer „Mauer aus Kautschuk“ gehört zu den Lieblingszitaten der „Sezessions“-Autoren und wird immer dort aufgerufen, wo man der liberalen Demokratie eine Immunisierung gegenüber rechter Kritik vorwirft und eine Parallelisierung von DDR und BRD vornimmt.²⁸ Während man in der DDR von einer Betonmauer eingeschlossen gewesen sei, befinde man sich in der BRD in einer ideologischen Gummizelle, die ein freies Denken noch effektiver verhindere. Weiß man um diesen Kontext, bekommt Kubitscheks Aufforderung, Kafka „neu und anders“ zu lesen, eine unmissverständliche ideologische Stoßrichtung, nämlich Kafka nicht mehr nur bürokratie-, sondern auch demokratiekritisch zu deuten. Symptomatisch ist das Verfahren insofern, als die Neue Rechte eine „Erzählgemeinschaft“ (Felix

Schilk) darstellt, der es darauf ankommt, ihre politischen „Narrationen in andere Diskursfelder zu transportieren und dort zu verstetigen“.²⁹

Bei der ideologischen Eingemeindung Kafkas handelt es sich um eine Variante der von Kubitschek neben Diskursverschiebung und Selbstverharmlosung als dritte metapolitische Strategie empfohlenen „Verzahnung“. Ist damit eigentlich gemeint, einen neurechten Gedanken dadurch sagbar zu machen, dass man auf unbedenkliche „Sprecher aus dem Establishment verweist, die dasselbe schon einmal sagten oder wenigstens etwas Ähnliches“,³⁰ wird hier umgekehrt Kafka so mit neurechten Gedanken verknüpft, dass er als deren scheinbarer Kronzeuge auftritt. Ausdrücklich bekennt sich Kubitschek dazu, „einen Roman nach dem andern und ein zentrales Werk nach dem andern für uns [zu] vereinnahmen, aus rechter Sicht [zu] lesen und daraus das [zu] machen, was man eine Rückerobung oder Reconquista an der Universität nennen sollte“.³¹ Umgesetzt werden soll dies unter anderem von der 2023 ins Leben gerufenen „Aktion 451“, die sich die Gründung studentischer Lesekreise zum Ziel gesetzt hat.³²

Schon die Vereinnahmung nicht-rechter Kanones geht mit korrigierenden Eingriffen einher. So findet sich in Kubitscheks Monatsgedichten oder seiner ersten „Roman-Liste“ von 2009 keine einzige Autorin. Die Liste „Hundert Jahre, hundert Romane“ enthält zwar auch Autorinnen, reduziert deren Anteil aber von 31 Prozent im „Spiegel“-Kanon auf unter 10 Prozent – ein erstes Ziel der neurechten Korrektur des Kanons besteht in dessen Vermännlichung.

Zweitens fällt auf, dass sich der historische Schwerpunkt deutlich verschoben hat. Während im „Spiegel“ für die Jahre 1933 bis 1945 nur vier Romane genannt werden, listet der Gegenkanon hier 22 Texte. Bemerkenswert ist das auch insofern, als von neurechter Seite der offiziellen Erinnerungspolitik sowie den Medien regelmäßig eine überproportionale Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus vorgeworfen wird

²⁷ Hundert Jahre, hundert Romane – 1924 bis 1945, 14. 11. 2024, <https://sezession.de/69783>.

²⁸ Mohler hat den Ausdruck mehrfach verwendet, vgl. u. a. Armin Mohler, Liberalenbeschimpfung. Sex und Politik. Der faschistische Stil. Drei politische Traktate, Essen 1990, S. 5. Zitiert wird er auf www.sezession.de u. a. in Texten von Benedikt Kaiser, Erik Lehnert und Martin Lichtmesz. Zu Mohlers Literaturpolitik vgl. Nicolai Busch, Von Frankreich lernen. Literaturpolitik, Netzwerke und Zeitschriften der deutsch-französischen Neuen Rechten um Armin Mohler seit 1950, in: DVjs 4/2024, S. 499–520.

²⁹ Felix Schilk, Die Erzählgemeinschaft der Neuen Rechten. Zur politischen Soziologie konservativer Krisennarrative, Bielefeld 2024, S. 167.

³⁰ Kubitschek (Anm. 26), S. 28.

³¹ Ders., Rede an der Universität Wien, 18. 11. 2023, www.youtube.com/watch?v=dBEQGWZJkmA.

³² Vgl. Nicolai Busch/Torsten Hoffmann/Kevin Kempke, Neurechte Literatur und Literaturpolitik, in: DVjs 4/2024, S. 467–477.

(so auch in der berühmten Metapher Alexander Gaulands, der NS sei nur ein „Vogelschiss in unserer über 1000-jährigen Geschichte“). Im Kanonvergleich gilt das Gegenteil: Keiner anderen Periode schenkt die Sezessionsliste eine mit den Jahren 1933–1945 vergleichbare Beachtung. Offensichtlich soll die Zeit des Nationalsozialismus nicht (mehr) bagatellisiert, sondern umgedeutet werden.

Das gilt zum einen im Hinblick auf die Biografien der aufgenommenen Personen. Haben die auf der „Spiegel“-Liste für 1933 bis 1945 genannten Autor:innen allesamt außerhalb Deutschlands geschrieben, verzeichnet der Gegenkanon in der überwiegenden Mehrheit Personen, die sich rückblickend der „Inneren Emigration“ zurechneten, sich also auf unterschiedliche Weise mit den Lebensverhältnissen im NS arrangierten. Darüber hinaus enthält die Liste mehrere Autoren, die sich emphatisch zum NS bekannten (etwa Arnolt Bronnen), dessen Kulturpolitik in hohen Funktionen mitgestalteten (Edwin Erich Dwinger), Lobgedichte auf Hitler verfassten (Gerd Gaiser) oder die Propagandamedien belieferten (Joachim Fernau). In der Kommentierung wird dies in der Regel verschwiegen – und wo Ellen Kositzka die NS-Verstrickung von Autoren doch erwähnt (zum Beispiel bei James Krüss), geschieht dies in enger Verbindung mit einem besonders emphatischen Lob ihrer davon offensichtlich unberührten literarischen Qualitäten. Unverkennbar ist das Bemühen, Autor:innen wieder kanon- und salonfähig zu machen, die ihr Leben und/oder Schreiben in den Dienst des Nationalsozialismus stellten.

Mit der Fokussierung der Jahre 1933–45 geht auch eine thematische Schwerpunktsetzung einher. Auffällig viele Texte verhandeln Kriegserlebnisse und haben Soldaten als Protagonisten, auf der gesamten Liste ist es knapp ein Viertel. Wie wichtig es zum Beispiel Erik Lehnert ist, dass in der Auswahl „ein Loblied auf den anständigen deutschen Soldaten des Zweiten Weltkriegs“ enthalten ist, zeigt seine Entscheidung für den Roman „08/15“ des frühen NS-Anhängers Hans Hellmut Kirst: Wenn Lehnert selbst eingesteht, dass es sich hier bloß um „[g]ehobene Unterhaltungsliteratur“³³ handele, haben offensichtlich nicht ästhetische, sondern geschichtspolitische

Gründe den Ausschlag für den Roman gegeben.³⁴ Das Wort „Kriegsverbrechen“ kommt im Gegenkanon folgerichtig nur in Bezug auf das Agieren „der Amerikaner im 2. Weltkrieg“ vor (so Kubitscheks Kommentar zu Steffen Kopetzky „Propaganda“).³⁵

Geschichtspolitisch motiviert ist auch eine dritte, und zwar lokale Schwerpunktsetzung der Liste. Während im „Spiegel“-Kanon in sechs Romanen prominent Migrationserfahrungen verhandelt werden, stehen in 14 Titeln des Gegenkanons ehemalige deutsche Ostgebiete sowie deutsche Fluchtgeschichten der Nachkriegszeit im Zentrum. Zeichnete man eine Landkarte des Deutschen Reichs vor dem Zweiten Weltkrieg ab. Dieses besondere Interesse an den ehemaligen Ostgebieten ist doppelt motiviert: Zum einen ist die Nicht-Anerkennung des nach der deutschen Kriegsniederlage neugeordneten Europas ein Grundpfeiler (neu-)rechten Denkens seit 1945, zum anderen rücken mit den verlorenen Ostgebieten Flucht und Vertreibung, mithin deutsches Leid ins emotionale Zentrum des Nachkriegskanons.

Im Gegenkanon kommt die Darstellung von Deutschen als Opfern auch darin zum Ausdruck, dass drei der ausgewählten Texte der deutschen Kriegsgefangenschaft und der alliierten Okkupation gewidmet sind – darunter mit „Der Fragebogen“ des Rechtsterroristen Ernst von Salomon ein Roman, der systematisch das US-amerikanische Entnazifizierungsprogramm mit deutschen Konzentrationslagern überblendet.³⁶ Bezeichnend ist, dass der Shoah mit Jurek Beckers „Jakob der Lügner“ nur ein einziger Text gewidmet ist, der zudem als einer von wenigen unkommentiert bleibt. Selbst „Trivalliteratur“ wird dagegen dort aufgenommen, wo sie,

³⁴ Vgl. Anna Kuhn, Hundert Bücher für ein anderes Deutschland, 23.9.2025, <https://pop-zeitschrift.de/2025/09/23/hundert-buecher>.

³⁵ Hundert Jahre, hundert Romane – 1990 bis 2024, 26.11.2024, <https://sezession.de/69811>.

³⁶ Vgl. Torsten Hoffmann/Kevin Kempke, Nivellierungsarbeit. Zur neurechten Rezeption von Ernst von Salomons „Der Fragebogen“ (1951), in: Jens Krumeich/Sandra Schell (Hrsg.), Entnazifizierung und Reeducation. Kultur- und literaturgeschichtliche Perspektiven, Berlin–Boston 2025, S. 543–561. Dass in neurechter Literatur auch mit dem Rechtsterrorismus des 21. Jahrhunderts kokettiert wird, zeigt Alexander Fischer, Die Zeitschrift Tumult und ihre Inszenierung des „Selbstdenkens“, in: DVjs 4/2024, S. 661–683.

