

FORSCHUNGSFELD KULTURPOLITIK – EINE KARTIERUNG VON THEORIE UND PRAXIS

YuKi Akino Usa Beer Michèle Brand Yannick Butel
Wolfgang-Uwe Friedrich Rolf C. Hemke Reiner Küppers
Thomas Renz Aron Weigl Silvia Stolz Gerd Taube
Melike Lettau Klaus Doderer Theresa Bärwolf Meriam
Bousselmi Stefan Rankenhagen Katharina M. Schröck
Özlem Canyürek Nouhad Khalifa Gilles Suzanne Jonathan
Vickery Jörg Schumacher Serhan Ada Nora Amin Antonia
Blau Daniel Gad Benjamin Hanke Thomas Kaestle Henning
Fülle Claire Saillour Nicola Scherer Annika Hampel Beate
Kegler Ana Letunić Monika Griefahn Jan Büchel Johannes
Crückeberg Michael Kraničfeld Tobias J. Knoblich Melika
Göthe Birgit Mandel Adil Serhan Şahin Bernd Wagner Anna
Punke-Dresen Meike Fechner Christina M. Holland Julius
Heinicke Christian Müller-Espéy Michael Wimmer Kristina
Jacobsen Kai Heldt Kazuo Fujino Milena Dragičević Šešić
Jennifer Emmrich Jean-Yvan Goak

FESTSCHRIFT FÜR WOLFGANG SCHNEIDER

Herausgegeben von Daniel Gad,
Katharina M. Schröck und Aron Weigl

Forschungsfeld Kulturpolitik – eine Kartierung von Theorie und Praxis

herausgegeben von

Daniel Gad, Katharina M. Schröck und Aron Weigl

Hildesheimer Universitätschriften

herausgegeben von der
Universitätsbibliothek Hildesheim

Band 39

Forschungsfeld Kulturpolitik –
eine Kartierung von Theorie und Praxis

Festschrift für Wolfgang Schneider

herausgegeben von
Daniel Gad, Katharina M. Schröck und Aron Weigl



Universitätsverlag Hildesheim
Hildesheim

Georg Olms Verlag
Hildesheim. Zürich. New York

2019

Forschungsfeld Kulturpolitik –
eine Kartierung von Theorie und Praxis
Festschrift für Wolfgang Schneider

herausgegeben von

Daniel Gad, Katharina M. Schröck und Aron Weigl



Universitätsverlag Hildesheim
Hildesheim

Georg Olms Verlag
Hildesheim. Zürich. New York

2019

Diese Publikation entstand in Zusammenarbeit von Georg Olms Verlag
und Universitätsverlag der Stiftung Universität Hildesheim.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen
Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

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

Die „Zwischenfragen“ auf den Seiten 37, 111, 239, 325 und 407 wurden in einem
gemeinsamen Prozess anlässlich der Pilotausgabe des Universitätskurses Curating
in the Performing Arts 2017 an der Paris-Lodron-Universität Salzburg und der
Ludwig-Maximilians-Universität München zusammengestellt und von Nicola
Scherer zur Verfügung gestellt. Erstveröffentlichung: NAGIB, November 2017.

Eine Veröffentlichung des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim.



ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Korrektur: Marion Titsch

Satz und Layout: Mario Müller, Isaias Witkowski

Umschlaggestaltung: Inga Günther, Hildesheim

Herstellung: Docupoint GmbH, 39179 Barleben

Printed in Germany

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2019

www.olms.de

© Universitätsverlag Hildesheim, Hildesheim 2019

Alle Rechte vorbehalten

ISSN 2509-9833

ISBN 978-3-487-15795-5

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	11
---------	----

Zum Geleit

WOLFGANG-UWE FRIEDRICH: Eine Professur für Kulturpolitik. Zur Arbeit des Kulturwissenschaftlers Wolfgang Schneider	17
STEFAN KRANKENHAGEN: Ein Handelsreisender. Grußwort im Namen des Fachbereichs Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation	23
YANNICK BUTEL: Wolfgang Schneider – ein Leben voller Engagement für die Gerechtigkeit / Wolfgang Schneider, une vie d'engagement pour la justice	25
SERHAN ADA: An Academic who does not ignore cultural practice: Wolfgang Schneider	31
GERD TAUBE: Weitermachen und die Freiheit genießen! Grüße vom Doktorvater	35

Annäherungen an eine Theorie der Kulturpolitikforschung

ARON WEIGL: Kulturpolitikforschung als interdisziplinäre Wissenschaft. Eine Beobachtung zur aktuellen Situation	41
THOMAS RENZ: Die Handlungsempfehlung. Zur Methodologie einer praxisorientierten Kulturpolitikforschung	51
TOBIAS J. KNOBLICH: Elemente einer Theorie der Kulturpolitik. Zur Bedeutung der Kulturpolitikgeschichte	61
BERND WAGNER: Kulturpolitik – Ein Praxisfeld ohne Theorie?	67
DANIEL GAD: Die transformative Wirkung von Kunst und Kultur. Überlegungen zu einer kulturpolitisch motivierten Entwicklungspolitik	77
MICHÈLE BRAND: Voicing Transformation. Zum Modell einer partizipativen Kulturpolitik in Transformationsprozessen	95

JOHANNES CRÜCKEBERG: Kulturpolitikforschung als Kleines Fach? Eine Bestandsaufnahme	107
--	-----

Beschreibungen eines Forschungsfeldes

KATHARINA M. SCHRÖCK: Kulturpolitische Praxis und Forschung in Wechselwirkung? Ein Gedankenaustausch mit Meike Fechner über kulturpolitische Grundlagenforschung im Kinder- und Jugendtheater	115
JULIUS HEINICKE: Die Politik der Kunst für viele. Kulturpolitik als Strategie und zugleich Ästhetik der Teilhabe	125
BEATE KEGLER: Wurst und Spiele. Kulturpolitikforschung in länd- lichen Räumen	131
BENJAMIN HANKE: Die Umsetzung der UNESCO-Konvention zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes in Deutschland. Ein Beitrag zur Förderung der Teilhabe an Kunst und Kultur?	141
CHRISTIAN MÜLLER-ESPEY: Ein Deutscher Nachhaltigkeitskodex für Kulturbetriebe? Soziokulturelle Zentren machen sich auf den Weg	151
MONIKA GRIEFAHN: Umfassende Qualität. Kultur schafft einen positiven Fußabdruck	161
REINER KÜPPERS: Arbeitsmarkt Kultur. Kreative Freiheit und soziale Sicherheit	169
BIRGIT MANDEL: Universalisation of cultural management prac- tices due to the impact of cultural globalisation? Results of an international survey among cultural managers and experts	177
JAN BÜCHEL: Fernsehen gegen den Brexit? Die Entwicklung einer transnationalen medialen Öffentlichkeit in Europa als (kultur- und medien-)politische Aufgabe	193
JÖRG SCHUMACHER: Blick zurück nach vorn. Warum die Digitali- sierung in Kultur und Medien nicht zu mehr gesellschaftlicher Teilhabe führt	203
MERIAM BOUSSELMI: When the artist claims to be “his/her own government”. On artists’ voices in the making of cultural policies	207

CHRISTINA HOLLAND: Struktur und Format. Überlegungen und Gedanken zur Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik	217
ANNIKA HAMPEL: Fair Cooperation. Von der Beobachterin zur Forscherin zur Handelnden	225
ROLF C. HEMKE: Biografie eines Forschungsthemas. Das Thema „Theatre in Transformation“ am Beispiel des südafrikanischen Theaters	233

Analysen eines Kulturpolitikfeldes

JONATHAN VICKERY: Scholarship, conscience and change agency. Cultural policy as an intellectual project	243
HENNING FÜLLE: Die deutsche Theaterlandschaft als historischer Sonderfall. Plädoyer für den Blick nach vorn	253
SILVIA STOLZ: Kulturpolitikforschung und Theater. Gastspieltheater – das unbekannte Wesen	267
ANNA PUNKE-DRESEN: Stiftungskulturpolitik heute denken. Kulturförderndes Stiftungshandeln in gegenwärtigen Zeiten herausfordernder Kulturpolitik	273
KAI HELDT: Filmfestivals in Deutschland. Die Berlinale – ein Tanker in unruhigem Fahrwasser	283
KRISTINA JACOBSEN: Verhandeln, kooperieren und Perspektiven schaffen. RUHR.2010 und seine Folgen als Beispiel einer Multilevel Cultural Governance	291
MEIKE LETTAU: Paradigmenwechsel Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik in Transformationsprozessen. Case Study Tunesien	303
NOUHAD KHALIFA: Relevanz der Kulturpolitik. Die Kunstszene und die Rolle deutscher auswärtiger Kulturförderung im tunesischen Transformationsprozess	313

Zukunftsperspektiven für die Kulturpolitikforschung

- MICHAEL WIMMER: Kulturpolitikforschung in Österreich und in Deutschland. Beides probiert, kein Vergleich 329
- ANA LETUNIĆ: Instrumental value of culture and curatorial responses from the European independent performing arts field. A plea for an arts-driven cultural policy research 341
- MICHA KRANIXFELD: Raum fürs Anekdotische. Performative Formate für die kulturpolitische Feldforschung in ländlichen Regionen 349
- THOMAS KAESTLE: Darstellbarkeit und Wahrnehmbarkeit. Ergebnisoffenheit als Bedingung für Kultur 355
- USA BEER: Künstler*innen und Politik?! Das Private ist immer politisch ... 363
- JENNIFER EMMRICH: Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik messen? Chancen und Grenzen von Evaluationen 369
- CLAIRE SAILLOUR: Eröffnung neuer Forschungsfragen. Auswärtige Kulturpolitik als Forschungsgegenstand zwischen Politik-, Sozial- und Kulturwissenschaften 379
- MELIKA GOTHE: Dilettieren im Dazwischen. Wie der Austausch zu den verschiedenen Konzepten Médiation Culturelle de l'Art und Kulturvermittlung zum Handlungsfeld beitragen kann 387
- NORA AMIN: Intersections of politics and culture. Towards a cultural policy of decoloniality 395
- ÖZLEM CANYÜREK: Cultural diversity in theatre. Immigration and German cultural policy 399

Internationale Sichtweisen und Impulse

- THERESA BÄRWOLFF: Kulturvermittlung und Médiation culturelle des arts im Dialog. Wolfgang Schneider im Gespräch mit Gilles Suzanne 411
- MILENA DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ: Die Autonomie der Kultur. Kulturpolitik und die öffentlich-zivile Partnerschaft 425

KAZUO FUJINO: Kulturtransfer zwischen Japan und Westeuropa in den 1930er-Jahren. Umemoto Rikuhei im Vergleich mit dem Tänzerpaar Eguchi Takaya und Miya Misako	439
YUKI AKINO: Why studying German cultural policies as an essential value for individuals and society is important. A comparative study of Germany and Japan	451
JEANG-YEAN GOAK: Die Bedeutung der deutschen Kulturpolitik für Korea. Eine Betrachtung aus Perspektive der koreanischen Forschung	459
ADIL SERHAN ŞAHİN: "Just a Dictator". A Simple Monologue in Need of a Dialogue ...	469
MARIE URBAN UND ANTONIA BLAU: Deutsch-französische Perspektiven auf Kulturpolitik. Ein grenzüberschreitender Gedankenaustausch über den persönlichen Zugang zum Forschungsgegenstand	477

Anhang

Verzeichnis der Autor*innen und Gesprächspartner*innen	487
Bibliografie Wolfgang Schneider	503

Vorwort

„Und am Ende stehen fünf Spiegelstriche“ – diesen Satz kennen wohl alle, die mit Wolfgang Schneider in akademischer Weise zu tun haben oder hatten. Jede Forschungsarbeit, jedes Projekt scheint, so seine immerwährende Forderung, auf fünf, oder sieben, in Ausnahmefällen auch einmal etwas mehr Kernpunkte konzentriert werden zu können, respektive konzentriert werden zu müssen. Ergebnisse auf den Punkt gebracht – das ist die Grundlage, um darüber zu diskutieren, sie weiterzudenken und vor allem, um sie in der kulturpolitischen Praxis zu erproben.

Diese Arbeitsanweisung, verstanden als Vorschlag und nicht als eingrenzende Vorgabe für eine Ergebnisdarstellung, deutet bereits auf das Verständnis von Kulturpolitikforschung im Sinne Wolfgang Schneiders. Es geht um eine Auseinandersetzung mit komplexen Themenfeldern, immer mit der Absicht, den Erkenntnisgewinn in klaren Formulierungen zu pointieren, nicht zuletzt, um daraus praxistaugliche Handlungsempfehlungen ableiten zu können. Diese dürfen auch durchaus und ganz im Sinne der Freiheit der akademischen Forschung Positionen in Frage stellen, Kritik üben oder das zwar Utopische aber eben manchmal Nötige zum Diskurs führen. Die Aufforderung, seine Forschungsergebnisse, die Interpretation des Gegenstandes in Spiegelstrichen oder kurzen Überschriften zu fokussieren, ist herausfordernd, stößt gleichermaßen auf Ablehnung und Begeisterung, egal wie man sich selbst zu dieser Art der Conclusio-Findung positioniert, es bleibt charakteristisch für Wolfgang Schneider.

Charakterzüge zu beschreiben, ist eine Möglichkeit, einen Jubilar zu ehren und ihn zu feiern. Eine andere ist es, dessen Arbeit zu würdigen und die Impulse die er gesetzt hat, aufzuzeigen. Wolfgang Schneider war 20 Jahre Direktor des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. In dieser Zeit hat er akademische Laufbahnen begleitet, Studierende geprüft, motiviert und gefördert und zahlreiche Dissertationen betreut. Er hat nicht nur wissenschaftliche Einzelprojekte initiiert und unterstützt, sondern durch seine Lehre, seine eigene Forschung und die Art und Weise seiner Zusammenarbeit mit anderen, die Kulturpolitikforschung in Deutschland mitbegründet. Aber was zeichnet diese Kulturpolitikforschung aus? Das Bemühen, klare, gebündelte Ergebnisse darzustellen, die immer auch als unabhängige und zugleich praxistaugliche Hinweise verstanden werden sollten, markiert einen der wichtigsten Aspekte: Es geht um eine enge Verzahnung von Wissenschaft und Praxis, von Forschung und Alltag. Das Konzept der Hildesheimer Kulturpolitikforschung scheint diesem Grundsatz zu entsprechen – und in allen anderen Dingen eine extreme Freiheit und Breite zu erfahren. Genau an dieser Stelle offenbart sich die größte Herausforderung, denn letztlich zeichnet

sich Kulturpolitikforschung durch eine große Offenheit aus, die gleichermaßen ihre Einschränkung sein kann.

Kulturpolitik ist eine Querschnittsaufgabe – Kulturpolitikforschung bedient sich eines interdisziplinären Ansatzes. Kultur als Terminus kann sich auf alle künstlerischen und kulturellen Ausdrucksformen erstrecken – der Politik-Begriff kann sich auf die Strukturen, Inhalte und Prozesse von gesellschaftsgestaltendem Handeln beziehen. Die Weite des Feldes ist somit enorm und schier uneingeschränkt, es gilt für jedwede Betrachtung also immer zunächst, einen Fokus zu setzen und den Gegenstand genau zu benennen. Entscheidend sind die Herangehensweise und die Haltung, die die Forschenden zu ihrer Fragestellung entwickeln, welche Disziplin den Hintergrund bildet und welche Absicht die Analysen motiviert.

Genauso braucht es eine klare Bestimmung des Forschungsansatzes, eine Auseinandersetzung mit den Grundlagen und dem eigenen Anspruch. Als Wolfgang Schneider Ende der 1990er Jahre das Institut für Kulturpolitik gründete, gab es – nach eigener Aussage – so gut wie nichts: keine grundlegende Fachliteratur, kein wissenschaftliches Standardwerk, keine eindeutigen Bezugspunkte; das einzige worauf er und seine Kolleg*innen zugreifen konnten, waren die Dokumente der Fernuniversität in Hagen zum Kulturmanagement. Seitdem ist viel geschehen: Kulturpolitik als Politikfeld hat eine neue Öffentlichkeit erfahren. Forschung in diesem Feld ist zwar immer noch als Orchideenfach anzusehen, deren Relevanz hat seit den Gründungszeiten des Instituts jedoch deutlich zugenommen.

Allerdings scheint die Kulturpolitikforschung als Querschnittsbereich immer noch zwischen den Stühlen zu balancieren. Dies könnte man als Nachteil deuten, sie als Disziplin verkennen, die nichts richtig und vieles ein bisschen beinhaltet: Sie verwendet Theorien der Politikwissenschaften, der Gesellschaftswissenschaften oder der Kulturwissenschaften, bedient sich v. a. sozialwissenschaftlicher Forschungsmethoden und sucht immer die Selbstrechtfertigung im Schnittfeld zu Bildungs- und Sozialpolitik(-Forschung).

Positiv gewendet zeichnet all dies die Kulturpolitikforschung aus und wird insbesondere im Hildesheimer Ansatz deutlich und wirksam: Die Vielfalt der Forschungsgegenstände spiegelt sich in der Diversität der Forschungsansätze wider. Um der Komplexität der Themenfelder gerecht zu werden, braucht es nicht nur die Möglichkeit, Forschungskonzepte entsprechend der Betrachtungsweise zu modifizieren, und die Freiheit, sich unterschiedlicher theoretischer Herangehensweisen bedienen zu können, sondern auch den Anspruch, mit der Forschung zur Weiterentwicklung einer kulturpolitischen Theorie beizutragen.

Hildesheimer Kulturpolitikforschung versteht sich also als angewandte Kulturpolitikforschung, die immer auch zur Entwicklung der eigenen Disziplin beitragen möchte – und sie beruht sehr stark auf einem fortwähren-

den Austausch und einem stetig andauernden Diskurs. Die gemeinsame Betrachtung und die Diskussion von wissenschaftlichen Fragestellungen stehen in Zusammenhang mit einer sensiblen Wahrnehmung von kulturpolitischen Phänomenen, verbunden mit einem gesellschaftspolitischen Verantwortungsgefühl, das den Blick auf Teilhabe und Gerechtigkeit richtet.

Wie kann es gelingen, all diese Aspekte zu verdeutlichen und dabei dem Wirken von Wolfgang Schneider gerecht zu werden? Wie soll die Hildesheimer Kulturpolitikforschung in seinem Sinne erläutert und in Frage gestellt und gleichzeitig sein Engagement gewürdigt werden? Und wie kann die Breite der Forschungsthemen, der Gegenstände, Ansätze und Partnerschaften vermittelt werden und dabei eine angemessene Festschrift entstehen? Wir haben uns entschieden, dem Weg Wolfgang Schneiders zu folgen: die Einzelnen zu Wort kommen lassen – und eine Verbindung herstellen; den großen Variantenreichtum abbilden – und einen roten Faden erkennen lassen. In fünf Kapiteln spiegelt sich wider, was die Forschung im kulturpolitischen Feld nach Wolfgang Schneider auszeichnet. Befragt werden der Weg hin zu einer allgemeinen Theorie von Kulturpolitik und die Perspektiven der Kulturpolitikforschung; es geht um die Beschreibung von Forschungsfeldern und um analytische Einblicke; und natürlich darf der Blick aus internationaler Perspektive, der Wolfgang Schneider immer ein besonderes Anliegen war, nicht fehlen. Eingeleitet werden die Buchteile durch kurze Interventionen, durch „Zwischenfragen“, die im Rahmen eines Pilotstudiengangs entstanden sind und dem Geist dieser Festschrift entsprechen, schließlich wurde und wird die Kunst des Fragestellens von Wolfgang Schneider zelebriert und forciert.

Dieses Buch möchte nicht nur unterschiedliche Stimmen zu Wort kommen lassen, sondern ebenso wie vorgehend skizziert zu einem Diskurs über Kulturpolitikforschung beitragen. Es versteht sich in diesem Sinne als Bestandteil einer zu wenig geführten Diskussion über und als Impuls für ein Weiterdenken von Kulturpolitikforschung sowie als Motivation und Anreiz für künftige Forschungsprojekte.

Alle Artikel dieses Sammelbandes stammen von akademischen Weggefährter*innen Wolfgang Schneiders. Ehemalige und aktuelle Doktorand*innen und Habilitant*innen schreiben ebenso wie Kolleg*innen aus aller Welt. Die Vielfalt der Texte, in ihrer Form, ihrer Zielsetzung, ihrem Duktus und ihrem Inhalt machen eines deutlich: Die Landkarte der Kulturpolitikforschung zeichnet sich bunt, detailliert und großflächig; sie ermöglicht einen Überblick und einen Einblick und vor allem stellt sie das Wirken Wolfgang Schneiders dar. Möge der Jubilar uns, den Autor*innen, dabei verzeihen, dass unsere Beitragstitel und Zwischenüberschriften nicht an die große Schneider'sche Kunst des Überschriftensetzens heranreichen.

Jeder Text und jede*r Autor*in ist mit Wolfgang Schneider und seiner Hildesheimer Tätigkeit verbunden. Ebenso verschiedenartig wie die Themen und Texte sind die Autor*innen selbst, allen eins ist jedoch, dass wir für sie stellvertretend Glückwünsche überbringen und Dank sagen möchten: Alles Gute zum Jubiläum, die besten Wünsche zum Geburtstag und für die Zukunft viel Freiheit, Energie und stets neue Projekte!

Daniel Gad, Katharina M. Schröck und Aron Weigl

Zum Geleit

Eine Professur für Kulturpolitik

Zur Arbeit des Kulturwissenschaftlers Wolfgang Schneider

Wolfgang-Uwe Friedrich

Die Hildesheimer Kulturwissenschaften verbinden kulturwissenschaftliche Fragestellungen mit ästhetischen Prozessen in den Künsten. Die ästhetischen und poetischen Grundlagen der Kultur werden erforscht und in verschiedenen Bachelor- und Masterstudiengängen vermittelt. „Die Hildesheimer Kulturwissenschaften legen Wert darauf, wissenschaftliche Forschung und künstlerische Praxis in wechselseitiger kritischer Auseinandersetzung zu verbinden und beide Bereiche in Forschung und Lehre zu integrieren.“ (Entwicklungsplanung Minerva 2020 der Stiftung Universität Hildesheim)

Die Kulturpolitik, verbunden mit Kulturvermittlung und Kultureller Bildung, und die Kulturphilosophie dienen als Klammern sowohl in der interdisziplinären Forschung als auch in der Gestaltung des Curriculums. Dieses Konzept überzeugt kontinuierlich fast eintausend Studierende, die auf dem Kulturcampus Domäne Marienburg einen Hochschulstandort mit einzigartiger Aura erleben. Überall im deutschsprachigen Raum trifft man Absolvent*innen aus Hildesheim. Viele von ihnen besuchten Wolfgang Schneiders Vorlesungen und Seminare zur Kulturpolitik.

Die Einrichtung einer eigenen Universitätsprofessur mit der Denomination „Kulturpolitik“ geht zurück auf Diskussionen in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Zu den Initiatoren zählten die Theaterwissenschaftler Hajo Kurzenberger und Hartwin Gromes. Im Jahr 1994 wurde die Professur ausgeschrieben. Zu den Bewerber*innen zählte der Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland, Wolfgang Schneider. Seine Vita qualifizierte ihn in herausragender Weise.

Der Hesse Wolfgang Schneider, Jahrgang 1954, hatte an der Universität Frankfurt am Main 1975 bis 1977 Lehramt studiert und war nach dem Zweiten Staatsexamen 1979 an das Institut für Jugendbuchforschung der Universität als Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Doktorand zurückgekehrt. Ein Aufbaustudium in der Germanistik und die Forschung im Institut führten 1984 zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie mit einer Dissertation über „Kindertheater nach 1968 – Neorealistische Entwicklungen in der Bundesrepublik Deutschland und Westberlin“. Stipendien der Friedrich-Ebert-Stiftung und später der DFG und des DAAD halfen bei der

wissenschaftlichen Weiterqualifizierung. Zum Zeitpunkt der Promotion wirkte Schneider in der Kommunalpolitik, als Kursleiter der Volkshochschule Main Spitze, als künstlerischer Leiter der kommunalen Kinos in Rüsselsheim und in Vereinen und Verbänden. Sein breit gefächertes und erfolgreiches Schaffen wurde 1990 durch die Verleihung des Ehrenbriefes des Landes Hessen gewürdigt. Politisch erfolglos blieb sein cineastisches Opus „Keine Startbahn West – eine Region wehrt sich“, doch das Werk zeugt immerhin vom jahrelangen Versuch, künstlerisches Schaffen mit zivilgesellschaftlichem Engagement im Bereich des Kurz- und Dokumentarfilms zu verbinden. Als Filmemacher trat Schneider danach nicht mehr hervor.

Wolfgang Schneiders kulturpolitische Kompetenz kam 1985 durch die Wahl in den Vorstand der ASSITEJ, Sektion Bundesrepublik Deutschland, der UNESCO-Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche, voll zum Tragen. Er nahm als kenntnisreicher Vertreter und kritischer Analyst an zahlreichen Tagungen im In- und Ausland teil. Hier begann eine internationale Karriere, die damals schon von Amerika bis Australien reichte und die mit der UNESCO verbunden ist, zu der aber auch Literaturgespräche in Bad Münstereifel und Theaterdiskurse in Lingen und Remscheid zählen. Diese Breite zeichnet ihn bis heute aus. Schneider diskutierte bei den Wiener Festwochen und auf dem Weltkongress der ASSITEJ in Stockholm und wirkte ebenso an der 18. Kinderbuchtagung der Katholischen Akademie Schwerte mit. Für das Jugendtreffen des Bundespräsidenten übernahm er die Moderation zum Thema Theater. Richard von Weizsäcker dankte mit einem persönlichen Schreiben. Im Jahr 1986 wurde Wolfgang Schneider mit dem Alfred-Kerr-Preis für Literaturkritik in der Sparte Kinder- und Jugendbücher ausgezeichnet. Drei Jahre später übernahm er die Leitung des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland. In diesem Amt leitete er 1991 das Erste Deutsche Kinder- und Jugendtheatertreffen in Berlin.

Seine zahlreichen Veröffentlichungen in den achtziger und neunziger Jahren waren dem Kinder- und Jugendtheater gewidmet und erschienen in wissenschaftlichen Verlagen ebenso wie in den „Kulturpolitischen Mitteilungen“, im „Börsenblatt des Deutschen Buchhandels“ und in der „Frankfurter Rundschau“. Schneider verbindet theoretisches Wissen mit kultureller Praxis, wissenschaftliche Kompetenz mit Politikberatung und kulturpolitischem Kommentar. Beides kennzeichnet auch das Profil des späteren Professors für Kulturpolitik.

Mit der Einrichtung einer Professur für Kulturpolitik wollte die Universität Hildesheim zum einen die Möglichkeiten für interdisziplinäre Forschungen stärken und erweitern und zum anderen neue Berufsfelder für die Absolvierenden erschließen. Bis dato erbrachten das Fach Politische Wissenschaft ebenso wie das Fach Betriebswirtschaftslehre, beide

angesiedelt in anderen Fachbereichen, Unterstützungsangebote. Die neue Denomination zielte nicht auf eine hochspezialisierte Policyforschung ab, sondern sollte gerade den Brückenschlag zur kulturellen Praxis schaffen. Ideen und Konzepte Hilmar Hoffmans („Was wichtig ist, ist geistige Aufklärung und kulturelle Bildung“) und Hermann Glasers („Kultur ist etwas, das man wie soziale oder politische Probleme anpacken soll“) beeinflussten die Hochschulentwicklungsplanung. Am 26. Januar 1994 bewarb sich Wolfgang Schneider auf die Professur. Die damals, vor Gründung der öffentlich-rechtlichen Stiftung Universität Hildesheim mit eigenem Berufungsrecht, schwerfälligen Prozesse führten erst im Dezember 1994 zu den Vorstellungsgesprächen. Schneider trug zum Thema „Kultur für alle! Auch für Kinder? Plädoyer für eine Sinnlichkeit in jungen Jahren“ vor und gestaltete ein Seminar über „Arbeitsfelder kultureller Jugendbildung“. Er überzeugte die Berufungskommission und den Fachbereichsrat, so dass am 26. Juli 1996 die Ruferteilung durch das Niedersächsische Wissenschaftsministerium erfolgte. Auch die Berufungsverhandlungen zogen sich hin. Das lag allerdings zum Teil beim Kandidaten selbst. Das Berufungsangebot der Hochschule reichte ihm nicht, er bat um Nachverhandlungen. Schneider wollte in Absprache mit dem Fachbereich ein eigenes „Institut für Kulturpolitik“ aufbauen und verlangte dafür eine umfangreiche Personal- und Sachmittelausstattung. Schließlich ging es darum, das Institut „im europäischen Kontext (zu) profilieren“, so sein Anspruch. Er setzte sich durch und nahm schließlich am 5. Februar 1997 den Ruf an. Mit Wirkung zum 1. März 1997 wurde die erste Universitätsprofessur für Kulturpolitik in Deutschland besetzt. Im gleichen Jahr gründete die Hochschule das Institut für Kulturpolitik. Parallel dazu wurde Wolfgang Schneider zum Vorsitzenden von ASSITEJ Deutschland gewählt. 1999 wählte ihn ASSITEJ zu ihrem Vizepräsidenten, ein Amt, das er bis 2002 innehatte, danach wurde er bis 2011 der Internationale Präsident. Aber auch Niedersachsen kam nicht zu kurz: 1997 wurde Schneider Vorsitzender des Theaterbeirats des Landes. Neun Jahre übte er dieses Ehrenamt aus. Darüber hinaus war Schneider von 2003 bis 2007 Mitglied der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ des Deutschen Bundestages.

Dem fulminanten Start folgten bis heute außerordentlich ertragreiche Jahre, in Forschung und Lehre, Transfer und Kooperation und nicht zuletzt im Bereich der Internationalisierung. Zu den Voraussetzungen zählte eine sehr erfolgreiche Teambildung. Den Bereich Kulturvermittlung verantwortet die Institutskollegin Birgit Mandel. Später wurde für den Bereich Kulturelle Bildung Vanessa Reinwand-Weiss gewonnen. Für die Beziehungen zur Université de Provence und den Doppelstudiengang übernahm der aus dem Wissenschaftsministerium gewechselte Lothar Prisor Verantwortung. Später kamen als wissenschaftliche Mitarbeiter*innen Daniel Gad und Julia

Speckmann hinzu, um nur zwei zu nennen, deren Arbeit für die Institutsentwicklung von besonderer Bedeutung ist. Mit der Ehrenpromotion von Hilmar Hoffmann wurde dieser enger in die Lehrtätigkeit einbezogen. Die frühere Direktorin des Zentrums für Kulturforschung in Bonn und heutige Präsidentin des Deutschen Kulturrates, Susanne Keuchel, und der frühere Generalsekretär des Bundesverbandes deutscher Stiftungen in Berlin und heutige Anwalt und Stiftungsmanager, Hans Fleisch, ergänzen bis heute sowohl die empirische Kulturforschung als auch die juristischen und Managementfunktionen der Kulturpolitik vor allem in der Lehre. Sie erhielten beide Honorarprofessuren. Ausländische Wissenschaftler wie Jonathan Vickery vom Center for Cultural Policy Research der University of Warwick, Serhan Ada von der Bilgi University in Istanbul und der langjährige, enge Kooperationspartner Yannick Butel aus Marseille trugen zur Internationalisierung der Forschungsprojekte bei. Mit der Universität in Aix und Marseille wurde 2003 das Doppeldiplom in „Kulturvermittlung/Médiation Culturelle de l'Art“ eingerichtet. Der internationale Studiengang wird seit 2011 als Doppelmaster angeboten. Parallel dazu erfolgte der Aufbau einer internationalen Bachelor-Studienvariante „Kulturpolitik im internationalen Vergleich“. Zusammen mit Daniel Gad und Birgit Mandel beriet Schneider die marokkanische Universität Hassan II in Casablanca beim Aufbau des ersten panarabischen Masterstudiengangs „Cultural Policy and Management“.

Die vielen internationalen Kooperationen brachten der Universität reiche Erträge in Forschung und Lehre. Zu den ganz besonderen Gewinnen zählte 2012 die Verleihung des UNESCO-Lehrstuhls „Cultural Policy for the Arts in Development“. Im Jahr 2014 war die Universität Hildesheim Gastgeber der VII. International Conference on Cultural Policy Research mit 450 Gästen aus 70 Ländern. Die Leistungen des Lehrstuhl-Inhabers veranlasste die UNESCO, den Lehrstuhl für eine weitere Periode bis 2020 zu verlängern. Der Bundespräsident würdigte Schneiders Leistungen in der nationalen und internationalen Kulturarbeit mit der Verleihung des Bundesverdienstkreuzes 1. Klasse.

Wolfgang Schneider und seine Teamkolleg*innen betreuten eine sehr große Anzahl von wissenschaftlichen Abschlussarbeiten. Der Professor für Kulturpolitik widmete sich besonders der Promotionsförderung. Im Verlauf von zwanzig Jahren wurden rund fünfzig Promotionsprojekte erfolgreich abgeschlossen bzw. befinden sie sich aktuell in der Abschlussphase. Das thematische Spektrum reicht von „Fair Cooperation – Partnerschaftliche Zusammenarbeit in der Auswärtigen Kulturpolitik“ über „Kunst. Kultur. Transformation. Rolle und Potenziale von Künstlern als ‚Change Agents‘ im tunesischen Transformationsprozess“ bis zu „Nicht-Besuchersforschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development“ und „Kooperative Kulturpolitik. Strategien für ein Netzwerk zwi-

schen Kultur und Politik in Berlin“. Kultur als Motor für gesellschaftliche Innovation, regional, national und international erscheint als eine Art Leitthema der wissenschaftlichen Arbeit. Dies gilt auch für Wolfgang Schneiders eigene Forschungstätigkeit. Er untersucht die Rolle von Künstler*innen in gesellschaftlichen Transformationsprozessen, die kulturpolitischen Rahmenbedingungen und das Zusammenwirken von Regierungshandeln und zivilgesellschaftlichem Engagement. Mit dem Direktor des Center for World Music der Universität Hildesheim, Raimund Vogels, und der Direktorin des ebenfalls an der Universität angesiedelten Zentrums für Bildungsintegration, Viola Georgi, fand Schneider kongeniale Partner*innen. Gerade Forschungsprojekte mit afrikanischen und arabischen Partner*innen und internationale Konferenzen in afrikanischen und arabischen Staaten zählen zu den Früchten der Arbeit. Schneider ist offen für die Zusammenarbeit, er lädt dazu ein, und Daniel Gad schafft das „organisational framework“, gleich ob in Tunis, Beirut oder Pretoria. Mit Raimund Vogels warb Schneider die DAAD-Graduate School „Performing Sustainability. Culture and Development“ ein; darüber hinaus beim Auswärtigen Amt das Forschungsprogramm „Arts Rights Justice“ und beim Rat für Nachhaltige Entwicklung das Forschungsprogramm „Nachhaltigkeitskultur“.

Wolfgang Schneiders Forschungen bedienen sich methodisch der Diskursanalyse, an teilnehmenden Beobachtungen und der Expert*innen- und Akteur*inneninterviews. Der Schwerpunkt seiner Veröffentlichungen liegt in zahlreichen Sammelbänden zu aktuellen Themen der nationalen und internationalen Kulturpolitik. Zu den jüngeren Veröffentlichungen, häufig herausgegeben mit internationalen Partner*innen, zählen: „Theatre in Transformation. Artistic Processes and Cultural Policy in South Africa“, „Vital Village. Development of Rural Areas as a Challenge for Cultural Policy“, „Partizipation als Programm. Wege ins Theater für Kinder und Jugendliche“, „Künstler. Ein Report. Porträts und Gespräche zur Kulturpolitik“ und „Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis“. Monografien erschienen zu „Kinder- und Jugendtheater in Österreich“ sowie „Kinder- und Jugendtheater in Berlin“. Sein „altes“ Thema wird zusammengefasst in „Theater und Schule. Ein Handbuch zur kulturellen Bildung“. Wolfgang Schneider ist u. a. Herausgeber der Reihen „Auswärtige Kulturpolitik“ (Springer VS), „Studien zur Kulturpolitik. Cultural Policy“ (Peter Lang) und „Kinder- und Jugendtheater der Welt“ (Narr). Seit neunzehn Jahren erscheint „Kultur. Politik. Diskurs. Aus Lehre und Forschung des Instituts für Kulturpolitik“.