³³ Hundert Jahre, hundert Romane – 1946 bis 1989, 19.11.2024, <https://sezession.de/69787>.

wie Harry Thürks „Sommer der toten Träume“, „die Behandlung der Deutschen durch Russen und Polen zwischen Kriegsende und Vertreibung“³⁷ auf zur neurechten Weltsicht passende Weise verhandelt. Die von Björn Höcke eingeforderte „erinnerungspolitische Wende um 180 Grad“ ist im neurechten Kanon bereits Realität: Die Erinnerung an NS und Zweiten Weltkrieg ist vor allem deutscher „Anständigkeit“ und deutschem Leid gewidmet, während deutsche Täterschaft und die Shoah fast bis zur Unsichtbarkeit marginalisiert werden.

Spricht aus alldem schon eine an die neurechte Ideologie angepasste Kanonpolitik, enthält die Liste insbesondere im hinteren, sich der Gegenwart annähernden Teil – das ist ihre vierte Schwerpunktsetzung – mehrere Romane, die sich partiell für ein neurechtes Weltbild vereinnahmen oder ausdrücklich der Neuen Rechten zuordnen lassen. An Sophie Dannenbergs „Das bleiche Herz der Revolution“ wird gelobt, dass die Projekte „der 68er“ dort „von Grund auf in Zweifel gezogen“ würden; Matthias Polityckis „Das kann uns keiner nehmen“ sei „einfach ein herzerfrischender, inkorrekt“ Roman; und mit John Hoewers „EuropaPowerbrutal“ ist ein Text aufgenommen, den selbst Ellen Kositzka im Kommentar als „rechte[n] Szene-Roman“³⁸ kategorisiert – und damit jede literaturgeschichtliche Repräsentativität aufgibt.

„LIES!“ ZUR KOMBINATION RECHTER PARTEI- UND KANONPOLITIK

Was sich aus literaturwissenschaftlicher Perspektive damit ad acta legen ließe, kann literaturpolitisch durchaus Wirkungsmacht entfalten, nicht zuletzt in parteipolitischer Hinsicht. Beispielhaft führt das der AfD-Politiker Maximilian Krah vor, der seit Jahren eng in die neurechte Literaturarbeit eingebunden ist und sich 2019 in der Gesprächsreihe „Aufgeblättert. Zugeschlagen. Mit Rechten lesen“ als eloquenter Romanleser präsentieren durfte. Schon vor den

beiden neurechten Podcasts meldete sich Krah am 17. Oktober 2024 per Video mit einem eigenen Kanon zu Wort und brachte darin die zentralen Strategien neurechter Literaturpolitik idealtypisch zum Einsatz. Das Video setzt mit einer humanistischen Lesewerbung als Mittel der Selbstverharmlosung und Sympathiegewinnung ein („Lies! Nicht nur Zeit am Computer verdaddeln. Lesen bildet.“)³⁹ und kulminiert in einer Diskursverschiebung nach Rechtsaußen, wenn am Ende dezidierte Kaufempfehlungen für Jean Raspails „Das Heerlager der Heiligen“ und John Hoewers „EuropaPowerbrutal“ gegeben werden, also für zwei neurechte Texte, die in den beiden wichtigsten rechtsextremen Verlagen Antaios und Jungeuropa erschienen und auch auf den Hundert-Romanen-Kanones des Antaios-Verlags gelistet sind.

Vor dem Hintergrund dieses Videos und einer insgesamt zunehmenden Verschmelzung von Meta- und Parteipolitik braucht es keine besondere Prophetie, um die neurechten Kanones als Blaupause für die zukünftige Bildungspolitik der AfD zu begreifen. Dass damit nicht nur das Lesen, sondern auch die Erinnerungspolitik, das nationale Selbstverständnis und die Weltanschauung im Ganzen massiv verändert werden sollen, führt die Liste „Hundert Jahre, hundert Romane“ eindrücklich vor. In der Vergangenheit haben sich Kanones oft als „überraschend programmresistent“⁴⁰ erwiesen.

Ob das auch nach den neurechten Kulturkämpfen und angesichts der historisch einmaligen Möglichkeit einer digitalen Entkoppelung literarischer Kanones von den Bildungsinstitutionen noch konstatiert werden kann, ist gegenwärtig eine offene Frage.⁴¹

³⁷ Hundert Jahre, hundert Romane (Anm. 35).

³⁸ Ebd.

³⁹ Deutschland Kurier, Tweet vom 17.10.2024, https://x.com/Deu_Kurier/status/1846974891511185463.

⁴⁰ Auerochs (Anm. 13), S. 372.

⁴¹ Für Anregungen danke ich Peter Felle, Alexander Fischer, Kevin Kempke, Sara Kimmich und Sara Öz.

TORSTEN HOFFMANN

ist Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Stuttgart und leitet das DFG-Projekt „Neurechte Literaturpolitik“.

STAATLICHE KULTURPOLITIK UND KUNSTFREIHEIT

Matthias Cornils

„Die Kunst (ist) frei.“ Diese Formulierung in Artikel 5 Absatz 3 des Grundgesetzes hat einen bemerkenswert objektivierenden, institutionellen Einschlag. Sie redet, anders als im Falle anderer Freiheitsrechte, nicht von der Freiheit der Grundrechtsträger, sondern von dem Gegenstand oder Bereich „der Kunst“. Gewiss ist die Gewährleistung der Kunstfreiheit auch – und zwar mit großer verfassungsnormativer Kraft – individuelles Abwehrrecht der Künstler und der sonst im Kunstbetrieb Tätigen. Aber sie ist eben auch, vielleicht sogar vorrangig, wie das Bundesverfassungsgericht in seiner grundlegenden „Mephisto-Entscheidung“ angedeutet hat,⁰¹ eine „wertentscheidende Grundsatznorm“, eine Verbürgung der Autonomie des Lebensbereichs „Kunst“. Mit dieser Autonomiegewährleistung greift die Verfassung über die bloße Abwehr staatlicher Eingriffe hinaus. Sie wirkt auch im Bereich staatlicher Leistung und Förderung, mithin im Hauptbetätigungsfeld staatlicher Kulturpolitik.

Der rechtliche Schutz der Kunstfreiheit reagiert damit auf eine Lebenswirklichkeit, die in außerordentlich hohem Maße durch öffentliches Engagement geprägt ist.⁰² Der Kulturbereich ist (neben der nicht zufällig auch in Artikel 5 Absatz 3 GG grundrechtlich geschützten Wissenschaft) in Deutschland wohl das markanteste Beispiel für die Ermöglichung individueller Freiheit durch staatliche Bereitstellung von Ressourcen. Staatlich und vor allem kommunal getragene Kulturinstitutionen einerseits,⁰³ die Förderung privater Einrichtungen und Künstler andererseits⁰⁴ bestimmen die Kulturlandschaft wesentlich, bei den „Leuchttürmen“ der Hochkultur ganz dominierend. Der immer noch wohl weltweit in der Breite unvergleichliche Reichtum dieser Kulturlandschaft – Theater, Museen, Konzert- und Literaturhäuser, Klangkörper, Bibliotheken und Archive – verdankt sich entscheidend der öffentlichen Kulturpolitik. Unbequeme, avantgardistische, kritische, irritierende oder verstörende, bis zum Skandal umstrittene

Inszenierungen und Ausstellungen finden gerade in öffentlich getragenen Häusern statt. Auch diese sind zwar Erwartungen des Publikums und der Politik ausgesetzt. Sie können sich diesen aber eher entgegenstellen als von der Publikumsnachfrage abhängige private Veranstalter und Kunstschaffende ohne öffentliche Förderung. Damit bestätigt die öffentlich getragene Kultur besonders eindrücklich, dass staatlich bereitgestellte Institutionen oder Fördermittel und individuelle Freiheit einander nicht ausschließen, erstere im Gegenteil sogar besonders geeignet sein können, Entfaltungsräume für individuelle Autonomie zu schaffen und zu umhegen.

Allerdings bleibt das Verhältnis von Staat und Kunst in dieser engen Verflechtung voraussetzungsreich. Erwartungen demokratisch legitimer Träger und Förderer (der Parlamente und Kulturverwaltungen) stoßen auf die Autonomieansprüche der öffentlichen oder geförderten privaten Einrichtungen sowie der Künstler selbst. Diese Spannung ist dem öffentlichen Kulturbetrieb sowie der Kulturförderung inhärent.⁰⁵ Sie wird – auch das gehört zum ganzen Bild – meist in wechselseitigem Respekt und informellen Arrangements abgearbeitet. Mit dem Beharren auf rechtlichen Kompetenzen lassen sich die häufig auf Dauer angelegten und auf Vertrauen angewiesenen Beziehungen zwischen öffentlichen Trägern/Förderern und der Kunst nicht befriedigend gestalten.⁰⁶ Immer wieder brechen aber jene Spannungen doch auf, und es kommt zu Konflikten. Besondere Aufmerksamkeit haben in jüngster Zeit Ereignisse politischer oder weltanschaulicher Zuspitzung im Kulturbetrieb gefunden, auch wenn aufs Ganze gesehen Kunst vermutlich früher schon einmal politischer war als heute. Die neuen gesellschaftlichen Polarisierungen lassen aber auch den Kulturbetrieb nicht unberührt. Im Anschluss an den Documenta-Fifteen-Skandal im Sommer 2022 ist etwa eine Debatte um das zulässige oder gebotene Vorgehen gegen antisemitische Kunst,⁰⁷ im Beson-

deren um Anti-Antisemitismusklauseln in Förderverträgen entbrannt.⁰⁸ Indes handelt es sich dabei doch nur um einen Unterfall eines viel breiteren und seit jeher bekannten Grundproblems der Abgrenzung zulässiger Steuerung und Einflussnahme der hoheitlichen Kulturträger oder -förderer von unzulässigen Verletzungen der künstlerischen Autonomie der Einrichtungen und/oder Künstler.