Die Schaffung der Professur für Kulturpolitik und die Einrichtung des Instituts für Kulturpolitik zählt zu den wichtigen Strukturentscheidungen der Universität Hildesheim. Beides gilt es auch in Zukunft zu bewahren.

Zu guter Letzt: Von 2001 bis 2009 leitete Wolfgang Scheider als Dekan den Fachbereich Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation der Universität Hildesheim. Er plante mit dem Universitätspräsidenten den Umzug aller kulturwissenschaftlichen Institute auf den Kulturcampus Domäne Marienburg und dessen Ausbau und organisierte mit ihm den Generationswechsel in der Hochschullehrergruppe. Darüber kann nach Öffnung der Archive in dreißig Jahren berichtet werden. Der Präsident dankt für eine enge, vertrauensvolle und ereignisreiche Zusammenarbeit.

Ein Handelsreisender

Grußwort im Namen des Fachbereichs Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation

Stefan Krankenhagen

Wolfgang Schneider ist ein Handelsreisender in Sachen Kultur. Ach so, denken Sie, er macht Geschäfte mit Kultur? Nein, nicht wirklich. Denn ein Handelsreisender ist zuallererst ein Reisender und damit an die lange Tradition der Studienreise gebunden. Reisen waren nicht immer unkomplizierte Last-minute-Flüge mit Priority-Lane. Sie verlangten dem Reisenden etwas ab, zuallererst die Neugier auf das Unbekannte. Aber auch die Verpflichtung, von seinen Reisen etwas mitzubringen. Georg Heinrich Zincke von der Universität Helmstedt riet seinen Kollegen im 18. Jahrhundert dazu, auf ihren Reisen so nützliche Dinge kennen zu lernen wie „Künste, Fabriquen, Manufacturen und Handels-Arten“. Ganz entscheidend an den Reisen früherer Wissenschaftler war deshalb „der Erwerb eines Wissens, welches aus direkter Anschauung gewonnen wurde“, wie Christian von Zimmermann in seinem Buch *Wissenschaftler auf Reisen – reisende Wissenschaftler* schreibt (Zimmermann 2003: 9). Genau in diesem eminenten Sinne, würde ich behaupten, ist Wolfgang Schneider ein Handelsreisender in Sachen Kultur. Er bringt etwas mit: seine Neugier und Menschenfreundlichkeit, seine Student*innen, Kolleg*innen und Doktorand*innen, meistens auch eigene Bücher. Vor allem aber bringt er Ideen mit, den Willen, zusammenzuarbeiten sowie eine bestimmte Vorstellung von Kultur, die durch die Kulturwissenschaften in Hildesheim geprägt wurde. Kultur ist hier ganz entscheidend eine Praxis, über die man nachdenkt und die man selbst vollzieht. Die Anschauung wird nicht nur am Fremden gewonnen, sondern auch am Eigenen erprobt. Mit dieser Ausrüstung zieht er los: nach Istanbul und Peine, Kapstadt und Casablanca, in die Kinder- und Jugendtheater, zur Kulturpolitischen Gesellschaft und in die Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages. Entsprechend beladen kommt er auf der Domäne an, ein Handelsreisender in Sachen Kultur und ihrer politisch-institutionellen Bedingungen wie Möglichkeiten. Der UNESCO-Lehrstuhl „Cultural Policy for the Arts in Development“ ist wohl das größte Geschenk, das er dem Fachbereich – und seinem Institut – gemacht hat (sicher auch das arbeitsintensivste für alle Beteiligten). Der Doppelmaster „Kulturvermittlung/ Médiation Culturelle de l’Art“ mit der Universität Aix-Marseille oder die

in Hildesheim stattfindende ARTS RIGHTS JUSTICE ACADEMY sind weitere funkelnde Mitbringsel seiner Reisen und Verbindungen. Der Fachbereich Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation hat ungemein davon profitiert, einen solch versierten Kollegen in seinen Reihen zu haben und ist ihm zu großem Dank verpflichtet. Wolfgang Schneider wiederum hat davon profitiert, dass es an seinem Institut viele Kolleg*innen gibt, die seine Leidenschaft für regionale, nationale und internationale Kulturpolitik auf allen Ebenen teilen und unterstützen. Auch ihnen gilt dieses Grußwort: kein Handelsreisender ohne gute Infrastruktur. Wohl dem, der so ein reiches Arbeitsleben führen durfte, werden Sie denken. Und da haben Sie Recht: Alles Gute, Wolfgang Schneider.

Literaturverzeichnis

Zimmermann, Christian von (Hg.) (2003): *Wissenschaftliches Reisen – reisende Wissenschaftler. Studien zur Professionalisierung der Reiseformen zwischen 1650 und 1900*. Cardanus. Jahrbuch für Wissenschaftsgeschichte 3.2002, Heidelberg.

Wolfgang Schneider – ein Leben voller Engagement für die Gerechtigkeit

Von Deinem Freund Yannick

Yannick Butel

(Übersetzung: Natalie Meissner)

Du hast Dich also entschieden, das Weite zu suchen, mein Freund!

Weißt Du, lieber Wolfgang, ich denke an jenen Tag im November 2018 in Marseille, als Du mir gesagt hast, es sei für Dich an der Zeit, die „Verantwortung aus der Hand“ zu geben. Und ich erinnere mich sehr gut, dass mich diese Ansage, während wir beide durch ein Fenster in die Ferne schauten, berührte. Ja, ich war bewegt, nun zu wissen, dass sich unsere Arbeitsbeziehung, an die wir eine Freundschaft geknüpft haben, dem Ende zuneigte. Und Du wirst verstehen, dass wenn eine Freundschaft fortbesteht, sie auch auf dieser Arbeit weiter aufbaut, die wir im Rahmen unseres deutsch-französischen Programms seit 2001 geleistet haben. Ich werde auf diesen Punkt gleich zurückkommen, aber zuvor will ich Dich nicht etwa ehren, auch nicht einen Lobgesang schreiben, aber ich will ganz einfach von dem Menschen berichten, der Du bist.

„Du bist eine ganz schöne Kanone [un sacré pistolet]“, hätte mein Großvater gesagt. Ja, eine „ganz schöne Kanone“. Auf Französisch und insbesondere im Argot bezeichnet diese Wendung jemanden, der Kraft hat. Jemand, der sich in Situationen und Ereignissen nicht unterkriegen lässt. Jemand, der auch schlau ist und eine komplizierte Situation zu seinen Gunsten wandeln kann. Du bist „eine ganz schöne Kanone“, denn Du hast einen seltenen und angeborenen Sinn für Diplomatie und Politik. Das ist etwas, das ich immer an Dir bemerkt habe bei unseren internationalen Treffen, da wo Du an dem gearbeitet hast, was Dein Leben, Dein ganzes Denken ausmacht: Gerechtigkeit.

Ja, mein Freund, Du bist ein Typ, der allem den großen Gedanken, den wunderbaren Gedanken der Gerechtigkeit vorangestellt hat. Ein Gedanke, ohne den diese Welt nicht erlebbar und ertragbar wäre. Ein Gedanke, der vielleicht immer am Horizont geschrieben bleibt, der Dich stets geleitet hat.

Ich glaube, diese Gerechtigkeit – so konnte ich es beobachten – lag Dir am Herzen, wenn Du mit Deinen Studierenden, Deinen Doktorand*innen im Gespräch warst. Als Diplomat, der Du bist, als politischer Mensch, der Du immer warst, hast Du immer den Dialog, das Zuhören und den Rat be-

wahrt. Deine tägliche Praxis als Professor gründete auf genau diesen Prinzipien. Aber diese Prinzipien waren nicht die Finalität deiner Beziehungen zu diesen jungen Forscher*innen. Diese Prinzipien ermöglichten es Dir, sie zum Ort der Gerechtigkeit zu bringen. Du hast sie implizit oder explizit dazu aufgefordert, zu arbeiten, zu befragen, die treibende Kraft zu sein, welche die Schwachstellen einer Welt, die Gesellschaftsabbründe, ausfindig macht. Und selbstverständlich, da Dein wissenschaftlicher Forschungsbereich Kunst, Kultur und Kulturpolitik betrifft, hast Du Generationen von Studierenden auf diese fundamentale Fragestellung hin orientiert, die „das Recht der Völker auf Kultur und Kunst“ formuliert. Dieser Leitgedanke des Rechts ist direkt mit Deiner Sorge um Gerechtigkeit verbunden.

Lieber Wolfgang, gewisse Akademiker*innen und Intellektuelle investieren in das theoretische Feld der Begriffe und manchmal bleibt die Validierung der Theorie dann das einzige Ziel der Forschung. Die theoretische Debatte reißt es mit sich mit.

Bei Dir war die Theorie nie von der Praxis getrennt. Sie war nie von ihrer praktischen Anwendung im sozialen Feld getrennt, denn Dein Engagement für die Gerechtigkeit hat Dich immer nahe am „wirklichen Leben“ gehalten.

Dieser Gerechtigkeitsgedanke und dieses Engagement haben Dich durch die Welt reisen lassen, um Künstler*innen, Denker*innen und Forscher*innen zusammenzubringen und miteinander in Beziehung zu setzen. Und so hat Dir die UNESCO den UNESCO Chair der Kulturpolitik verliehen. Dieses Engagement und dieser Gerechtigkeitsbegriff sind es, die Dich im Laufe zahlreicher Jahre bewegt haben.

Du hast heute entschieden, Dich von der Akademie, von der Universität zu entfernen. Aber ich bin mir sicher, dass dieses Engagement und dieser Kampf für die Gerechtigkeit in Dir fortbestehen werden. Sie werden bleiben, denn Du hast auf alle Fälle Generationen von Studierenden ausgebildet, die heute von diesen Gedanken geleitet und bewegt werden.

Und da es nun ansteht, Dein Wirken zu bezeugen, weiß ich, dass dies unsere gemeinsam ausgebildeten Studierenden und die Doktorand*innen der Kulturvermittlung und der *Médiation culturelle des arts* anerkennen.

Wolfgang, Du hast gute Arbeit geleistet und Du wusstest, wie man diesen essentiellen Gedanken weitergibt, der gegen Egoismen, Individualismen und in sich gekehrte Gesellschaften kämpft.

Ja, mein lieber großer Freund, Du hast aus Deinem Leben eine Mission gemacht und Du hast diese Mission erfüllt, indem Du unseren Studierenden Lust auf politisches Engagement gemacht hast. Ich muss den Begriff Engagement präzisieren: Das heißt, dass Du, Wolfgang, das Bewusstsein Deiner Student*innen soweit geweckt hast, dass sie heute wissen, dass Gleichgültigkeit, Resignation und Aufgabe inakzeptabel sind für Bürger*innen und Forscher*innen.

Ich erinnere mich noch an Deine Reaktion, mein Freund, als wir im Goethe-Institut Paris im November 2015 Dein Buch „*Les Politiques Culturelles allemandes, un état des lieux*“ präsentierten. Ein Buch Deiner Gedanken, das wir ins Französische übersetzt und im Universitätsverlag Presses universitaires de Provence veröffentlicht hatten.

Ich erinnere mich an den Augenblick, indem ich Dir im Vertrauten sagte, dass „es ein terrorisierendes Buch [c'était un livre terrorisant]“ sei. Du hast „terroristisches“ verstanden. Und darüber lache ich noch heute. Ja, es war ein „terrorisierendes“ Buch und vielleicht auch ein bisschen „terroristisch“. Ich möchte Dir ganz einfach sagen, dass ein gewisser bewaffneter Terrorismus unmenschlich und unzulässig ist; das Buch aber war ganz im Gegenteil für jene „terrorisierend“, die gegenüber den zahlreichen Problemen und Herausforderungen dieser Welt inaktiv und taub bleiben. Ja, Du hast ein krasses Buch geschrieben, mein Kamerad. Ein Buch, das fordert, dass sich die politischen Verantwortlichen der Ansprüche, die sie haben sollten, bewusstwerden. Dein Buch forderte, dass die Politiker*innen verstehen sollten, dass Bildung, Kulturvermittlung, Partizipation, Schulung und Kultur für jeden ein Recht sein sollten. Und im ganzen Buch hast Du immer wieder eindringlich wiederholt, dass es Deiner Meinung nach (und ich teile diese Forderung) keine erfüllte Gesellschaft gibt ohne eine konstante Unterstützung dieser Aufträge durch die Politik (Bildung, Kulturvermittlung, Partizipation, Schulung, Kultur). In diesen Aufträgen liegen die Herausforderungen an die Zukunft unserer Gesellschaften, die Art und Weise wie ihre Mitglieder intelligent und friedlich leben werden. Kunst und Kultur spielt darin eine der Hauptrollen. Und auch da sind Du und ich im Einverständnis, wenn es darum geht, alle daran zu erinnern, dass man sich mit Kunst und Kultur bildet.

Lieber Wolfgang, mein großer Freund, unser deutsch-französisches Master- und PhD-Track-Programm, das die beiden Universitäten Hildesheim und Aix-Marseille verbindet, wird nicht mehr das gleiche sein ohne Dich. Unseren Studierenden und Doktorand*innen wirst Du fehlen und sie wissen, dass auch sie Dir fehlen werden. Wir haben während all dieser Jahre multiple Projekte, Studientage, Symposien, internationale Kolloquien, Veröffentlichungen, Begegnungen, Seminare etc. umgesetzt. Das war natürlich eine wissenschaftliche Aktivität und die Unterstützung der DFH ermutigte uns auf diesem Weg. Aber es war auch jedes Mal ein Zusammenkommen, wo sich ein kleines Stück Europa um eine bessere Welt sorgte, nicht nur europäisch, auch international und mediterran.

Ich denke, Wolfgang, dass Du einen zur Welt hin geneigten Humanismus unserer Epoche verkörperst. Das ist der Eindruck, den ich von Dir behalte. Es ist dieser Gedanke, der mich erfüllt. Bis bald Wolfgang.

Wolfgang Schneider, une vie d'engagement pour la justice

Alors tu as décidé de prendre le large mon ami !

Tu sais, cher Wolfgang, je pense à ce jour de novembre 2018, à Marseille, où tu me dis qu'il est temps pour toi de « passer la main ». Et je me souviens très bien que cette annonce, alors que nous sommes tous les deux à regarder au loin par une fenêtre, m'a ému. Oui, j'ai été ému de savoir que notre relation de travail à laquelle nous avons substitué une relation d'amitié était arrivée à son terme. Et tu comprendras que si l'amitié demeure, elle se fonde aussi sur ce travail que nous avons accompli dans le cadre de notre programme franco-allemand depuis 2001. J'y reviendrai dans quelques lignes, mais avant je veux non pas te rendre hommage, non pas écrire un texte de louanges, mais peut-être et simplement témoigner de l'homme que tu es.

« Tu es un sacré pistolet » aurait dit mon grand-père. Oui, un « sacré pistolet ». En français, et notamment dans l'argot français, cette expression désigne quelqu'un qui a de la ressource. Quelqu'un qui ne se laisse pas abattre par les situations et les événements. Quelqu'un qui est aussi malin et qui sait tourner une situation compliquée à son avantage. Tu es « un sacré pistolet », car tu as un sens rare et inné de la diplomatie et de la politique. C'est quelque chose que j'ai remarqué chez toi, lors de nos rencontres internationales, où tu oeuvrais à ce qui a fait ta vie, toute ta vie je pense : la justice.

Oui, mon ami, tu es un type qui a mis au-dessus de tout la grande idée, la magnifique idée de justice. Une idée sans laquelle ce monde n'est pas viable. Une idée qui est peut-être toujours inscrite à l'horizon, mais une idée qui t'a guidée.

Cette justice, je pense, j'ai pu observer qu'elle t'était chère quand tu dialogues avec tes étudiants, avec tes doctorants. En diplomate que tu es, en homme politique que tu as toujours été, tu as toujours préservé le dialogue, l'écoute et le conseil. Ta pratique quotidienne de professeur s'est fondée sur ces principes. Mais ces principes n'étaient pas la finalité de ton rapport à ces jeunes chercheurs. Ces principes te conduisaient à les amener à l'endroit de la justice. Tu leurs demandais implicitement ou explicitement de travailler, d'enquêter, d'être les « chevilles ouvrières » qui mettent en évidence les défaillances d'un monde, les dérives de nos sociétés. Et, bien entendu, comme ton périmètre de recherche scientifique concerne l'art, la culture, la culture politique, tu as orienté des générations d'étudiants vers ce questionnement fondamental qui articule « le droit à la culture et aux arts des peuples ». Et cette idée de « Droit » est directement liée à ton souci de justice.

Cher Wolfgang, certains universitaires et intellectuels investissent le champ théorique des idées et parfois la validation de la théorie s'apparente à la seule fin de la recherche. Le débat théorique l'emporte sur le reste.

Chez toi, la théorie n'a jamais été séparé de la pratique. Elle n'a jamais été séparé de son application pratique dans le champ social parce que ton engagement pour la justice t'a toujours tenu au plus proche de la vie.

Cette idée de justice et cet engagement t'ont conduit à travers le monde à mettre en relation et à réunir des artistes, des penseurs, des chercheurs. Et alors que l'Unesco t'a attribué la chaire de Culture Policy, c'est cet engagement et cette idée de justice qui t'ont animé pendant ces nombreuses années.

Tu as décidé aujourd'hui de t'éloigner de l'académie, de l'université. Mais je suis certain que cet engagement et ce combat pour la justice demeureront chez toi. Ils demeureront car de toutes les manières tu as formé des générations d'étudiants qui sont aujourd'hui animés par ces pensées. Et puisqu'il m'est permis aujourd'hui de témoigner de ton action, je sais que les étudiants et les doctorants de médiation culturelle des arts et de Kulturvermittlung que nous formons ensemble ont ce souci de la justice en eux.

Wolfgang, tu as bien travaillé et tu as su transmettre cette idée essentielle qui lutte contre les égoïsmes, les individualismes et les sociétés repliées sur elles-mêmes.

Oui, mon cher grand ami, tu as fait de ta vie une mission et tu as rempli cette mission en donnant à nos étudiants le goût politique de l'engagement. C'est-à-dire, et je dois préciser cette idée d'engagement, que toi, Wolfgang, tu as mis en éveil les consciences de tes étudiants au point qu'ils savent que l'indifférence, la résignation, l'abandon... sont inacceptables pour le citoyen, pour le citoyen-chercheur.

Je me souviens encore, mon ami, de ta réaction quand à l'Institut Goethe de Paris, en novembre 2015, nous présentions ton livre *Les Politiques Culturelles allemandes, un état des lieux*. Livre de pensées de toi que nous avons traduit en français et publié aux Presses universitaires de Provence.

Je me souviens de l'instant où en aparté je t'ai dit que « c'était un livre terrorisant ». Tu as compris « terroriste ». Et j'en ris encore aujourd'hui. Oui, c'était un livre « terrorisant » et peut-être un peu « terroriste ». Je voudrai te dire simplement que si un certain terrorisme armé est irrecevable et inhumain ; le livre lui était tout au contraire « terrorisant » pour ceux qui, en responsabilité, demeurent inactifs et sourds aux nombreux enjeux et problèmes de ce monde. Oui, tu as écrit un sacré livre mon camarade. Un livre qui exige que les responsables politiques prennent conscience des exigences qu'ils doivent avoir. Ton livre exigeait que les politiques comprennent que l'éducation, la médiation, la participation, la formation, la culture pour chacun soient un droit. Et tu martelais tout au long de ce livre que, selon toi (et je partage cette revendication), il n'est pas de société accomplie sans un

soutien constant du politique à ces missions (éducation, médiation, participation, formation, culture). Il y avait là, à travers ces missions, l'enjeu même de l'avenir de nos sociétés, la manière dont leurs membres vivront en intelligence et en paix. L'art et la culture y jouent de fait un rôle de premier plan. Et là encore, toi et moi sommes en accord quand il s'agit de rappeler à tous et toutes que l'on séduque à travers la culture et l'art.

Cher Wolfgang, mon grand ami, notre programme de Master et PhD Track franco-allemand qui lie les universités d'Hildesheim et d'Aix-Marseille ne sera plus jamais le même sans toi. Nos étudiants et nos docteurs vont te manquer et ils savent eux aussi que tu vas leur manquer. Nous avons accompli pendant toutes ces années de multiples projets, journées d'études, symposium, colloques internationaux, publications, rencontres, séminaires... C'était bien entendu une activité scientifique et le soutien de l'UFA nous encourageait dans cette voie. Mais c'était aussi, à chaque fois, une réunion où un petit coin d'Europe avait le souci d'un monde meilleur, pas seulement européen, mais international et méditerranéen.

Je pense, Wolfgang, qu'il y a chez toi un humanisme de notre époque, tourné vers le monde. C'est l'idée que je conserverai de toi. C'est cette pensée qui m'habite. Bis bald Wolfgang.

An Academic who does not ignore cultural practice: Wolfgang Schneider

Serhan Ada

As far as I recall, it was the last days of 2011, or the beginning of 2012. The fire burning at Tahrir Square was not yet quite extinguished. We were in Cairo, speaking of things such as cultural policy, the possible contribution of civil society, and the dialogue between Arab countries and Europe. Among participants were representatives of the 15-M (May 15) movement, one of the movements that emerged from Puerta del Sol and other squares in Spain. In their talks, they included quotes from the writings of various thinkers and theorists. I was trying to draw a connection between what they were saying and doing or what they wanted to do in case they succeeded.

On my panel, there was a Tunisian artist. He hadn't arrived at the scheduled time. We were waiting. He could not be reached. After a delay of nearly half an hour, he arrived rubbing his eyes. He had done a kind of stencil workshop with the people in Tahrir. Between late 2010 and early 2011, during the Jasmine Revolution which has shaped Tunisia as it is today, together with his friends from the Ahl-al Kahf collective (in reference to the Companions of the Cave mentioned in the Holy Books), they had produced countless witty, humorous, and deeply thought-provoking stencils, while also teaching how to make them to children. Using a spare language, pausing often, and choosing his words with care, he showed us examples of what he had done. When we mention cultural policy, we are first met by the bewildered looks of our interlocutors, followed by new questions. I believe that this field we call Cultural Policy can turn into a dry discourse if it does not concern itself with what artists do, and with things that are of the earth and deeply embedded within it.

We were at the Goethe-Institut in Cairo. Right next to the Tahrir Square. We saw the gradually thinning crowds as they passed by. At night, the square would become slightly more crowded. Egypt was getting ready for elections.

In our group, there was a German scholar who wore a bow tie. He established warm relationships with everyone. When his turn came, he spoke in a highly intelligible manner about the importance of collaborating and producing together. He explained what he does in a concrete manner. I drew parallels between what this professor I had just met was saying and the Tunisian artist's presentation.

I first met Wolfgang Schneider seven or eight years ago, at a conference on Cultural Policy during those turbulent days in Egypt. Later, we would meet many times, in Beirut, Hildesheim, and of course Istanbul. We have been at places and events with our students, our colleagues, NGO representatives, as well as artists. We have also worked together. My first impression of him has never changed.

I might be mistaken, but I think we met for the second time in Istanbul. He was to teach a module in our Master of Arts in Cultural Management programme. When we met after class, he mentioned a book of his that had also been published in Turkey (Theater for Children – Çocuklar İçin Tiyatro, Mitos Boyut Publishing House (Schneider 2005) – how could I not have heard about it!). Then he took out the notebook in which he had written down what he wanted to discuss with me. After that, whenever we met, we would both note down what we discussed and what we thought we could do together. And I do believe that we've accomplished them all.

I was invited to the inauguration of the UNESCO Chair in Cultural Policy for the Arts in Development at the University of Hildesheim's Department of Cultural Policy. The ceremony was attended by officials of various levels. Despite this, the inauguration ceremony did not consist merely of a series of talks. We were witnessing a session which was accompanied by music designed and presented by the students and teaching staff of the University's departments related to arts and culture. It was obvious from that day that the chair would be worthy its name. The first impression I had in Cairo was thus further strengthened.

Later, when the ICCPR (the International Conference on Cultural Policy Research, which might well be considered THE major conference in our field) was held at Hildesheim, I saw that the university had made the right decision by allocating the "Kulturcampus Domäne Marienburg", which was previously a farm, to the departments related to arts and culture. All throughout this process, and even when introducing researchers to the cultural officials in Berlin, Wolfgang acted as a graceful host, without, in the meantime, neglecting the academic content.

In late 2014, while I was teaching a class on culture and the city for one term at the University of Hildesheim, I got to witness how the department operates. It was a valuable experience for me from two aspects. The first was that the students and faculty intermingled in an open and sharing environment, and that school and life were inseparable for the population of Kulturcampus Domäne Marienburg. Students of all levels contributed alongside and on an equal standing with their professors to all academic work including projects, research, and publications. The second was that the students, all but spontaneously, kept abreast of and engaged with the artistic events and cultural developments in their city of origin, as well as

Germany at large. Undoubtedly this was also thanks to the approach of the programme's founder and director Wolfgang Schneider, who never separates research and education from practice. The "Hildesheim school" has deeply impacted me in terms of my academic experience.

A short while later, a group of professors and administrators from Hildesheim, along with their students, came to Istanbul Bilgi University. The presidents of the two universities came together and took the first step toward a more comprehensive collaboration. During their visit, we also scheduled a programme to introduce the group to a theatre in Istanbul. The guests visited and watched a play by an independent theatre founded by former students of mine who had transformed a run-down building in the back streets of a very old, extremely busy district in Istanbul where hardware and building materials are sold in the daytime, but which falls silent at night. I'll never forget how Wolfgang's eyes shone during that visit. One could tell that he knew very well what it meant with to create art in difficult and deprived conditions. He was aware from the outset that this thing called cultural policy, which had come to be regarded as an elitist endeavour exclusively befitting experts who work at desks, actually directly concerns the production of artists who touch people's lives, no matter how difficult their own situation is.

Whenever Wolfgang Schneider and I meet, there is always mention of a printed publication. It's either a book freshly off the press, that one gives the other (most often him to me), or one is asking the other to contribute to a publication that is still in the editorial process.

Professional acquaintances can turn into friendship only through work accomplished together, and as you realise that your approaches are similar. This is how my acquaintance of less than a decade with Wolfgang Schneider evolved. The most important evidence of this can be seen in the students of the University of Hildesheim who, through their contributions to my classes in Istanbul, are living representatives of cultural diversity. The work we accomplish together through our UNESCO Chairs in Cultural Policy will further cement this friendship.

Bibliography

Schneider, Wolfgang (2005): "Theater für Kinder und Jugendliche: Beiträge zu Theorie und Praxis (Medien und Theater)", Hildesheim.

Weitermachen und die Freiheit genießen!

Grüße vom Doktorvater

Gerd Taube

Es ist durchaus ungewöhnlich, dass ein Doktorvater seinem ehemaligen Doktoranden Grüße zu dessen Eintritt in den Ruhestand übermittelt. Ich habe in diesem Fall die Ehre, solche Grüße zu übermitteln.

Prof. Dr. Klaus Doderer ist gerade 94 Jahre alt geworden, als ich ihn in Darmstadt besuche. Der Literaturwissenschaftler hat 1963 das Institut für Jugendbuchforschung an der Goethe-Universität in Frankfurt als erstes Spezialinstitut für Kinder- und Jugendliteratur an einer deutschen Universität gegründet und ist bis 1990 dessen Direktor gewesen. Er hatte Mitte der 1980er Jahre die Dissertation Wolfgang Schneiders über das neorealistische Kindertheater betreut.

Als ich ihn bitte, sein Verhältnis zu Wolfgang Schneider zu beschreiben, antwortet er ohne Umschweife. „Kameradschaftlich. Wir sind befreundete Kollegen. Jetzt. Aber es begann ja damit, dass ein Student in meine Sprechstunde kam und sagte, er sei Student an einer anderen Hochschule. Ob ich bereit wäre, ihn in meinem Institut zum Studium anzunehmen. Und da habe ich nichts dagegen gehabt. Und so kam er aus Rheinland-Pfalz, wo er an einer pädagogischen Hochschule studierte. So kam er dann nach Frankfurt an mein Institut. Und es stellte sich schnell heraus, dass er so ein initiativer Student war. Dass er auch von sich aus Ideen entwickelt hat und nicht immer auf die Ideen des Dozenten angewiesen war. Ja, ja. Er war immer ein Initiativmensch, der gar nicht viele Anregungen brauchte, sondern Anregungen von sich aus gegeben hat.“

Auf die starke Eigeninitiative, die ausgeprägten Interessen und klaren Vorstellungen seines ehemaligen Studenten und späteren Mitarbeiters kommt Klaus Doderer in unserem Gespräch noch häufig zu sprechen, wenn er ihn beschreibt. Diese Eigenschaften seien die Grundlage für „eine Art Diskussionsebene paritätischer Art“ zwischen ihnen, wie Doderer das nennt.

Die Arbeit von Wolfgang Schneider am Institut, von 1984 bis 1989 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter, hat ihre Spuren hinterlassen. Daran erinnert sich Klaus Doderer noch genau. Das Theater für Kinder und Jugendliche und die dramatische Literatur für das junge Publikum wurde seitdem selbstverständlich als integrativer Teil der Kinder- und Jugendliteratur begriffen und in Forschung und Lehre gleichberechtigt neben den anderen kinder- und jugendliterarischen Gattungen beachtet. Dann kommt er auf Wolfgang Schneiders Reiselust und Neugier auf die Welt zu sprechen, aus

denen schon zu den Zeiten am Frankfurter Institut rege Exkursionsaktivitäten und Ausflüge in die Praxis im Ausland erwachsen sind. Die Gründung des Kinder- und Jugendtheaterzentrums, die Wolfgang Schneider in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre wesentlich mitbetrieben hatte, ist für Doderer noch heute die logische Konsequenz aus den theoretischen und praktischen Interessen seines ehemaligen Doktoranden.

Daraufhin befragt, wie er dessen Berufsweg weiterverfolgt hat, erinnert sich Klaus Doderer an einen Vortrag an der Universität Hildesheim, zu dem ihn Wolfgang Scheider eingeladen hatte. „Und wenn ich mich nicht irre, ist er mal sogar zum Dekan des Fachbereichs gewählt worden.“ Doderer sagt das mit Bewunderung und fügt hinzu: „Also das zeigt, er hat sich nicht gesträubt gegen solche Posten, die man mal nebenher noch übernehmen muss, um die Sache voranzutreiben und um Einfluss nehmen zu können.“

Gegen Ende des Gesprächs fällt ein nachdenklicher Satz von Klaus Doderer: „Ja, der Wolfgang hat meine Grundvorstellungen verwirklichen können. Das muss ich schon sagen.“ Ich frage nicht näher nach, denn Doderers Blick ist in die Weite geschweift. Vom Fenster aus kann man in der Ferne die Höhenzüge des Odenwalds sehen.

Zum Abschluss des Gesprächs frage ich ihn, was er dem künftigen Ruheständler mit auf den Weg geben kann. Doderer überlegt kurz und antwortet noch kürzer. „Weitermachen!“ Dann lacht er und fügt hinzu: „Und die Freiheit genießen! Ich kann nur sagen, was ich gemacht habe. Ich habe zwar keine Lehraufträge und keine Verpflichtungen mehr, obwohl man als Emeritus natürlich auch Prüfungen abhalten kann und alles Mögliche. Aber ich habe die Freiheit genutzt, meine besonderen Interessen an meinem Fachgebiet weiter zu verfolgen, beispielsweise die Illustrationskunst in Kinder- und Jugendbüchern.“

Als ich nach unserem Gespräch schon im Gehen bin, überreicht mir Klaus Doderer noch ein kleines Buch als Geschenk: „Wir haben ja heute nur über den Wolfgang geredet. Hier ist eine kleine Schrift von mir, die ist erst kürzlich herausgekommen, da können Sie etwas über mich nachlesen.“ Mir wird noch einmal klar, das Paritätische, das Ausgewogene, die Ebenbürtigkeit seines Verhältnisses zu Wolfgang Schneider sind ihm als sein ehemaliger Lehrer immer noch wichtig.

Who makes up the rules?

Where do all the boxes
we think in come from?

When confronted with
problems that are said
to be 'inherent to the
system', do you have no
choice but to remain
impotently complicit?
If you do have a choice:
how do you turn your
back on the whole thing?

Is great power
invariably twinned
with great
responsibility?

How to do things with raising questions?

Annäherungen an eine Theorie der Kulturpolitikforschung

Kulturpolitikforschung als interdisziplinäre Wissenschaft

Eine Beobachtung zur aktuellen Situation

Aron Weigl

Mit Wolfgang Schneiders über 20-jährigem Wirken als Professor am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim geht eine umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diversen kulturpolitischen Themenfeldern einher. Auf Basis dieser Gesamtheit an Forschungsansätzen und -projekten, die im vorliegenden Buch deutlich wird, soll im Folgenden befragt werden, was eine Kulturpolitikwissenschaft (im deutschsprachigen Raum) ausmachen kann. Da die Beforschung von kulturpolitischen Phänomenen aufgrund der interdisziplinären Ausrichtung des Praxisfeldes besonderen Bedingungen unterworfen ist, sollen insbesondere diese Zusammenhänge näher untersucht werden. Es soll dabei keine abgeschlossene Definition und Beschreibung einer Kulturpolitikwissenschaft geschehen, sondern vielmehr ein Verständnis unter vielen dargelegt werden, das aus der Hildesheimer Lehre und Forschung entwachsen ist.

Vielfalt der kulturpolitischen Praxis

Um beschreiben zu können, was Kulturpolitikwissenschaft sein kann, ist es notwendig, in einem ersten Schritt den zu beforschenden Gegenstand zu thematisieren. Dabei soll hier nicht das Feld „Kulturpolitik“ systematisch und umfassend beschrieben werden – das ist bereits hinlänglich geschehen –, sondern lediglich das charakterisierende Element der Vielfalt im Fokus stehen: Kulturpolitik ist nicht ein spezifisches Politikfeld, sondern „sie besteht aus verschiedenen Feldern“ (Fuchs 2007: 31).

Diese wissenschaftliche Feststellung findet ihr Äquivalent in der kulturpolitischen Praxis. Nicht erst seit den 1970er-Jahren mit dem Postulat „Kulturpolitik ist Gesellschaftspolitik“ (Spielhoff 1976) betrifft Kulturpolitik unterschiedliche gesellschaftliche Bereiche. Ausgehend von einem weiten Kulturbegriff vermittelt Kulturpolitik „zwischen dem ‚Wirkungsfeld‘ und dem ‚Handlungsfeld Kultur‘, also zwischen gesellschaftlicher Situation/Entwicklung einerseits und staatlichem/kommunalem Handeln im Blick darauf andererseits“ (Deutscher Bundestag 2007: 51).

Für die Beschreibung des Forschungsfeldes in Deutschland ist v. a. diese auf der deutschen Entwicklungsgeschichte basierende Definition von Rele-

vanz. Doch auch die im Rahmen des UNESCO-Übereinkommens über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen formulierte Definition verdeutlicht, dass Kulturpolitik grundsätzlich auf den Ebenen des Individuums ebenso wirkt wie auf der gesellschaftlichen Ebene und dass die Frage nach der Teilhabe am kulturellen Leben elementar für sie ist:

„Kulturpolitik und kulturpolitische Maßnahmen‘ bezieht sich auf die Politik und die Maßnahmen im Zusammenhang mit Kultur auf lokaler, nationaler, regionaler oder internationaler Ebene, die entweder Kultur als solche zum Gegenstand haben oder darauf abzielen, sich unmittelbar auf die kulturellen Ausdrucksformen von Einzelpersonen, Gruppen oder Gesellschaften auszuwirken, einschließlich des Schaffens, der Herstellung, der Verbreitung und des Vertriebs kultureller Aktivitäten, Güter oder Dienstleistungen sowie des Zugangs zu ihnen.“ (Deutsche UNESCO-Kommission 2006: Art. 4.6)

Die Erforschung dieser gesellschaftlichen, aber auch der individuellen Dimensionen von Kulturpolitik ergibt sich aus den verschiedenen politischen Handlungsfeldern. Ähnlich wie in der Politikwissenschaft ist es auch in der Kulturpolitikforschung das Ziel, nicht nur politische Strukturen und Prozesse im engeren Sinne zu beforschen, sondern die größeren Zusammenhänge zu berücksichtigen, in denen sich die politische Praxis bewegt:

„Weil Politik im Kern auf die verbindliche Gestaltung menschlichen Zusammenlebens abhebt, reichen die Einflüsse, die Normsetzungen, die aus der Politik kommenden Möglichkeiten und Zwänge erkennbar in fast alle Lebensverhältnisse hinein, und daher kann man umgekehrt das Wirtschaftliche, Juristische, Gesellschaftliche usw. kaum vom Politischen trennen.“ (Mols 2018: 51)

Für die Kulturpolitikforschung ergibt sich in diesem Sinne eine Vielzahl an Subfeldern der kulturpolitischen Praxis, die sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Wirkungsebene zu erforschen sind:

- Künste: In engem Bezug zu den verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen stehen die spezialisierten kulturpolitischen Bereiche wie Theaterpolitik, Museumspolitik, Musikpolitik, Filmpolitik etc.
- Governance: Dieser Bereich betrifft insbesondere die kulturpolitische Konzeption, Administration und Steuerung durch öffentliche, marktorientierte und zivilgesellschaftliche Akteur*innen.
- Außenpolitik/Internationale Beziehungen: Auf Basis der politischen Praxis in Deutschland ist es das Feld der Auswärtigen Kulturpolitik, das eng mit bildungs- und entwicklungspolitischen Fragestellungen verweben ist.
- Entwicklung: Das betrifft sowohl die zivilisatorische Entwicklung in globalem Kontext als auch die Entwicklung der lokalen Lebens-

- räume des Menschen, also z. B. in Form von Kulturentwicklungsplanung in urbanen und ruralen Räumen.
- Bildung: Insbesondere im Rahmen der Kulturellen Bildung, der Kulturvermittlung und einer adressat*innenorientierten aktivierenden Kulturpolitik stellt der Querschnittsbereich zu schulischer und außerschulischer Bildung ein wichtiges Subfeld dar.
 - Management: Fragen des Managements finden Eingang in die Subfelder Kulturmanagement und Kulturbetriebslehre.
 - Wirtschaft: Die ökonomische Sphäre bildet sich v. a. in der Kreativindustrie und der Kulturökonomie ab.
 - Tourismus: Der Kulturtourismus stellt ein weiteres Subfeld der Kulturpolitik dar.
 - Stadtplanung: Kulturpolitik beeinflusst den öffentlichen Raum und berührt stadtplanerische Fragestellungen.
 - Recht: Fragen des Urheberrechts, insbesondere in Bezug auf künstlerische Werke, sind ein wichtiges Beispiel dieses kulturpolitischen Subfeldes.

Die Liste ließe sich leicht fortführen und detaillieren, z. B. in Bezug auf Soziokultur, Kulturerbepolitik, auf Fragen des Postkolonialismus und der Restitution von Kulturgütern, auf Schnittfelder zur Medienpolitik und Fragen der Digitalisierung in Kunst und Kultur etc. Dass sich die Subfelder nicht immer trennscharf voneinander abgrenzen lassen, ist Ausdruck des komplexen Praxisfeldes Kulturpolitik. Zudem eröffnen sich Querschnittsbereiche, die mehr oder weniger alle Subfelder betreffen. Dazu gehören Fragen der Inter- und Transkulturalität sowie der Partizipation und Teilhabe an kulturpolitischen Strukturen und Prozessen.

Spezialisierung und Öffnung der kulturpolitischen Forschung

Die Vielfalt des Praxisfeldes verlangt von der Kulturpolitikwissenschaft ähnlich wie in der allgemeinen Politikwissenschaft die Integration von Nachbardisziplinen. Die Kulturpolitikforschung muss allerdings darüber hinaus u. a. kultur- und kunstwissenschaftliche Disziplinen berücksichtigen, will sie ihrem Gegenstand gerecht werden, der in der gesellschaftlichen Praxis mit anderen Feldern korreliert.

Selbst eng abgegrenzte Forschungsthemen kommen nicht umhin, unterschiedliche Fachzusammenhänge und -zugänge zu berücksichtigen. Die Beforschung von Kulturpolitik erschöpft sich in diesem Sinne nicht als eine Teildisziplin von Politikwissenschaft im Rahmen von Politikfeldanalysen – wengleich diese ein zentrales Einsatzgebiet darstellen (vgl. Wagner 2010).

Vielmehr sind verschiedene Forschungsansätze eingeschlossen, die in der Gesamtheit den Forschungsbereich beschreiben, insbesondere die folgenden:

- philosophisch-phänomenologische Ansätze,
- geschichtswissenschaftliche Ansätze,
- politikwissenschaftliche Ansätze,
- soziologische Ansätze,
- kulturwissenschaftliche Ansätze,
- wirtschaftswissenschaftliche Ansätze,
- wissenschaftstheoretische Ansätze.

Da die Beforschung unterschiedlicher Subfelder verschiedene methodische Herangehensweisen und inhaltliche Expertisen braucht, verwundert es nicht, dass Spezialisierungstendenzen in der Kulturpolitikforschung zu beobachten sind. Da sich die Subfelder der Kulturpolitik meist überschneiden, steht demgegenüber das Erfordernis, sich als Forscher*in in verschiedenen Bereichen bewegen zu können. Das zeigen etliche Hildesheimer Forschungen wie u. a. das Dissertationsprojekt des Autors, das die Handlungsfelder Auswärtige Kulturpolitik und Kulturelle Bildung zusammendachte (vgl. Weigl 2016). Kulturpolitikwissenschaftler*innen sind notwendigerweise spezialisierte Generalist*innen.

Die angelsächsische Forschungsgemeinschaft, die sich verstärkt mit der Frage nach der Verfasstheit von Kulturpolitikforschung beschäftigt, konstatierte zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine Spannung zwischen den unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen, die sich mit Kulturpolitik befassen (vgl. Bennett 2004). Und noch immer werden Abgrenzungstendenzen unterschiedlicher Disziplinen in Bezug auf den Gegenstand Kulturpolitik wahrgenommen: „As such, cultural policy is defined differently by each discipline that claims it as a legitimate object of study.“ (Paquette/Redaelli 2015: 77) Nicht als Teilaufgabe eines Lehrstuhles für Politikwissenschaft, für Betriebswirtschaftslehre oder für Kulturwissenschaft, sondern als ein eigenständiges Institut für Kulturpolitik mit einem Lehrstuhl für Kulturpolitik war es möglich, die von den angelsächsischen Kolleg*innen geortete Gefahr der einseitigen Betrachtung und Herangehensweise zu umgehen. Es existierte keine spezifische Forschungstradition, der man hätte folgen können oder müssen. Es galt, diese Tradition überhaupt erst zu etablieren.

Dass dies gelungen ist, lässt sich auf Basis der Analyse der über 20-jährigen Forschungsgeschichte am Institut für Kulturpolitik ablesen. Als ein besonderer Forschungsgegenstand hat sich dort z. B. die Auswärtige Kulturpolitik herausgebildet – nicht zuletzt durch das besondere Forschungsinteresse des Institutsdirektors (vgl. Schneider 2008). Einerseits stellt dieser Forschungs-

zweig einen spezialisierten Bereich dar, dem Theorien der Außenpolitik und der Internationalen Beziehungen sowie der Inter- und Transkulturalität zugrunde liegen. Andererseits bleibt es nicht aus, bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung andere Subfelder miteinzubeziehen, wie Kulturadministration und -steuerung, künstlerische Fachpolitiken, die Bereiche Entwicklung und Bildung bis hin zu Konflikt-/Friedensforschung. Kulturpolitikforschung muss also immer wieder aufs Neue mit dem thematischen Fokus die Ränder abstecken und Begriffe definieren, nicht zuletzt, was mit „Kultur“ in Kulturpolitik gemeint ist, sodass auch kulturwissenschaftliche und -philosophische Auseinandersetzungen nicht ausbleiben.

Das große Verdienst der von Wolfgang Schneider etablierten Kulturpolitikforschung in Hildesheim ist, dass sich die Forschungsthemen, obwohl das Institut am Fachbereich der Kulturwissenschaften angesiedelt ist, stark in Bezug zu anderen Fachzusammenhängen verorten und auf verschiedene Theorien und Methodologien Bezug nehmen. Zwar stehen im Hildesheimer Geist erst einmal die Künste im Zentrum von Kultur, doch die Öffnung der Forschung für wissenschaftliche Mitarbeiter*innen und Doktorand*innen mit anderen, sehr diversen wissenschaftlichen Hintergründen haben die Perspektiven der Kulturpolitikforschung erweitert. Unterschiedliche Ansätze und Expertisen konnten miteinander in Kontakt kommen und sich gegenseitig inspirieren – in Forschungsprojekten des Instituts und nicht zuletzt bei den regelmäßigen Doktorand*innenkolloquien.

Ausdifferenzierung der methodischen Ansätze

Mit der interdisziplinären Ausrichtung von Kulturpolitikforschung geht eine methodologische Vielfalt einher. Ohne diesen Methodenpluralismus ist Kulturpolitikwissenschaft nicht denkbar. Neben deduktiven, von Theorien ausgehenden Ansätzen spielen die induktiven, empirischen Herangehensweisen eine wichtige Rolle. Die bislang zur Verfügung stehenden sozialwissenschaftlichen Methodentheorien und Erhebungsmethoden bieten dafür einen guten Fundus und erfüllen viele Bedarfe der Kulturpolitikforschung.

Die Grounded Theory (vgl. Breuer et al. 2018) als grundlegendes Verständnis von sozialwissenschaftlichen Forschungsprozessen bildet dabei eine gute Basis. Je nach Forschungsziel können davon ausgehend Weiterentwicklungen oder Modellbildungskonzepte wie die Situationsanalyse (vgl. Clarke 2012) hilfreiche Ansätze darstellen. Bei einer Forschungsorientierung auf an kulturpolitischen Prozessen beteiligte und von ihnen betroffene Akteur*innen bieten sich Akteur-Netzwerk-Theorien (vgl. Latour 2005; Belliger/Krieger 2006) als Ansatz an. Bei der Frage danach, was kulturpolitische Programme bewirken, sind Konzepte wie die Contribution Analysis (vgl. Mayne 2008) eine mögliche Herangehensweise.

Hinzu kommen Listen an Erhebungs- und Auswertungsmethoden, wobei die sozialwissenschaftlichen Möglichkeiten (z. B. verschiedene Interviewformate, Fokusgruppen, (schriftliche) Befragungen sowie qualitative Inhaltsanalysen, statistische Analysen, Triangulationen) am umfangreichsten sind. Dennoch sind auch hier Optionen anderer Disziplinen denkbar wie z. B. Diskursanalysen und bislang noch weniger genutzte ethnologische oder künstlerische Verfahren.

Für die Kulturpolitikforscher*innen ergeben sich damit Herausforderungen bei der Wahl der zielführenden Methodik. Die Methodenkenntnisse schränken oftmals die Wahlmöglichkeiten ein. So kommen meist dem/der Forscher*in bekannte Ansätze zur Anwendung, ohne dass diese Entscheidung einer näheren Überprüfung unterzogen würde, obwohl möglicherweise ein anderer Ansatz das Erreichen der Forschungsziele eher unterstützen könnte. Wenn allerdings bewusst aus einem pluralen Methodenpool ausgewählt wird, braucht es eine Klarheit darüber, welche Vor- und Nachteile mit den jeweiligen Methoden einhergehen, wie Gray konstatiert:

„It is certainly not the case that analysts can simply pick and choose from the range of methodologies and research findings that are available without being aware of these theoretical issues and how they can serve to constrain the potential paths to analysis that are available to the analyst.“ (Gray 2010: 226)

Zudem sind Kompetenzen zur Nutzung der unterschiedlichen Methoden notwendig. Um zu Entscheidungen zu kommen, braucht ein*e Forscher*in also ein grundlegendes Verständnis aller zur Verfügung stehenden Methoden, ohne dabei alle anwenden zu müssen. Das kann dann in Forschungsteams geschehen, in denen unterschiedliche Expertisen zusammenkommen. Die Idee eines Methodenpluralismus stärker in der Lehre der Kulturpolitikwissenschaft zu verankern, würde dem Fach guttun und seinen Charakteristika entsprechen.

Nach den Jahren der Ausdifferenzierung und der Festigung des Faches wäre es nun an der Zeit, sich stärker mit methodischen Fragen auseinanderzusetzen und evtl. eigene interdisziplinäre Zugänge zu entwickeln. Dass dies von besonderer Bedeutung für die Weiterentwicklung des Faches insgesamt sein kann, zeigen aktuelle Herausforderungen bei der Beforschung von Querschnittsbereichen. Methodische Fragen werden in Zukunft deshalb vor allem jene Bereiche der Kulturpolitikwissenschaft betreffen, die stark mit anderen Feldern, wie zum Beispiel der Kulturellen Bildung, korrelieren, da hier die Beforschung der Wirkungen kulturpolitischer Praxis auf Individuen, Gemeinschaften und Gesellschaften zurzeit noch an die Grenzen des empirisch Machbaren stößt. Die Weiterentwicklung der methodischen Möglichkeiten kann zur Erhöhung der Relevanz von Kulturpolitikwissenschaft beitragen. Gerade für das Hildesheimer Institut für

Kulturpolitik läge aufgrund der Nähe zu den Künsten evtl. eine Chance in der Auseinandersetzung mit künstlerischen Forschungsmethoden.

Kritische Betrachtung von Theorie und Praxis

Eine weitere Grundlage der Hildesheimer Kulturpolitikforschung neben der interdisziplinären Herangehensweise ist die Verknüpfung von Theorie und Praxis. Hierbei stehen Fragen nach den Bedingungen und Strukturen, den Umsetzungsprozessen sowie den Ergebnissen und Wirkungen von Kulturpolitik im Zentrum der Forschung (vgl. Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim 2019). Der praxisorientierte Ansatz behält dabei die Bedingungen und die Bedürfnisse der Praxis im Blick, ohne den Kontext aus den Augen zu verlieren. Die Praxis als Ausgangspunkt für Forschung zu betrachten und ggf. auf Basis der Analyse Optionen zur Weiterentwicklung oder Handlungsempfehlungen zu formulieren, ist Grundlage der angewandten Kulturpolitikforschung. Trotz dieser Praxisnähe erschöpft sich der angewandte Forschungsansatz nicht in einer normativ-ontologischen Ausrichtung. Vielmehr ergänzt ein empirisch-analytischer Ansatz die Forschungsweise, da sich – so die Prämisse – auf diese Art Theorie und Praxis am sinnvollsten verbinden lassen.

Die besondere Herausforderung an die Kulturpolitikforschung ist dann aber, nicht lediglich existierende Politikpraxis zu legitimieren oder „das methodisch Ergiebige gegenüber dem politisch Relevanten zu bevorzugen“ (Mols 2018: 49), sondern eine kritische Herangehensweise und widersprüchliche Erkenntnisse zuzulassen. Dabei ist „kritisch“ nicht als kritisch-dialektischer Ansatz der Frankfurter Schule zu verstehen, sondern als weitergedachte Form, die v. a. die Rolle von Kulturpolitik in der (Re-)Produktion von gesellschaftlicher Realität kritisch reflektiert. Kulturpolitische Konzeptionen, Prozesse und Inhalte, aber auch kulturpolitiktheoretische Ansätze sind in diesem Sinne stets auf die in ihnen zum Ausdruck kommenden Machtstrukturen zu befragen. Welche Art von gesellschaftlicher Diversität wird befördert bzw. behindert (vgl. Schneider 2011)? Inwiefern wird gesellschaftliche Partizipation, kulturelle Teilhabegerechtigkeit und Mitbestimmung im kulturellen Leben berücksichtigt (vgl. Schneider/Eitzerroth 2017)? Welche Rolle spielt Kulturpolitik in radikalen (tiefgreifenden) gesellschaftlichen Veränderungsprozessen (vgl. Schneider/Kaitinnis 2016)?

Die Themen dazu sind in den letzten Jahren gesetzt worden. Der Wille, kulturpolitische Realität nicht nur zu verstehen und zu beschreiben, sondern auch zu verändern, ist damit konsequenterweise Teil der Forschung. Das muss nicht zum Dogma werden und es muss nicht Prämisse jeder Forschungsarbeit sein. Ziel der Hildesheimer Kulturpolitikwissenschaft war und ist aber die Herstellung von Praxisrelevanz. In diesem Sinne erweitert

sich das Spektrum der Forschungsformate bis hin zu Evaluation, Monitoring und Beforschung von Entwicklungsbedarfen bezogen auf Administration, Programme, Strategien und Steuerungsprozesse. Handlungsempfehlungen sind dabei gern genutzte Formen der Übersetzung von Erkenntnissen in die Praxis, aber bei weitem nicht die einzigen und nicht immer die richtigen. Und doch hat Kulturpolitikwissenschaft ähnlich der Politikwissenschaft eine gesellschaftliche Verantwortung: „Emanzipationsdenken muss in Vorschlägen zu Alternativen münden, sonst erzeugt es Entfremdungen von bestehenden Ordnungen, die eher ratlos und hilflos als mündig und verantwortlich machen.“ (Mols 2018: 54) Insofern ist der Weg, den Dialog mit der Praxis zu suchen und Austausch zwischen verschiedenen Akteur*innen zu initiieren eine Stärke des Hildesheimer Forschungsansatzes, auf der es aufzubauen gilt.

Konsequenzen für eine Kulturpolitikwissenschaft

Was nach der Phase der kreativen Ausgestaltung und der Professionalisierung des Forschungsfeldes für den deutschsprachigen Raum ansteht, ist zum einen also eine methodologische und theoretische Weiterentwicklung. Diese hat Gray bereits zu Anfang der 2010er-Jahre für die angelsächsische Community als elementar beschrieben: „At the very least, researchers may need to become far more theoretically and methodologically sophisticated than they currently are if the range of findings that are being produced from differing disciplinary perspectives are to be made effective use of.“ (Gray 2010: 226)

Zum anderen ist es die Verbindung von kritischer Forschung und deren politischer Relevanz durch den Willen zur Veränderung der kulturpolitischen Realität, die auf Basis der hier dargelegten Beobachtung als notwendig erachtet wird. Belfiore beschreibt diesen Weg der kulturpolitischen Forschung in einem Artikel in *Culture Trends*, in dem sie versucht einen dritten Weg zwischen Legitimationswissenschaft und Praxisferne aufzuzeigen: „This paper tries to navigate a third route, which sees policy relevance and influence as a legitimate goal of critical research, without accepting the pressures and restrictions of arts advocacy and lobbying.“ (Belfiore 2016: 205) Dass dieser Weg in der Forschungspraxis selbst kein leichter ist, bringt Schneider in seiner Reflexion der Hildesheimer Kulturpolitikwissenschaft auf den Punkt:

„Forschungen in Hildesheim sind allesamt auf ein Agieren von Kulturpolitik ausgerichtet und da wagen wir uns gerne auch mit Handlungsempfehlungen aus dem Elfenbeinturm der Wissenschaften. Das wird nicht von allen goutiert, die Scientific Community verharrt beim Erkenntnisgewinn und lässt

die Politik es richten. Aber auch Verantwortliche in den Kulturbetrieben sind nicht immer mit den Hinweisen aus den Forschungen zufrieden. Sie lassen sich gerne evaluieren und beraten, aber angesprochen auf die Konsequenzen sind sie sehr sensibel, wenn ihnen Vorschläge zur kulturpolitischen Reform nicht in den Kram passen.“ (Schneider 2018)

Es ist letztlich eine Frage der Einbindung von Forschung in die Gestaltung von Kulturpolitik. Das kann auf verschiedene Art und Weise geschehen, was es aber zumindest braucht, ist die Wertschätzung der Wissenschaft durch die an kulturpolitischen Prozessen Beteiligten. Dafür ist wiederum notwendig, dass die Kulturpolitikforschung als wichtiger Akteur wahrgenommen wird und ein entsprechendes Selbstbewusstsein mitbringt. Dann können auch ko-kreative Ansätze zwischen Forschung und Praxis zur Anwendung kommen, in denen nicht die Praxis alleine vorgibt, was beforscht werden soll oder die Wissenschaft ohne Einbezug der Praxis Themen setzt. Beides wäre zwar legitim, eine entscheidende Erkenntnis aus 20 Jahren Kulturpolitikforschung am Institut für Kulturpolitik ist allerdings, dass dialogische Forschung für beide Seiten Mehrwerte haben kann, was in den anderen Fällen weniger zu erwarten ist. Inwiefern die Aushandlung von Forschungsdesign, Erhebungsphasen, Interpretation der Ergebnisse und deren Transfer gemeinsam mit kulturpolitischen Akteur*innen und/oder Adressat*innen für die Kulturpolitikwissenschaft sinnvoll ist, beschreibt dabei eine begleitende Frage dieser möglichen Entwicklung. Es ist jedenfalls einen Versuch wert, das Hildesheimer Modell weiterzudenken und die Frage zu stellen: Wie soll Kulturpolitikforschung in 20 Jahren aussehen?

Literaturverzeichnis

- Belfiore, Eleonora (2016): „Cultural policy research in the real world: curating ‚impact‘, facilitating ‚enlightenment‘“, in: *Culture Trends*, 25:3, 205-216.
- Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.) (2006): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld.
- Bennett, Oliver (2004): „Review essay: the torn halves of cultural policy research“, in: *International Journal of Cultural Policy*, 10, 237-248.
- Breuer, Franz/Muckel, Petra/Dieris, Barbara (2018): *Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis*, Wiesbaden.
- Clarke, Adele (2012): *Situationsanalyse. Grounded Theory nach dem Postmodern Turn*, Wiesbaden.
- Deutsche UNESCO-Kommission (2006): „Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen“, Bonn, https://www.unesco.de/sites/default/files/2018-03/2005_Schutz_und_die_F%C3%B6rderung_der_Vielfalt_kultureller_Ausdrucksformen_o.pdf [zuletzt abgerufen am: 3.5.2019].

- Deutscher Bundestag (2007): Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“, Drucksache 16/7000, Berlin.
- Fuchs, Max (2007): Kulturpolitik, Wiesbaden.
- Gray, Clive (2010): „Analysing cultural policy: incorrigibly plural or ontologically incompatible?“, in: *International Journal of Cultural Policy*, 16:2, 215-230.
- Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim (2019): „Abgeschlossene Promotionen“, <https://www.uni-hildesheim.de/fb2/institute/kulturpolitik/forschung/promotionen/abgeschlossene-promotionen/> [zuletzt abgerufen am: 3.5.2019].
- Latour, Bruno (2005): *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*, Oxford.
- Mayne, John (2008): „Contribution analysis: An approach to exploring cause and effect“, ILAC Brief 16, https://www.academia.edu/6064298/Contribution_analysis_An_approach_to_exploring_cause_and_effect [zuletzt abgerufen am: 3.5.2019].
- Mols, Manfred (2018): „Politik als Wissenschaft: Zur Definition, Entwicklung und Standortbestimmung einer Disziplin“, in: Hans-Joachim Lauth/Christian Wagner (Hg.), *Politikwissenschaft: Eine Einführung*, Paderborn, 23-62.
- Paquette, Jonathan/Redaelli, Eleonora (2015): *Arts Management and Cultural Policy Research*, London.
- Schneider, Wolfgang (Hg.) (2008): *Auswärtige Kulturpolitik. Dialog als Auftrag – Partnerschaft als Prinzip*, Essen.
- Schneider, Wolfgang (Hg.) (2011): *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Bielefeld.
- Schneider, Wolfgang (2018): „Die Zeichen der Zeit nicht erkannt!“, in: *KUPFzeitung*, Nr. 167, hrsg. v. Kulturplattform Oberösterreich, 12; <https://kupf.at/wp-content/uploads/2018/09/kupfzeitung-167.pdf> [zuletzt abgerufen am 1.5.2019].
- Schneider, Wolfgang/Eitzeroth, Anna (Hg.) (2017): *Partizipation als Programm. Wege ins Theater für Kinder und Jugendliche*, Bielefeld.
- Schneider, Wolfgang/Kaitinnis, Anna (Hg.) (2016): *Kulturarbeit in Transformationsprozessen. Innenansichten zur „Außenpolitik“ des Goethe-Instituts*, Wiesbaden.
- Spielhoff, Alfons (1976): „Kulturpolitik ist Gesellschaftspolitik“, in: *Vorgänge*, Heft 24, Jahrgang 6/1976, Berlin.
- Wagner, Bernd (2010): „Kulturpolitik und Kulturmanagement. Überlegungen zu einer Politikfeldanalyse“, in: *Jahrbuch Kulturmanagement 2010*, Berlin, 171-184.
- Weigl, Aron (2016): *Auswärtige Kulturpolitik für Kinder. Künstlerisch-ästhetische Bildung als Herausforderung transkultureller Beziehungen*, Wiesbaden.

Die Handlungsempfehlung

Zur Methodologie einer praxisorientierten Kulturpolitikforschung

Thomas Renz

Praxisorientierte Kulturpolitikforschung strebt nach Anschlussstellen zwischen Theorie und Anwendung. Es geht um die Überprüfung der Relevanz der eigenen Forschungsergebnisse an der beforschten Praxis. Und manchmal geht es den Forschenden auch um die Veränderung der Welt. In fast allen Forschungsarbeiten, die in den letzten 20 Jahren am Institut für Kulturpolitik der Universität entstanden sind, geht es eben auch darum, mit den Ergebnissen Einfluss auf außerwissenschaftliche Räume, Diskurse und Organisationen zu nehmen. Und noch weiter: Ein wesentliches Qualitätsmerkmal einer solchen anwendungsorientierten Forschung ist gerade die Verwertbarkeit der Ergebnisse in der Praxis, also auch die Akzeptanz der Ergebnisse bei den Beforschten. Selbstverständlich ist eine solche Haltung nicht per se in der Forschung festgelegt. Auch ein gegenteiliges Statement wäre völlig legitim und wird von manchen Wissenschaftsdisziplinen angebracht. Die Weigerung von Wissenschaftler*innen, die eigene Arbeit in irgendeiner Art und Weise an einer Praxis auszurichten, ist möglich und völlig richtig. Die Forschungsfreiheitsgarantie in der Verfassung ist sogar so auslegbar, dass Forschung überhaupt keinen Verwertungsinteressen folgen muss.

Die von Wolfgang Schneiders wesentlich mitgeprägte Verknüpfung von Wissenschaft und Praxis in der deutschsprachigen Kulturpolitikforschung kommt nicht von irgendwoher. Sie war eng verbunden mit der Gründungsidee des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. In den 1990er-Jahren wurde im Fachbereich „Kulturwissenschaften und ästhetische Kommunikation“ konstatiert, dass es den in den Künsten hervorragend ausgebildeten Studierenden an praktischem Verwaltungs- und Managementwissen fehle. Neben der künstlerischen Praxis führten die Karrierewege der Absolvent*innen damals schon in Kulturämter, Stiftungen oder ins Künstlerische Betriebsbüro. Entsprechend war die Employability der Studierenden, also das Maß, wie gut der Übergang von Universität in den Arbeitsmarkt funktioniert, Kern der Geburtsstunde der ersten ordentlichen Professur für Kulturpolitik. Dementsprechend lesen sich die ersten Veranstaltungen des Instituts um die Jahrtausendwende wie ein „Praxisleitfaden Kulturpolitik“: Einführung in Kulturpolitik, Kommunale Kulturpolitik, Kulturmanagement als Instrumentarium von Kulturpolitik, Kul-

turmarketing oder kulturpädagogisches Projektmanagement. Ein solches Verständnis von Lehre konnte dann auch die Forschungspraxis der Kulturpolitikforscher*innen in Hildesheim beeinflussen. Über die Jahre sind zahlreiche Forschungsarbeiten entstanden, die nahe an den Fragen und Herausforderungen der gegenwärtigen Kulturpolitik in Deutschland lagen. Das hatte dann auch noch den angenehmen Nebeneffekt, dass mit den damit in der Regel verbundenen Drittmitteln auch entsprechende (zeitlich befristete) Projektstellen geschaffen werden konnten und das Institut für Kulturpolitik in den letzten zehn Jahren deutlich an Humanpower dazugewonnen hat. Das Streben nach Anschlussfähigkeit der Forschung in der Praxis ist deshalb im gesamten Wissenschaftsbetrieb momentan en vogue. Auch wenn es bisher noch eher die Natur- und Ingenieurwissenschaften betrifft: Eindeutige Zeichen deuten auf die Zunahme des Stellenwerts anwendungsbezogener Forschung hin. Forschungsmittel werden zunehmend an die Bedingung geknüpft, dass die Ergebnisse nachweislich Einfluss auf Wirtschaft, Politik und Gesellschaft haben. Noch sind Qualitätsmanagementsysteme wie das britische Research Excellence Framework (vgl. Research Excellence Framework 2019) in der deutschen Universitätslandschaft nicht installiert; aber Tendenzen dahin gehend sind nicht von der Hand zu weisen.

Die Forschungsarbeiten des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim müssen eine Überprüfung ihrer Relevanz für die Praxis und damit verbunden ihrer Einflüsse auf das Feld der Kulturpolitik nicht scheuen. Ob ein Kulturentwicklungskonzept für das Peiner Land (vgl. Fink/Götzky/Schneider 2013), ein Gutachten zur Neukonzeption der Bundesmusikpolitik (vgl. Götzky/Föhl 2013), eine Untersuchung zum Interkulturellen Audience Development in Theatern und Museen (vgl. Mandel 2013) oder eine Studie zur Situation der Jazzmusiker*innen in Deutschland (vgl. Renz 2016a) – immer war es ein zentrales Anliegen der Forschenden, Veränderungen in der Praxis zu evozieren. Der Autor denkt gerne an gemeinsame öffentliche Debatten mit Wolfgang Schneider zurück, in denen die Forschungsergebnisse mit Akteur*innen des beforschten Felds diskutiert wurden. Mal mit Amateurtheaterakteur*innen im Pavillon in Hannover (vgl. Götzky/Renz 2014), mit Kinder- und Jugendtheatermacher*innen im Hoftheater in Nürnberg (vgl. Renz 2017) oder mit Kirchenmusiker*innen im Michaeliskloster in Hildesheim (vgl. Keuchel/Renz 2016).

Unabhängig von der Freude der Forschenden, die Nähe zum eigenen Forschungsstand herzustellen, spannende Gespräche mit Akteur*innen aus der Praxis zu führen und am Ende vielleicht mit einer Ministerin ein Shakehands-Foto zu bekommen: Selbstverständlich trifft ein solches, am Impact orientiertes Forschungsverständnis auf zahlreiche Fallstricke in der Forschungspraxis. Das fängt schon bei der wissenschaftstheoretischen Frage an, ob ein steriles Entdecken von Realität überhaupt möglich ist. Das geht

weiter über die Frage, inwieweit der Forschungsgegenstand problematischen Einfluss auf die Forschung nimmt, wenn das (vielleicht auch ökonomische) Verhältnis der beiden recht eng ist. Und es mündet in einem grundsätzlichen Misstrauen gegenüber der Übertragbarkeit einer Theorie auf die Praxis. Es ist daher Aufgabe der nachfolgenden Generation der Kulturpolitikforscher*innen, das bisherige Forschungsvorgehen zu hinterfragen, methodische Zugänge zu systematisieren und schließlich die sich zu Ende neigende, aufregende Goldgräberzeit der explorativen Einzelstudien in eine theoretisch fundierte, systematische Kulturpolitikforschung zu transferieren. Im Folgenden werden daher Grenzen und Potenziale einer anwendungsorientierten Kulturpolitikforschung aus methodologischer Sicht diskutiert. Methodologie wird als Lehre über die Vorgehensweisen verstanden; es geht also darum, welche Methoden für den Weg der anwendungsorientierten Forschung geeignet sind und welche grundlegenden Probleme dadurch entstehen.

Versteckte Ziele der anwendungsorientierten Forschung

Die einfachste Art mit der eigenen Forschung Anschluss an die kulturpolitische Praxis zu suchen, liegt in der Funktion des Experten bzw. der Expertin. Mit Namen, Titel und Reputation werden Wissenschaftler*innen dazu eingeladen, zu ordnungs- wie förderpolitischen Vorhaben, zu bestimmten Programmen oder Personalfragen Stellung zu nehmen. Bei einem solchen Expert*innenstatus erfolgt jedoch kein unmittelbarer Transfer von Forschungsergebnissen auf die Praxis. Vielmehr wird die Praxis mit dem eigenen Erfahrungswissen kommentiert. Das Wissen ist allerdings nicht explizit aufgrund einer anwendungsorientierten Forschungsfrage generiert worden. Es ist mehr ein praktischer Nebennutzen der eigenen Forschungsarbeit. Praxisorientierte Forschung soll hier aber als mehr verstanden werden.

Dann geht es darum, dass bereits in der Definition der Forschungsfragen, der Auswahl der Methoden sowie der Entscheidung für die Ergebnisdarstellung der Anschluss an eine kulturpolitische Praxis gesucht wird. Allerdings führt diese Öffnung des Forschungsprozesses auch immer dazu, dass Interessen von Dritten miteinfließen. Schon allein die Ausrichtung einer Forschungsfrage beispielsweise an den Problemen einer Kultureinrichtung mit schwindenden Besucher*innenzahlen engt das mögliche Erkenntnisinteresse ein. Wenn der/die Forschende in einem solchen Fall auch die der Kultureinrichtung zu Verfügung stehenden Instrumente (z. B. Marketing, Programmplanung, Personalentwicklung) mit in die Definition der Forschungsfragen einfließen lässt, wird der Erkenntnishorizont entsprechend verkleinert. Das muss nicht schlimm sein, es sollte den Beteiligten aber bekannt sein. Weitaus diskussionswürdiger wird dieser Prozess, wenn nicht

nur immaterielle Interessen des Forschungsgegenstandes Einfluss auf die Entwicklung der Forschungsfragen nehmen, sondern ökonomische Interessen (im Sinne von Drittmitteln oder Auftragsforschung) leitend sind. Auch das ist nicht schlimm, es sollten dann nur die Verhältnisse geklärt sein.

Hilfreich scheint es daher, zuerst die Begriffe ernst zu nehmen. Wissenschaftstheorie und Evaluationsforschung haben gut durchdachte und fest definierte Begriffe entwickelt, die das Verhältnis von Forschenden und Auftraggeber*innen umschreiben. Soll freie Forschung finanziert werden, die auch scheitern darf, die auch theoretische Anschlussstellen zur Wissenschaft ohne Praxisverwertung sucht? Oder soll ein politisches Förderinstrument summativ oder eine Organisation formativ evaluiert werden? Die Stakeholder sind in solchen Prozessen vielfältig. Potenzielle Auftraggeber*innen oder Interessent*innen an anwendungsorientierter Kulturpolitikforschung finden sich in Politik, Verbänden und Verwaltungen. Nicht nur die Tendenz einer Grundhaltung hin zu einem evidenzbasierten Politikverständnis im Sinne von mehr empirisch überprüfbaren politischen Entscheidungen fördert einen Austausch zwischen Akteur*innen aus Forschung und Praxis. Es sind auch ganz handfeste Fragen, welche die Praxis aufwirft. Selbst im kommunalpolitischen Bereich werden kulturpolitische Entscheidungen komplexer, vor dem Hintergrund einer sich radikal wandelnden Nachfrage und der Zunahme und Verschärfung juristischer Rahmenbedingungen (z. B. Vergaberecht oder Umsatzsteuerrecht im europäischen Kontext).