Weitet man den Blick, fügt sich das Thema ein in den Gesamtkontext der allgemeineren, gerade in jüngerer Zeit intensiv geführten Kontroversen um die – umstrittene! – Gebotenheit staatlicher Neutralität, etwa in Religionsfragen oder im Parteienwettbewerb. Juristisch gilt das Feld für die öffentliche Kulturpflege als immer noch vergleichsweise wenig bestellt,⁰⁹ jedenfalls weniger als in den Sachbereichen des Hochschulwesens oder auch des Medienverfassungsrechts.¹⁰ Namentlich der öffentlich-rechtliche Rundfunk ist ein Paradebeispiel für einen gesetzlich installierten und öffentlich finanzierten Entfaltungsraum grundrechtlicher Freiheit – und im Übrigen auch selbst ein schergewichtiger kultureller Faktor, vor allem auf den Gebieten der Filmproduktion, aber auch mit seinen hochklassigen Klangkörpern.¹¹

AUTONOMIE DER KUNST

Autonomieschutz für die Kultureinrichtungen und die in ihnen (oder auch außerhalb) wirken-

den Akteure verbürgt, soweit es sich bei den Darbietungen oder Ausstellungsgegenständen um Kunst handelt, das Grundrecht der Kunstfreiheit. Darüber hinaus können auch die Gewährleistungen der Wissenschaftsfreiheit (etwa bei einschlägigen Ausstellungen) oder der Meinungsfreiheit eingreifen. Verfassungsrechtlich zentral – aber in der Wahrnehmung außerhalb juristischer Kreise häufig nicht verstanden – ist, dass die grundsätzliche Schutzzfähigkeit eines Verhaltens (hier der Kunsttätigkeit) noch keineswegs bedeutet, dass dieses Verhalten auch definitiv geschützt ist: Auch wenn etwas Kunst ist und also prinzipiell in den Autonomiebereich fällt, kann es doch – auf gesetzlicher Grundlage – verboten werden, wenn dafür überwiegende, ihrerseits verfassungsrangige Gründe bestehen. Die Rechtsordnung muss keine künstlerischen Körperverletzungen, Tieropfer oder rassistischen Kunstwerke dulden, kann (und muss) vielmehr auch diese den gesetzlichen Verboten unterwerfen. Schon daraus ergeben sich Reaktionsrechte und sogar -pflichten öffentlicher Kulturträger oder Förderer, wenn die geförderte Kunst Strafgesetze verletzt oder jugendschutzrechtlichen Verbreitungsverboten unterliegt.¹²

Versuche, grundrechtlich begründete Konflikte zwischen Steuerung und Autonomie dadurch schon im Ansatz aufzuheben, dass der Kunstbegriff eng geführt wird und also ein Werk schon nicht in den Schutzbereich der Kunstfreiheit fällt, dürften kaum anschlussfähig sein. Dies gilt sicher für den unhaltbaren Vorschlag, antisemitische Hervorbringungen kategorial aus dem Kunstbegriff auszuschließen.¹³ Man kann über gegenstands inadäquate Verengungen oder die Kon-

01 Vgl. Entscheidungen des Bundesverfassungsgerichts (BVerfGE) 30, 173 (188) – Mephisto.

02 Vgl. Sophie-Charlotte Lenski, Öffentliches Kulturrecht, Tübingen 2013, S. 295.

03 Vgl. Claas Friedrich Germelmann, Kultur und staatliches Handeln, Tübingen 2013, S. 439 ff.

04 Vgl. ebd., S. 341 ff.

05 Vgl. ebd., S. 217.

06 Vgl. Christoph Möllers, Zur Zulässigkeit von präventiven Maßnahmen der Bekämpfung von Antisemitismus und Rassismus in der staatlichen Kulturförderung. Ein verfassungs- und verwaltungsrechtliches Kurzgutachten im Auftrag der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, Berlin 2024, S. 31 f.

07 Vgl. Lukas Daum/Jeremias Düring/Constantin Luft, Weltumspannende Vernichtungsfantasien, 22.2.2023, <https://verfassungsblog.de/weltumspannende-vernichtungsfantasien>.

08 Vgl. Nina Keller-Kemmerer, Judenfeindlichkeit und Kunstförderung: Für Anti-Antisemitismusklauseln in staatlichen Förderrichtlinien, in: Kritische Justiz 4/2023, S. 416–428; Möllers (Anm. 6); Christian Winterhoff/Katja Henckel/Matthias Klatt, Gutachterliche Stellungnahme zur Rechtmäßigkeit der Einführung einer Antidiskriminierungsklausel für den Bereich der Kulturförderung im Land Berlin, erstellt im Auftrag der Senatsverwaltung für Kultur und gesellschaftlichen Zusammenhalt, Hamburg 2024.

09 Vgl. Wolfgang Palm, Öffentliche Kunstförderung zwischen Kunstfreiheitsgarantie und Kulturstaat, Berlin 1998, S. 33; Christoph Möllers, Grundrechtliche Grenzen und grundrechtliche Schutzgebote staatlicher Kulturförderung. Rechtsgutachten im Auftrag der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, Berlin 2022, S. 3.

10 Vgl. Matthias Cornils, Rundfunkfreiheit, in: Klaus Stern/Helge Sodan/Markus Möstl (Hrsg.), Das Staatsrecht der Bundesrepublik Deutschland, Bd. IV, München 2022², § 120 Rn. 59 ff.

11 Vgl. Matthias Cornils/Michael Naumann, ARD-Rundfunk-klangkörper: Pflicht oder Kür? Legitimationsansätze zwischen Kulturauftrag und Haushaltsabgabe, in: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 1/2016, S. 1–12.

12 Das steht außer Streit, siehe nur Möllers (Anm. 9), S. 40.

13 Vgl. Hannes Ludyga, Kunstfreiheit und Antisemitismus, in: Neue Juristische Wochenschrift 11/2023, S. 713–717, hier Rn. 16.

turlosigkeit der juristischen Definitionsversuche von Kunst streiten; die Fragwürdigkeit solcher – indes durch das Recht nun einmal abverlangten – Abgrenzungen von Kunst und Nichtkunst ist den Verfassungsjuristen wohl bewusst.¹⁴ Aber ein schon auf der Begriffsebene einsetzender Friedlichkeits- oder Erlaubtheitsvorbehalt für das, was Kunst im Rechtssinn sein soll, widerspricht nicht nur Jahrzehnte alter, etablierter Verfassungsrechtspraxis,¹⁵ sondern auch dem zugrunde liegenden theoretischen Grundverständnis von der Schutzwirkung der Grundrechte, das grundsätzlich auf eine weite Auslegung grundrechtlicher Schutzbereiche drängt.¹⁶ Ob ein – auch künstlerisches – Verhalten wegen schädlicher Effekte verboten werden darf, muss strukturiert und substantiell begründet und darf nicht durch Begriffsverengungen dekretiert werden. Mit einer solchen Verengung ginge auch eine Ebenenverwechslung und zudem eine in der Sache hochproblematische Präformierung des Kunstbegriffs einher. Ist etwas seinem Wesen nach Kunst, verliert es diese Eigenschaft nicht, weil es anstößig, nicht einmal, weil es strafwürdig oder strafbar ist. Man kommt dem Problem antisemitischer Kunst – die es eben geben kann und gibt! – also nicht dadurch bei, dass man einfach den Kunstbegriff passend reduziert.

AUTONOMIE IN INSTITUTIONEN

Dem Verfassungsrecht ist die Unterscheidung zwischen der Abwehr staatlicher Eingriffe und der Förderung grundrechtlich gewährleisteter Aktivitäten geläufig. Die Kunstfreiheit schützt vor (nicht gerechtfertigten) Beschränkungen künstlerischer Betätigung sowie der Tätigkeiten im Wirkungsbereich der Kunst. Auf die Förderung durch öffentliche Mittel oder die Beschäftigung in öffentlichen Kultureinrichtungen hingegen besteht kein Anspruch. Daraus kann eine grundsätzliche Differenz der

grundrechtlichen Schutzintensität hergeleitet werden.¹⁷ Aber: Für die Ausübung der Kunstfreiheit in öffentlichen Institutionen oder unter Inanspruchnahme öffentlicher Mittel ist die Differenz doch nur begrenzt belastbar. Die Oper oder das Stadtmuseum sind etwas anderes als der Betrieb eines kommunalen Schwimmbades. Der Staat kann die von ihm veranstaltete oder geförderte Kultur nicht ohne Weiteres mit der Hypothek irgendwelcher Anforderungen (kunstinhaltsbezogener oder kunstfremder Art) belasten. Vielmehr wirkt das Prinzip der Kunstfreiheit und der korrespondierende individuelle Schutzanspruch gerade auch in der öffentlichen Einrichtung oder gegenüber dem öffentlichen Förderer. Die Freiheit der Kunst besteht nicht nur vorstaatlich, sondern entsteht auch dort, wo der Staat Entfaltungsräume für die grundrechtliche Freiheit erst schafft oder erweitert.¹⁸ Dieser Gedanke und also die Schutzwirkung des Artikels 5 Absatz 3 GG im Rahmen öffentlicher Kulturpflege ist verfassungsrechtlich etabliert, unter anderem auch im Rundfunkrecht oder Hochschulrecht geläufig: Die Programmautonomie der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten und erst recht die individuelle Rundfunkfreiheit der für die Anstalten tätigen Redaktionen und Journalisten sind nicht schwächer als diejenigen des Privatrundfunks oder der Presse. Der Sinn des Grundrechts – die Schaffung von Räumen geistig-kreativer Autonomie – erfüllt sich hier gerade in öffentlichen Institutionen oder aufgrund öffentlicher Förderung. Der Unterschied zum staatlichen Eingriff ist also zwar rechtlich nicht bedeutungslos, trägt aber nicht sehr weit: Er kann – insbesondere über die Auftrags- oder Förderzieldefinition – weitergehende Begrenzungen des Autonomiespielraums als bei staatlichen Eingriffen rechtfertigen.¹⁹ Im Autonomiebereich bedürfen beschränkende Vorgaben aber jedenfalls rechtfertigender Gründe. Der grundrechtliche Autonomieanspruch zieht auch im Förderbereich solchen Vorgaben oder Einflussnahmen absolute Grenzen.

¹⁴ Vgl. Andreas von Arnould, Art. 5 Abs. 3 (Kunstfreiheit), in: Wolfgang Kahl/Christian Waldhoff/Christian Walter (Hrsg.), Bonner Kommentar zum Grundgesetz, Rn. 41 ff. (Stand: Mai 2017).