Allerdings steckt hinter Auftragsforschung oder freier anwendungsorientierter Forschung nicht immer ausschließlich der ehrenhafte Wunsch nach mehr Fachwissen. Ziele sind vielmehr vielfältig und manchmal erst auf den zweiten Blick ersichtlich.

- Offensichtlich ist bei einer anwendungsorientierten Kulturpolitikforschung zuerst das Streben nach einem **Vermehren von Fachwissen**. Als Beispiel kann betriebswirtschaftliche Marktforschung dienen. Die per se stets anwendungsorientierte Betriebswirtschaftslehre hat mit dem Marketing-Management-Modell eine praktische Theorie geschaffen, wonach Manager*innen bei Entscheidungsproblemen auf (Markt)Forschung zurückgreifen (vgl. Homburg/Krohmer 2003). Wenn sich also ein Theater als Betrieb die Frage stellt, warum ein großer Teil der lokalen Bevölkerung nicht ins eigene Haus kommt, können mittels empirischer Primärforschung Antworten gefunden werden. Diese können dann im besten Fall in eine Modifikation der bisherigen betrieblichen Aktivitäten münden.
- Da nun quantitativ-standardisierte Forschung – wie sie vor allem in der betriebswirtschaftlichen Marktforschung dominiert – aufgrund ihrer fundamentalen Logik stets bestehende Thesen überprüft (vgl.

Raithel 2008), liegt ein verstecktes Ziel von anwendungsorientierter Forschung auch im empirischen Beweis des bereits Bekannten. Für die Praxis kann es ein zentrales Ziel sein, dass Wissenschaft die eigenen Standpunkte und Herangehensweisen bestätigt. Dann geht es um die **Legitimation bereits gefällter politischer Entscheidungen**. Auch sachinteressengeleitete Forschung kann dann Zeit in politischen Aushandlungsprozessen verschaffen oder zur Vermittlung unpopulärer Maßnahmen beitragen.

- Dies kann dazu führen, dass angewandte Forschung zum **unhinterfragten Teil eines politischen Legitimationsdiskurses** wird. Dann ist nur ein wissenschaftlich evaluiertes Projekt ein gutes Projekt. Dann geht es nicht um Fragestellungen der Forschung oder womöglich um Ergebnisse und deren Verwendung. Vielmehr geht es aus dieser Perspektive allein um die Existenz einer wissenschaftlichen Forschung, gerne noch verbunden mit einer öffentlichkeitswirksamen Kommunikation. Nicht die Forschungsergebnisse sind von Interesse, sondern das Logo der Universität.
- Etwas abgeschwächt tritt dieses Phänomen auch durchaus positiv auf. Anwendungsorientierte Kulturpolitikforschung kann dazu beitragen, **kulturpolitische Handlungsfelder zu begründen** oder zu bestärken. Eine Kulturentwicklungsplanung kann beispielsweise im kommunalen Kontext den Stellenwert der Kulturpolitik stark erhöhen.

Methodenprobleme durch vielfältige Interessen

Die skizzierten Ziele der vielfältigen Stakeholder haben in anwendungsorientierter Forschung auch Einfluss auf methodische Entscheidungen. Dies kann zum Problem werden, wenn die Entscheidung dann nicht mehr aus erkenntnisleitenden Interessen folgt. Problematisch wird es beispielsweise, wenn ein Finanzierungs- oder Zeitplan Methoden vorschreibt, die sich im Verlauf des Forschungsprozesses als nicht passend herausstellen. Dann ist tatsächlich die Freiheit der Forschung angegriffen. Zwar nicht im Sinne von Zensur, aber Wissenschaft funktioniert einfach nicht, wenn sie bei solchen Entscheidungen keine Flexibilität hat. Dann dreht sich das Erkenntnisinteresse ad absurdum, wenn der erwartete Mehrwert der Wissenschaft nicht zustande kommt. Dies geht einher mit einem weit verbreiteten Empirie-Zwang. Vermeintlich gut zu vermittelnde Statistiken oder anrührende Direktzitate aus qualitativen Interviews sind in der anwendungsorientierten Kulturpolitikforschung beliebt. Sinnvoll wäre eine offene Diskussion, wie andere methodologische Herangehensweisen in eine praxisorientierte Forschung integriert werden können. Allerdings scheitert die Methodenvielfalt

oft bereits an der Auswahl der empirischen Erhebungsinstrumente. Andere Methoden außer Paper-Pencil-Befragung oder qualitatives Expert*innen-interview sind eher selten. Teilnehmende Beobachtung wurde zuletzt auch in der internationalen Kulturpolitikforschung ausprobiert, allerdings eher explorativ im Sinne eines ersten Entdeckens und nicht nach den etablierten Gütekriterien der Ethnologie (vgl. Mandel/Renz 2016). Gerade beim beliebten Expert*inneninterview besteht die Gefahr, dass Aussagen der Gesprächspartner*innen zu schnell eins zu eins in den Forschungstext übernommen werden. Dann fehlt aber ein entscheidender Schritt, der Wissenschaft vom Journalismus unterscheidet: die Interpretation des empirischen Materials und die Überführung in eine theoretische Abstraktion.

Die Handlungsempfehlung bringt summa cum ...

Neben den konkurrierenden Interessen der Stakeholder und deren problematischer Einflussnahme auf methodische Entscheidungen stellt sich schließlich die Gretchenfrage, inwieweit eine Übertragung von wissenschaftlichen Forschungsergebnissen auf kulturpolitische Praxis überhaupt funktioniert. Studierende stellten immer wieder die Frage, was sie bei einer mündlichen Prüfung in Kulturpolitik bei Professor Wolfgang Schneider denn beachten sollten. Und die beliebte Antwort der Lehrenden war: Entwickeln Sie ein paar Handlungsempfehlungen. Handlungsempfehlungen zu formulieren ist quasi die Transferleistung der Kandidat*innen. Es bedarf Kenntnisse der Akteur*innen aus der Exekutive und der Instrumente der kulturpolitischen Praxis. Theoretisches Wissen über kulturpolitische Diskurse sowie geschichtliche Erkenntnisse werden dann in mögliche konkrete Aktivitäten transferiert. Dies ergibt eine methodisch sinnvoll aufgebaute Prüfung, die neben Fachwissensabfrage auch Transferleistungen erwartet. Eine Übertragung dieses Prinzips auf wissenschaftliche Forschung ist naheliegend, allerdings an einigen Stellen zu diskutieren. Beschreiben und Analysieren von Phänomenen sind Kerntätigkeiten der (nicht nur empirisch) Forschenden. Entscheiden sich Forschende nun dafür, mit diesem Wissen auch Lösungsansätze aufzuzeigen, stellt sich die Frage, wie genau jene aus dem Forschungsmaterial heraus entwickelt werden können.

Das erste Problem liegt darin, dass Lösungsansätze in kulturpolitischen Fragen von Natur aus politisch sind. Die vermeintlich gut gemeinte Handlungsempfehlung basiert immer auf einer politischen Haltung, die jedoch selten explizit geäußert wird. Dabei geht es auch um das Grundverständnis des Zusammenlebens, beispielsweise um liberale oder kommunitaristische Philosophien (vgl. Renz 2016b). Zu jeder aktuellen kulturpolitischen Herausforderung lassen sich Beispiele für eine jeweilige politische Fundierung aufzählen:

- Der Wunsch nach höherer sozialer Diversität im Kulturpublikum kann auch aus der sozialdemokratischen Idee des Gleichheitsprinzips heraus begründet werden.
- Die Forderung nach mehr bundespolitischen Aktivitäten steht im Gegensatz zur Grundhaltung des Föderalismus.
- Bei der Diskussion um Fehlbetrag- oder Festbetragsfinanzierung prallen durchaus wirtschaftspolitische Ideen wie subsidiäres Staatsverständnis oder Marktliberalismus aufeinander.

Ab wann wird Forschung also politisch? Forschung kann politische Positionen sammeln, hinterfragen und Hintergründe aufzeigen, ohne sich diese anzueignen. Sie läuft aber Gefahr, dass sie beim Streben nach praktischen Anschlussstellen politisch wird, also im Grunde ideologisch argumentiert, ohne dies aber bewusst offenzulegen. Das passiert dann, wenn die Ergebnisse nicht mehr theoretisch fundiert begründet oder empirisch überprüft werden können. An der Frage, wer definiert, ab wann die Systemfrage gestellt wird, soll das deutlich werden. Mehrfach wurde empirisch nachgewiesen, dass Künstler*innen tendenziell von Altersarmut gefährdet sind (vgl. Renz 2016a). Im Vergleich zu anderen akademischen Berufsbildern sind die Einkommen der in Deutschland systembedingt häufig als Selbständige arbeitenden Künstler*innen gering. Die Zahlen der Künstlersozialkasse zeigen durchschnittliche Jahreseinkommen, die im Vergleich zu anderen Arbeitsmarkt- und Einkommenszahlen auf einen problematischen Status quo hindeuten (= wissenschaftlich dargestelltes Problem). Kulturpolitische Lösungsansätze (= Handlungsempfehlung) könnten in der Modifikation bestehender operativer Instrumente liegen. Beispielsweise können Bemessungsgrenzen der Künstlersozialkasse in Frage gestellt werden oder Mindesthonorarsätze in einzelnen Sparten diskutiert werden. Allerdings werden in Bezug auf das politische Ziel einer angemessenen Bezahlung von Kulturschaffenden auch immer wieder Ansätze eines bedingungslosen Grundeinkommens eingebracht (vgl. Werner 2010). Eine solche Handlungsempfehlung würde allerdings das bestehende sozial- und arbeitsmarktpolitische System von Grund auf in Frage stellen. Wie soll sich der/ die Forschende mit einer Empfehlung positionieren?

Das zweite Problem liegt in der Frage, wie fundiert eine Handlungsempfehlung überhaupt sein kann. Präzision ist möglich, wenn der Forschungsprozess von Anfang an darauf ausgelegt war, ein abgegrenztes Phänomen (z. B. ein Förderprogramm eines Ministeriums) auf vorab definierte Wirkungsintentionen zu überprüfen. Wenn dieser Link aber nicht gegeben ist und aus nicht spezifischen Erkenntnissen dennoch konkrete Handlungsempfehlungen abgeleitet werden sollen, wird es problematisch. Schnell gilt dann die Regel: je schwammiger, aber dennoch plausibel, desto beliebter.

Dann gibt es unterm Strich doch keine Handlungsempfehlung auf der operativen Ebene, sondern nur für eine sehr abstrakte, allenfalls strategische Ebene. Vor allem PR-Verwertbarkeit und Praxisorientierung streben nach einer solchen Komplexitätsreduktion von Forschungsergebnissen. Was passiert aber, wenn das wissenschaftlich beschriebene Problem zu komplex für die Praxis ist? Und es besteht beim Prinzip der Handlungsempfehlung auch die Gefahr eines Strukturkonservatismus. Wenn immer wieder die gleichen kulturpolitischen Steuerungsinstrumente (z. B. Zielvereinbarungen, Jurys) oder Förderinstrumente mit neuem Inhalt gefüllt werden, werden diese auch nicht weiterentwickelt bzw. radikal hinterfragt. In der Summe wirken diese dargestellten Probleme noch intensiver. Je unspezifischer eine Handlungsempfehlung ist, umso mehr lässt auch der Eigenwert eines empirischen Ergebnisses nach. Was nutzen noch so differenzierte statistische Korrelationen, wenn am Ende alles auf zwei Sätze reduziert werden muss?

Unterm Strich bleiben zum gegenwärtigen Zeitpunkt bei der Diskussion über eine Methodologie der praxisorientierten Kulturpolitikforschung noch einige Fragen offen. Die dargestellten Herausforderungen sind vielfältig, aber lösbar. Deutlich wurde, dass die Diskussion der ideologischen Position der Forschenden sowie ein offen gelegter politischer Standpunkt, die Forschungsergebnisse und schließlich auch die Verwertbarkeit in der Praxis durchaus stärken würden. Ein kontinuierliches Hinterfragen von kulturpolitischen Legitimationsdiskursen im Rahmen der eigenen Forschung und eine kritische Auseinandersetzung mit den Intentionen der Stakeholder während des gesamten Forschungsprozesses können Transparenz schaffen, von denen die Qualität der Ergebnisse sicherlich profitieren wird. Denn unbestritten bleibt der Mehrwert, der durch qualitativ hochwertige anwendungsorientierte Forschung für die Praxis der Kulturpolitik entsteht.

Literaturverzeichnis

- Fink, Tobias/Götzky, Doreen/Schneider, Wolfgang (2013): In die Zukunft mit Kultur! Kulturentwicklungskonzept für das Peiner Land, Hildesheim.
- Götzky, Doreen/Föhl, Patrick (2013): Theoretische und empirische Grundlagen für die Entwicklung einer Konzeption zur Neugestaltung der Musikförderung des Bundes unter Berücksichtigung von Governance-Aspekten, Hildesheim/Berlin.
- Götzky, Doreen/Renz, Thomas (2014): Amateurtheater in Niedersachsen. Eine Studie zu Rahmenbedingungen und Arbeitsweisen von Amateurtheatern, Hildesheim.
- Homburg, Christian/Krohmer, Harley (2003): Marketing-Management, Wiesbaden.
- Keuchel, Susanne/Renz, Thomas (Hg.) (2016): Report Kirche und Musik. Eine empirische Analyse der Situation von kirchenmusikalischen Tätigkeiten in der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannovers, Köln.

DIE HANDLUNGSEMPFEHLUNG

- Mandel, Birgit (2013): Interkulturelles Audience Development, Bielefeld.
- Mandel, Birgit/Renz, Thomas (2016): „Neue methodische Ansätze in der empirischen Kulturnutzerforschung“, in: Patrick Föhl/Patrick Glogner (Hg.): Handbuch Kulturpublikum. Forschungsfragen und -befunde, Wiesbaden, 587-610.
- Raithel, Jürgen (2008): Quantitative Forschung. Ein Praxiskurs, Wiesbaden.
- Renz, Thomas (2016a): jazzstudie2016. Lebens- und Arbeitsbedingungen von Jazzmusiker/-innen in Deutschland, Hildesheim.
- Renz, Thomas (2016b): Nicht-Besucherforschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Kulturpolitik und Kulturmanagement, Bielefeld.
- Renz, Thomas (2017): Zur Lage des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland. Herausgegeben von der ASSITEJ, Frankfurt am Main.
- Research Excellence Framework (2019): „About the REF“, <https://www.ref.ac.uk/about> [zuletzt abgerufen am: 06.05.2019].
- Werner, Götz (2010): 1.000 Euro für jeden: Freiheit. Gleichheit. Grundeinkommen, Berlin.

Elemente einer Theorie der Kulturpolitik

Zur Bedeutung der Kulturpolitikgeschichte

Tobias J. Knoblich

Sokrates. Und in der Tat, wenn ich behaupte, daß die in unserem Staate von uns getroffenen Einrichtungen das Richtige treffen, so denke ich dabei an vieles andere, nicht am wenigsten aber an die Dichtkunst. (Platon 1993: 388)

Die Kulturpolitik arbeitet mit zahlreichen historisch geprägten Denkfiguren, sei es der Homo ludens, der das kreative Spiel anthropologisch wichtet, oder der Kulturstaat, den Fichte wohl erstmals und sehr allgemein prägte und damit eine Folie für die Bestimmung des Verhältnisses zwischen Wertegemeinschaft und politischer Einhegung fand, die heute in Debatten über Verfassungspatriotismus oder Leitkultur weiterwirkt. Allein die Rede von Kultur ist ideengeschichtlich anspruchsvoll und bedarf der Historisierung, um die kulturpolitische Anwendung etwa eines weiten oder engen Kulturbegriffs und seine jeweilige Reichweite plausibilisieren zu können. Kulturpolitik selbst als anspruchsvolles, historisierbares Kompositum aus Kultur und Politik ist als Gegenstand geschichtlicher Forschung bislang allerdings unterbelichtet geblieben, und das liegt nicht nur daran, dass der Begriff Kulturpolitik erst im 19. Jahrhundert aufkam.

Viele ihrer Gegenstände verfügen gleichwohl über eine lange Tradition, seien es Dichtkunst und darstellendes Spiel, bildnerisches Schaffen, Musik, Rhetorik oder Baukunst. Auch deren Einbindung in Herrschaft, Glaubenswelt oder Alltag, ihre spezielle Institutionalisierung und Vermittlung zur Formung von Gemeinschaft oder die Herausbildung einer letztlich autonomen Wertsphäre der Kunst, all diese Prozesse gewinnen eigentlich nur über historische Verfahren Gestalt und Erkenntniswert für heute.

Disziplinäre Erzählung – zirkuläre Erinnerung

Wie jedes andere Fachgebiet benötigt Kulturpolitik eine solide Geschichtsschreibung, genauso wie sie der Theoriebildung und Praxisreflexion bedarf. Kulturpolitik – dies belegen die bisherigen Zugänge und Verortungen – bleibt ein interdisziplinäres Feld, und dennoch strebt sie zu disziplinärer Entfaltung. Dies ist kein Widerspruch, sondern der Beleg dafür, dass Begründungsstrategien, Debatten, Methoden und Strukturbildungen im Kulturbereich, aber vor allem programmatische Begriffe und Topoi einer fach-

lichen Konsistenz und Erzählung bedürfen. Geschichte ist nichts anderes als geordnete, systematisierte und damit letztlich normierte Erzählung, die den Diskurs über ein Themengebiet strukturiert und aktuelle Forschung grundiert. Geschichte verleiht somit ihrem Gegenstand eine gewisse Identität.

Diese Identität wird heute gleichwohl relativiert, weil in postmoderner Diktion Geschichte immer auch narrativ ist, mithin bestimmten Interpretationsmustern folgt. Geschichte erzählt also nie, wie alles wirklich gewesen ist, sondern sie bleibt stets eine Repräsentation (vgl. White 1991). Das kann man auch an der bisherigen Historisierung von Kulturpolitik sehen: Durch ihre „Neuerfindung“ in den 1970er-Jahren der alten Bundesrepublik kreisen die kulturpolitischen Zugänge auch heute noch um Begriffe und Strategien, die durch das Leitmotiv der Demokratisierung geprägt sind. Da Kulturpolitikgeschichte bisher vor allem Zeitgeschichte geblieben ist, muss sie als un abgeschlossen gedacht werden, das heißt letztlich auch, dass es stets um die Einlösung der Versprechen dieser Neuausrichtung geht und diese einer fortlaufenden Überprüfung unterliegen. Daraus ergibt sich eine gewisse zirkuläre Erinnerung; größere Einordnungen, die Suche nach historischen Analogien oder die argumentative Verknüpfung mit Ereignissen vergangener Epochen erfolgen weitaus seltener. Pionierarbeit hat hier Bernd Wagner geleistet, der bis ins 19. Jahrhundert hinein sieben Jahrhunderte Begründungsgeschichte aufgearbeitet hat (vgl. Wagner 2009), eine bislang singuläre Arbeit. Typisch ist eher das Arbeiten mit Versatzstücken, von der Verbürgerlichung der Künste bis zur Kritischen Theorie. Alles kreist um und kommt meist zurück auf die Neue Kulturpolitik, die den Identitätskern dessen ausmacht, was heute die kulturpolitische Erzählung, ihr Narrativ ist. Das heißt nicht, dass es zu bestimmten, kulturpolitisch relevanten Gegenständen bisher keine historische Forschung gegeben hätte, aber zumeist nicht aus der Perspektive der sich konstituierenden Disziplin Kulturpolitik oder bezogen auf diese. Auch die Rezeption von Befunden dürfte bei Kulturpolitiker*innen in der Regel zufällig und selektiv ausfallen, es fehlt nicht zuletzt an Medien der Bündelung und Konzentration. Die Jahrbücher für Kulturpolitik tragen zumindest zur Abmilderung dieses Defizits bei, da sie immer auch Aspekte von Kulturpolitikgeschichte transportieren.

Geschichte als methodischer Gewinn

Kulturpolitikgeschichte in einem erweiterten und grundsätzlichen Sinne ist weitgehend Desiderat geblieben. Daraus ergeben sich unter anderem die folgenden methodischen und argumentativen Probleme:

- **Historische Semantiken von Grundbegriffen** kulturpolitischer Argumentation bleiben oft unerkannt oder führen mitunter zu einseitigen Debatten.
- **Kontinuität und Wandel der Praxis** zu erkennen und zu unterscheiden, bedarf historischer Einordnungen, ebenso die Beantwortung der etwas engeren Frage,
 - was wirklich neu, was ein Originalbeitrag, was lediglich Varianz sei. Damit ist das Feld der (historischen) **Vergleichsforschung** angesprochen.
- **Programmatis** ist keine beliebige Abfolge von Slogans. Das Arsenal kampagnenfähiger Begriffe ist begrenzt und kreist um Ideen, die verstanden und zeitgemäß (re)aktualisiert werden müssen. Diskursgeschichte kann hier Beiträge liefern.
- Die **Emanzipationsgeschichte** der Neuen Kulturpolitik ist nicht der einzig mögliche Zugang zum Feld, er muss vielmehr selbst historisch gedeutet werden.
- **Gesellschaftliche Kontexte** prägen Kulturpolitik oder determinieren einen Korridor für eine Politik des Kulturellen oder Ästhetischen (ob real oder philosophisch-programmatisch); aus historischen Erkundungen ergeben sich Perspektiven auf die Wirksamkeit von Ideen, Akteur*innen oder Institutionen.
- Selbst auf **jüngere Zeitschichten** wird bisher zu selektiv, kaum systematisch zurückgegriffen. Dies betrifft vor allem die Kulturpolitik in der Weimarer Republik (etwa Reichskunstwart und neue Symbolpolitik) und in der DDR.
- **Geschichtskultur und mit ihr historische Erinnerung** und ihre Gestaltung bilden ein immer stärker werdendes Feld der Kulturpolitik. Kulturpolitik ist durch ihre Defizite in der eigenen Historisierung hierfür nicht hinreichend gewappnet. Von Gedenkstätten bis hin zur digitalen Archivierung etwa des audiovisuellen Erbes wird der Korridor überzeitlicher Reflexion – und damit die systematische Entscheidung fürs Bewahren oder Verwerfen bzw. die Konstitution einer historischen Erzählung, die stets selektiv ist – immer wichtiger.
- Da Zuwachs Grenzen hat, gewinnt der Begriff der **Transformation** an Bedeutung; er ist gewissermaßen der Zentralbegriff für neue Formen des Tradierens und Neuerfindens (vgl. Sievers/Föhl/Knoblich 2016; Knoblich 2018: 15ff.). Ohne historische Perspektivierung ersticken wir in Traditionen und Zuwachs („Kulturinfarkt“) oder treffen falsche Schwerpunktsetzungen. Geschichtsbewusstsein hilft letztlich auch beim Entscheiden und Begründen. Größere Zeiträume müssen in den Blick genommen werden.

Stärkere Herkunftsgewissheit kann die Möglichkeiten, sich in aktuelle Debatten einzubringen, schärfen. Auffällig ist, dass Debatten dann häufig an Fahrt gewinnen, wenn historisierende Theorieangebote oder Befunde aus anderen Disziplinen in kulturpolitischen Kreisen implementiert werden, gleich ob es philosophische, literaturwissenschaftliche, politologische oder vor allem soziologische sind. Wolfgang Fritz Haug, Peter Bürger, Klaus von Beyme, Gerhard Schulze oder Andreas Reckwitz mögen als bekannte Beispiele genannt sein. Auch verfassungsrechtliche Bewertungen dienen der Grundlagenbestimmung, vor allem was den öffentlichen Kulturauftrag angeht. Trotz der oft erratischen Diktion der Jurist*innen lechzt hier die Kulturpolitik nach letzten Gewissheiten, wenngleich auch juristische Axiome oft zeitgebunden sind. So konzidierten die oft zitierten, der Bestimmung des öffentlichen Kulturauftrags entlehnten Leitsätze Udo Steiners einst keine Notwendigkeit für „kulturrechtlichen Nachholbedarf“ bei Kulturfach- oder Kulturfördergesetzen (vgl. Steiner 1984: 43), was wir heute nach Erstarren des Bundes und der Länder sowie durch die Rolle des Einigungsvertrags gänzlich anders sehen.

Wie aber finden diese unterschiedlichen, selbst zu historisierenden Einflüsse auf die Kulturpolitik zu einer kohärenten Facherzählung? Kaum. Verfassungsrechtlich hat der Zwischenbericht der Kultur-Enquete diese Funktion übernommen, aber der finale Bericht, der in vielen Punkten auch multiperspektivisch erzählte Kulturpolitikgeschichte bedeutet, belegt noch einmal das Desiderat, Ordnung in die Zugänge und Erzählweisen zu bringen, um Orientierung, Klarheit, aber auch Stärkung des Feldes zu ermöglichen. Er läse sich besser und wäre treffender zu interpretieren, wenn es ein flankierendes Kompendium zur Begriffs-, Diskurs- oder Programmgeschichte gäbe. Eine Evaluation – nichts anderes war die Kultur-Enquete – kann keine historische Herleitung all ihrer Spezialthemen enthalten.

Historische Arbeiten haben aber immer eine hermeneutische Funktion, sie relativieren auch manches harte und überzeichnete Diktum, sie lassen Kurzsichtigkeiten und Zeitgeist hervortreten und bringen letztlich mehr Gelassenheit in die Debatte, wo wir heute immer wieder um die Legitimation von Kulturpolitik und Kulturfinanzierung ringen.

Das von Wolfgang Schneider geprägte Institut für Kulturpolitik an der Universität Hildesheim ist hier ein wichtiger Akteur, in Forschung wie Lehre gleichermaßen. Bei vielen Projekten, die dort vor allem im Rahmen von Promotionsvorhaben durchgeführt werden, werden explizit historische Bezüge hergestellt und vertieft. Die Spannweite dabei ist beträchtlich: von der kommunalen bis zur Auswärtigen Kulturpolitik, von der spartenbezogenen Betrachtung – genannt sei etwa Henning Fülles Opus Magnum zur Geschichte und Theorie des Freien Theaters in Deutschland (Fülle 2016) – bis zur umfassenden Gesamtbetrachtung, die Bernd Wagner als Dissertation

vorlegt hat und auf deren Bedeutung für die Selbstfindung des Faches bereits verwiesen wurde (Wagner 2009). So wird die Historizität kulturpolitischer Verfahren durch vielfältige Zugänge erkundet und auch die Basis für Theoriebildung und Methodologie erweitert.

Literaturverzeichnis

- Fülle, Henning (2016): *Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960 – 2010)*, Berlin.
- Knoblich, Tobias J. (2018): „Gibt es ein transformatorisches Kulturmanagement? Zur Annäherung von Kulturpolitik und Kulturmanagement“, in: Friedrich Looch/Mandy Risch-Kerst/Gereon Röckrath/Oliver Scheytt (Hg.), *Handbuch Kulturmanagement*, 63/2018, Hamburg.
- Platon (1993): „Der Staat (Zehntes Buch)“, in: Otto Apelt (Hg.), *Sämtliche Dialoge*, Bd. 5, Hamburg.
- Sievers, Norbert/Föhl, Patrick S./Knoblich, Tobias J. (Hg.) (2016): *Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16: Transformatorische Kulturpolitik*, Bielefeld.
- Steiner, Udo (1984): „Kulturauftrag im staatlichen Gemeinwesen“, in: *Veröffentlichungen der Vereinigung der Deutschen Staatsrechtler*, Heft 42, Berlin/New York, o. S.
- Wagner, Bernd (2009): *Fürstenhof und Bürgergesellschaft. Zur Entstehung, Entwicklung und Legitimation von Kulturpolitik*, Essen.
- White, Hayden (1991): *Metahistory: die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt am Main.

Kulturpolitik – Ein Praxisfeld ohne Theorie?¹

Bernd Wagner

Im Einladungsflyer zur 5. Jahrestagung des Fachverbands für Kulturmanagement unter dem Titel „Katalysatoren sozialer Erneuerung? Kulturpolitik, Kulturmanagement und gesellschaftliche Verantwortung“ werden prägnant die Aufgaben von Kulturpolitik bestimmt: Sie formuliert Ziele, definiert die Rahmen und – wie ich ergänzen würde – kontrolliert deren Einhaltung sowie stellt entsprechende Ressourcen für Kunst und Kultur bereit. Mit den beiden letzten Bestimmungen ist Kulturpolitik vor allem als Ordnungs- und als Förderpolitik charakterisiert.

In dem Maße wie sie – wie es dort heißt – Ziele bestimmt, die in der Regel nicht auf kunstimmanente beschränkt sind, geht sie über den engeren Kunst- und Kulturbereich hinaus und bezieht sich auf andere gesellschaftliche Felder wie das politische, das ökonomische und das Bildungssystem beziehungsweise betrifft die Gesellschaft als Ganze. Kulturpolitik ist gerade wegen der Formulierung solcher, über die Kunst hinausreichenden Zielsetzungen, wie es im Gründungsmotto der Kulturpolitischen Gesellschaft und wie insgesamt in der Neuen Kulturpolitik ab den 1970er-Jahren heißt, immer auch „Gesellschaftspolitik“. „Sie hat“, wie im Einladungstext steht, „Antworten darauf zu finden, was auf dem Gebiet der Kultur für die Gesellschaft erreicht werden soll.“ Nach dieser kurzen Zusammenfassung, wodurch Kulturpolitik bestimmt ist, folgt eine noch kürzere Bestimmung von Kulturmanagement als Instrumentarium, die von der Kulturpolitik gesetzten Ziele realisieren zu helfen. Allerdings wird gleichzeitig eingeschränkt, dass dieser Zusammenhang von Kulturpolitik und Kulturmanagement keineswegs so eindeutig ist und es sich dabei um ein spannungsreiches Verhältnis handelt.

In diesem Kontext stehen die folgenden Ausführungen. Dabei beschränke ich mich auf die Seite der Kulturpolitik und möchte einige Hinweise geben, wie durch eine intensivere theoretische Auseinandersetzung mit dem Praxisfeld Kulturpolitik auch die Diskussion um das Verhältnis von Kulturmanagement und Kulturpolitik qualifiziert werden kann.

1 Dieser Text ist im Jahrbuch für Kulturmanagement 2011 (S. 41-52) des Fachverbands Kulturmanagement erschienen und wurde von Lu Wagner zum erneuten Abdruck freigegeben; <http://dx.doi.org/10.14361/transcript.9783839419632>. 41 [zuletzt abgerufen am: 4.6.2019].

Was gegenwärtig gemeinhin unter Kulturpolitik verstanden wird, habe ich anhand des Einladungstextes skizziert. Gleichwohl reicht eine so allgemeine Bestimmung für die Diskussion bestehender Schwächen der Auseinandersetzung mit Kulturpolitik nicht aus. Dazu bedarf es einer genaueren Analyse dessen, was Kulturpolitik ist, was sie bewirkt, bewirken soll und was ihre theoretischen Grundlagen sind. An einer solchen theoretischen Reflexion mangelt es bezogen auf Kulturpolitik gegenwärtig in erheblichem Maße.

Das betrifft sowohl die theoretisch-konzeptionellen Begründungen kulturpolitischen Handelns als auch die wissenschaftlich-theoretische Auseinandersetzung mit den verschiedenen kulturpolitischen Handlungsfeldern und ihren institutionellen Strukturen, mit den konkreten Praktiken und deren Wirkungen sowie mit den politischen und gesellschaftlichen Legitimationen von Kulturpolitik. Zu diesem Thema habe ich im Jahrbuch für Kulturmanagement 2010 unter der Überschrift „Kulturpolitik und Kulturmanagement. Überlegungen zu einer Politikfeldanalyse“ einige Anmerkungen gemacht (vgl. Wagner 2010).

Defizite in der Kulturpolitikforschung

Der Beitrag setzt mit der Beobachtung einer in meinen Augen seltenen Thematisierung von Kulturpolitik in Kulturmanagementdiskussionen ein und sieht einen zentralen Grund dafür in einem noch immer teilweise von Misstrauen und Missverständnissen geprägten Verständnis seitens mancher kulturpolitischer Akteur*innen gegenüber dem Kulturmanagement, wie umgekehrt bei Vertreter*innen des Kulturmanagements oft noch Vorstellungen einer ausgeprägten Beamt*innenmentalität und Nachfrage-Ignoranz der öffentlichen Kulturpolitik anzutreffen sind.

Als Hauptgrund des fehlenden Diskurses zwischen Kulturmanagement und Kulturpolitik wird angeführt, dass Kulturpolitik – auch im Unterschied zu Kulturmanagement – trotz einer Vielzahl von kulturpolitischen Publikationen, erst ansatzweise Gegenstand weitergehender theoretischer Reflexionen ist und von daher von hier wenige Impulse einer wissenschaftlichen Debatte zwischen Kulturpolitik und Kulturmanagement ausgehen. Kulturpolitikforschung existiert bislang weder als eigenständiges Wissenschaftsfeld noch wird auf sie – von wenigen Ausnahmen abgesehen – in den naheliegenden Bezugsdisziplinen Politikwissenschaft, Soziologie und Kulturwissenschaften intensiver eingegangen. Für diese geringe theoretische Auseinandersetzung mit dem Praxis- und Politikfeld Kulturpolitik gibt es neben einer historisch bedingten strukturellen Schwäche im deutschsprachigen Hochschul- und Wissenschaftsbetrieb – im Unterschied etwa zur angelsächsischen und französischen Diskussion (vgl. Wimmer 2011: 126ff) – auch immanente Gründe, die im Gegenstandsfeld selbst liegen.

Da es sich bei Kulturpolitik um ein vieldimensionales Beziehungsgeflecht zwischen Staat, Wirtschaft, Gesellschaft und kulturell-künstlerischem Bereich handelt, steht ihre Analyse sowohl was die Eingrenzung des Gegenstandes wie das methodische Herangehen betrifft vor besonderen Schwierigkeiten und erfordert ein disziplinübergreifendes Arbeiten. Zur notwendigen Einbeziehung ästhetischer, kunst- und kulturwissenschaftlicher Ansätze sowie solchen aus den Sozial-, Politik- und Wirtschaftswissenschaften kommt hinzu, dass die Kulturlandschaft, in die kulturpolitische Handeln fördernd und regulierend eingreift, schon immer durch einen Trägerpluralismus von staatlich-kommunalen, privatwirtschaftlichen und frei-gemeinnützigen Akteur*innen gekennzeichnet ist. Alle drei Sektoren tragen trotz unterschiedlicher Motive und Logiken – Verantwortung und Macht, Gewinn und Markt, Anerkennung und Sinn – zum Zustandekommen des öffentlichen Gutes Kunst und Kultur bei, was in der Kulturpolitikforschung jeweils entsprechend berücksichtigt werden muss.