¹⁵ Die vereinzelt gebliebene „Ausreißer“-Entscheidung eines Vorprüfungsausschusses des BVerfG im Fall des „Sprayers von Zürich“ ist durch die Senatsentscheidung zum Sampling inzwischen ausdrücklich korrigiert worden. Vgl. BVerfGE 142, 74 (104, Rn. 90).

¹⁶ Vgl. Martin Borowski, Grundrechte als Prinzipien, Baden-Baden 2018³, S. 66 ff.

¹⁷ Vgl. BVerfGE 80, 124 (134) – Postzeitungsdienst: „Der Staat genießt im Bereich der Grundrechtsförderung vielmehr einen weiteren Handlungsspielraum als im Bereich der Grundrechtseinschränkung.“

¹⁸ Das Bundesverfassungsgericht spricht von der „Aufgabe, ein freiheitliches Kunstleben zu erhalten und zu fördern“ (Hervorh. nur hier), BVerfGE 36, 321 (331) – Schallplatten. Vgl. Palm (Anm. 9), S. 89; Keller-Kemmerer (Anm. 8), S. 424.

¹⁹ Für eine solche Argumentation – recht weitgehend – Möllers (Anm. 6), S. 7 ff.

ÖFFENTLICHE KULTURPFLEGE ALS DEMOKRATISCHE ENTSCHEIDUNG

Damit richtet sich der Blick auf die andere Seite des hier betrachteten Verhältnisses, mithin die staatliche und kommunale Kulturpolitik und -verwaltung. In der Beziehung zum Autonomiebereich der Kunst geht es insbesondere darum, ob aus der Träger- beziehungsweise Förderverantwortung des Staates Gründe für eine Steuerung oder Einflussnahme auf die kulturelle Betätigung hergeleitet werden können. Dass die staatliche Kulturpflege sich selbst auf einen verfassungsrechtlichen Legitimationsgrund stützen kann (Kulturstaatsziel),²⁰ begründet noch keinen verfassungsrechtlichen Konflikt zur grundrechtlich geschützten Autonomie der geförderten Kunst. Die Kulturstaatlichkeit ist vielmehr zunächst gerade darauf gerichtet, freie Kunst zu ermöglichen, ihr zu besserer Entfaltung zu verhelfen. Aber es sind doch mit der Förderung zwangsläufig auch Bedingungen verbunden, die die Autonomie der Einrichtung oder der in ihr Tätigen berühren: Wenn etwas gefördert wird, kann nicht alles gefördert werden. Es stellt sich also die Aufgabe der Auswahl, für die Kriterien angelegt werden müssen. Intendanten, Generalmusikdirektoren, das Leitungspersonal kommunaler Kulturinstitute müssen berufen und dafür ausgewählt werden.

Die Entscheidung in Landes- oder Kommunalparlamenten über den sehr teuren Betrieb eines Drei-, Vier-, oder Fünf-Sparten-Hauses oder stattdessen der Förderung von „Kleinkunst“ ist demokratisch legitimiert, aber auch demokratisch zu verantworten. Mit ihr sind regelmäßige Erwartungen verbunden, die sich auf die Inhalte richten (was wird gefördert?), aber auch darüber hinaus gehen können (wer wird wozu gefördert?). Solche Erwartungen sind auch nicht schlechthin illegitim. Es dürfen mit der Entscheidung über die Subventionierung des Stadttheaters auch Vorgaben hinsichtlich der Aufgabe des Theaters und Vorstellungen hinsichtlich der Aufgabenerfüllung durch das Theater verbunden werden. Diese spielen dann etwa bei der Auswahl des Leitungspersonals selbstverständlich eine maßstäbliche Rolle. Schon hier zeigt sich, dass die Parole vom Verbot staatlichen Kunstrichtertums falsch verstanden wäre,

wenn damit der Ausschluss des Trägers der öffentlichen Einrichtung von jedweder Mitentscheidung in Fragen gemeint sein sollte, die auch die Inhalte der Aufgabe betreffen. Vielmehr geht es offenkundig um eine kompliziertere Balance zwischen hoheitlicher, kulturstaatlicher Träger- oder Förderverantwortung und künstlerischer Autonomie, die, wie schon angemerkt, vor allem eine Frage gelebter Praxis und nur im pathologischen Fall rechtlicher Kompetenzstreitigkeiten ist.²¹

KUNST UND TRÄGERVERANTWORTUNG IM SPANNUNGSVERHÄLTNIS

Immerhin gibt es klare rechtliche Leitplanken für die Beurteilung dessen, was an Einflussnahme noch zulässig ist und was nicht. Außer Frage steht zunächst, dass Pflichten, die nicht den künstlerischen Bereich betreffen – etwa die Pflicht zu wirtschaftlichem, den gesetzten Budgetrahmen achtendem Ausgabeverhalten – errichtet und auch durchgesetzt werden können. Sie berühren die Kunstfreiheit schon gar nicht,²² sind also etwa kein Rechtfertigungsgrund für Budgetüberschreitungen, auch wenn dies offenbar in der Praxis von Intendanten nicht immer verstanden wird. Auch muss ein öffentlicher Träger oder Förderer keine eindeutig rechtswidrigen (etwa strafbaren) künstlerischen Betätigungen fördern oder in seinen Einrichtungen dulden. Soweit nicht ohnehin schon diese Ausnahmen vom Autonomieschutz greifen, ist die Grundregel einfach und wenig überraschend: Je spezifischer und inhaltsbezogener die Vorgabe oder Einwirkung ist, umso einschneidender betrifft sie die grundrechtlich geschützte künstlerische Autonomie. Je mehr dies der Fall ist, umso gewichtigere Gründe müssen dafür vorgebracht werden können.

Vorgaben auf der Mikroebene künstlerischer Tätigkeit (im Werk- und im Wirkungsbereich der Kunst) sind danach unzulässig, also etwa die Auswahl der zur Aufführung gebrachten Stücke (Programm-, Spielplangestaltung) oder der mitwirkenden Künstler, Anordnungen hinsichtlich der konkreten Gestaltung einer Ausstellung oder einer Inszenierung, selbstverständlich auch Ein-

²¹ Vgl. Möllers (Anm. 9), S. 15f.

²² Vgl. ebd., S. 14f.

²⁰ Eingehend Germelmann (Anm. 3), S. 31 ff.

flussnahmen auf die Künstler selbst. Abstrakte Vorgaben hinsichtlich der grundsätzlichen Struktur (etwa der Sparten eines Theaterhauses) und des Auftrags (etwa: Oper oder populäres Volkstheater, klassisches Ballett oder zeitgenössischer Tanz) sind hingegen möglich, ebenso die Mitsprache von Vertretern des Trägers bei der Auswahl des Leitungspersonals. Kulturpolitische Grundentscheidungen können dem öffentlichen Träger oder Förderer nicht verwehrt sein; anders wäre schon eine sinnvolle Auswahl und Fokussierung der verfügbaren Mittel nicht denkbar. Jede gesetzliche oder verwaltungsmäßige Beauftragung einer Einrichtung muss einen Inhalt und damit auch Grenzen haben. Kulturpolitisches Engagement ist immer ein Stück weit eine Investition ins Ungewisse, aber doch kein Glücksspiel, bei dem der Träger oder Förderer nicht wissen und entscheiden darf, was er da eigentlich trägt oder fördert.

Natürlich lassen sich mit der genannten Faustregel schwierigere Fälle einer Einflussnahme im Zwischenbereich zwischen abstrakten Auftragsvorgaben und konkreten künstlerischen oder kunst-kuratorischen Gestaltungsentscheidungen noch nicht verlässlich bewältigen. Dies betrifft diejenigen Einwirkungen, die zwar noch keine zweifelsfreien Übergriffe in den Vorbehaltsbereich der künstlerischen Leitung oder der Künstler selbst sind, die sich aber doch einengend auf die Autonomie auswirken. Zu denken ist hier etwa an kunstimmanente, inhalts- und qualitätsbezogene Kriterien für die Auswahl der künstlerisch verantwortlichen Leitungspersonen oder eher allgemein-kunstfremde Anforderungen wie diejenige einer publikumswirksamen Breitenwirkung, eines wirtschaftlichen Erfolges, einer Vernetzung des in Rede stehenden kulturellen Angebots mit anderen Akteuren (Theater in der „Stadtgesellschaft“) oder eben auch des Eintretens gegen Rassismus oder Antisemitismus. Die Kunstfreiheit verlangt auch für solche Vorgaben, sofern sie auf eine qualitative Beurteilung der Akteure und ihrer Werke hinauslaufen, sehr wohl tragfähige Gründe. Auch diese Vorgaben erzeugen Lenkungsdruck hinsichtlich der genuin künstlerischen oder kunstbezogenen Tätigkeit – bis hin zu einer Verpflichtung zu konkretem Einschreiten gegen bestimmte (etwa rassistische) Inhalte einer Ausstellung. Derartige Vorgaben müssen sachgerecht und verhältnismäßig sein.

STAATSFERNE ÖFFENTLICHER KULTURPFLEGE?

Können für die rechtlich mitunter unsichere Bestimmung des Autonomieschutzes und seiner Grenzen die detaillierter ausgeformten Maßstäbe des Medienverfassungsrechts fruchtbar gemacht werden? Namentlich stellt sich diese Frage für den Grundsatz der Staatsferne der Medien. Dieser aus den Mediengrundrechten des Artikels 5 Absatz 1 Satz 2 GG hergeleitete Grundsatz könnte, griffe er auch hinsichtlich der staatlichen Kulturpolitik, das Verhältnis von Politik (oder Verwaltung) und Autonomie deutlich zum Vorteil der letzteren verschieben. Medienverfassungsrechtlich bedeutet „Staatsferne“ ein absolutes Betätigungsverbot für Hoheitsträger hinsichtlich der Medien – keine Staatspresse, kein Staatsrundfunk, kein Staatsinternet. Der in öffentlich-rechtlicher Rechtsform organisierte Rundfunk muss staatsfern organisiert sein, mithin so, dass staatliche Akteure keinen bestimmenden Einfluss auf das Rundfunkangebot ausüben können. Vergleichbares gilt bei der Aufsicht über private Medien und gälte bei Einführung einer Presseförderung auch für diese. Die Parallele zum Medienrecht scheint plausibel, weil sowohl der Grundsatz der Staatsferne als auch der Autonomieschutz der Kunst (kein staatliches Kunstrichtertum!) im Grundgesetz vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Missbrauchserfahrung entwickelt worden sind.

Doch bei näherem Zusehen zeigen sich signifikante Unterschiede. Sie treten schon beim Medien-Betätigungsverbot hervor: Ein vergleichbares Betätigungsverbot kennt das Kulturrecht nicht. Die in diesem Beitrag erörterten Fragen stellen sich überhaupt nur, weil der Staat und die Kommunen Kultureinrichtungen betreiben und Kunstschaftende fördern, und zwar nicht etwa nur mediatisiert über staatsfern organisierte Zwischeninstanzen wie die Rundfunk- oder Landesmedienanstalten, sondern in eigener Regie. Offenkundig findet eine gleichermaßen scharfe Ausgrenzung des Staates und seiner Mandatsträger, wie sie das Rundfunkrecht kennt, in der öffentlichen Kulturpflege nicht statt. Auch ein Verbot bestimmender Einflussnahme hat sich in der kulturverwaltungsrechtlichen Praxis jedenfalls nicht in vergleichbarer Strenge durchgesetzt. Zwar gibt es die verbreitete Praxis, bei inhaltsrelevanten Entscheidungen der Kulturverwaltung – etwa der Auswahlentscheidung über Leitungs-

personal – externen Sachverstand, Findungskommissionen oder Beiräte, einzubeziehen. Eine dahingehende (Verfassungs-)Rechtspflicht ist aber (jedenfalls bei der Bestellung von Leitungspersonal) nicht anerkannt.²³ Zudem behalten sich die Kulturreferate in den Ministerien oder Kommunen das Recht vor, über die von Bewerbern für eine Leitungsposition eingereichten programmatischen Konzepte nach eigenen Maßstäben zu urteilen und die Tätigkeit einer Intendanz oder Museumsleitung durch Zielvereinbarungen inhaltlich zu binden – wenn auch nicht mit Blick auf konkrete Spielplangestaltungen oder Ausstellungen, sehr wohl aber mit abstrakter gefassten, etwa genrebezogenen Vorgaben („ein Musical, zwei Stücke Kinder- und Jugendtheater je Saison“). Die Diskrepanz zum Rundfunk wird auch erkennbar bei den verfassungsrechtlichen Vorgaben zur Finanzierungsgarantie des öffentlich-rechtlichen Rundfunks: Das hier entwickelte Konzept streng bedarfsakzessorischer Finanzierungspflicht des Staates und einer weitgehenden Zurückdrängung von Gestaltungsmöglichkeiten der Länder bei der Finanzierung²⁴ kennt die Kulturförderung nicht. Ihr sind Budgetierungen, auch Mittelkürzungen nach Finanzlage, die beim öffentlich-rechtlichen Rundfunk undenkbar wären, nicht fremd. Eine Bestands-, Entwicklungs- und auch Finanzierungsgarantie wie für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk – und eine also auch finanziell in einzigartiger Weise abgesicherte Autonomie – wird durch das Kulturstaatsprinzip nicht ausgesprochen.

ANTI-ANTISEMITISMUSKLAUSELN

In den gutachtlichen Beurteilungen der in jüngster Zeit vorgeschlagenen Anti-Antisemitismusklauseln scheint die Einschätzung vorherrschend, dass solche Klauseln, soweit sie eine Verpflichtung

zur Bekämpfung von Antisemitismus und Rassismus enthalten, mit dem Grundrecht der Kunstfreiheit noch vereinbar sind,²⁵ allerdings wohl nur auf gesetzlicher Grundlage und bei (teilweise bestrittener) hinreichender Bestimmtheit der Formulierung solcher Klauseln.²⁶ Auch unterhalb der Strafbarkeitsgrenze liefert die verfassungsrechtliche Verpflichtung des Staates auf die Bekämpfung des Antisemitismus (Artikel 3 Absatz 3 GG) einen hinreichend tragfähigen Beschränkungsgrund. Anders liegt es mit Klauseln, die von den Geförderten ein positives Bekenntnis zu einer vielfältigen Gesellschaft oder eine Positionierung gegen Diskriminierung und Antisemitismus (zumal noch unter Bezug auf eine bestimmte, indes umstrittene Antisemitismusdefinition wie jene der International Holocaust Remembrance Alliance)²⁷ verlangen.²⁸ Ein solches Bekenntnis hat keinen Bezug mehr zu den geförderten oder in öffentlicher Trägerschaft ausgestellten Werken. Der Förderer verkoppelt die Zuwendung sachwidrig mit einem persönlichen Haltungsbekenntnis. Die Anreicherung der Beurteilungskriterien um dieses kunstfremde Kriterium – Kunst kann eben auch antisemitisch sein – erreicht damit ein Gewicht, das mit der Kunstfreiheit nicht mehr vereinbar ist. Eine Frage politischer Klugheit ist indes, ob von der rechtlich danach wohl bestehenden Möglichkeit einer Vorababsicherung gegen Antisemitismus oder Diskriminierung durch entsprechende Klauseln in Förderrichtlinien wirklich Gebrauch gemacht werden sollte. Die damit begünstigte Politisierung kulturpolitischer Entscheidungspraxis und die rechtliche Antizipation des Skandals können das doch eigentlich auf die *Ermöglichung* von Kunst gerichtete Vertrauensverhältnis von Staat und Kulturschaffenden in bedenklicher Weise belasten.²⁹

²³ Für eine recht weitgehende Neutralitätsforderung für den Förderbereich vgl. indes Keller-Kemmerer (Anm. 8), S. 424 ff.

²⁴ So zuletzt BVerfGE 158, 389 (420 ff.) – Staatsvertrag Rundfunkfinanzierung.

²⁵ Vgl. Möllers (Anm. 6), S. 22; Keller-Kemmerer (Anm. 8), S. 427 f.

²⁶ Vgl. Winterhoff/Heckel/Klatt (Anm. 8), S. 11 ff.

²⁷ Vgl. Kai Ambos et al., Die Implementation der IHRA-Arbeitsdefinition Antisemitismus ins deutsche Recht – eine rechtliche Beurteilung, 18. 12. 2023, <https://verfassungsblog.de/die-implementation-der-ihra-arbeitsdefinition>.

²⁸ Überzeugend Möllers (Anm. 6), S. 26 ff.

²⁹ Vgl. ebd., S. 31 f.

MATTHIAS CORNILS

ist Professor für Medienrecht, Kulturrecht und öffentliches Recht an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

AUSWÄRTIGE KULTURPOLITIK ZWISCHEN AUSTAUSCH, WERTEVERMITTLUNG UND EINFLUSSNAHME

Meike Lettau

Auswärtige Kulturpolitik gilt als „Basis für starke internationale Beziehungen“.⁰¹ Seit Willy Brandt ist sie neben der Sicherheits- und Außenwirtschaftspolitik die dritte Säule der deutschen Außenpolitik. Sie wird als eigenes Politikfeld definiert, steht jedoch in direkter Verbindung mit der allgemeinen Außenpolitik. Artikel 32 Absatz 1 des Grundgesetzes legt fest, dass der Bund für dieses Politikfeld zuständig ist, seine Steuerung erfolgt zentral über das Auswärtige Amt (AA).

Ziel auswärtiger Kulturpolitik ist es, die internationalen Beziehungen Deutschlands durch Kunst, Bildung und Kulturaustausch im Ausland zu gestalten. Dabei stehen sowohl Dialog und Kooperation mit Partnerländern im Zentrum als auch die kulturelle Selbstdarstellung Deutschlands, die der Vermittlung eines modernen Deutschlandbildes dienen soll. Als aktuelle Ziele definiert das Auswärtige Amt: „[I]m Ausland für Deutschland interessieren und einen Dialog und Austausch starten; Verständnis für unsere Werte und Unterstützung für unsere Politik in Europa und der Welt schaffen; Menschen für Deutschland als ein modernes und weltoffenes Land, einen Hub für Kreativität und Innovation begeistern; Kultur- und Kommunikationspolitik europäisch denken und eine europäische Öffentlichkeit fördern.“⁰²

Es geht demnach nicht nur um Deutschlands Einfluss in der Welt, sondern auch um seine Repräsentation und eine demokratische Wertevermittlung – und darum, internationales Interesse an Deutschland zu wecken. Im aktuellen Koalitionsvertrag von CDU, CSU und SPD heißt es: „Die auswärtige Kultur- und Bildungspolitik ist ein zentraler Bestandteil der deutschen Außenpolitik, wichtiges Element der Soft Power Deutschlands und damit ein strategisches Instrument im globalen Wettbewerb um Ansehen, Einfluss,

Narrative, Ideen und Werte. (...) Wir werden sie und die strategische Auslandskommunikation gezielt weiterentwickeln und als geopolitisches Instrument noch wirkungsvoller an unseren Werten und Interessen ausgerichtet einsetzen.“⁰³ Diese Tendenz zur geopolitischen Ausrichtung hat sich in den vergangenen Jahren deutlich verstärkt.

Nach dem Politikwissenschaftler Joseph Nye ist Soft Power „Macht durch Anziehung“, die sich durch die Überzeugungskraft und Attraktivität des eigenen Landes, seiner Werte und Politik auszeichnet. Demnach entsteht Einfluss ohne Zwänge, militärische Gewalt oder wirtschaftliche Anreize.⁰⁴ Kultur ist ein zentraler Bestandteil, um diese Soft Power zu gestalten. Das Politikfeld wird oft auch als „Cultural“ oder „Public Diplomacy“ bezeichnet, wobei Kultur als Ressource für mittel- und langfristige diplomatische Ziele dient. Im aktuellen Kontext einer multipolaren Welt mit sich verstärkender Systemkonkurrenz ist Soft Power vielleicht wichtiger denn je: Vertrauen aufzubauen und zu halten, auch unter schwierigen Bedingungen, stellt sich als immer wichtigerer, teilweise aber auch schwieriger Prozess heraus.