Vorgeschlagen wird in dem erwähnten Artikel im vorhergehenden Jahrbuch für Kulturmanagement, das Praxisfeld Kulturpolitik, trotz der Vieldimensionalität der Fragestellungen und Herangehensweisen, im Sinne einer Politikfeldanalyse zu untersuchen, die sich an der gängigen Unterscheidung der drei Politikdimensionen „Polity“ – als Strukturen und institutionelle Verfassungen des politischen Systems –, „Policy“ – als Ziele und inhaltliche Programme – sowie „Politics“ als Prozesse und Verfahren der Willensbildung sowie der Interessensdurchsetzung orientiert.² Dabei wird unter forschungsstrategischen Gesichtspunkten dafür plädiert, die vielfach als alternativ angesehene Unterscheidung zwischen einem handlungstheoretischen und einem strukturtheoretischen methodischen Vorgehen bei der Analyse von Kulturpolitik zu überwinden und sich an vermittelnden Konzepten wie Pierre Bourdieus Konzept von Habitus, Kapital und Feld, Norbert Elias' Interdependenzanalyse und Michel Foucaults Gouvernementalitätsstudien zu orientieren. Zu diesem Vorschlag, der – soweit ich sehe – zumindest im deutschsprachigen Raum für das Untersuchungsfeld Kulturpolitik noch nicht angewandt wurde, gibt es eine interessante Korrespondenz zu weiteren Beiträgen in diesem Jahrbuch, die sich mit der Analyse des Kulturbetriebs bei Pierre Bourdieu (vgl. Schnell 2010; Zahner 2010) und dem Production-of-Culture-Ansatz (vgl. Gebesmair 2010) auseinandersetzen.

2 In der jüngst erschienen Studie von Michael Wimmer „Kultur und Demokratie“ (2011: 184-359) wird m. W. erstmals in einer deutschsprachigen Studie die konkrete Analyse von Kulturpolitik, hier der österreichischen, entlang dieser drei Politikdimensionen polity, politics und policy durchgeführt.

Kultur und Macht

Dass Kulturpolitik bislang lediglich in geringem Umfang Gegenstand wissenschaftlich-theoretischer Analysen ist, die tiefer reichen als partei- und gesellschaftspolitische Kritiken in ihrer jeweiligen konkreten Ausformung, liegt nicht allein daran, dass es sich hierbei um ein kompliziertes Gegenstandsfeld handelt, sondern auch an dem in der Regel eindimensionalen Verständnis von Kulturpolitik.

Staatlich-kommunales Handeln zum Schutz und zur Unterstützung von Kunst und Kultur durch deren Förderung, die Sicherung ihrer infrastrukturellen Grundlagen und die Schaffung kulturfreundlicher Rahmenbedingungen bildet die eine zentrale Dimension von Kulturpolitik. Sie hat hier mit den künstlerischen Akteur*innen, den Kulturinstitutionen und der kulturinteressierten Bevölkerung drei große Adressat*innengruppen. Die politischen und gesellschaftlichen Begründungen für diese öffentliche Kulturpolitik lassen sich mit Bildung, Unterhaltung und Kunstförderung sowie gesellschaftlicher Teilhabe und Integration zusammenfassen.

Darüber hinaus dient sie weitergehenden gesellschaftlichen, ökonomischen, politischen und sonstigen Zwecken, die von außen an Kulturpolitik herangetragen werden beziehungsweise die sie sich selbst als Aufgabe und Begründung gibt. Hierzu gehören die zahlreichen Sekundärbegründungen wie Kultur als Wirtschafts- und Standortfaktor, als Umwegrentabilität, als Imageträger, als Tourismusmagnet etc. Trotz einer manchmal kritischen Auseinandersetzung mit kulturpolitischen Strategien und kulturpolitischem Handeln, insbesondere mit ihrer „Instrumentalisierung“ für nichtkünstlerische Zwecke, wird Kulturpolitik auch hier in der Regel eingeschränkt begriffen als Förderung von Kunst und Kultur zu deren Nutzen. In einer solchen eindimensionalen Sichtweise beschränkt sich die theoretische Auseinandersetzung mit Kulturpolitik meist auf die Kritik an den konkreten Ausformungen der jeweiligen Praxis und an den Hochschulen weitgehend auf die Vermittlung von praktischem Handlungswissen und der Grundstrukturen dieses Feldes.

Eine solche Vermittlung von kulturpolitischen Grundkenntnissen und der Auseinandersetzung damit ist in den einschlägigen Studiengängen des Kulturmanagements, der Kulturwissenschaften, der Kulturarbeit, der Kulturpädagogik usw. sinnvoll und notwendig. Aber darauf darf die wissenschaftliche Behandlung von Kulturpolitik nicht reduziert werden, denn diese hat über die Kunstförderung und Kulturpflege hinaus eine zweite zentrale Dimension: Sie ist immer auch Machtpolitik. Und diese wird nicht von außen an eine meist allseits für gut befundene Kunst- und Kulturförderung herangetragen, sondern gehört von Anbeginn zu ihrem Wesen. Die Förderung von Kultur und Kunst durch Fürstenstaaten, Städte, Parlamente

und andere Obrigkeiten hatte nie allein das Ziel, Kunst und Künstler*innen zu unterstützen und der Bevölkerung den Zugang zu Kunst und Kultur zu ermöglichen, sondern immer auch Repräsentationszwecke für politische Obrigkeiten und gesellschaftliche Gruppen. In einer der frühen Definitionen von Kulturpolitik im Politischen Handwörterbuch von 1923 heißt es entsprechend unter dem Stichwort „Kulturpolitik“ von Eduard Spranger: „Der Sinn der Kulturpolitik ist entweder Kultur durch Macht oder Macht durch Kultur.“ (Spranger 1923: 1087) Dabei ist das „oder“ zwischen den beiden Satzteilen meines Erachtens durch ein „und“ zu ersetzen, da es sich bei den beiden Definitionen nicht um Alternativen handelt. Denn zu allen Zeiten diente Kulturpolitik sowohl dazu, die Hervorbringung von Kunst und Kultur durch Macht zu unterstützen wie diese sich im Glanz der von ihr geförderten Kultur spiegelte und sich darin repräsentiert sehen wollte. Die Zusammenfügung der beiden Substantive Kultur und Politik zu Kulturpolitik bringt diesen Zusammenhang zum Ausdruck. Ansonsten wären die Vorläuferbegriffe Kunstförderung oder Kulturpflege hinreichend für die Bestimmung der Förderaktivitäten und die Regulierung der Rahmenbedingungen von Kunstproduktion und Kunstrezeption. Bezeichnenderweise war, bevor der Begriff Kulturpolitik mit Beginn des 20. Jahrhunderts gebräuchlich wurde, für die damit beschriebene Praxis nahezu das gesamte 19. Jahrhundert hindurch der Begriff Kulturpolizei benutzt worden (vgl. Wagner 2009: 337ff). Der Polizeibegriff hat seit seinem Aufkommen im 16. Jahrhundert bis ins auslaufende 19. Jahrhundert allerdings nicht die heute gebräuchliche Bedeutung, sondern war weiter gefasst als allgemeine staatliche Tätigkeit der „Beförderung des Gemeinen Besten“, im Sinne einer – wie es damals hieß – „guten Policey“.

Kulturpolizei und der diese Bezeichnung ablösende Begriff „Kulturpolitik“ stehen dafür, dass mit Kultur auch Politik gemacht wird und Politik nicht nur Kultur macht im Sinne der Unterstützung und Förderung von Kultur und Kunst, die auch ohne Obrigkeiten gleich welcher Art entstehen. Umgekehrt bedarf allerdings politische Macht immer der Kultur zu ihrer symbolischen Präsentation und Repräsentation, der Legitimation ihrer Herrschaft und teilweise der Ablenkung von Unrecht und Unterdrückung. Das gilt von den altorientalischen Königreichen über die frühneuzeitlichen Stadtrepubliken und die absolutistischen Höfe bis zu den beiden blutigsten Diktaturen auf europäischem Boden im 20. Jahrhundert. Walter Benjamins sicher etwas überspitztes Diktum, dass es kein „Dokument der Kultur“ gibt, „ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein“, verweist auf diesen Zusammenhang (Benjamin 1980: 696).

Kulturpolitik dient dabei nicht nur in den vordemokratischen Phasen unserer Geschichte und in diktatorischen Systemen dem Lobpreis der Macht und ihrer Sicherung, sondern auch in demokratischen Gemeinwe-

sen ist Kulturpolitik immer auch ein, wie es bei Spranger heißt, „Mittel für Machtzwecke“. Im repräsentativen Glanz prachtvoller Neubauten von Museen, Philharmonien und Opernhäusern, von Aufmerksamkeit erheischenden Kulturereignissen und prominenten Stars und Sternchen der Kunstwelt spiegeln sich wie in der Prunkinszenierung des absolutistischen Hofes oder den wilhelminischen Prachtbauten die politischen Vertreter*innen des demokratischen Gemeinwesens und die von ihnen stellvertretend wahrgenommene politische Macht – allen Bekenntnissen zum Trotz, dass es ihnen dabei immer nur um die Kunst geht.

Das betrifft nicht allein die symbolische Repräsentation der politischen Macht und ihrer Rituale sondern auch das von ihnen repräsentierte gesellschaftliche Gemeinwesen. Am Begriff Kulturstaat, der in seinem konkret auf Kunst und Kultur bezogenen Verständnis seit Ende des 19. Jahrhunderts und besonders seit der ersten Republik in Deutschland verbreitet ist, lässt sich das anschaulich zeigen, aber aktuell etwa auch an den immer wieder aufbrechenden Debatten über Verfassungspatriotismus, Leitkultur und kulturellen Kanon. Was für die Vertreter*innen und Institutionen der politischen Macht gilt, trifft auch für diejenigen gesellschaftlichen Gruppen zu, die mit ihnen um Macht und Einfluss konkurrieren. Das meint nicht die Ebene parteipolitischer Konkurrenz – hier sind die Unterschiede in den kulturpolitischen Vorstellungen marginal –, sondern grundsätzliche gesellschaftliche Alternativen. Kultur und damit auch Kulturpolitik sind immer auch Arenen des Kampfes um Hegemonie, in diesem Fall um kulturelle Hegemonie, um einen Begriff von Gramsci aufzugreifen. Kultur als Gegenmacht, in Form einer Alternativ- oder Subkultur, teilweise auch als Avantgarde- oder als zweite Kultur, wie sie geschichtlich immer vorhanden war und mal mehr, mal weniger öffentlich wahrgenommen wurde, ist auch ein Ausdruck dafür, dass es bei Kulturpolitik – oder in der Gramscischen Lesart bei der „Politik des Kulturellen“ – immer auch um politische Macht und nicht nur um Kunstförderung und den Zugang von Menschen zu Kunst und Kultur geht. Wird diese zweite Dimension von Kulturpolitik – in der zitierten Bestimmung von Spranger – „Macht durch Kultur“ zugunsten von „Kultur durch Macht“ außer Acht gelassen, dann reduziert sich die theoretische Diskussion von Kulturpolitik in wissenschaftlichen Publikationen und an den Hochschulen auf die Vermittlung von Handlungswissen und die Reflexion von Sozialtechnologien.

Cultural Governance und inhaltliche Zieldiskussion

Ebenso zentral für die Entwicklung einer gehaltvollen Theorie der Kulturpolitik wie die Einbindung der Machtdimension von Kulturpolitik und mit dieser eng zusammenhängend ist die im Kulturbereich langsam beginnen-

de Diskussion über Governance in der Kulturpolitik. Gemeint sind damit die Ansätze einer nichthierarchischen Steuerung und Regulierung von Kulturpolitik sowie der Einbindung zivilgesellschaftlicher und privatwirtschaftlicher Akteur*innen. Im kulturpolitischen Diskurs gab es in den vergangenen Jahren einige zentrale Debatten, die mit dem mit Governance angesprochenen Gegenstand eng zusammenhängen, wie die Debatte über den „aktivierenden Staat“, die bis zur plakativen Entgegensetzung von „Kulturstaat“ versus „Kulturgesellschaft“ führte, oder um „kulturelle Grundversorgung“ respektive „kulturelle Daseinsvorsorge“ (vgl. Scheytt 2010). In diesen Diskussionen tauchte zwar der Begriff Governance noch nicht auf, aber im Kern ging es bei ihnen ebenfalls wie bei Cultural Governance darum, wer, was, wie, mit welcher Legitimation und mit welchen Folgen in der Kulturpolitik beeinflusst, reguliert, bestimmt und entscheidet. Eines der frühen kulturpolitischen Dokumente, in dem der Begriff Governance ausdrücklich auf Kulturpolitik und das kulturelle Feld bezogen wird, ist der Abschlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ des Deutschen Bundestages vom Dezember 2007. Danach bedeutet

„das Leitbild Governance [...] für den Kulturbereich eine Fokussierung auf die kulturpolitischen Ziele und eine kooperative Lösungsstrategie, die alle kulturpolitischen Akteure (staatliche und private) einbezieht. Ziel einer öffentlichen Verwaltung muss es daher sein, die unterschiedlichen staatlichen und nichtstaatlichen Aktivitäten zu organisieren. Voraussetzung für diese kooperative Strategie sind klare Zieldefinitionen durch die Politik. Die Zielformulierungen können in verschiedenen Varianten erfolgen. [...] Wesentlich ist allerdings die grundsätzliche strategische Ausrichtung für eine mittelfristige Kulturpolitik.“ (Deutscher Bundestag 2007: 93)

Oliver Scheytt, der selbst Mitglied der Enquete-Kommission war und an dem Bericht mitgearbeitet hat, gebraucht den Governance-Begriff in seinem zur gleichen Zeit entstandenen Buch „Kulturstaat Deutschland. Plädoyer für eine aktivierende Kulturpolitik“ (vgl. Scheytt 2008) an verschiedenen Stellen. Für ihn erfasst er sehr gut die Vermittlerrolle von Kulturpolitik zwischen den gesellschaftlichen Herausforderungen und staatlich-kommunalem Handeln sowie zwischen den an kulturpolitischen Entscheidungen beteiligten unterschiedlichen Akteur*innen, die möglichst offen gestaltet sein und Netzwerkcharakter haben sollten. Governance gilt ihm

„zum einen als Oberbegriff aller Formen sozialer Handlungskoordination und zum anderen als Gegenbegriff zu hierarchischer Steuerung [...]. Das Governance-Konzept rückt kooperative Handlungsformen und die Rolle des Staates als Initiator, Moderator und Förderer von Netzwerken zwischen staatlichen und nicht-staatlichen Akteuren in den Mittelpunkt des Interesses.“ (Scheytt 2008: 63f)

Darauf aufbauend entwickelt er den Begriff weiter und popularisiert ihn für die kulturpolitische Diskussion in seinem gemeinsam mit Tobias Knoblich verfassten Beitrag „Zur Begründung von Cultural Governance“ (Knoblich/Scheytt 2009). In der Folgezeit erschienen mehrere Publikation zu Kulturpolitik und Kulturwirtschaft, in denen der Begriff Governance oder Cultural Governance als Bezeichnung für einen neuen Ansatz kulturpolitischen Handelns und der Auseinandersetzung mit Kulturpolitik gebraucht wird.

Mit der Debatte über Governance in der Kulturpolitik kann der noch immer verbreitete Etatismus im kulturpolitischen Denken und Handeln hinterfragt und der den kulturpolitischen Diskurs in der Bundesrepublik lange Zeit prägende ordnungspolitische Dualismus einer staats- oder marktförmigen Erledigung von Aufgaben aufgebrochen und durch ein Drittes ersetzt werden – durch die Kombination von öffentlicher Förderung und Regulierung, marktvermittelter Produktion sowie gesellschaftlichem Engagement.

Für die Entwicklung einer wissenschaftlich-theoretischen Auseinandersetzung mit kulturpolitischem Denken und Handeln ist die Einbeziehung der Cultural-Governance-Ansätze eine notwendige Voraussetzung. Deren inzwischen häufig anzutreffende Konzentration auf einen Steuerungsansatz von Prozessen und Entscheidungen unterschiedlicher Akteursgruppen bildet aber noch eine zentrale Schwäche dieser Diskussion. Denn die in trisektoralen Steuerungsprozessen verbundenen Akteur*innen handeln entlang unterschiedlicher Zielsetzungen und Handlungslogiken wie Macht, Geld und Sinn/Anerkennung. Diese lassen sich nicht einfach miteinander verbinden, sondern stehen oft in Widerspruch zueinander und erfordern eine inhaltlich-konzeptionelle Diskussion über die differierenden Ziele der staatlichen-kommunalen, der privatwirtschaftlichen und der zivilgesellschaftlichen Akteur*innen.

Die in den letzten Jahren kaum entfaltete theoretische Diskussion über Kulturpolitik kann durch eine systematische Auseinandersetzung mit den Begründungen und Zielen kulturpolitischen Handelns vorangebracht werden.

Diese Debatte ist allerdings unabhängig von den erwähnten theoretischen Zusammenhängen der Kulturpolitik gegenwärtig bereits durch die Wirklichkeit aufgezwungen und sollte mit den beiden anderen erwähnten Aspekten des kulturpolitischen Diskurses – der Machtdimension und dem Governance-Ansatz – verknüpft werden. Denn die öffentlich getragenen und geförderten Einrichtungen stehen gegenwärtig vor allem aufgrund zweier Entwicklungen unter einem besonderen Druck.

Zum einen zwingen die Schulden und der Einspardruck der öffentlichen Haushalte vor allem die Kommunen und zunehmend ebenfalls die Länder als Träger und Förderer der Kultur- und Kunsteinrichtungen, auch hier nach Einsparmöglichkeiten zu suchen und erschweren ihnen, Kostensteigerungen aufzufangen und die kulturelle Infrastruktur durch neue Angebote

weiterzuentwickeln. Zum anderen üben veränderte kulturelle Interessen in der Bevölkerung und die Vervielfachung der kulturellen Angebote besonders durch die rasche Entwicklung der audiovisuellen Medien sowie durch einen insgesamt immens gewachsenen Freizeitsektor, die sich in einer teilweise zurückgehenden Nutzung der herkömmlichen Kunst- und Kultureinrichtungen – besonders bei der jüngeren Generation – niederschlagen, einen erheblichen Veränderungs- und Legitimationsdruck auf die kulturelle Infrastruktur und ihre Finanzierung aus. Besonders der demografische Wandel, schrumpfende Städte, die multikulturelle Durchmischung und die Pluralisierung der Lebenswelten, aber auch eine wachsende Armut und ein weiteres Auseinanderdriften von Arm und Reich stellen heute Kulturpolitik vor die Aufgabe, ihre Ziele und Begründungen neu zu überdenken und zu definieren. Dazu gehört auch die Diskussion darüber, welche kulturelle Infrastruktur sie vorhalten und weiter entwickeln muss, damit möglichst viele Menschen ihren kulturell-künstlerischen Interessen nachgehen können.³ Aus diesen praktischen wie theoretischen Gründen ist es deshalb gegenwärtig für Kulturpolitik besonders wichtig zu reflektieren und zu begründen, zu welchem Zweck die nicht unerheblichen öffentlichen Mittel für Kunst und Kultur ausgegeben werden und entlang welcher inhaltlichen Vorstellungen kulturpolitisches Handeln stattfindet beziehungsweise stattfinden sollte.

Durch die Untersuchung und theoretische Auseinandersetzung mit diesen drei Themenfeldern – der Machtdimension von Kulturpolitik, der Weiterentwicklung von Ansätzen nichthierarchischer Steuerung unter Einbeziehung von zivilgesellschaftlichen und privatwirtschaftlichen Akteur*innen im Sinne von Cultural Governance sowie eine intensive Debatte über Ziele und Begründungen von Kulturpolitik, die gleichzeitig den drei politikwissenschaftlichen Dimensionen Polity (Verfasstheit), Policy (Ziele) und Politics (Prozesse) entsprechen –, kann der Erarbeitung einer gehaltvollen Theorie von Kulturpolitik näher gekommen werden.

Von Seiten der Kulturpolitik, das heißt ihrer Verbände und Zusammenschlüsse wird dies nur teilweise und immer unzureichend geführt werden können. Hier ist vor allem der kulturwissenschaftliche Blick von außen gefragt, das heißt besonders die Hochschulen und ihre wissenschaftlichen Institute. Ob sie dies leisten können – Stichwort Bologna-Prozess – steht auf einem anderen Blatt.

3 Hierzu ausführlicher die Beiträge von Oliver Scheytt, Max Fuchs und Klaus Hebborn im Jahrbuch für Kulturpolitik 2010 sowie Knüsel (2011).

Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter (1980 [1940]): „Über den Begriff der Geschichte“, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Bd. 1/2: *Abhandlungen*, Frankfurt am Main, 691-704.
- Deutscher Bundestag (Hg.) (2007): *Schlussbericht der Enquete-Kommission ‚Kultur in Deutschland‘*, Berlin.
- Fuchs, Max (2010): „Kulturpolitik und ihre Begründungen. Einige theoretische Überlegungen zu einem praktischen Problem“, in: *Institut für Kulturpolitik (Hg.), Jahrbuch für Kulturpolitik 2010 (Kulturelle Infrastruktur)*, Bonn/Essen, 45-50.
- Gebesmair, Andreas (2010): „Die Erfindung der Hochkultur. Institutionalisierung und institutioneller Wandel in der Kultursoziologie Richard A. Petersons und Paul DiMaggios“, in: *Jahrbuch für Kulturmanagement 2 (Theorien für den Kultursektor)*, 77-95.
- Gramsci, Antonio (1987): *Gedanken zur Kultur*, Köln.
- Hebborn, Klaus (2010): „Grundversorgung, Infrastruktur, Cultural Governance – wie viel Kultur braucht eine Stadt?“, in: *Institut für Kulturpolitik (Hg.), Jahrbuch für Kulturpolitik 2010 (Kulturelle Infrastruktur)*, Bonn/Essen, 51-60.
- Institut für Kulturpolitik (Hg.) (2010): *Jahrbuch für Kulturpolitik 2010*. Thema: *Kulturelle Infrastruktur*, Bonn/Essen.
- Knoblich, Tobias J./Scheytt, Oliver (2009): „Zur Begründung von Cultural Governance“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte 2009/8*, 34-40.
- Knüsel, Pius (2011): „Weniger ist mehr. Raum für Entwicklung!“ in: *Kulturpolitische Mitteilungen 133*, 46-51.
- Scheytt, Oliver (2008): *Kulturstaat Deutschland. Plädoyer für eine aktivierende Kulturpolitik*, Bielefeld.
- Scheytt, Oliver (2010): „Pflichtaufgabe, Grundversorgung und kulturelle Infrastruktur – Begründungsmodelle der Kulturpolitik“, in: *Institut für Kulturpolitik (Hg.), Jahrbuch für Kulturpolitik 2010 (Kulturelle Infrastruktur)*, Bonn/Essen, 27-43.
- Schnell, Christiane (2010): „Der Kulturbetrieb bei Pierre Bourdieu“, in: *Jahrbuch für Kulturmanagement 2 (Theorien für den Kultursektor)*, 43-53.
- Spranger, Eduard (1923): „Kulturpolitik“, in: *Paul Herre (Hg.), Politisches Handwörterbuch*. Erster Band: A-K, Leipzig, 1087-1089.
- Wagner, Bernd (2009): *Fürstenhof und Bürgergesellschaft. Zur Entstehung, Entwicklung und Legitimation von Kulturpolitik (= Edition Umbruch, 24)*, Bonn.
- Wagner, Bernd (2010): „Kulturpolitik und Kulturmanagement. Überlegungen zu einer Politikfeldanalyse“, in: *Jahrbuch für Kulturmanagement 2 (Theorien für den Kultursektor)*, 171-184.
- Wagner, Bernd (2011): „Wachstum oder Schrumpfung? Die kulturelle Infrastruktur und ihre Finanzierung“, in: *Kulturpolitische Mitteilungen 133*, 42-45.
- Wimmer, Michael (2011): *Kultur und Demokratie. Eine systematische Darstellung von Kulturpolitik in Österreich*, Innsbruck.
- Zahner, Nina Tessa (2010): „Die Selektivität des Publikums zeitgenössischer Kunst als Herausforderung für die Rezeptionstheorie Pierre Bourdieus?“, in: *Jahrbuch für Kulturmanagement 2 (Theorien für den Kultursektor)*, 55-75.

Die transformative Wirkung von Kunst und Kultur

Überlegungen zu einer kulturpolitisch motivierten Entwicklungspolitik¹

Daniel Gad

Seit nunmehr fast 40 Jahren wird der Diskurs um Kultur und Entwicklung geführt. Besonders in den 1970er-Jahren wurde der Grundstein dafür gelegt, welche Bedeutung heute der Kulturpolitik und der gestaltenden Kraft der Kunst im nationalen wie regionalen und auch internationalen Sinne und ebenso im staatlichen wie zivilgesellschaftlichen Sinne zugesprochen wird. Und dennoch tut sich die Menschheit weiterhin schwer damit, den Menschen mit all seinen Sinnen und Bedürfnissen ernsthaft im Mittelpunkt der Entwicklung und nicht allein auf die Dominanz der wirtschaftlichen Relevanz begrenzt zu verstehen.

Die Euphorie der Idee der Vereinten Nationen aus den 1940er-Jahren, der daran angeschlossenen Gewährung der Unabhängigkeit der meisten Kolonien vor allem europäischer Staaten in den 1960er-Jahren und die weltweite Demokratisierung – teilweise weiterhin wohl eher dem ersten Versuch dahin behaftet – führte letztlich auch dazu, der Pflege der kulturellen Identität und des Kulturerbes, dem Umgang mit und der Anerkennung von Migration und kultureller Vielfalt sowie den Schnittstellen zwischen Kultur und Bildung sowie Kunst und Meinungsfreiheit kulturpolitische Rahmenbedingungen zu bieten, die alles andere als alleinige Wirtschaftspolitik sind. Und dennoch wäre die UNESCO-Konvention zum Schutz und zur Förderung kultureller Ausdrucksformen von 2005, als das wohl heute wichtigste entwicklungspolitische Instrument in der nationalen wie auch internationalen Kulturpolitik, ohne die klaren Differenzen zwischen Wirtschaftsinteressen und Kulturinteressen wohl niemals realisiert worden.

Die inzwischen beachtliche Sammlung an Positionsbestimmungen zu Kultur und Entwicklung sehen Kultur und Kunst als entscheidend für die Entwicklung des Menschen an, sind sie doch aus dessen Wesen und

1 Dieser Artikel ist eine grundlegende Überarbeitung des Artikels „Mit kultureller Vielfalt gestalten. Ein Plädoyer für eine kulturpolitisch durchdachte Entwicklungstheorie.“, erschienen in: Wilhelm, Jürgen (2010): Kultur und globale Entwicklung: Die Bedeutung von Kultur für die politische, wirtschaftliche und soziale Entwicklung, Berlin.

Bedürfnissen heraus geschaffen. In dieser Folge wäre es eigentlich unausweichlich, auch im Rahmen von Entwicklungspolitik kulturpolitisch zu denken und zu handeln. Doch bleibt eigenartigerweise der Anteil von kulturpolitischen Motiven und Konzepten innerhalb der Entwicklungspolitik weiterhin marginal. Um es noch weiter zuzuspitzen: Die nordischen Länder galten lange Zeit als die großen Vorreiter darin, kulturpolitisches Handeln innerhalb der Entwicklungspolitik als eine zentrale Facette zu verstehen. Doch schwindet dieses Engagement einer globalen Verantwortung seit der zweiten Hälfte der 2000er-Jahre zunehmend – eigenartigerweise zu exakt der Zeit, in der die UNESCO-Konvention zur Kulturellen Vielfalt global ratifiziert wurde. Die verstärkte Rückbesinnung auf nationale Interessen wie etwa in Dänemark seit 2015 bildete mit der Schließung des konzeptionell international sehr beachteten Danish Center for Culture and Development einen bedenklichen Höhepunkt. Die dänische „Strategie für Kultur und Entwicklung“, in der sich Dänemark eine Verantwortung für die Stärkung kulturpolitischer Strukturen in den Partnerländern der Entwicklungszusammenarbeit zusprach, wurde nun abgeändert und, man könnte zu Recht sagen, rückschrittlich reduziert in ein Konzept, welches dänische kulturpolitische Interessen weit vor dem Bedarf versteht, interkulturellen Dialog zu fördern und kulturpolitisches Handeln in strukturschwachen Regionen zu stärken (vgl. Danish Ministry for Culture 2017).

Entwicklungspolitik, quo vadis?

Ziele und Wege von Entwicklungspolitik in Frage zu stellen, ist keine Neuigkeit. Werden doch viele der Erwartungen an die umfassenden Hilfen aus dem „Norden“ in den „Süden“ seit den 1960er-Jahren trotz wiederholt überarbeiteter Ansätze enttäuscht. Gründe werden dabei sowohl in externen als auch in internen Faktoren gesucht und gesehen. Vor allem die Modernisierungstheorie, ausgehend von der global verstandenen nachholenden Entwicklung nach Vorbild der westlichen Industriestaaten, stand lange Zeit sogenannten Dependenztheorien gegenüber, wonach die Welt als ein weltweites Netz aus einseitigen Abhängigkeiten zuungunsten der Entwicklungsländer verstanden wird. Grundlegend erweitert wurden diese durch Modelle wie die Grundbedürfnisstrategie, orientiert an den Lebensbedingungen der Armen, und dem Bielefelder Verflechtungsansatz, der auf partizipative Mitgestaltung abzielt (vgl. Faschingeder 2001).

Die Zusammenarbeit zwischen Regierungen auf der einen Seite und zivilgesellschaftlichen Kräften auf der anderen sowie Mischformen dieser sind die hauptsächlichen Zielgruppen der Entwicklungspolitik. Sie werden unterschiedlich beachtet und wertgeschätzt. Unterschieden wird ebenso die staatliche und die nichtstaatliche Entwicklungszusammenarbeit, die zwar

unterschiedlichen Antrieben entstammen – staatliche und multilaterale Interessen auf der einen und individuelle Interessen und Motivationen auf der anderen Seite. Im Kern der fundamentalen Kritik, die großen Erwartungen zu verfehlen, sind sie sich aber näher als sie zunächst erscheinen mögen: Auf Seite der Geberländer werden von außen eingebrachte Zielvorstellungen und die Pflege internationaler Abhängigkeiten sowie Ungleichheiten artikuliert. Auf Seite der Partnerländer werden Machtmissbrauch zur persönlichen Bereicherung durch Einzelne und eine allgemeine Vernachlässigung nachhaltiger Ziele zum Wohle einer breiten, insbesondere unterprivilegierten Bevölkerungsschicht als besonders gravierende Gründe einer konstant desaströsen Lage in vielen Entwicklungsländern beobachtet (vgl. u. a. Niggli 2008; Shikwati 2006). Manche Seiten plädieren für eine vollständige Abschaffung der internationalen Entwicklungshilfe durch Geberländer, um dadurch die Regierungen der Partnerländer zu aktivieren und zur stärkeren Eigenverantwortung zu bewegen. Weitere fordern grundlegende Umstrukturierungen, mal in einer intensiveren Stärkung staatlicher Instanzen und dadurch in einer eher zentralen Lenkung von Entwicklungsprozessen, mal in einer deutlich umfangreicheren Unterstützung der zivilgesellschaftlichen Kräfte als einer Entwicklung von unten heraus.

Betrachtet man die entwicklungspolitische Diskussion, fällt auf, dass innerhalb dieser Überlegungen vorrangig wirtschafts- und regierungspolitische Begebenheiten betrachtet werden, begleitet werden diese von bildungspolitischen, auf Partizipation ausgerichteten Elementen, vorwiegend im Sinne eines klassischen Bildungscurriculums.

Eckpfeiler der internationalen kulturpolitischen Debatte

Interessant ist, dass es über die weiterführenden sozial-, bildungs- und umweltpolitischen Debatten hinaus auch einen vergleichbar überschaubaren Kreis gibt, der sich mit den kulturpolitischen Dimensionen innerhalb der Entwicklungspolitik befasst (vgl. Gad 2008a: 169f). Michael Schönhuth stellt klar, dass diese mal mit einem engen Kulturbegriff, bezogen auf Lebensweisen, mal mit einem weiten Kulturbegriff, fokussiert auf künstlerische Ausdrucksformen, von ihm bezeichnet als „Kultursektor“ versus „Kultur als Querschnittsthema“, hantieren; nicht selten werden diese zwei Definitionen freiwillig und unfreiwillig miteinander vermischt. Zugleich folgen sie zwei unterschiedlichen Strategien, zum einen Kultur verstanden als „Rahmenbedingung“ von Entwicklungszusammenarbeit und zum anderen als „Interventionsfeld“ (vgl. Schönhuth 2005: 10).

Eine maßgebliche Rolle in der kulturpolitisch motivierten entwicklungspolitischen Debatte spielt die UNESCO, die Organisation der Vereinten

Nationen für Bildung, Wissenschaft und Kultur. Abgeleitet aus Expert*inendiskursen und aus Erfahrungen der Praxis wurden so politische Konzepte zusammengetragen, die der internationalen Entwicklungspolitik eine zusätzliche, kulturpolitisch durchdachte Ausrichtung geben sollen.

Der heutige Stand der Diskussion basiert insbesondere auf vier Sachverhalten, die durch die Vereinten Nationen zwischen 2004 und 2006 herausgegeben wurden. Erstens ist dies der 2004 erschienene Bericht zur menschlichen Entwicklung des Entwicklungsprogramms der Vereinten Nationen, UNDP, mit dem Titel „Kulturelle Freiheit in unserer Welt der Vielfalt“. Neben wirtschaftlichen Faktoren hatte das UNDP seit Anfang der 1990er-Jahre unter Amartya Sen den Begriff der menschlichen Entwicklung als mehrdimensionalen Entwicklungsindikator geprägt. Im ersten Bericht von 1990 wird menschliche Entwicklung als ein „process of enlarging people’s choices“ definiert (vgl. UNDP 1990: 10). Das Konzept der menschlichen Entwicklung beinhaltet insbesondere auch das Recht auf Mitbestimmung und Mitgestaltung sowie die Gewährleistung, dieses Recht wahrnehmen zu können. Der Bericht von 2004 zeigt nun auf, dass kulturelle Freiheit ein entscheidender Bestandteil des Konzepts der menschlichen Entwicklung darstellt. Durch ihn soll verdeutlicht werden, dass Entwicklungspolitik auch auf Kultur sowie auf die Beteiligung und Mitgestaltung einer breiten Gesellschaft erweitert verstanden, formuliert und angewendet werden muss, wenn nachhaltige Entwicklungsprozesse geschaffen werden sollen. Daraus folgt, dass es neben den bisherigen Entwicklungsstrategien auch einen Bedarf nach kulturpolitisch motivierten Strategien gibt, um Strukturen und Rahmenbedingungen zu schaffen, durch die einzelne Menschen Zugang und Bezug zu Kunst und Kultur pflegen können. Zudem wird unterstrichen, dass deutlich weiter gefasste Kreise einer Gesellschaft das Recht haben müssen, Entwicklungsprozesse mitgestalten zu dürfen, als es bisher der Fall ist. Frank Bliss merkt dazu ergänzend an, dass es wichtig ist, den Begriff der kulturellen Freiheit in einem ausgewogenen Verhältnis zwischen individueller und lokaler Entfaltung und gegenseitiger Akzeptanz sowie nationaler Identität zu verstehen, sprich „sich im Rahmen von universellen Menschenrechten zu bewegen“ (Bliss 2004).