Innerhalb der Kulturdiplomatie zeigen sich unterschiedliche Narrative und Strategien. Während Deutschland auf Austausch, Kooperation und den Aufbau langfristiger Beziehungen setzt, verfolgt beispielsweise China Konzepte wie „gegenseitigen Respekt, friedliche Koexistenz und Win-win-Kooperation“. Frankreich hingegen betreibt eine Außenkulturpolitik, die sehr nah an der diplomatischen Arbeit angesiedelt ist und auf Einflussnahme und die Verbreitung der französischen Kultur, verzahnt mit Kulturaustausch, abzielt.⁰⁵

In Deutschland wurde der Begriff der „auswärtigen Kulturpolitik“ (AKP) 1911 durch den

Kulturhistoriker Karl Lamprecht geprägt. Anpassungen erfuhr er zuletzt in den späten 1990er und 2000er Jahren, als Bildung stärker als Ziel fokussiert und mit dem Begriff der „auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik“ (AKBP) spezifiziert wurde, sowie in der Amtszeit von Außenministerin Annalena Baerbock (2021–2025), als er zur „auswärtigen Kultur- und Gesellschaftspolitik“ (AKGP) avancierte, um seine gesellschaftlichen Dimensionen und Effekte stärker herauszustellen.

Die Implementierung der auswärtigen Kulturpolitik erfolgt über sogenannte Mittlerorganisationen. Diese schließen Rahmenverträge mit dem Auswärtigen Amt ab und entwickeln darauf basierend eigene, oftmals regionalspezifische Strategien. Beispiele für solche Mittlerorganisationen sind das Goethe-Institut, der Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD), das Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), die Deutsche Welle, die Deutsche UNESCO-Kommission, die Alexander von Humboldt-Stiftung, der Pädagogische Austauschdienst (PAD) oder das Deutsche Historische Institut (DHI). Das Goethe-Institut, die größte deutsche Mittlerorganisation, ist seit 1952 an 150 Standorten in 99 Ländern weltweit aktiv.

Die Formate auswärtiger Kulturpolitik sind je nach Zielsetzung und Adressat:innen sehr unterschiedlich. Sie umfassen beispielsweise die Förderung von Künstler:innen durch Mobilitätshilfen oder Ko-Produktionsfonds, Kulturevents wie die „Deutschen Filmwochen“ oder internationale Ausstellungstouren, Fortbildungsprogramme für Theatertechniker:innen, Residenzprogram-

me (etwa in der Villa Aurora in Los Angeles), Jugendaustauschprogramme, Film- und Medienproduktionen der Deutschen Welle, die Veranstaltung von „Deutschlandjahren“ im Ausland, Übersetzungsförderungen deutschsprachiger Bücher oder Städtepartnerschaften. In den vergangenen Jahren wuchs die Bedeutung von Schutzprogrammen für gefährdete Künstler:innen im Ausland, und auch der Umgang mit Desinformation, Fake News und populistischer Manipulation wurde häufiger thematisiert, ebenso die Aufarbeitung kolonialer Vermächtnisse.⁰⁶ Auch die Sprachvermittlung über Deutschkurse und Prüfungen, die von deutschen Behörden anerkannt werden, ist ein zentraler Pfeiler. Aktuell lernen rund 15,5 Millionen Menschen weltweit Deutsch als Fremdsprache.⁰⁷ Das Goethe-Institut etwa organisiert Sprachwettbewerbe und vergibt Sprachkursstipendien nach Deutschland; Sprachvermittlung ist hier oft eng verzahnt mit dem Versuch der Fachkräftegewinnung, die klaren wirtschaftlichen Interessen folgt.

Durch die organisatorische Ansiedlung der auswärtigen Kulturpolitik beim Auswärtigen Amt ist sie einerseits Teil der Steuerung der auswärtigen Beziehungen Deutschlands, andererseits sollen mit ihr internationaler Kulturaustausch und dialogische Prozesse mit den Partnerländern aufgebaut werden.⁰⁸ Ihr Aufgabenfeld geht somit über rein diplomatische Aufgaben weit hinaus. Ein Spezifikum der deutschen Organisation ist ihre Staatsferne: Durch die genannten Mittlerorganisationen erfolgt eine dezentrale Implementierung in spezifischen Aufgabengebieten, keine zentrale Steuerung. Dies soll eine Instrumentalisierung von Kultur für politische Interessen strukturell verhindern, wie es sie in der Zeit des Nationalsozialismus und auch in der DDR durch staatliche Propaganda gegeben hat. Historischer Gründungsgedanke der auswärtigen Kulturpolitik nach dem Zweiten Weltkrieg war es, die Völkerverständigung zu fördern und das Bild (West-)Deutschlands im Ausland neu zu gestalten.

01 Auswärtiges Amt, Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik: Basis für starke internationale Beziehungen, 16. 5. 2021, www.auswaertiges-amt.de/de/aussenpolitik/kultur-und-gesellschaft/01-ziele-und-aufgaben.

02 Dass., Abteilung Kultur und Gesellschaft, 4. 9. 2025, www.auswaertiges-amt.de/de/aamt/auswdienst/abteilungen/kulturundgesellschaft-node; vgl. Meike Lettau/Anna Kaitinnis, Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik, in: Johannes Crückerberg et al. (Hrsg.), Handbuch Kulturpolitik, Wiesbaden 2024, S. 793–806.

03 Verantwortung für Deutschland. Koalitionsvertrag zwischen CDU, CSU und SPD, Berlin 2025, S. 129.

04 Vgl. Joseph S. Nye, *Soft Power. The Means to Success in World Politics*, New York 2004.

05 Yuqing Yang, China: Country Report, ifa ECP Monitor Country Report, Stuttgart 2023, S. 5 (eig. Übers.); vgl. Helmut K. Anheier/Edward Knudsen/Sofia Todd-Tombini, *The New Nationalisms and the Future of Cultural Relations External Cultural Policy in an Age of Political Extremes*, Stuttgart 2024.

06 Vgl. Goethe-Institut, Jahrbuch 2024/25, München 2025; Carola Lentz/Marie-Christin Gabriel, *Das Goethe-Institut. Eine Geschichte von 1951 bis heute*, Stuttgart 2021.

07 Vgl. Goethe-Institut, Deutsche Sprache, www.goethe.de/de/spr.html.

08 Vgl. Auswärtiges Amt (Anm. 2); Kurt-Jürgen Maaß, Vielfältige Umsetzungen – Ziele und Instrumente der Auswärtigen Kulturpolitik, in: ders. (Hrsg.), *Kultur und Außenpolitik. Handbuch für Wissenschaft und Praxis*, Baden-Baden 2015, S. 47–54.

Die Bundesregierung stellte im Jahr 2023 rund 2,1 Milliarden Euro für die auswärtige Kultur- und Bildungspolitik zur Verfügung.⁹⁹ Jedoch werden nicht alle Gelder über das Auswärtige Amt verwaltet, manche fallen etwa in die Zuständigkeitsbereiche des Beauftragten für Kultur und Medien oder der Bildungs- und Forschungsministerien. Zum Vergleich: Im selben Jahr stand dem Verteidigungsministerium ein Budget von 50,1 Milliarden Euro zur Verfügung.

WERTEVERMITTLUNG DURCH KULTURAUSTAUSCH?

Bereits seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs ist Wertevermittlung ein starker impliziter Bestandteil der deutschen auswärtigen Kulturpolitik. Ziel war die Etablierung eines neuen Deutschlandbildes in der Welt und die Förderung von Frieden und Versöhnung. Im Zuge des deutschen Vereinigungsprozesses nach 1990 wurde dies weiter gestärkt. Insbesondere seit der „Konzeption 2000“ des Auswärtigen Amts gehören explizit die Vermittlung von Werten wie Frieden und Demokratie sowie die Förderung von Krisenprävention, Menschenrechten und Meinungsfreiheit zu den zentralen Ansätzen. In der „Konzeption 2011“ zeigt sich beispielhaft, wie diese Ziele definiert werden. So sind nach 2012 zum Beispiel Demokratisierungsprozesse im Rahmen der Transformationspartnerschaften mit arabischen Ländern verstärkt unterstützt worden. Der Anspruch des Goethe-Instituts war es hier, kulturspezifische Wege der Demokratieförderung aufzuzeigen, da die neuen politischen Realitäten mit veränderten Bedürfnissen und Interessen der Bevölkerung einhergingen und auch neue Handlungsmöglichkeiten für ausländische Akteure mit sich brachten.¹⁰ Auch in Autokratien oder gescheiterten Staaten können wichtige Impulse gesetzt werden, wie der Politologe Asiem El Difraoui konstatiert: „Auswärtige Bildungs- und Kulturpolitik [kann] gerade in gescheiterten Staaten (...) die sogenannten drei Ds – Diplomatie, Defense (Verteidigung) und Development (Entwicklungshilfe) – [nicht] ersetzen, sondern kann und muss sie ergänzen. Diplomatie muss durch kulturelle Diplomatie,

etwa durch den Bildungs- und Kulturaustausch, flankiert werden.“¹¹

In den vergangenen Jahren, insbesondere seit der sogenannten Zeitenwende 2022, verschiebt sich das Narrativ aufgrund der zahlreichen weltweiten Krisen und Konflikte stark in Richtung Sicherheitspolitik. „Ihr Engagement“, so die damalige Außenministerin Annalena Baerbock, „ist gefordert wie nie zuvor, weil Kulturpolitik auch ganz klar Sicherheitspolitik ist. Wenn wir die Freiheit von Kultur, Wissenschaft und Medien fördern, dann stärken wir damit auch die Freiheit und Sicherheit der Menschen.“¹²

Im 27. Bericht der Bundesregierung über die auswärtige Kultur- und Gesellschaftspolitik für das Jahr 2023 wurde angesichts des Ukrainekriegs, dem Wiedererstarken der Taliban in Afghanistan, dem Bürgerkrieg im Sudan und der Konflikte im Nahen Osten ebenfalls ein verstärkter Fokus auf Wertevermittlung gelegt. Es gelte, „Deutschlands Werte und Interessen in der ganzen Welt besser und verständlicher zu erklären“, heißt es im Bericht.¹³ Interessanterweise betont der derzeitige Außenminister Johann Wadephul zwar ebenfalls die Wertevermittlung mit den Zielen Sicherheit, Freiheit und Wohlstand, legt dabei aber keinen expliziten Fokus auf das Feld der Kultur.¹⁴ Dies zeigt, dass Priorisierungen in diesem Politikfeld immer auch mit politischen Schwerpunktsetzungen und politischen Zyklen einhergehen.