Zweitens: Die acht Millennium Development Goals wurden inzwischen durch die siebzehn Sustainable Development Goals (SDGs) abgelöst. Neu ist, dass diese nicht auf die Länder des sogenannten globalen Südens reduziert sind, sondern für alle Länder der Welt Anlass sein sollen, Politiken und das Handeln neu zu bewerten und dort umzudenken, wo dies nötig ist. Die Ausgrenzung kulturpolitischer Fragen wurde bei der Definition der SDGs quasi auf gleichem Wege wie bereits bei den MDGs vollzogen. Daran ändern die verschiedenen Anschlusspapiere zu Kultur und SDGs äußerst wenig. So moniert die European Alliance for Culture and the Arts

mit einem weitreichenden Unverständnis die geringe Beachtung und Wertschätzung der kulturellen Dimension in entwicklungstheoretischen Diskursen rund um die SDGs. Denn:

„[...] imagining a different future is as much a challenge as it is a creative task. Culture, arts and creative work have the potential to inspire a critical view, revealing the imperfections of current approaches to sustainability and to facilitate envisaging a better future. Not only must new legal frameworks be introduced, but a considerable transformation of individual perceptions, values and behavioural patterns is needed. Be it with regard to education, gender or intercultural relations, attitudes towards the environment or consumer habits, culture and the arts have tremendous power as messengers on sustainability concerns.“ (European Alliance for Culture and the Arts 2015; UNESCO 2015a und 2015b)

Drittens ist das bereits oben angesprochene „Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen“ der UNESCO von 2005 als ein Dokument mit völkerrechtlicher Grundlage ein konkretes Bekenntnis von Regierungen, Kulturpolitik in die nationale Politik sowie im Rahmen der internationalen Kooperation in die Entwicklungspolitik einzubeziehen. Das Übereinkommen hält beispielsweise fest, dass

„[...] kulturelle Vielfalt eine reiche und vielfältige Welt schafft, wodurch die Wahlmöglichkeiten erhöht und die menschlichen Fähigkeiten und Werte bereichert werden, und dass sie daher eine Hauptantriebskraft für die nachhaltige Entwicklung von Gemeinschaften, Völkern und Nationen ist.“ (Deutsche UNESCO Kommission 2005: 7)

Kunst und Kultur seien

„wesentlich das Gespräch einer Gesellschaft mit sich selbst, ihre spielerische Reflexion auf die eigene Geschichte, Gegenwart und Zukunft, wie auch über Erfahrungen und Impulse anderer Kulturen. [...] Diese Vielfalt ist unverzichtbare Ressource für die Freiheit, Grundlage unserer pluralistischen Gesellschaft und Voraussetzung für die Ermöglichung individueller Lebensoptionen.“ (Deutsche UNESCO Kommission 2005: 5).

Das Übereinkommen ist bereits von rund 150 der 200 Staaten weltweit ratifiziert worden (Stand 2019). Es gilt nun den Schritt von der formalen Willensbekundung zur konkreten Implementierung zu gehen. Neben der Schaffung und Stärkung von nationalen kulturpolitischen Strukturen ist hier auch der Bedarf und der Wille für eine internationale Zusammenarbeit zwischen reichen und armen sowie kulturpolitisch erfahrenen und

unerfahrenen Staaten sowie über den methodischen und strukturellen Austausch festgehalten, weshalb sich die

„Vertragsparteien bemühen [...], die Kultur auf allen Ebenen in ihre Entwicklungspolitik zu integrieren, um Voraussetzungen zu schaffen, die der nachhaltigen Entwicklung dienen, und innerhalb dieses Rahmens die Aspekte, die in Zusammenhang mit dem Schutz und der Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen stehen, zu begünstigen.“ (Deutsche UNESCO Kommission 2005: 26)

Mit dem Ziel der Implementierungen vor Augen koordiniert die UNESCO seit rund zehn Jahren einen Pool von kulturpolitischen Expert*innen, die in anderen Ländern Re-Thinking-Prozesse und die Formulierung von erweiterten Rahmenbedingungen begleiten. Zusätzlich zeichnet sich ein wachsendes Akteur*innennetzwerk zivilgesellschaftlicher Initiativen in Ergänzung zu diesem zunächst staatlichen Ansatz ab.

Ein viertes – jedoch tragischerweise inzwischen fast schon vergessenes – politisches Konzept ist der „Leitfaden für Kulturelle Bildung“ der UNESCO von 2006. Mit dem Untertitel „Schaffung kreativer Kapazitäten für das 21. Jahrhundert“ sollte unterstrichen werden, welchen gesellschaftspolitisch mitgestaltenden Anteil Programme der Kulturellen Bildung haben können. Die „Roadmap“ basiert im Grunde auf Artikel 27.1 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrecht von 1948, welcher in verschiedenen weiteren internationalen und nationalen Abkommen und Gesetzgebungen, wie etwa dem *Internationalen Pakt* über wirtschaftliche, soziale und *kulturelle Rechte* von 1966, weiterverwertet wurde (vgl. United Nations Department of Public Information 1948). Jedoch stellt das hier eigentlich völkerrechtlich verankerte Recht jedes Einzelnen auf Teilnahme am kulturellen Leben und darauf, die Künste genießen zu dürfen, bisher einen konkreten blinden Fleck sowohl in einigen nationalen innenpolitischen Situationen wie auch in der entwicklungspolitischen Diskussion und insbesondere im dazugehörigen wissenschaftlichen Diskurs dar. Dieses Recht wurde bisher eher als eine politische Forderung wahrgenommen, deren Umsetzung, trotz der Unterzeichnung dieser Erklärungen durch die überwiegende Mehrheit der Regierungen, weltweit in seltenen Fällen erfolgte. Daran änderte auch die in 2010 ergänzte „Seoul Agenda: Goals for the Development of Arts Education“ als Abschlusspapier der zweiten Weltkonferenz zur Kulturellen Bildung nicht viel (vgl. UNESCO 2010). Die sich daran anschließenden neun Jahre bis zum heutigen Zeitpunkt werfen große Fragen auf, inwiefern diese Initiative erfolgreich verlief. Durchaus interessant wäre es zu untersuchen, ob die Reaktionen in Deutschland seit 2015, geflüchtete Menschen zu fördern, ohne diese umfassende Debatte um den Wert von Kultureller Bildung

ähnlich umfangreiche Förderprogramme im Schnittfeld Kunst-, Kultur-, Migrations- und Integrationsarbeit hervorgebracht hätten.

Dennoch wird an dieser Stelle besonders deutlich, worin der Trennpunkt zwischen klassischen entwicklungspolitischen und erweiterten entwicklungskulturpolitischen Gesichtspunkten zu liegen scheint: Ist Kultur eingeschlossen der künstlerischen Ausdrucksformen nur ein reiner Luxus, den sich eine Gesellschaft leisten kann, sobald andere grundlegende Entwicklungsschritte erreicht sind, und gehört sie folglich in der Prioritätenliste zurückgestellt? Oder ist Kultur ein Bereich, der in nationalen und internationalen Entwicklungsstrategien von Beginn an mitbedacht werden muss?

Durchaus beachtenswert ist für diese Zusammenhänge die innerdeutsche kulturpolitische Diskussion, beispielsweise das Resümee der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages von 2007. Die hier gesammelten Argumente lassen durchaus die Frage aufwerfen, inwieweit es hier bereits Anknüpfungspunkte für eine kulturpolitisch ausgerichtete Entwicklungstheorie gibt. So wird darin beispielweise festgehalten:

„In der Kultur seiner Gemeinschaft findet jeder Mensch vielfältige Möglichkeiten vor, sich mit dieser zu identifizieren: Die Zugehörigkeit zu einer Kultur ermöglicht nicht zuletzt Lebensqualität und Sinnorientierung. Kunst und Kultur sowie die Teilnahme am kulturellen Leben, ferner die durch die Teilnahme am sozialen Leben vermittelten und damit verflochtenen sozialen Erfahrungen nähren und entwickeln bei den Individuen die handlungsleitenden Vorstellungen vom guten und gelingenden Leben. [...] Die Künste erweisen sich als Ausdrucksformen, in denen menschliche Lebenssituationen und Empfindungen ‚zur Sprache‘ gebracht werden. [...] In der Sphäre der Kultur findet die ständige Selbstreflexion der Gesellschaft über ihre Werte und Standards statt. Deswegen ist es nicht nur für die Individuen und ihre Lebensqualität, sondern auch für die Entwicklung der Gesellschaft wichtig, dass möglichst viele Menschen in jenen kulturellen Diskurs einbezogen werden, der mit dem Medium der Künste stattfindet. Das ist der Hintergrund von Programmen [in Deutschland] wie ‚Kultur für alle‘ und ‚Bürgerrecht Kultur‘, aber auch die Legitimation von ‚Kultur von allen‘ als aktiver Teilnahme möglichst breiter Bevölkerungsgruppen am kulturellen Leben.“ (Deutscher Bundestag 2007: 48f)

So reizvoll aber die direkte Übertragung der innerdeutschen kulturpolitischen Debatte auf die Situation in Entwicklungsländern erscheinen mag, bleibt elementar zu prüfen, wo Grenzen eines als universell geltenden Anspruchs zu sehen und einzuhalten sind. Wollen doch neue Konzepte auch Kritiken annehmen wie beispielsweise den durchaus auch in Frage zu stellenden global geschaffenen Druck auf Entwicklungsländer, ein marktwirtschaftliches System nach westlichem Vorbild zu etablieren, um berechtigt zu sein, internationale Hilfen beziehen zu können. Kulturpolitik der öffentlichen Hand wird von vielen Künstler*innen und Kulturschaffenden in

Entwicklungsländern als kontrollierende und überaus skeptisch betrachtete Einmischung des Staates verstanden. Dies basiert nicht selten auf wohl begründeten direkten persönlichen Erfahrungen. Es ist wichtig, sich dessen bewusst zu sein, auch wenn die innerdeutsche staatliche Kulturförderpolitik gerade darauf fußt, freies Kulturschaffen zu ermöglichen und abzusichern und dieses nicht zu kontrollieren. Zugleich wird daraus aber nicht ersichtlich, inwiefern der Wert und die Funktion von Kunst und Kultur generell für die Entwicklung von Gesellschaften keinen universellen Anspruch besitzen.²

Theoretische Modelle zu Kultur und Entwicklung

Markant ist, dass der internationale Diskurs um die Verknüpfung von Kulturpolitik und Entwicklungszusammenarbeit bis auf Weiteres in erster Linie auf politischer und Projektebene geführt wurde (vgl. Gad 2008b). Ein wissenschaftlicher Diskurs verbleibt dagegen aber international vereinzelt und vage. Wissenschaftliche Analysen, insbesondere solche, die sich als übergreifend entwicklungskulturpolitisch eingeordnet verstehen, existieren dazu weiterhin kaum, weder aus den Ländern des Nordens noch des Südens. Besonders dünn ist dieses Feld in Deutschland bestellt. Dies verwundert, ist doch der innerdeutsche kulturpolitische Diskurs, wie etwa der Enquete-Bericht oben zeigt, ein mannigfaltig und ausgiebig gepflegter. Somit sind auch die bisher angebrachten Argumente und deren Überprüfung zunächst aus einem Verständnis verschiedener politischer Ansprüche und praxisbezogener Erkenntnisse und Bedürfnisse, weniger aus einem wissenschaftlichen Verständnis heraus zu erfassen.

Eigentümlicherweise haben sich bisher auch die deutschen Sozialwissenschaftler*innen, als die maßgeblichen deutschen Entwicklungstheoretiker*innen, nur selten auf kulturpolitisches Terrain begeben. Warum dies so ist, bleibt offen (vgl. u. a. Nuscheler 2004; Lachmann 2005).

Frank Bliss merkt in einem Beitrag von 2001 an, dass Kultur generell ein kaum bedachtes Feld in allen entwicklungspolitischen Bereichen ist:

„Die meisten ‚großen‘ Entwicklungstheorien haben der kulturellen Dimension von Entwicklung wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Selbst dort, wo endogenen Kräften herausragende Bedeutung bei der Erklärung von Unterentwicklung beigemessen wird, fehlt eine schlüssige und sei es auch nur exemplarische Untersuchung der hausgemachten kulturellen ‚Hemmfaktoren.‘“ (Bliss 2001: 70)

2 Vgl. u. a. die World-Café Diskussion während des Symposiums „Kultur + Bildung = Kulturelle Bildung“ am 2. Juni 2009, veranstaltet vom Institut für Kulturpolitik, der Universität Hildesheim in der Casa de los Tres Mundos, Granada, Nicaragua.

Sicherlich spielt Bliss hier im Bezug auf eine weitläufigere Debatte um Kultur und Entwicklung an, die sich insbesondere mit den kulturellen Rahmenbedingungen von Entwicklungsinterventionen befasst, weniger mit dem engeren Feld um Kunst und Kultur und folglich Kulturpolitik im engeren Sinne. Er stellt aber auch zur Diskussion, dass die entwicklungspolitische Wirkung von kulturpolitischen Interventionen in den bisherigen Entwicklungstheorien nicht vorkommt:

„[Die klassischen Entwicklungstheorien] vernachlässigen die Untersuchung kultureller Gesichtspunkte nahezu völlig, indem sie sich vorrangig auf ökonomische Strukturen berufen und diese aus dem kulturellen Kontext (übrigens beider beteiligter Gesellschaftssysteme) herauslösen, ja geradezu von den anderen kulturellen Phänomenen isolieren.“ (ebd.)

Die Studie „Culture: Hidden Development“ von Helen G. Gould und Mary Marsh schlüsselt auf, wie mannigfaltig die Verbindungen zwischen Kunst, Kultur und Entwicklungsprozessen sind. Dieses Modell der vier Ebenen „Culture as context for development“, „Culture as content in development“, „Culture as method within development“ und „Culture as expression“ wird ergänzt. „Culture as context for development“ bekommt den Zusatz, dass kulturelle Ansätze in zwei beobachtbaren Weisen angewendet werden: Verstanden als „As a tool“ diene der kulturelle Ansatz dazu, Informationen zu vermitteln und Partizipation zu animieren. Der Ertrag, so Gould und Marsh, werde dabei aber vornehmlich durch die vorbestimmt, die den Entwicklungsprozess kontrollieren, sprich vornehmlich durch die Initiator*innen, weniger die Teilnehmer*innen eines Programms. Als „As a process“ zielen kulturelle Ansätze hingegen darauf ab, Machtverhältnisse zu verändern und die Kontrolle von Menschen vor Ort selbst über den Entwicklungsprozess zu stärken. Dies nehme die Erfahrungen der Beteiligten als Ausgangspunkt, integriere sie innerhalb dieses kreativen Prozesses, wodurch der Ertrag nicht vorherbestimmt werden könne (vgl. Gould 2004: 14).

Die Diskurse zu Kultur und Entwicklung zeigen, dass generell eine kulturpolitisch durchdachte Ausrichtung einer internationalen Entwicklungszusammenarbeit kein Handlungsfeld ist, welches für sich alleine steht. Es muss als eine verschiedentlich eingewobene Ergänzung der wohl etablierten „klassischen“ Felder der Entwicklungspolitik verstanden werden. Dennoch steht eine solche mehrdimensionale Entwicklungspolitik aus.

Steuerung von Entwicklungsprozessen. Die Rolle von Zivilgesellschaft

Eine große Anzahl der Kritiker*innen der klassischen Entwicklungspolitik beklagen, dass Entwicklung zu wenig aus den Partnerländern selbst bestimmt und gestaltet wird; es somit trotz aller Bemühungen an Ownership mangle. Auch die Diskussion um eine durch kulturpolitische Elemente erweiterte Entwicklungspolitik ist mit dieser Frage konfrontiert. Denn was bringen die gut gemeinten Vorstellungen des aktiven Geberlandes, einen Mangel angehen zu wollen, wenn diese nicht aus der Aktivierung lokalen Engagements herrühren (vgl. Niggli 2008: 77f)? Und was bringt eine zu sehr auf die ohnehin einflussreichen und global vernetzten Eliten eines Staates fokussierte Zusammenarbeit für eine nachhaltige Entwicklung der gesamtgesellschaftlichen Bedürfnisse?

Auch Künstler*innen und Kulturschaffende gehören nicht selten zu einer Bevölkerungsgruppe, die ähnlich der Akteur*innen aus Politik und Wirtschaft bestimmte Privilegien innehat, etwa wie der Anschluss an internationale Netzwerke und der Zugang zu Bildungsangeboten und Förderquellen, und die dadurch die Möglichkeit hat, auf politische Strukturen und alltägliche Verfahren Einfluss zu nehmen. Die breite arme und mittellose Bevölkerung in den meisten Entwicklungsländern hat dies in der Regel nicht. Es fehlt an Möglichkeiten, die „Empowerment“ bewirken. Dennoch sehen sich ebenso viele Künstler*innen verpflichtet, ihre Kunst als Sprachrohr und Reflektionsfläche gesellschaftlicher Bedürfnisse und Missstände zu nutzen. Das tun sie interessanterweise häufig mit großer Selbstverständlichkeit, Kunst und Politik zusammen zu verstehen, und selten mit der in den Industrieländern weit verbreiteten Sorge um eine politische Instrumentalisierung ihrer als ungebunden verstandenen „Kunst als Kunst“. Demnach gilt ebenso für Künstler*innen aus Nord wie aus Süd:

„Keine Frage: Künstler sind oft unbequem. Sie sind oft nicht nur eitel und ehrgeizig, sie benennen auch Mängel und Probleme. Wenn sie aber den Nerv ihrer Epoche treffen, haben sie oft grenzüberschreitend Erfolg – und werden dann zu wichtigen Botschaftern ihrer Heimat. Die Angst, dass sie ihrer Nation als Nestbeschmutzer Schande bereiten, ist unbegründet. Günter Grass, der Autor der Blechtrommel, hat für das Ansehen Deutschlands in der Welt gerade deshalb viel geleistet, weil er vor den dunklen Seiten unserer Geschichte nicht zurückschreckt.“ (Dembowski 2010)

Die Möglichkeiten der Kunst, die beobachteten Situationen und Zustände in ihrer Darstellung zu abstrahieren, ästhetisch zuzuspitzen und poetisch zu modifizieren, bieten zudem Freiheiten der Kommunikation, der Kritik

und des Kommentars, die im gewöhnlichen politischen Diskurs in vielen Gesellschaften nicht denkbar wären.

Erfahrungen aus der Praxis der internationalen Zusammenarbeit bekräftigen die entwicklungspolitisch relevante gesellschaftliche Funktion von Kunst und Kultur. International präsenste Akteur*innen, wie beispielsweise das deutsche Goethe-Institut, sehen weltweit die Existenz von Kultureinrichtungen und ebenso die Künstler*innen und Kulturschaffenden als maßgebliche Mitgestalter*innen von Gesellschaftspolitik:

„Das Goethe-Institut ist davon überzeugt, dass ein reges Kulturleben und selbstbewusste Kunst- und Wissenschaftsszenen die Entwicklung eines Landes entscheidend beeinflussen. Künstler, Wissenschaftler und Kulturakteure sind nicht nur Seismografen, sondern auch Mitgestalter gesellschaftlicher Veränderungen.“ (Goethe-Institut 2006)

Doch neben den Regierungen und den Künstler*innen und Kulturschaffenden stellt auch die breite Zivilgesellschaft eine entscheidende Zielgruppe dar. Denn die eine Weile lang gerne prognostizierten Trickle-Down-Effekte, also die Weiterleitung von Veränderungsprozessen in weniger teilhabende Schichten, werden in ihrer Existenz und Wirkung vielfach in Frage gestellt. Auch gerade dann, wenn man bedenkt, dass Teilhabe auch die direkte Integration der Zielgruppe in die Gestaltung und Richtungsangabe von Entwicklungsprozessen bedeuten soll. Die breite Zivilgesellschaft umfasst über Künstler*innen und Kulturschaffende hinaus auch gerade die Teile der Gesellschaft, die bisher nur wenige Optionen der Mitgestaltung zugestanden bekommen haben. So merkt Volker Riehl an: „Die deutsche Politik der Entwicklungszusammenarbeit setzt auf den funktionierenden afrikanischen Staat. Das birgt die Gefahr, den Kontakt zur Zivilgesellschaft zu verlieren. Dabei sind es gerade die nichtstaatlichen Strukturen, die wichtige Aufgaben übernehmen, an verwurzelte Traditionen anknüpfen und Afrika zum Kontinent der Zukunft machen könnten. [...] Staatsaufbau in Afrika wird zu häufig mit Regierungsaufbau verwechselt. Ein wichtiger Aspekt von guter Regierungsführung ist die politische Akzeptanz der Zivilgesellschaft als bedeutende politische Gestaltungskraft. Zu häufig bleibt die Zivilgesellschaft als entscheidender Artikulator soziopolitischer Defizite ausgegrenzt, ja wird als lästige Konkurrenz gesehen, die um begrenzte Güter konkurriert.“ (Riehl 2006: 58, 62)

Kunst und Kultur sind in diesem Sinne Ausdruck von Sichtweisen und Meinungen und Bestandteile der Mitgestaltung der gesellschaftlichen Zukunft. Es bedarf jedoch verschiedener Elemente und Infrastrukturen, um diesen Ausdruck in seiner freien Entfaltung zu fördern und zuzulassen. Dazu gehören auch kulturpolitische Elemente.

Auch der Präsident des Goethe-Instituts Klaus-Dieter Lehmann fasst dies zusammen, indem er die Rolle von Bildung für die Entwicklung der Gesellschaften in Entwicklungsländern reflektiert, und nimmt dabei Bezug auf die mitgestaltende Kraft jedes Einzelnen:

„Es ist unglaublich, mit welcher Leidenschaft junge Menschen in afrikanischen und asiatischen Ländern versuchen, ihr Leben zu gestalten. Sie begreifen, dass man sein Leben durch Bildung in die Hand nehmen kann – und plötzlich entsteht ein Prozess, wo vorher Stillstand war, Alternativen, wo vorher Resignation war. Es bildet sich ganz langsam ein neues Bewusstsein, das dann zu einer Herausforderung wird. – Weil man es plötzlich mit mündigen Bürgern zu tun hat. – Und sich nicht mehr alles von oben lenken lässt, genau. Entscheidend ist, ob das Selbstbewusstsein der neuen Mittelschicht akzeptiert wird. Zugleich ist es aber auch für den Westen eine Chance, Werte wie individuelle Freiheit oder Gewaltenteilung, die wir selbst erst in einem langen gesellschaftlichen Prozess gewonnen haben, dort wiederzufinden.“ (Bertelsmann Stiftung 2010: 52)

Empowerment bezeichnet das Bemühen, innerhalb der internationalen Zusammenarbeit Rahmenbedingungen für eine solche Beteiligung zu schaffen. Es umfasst „Strategien und Maßnahmen, die geeignet sind, den Grad an Autonomie und Selbstbestimmung im Leben von Menschen oder Gemeinschaften zu erhöhen und die es ihnen ermöglichen, ihre Interessen (wieder) eigenmächtig, selbstverantwortlich und selbstbestimmt zu vertreten und zu gestalten.“ (Niggli 2008: 82)

Interessant für den kulturpolitischen Entwicklungsdiskurs ist, dass verschiedene Kulturprogramme darauf verweisen, dass Empowerment gerade durch Kunst und Kultur geschaffen und ermöglicht werden kann. Wichtig ist festzuhalten, dass dies nicht unweigerlich von allein geschieht. Die Förderung und der Aufbau von Infrastrukturen sind maßgeblich, damit Zielgruppen erreicht werden können. Beispielsweise hat das Music Crossroads-Programme im südlichen Afrika über lange Jahre bewiesen, dass „youth empowerment through music“ funktionieren kann.³

Eduardo Báez, ein dem nicaraguanischen Bibliobus „Bertolt Brecht“ nahestehender Schriftsteller, beschreibt dies folgendermaßen:

„We promote reading not because ‚it’s nice to see children reading stories‘, or because ‚they have so much fun when they read‘, or because ‚it’s great to see them reading good things‘. All of that is fine and true, and one of the daily rewards of our work is to see the expression on children’s faces when reading them a story or when they throw themselves into that world of infinite

3 Vgl. dazu: <https://www.musicinafrica.net/directory/music-crossroads-international> [zuletzt abgerufen am: 11.5.2019].

possibilities that can be found in children's books. But it's not enough. We work in this field because we believe it's vitally important that our population, especially the poorest people, who are the majority here, have access to written culture. [...] We live in a world where progress is made through written culture, but in a country where oral culture still prevails among a large part of our population. This oral culture is extremely rich and valuable, but in these times, access to written culture is the key to development – the development of each individual and of our society as a whole. We talk a lot about the conditions that create the economic, social and political marginalization that prevents so many of our compatriots from leading a better life, and in doing so, we often look only at the material conditions as determining factors. [...] We are convinced that reading is a fundamental factor in human development.” (Báez 2003)

Báez liefert hiermit Bestandteile für ein kulturpolitisch motiviertes Entwicklungsmodell, das in dieser Form bisher in keiner Entwicklungstheorie vorkommt. Lesekompetenz kann hier im Kontext von Programmen aus anderen Kunstsparten, wie etwa den beiden oben erläuterten, durchaus übergreifend für weitergefasste individuelle und gesellschaftliche Kompetenzen als „artistic literacy“ (Fuchs 2006: 6) im kreativen, künstlerischen und bildungspolitischen Sinne verstanden werden. Ein solches Entwicklungsmodell fußt auf einer Aktivierung der Zivilgesellschaft und begreift dabei jedes einzelne Individuum als Teil einer nachhaltigen Entwicklung einer Gesellschaft.

Resümee – Ein Plädoyer für eine kulturpolitisch durchdachte Entwicklungstheorie

Es bleibt festzuhalten, dass es bereits eine Vielzahl an Perspektiven und Ansätzen zum Handlungsfeld Kulturpolitik und nachhaltige Entwicklung gibt. Programme der Kulturellen Bildung für eine breite gesellschaftliche Schicht stehen dabei neben dem Schaffen von professionellen Künstler*innen sowie Kulturveranstalter*innen und –vermittler*innen. Zugleich gibt es auch eine Vielzahl an Verbindungspunkten zwischen diesen. Im Kern repräsentieren sie einen Zugang zu freier Meinungsäußerung und der Artikulation eigener Zukunftsmodelle. Die Summe aus den empirischen Erfahrungswerten der langjährig existierenden Programme als auch aus der internationalen politischen Diskussion ergibt ein mannigfaltiges Konzept, das kulturpolitische Strukturen und Entwicklungsstrategien miteinander verbindet. Zudem wurden bereits in ersten analytischen Modellen die Bezüge zwischen Kultur und Entwicklung untersucht und skizziert. Die Wechselwirkungen zwischen Kunst, Kultur, Kulturpolitik und gesellschaftlichen Entwicklungsprozessen in Entwicklungsländern bedarf aber einer deutlich intensiveren

wissenschaftlichen Auseinandersetzung, damit weiter konkretisierte Aussagen gemacht werden können.

All dies bietet eine Basis, auf der eine kulturpolitisch durchdachte Entwicklungstheorie aufbauen kann. Dabei bleibt es wichtig, politische und aus der Projektpraxis geborene Argumente zu dechiffrieren und diese durch wissenschaftliche Methoden abzusichern, zu diskutieren und weiterzuentwickeln. Sprich es braucht weiterhin einen Kreislauf von der Praxis zur Theorie zur Politik zur Praxis zurück und so weiter. Ohne derartige transdisziplinäre und ressortübergreifende Re-Thinking-Prozesse steht das gesamte Unterfangen sehr schnell ernsthaft in Frage. Nur so wird formale zu gelebter Gesetzgebung; erst dann kann von der Implementierung von Konzepten in der Praxis gesprochen werden.

Angeschlossen daran muss nicht zuletzt auch der Bereich der Wirkungsmessung und Beobachtung weitergeführt werden. Erste Schritte dazu gibt es. Die spanische Regierung hat 2009 dazu einen umfassenden Katalog zusammengestellt (vgl. AECID 2009) und ebenso trifft sich seit 2007 in Deutschland zur Frage der Evaluation von Kultur und Kulturpolitik ein Arbeitskreis mit Wissenschaftler*innen und Praktiker*innen (vgl. DeGEval 2010). Herkömmliche Entwicklungspolitik ist stets damit konfrontiert, dass innerhalb kurzer Zeiträume Ergebnisse erreicht werden sollen. Ungeklärt bleibt, in welchen Zeiträumen Kunst, Kultur und Kulturpolitik wirken und Gesellschaft prägen, prägen müssen oder auch prägen dürfen. Dadurch wird die Frage aufgeworfen, nach welchen Kriterien Ziele, Erfolge und Misserfolge überprüft und beurteilt werden können und ob dies überhaupt ohne Weiteres möglich ist. Zugespitzt wird dies dadurch, dass das Scheitern ein durchaus vorhandener und immer wieder produktiver Moment im künstlerischen Prozess ist. Baut man eine Straße oder gräbt man einen Brunnen, kann eine unmittelbare Folge meist überschaubar eingeschätzt werden. Betrachtet man individuelle und gesellschaftliche Veränderungsprozesse, ist dies deutlich schwieriger zu beurteilen. Die Analyse und Bewertung der Vernetzung der Künste mit solchen Veränderungsprozessen bleibt eine zusätzliche Herausforderung. Denn Kulturarbeit ist in der Regel prozessorientiert. Ziele über das Erleben und einen Abschluss hinaus werden danach zwar anvisiert; was am Ende aber herauskommt bleibt vielfach offen, bzw. dies lässt sich in der Regel erst im Nachhinein bewerten. Das mindert aber keinesfalls den Wert der Kunst.

Kernziel der internationalen Entwicklungspolitik ist die Minderung von Armut. Insbesondere Kulturprogramme verweisen darauf, dass die Umstände und Ursachen von Armut nicht allein auf materielle Begebenheiten reduziert werden können (vgl. Kreuzig 2009: 21). Teilhabe, Mitgestaltung und Einfluss sind elementare Momente, die Armut mitbestimmen. Auch in Deutschland gibt es einen Diskurs um Bildungs- und soziokulturelle Armut.

Die Unterteilung des nicaraguanischen Kulturschaffenden Fernando Lopez in „pobreza del credito“ (monetäre Armut) versus „pobreza del pensamiento“ (intellektuelle Armut)⁴ kann hier eine weitere Gedankenstütze sein, auch wenn sie unmittelbar die Gefahren und möglichen Abgründe eines vermeintlich guten, aber zugleich unsauberen Diskurses offenbart. Für eine kulturpolitisch motivierte Entwicklungstheorie sollte es demnach auch ein Anliegen sein, das Schnittfeld zwischen Kunst, Kultur, Kulturpolitik und Armut in den Blick zu nehmen. Dabei sollte diskutiert werden, wo hier Verbindungen bestehen und inwiefern nach kulturpolitischem Verständnis Armut im Sinne von „artistic literacy“ womöglich weiter gefasst, etwa angeschlossen an Bildungs- und sozialpolitische Konzepte, definiert werden muss.

Untersuchenswert ist darüber hinaus auch die Frage, inwiefern sich die Schaffung geeigneter kulturpolitischer Rahmenstrukturen in das Modell der Modernisierungstheorie, somit als Bestandteil einer nachholenden Entwicklung einfügt. Auch wird zunehmend deutlich, ob nicht vielmehr Diskurse lokal wie regional in deutlicher Anbindung zu lokalen historischen Wurzeln und Denk- wie Gesellschaftsmodellen initiiert und geführt werden müssen, um eigene kulturell verankerte Modelle von Kulturpolitik zu erfinden und sicher teils zu revitalisieren. Diese könnten dann versuchen, globale Dependenz zu vermeiden und hätten womöglich vielmehr das Potenzial im jeweiligen Wirkungsraum auch langfristig zu greifen.

Literaturverzeichnis

- AECID (2009): „Cómo evaluar proyectos de cultura para el desarrollo: Una aproximación metodológica a la construcción de indicadores“, http://www.aecid.es/export/sites/default/web/galerias/cooperacion/Cultural/descargas/Monografias_culturaydesarrollo/09_Como_evaluar_proyectos_de_cultura_para_el_desarrollo.pdf [zuletzt abgerufen am: 15.4.2010].
- Báez, Eduardo (2003): Nicaragua's Future: Hooking Children on Books, *Revista Envio*, Ausgabe 264, Julio 2003; <http://www.envio.org.ni/articulo/2102> [zuletzt abgerufen am: 15.4.2010].
- Bertelsmann Stiftung (2010): „Kultur wird immer eigenständig sein. Interview mit Klaus-Dieter Lehmann“, in: *change – Das Magazin der Bertelsmann Stiftung*, Ausgabe 1/2010, 51-53.
- Biblioteca Alemana-Nicaragüense (2010): <http://banmanagua.wordpress.com/> [zuletzt abgerufen am: 15.4.2010].
- Bliss, Frank (2001): „Kultur und Entwicklung. Ein zu wenig beachteter Aspekt in Entwicklungstheorie und -praxis“, in: Reinold E. Thiel (Hg.), *Neue Ansätze zur Entwicklungstheorie*, 2. Auflage, Bonn, 70-81.

4 Gespräch zwischen Fernando Lopez und dem Autor am 21.4.2007 in Granada, Nicaragua.

- Bliss, Frank (2004): „Deutsche Gesellschaft f. d. Vereinten Nationen“, http://www.dgyn.de/publikation.html?&tx_ttproducts_pi1%5BbackPID%5D=26&tx_ttproducts_pi1%5Bproduct%5D=40&cHash=c333d2c584 [zuletzt abgerufen am: 1.2.2010].
- Casa de los Tres Mundos (2010): <http://www.c3mundos.org/de/musica-en-los-barrios> [zuletzt abgerufen am: 15.4.2010].
- Danish Ministry for Culture (2017): „The International Cultural Panel. Strategy 2017-2020“, https://english.kum.dk/uploads/tx_templavoila/International_Cultural_Panel_Strategy_2017-2020.pdf [zuletzt abgerufen am: 10.5.2019].
- DeGEval (2010): „Arbeitskreis Evaluation von Kultur und Kulturpolitik“, http://www.degeval.de/index.php?class=Calimero_Webpage&id=15350 [zuletzt abgerufen am: 15.4.2010].
- Dembowski, Hans (2010): „Statisches Kulturverständnis“, in: E+Z, Ausgabe 1/2010, 2.
- Deutsche Gesellschaft f. d. Vereinten Nationen (2004): Bericht über die menschliche Entwicklung 2004: Kulturelle Freiheit in unserer Welt der Vielfalt, Berlin.
- Deutsche UNESCO Kommission (2005): Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen, Bonn.
- Deutsche UNESCO Kommission (2006): Kulturelle Bildung für Alle. Von Lissabon 2006 bis Seoul 2010, Bonn.
- Deutscher Bundestag (2007): Schlussbericht der Enquete-Kommission. „Kultur in Deutschland“, Drucksache 16/7000, Berlin.
- European Alliance for Culture and the Arts (2015): „No Sustainable Development without Culture“, <https://allianceforculture.com/no-sustainable-development-without-culture/> [zuletzt abgerufen am: 10.5.2019].
- E+Z – Entwicklung und Zusammenarbeit (2010): Rollen von Kulturschaffenden, Ausgabe 1/2010, Bonn.
- Faschingeder, Gerald (2001): Kultur und Entwicklung. Zur Relevanz soziokultureller Faktoren in hundert Jahren Entwicklungstheorie, Wien.
- Fuchs, Max (2006): „Vorwort“, in: Deutsche UNESCO Kommission, Kulturelle Bildung für Alle. Von Lissabon 2006 bis Seoul 2010, Bonn, 5-7.
- Gad, Daniel (2006): „Pan y Arte“, in: Klaus Hoffmann/Ute Handweg/Katja Krause (Hg.), Theater über Leben. Entwicklungsbezogene Theaterarbeit, Hannover, 51-65.
- Gad, Daniel (2008a): „Der Dialog zur Nachhaltigkeit. Auswärtige Kulturarbeit und Entwicklungspolitik“, in: Wolfgang Schneider (Hg.), Auswärtige Kulturpolitik. Dialog als Auftrag – Partnerschaft als Prinzip, Essen, 169-182.
- Gad, Daniel (2008b): „Kultur und Entwicklung. Deutsche Akteure der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik und der Entwicklungszusammenarbeit“, Stuttgart/Bonn, <http://www.ifa.de/kultur-und-entwicklung/synergiestudie.pdf> [zuletzt abgerufen am: 15.4.2010].
- Goethe-Institut (2006): „Prof. Dr. Klaus-Dieter Lehmann, Präsident des Goethe-Instituts, über die Initiative ‚Kultur und Entwicklung‘“, <http://www.goethe.de/ges/prj/kue/ini/de3740637.htm> [zuletzt abgerufen am: 25.3.2010].
- Gould, Helen G./Marsh, Mary (2004): Culture: Hidden Development, A practical working guide to Culture and Development for the international development sector, London.