Derzeit ist die auswärtige Kulturpolitik mit massiven Kürzungen konfrontiert, die Umstrukturierungen erfordern. Im Zuge der Haushaltskürzungen der Ampelregierung wurden seit 2022 neun Goethe-Institute in Europa (etwa in Frankreich, Italien und den Niederlanden) und den USA geschlossen (zum Beispiel in Washington, D.C.), zugleich wurden Dependancen in Georgien, Armenien oder der Republik Moldau neu eröffnet. Die Kürzungen führen einerseits zu schlankeren Strukturen, mehr digitalen Forma-

⁹⁹ Vgl. 27. Bericht der Bundesregierung über die Auswärtige Kultur- und Gesellschaftspolitik für das Jahr 2023, Bundestagsdrucksache (BT-Drs.) 20/14599, S. 7.

¹⁰ Vgl. Lettau/Kaitinnis (Anm. 2).

¹¹ Asiem El Difraoui, Präventionsmaßnahmen gegen Extremismus im Rahmen der AKBP. Von Kunsttherapie bis zu Cultural-Hubs, Stuttgart 2023, S. 8.

¹² Rede von Außenministerin Baerbock im Deutschen Bundestag zur Beratung über den Bericht der Bundesregierung zur Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik 2021, 25. 1. 2023, www.auswaertiges-amt.de/2575350.

¹³ BT-Drs. 20/14599 (Anm. 9), S. 6.

¹⁴ Vgl. Eingangsstatement von Außenminister Wadephul bei der Regierungsbefragung im Deutschen Bundestag, 4. 6. 2025, www.auswaertiges-amt.de/2721002-2721002.

ten, einem gezielteren Ressourceneinsatz (auch durch Umstrukturierungen innerhalb von Regionen) und einer Reduktion der Präsenz in Westeuropa – mit neuer Fokussierung auf Regionen mit geopolitischen Herausforderungen. Andererseits ist das Goethe-Institut stärker auf das Einwerben von Drittmitteln angewiesen, da durch die Kürzungen oftmals weniger Mittel für die Programmarbeit zur Verfügung stehen. Das alles führt zwar zu einer stärkeren europäischen Zusammenarbeit in der Außenkulturpolitik, reduziert aber zugleich die Präsenz vor Ort, womit potenziell ein Verlust an Soft Power einhergeht.

Wertevermittlung als Soft-Power-Instrument und zentraler Bestandteil deutscher auswärtiger Kulturpolitik ist nicht unumstritten. Kunst und Kultur laufen Gefahr, als Teil eines Kulturimperialismus instrumentalisiert zu werden, wenn sie im Rahmen der Demokratieförderung für den Export von Werten eingesetzt werden.¹⁵ Aus Sicht der Partnerländer kann schnell der Verdacht aufkommen, dass hier ausländische politische Normen durchgesetzt und priorisiert werden sollen, und auch die Mittlerorganisationen selbst nehmen vermehrt eine kritischere Haltung gegenüber einer einseitigen Wertevermittlung ein, indem sie stärker die Austauschdimension von Kunst und Kultur betonen. So schreibt etwa die Präsidentin des Goethe-Instituts, Gesche Joost: „Wir machen da weiter, wo die Mittel der klassischen Diplomatie nicht mehr greifen. Dabei geht es nicht um eine ‚Vermittlung‘ oder gar ‚Verteidigung‘ von Werten – Demokratie ist keine Wagenburg – sondern darum, dass auf der Grundlage einer offenen Gesellschaft diese Werte immer wieder erneuert, gelernt und gelebt werden.“¹⁶

Das Bild ist demnach durchaus ambivalent: Einerseits ist die auswärtige Kulturpolitik geprägt von einer instrumentellen Ausrichtung auf das Ziel einer aktiven Wertevermittlung zur „Stärkung des Wissenschafts- und Wirtschaftsstandorts“ Deutschlands und zur Unterstützung von Demokratisierungsprozessen. Andererseits verfügen

die Mittlerorganisationen bei der Umsetzung der Kulturarbeit und der Förderung des Kulturaustauschs über große Freiheiten in ihren inhaltlichen Entscheidungen und bei der Auswahl der strategischen Partner, die sie durchaus auch wahrnehmen, was ihre Unabhängigkeit unterstreicht.

KULTURELLE ZUSAMMENARBEIT AUS LOKALER PERSPEKTIVE

Die Modalitäten des Kulturaustauschs haben sich im Laufe der Zeit stark verändert. Früher lag der Fokus auf Kulturexporten und der Darstellung Deutschlands im Ausland, heute stehen zunehmend ein gleichberechtigter Austausch und langfristige Partnerschaften auf Augenhöhe im Vordergrund. Internationale Kooperationen und Koproduktion in den Künsten, die auch die lokalen Bedürfnisse der Kulturakteur:innen berücksichtigen, werden verstärkt gefördert. Der Kulturwissenschaftler Wolfgang Schneider beschreibt dies als einen Prozess von der „Einbahnstraße“ zur „Zweibahnstraße“.¹⁷

Lokale Künstler:innen begrüßen und schätzen oftmals das Engagement von verlässlichen externen Partnern wie dem Goethe-Institut. Das spielt etwa eine wichtige Rolle bei der Förderung und Entwicklung der kulturellen Infrastruktur und der professionellen Aus- und Fortbildung in den Zielländern, beispielsweise beim Kulturmanagement. In Ägypten oder Tunesien zum Beispiel sind internationale Workshops, Trainings und Stipendien die Hauptformate des Wissensaustauschs. Auch an der Dezentralisierung der Kulturarbeit abseits der Metropolen und am besseren Zugang zu Ressourcen wird gemeinsam gearbeitet. Diese Formate kompensieren einerseits mangelnde formale Ausbildungen und Zugänge, gehen andererseits aber zugleich mit anhaltenden internationalen Abhängigkeiten einher.¹⁸

¹⁷ Vgl. Wolfgang Schneider, *Cultural Diplomacy. Einbahnstraße, Sackgasse, Kreisverkehr, oder? Risiken und Nebenwirkungen einer Kulturentwicklungspolitik*, in: Jürgen Wilhelm (Hrsg.), *Kultur und globale Entwicklung. Die Bedeutung von Kultur für die politische, wirtschaftliche und soziale Entwicklung*, Berlin 2010, S. 86–93.

¹⁸ Vgl. Meike Lettau/Caroline Knoblich, *Foreign Cultural Policy in Processes of Transformation: Perceptions of German-Tunisian Cultural Exchange*, in: *ENCATC Journal of Cultural Policy and Management* 1/2017, S. 88–102; Meike Lettau/Özlem Canyürek, *Knowledge „Transfer“ and Opening Decolonial Cracks in International Cultural Relations Between Europe and MENA Region*, Working paper, 2025.

¹⁵ Vgl. Wolfgang Schneider, *Arts and Development. Parameters for a Future International Cultural Policy*, in: ders./Daniel Gad (Hrsg.), *Good Governance for Cultural Policy. An African-European Research About Arts and Development*, Frankfurt/M. 2014, S. 15–27.

¹⁶ Gesche Joost, *Im Prinzip ja. Auswirkungen der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik am Beispiel Armeniens*, 27.8.2025, <https://politikkultur.de/internationales/akbp/im-prinzip-ja>.

Die lokalen Bedürfnisse stehen dabei oftmals in einem klaren Spannungsverhältnis zu Wertevermittlung und Soft Power. Es gilt daher kritisch zu hinterfragen, wie eine partnerschaftliche Zusammenarbeit auf Augenhöhe, oft als „Fair Cooperation“ definiert, tatsächlich umgesetzt werden kann.¹⁹ Mangelnde Transparenz und ungleiche Strukturen sowie damit verbundene Abhängigkeiten und Interessenkonflikte werden sehr häufig von lokalen Künstler:innen kritisiert. Der südafrikanische Theaterwissenschaftler Mike van Graan zum Beispiel erkennt deutliche Strukturen der Ungleichheit, die sich in unterschiedlichen „Fähigkeiten, Ressourcen, Infrastruktur, Möglichkeiten, Arbeitsbedingungen, Netzwerken und Erfahrungen“ zeigen.²⁰ Und schon zu Beginn der 1950er Jahre äußerte der irakische Maler und Schriftsteller Shakir Hassan Al Said Kritik an den Folgen der Finanzierung durch ausländische Mittlerorganisationen: „Die Teilnahme (...) an einer von einer ausländischen Institution organisierten Ausstellung impliziert die Akzeptanz der Logik dieser Institution.“²¹

Interessant ist, dass das Goethe-Institut in seiner Selbstdefinition die Rolle des Ermöglichers und Partners einnimmt, während lokale Künstler:innen es überwiegend als Sponsor sehen – eine Rolle, die sich das Institut selbst nicht primär zuschreibt. Hier zeigt sich die Diskrepanz zwischen dem Selbstverständnis des Goethe-Instituts (und anderer Organisationen) und der tatsächlichen Wahrnehmungen durch Künstler:innen in den Partnerländern: Gerade die starke finanzielle Abhängigkeit von ausländischen Geldgebern ist in vielen Weltregionen ein wunder Punkt bei der Implementierung auswärtiger Kulturpolitik. Finanzierungsstrukturen und damit verbundene Prioritäten sind oft mit vordefinierten europäischen Agenden verbunden. Dadurch wird die thematische Ausrichtung häufig durch „westliche“ Terminologien und Begriffe geprägt wie „Empowerment“, „Entwicklung“ oder „Gender“. Westliche Kulturinstitute bringen oft fes-

te Definitionen dieser Begriffe mit, die teilweise nur wenig Spielraum für lokale Ausformungen lassen.²²