- Institut für Auslandsbeziehungen (2008): „Online Dossier Kultur und Entwicklung“, <http://www.ifa.de/kultur-und-entwicklung/> [zuletzt abgerufen am: 15.4.2010].
- Kreuzig, Marianne (2009): „Kultur und Entwicklung. Überlegungen zu einer entwicklungspolitischen Kulturarbeit im Ausland“, in: Kulturpolitische Mitteilungen, III/2009, 20-21.
- Lachmann, Werner (2005): Entwicklungspolitik. Band 1 Grundlagen, 2. Auflage, Bonn.
- Music Crossroads International (2010): <http://www.music-crossroads.net> [zuletzt abgerufen am: 15.4.2010].
- Niggli, Peter (2008): Der Streit um die Entwicklungshilfe. Mehr tun – Aber das Richtige!, Zürich.
- Nuscheler, Franz (2004): Lern- und Arbeitsbuch Entwicklungspolitik: Eine grundlegende Einführung in die zentralen entwicklungspolitischen Themenfelder Globalisierung, Staatsversagen, Hunger, Bevölkerung, Wirtschaft und Umwelt, 5. Auflage, Bonn.
- Poulsen, Morten (2007): Vortrag im Januar 2007 im Wiener Zentrum für Entwicklungsfragen [unveröffentlicht].
- Riehl, Volker (2006): „Demokratie von unten. Die Zivilgesellschaft ist Garant einer gelungenen Entwicklung“, in: Internationale Politik, April 2006, 58-63.
- Scheytt, Oliver (2006): „Blick zurück nach vorn – Von der neuen zur aktivierenden Kulturpolitik“, in: Kulturpolitische Mitteilungen, Heft 113 II/2006, 29-37.
- Schönhuth, Michael (2005): Glossar Kultur und Entwicklung. Ein Vandemecum durch den Kulturdschungel, Trier/Frankfurt.
- Shikwati, James (2006): Fehlentwicklungshilfe. Mit eigenständigen Lösungen kann Afrika eine neue Rolle spielen, in: Internationale Politik, Dezember 2007, 6-15.
- Sida (2003): „Literature“, <http://www.sida.se/literature.pdf> [zuletzt abgerufen am: 5.3.2007].
- Sida (2009): „Empowerment through culture“, <http://www.sida.se/Global/Countries%20and%20regions/Africa/Zimbabwe/Empowerment%20through%20culture.pdf> [zuletzt abgerufen am: 25.3.2010].
- UNDP (1990): Human Development Report 1990, New York/Oxford.
- UNESCO (1995): Our Creative Diversity. Report of the World Commission on Culture and Development, 2. Auflage, Paris.
- UNESCO (1998): „Aktionsplan für Kulturpolitik. The Power of Culture“, http://www.ifa.de/pdf/abk/inter/unesco_kulturpol_entwick.pdf [zuletzt abgerufen am: 25.3.2010].
- UNESCO (2010): „Seoul Agenda. Goals for the Development of Arts Education“, http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/CLT/pdf/Seoul_Agenda_EN.pdf [zuletzt abgerufen am: 10.5.2019].
- UNESCO (2015a): „Culture: at the heart of SDGs“, <https://en.unesco.org/courier/2017-april-june/culture-heart-sdgs> [zuletzt abgerufen am: 10.5.2019].
- UNESCO (2015b): „Sustainable Development Goals for Culture on the 2030 Agenda“, <https://en.unesco.org/sdgs/clt> [zuletzt abgerufen am: 10.5.2019].
- UNESCO-Kommission der DDR (1988): Weltdekade der kulturellen Entwicklung von 1988-1997, Berlin.

- United Nations Department of Public Information (1948): „Universal Declaration of Human Rights“, New York, <http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=eng> [zuletzt abgerufen am: 28.3.2010].
- Wikipedia (2010): „Empowerment“, <http://de.wikipedia.org/wiki/Empowerment> [zuletzt abgerufen am: 25.3.2010].

Voicing Transformation

Zum Modell einer partizipativen Kulturpolitik in Transformationsprozessen

Michèle Brand

Seit einigen Jahren unternimmt das Institut für Kulturpolitik unter der Leitung von Wolfgang Schneider Recherchen zu kulturpolitischen Entwicklungen in der MENA-Region mit besonderem Blick auf Transformationsprozesse. In engen Partnerschaften zu Universitäten wie der Université Hassan II de Casablanca (Marokko) oder zivilgesellschaftlichen Organisationen wie Al Mawred Al Thaqafy – Culture Ressource in Beirut (Libanon) wird gemeinsam Forschung betrieben. Das Hildesheimer Institut für Kulturpolitik widmet sich darin verstärkt der Frage nach der Rolle von Künstler*innen und somit den Akteur*innen innerhalb politischer, gesellschaftlicher und kultureller Transformationsprozesse. Mit Blick auf eine Good Governance innerhalb der Kulturpolitik bedarf es eines partizipatorischen Ansatzes und somit der Definierung einer partizipativen Kulturpolitik in Transformationsprozessen.

„All these revolutions will become the stonping ground of the past and of the reactionaries if you do not nourish them with new revolutionary thought that embraces humanism and respects universal values and freedoms in all their diversity.“ (Belhedi 2012: 82)

Neun Jahre nach der Revolution befindet sich die tunesische Republik in einer Phase, in der die Euphorie des Aufbruchs nahezu verklungen, die Zivilgesellschaft jedoch nicht verstummt ist. Diese Zivilgesellschaft war einer der wichtigsten Akteure der Arabischen Revolution ab Ende des Jahres 2010 und reklamierte besonders im Kultursektor eine neu gewonnene Freiheit. Innerhalb der Arabischen Revolutionen in der MENA-Region geht Tunesien als einziges Land hervor, welches nach den Umbrüchen einen Demokratisierungsprozess verzeichnet hat.

Um zu gelingen, muss ein demokratischer Wandel, wie der tunesische Theaterdirektor und Filmemacher Habib Belhedi im Anfangszitat festhält, kontinuierlich mit neuen revolutionären Gedanken genährt werden. Eine postrevolutionäre Gesellschaft ist von einem Ungleichgewicht, einem Konflikt gekennzeichnet (vgl. Merkel/Wagener 2015: 67). Sie bedarf einer neuen Stabilität und eines legitimen politischen Systems. Eine solche Legitimität könnte insbesondere durch die Repräsentanz einer Vielfalt von

Interessen und die Einbeziehung der tunesischen Zivilgesellschaft gefördert werden. Hieraus entsteht die Annahme, dass ein demokratischer Prozess nur dann gelingen kann, wenn zivilgesellschaftliche Akteur*innen, die die politischen Umwälzungen entscheidend mitgestalteten, auch in die Neugestaltung politischer Rahmenbedingungen einbezogen werden. Legitimität steht in diesem Kontext in Zusammenhang mit Partizipation, welche wiederum einen Teil demokratischer Strukturen darstellt.

Zivilgesellschaft und Partizipation

Im Folgenden werden mit den Begriffen Zivilgesellschaft und zivilgesellschaftliche Akteur*innen im Kulturbereich Vereine, Vereinigungen, Netzwerke, NGOs, Non-Profit-Organisationen, Initiativen sowie einzelne Kulturakteur*innen bezeichnet (vgl. Anheier/Kononykhina 2015: 91). Dabei stellt die Zivilgesellschaft keine homogene Einheit dar, sondern wird als weitergefasste Analysekatgorie und als Akteursfeld betrachtet.

Partizipation steht im Allgemeinen für „die Teilhabe und Teilnahme von (einfachen) Mitgliedern einer Gruppe, einer Organisation usw. an deren Zielbestimmung und Zielverwirklichung“ (Fuchs-Heinritz/Barlösius 2007: 483). Der Begriff beschreibt des Weiteren insbesondere „politische Beteiligung oder Teilnahme, Mitbestimmung, Bezeichnung für den Vorgang, durch den die Mitglieder einer Gesellschaft ihre Wünsche und Vorstellungen an die politischen Institutionen vermitteln und [...] an Entscheidungsprozessen und ihrer Umsetzung mitwirken“ (ebd.: 483).

Im Kontext von Kulturpolitik kann Partizipation aus zwei Perspektiven betrachtet werden: Zum einen wird damit die Möglichkeit einer kulturellen Teilhabe aller Bürger*innen beschrieben und meint unter anderem den uneingeschränkten Zugang zu Kunst und Kultur sowie die Möglichkeit der freien Ausübung dieser. Dieser Ansatz ist auch dem kulturpolitischen Konzept einer kulturellen Demokratisierung inhärent. Zum anderen wird unter Partizipation, insbesondere mit Bezug auf zivilgesellschaftliche Organisationen, die Möglichkeit der Teilhabe an (kultur-)politischen Gestaltungsprozessen und somit die Gestaltung und Einbringung geteilter Interessen in die Rahmgestaltung verstanden. In der vorliegenden Analyse wird insbesondere auf die zuletzt genannte Form zivilgesellschaftlicher Partizipation als politische Partizipation eingegangen.

Besondere Wichtigkeit erhält diese Beteiligung innerhalb der Konsolidierungsphase einer demokratischen Transformation. John Keane und Wolfgang Merkel beschreiben die Zivilgesellschaft innerhalb dieser Funktion als „reflexive Zivilgesellschaft“ und verstehen sie nicht als Alternative, „sondern als komplementäre Ergänzung des demokratischen Staates“ (Keane/Merkel 2015: 452).

Die Relevanz zivilgesellschaftlicher Akteur*innen und Akteurskonstellationen innerhalb eines Demokratisierungsprozesses geht aus der Transformationsforschung hervor und wird darin mit Handlungs- und Akteurstheorien beschrieben. Handlungstheorien sind Erklärungsansätze, die „das intentionale und interpretative Verhalten von Akteuren, individuellen wie kollektiven, in den Mittelpunkt“ (Braun 1995: 168) stellen und die „gesellschaftliche Phänomene in erster Linie aus den Intentionen, Situationsdefinitionen, Handlungen und Interaktionen von Akteuren“ (ebd.) herleiten. Innerhalb des akteursorientierten Ansatzes ist die Prämisse, dass der Ausgang von Transformationsprozessen nicht zwangsläufig von objektiven Umständen wie beispielsweise Strukturen oder Machtkonstellationen abhängt, sondern hierbei die „subjektiven Einschätzungen, Strategien und Handlungen der relevanten Akteure“ (Merkel 2010: 84) entscheidende Rolle spielen. In Bezug auf das Handeln von Akteur*innen innerhalb eines Demokratisierungsprozesses ist festzuhalten:

„Je weiter der Transformationsprozess fortgeschritten ist, je mehr schon die neuen konstitutionellen Regeln und Verfahren Einfluss gewinnen wie etwa in der späten Phase der Transition und erst recht in der demokratischen Konsolidierung, umso mehr verengt sich der kontingente Handlungsspielraum der Akteure. Dann bestimmen institutionelle Verfahren in einem erheblichen Maße auch die Handlungs- und Transformationsergebnisse.“ (Kollmorgen/Merkel 2015: 216)

Zur Idee einer partizipativen Kulturpolitik

Die Idee der partizipativen Kulturpolitik verbindet die Begrifflichkeiten Kulturpolitik, Good Governance und zivilgesellschaftliche Partizipation zu einem Modell. Partizipative Kulturpolitik ist ein Ansatz, um Kulturpolitik demokratisch zu gestalten und kulturpolitischen Dynamiken aus dem zivilgesellschaftlichen Feld einen Rahmen, eine Struktur sowie eine Plattform zu geben und somit ein Mitspracherecht zu ermöglichen.

Politische Systeme im Allgemeinen und so auch Kulturpolitik sichern ihr Fortbestehen und weitestgehend ihre Akzeptanz durch die ihnen möglicherweise innewohnende Legitimität. Eine fehlende Legitimität der herrschenden Systeme und ihrer Strukturen war einer der Auslöser für die arabischen Revolutionen ab Ende des Jahres 2010. Es ist daher von Bedeutung, eben diesen Faktor aufzugreifen und Mechanismen zu schaffen, die legitime (kultur-)politische Systeme fördern. Ein naheliegender Ansatz ist es, die Interessen und Expertisen derer einzubeziehen, die von kulturpolitischen Rahmenbedingungen betroffen sind: die zivilgesellschaftlichen Akteur*innen. Grundlegend für die Idee einer partizipativen Kulturpolitik ist der Gedanke, dass Politik und somit auch Kulturpolitik nicht nur Gegen-

stand von Regierungshandeln sind, sondern auf verschiedenen Ebenen gedacht und umgesetzt werden können.

Ein Plädoyer für partizipative Kulturpolitik innerhalb der UNESCO-Konvention von 2005

Das Konzept partizipativer Kulturpolitik gilt als eine Grundlage der Ziele und der Umsetzung der UNESCO-Konvention zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen von 2005: In ihrem Bericht „Reshaping cultural policies“ zur Analyse der Umsetzung der Konvention von 2005 erläutert die UNESCO, wie Kulturpolitik seit der Erklärung der Konvention und zum Ziele ihrer Implementierung umstrukturiert wird und welche neuen Tendenzen und Alternativen kulturpolitische Entwicklungen aufzeigen (vgl. Cliche 2015: 18). Es wird festgehalten, dass eine Basis für die Umsetzung der Konvention, die Schaffung nachhaltiger Governance-Systeme und neuer Governance-Ansätze in der Kulturpolitik ist, innerhalb welcher insbesondere die Zivilgesellschaft in den Prozess der Kulturpolitikformulierung einbezogen werden soll (vgl. Cliche 2015: 22; Anheier 2015: 34f; Obuljen Koržinek 2015: 57; Anheier/Kononykhina 2015: 91).

Dabei wird die „komplette Beteiligung von beiden, staatlichen und zivilgesellschaftlichen, Akteuren“ (Cliche 2015: 20) reklamiert. Jedoch gibt die UNESCO hierfür kein allumfassendes prototypisches Kulturpolitikmodell vor (vgl. Obuljen Koržinek 2015: 50), da auch partizipative kulturpolitische Modelle von den jeweiligen politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Gegebenheiten abhängig sind und an diese angepasst werden müssen. Als Grundlage für die Implementierung der UNESCO-Konvention 2005 wird die Präsenz „fundierter, transparenter und partizipativer Prozesse und Governance-Systeme“ (Cliche/Raj Isar 2015: 205) und darin insbesondere Partnerschaftsmodelle zwischen zivilgesellschaftlichen Akteur*innen und dem öffentlichen Sektor gesehen. Zivilgesellschaftliche Partizipation wird hier somit zu einem Faktor und Parameter für die Umsetzung der UNESCO-Konvention 2005 (vgl. Cliche 2015: 19; Obuljen Koržinek 2015: 47, 49). Die Relevanz zivilgesellschaftlicher Akteur*innen wird in Artikel 11 der UNESCO-Konvention 2005 festgehalten, in dem es heißt:

„Die Vertragsparteien erkennen die grundlegende Rolle der Zivilgesellschaft beim Schutz und bei der Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen an. Die Vertragsparteien ermutigen die Zivilgesellschaft zur aktiven Beteiligung an ihren Bemühungen, die Ziele dieses Übereinkommens zu erreichen.“
(Deutsche UNESCO-Kommission 2006: 25)

Diesem Fokus liegt die Idee zugrunde, dass zivilgesellschaftliche Akteur*innen als Innovator*innen im Bereich der Kulturpolitik oder als sogenannte „Change Agents“ agieren können und die Informationsflüsse zwischen Bürger*innen und der Regierung fördern, indem sie politische Interessen vertreten (vgl. Anheier/Kononykhina 2015: 91). Mit diesem Fokus auf zivilgesellschaftliche Akteur*innen und Vereinigungen sowie deren Partizipation, stellt sich die UNESCO-Konvention 2005 als völkerrechtlicher Vorreiter für einen partizipativen kulturpolitischen Ansatz heraus.

Im UNESCO-Bericht wird kritisch festgehalten, dass dem Ziel der Einbeziehung der Zivilgesellschaft in kulturpolitische Formulierungsprozesse die Annahme zugrunde liegt, „dass die Zivilgesellschaft mindestens ausreichend entwickelt ist, um als ein solches Werkzeug oder Plattform zu dienen“ (Anheier/Kononykhina 2015: 91). Die Aktivität der Zivilgesellschaft hängt neben ihrer Entwicklung und Beschaffenheit von politischen, rechtlichen, sozioökonomischen und soziokulturellen Gegebenheiten ab (vgl. Anheier/Kononykhina 2015: 92, 98). Es ist demnach festzuhalten, dass verschiedene Faktoren Hindernisse für die Implementierung einer partizipativen Kulturpolitik darstellen können, wie zum Beispiel sehr zentral gestaltete Politiksysteme, mangelnder Austausch und Kommunikation zwischen Regierung, Zivilgesellschaft und privatem Sektor, organisatorische und professionelle Mängel oder das Festhalten an vertikalen Governance-Ansätzen (vgl. Anheier/Kononykhina 2015: 93).

Partizipation als Grundstein demokratischer Entwicklungen

Die Relevanz eines partizipativen Kulturpolitikmodells geht unter anderem aus seinem Zusammenhang mit demokratischen Strukturen hervor. Diesbezüglich vermerkt Annette Wostrak:

„Für eine organisierte Partizipation an Kulturpolitikformulierung, in der nicht nur beraten, sondern auch verbindlich verhandelt werden kann, sind daher offene, demokratische Strukturen sowie Identifizierbarkeit der involvierten Akteure notwendig.“ (Wostrak 2008: 269)

Hierdurch werde zudem ein öffentlicher Diskurs geschaffen, der Raum für kulturpolitisch relevante Themen lässt (vgl. Wostrak 2008: 270). Bei der Einbeziehung aller Akteur*innen sollten ein Anspruch auf Repräsentation sowie die „Kanalisation des gemeinsamen Interesses der Kulturvertreter“ (ebd.) als grundlegend verstanden werden, um auch auf nationaler Ebene Geltung zu erhalten.

Innerhalb aktueller Debatten zu kulturpolitischen Modellen und Good Governance im Bereich der Kulturpolitik ist der Begriff der Partizipation insbesondere im europäischen Kontext ein Schlüsselwort. Während der achten internationalen Kulturpolitiktagung ICCPR in Hildesheim wurde Partizipation beispielsweise als neues Paradigma für die Kulturpolitikgestaltung besonders im globalen Norden verortet und dessen Umsetzung auf verschiedenen kulturpolitischen Ebenen diskutiert (vgl. Scott Sørensen 2014). Auch der internationale Kulturkongress mit dem Titel „kultur|standort. bestimmung“ diskutierte im September 2015 in Leipzig die Relevanz einer nachhaltigen partizipativen Kulturpolitik. Hierbei kamen Akteur*innen der Freien Szene, der Stadtentwicklungspolitik und Kulturpolitik zusammen und forderten eine gemeinsame Beteiligung an kulturpolitischen Gestaltungsprozessen, denn „nur eine partizipative Kulturpolitik würde dem Anspruch einer demokratischen Gesellschaft gerecht werden“ (Marguin et al. 2015: 20). Charles Vallerand und Azadeh Lessard halten fest, dass das Konzept von partizipativer Politikgestaltung nicht neu, jedoch seit den letzten Jahren ein verstärkter Trend ist und sich im Allgemeinen auf die Einbeziehung von Interessensgruppen in Entscheidungsprozesse bezieht (vgl. Vallerand/Lessard 2014: 142). Kulturpolitische Modelle mit einem partizipativen Ansatz erhalten daher im Forschungskontext seit einigen Jahren besondere Relevanz und werden mit unterschiedlichen Begrifflichkeiten beschrieben. Im allgemeinen politikwissenschaftlichen oder kulturpolitischen Feld lassen sich verschiedene Bezeichnungen finden, die einen ähnlichen oder identischen Ansatz wie das hier definierte Modell einer partizipativen Kulturpolitik verfolgen: so zum Beispiel der Multiakteurs- oder Multistakeholder-Ansatz, Multistakeholder-Governance, Participatory Governance, Network Governance, Participatory Policy-Making, Participatory Development oder Community-Based Development.

Im Gegensatz zu einigen bestehenden, alleinig von zentraler Ebene aus geleiteten kulturpolitischen Strategien, zeichnet sich der partizipative Ansatz durch eine Bottom-up-Bewegung aus, innerhalb welcher zivilgesellschaftliche Akteur*innen Entscheidende sein können und vertikale Hierarchien teilweise aufgelöst werden. Die Idee einer partizipativen Kulturpolitik basiert auf einer pluralistischen Demokratietheorie, innerhalb welcher Regierung, Parteien und Interessensgruppen „als demokratische Akteure zur Bezeichnung einer demokratischen Gemeinschaft beitragen“ (Wostrak 2008: 16). Dieser demokratische Ansatz entspricht dem Grundsatz, eine Vielzahl von Interessen und die Vielfalt kultureller Ausdrucksformen anzuerkennen. Diese Interessensvielfalt wird im Allgemeinen von Interessensgruppen, Interessensverbänden oder einer Lobby vertreten, die deshalb innerhalb der Analyse partizipativer Kulturpolitik als Hauptakteure betrachtet werden. Im Mittelpunkt dieser Interessensgruppen „steht das

gemeinsame Anliegen, Interessen öffentlich zu artikulieren und direkt oder indirekt auf politische Entscheidungen einzuwirken“ (Wostrak 2008: 317). Mit der Konzentration auf Akteur*innen beschäftigen sich die Multistakeholder-Governance oder das Multiakteursmodell als eine Form partizipativer Politik. Die Idee dieser Ansätze ist es, eine Vielzahl von Stakeholdern oder Akteur*innen zum gemeinsamen Dialog, zur Entscheidungsfindung und Umsetzung von Zielen zu bringen. Zudem zielt dieser Ansatz darauf ab, alle Stakeholder in einen kulturpolitischen Prozess einzubeziehen (vgl. Council of Europe/ERICarts 2015). Das Multistakeholder-Modell basiert auf einem demokratischen Grundgedanken und kann als ein demokratieförderndes Element beschrieben werden:

„Multistakeholder processes could and should enhance democracy by increasing opportunities for effective participation by those most directly impacted by decisions and particularly those at the grassroots who so often are voiceless in these processes. It should enhance democracy by ensuring that decisions made are reflective of and responsive to local concerns and to the broadest range of those who must bear the consequences.“ (Council of Europe/ERICarts 2015)

Partizipative Kulturpolitik in der Praxis

Die Umsetzung partizipativer Kulturpolitik oder sonstiger Kooperationsformen innerhalb der praxisorientierten Kulturarbeit können weltweit bereits in unterschiedlicher Form beobachtet werden: beispielsweise als Dialog zwischen Kultur und Politik durch die Partizipation einer Fachöffentlichkeit und gemeinsame Politikformulierungsprozesse oder in Form eines kooperativen Kulturföderalismus, worin Partnerschaften zur langfristig orientierten Änderung sowie kulturpolitische Rahmenbedingungen gebildet werden (vgl. Wostrak 2008: 268). Die Einbeziehung zivilgesellschaftlicher Akteur*innen und einer Vielfalt von Stakeholdern ist dabei auf verschiedenen Ebenen möglich: zum Beispiel bei der Entwicklung und Umsetzung von Kulturpolitik durch die Schaffung von Dialogforen, bei der Sensibilisierung für kulturpolitische Belange, bei der Förderung von Ausdrucksformen kultureller Vielfalt und dem Schutz der Ausdrucksfreiheit sowie der Wahrung von Menschenrechten, bei der Zusammenstellung von Daten und Statistiken über Kulturpolitik und den Kultursektor, durch Informationsaustausch, bei der Formulierung gemeinsamer Visionen und kulturpolitischer Ziele, durch Partnerschaften und Zusammenarbeit mit dem öffentlichen und privaten Sektor sowie in internationalen Netzwerken (vgl. Cliche/Raj Isar 2015: 210; Anheier/Kononykhina 2015: 92, 96). Innerhalb der Form dieser Einbeziehung können beispielsweise kollaborative, parallele oder konsultative Prozesse unterschieden werden (vgl. Anheier/Kononykhina 2015: 97).

Zusammenfassung: Ein Modell partizipativer Kulturpolitik

Der konkreten Anwendung eines partizipativen Kulturpolitikmodells in der Literatur liegen verschiedene Faktoren und Indikatoren sowie Handlungsüberlegungen zugrunde, die in Kombination zu einer Parameterübersicht für ein solches Modell führen.

In der bereits erwähnten Literatur werden vereinzelt Aspekte aufgeführt, die sich unter vereinheitlichten Kategorien zusammenfassen lassen. Aus der Recherche wurden grundlegende Indikatoren für ein mögliches Modell partizipativer Kulturpolitik ausgewählt und erweitert sowie in zehn Indikatoren eingeteilt:

Demokratische Struktur	<ul style="list-style-type: none"> – Gleichberechtigung der involvierten Akteur*innen – Förderung von Bottom-up, basisdemokratischen und horizontalen Verhandlungs- und Entscheidungsstrukturen – Transparenz der Verhandlungen und Ergebnisse – Legitimität der politischen Vertretung durch externe Anerkennung – relative Autonomie und Identifizierbarkeit der Akteur*innen – organisierte, transparente und kontinuierliche Arbeitsstrukturen – offene Form und Bereitschaft zur Kollaboration
Partizipative Mechanismen	<ul style="list-style-type: none"> – Förderung und Schaffung von Mechanismen für die Teilhabe von zivilgesellschaftlichen Akteur*innen an Kulturpolitikdesign und -umsetzung sowie konsultativer Prozesse
Stärkung der Zivilgesellschaft	<ul style="list-style-type: none"> – Schaffung und Förderung einer Form der Eigenorganisation, des Zusammenschlusses oder Netzwerks innerhalb der Zivilgesellschaft – Einbeziehung und Stärkung von Fachkompetenzen – Vorhandensein einer rechtlichen Basis zur Unterstützung der Zivilgesellschaft
Dialog	<ul style="list-style-type: none"> – Schaffung von Diskussions- und Dialogplattformen sowie Dialogsituationen, Foren, Politik- oder Verhandlungsarenen zur regelmäßigen Begegnung unterschiedlicher Akteur*innen und zum Austausch von Interessengruppen und Vertreter*innen der staatlichen Ebene

Akteursvielfalt	<ul style="list-style-type: none"> – Einbindung und Repräsentanz eines vielfältigen und interdisziplinären Kreises von Akteur*innen, deren Erfahrung und Fachkompetenz – Haltung der Akteur*innen geprägt von: Bereitschaft zum Dialog, gegenseitiger Anerkennung, Vertrauen, Verantwortungsübernahme – Machtverteilung der beteiligten Akteur*innen
Vielfalt an Kultur und Interessen	<ul style="list-style-type: none"> – Repräsentanz einer Vielfalt kultureller und künstlerischer Bereiche und damit verbundenen Interessen sowie ein weites Kulturverständnis
Gemeinsame Ziele	<ul style="list-style-type: none"> – Entwicklung gemeinsamer kulturpolitischer Ziele, Visionen und starker Positionen zwischen den verschiedenen Akteur*innen
Gemeinsames Handeln	<ul style="list-style-type: none"> – eine Form der gemeinsamen Reflexion, Konzeption und Entscheidungsfindung – Formulierung von Rahmenbedingungen und Umsetzung von kulturpolitischen Maßnahmen – Einbeziehung der Zivilgesellschaft bei der Überprüfung und Verbreitung kulturpolitischer Inhalte
Wissenstransfer	<ul style="list-style-type: none"> – eine Form der gemeinsamen Sammlung, des Austausches, der Vermittlung und der Bereitstellung von Wissen (zum Beispiel in Form einer transparenten Daten- und Statistikplattform für den Kultursektor) – die Sicherung von Kommunikationsflüssen
Nachhaltigkeit	<ul style="list-style-type: none"> – längerfristige Konzeptionen – nachhaltige Gesprächskultur – Dokumentation und Umsetzung der Ergebnisse – Reflexivität, Sicherung von Dauerhaftigkeit – Evaluierungsprozesse – Austausch mit der Wissenschaft – Folgeaktivitäten

Literaturverzeichnis

- Anheier, Helmut K. (2015): „Towards a monitoring framework“, in: UNESCO (ed.), Reshaping cultural policies. A decade promoting the diversity of cultural expressions for development: 2005 Convention global report, Paris, 31-43.
- Anheier, Helmut K./Kononykhina, Olga (2015): „Partnering with civil society“, in: UNESCO (ed.), Reshaping cultural policies. A decade promoting the diversity of cultural expressions for development: 2005 Convention global report, Paris.
- Belhedi, Habib (2012): „Questions on Culture and Revolution“, in: Culture Resource: This is what happened. Personal testimonies on the state of independent culture in the Arab region, Kairo, 79-85.
- Braun, Dietmar (1995): „Handlungstheorien“, in: Dieter Nohlen (Hg.), Politische Theorien, München, 168-173.
- Cliche, Danielle (2015): „Introduction“, in: UNESCO (ed.), Reshaping cultural policies. A decade promoting the diversity of cultural expressions for development: 2005 Convention global report, Paris, 17-23.
- Cliche, Danielle/Raj Isar, Yudhishtir (2015): „Conclusion: The present state of implementation of the 2005 convention“, in: UNESCO (ed.), Reshaping cultural policies. A decade promoting the diversity of cultural expressions for development: 2005 Convention global report, Paris, 203-212.
- Council of Europe/ERICarts (2015): „Compendium. Cultural Policies and Trends in Europe. Multistakeholder Governance in the field of Culture“, <http://www.culturalpolicies.net/web/multi-stakeholder-governance.php> [zuletzt abgerufen am: 20.5.2018].
- Deutsche UNESCO-Kommission (Hg.) (2006): „Übereinkommen über Schutz und Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen. Magna Charta der Internationalen Kulturpolitik. Unter Mitarbeit von Christine M. Merkel“, Bonn, https://www.unesco.de/fileadmin/medien/Dokumente/Bibliothek/Broschue-re_Uebereinkommen_kulturelle_Vielfalt.pdf [zuletzt abgerufen am: 20.1.2019].
- Fuchs-Heinritz, Werner/Barlösius, Eva (Hg.) (2007): Lexikon zur Soziologie. 4., grundlegend überarbeitete Auflage, Wiesbaden.
- Keane, John/Merkel, Wolfgang (2015): „Zivilgesellschaft“, in: Raj Kollmorgen/Wolfgang Merkel/Hans-Jürgen Wagener (Hg.), Handbuch Transformationsforschung. Unter Mitarbeit von Gudrun Mouna, Wiesbaden, 443-453.
- Kollmorgen, Raj/Merkel, Wolfgang (2015): „Pluralismus und Kombinatorik transformationstheoretischer Ansätze“, in: Raj Kollmorgen/Wolfgang Merkel/Hans-Jürgen Wagener (Hg.), Handbuch Transformationsforschung. Unter Mitarbeit von Gudrun Mouna, Wiesbaden, 207-216.
- Marguin, Séverine/Meyer, Yvonne/Elstermann, Falk/Renz, Sophie/Leipzig + Kultur e.V. (Hg.) (2015): „Kongress-Publikation kultur|standort.bestimmung. Inhalte“, Leipzig, http://ksb.leipzigpluskultur.de/downloads/de/PDF_Inhalte.pdf [zuletzt abgerufen am: 1.4.2018].
- Merkel, Wolfgang (2010): Systemtransformation. Eine Einführung in die Theorie und Empirie der Transformationsforschung, 2. Aufl., Wiesbaden.

- Merkel, Wolfgang/Wagener, Hans-Jürgen (2015): „Akteure“, in: Raj Kollmorgen/Wolfgang Merkel/Hans-Jürgen Wagener (Hg.), Handbuch Transformationsforschung. Unter Mitarbeit von Gudrun Mouna, Wiesbaden, 63-74.
- Obuljen Koržinek, Nina (2015): „New trends in policy making“, in: UNESCO (ed.), Reshaping cultural policies. A decade promoting the diversity of cultural expressions for development: 2005 Convention global report, Paris, 47-59.
- Scott Sørensen, Anne (2014): “Participation: the new cultural policy and communication paradigm” (Hg. v. ICCPR2014), <http://iccpr2014.de/participation-the-new-cultural-policy-and-communication-paradigm/> [zuletzt abgerufen am: 21.1.2019].
- Vallerand, Charles/Lessard, Azadeh (2014): „Rules of Good Participatory Governance in the Allocation of Public Funds to Artists and Cultural Organisations. A Practical Guide“, in: Wolfgang Schneider/Daniel Gad (Hg.), Good Governance for Cultural Policy. An African-European Research about Arts and Development, Frankfurt, 139-156.
- Wostrak, Annette (2008): Kooperative Kulturpolitik. Strategien für ein Netzwerk zwischen Kultur und Politik in Berlin [Univ., Diss. Hildesheim, 2007], Frankfurt am Main.

Kulturpolitikforschung als Kleines Fach?

Eine Bestandsaufnahme

Johannes Crückeberg

Aktuell stehen Kleine Fächer im Fokus der deutschen Wissenschaftspolitik und Hochschulforschung. Immer wieder legen unterschiedliche Träger neue Programme auf und betonen die entscheidende Rolle Kleiner Fächer. Aktuell zählt die Arbeitsstelle Kleine Fächer der Johannes Gutenberg-Universität Mainz 151 Disziplinen als Kleine Fächer. Definiert werden Kleine Fächer dabei in Abgrenzung zu großen Fächern und zu nichtselbständigen Teildisziplinen. Während die Abgrenzung zu großen Fächern relativ klar anhand einer nicht zu überschreitenden Anzahl an Professuren je Standort definiert ist, ist die Unterscheidung zwischen Fach und Disziplin weitaus komplexer: Zum einen wird von einem Fach verlangt, dass die Professor*innen, die den Wissenschaftszweig an deutschen Universitäten vertreten, sich als eigenständiges Fach begreifen. Zum anderen wird davon ausgegangen, dass es über Fachgesellschaften und Fachzeitschriften sowie eigene Professuren und Studiengänge oder Schwerpunkte verfügt. Die Kulturpolitikforschung wird bisher nicht als Kleines Fach verstanden.

Das vorliegende Kapitel soll die Strukturen der Kulturpolitikforschung skizzieren und so überprüfen, ob sie eher als Teildisziplin oder als eigenständiges Kleines Fach angesehen werden muss. Zunächst wird hierfür der deutschsprachige Diskurs zur Förderung Kleiner Fächer nachgezeichnet. Im Anschluss werden die Strukturen und Entwicklungen der Kulturpolitikforschung dargestellt. Im Abschluss wird anhand dieser Vorüberlegungen eine Empfehlung ausgesprochen.

Förderung Kleiner Fächer

Die Diskussion um Kleine Fächer ist nicht neu. Bereits während der Entwicklung hin zu Massenuniversitäten in den 1970ern wurde sie Gegenstand der Hochschulforschung. Während einige Massenfächer personell, infrastrukturell und damit finanziell gestärkt wurden, nahmen Kleine Fächer an diesem Wachstum nicht teil. In den 1960er-Jahren gegründete Universitäten hatten teils nur Massenfächer im Angebot und verzichteten gänzlich auf die Einrichtung Kleiner Fächer. Eine Studie des deutschen Hochschulverbandes kritisierte, dass eine Universität möglichst viele – im Idealfall alle – wissenschaftlichen Disziplinen anbieten solle, um als

Volluniversität ihren Studierenden Zugang zu einem breiten Spektrum von Wissen zu ermöglichen. In diesem Sinne wurde die Erhaltung und zunehmende Verbreitung der Kleinen Fächer an deutschen Universitäten gefordert (vgl. Deutscher Hochschulverband 1974/75).