LANGFRISTIGES VERTRAUEN UND DIE GRENZEN VON SOFT POWER

Der Aufbau von Vertrauen als Kern internationaler kultureller Zusammenarbeit ist in einer fragilen und krisengeprägten Welt überaus wichtig. Um Soft Power auszuüben, braucht es Vertrauen. Vertrauen wiederum entsteht durch offene Konversation, Transparenz und den Willen zum Dialog. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass Vertrauen in Institutionen oft auf individuellem Handeln basiert und durch persönliche Integrität ermöglicht wird. Viele Expert:innen beschreiben Vertrauen nicht als Instrument, sondern als gemeinsamen Prozess, der Zeit, langfristiges Engagement, Dialog, Transparenz und Offenheit erfordert. Zu den Voraussetzungen für eine resiliente internationale Kulturkooperation gehören deshalb die Pflege vertrauensvoller Netzwerke ebenso wie Investitionen in die Kontinuität von Zusammenarbeit. Wenn auswärtige Kulturpolitik und ihre jeweiligen Mittlerorganisationen „kulturelle Ökosysteme“ statt einmaliger Pilotprojekte fördern, können solche langfristigen Beziehungen entstehen. Wichtig hierfür sind Co-Kreation, lokale Relevanz und kontextspezifische Ansätze.²³

Angesichts einer sich rasant verändernden Geopolitik stellt sich abschließend die Frage, wie zeitgemäß das Narrativ von auswärtiger Kulturpolitik als einer dritten Säule der Außenpolitik noch ist. Angesichts der wachsenden Relevanz von Soft Power in einer multipolaren Welt behält die Vermittlung von Werten sicherlich ihr Gewicht, Vertrauen ist hierbei von enormer Bedeutung. Gleichzeitig aber lässt sich eine zunehmende Instrumentalisierung der Kulturpolitik für außenpolitische Ziele oder sicherheitspolitische Interessen beobachten. Der Politikwissenschaftler Günther Maihold spricht hier von ei-

¹⁹ Vgl. Annika Hampel, *Fair Cooperation: Partnerschaftliche Zusammenarbeit in der Auswärtigen Kulturpolitik*, Wiesbaden 2015.

²⁰ Mike van Graan, *Beyond Curiosity and Desire. Towards Fairer International Collaborations in the Arts*, Brüssel 2018, S. 8 (eig. Übers.).

²¹ Shakir Hassan Al Said [1953], zit. n. Hanan Toukan, *The Politics of Art: Dissent and Cultural Diplomacy in Lebanon, Palestine, and Jordan*, Stanford 2021, S. 36.

²² Vgl. Meike Lettau, *Künstler als Agents of Change. Auswärtige Kulturpolitik und zivilgesellschaftliches Engagement in Transformationsprozessen*, Wiesbaden 2020; Lettau/Canyürek (Anm. 18); Lettau/Knoblich (Anm. 18).

²³ Vgl. Frederike Berje/Amira Hammami/Mohamed Ben Soltane, *The Roles of International Mediator Organisations in Building Trust-Based Relationships During Complex Crises*, Panel Discussion, ICRR Conference, 25.9.2025.

ner „Konvergenzvorgabe“: „Mit der Richtschnur einer ‚Außenpolitik aus einem Guss‘ durch die neue Bundesregierung wird implizit eine politische Konvergenzvorgabe statuiert, die wirtschaftliche Zusammenarbeit mit einer gemeinsamen Agenda für Handel und Sicherheitspolitik sowie auswärtiger Kulturpolitik verschmelzen will.“²⁴ Auswärtige Kulturpolitik scheint daher derzeit weniger eine eigene Säule der Außenpolitik zu sein als vielmehr eine Querschnittsaufgabe mit stärkerer politischer Einbettung. Konflikte zwischen dem für die öffentliche Förderung zuständigen Auswärtigen Amt und den in der Umsetzung unabhängigen Mittlerorganisationen wären daher in naher Zukunft nicht überraschend.

Diese neue sicherheitspolitische Priorisierung könnte, verbunden mit den Kürzungen bei der auswärtigen Kulturpolitik, langfristig zu einem Verlust an Soft Power führen. Eine stärkere europäische Zusammenarbeit könnte dies ein Stück weit kompensieren, jedoch drängen Nationen wie China ebenfalls auf Einfluss, hier etwa durch die Konfuzius-Institute. Auch die Entwicklungen in den USA unter Präsident Donald Trump, der sein Land aus vielen kulturpolitischen Bereichen kulturell und diplomatisch zurückzieht – der Austritt aus der UNESCO ist das sichtbarste Beispiel –, werden langfristig Auswirkungen auf das globale Soft-Power-Gefüge haben.

Auswärtige Kulturpolitik stößt in vielen Kontexten an Grenzen. In autoritären oder restriktiven Staaten sowie im Rahmen der Demokratisierungsförderung bleibt ihr Einfluss oft gering und reaktiv, da Zugang, Infrastruktur und Ressourcen begrenzt sind. Zudem werden eurozentrische Perspektiven, koloniale Kontinuitäten und subtile Einflusstaktiken, die westliche Dominanz bewusst oder unbewusst fortschreiben, vor Ort kritisch gesehen. Viele Formate erreichen nur begrenzte Zielgruppen, wodurch eine breitere gesellschaftliche Wirkung erschwert wird. Oftmals wird an der auswärtigen Kulturpolitik auch die fragmentierte kulturpolitische Landschaft, eine unklare Abgren-

zung der Zuständigkeiten, eine unübersichtliche Vielzahl von Förderinstrumenten und ein hoher Koordinationsaufwand kritisiert.²⁵ Viele ausländisch finanzierte Projekte spiegeln zudem eher die politischen Prioritäten der Förderländer als die lokalen Bedürfnisse wider.

Doch trotz all dieser Limitationen besitzt auswärtige Kulturpolitik das Potenzial, als „kluge Positionierung in dieser volatilen Welt von hoher Bedeutung“ zu sein, beispielsweise, um freiheitliche Werte zu fördern.²⁶ Kulturarbeit, die im Rahmen von auswärtiger Kulturpolitik umgesetzt wird, kann ein Ansatz für gesellschaftliche Veränderungen sein und Freiräume ohne starre politische Logiken schaffen. Jedoch können Kunst- und Kulturarbeit Politik nicht ersetzen, weshalb die Erwartungen an dieses relativ kleine Politikfeld nicht allzu hoch sein sollten. Die Stärke der auswärtigen Kulturpolitik liegt nicht zuletzt in der Freiheit, jene Lücken zu schließen, die internationale Politik so nicht schließen kann: „Gerade in Zeiten von Ungewissheit und Unsicherheit sind künstlerische Interventionen gefragt, die solche Themen aufgreifen und gestalten können, ohne in platte Repräsentativkultur zu verfallen und unfruchtbare politische Statements strategischer Kommunikation als Kulturarbeit auszugeben.“²⁷ In einer zunehmend multipolaren Welt behalten Soft Power und damit auch auswärtige Kulturpolitik weiterhin ihre Relevanz. Auch wenn ihre Wirkkraft derzeit teilweise unterschätzt wird, zeigen ihre bewährten Instrumente und langjährigen Programme, dass sie entscheidende Handlungsspielräume zur Vertrauensbildung und Dialogförderung öffnen und so zur Stärkung von Soft Power beitragen kann.

²⁴ Günther Maihold, *Auswärtige Kulturpolitik 2025: Stimmungswandel, Gegenwind, Politisierung*, www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/105199/ssoar-2025-maihold-Auswärtige_Kulturpolitik_2025_Stimmungswandel_Gegenwind.pdf.

²⁵ Vgl. ders., *Von Goethes Welt zu Goethe in der Welt*, *Stiftung Wissenschaft und Politik, SWP-Aktuell* 51/2021, S. 2 f.

²⁶ Goethe-Institut (Anm. 6), S. 5.

²⁷ Maihold (Anm. 24).

MEIKE LETTAU

ist Juniorprofessorin für Kultur- und Medienpolitik an der Zeppelin Universität Friedrichshafen.

Herausgegeben von der
Bundeszentrale für politische Bildung
Bundeskanzlerplatz 2, 53113 Bonn

Redaktionsschluss dieser Ausgabe: 21. November 2025

REDAKTION

Lorenz Abu Ayyash
Anne-Sophie Friedel
Julia Heinrich
Sascha Kneip (verantwortlich für diese Ausgabe)
Johannes Piepenbrink
Leontien Potthoff (Volontärin)
Isabel Roeder
Luise Römer
apuz@bpb.de
www.bpb.de/apuz
www.bpb.de/apuz-podcast

Newsletter abonnieren: www.bpb.de/apuz-aktuell
Einzelausgaben bestellen: www.bpb.de/shop/apuz

GRAFISCHES KONZEPT

Meiré und Meiré, Köln

SATZ

le-tex publishing services GmbH, Leipzig

DRUCK

L.N. Schaffrath GmbH & Co. KG DruckMedien, Geldern

ABONNEMENT

Aus Politik und Zeitgeschichte wird mit der Wochenzeitung
DAS PARLAMENT ausgeliefert.
Jahresabonnement 25,80 Euro; ermäßigt 13,80 Euro.
Im Ausland zzgl. Versandkosten.
Fazit Communication GmbH
c/o Cover Service GmbH & Co. KG
fazit-com@cover-services.de

Die Veröffentlichungen in „Aus Politik und Zeitgeschichte“ sind keine Meinungsäußerungen der Bundeszentrale für politische Bildung (bpb). Für die inhaltlichen Aussagen tragen die Autorinnen und Autoren die Verantwortung. Beachten Sie bitte auch das weitere Print-, Online- und Veranstaltungsangebot der bpb, das weiterführende, ergänzende und kontroverse Standpunkte zum Thema bereithält.

ISSN 0479-611 X



Die Texte dieser Ausgabe stehen unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ
Namensnennung-Nicht Kommerziell-Keine Bearbeitung 4.0 International.



APuZ

Nächste Ausgabe
50–51/2025, 6. Dezember 2025

ENTWICKLUNGS-
ZUSAMMEN-
ARBEIT



APuZ

AUS POLITIK UND ZEITGESCHICHTE

www.bpb.de/apuz