Seit den 2000er-Jahren haben Kleine Fächer erneut eine zunehmende wissenschaftspolitische und wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhalten. Die Umstrukturierungen im Rahmen der Bologna-Reform stellten viele Kleine Fächer vor große Herausforderungen. Bei angespannter Haushaltslage waren sie häufig von Zusammenlegungen und Schließungen betroffen. 2005 wurde daher an der Universität Potsdam (ab 2012 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz) im Auftrag der Hochschulrektorenkonferenz eine Arbeitsstelle zum Thema Kleine Fächer gegründet. Hauptaufgabe der Arbeitsstelle ist es, die Situation der Kleinen Fächer genauer zu untersuchen. Förderorganisationen wie die Volkswagen Stiftung und die DFG richteten Fördertöpfe ein, die Entwicklungen in diesem Bereich unterstützen sollten.

Doch welche Potentiale haben die Kleinen Fächer? Es wurde bereits erwähnt, dass durch Kleine Fächer ein breites Wissen an Universitäten angeboten werden kann. Einen weiteren Punkt nennt der Ägyptologe Jan Assmann: Er kritisiert die Isolierung der einzelnen Wissenschaftsdisziplinen. Hier seien Kleine Fächer entscheidende Verknüpfungspunkte, die durch ihre oft hochgradig interdisziplinäre Arbeitsweise Fächer miteinander verbinden können (vgl. Assmann 1990: 348).

Katharina Bahlmann verweist auf zwei weitere wesentliche Potentiale: Zum einen garantieren Kleine Fächer die Pflege, Ausdehnung und Weitergabe von Wissensbeständen in einem sehr großen Spektrum. Staat und Gesellschaft können nur mutmaßen, aber nicht vorhersehen, welche Wissensbereiche in der Zukunft relevant sein werden, weshalb es sinnvoll erscheint, Zugriff auf möglichst alle Wissensgebiete zu haben. Hierfür sind Kleine Fächer unabdingbar. Ein oft genanntes Beispiel hierfür ist die Islamwissenschaft, die in den 2000er-Jahren enorm an Aufmerksamkeit und Relevanz gewann. Zum anderen betont Bahlmann, dass Kleine Fächer das Potential haben, eine komplexere und kompliziertere Sicht auf die Welt zu erzeugen. Damit kann die Innovation von Wissen vorangetrieben werden. (Vgl. Bahlmann 2014: 60ff)

Entwicklungen und Strukturen der deutschen Kulturpolitikforschung

Laut dem Hochschullehrerverzeichnis des Deutschen Hochschulverbandes (2018) gibt es in Deutschland 24 Hochschullehrer*innen, die unter anderem das Fachgebiet Kulturpolitik abdecken. Bei genauerer Betrachtung fällt zunächst auf, dass diese einer Vielzahl an Disziplinen zuzuordnen sind:

Vertreter*innen aus Sprach-, Rechts-, Politik-, Religions-, Kultur-, Erziehungs- und Geschichtswissenschaften sowie aus Soziologie und Managementlehre setzen sich mit dem Themengebiet Kulturpolitik auseinander. Jedoch ist die Beschäftigung mit diesem Thema eher nebensächlich, Professuren, die Ihren Schwerpunkt auf Kulturpolitik setzen sind rar gesät.

Hier ist zunächst das Institut für Kulturpolitik an der Universität Hildesheim zu nennen, das 1997 von Wolfgang Schneider gegründet wurde. Er hält auch die erste und bisher einzige ordentliche Universitätsprofessur für Kulturpolitik inne. Darüber hinaus gibt es an dem Institut mit Birgit Mandel, seit 2007 Professorin für Kulturmanagement und Kulturvermittlung, und Vanessa Reinwand-Weiss, seit 2012 Professorin für Kulturelle Bildung, zwei weitere Professuren, die ins Aufgabenfeld der Kulturpolitik fallen.

Darüber hinaus gibt es an Fachhochschulen weitere Standorte der Kulturpolitikforschung¹. An der Fakultät Management- und Kulturwissenschaften der Hochschule Zittau/Görlitz hat Matthias Theodor Vogt seit 1998 die Professur für Kulturpolitik und Kulturgeschichte inne, hinzu kommt Oliver Scheytt, der seit 2007 Professor für Kulturpolitik und kulturelle Infrastruktur am Institut für Kultur- und Medienmanagement an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg ist.

Außeruniversitär ist vor allem das Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft ein wichtiger Akteur der Forschung. Es wurde 1996 gegründet und wird von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien gefördert. Die Kulturpolitische Gesellschaft veröffentlicht auch vierteljährlich die Fachzeitschrift Kulturpolitische Mitteilungen, in der zahlreiche Debatten der Kulturpolitikforschung stattfinden.

Jedoch deckt dies nicht die ganze Bandbreite der Kulturpolitikforschung ab. Vielmehr fehlen entscheidende Teildisziplinen der Kulturpolitikforschung: So gibt es 13 Hochschullehrer*innen in dem Bereich Kulturmanagement, acht im Bereich Kulturvermittlung und sieben im Bereich der Kulturellen Bildung. Diese Felder ergeben neben der Kulturpolitik und -verwaltung die fünf thematischen Säulen der Kulturpolitikforschung. Akteur*innen wie der Fachverband Kulturmanagement mit seiner Zeitschrift für Kulturmanagement oder die Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung sind wesentliche Bestandteile der Scientific Community der Kulturpolitikforschung. Nur wenn man die Kulturpolitikforschung ganzheitlich betrachtet – also in ihren Teilbereichen Kulturpolitik, Kulturverwaltung, Kulturmanagement, Kulturvermittlung und Kulturelle Bildung –, kann die ganze Bandbreite der Akteur*innen und Strukturen dargestellt werden.

Eine Betrachtung der Kulturpolitikforschung als Teildisziplin scheint hingegen nicht geeignet, da kein übergeordnetes Fach zu nennen ist. So

1 Auch wenn die Arbeitsstelle Kleine Fächer nur Universitätsprofessuren für ihre Kartierung der Kleinen Fächer berücksichtigt.

hat zum Beispiel die Politikwissenschaft bis auf wenige Ausnahmen (z. B. Beyme 2012; Flohr 2017; Lembke 2017) kaum Interesse an der Kulturpolitik und kann auch mit den ästhetischen Aspekten des Feldes nicht viel anfangen.

Teildisziplin oder Kleines Fach – eine Empfehlung

Sowohl strukturell als auch personell weist die Kulturpolitikforschung klare Merkmale eines Kleinen Faches auf. Es ist zwar strukturdefizitär, verfügt aber über alle Merkmale eines eigenen Faches. Jedoch ist hierfür eine ganzheitliche Betrachtung der Kulturpolitikforschung notwendig. Das Verhältnis zwischen den einzelnen Teilbereichen muss auch von Vertreter*innen des Faches umfassender diskutiert und definiert werden, um die eigenen Fachstrukturen zu stärken.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Jan (1990): „Ägyptologie im Kontext der Geisteswissenschaften“, in: Wolfgang Prinz/Heidemarie Bhatti-Küppers (Hg.), *Die sog[enannten] Geisteswissenschaften*, 1. Aufl., Frankfurt am Main, 335-349.
- Bahlmann, Katharina (2014): „Die Erneuerung der Geisteswissenschaften aus der Perspektive der kleinen Fächer“, in: Mechthild Dreyer/Uwe Schmidt/Klaus Dicke (Hg.), *Geistes- und Sozialwissenschaften an der Universität von morgen: Innenansichten und Außenperspektiven*, Wiesbaden, 59-74.
- Beyme, Klaus von (2012): *Kulturpolitik in Deutschland. Von der Staatsförderung zur Kreativwirtschaft*, Wiesbaden.
- Deutscher Hochschulverband (Hg.) (1974/75): *Die Kleinen Fächer. Eine vom Hochschulverband im Auftrag des Bundesministeriums für Bildung und Wissenschaft erarbeitete Struktur- und Funktionsanalyse über die Lagen an den Hochschulen in der Bundesrepublik Deutschland*, 2 Bände, Bonn.
- Deutscher Hochschulverband (Hg.) (2018): *Hochschullehrerverzeichnis*, Bd. 1: *Universitäten Deutschland*, München.
- Flohr, Michael (2017): *Kulturpolitik in Thüringen. Praktiken – Governance – Netzwerke*, Bielefeld.
- Lembke, Kilian H. (2017): *Kommunale Kulturpolitik. Strukturen, Prozesse, Netzwerke*, Bielefeld.

How to do things with raising questions?
What structures do we need?
How does one achieve empowerment?
What does it mean to care?
Is negotiation the solution?

What ethical
foundations
does cultural
policy need?

How can I resist?

Beschreibungen eines
Forschungsfeldes

Kulturpolitische Praxis und Forschung in Wechselwirkung?

Ein Gedankenaustausch mit Meike Fechner über kulturpolitische Grundlagenforschung im Kinder- und Jugendtheater

Katharina M. Schröck

Die Hildesheimer Kulturpolitikforschung zeichnet sich durch ihr Selbstverständnis als angewandte Forschungsdisziplin aus. Sie orientiert sich mit ihren Fragestellungen und Forschungsprojekten an den Schnittstellen zwischen analytischer Forschung, kulturpolitischen Entscheidungsprozessen und der Praxis des jeweilig betrachteten Wirkungs- und Handlungsfeldes. Die wissenschaftliche Betrachtung eines Phänomens innerhalb eines solchen Feldes führt im besten Falle zu neuen Erkenntnissen, die von den Akteur*innen als Impuls für Entwicklungen genutzt werden könnten. Das gilt auch für das Kinder- und Jugendtheater, denn „Theater für junges Publikum braucht Forschung! [...] Kulturpolitik braucht Fakten zu ihrer Situation“ (Schröck 2011: 220). Kinder- und Jugendtheater ist ein Querschnittsbereich, der sich hervorragend verorten lässt in dem Forschungsansatz, der das Institut für Kulturpolitik in Hildesheim auszeichnet: Es zeigt sich als komplexes Feld, das gestaltet wird durch ein Netzwerk unterschiedlichster kulturpolitischer Akteur*innen und sich innerhalb der Grenzbereiche verschiedener Politikfelder positioniert. Hier stellt sich jedoch die Frage, inwiefern im Kinder- und Jugendtheater Praxis und Forschung, politisches Handeln und kulturpolitische Empfehlungen tatsächlich in Beziehung zueinander treten (können) und wie dies positiv in Wissenschaft und künstlerischer Praxis wirken kann. Sozialwissenschaftliche Forschung ist im besten Falle ein mehrseitiger und multiperspektivischer Prozess: Es geht nicht nur um produktiv nutzbar zu machenden Erkenntnisgewinn, sondern auch um die Generierung modellhafter Aussagen, die zu einer allgemeingültigen Beschreibung von gesellschaftlichen Phänomenen beitragen können. Dementsprechend könnte man die gerade zitierte Forderung umdrehen: Kulturpolitikforschung braucht das Kinder- und Jugendtheater, das durch seine Komplexität und Relevanz Möglichkeiten aufzeigt für eine Grundlagenforschung, die nicht nur diesem Praxisfeld zugutekommen würde, sondern gleichermaßen modellhaft zur (Weiter-)Entwicklung einer kulturpolitischen Theorie beitragen könnte.

Um sich diesen Überlegungen anzunähern, scheint es nur konsequent, genau diesen Dialog zwischen Wissenschaft und Praxis einzugehen, ein gemeinsames Nachdenken von Akteur*in und Betrachter*in, um sich den Begriffen, Ideen und Perspektiven der Kulturpolitikforschung im Kinder- und Jugendtheater zu nähern. Ein Gedankenaustausch, ausgehend von der Überzeugung, dass das Kinder- und Jugendtheater zahlreiche Ansatzpunkte für angewandte Kulturpolitikforschung bietet.

Grundlage dieses Textes ist ein solches ganz konkret durchgeführtes Gespräch: Gemeinsam mit Meike Fechner diskutierte die Autorin über das Kinder- und Jugendtheater im Spannungsfeld zwischen Kulturpolitikforschung und kulturpolitischer Praxis.¹ Die Gesprächspartnerin ist Geschäftsführerin des Verbandes der Kinder- und Jugendtheater, der ASSITEJ Deutschland, sie ist vertraut mit der Hildesheimer Forschung, Weggefährtin Wolfgang Schneiders und zugleich kulturpolitische Akteurin des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland und weltweit – und sie ist durchaus pragmatisch, was die Bewertung und Einschätzung ihres Wirkungsfeldes angeht.

„Kulturpolitik ist erst einmal Politik und ist nichts Schöneres, nur weil Kultur vorne dran steht“

Wenn man abgleichen möchte, in welchem Verhältnis kulturpolitische Forschung und Praxis im Kinder- und Jugendtheater zueinander stehen, braucht es zunächst ein Verständnis über das Politikfeld, eine Festlegung dessen, was Politik in diesem Sinne ist. Es scheint recht simpel: Politisches Handeln bedeute zunächst nichts anderes, als „Interessen zu formulieren und durchzusetzen und die Entscheider*innen dazu zu bringen, das zu tun, was mir – im Sinne der Interessenvertretung – wichtig ist“, so bringt es Meike Fechner auf den Punkt. Zu vernachlässigen sei zunächst das konkrete Politikfeld, denn dieser grundlegende Ansatz bliebe immer gleich. Allerdings – und hier wird gleich zu Beginn deutlich, welche große Bedeutung die Anerkennung und Wertschätzung eines Feldes hat – verortet sich das Kinder- und Jugendtheater im Querschnitt vieler Bereiche, ohne sich selbst eine Sonderstellung zuzuschreiben: „Wir machen Sozial-, Bildungs- und Kulturpolitik und sogar Infrastrukturpolitik im Zusammenhang mit den aktuellen Debatten um den ländlichen Raum – aber nicht Kinder- und Jugendtheaterpolitik. Das würde heißen, ein Politikfeld zu erfinden, für das sich garan-

¹ Das Gespräch fand im Februar 2019 statt und wurde anlässlich dieser Publikation geführt. Wörtliche Zitate sind gekennzeichnet. Dieser Text beruht – ganz im Sinne des Hildesheimer Ansatzes – auf diesem gemeinsamen Nachdenken und versteht sich als Anstoß für künftige Forschungsarbeiten.

tiert keiner interessiert.“ – Zu speziell scheint die Fokussierung auf einen Teilbereich der Darstellenden Künste, vielleicht auch zu voreingenommen der Begriff Theaterpolitik.²

Genau diese Zuordnung zu verschiedenen Verantwortungsbereichen ist prägend. Es geht nicht darum, Bildung oder Soziales oder Kunst zu machen und entsprechend dem einen oder anderen politischen Zuständigkeitsbereich zugeordnet zu werden, entscheidend ist das *Und*: Auch wenn es selbstverständlicher geworden sei, dass Kulturpolitik auch Kinder- und Jugendtheaterpolitik meint, dürfe dies nicht zur Konsequenz haben, dass an anderer Stelle das Interesse und das Verantwortungsgefühl verloren ginge. Kinder- und Jugendtheater ist und bleibt ein Querschnittsfeld. Ebenso wie die Politik (und diese verallgemeinernde Benennung sei an dieser Stelle bewusst gewählt) sollte Forschung, insbesondere solche, die sich explizit der Kulturpolitik widmet, sich dessen gewahr werden und bleiben und diese Situation verschiedener Schnittmengen sensibel betrachten. Vielleicht ist gerade Kulturpolitikforschung daher besonders geeignet, sich hiermit zu befassen: Aufgrund der eigenen interdisziplinären Gestaltung, des Ansatzes, sich verschiedene theoretische Annäherungen, Modelle und Methoden anzueignen und nutzbar zu machen, scheinen hier Forschungsfeld und Forschungsdisziplin in ihrer Konstruktion ähnlich und somit idealiter zusammenzupassen.

Die Zuschreibung zu einer Disziplin, respektive die Zuordnung zu einem Politikfeld oder Aufgabenbereich kann vorteilhaft sein, da dadurch eine intensivere Betrachtung und Schwerpunktsetzungen möglich werden können. Dies kann jedoch auch Nachteile mit sich bringen, denn die Einordnung in „eine Schublade kann auch genutzt werden, um Verantwortung von sich zu schieben und Diskussionen zu vermeiden“. Solange man sich darauf berufen kann, man sei nicht zuständig, könne man diese Haltung ausnutzen, schließlich sei es hilfreich, wenn man mit dieser Argumentation erreiche, dass „sich der*die Lobbyist*in mit seinen Forderungen und Anliegen an jemand anderen wendet“. Was Fechner hier beschreibt, scheint symptomatisch: Die Akteur*innen des Kinder- und Jugendtheaters müssen sich oftmals verstärkt im Spannungsfeld zwischen Kunst und Bildung positionieren, müssen ihr Handeln mit Transfereffekten rechtfertigen und Leistungen betonen, die messbare Ergebnisse liefern. Es mag so scheinen, als würde Forschung diesen Weg begleiten: Theaterarbeit wird analysiert und untersucht mit Blick auf theaterpädagogische Prozesse, aus Sicht der Erziehungswissenschaften oder mit dem Fokus auf Kulturelle Bildung. Selten wird Kinder- und Jugendtheater explizit kulturpolitisch beforscht – doch ist diese Ausdifferenzierung wirklich notwendig? Letztendlich haben gerade

2 Beides ließe sich durchaus diskutieren und wird u. a. in der Dissertation der Verfasserin thematisiert.

Akteur*innen des Kinder- und Jugendtheaters aufgezeigt, dass künstlerische Forschung als Interdisziplin nicht nur möglich, sondern sinnvoll sein kann (vgl. Fundus Theater 2019). Was aber macht die Darstellenden Künste für junges Publikum und die Arbeit mit jungen Menschen in diesem Bereich kulturpolitisch, wo zeigen sich Ansatzpunkte für entsprechende Forschungsarbeiten?

Theater zwischen Kunst, Bildung und gesellschaftlicher Reflexion

Kinder- und Jugendtheater kämpft seit jeher um seine Anerkennung als Kunstgattung, selbst von den Kulturbetrieben wird die Theaterarbeit für und mit Kindern und Jugendlichen oft als Pädagogik gewertet – weil die Zielgruppe noch beschult wird: „Von der Schulpflicht wird abgeleitet, dass alles, was man mit Kindern macht, Bildung zu sein hat.“ Immer scheint die Frage nach dem Nutzen gestellt zu werden. Dazu käme, so betont es Meike Fechner, dass wenn Kindern eine eigene Aktivität ermöglicht würde, diese immer dem Leistungsdenken untergeordnet sei: „Man kann nicht einfach so Basketball spielen, sondern man muss in der Mannschaft spielen und das bitte auch noch erfolgreich.“ Eine solche verzerrte Projektion auf diese Lebensphase, die eigentlich dem Ausprobieren, dem Suchen und Experimentieren gewidmet sein sollte, erstreckt sich auf alle Bereiche: Ein Instrument zu lernen, nur für sich selbst? Kaum möglich, immer muss es auch einen Auftritt geben, einen Nachweis des Erlernten. Es scheint ein Luxus zu sein, etwas nur für sich im Privaten zu tun, ein Privileg der Erwachsenen. Einmal davon abgesehen, dass eine Vorführung des Geleisteten dem Kind auch Freude bringen kann, Erfolgserlebnisse wichtig sind und dass die Frage nach qualitätsvoller Arbeit keineswegs vernachlässigt werden darf, zeigt sich hier, genau in diesem Spannungsfeld zwischen Freiwilligkeit und Leistungserwartung, eine bestimmte Struktur von Gesellschaft, offenbart sich ein immer eingeforderter Rechtfertigungsdruck.

Kinder- und Jugendtheater zu betrachten, könnte also dazu führen, unser Zusammenleben, unsere Werte und Normen besser zu verstehen und vielleicht Erklärungsmodelle aufzeigen. Hier ergibt sich der Ansatz für die Kulturpolitikforschung: Denn wenn Kulturpolitik immer auch Gesellschaftspolitik ist, dann steht die wissenschaftliche Betrachtung von kulturpolitischen Phänomenen, Akteur*innen und Handlungen immer auch im Kontext der Analyse gesellschaftlicher Verhältnisse und Gegebenheiten und thematisiert im besten Fall eben diese Zusammenhänge. Angewandte Kulturpolitikforschung betrachtet das Feld hinsichtlich all dieser Komponenten, reflektiert die Praxis und kann mit ihren Ergebnissen Impulse set-

zen, kann ihre Erkenntnisse anhand des Handlungs- und Wirkungsfeldes überprüfen und verallgemeinern.

Warum scheint es dann aber so wenige Forschungsarbeiten über die Kulturpolitik des Kinder- und Jugendtheaters zu geben? Vielleicht, weil die Benennung, das Eingrenzen des Forschungsansatzes das eigentliche Problem ist? Oder weil die politische Dimension künstlerischen Handelns mit und für junge Menschen nach wie vor nicht stark genug wahrgenommen und artikuliert wird? Damit ist nicht die politische Einflussnahme oder der Missbrauch künstlerischer Ausdrucksformen zur Durchsetzung von Interessen gemeint, sondern die immanent politische Dimension in der Theaterarbeit, die sich auch (aber nicht nur) durch partizipatorische Ansätze manifestieren kann.

Oft würde, so die Einschätzung Meike Fechners, den Akteur*innen Idealismus unterstellt oder ein solcher vorausgesetzt, wenn sie sich entscheiden, etwas für Kinder und Jugendliche zu erreichen, mit ihnen und für sie zu arbeiten. Daraus scheint sich auch eine Rechtfertigung für die prekäre Arbeitssituationen in den Darstellenden Künsten zu ergeben; schließlich scheint klar, dass man, wenn man so idealistisch veranlagt ist, nicht reich werden will, also nicht reich werden soll und gleichermaßen nicht werden kann. Kinder- und Jugendtheaterarbeit entspringt einer emanzipatorischen Überzeugung und für Fechner zeigt sich genau hier der politische Moment: Kindern eine Stimme zu geben, ist die originäre Idee dieser Theaterarbeit und dies sollte reflektiert werden, „nicht unbedingt in dem, was ästhetisch auf der Bühne passiert, sondern in den Prozessen und der Arbeitsweise“. Es gelte, alle Akteur*innen zu sensibilisieren, dass das eigene Tun politisch ist, denn schließlich widmet sich dieses der gesellschaftlichen Stellung junger Menschen. Das Handeln im Sinne ihres Anliegens, Kindern und Jugendlichen Gehör zu verschaffen, ihre Wünsche, Ängste und Gedanken zu thematisieren und zugleich künstlerisch tätig zu sein, Darstellende Kunst als Ort der Auseinandersetzung zu schaffen, kann per se als kulturpolitischer Akt gewertet werden.

Fokussiert man auf diese Überlegungen, wird deutlich, dass jedwede Forschung, die sich genau mit den damit verbundenen Momenten von Partizipation beschäftigt, kulturpolitisch konnotiert ist, so zeigt es Meike Fechner auf. Aber nur wenn sie darüber hinaus geht, das zu befragen, was die Kinder oder die Künstler*innen auf der Bühne darstellen, und sie sich tatsächlich der Frage widmet, wie Kinder und Jugendliche an gesellschaftlichen Entscheidungsprozessen teilhaben können, wird Kulturpolitikforschung zu einer Auseinandersetzung mit Gesellschaft und partizipatorischer Gesellschaftsgestaltung und setzt sich damit deutlich ab von einer Analyse künstlerischer Ausdrucksmittel oder möglicher Wirkungsforschungen im Sinne ästhetischer Erziehung. Allerdings, so Fechner weiter, würden diese For-

schungsvorhaben, auch wenn sie inhärent politisch wirksame Handlungen untersuchen, oftmals dem Feld Kulturelle Bildung zugeordnet, die kulturpolitische Dimension würde selten deutlich.

Führt man diese Gedanken weiter, so kann zweierlei gefolgert werden: Es braucht ein neues, ein anderes Bewusstsein der Akteur*innen für ihr politisches Handeln und ihre politische Verantwortung und es braucht ein klares Bekenntnis, Kulturpolitikforschung auch als Gesellschaftsforschung zu verstehen und als solche anzuwenden.

Kulturpolitisches Handeln durch die Kunst und für Kunst?

Wenn ein Theater partizipatorische Arbeit ernsthaft betreibt, sich mit deren Komplexität reflektierend auseinandersetzt, dann ist jedes Theater als kulturpolitischer Akteur zu begreifen und „kann dann auch plötzlich als potentiell gefährlich, mindestens aber als relevant wahrgenommen werden“. Letztendlich könnte und sollte die Öffentlichkeit einfordern und befragen, was eine durch die öffentliche Hand finanzierte Institution für die Stadtgesellschaft leiste und eben hier ein klares kulturpolitisches Bekenntnis einfordern. Eine Abkehr von jeglicher gesellschaftlichen Verantwortung sei ein fataler Schluss, davon ist Fechner überzeugt. Sie kann nur schwer nachvollziehen, wenn ein*e Künstler*in „aus einer ‚L’art-pour-l’art-Perspektive‘ sagt, ich bin Künstler*in und verorte mich gar nicht in der Gesellschaft, in den politischen Debatten und den Notwendigkeiten – und im Bereich der Interessen von Kinder- und Jugendtheater noch weniger“.

Gleichwohl gilt es, die Balance zu halten: Kunst darf nicht als Instrument zur Demokratieerziehung missverstanden oder gar als solches missbraucht werden. Die künstlerische Freiheit und der Anspruch an künstlerische Qualität bleiben unbenommen und dürfen nicht in Frage gestellt oder einem wohlgemeinten gesellschaftlichen Auftrag untergeordnet werden.

Gerade im Kinder- und Jugendtheater sind partizipatorische Momente immanenter Bestandteil der Theaterarbeit, die über eine Teilhabe im Rahmen von Theateraufführungen hinausgehen: Probenprozesse berücksichtigen Meinungen und Reaktionen der jungen Zuschauer*innen, Stückentwicklungen werden häufig an den Lebensweltrealitäten ausgerichtet und Möglichkeiten der Mitautor*innenschaft scheinen verbreiteter als im Theater für allgemeines Publikum (vgl. Schneider/Eitzeroth 2017). Die Frage nach der Abgrenzung und dem Wechselspiel zwischen künstlerischer Verwirklichung, partizipatorischer Gleichberechtigung und gesellschaftlicher Veränderung wird im Kinder- und Jugendtheater praktisch erprobt und intensiv diskutiert. Hierfür passende Begriffsbestimmungen zu formulieren, führt ebenfalls zu möglichen Fragen der Kulturpolitikforschung: Können

Künstler*innen Kulturaktivist*innen sein? Dürfen sie, sollten sie, müssten sie dies sein? Welche Balance wäre zu finden und wie wäre diese zu rechtefertigen? Welche gesellschaftliche Rolle übernehmen Künstler*innen in Stellvertreterfunktion und wo verläuft die Grenze zwischen künstlerischem und gesellschaftlichem Engagement?

Es braucht dabei eine klare und realistische Positionierung der Potentiale und Grenzen von Kinder- und Jugendtheaterarbeit innerhalb der Gesellschaftsbereiche: „Natürlich kann man ein Projekt mit benachteiligten Kindern in einem Brennpunkt-Stadtteil machen, denn sicher wird das ihnen nützen, weil Freiräume für sie geschaffen werden – aber ich kann damit nicht alle Probleme dieses Viertels lösen, dazu werden andere Politikfelder gebraucht“. Kulturpolitische Forschung könnte, da sie selbst sich charakterisiert als Querschnittsbereich, hier aufzeigen, wo Grenzen und Potentiale liegen, wo und wie welche Verantwortungen übernommen werden können und wo eine Zuschreibung von Zuständigkeit und Erwartungshaltungen eben auch zu weit gehen. Kinder- und Jugendtheater ist ein Politikfeld, aber nicht die Lösung aller politischen Probleme – genauso wie Kulturpolitikforschung gesellschaftlich relevante Phänomene beschreiben und Erklärungsversuche anbieten, aber nicht sämtliche Herausforderungen unseres Gesellschaftssystems auflösen kann.

Im Feld des Kinder- und Jugendtheaters könnte kulturpolitische Grundlagenforschung betrieben werden, denn hier treffen alle kulturpolitischen Begründungsweisen, Argumentationen und Prämissen aufeinander und zusammen. Anhand der Darstellenden Künste für und mit jungen Menschen kann nicht nur ein Gesellschaftsbereich, eine Kunstform und ein kulturpolitisches Handlungs- und Wirkungsfeld beschrieben werden, sondern es könnte auch möglich sein, Eckpunkte für ein theoretisches Fundament eben dieser Ansätze aufzuzeigen: Schließlich geht es bei der Erstellung von Erklärungsmodellen und dem Entwurf von allgemeingültigen Theorien immer um das Verständnis von Wirkungszusammenhängen komplexer Systeme – und das Kinder- und Jugendtheater verortet sich exakt dort, wo Kulturpolitik sich positioniert: im Dreieck zwischen Bildung, Kunst, Sozialem, mit gesellschaftlichem Anspruch und letztendlich immer dem hehren Ziel, das Zusammenleben zu meistern, Chancen aufzuzeigen und Ungerechtigkeiten zu begegnen.

Als Forschungsgebiet bietet sich das Kinder- und Jugendtheater dabei auf unterschiedlichen Ebenen an, im Kleinen wie im Großen, in der Mikro-Betrachtung ebenso wie in der Makro-Analyse, worauf Meike Fechner hinweist. Auch wenn sich die ASSITEJ selbst nicht als diplomatische Organisation zur Förderung der Völkerverständigung bezeichnet, sondern sich als Interessenvertretung der Darstellenden Künste für junges Publikum versteht, zeigt der Verband auf, wie Kulturpolitik global wirken kann. Ein

enormer Vorteil sei hierbei der Fokus auf junge Menschen. So könne man die scheinbare Harmlosigkeit, die mit Kinder- und Jugendtheater assoziiert wird, nutzbar machen und tatsächlich etwas bewegen; „dann kann es gelingen, Grenzen zu überwinden, die sonst nicht zu überwinden sind, gerade im Globalen“. Die weltweit agierende und organisierte ASSITEJ ist bei ihrer Gründung eine von vier weltweiten Organisationen gewesen, in denen die USA und die Sowjetunion gemeinsam Mitglied waren. Auch heutzutage gelte, dass kein Land in der Welt sagen würde, dass es nichts für Kinder tun will – selbst wenn es passiv bliebe oder Rechte nicht geachtet würden, sei „das ein moralischer Hebel, den man ab und zu nutzen kann, auch wenn dabei der kulturpolitische Impuls leider dann eventuell verloren geht“. In dieser Hinsicht wird die Weite der kulturpolitischen Dimension deutlich, gesellen sich zu den bereits genannten Politikfeldern somit auch die Auswärtige Kulturpolitik, Fragen der Entwicklungszusammenarbeit und der Kulturdiplomatie.

Wahrnehmung und Wertschätzung – Verantwortung von Praxis und Forschung

Konkreter lässt sich an dieser Stelle jedoch anhand lokaler Gegebenheiten weiterdenken: Die Frage einer Positionierung, die Überzeugung, dass etwas für Kinder zu tun, grundsätzlich positiv bewertet wird, kann auch kulturpolitische Entscheidungen beeinflussen. Das Wollen alleine sei noch nicht das Können. Hier zeigt sich der Auftrag der ASSITEJ, den Fragen nach Qualität nachzugehen: Wie kann man eine solche gewährleisten? Wie lässt sich ein Niveau aufrechterhalten? Was sind Kriterien für „gutes“ Kinder- und Jugendtheater? Fragestellungen, die auch für die Forschung interessant sind.

Kinder- und Jugendtheater definiert sich als Zielgruppentheater – wie man sich als Akteur*in des Feldes, egal ob als Künstler*in, Vermittler*in, Geldgeber*in, gegenüber dieser Zielgruppe positioniert, sagt etwas über ihre Stellung in der Gesellschaft aus: Wie wird sie wahrgenommen? Wird ein Schwerpunkt auf Defizite oder Möglichkeiten gelegt? Welche Rolle wird ihr zugeschrieben, welche Entwicklungen befördert oder verhindert? Kinder und Jugendliche scheinen zwar im Lippenbekenntnis eine unbestrittene Wichtigkeit zuerkannt zu bekommen, doch in der tatsächlichen politischen Praxis leider immer noch marginal behandelt zu werden: „Ein Politikfeld ist nur dann relevant, wenn es auch Geld kostet. Ich fände es gut, wenn Kinder- und Jugendtheater wirklich so viel Geld kostet, dass es alle interessiert“ – inhaltliche Argumente, warum das Kinder- und Jugendtheater alle angehen sollte, gibt es zur Genüge.

Fechner ist jedoch strikt „dagegen, immer nur zu jammern, es gibt schon eine zunehmende Wahrnehmung des Kinder- und Jugendtheaters, auch im

Kontext der Diskussion um Arbeitsbedingungen“. Gerade hinsichtlich der Arbeitsstrukturen seien die Kinder- und Jugendtheater anders aufgestellt als die klassischen Theaterbetriebe: Enge Zusammenarbeit, Mitspracherecht, Gleichberechtigung, gelebte Teilhabe innerhalb des Betriebes – Kinder- und Jugendtheater könnten beispielhaft sein für eine Kulturpolitik für die Theaterlandschaft insgesamt.

Eine Reform des Theaters voranzubringen, könnte auch auf der Analyse der Strukturen dieses Feldes fußen. Ein Neudenken der Strukturen der Theaterlandschaft könnte Vorbilder in den Kinder- und Jugendtheatern suchen und daraus Reformmöglichkeiten entwickeln, um gesellschaftliche Relevanz und Nähe zum Publikum auch in Zukunft für die Darstellenden Künste in Anspruch zu nehmen.

Kinder- und Jugendtheater stellt sich dar als komplexes Forschungs-, Handlungs- und Wirkungsfeld, als Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtungen und Fundus an Fragestellungen. Doch was würde eine angewandte Kulturpolitikforschung der Theaterarbeit und der kulturpolitischen Praxis nützen? Meike Fechner meint, „es bringt immer was, Themen sichtbar zu machen, die sonst nicht sichtbar sind, in Feldern, die eine Bedeutung haben, und dazu gehört ja Wissenschaft“ und sie schlägt erneut den Bogen zur Verantwortungsübernahme und -zuschreibung: „Es ist immer schwerer zu sagen: dafür bin ich zuständig als dafür bin ich nicht zuständig, dafür kann Forschung vielleicht doch was tun“, indem sie Argumente für Positionierungen liefert.

Diesen Vorschlag aufnehmend, könnte das heißen, dass es eine klare Positionsbestimmung der Kulturpolitikforschung für das Feld des Kinder- und Jugendtheaters und für die Kinderkulturpolitik braucht. Im Sinne der angewandten Forschung, der im Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim gelebten Nähe zwischen Wissenschaft und Praxis, wäre ein solcher Fokus durchaus denkbar: Mit der ASSITEJ als Partnerin, dem Kinder- und Jugendtheaterzentrum als Verbündetem und dem Theater für und mit jungem Publikum als schier unerschöpflichem Forschungsfeld.

Literaturverzeichnis

ASSITEJ Bundesrepublik Deutschland e. V. (2019): <http://www.assitej.de> [zuletzt abgerufen am: 27.4.2019].

ASSITEJ International Association of Theatre for Children and Young People (2019): <http://www.assitej-international.de> [zuletzt abgerufen am: 27.4.2019].

Fundus Theater (2019): <https://www.fundus-theater.de/ueber-uns/> [zuletzt abgerufen am: 27.4.2019].

Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland (2019): <http://www.kjtz.de> [zuletzt abgerufen am: 27.4.2019].

- Schneider, Wolfgang/Eitzeroth, Anna (Hg.) (2017): Partizipation als Programm. Wege ins Theater für Kinder und Jugendliche, Bielefeld.
- Schröck, Katharina M. (2011): Kulturpolitik. Macht. Kindertheater.: Kommunale Konzeptionen am Beispiel der Stadt Frankfurt am Main. Kinder-, Schul- und Jugendtheater 14, hrsg. von Wolfgang Schneider, Frankfurt am Main.

Die Politik der Kunst für viele

Kulturpolitik als Strategie und zugleich Ästhetik der Teilhabe

Julius Heinicke

Zurzeit brodeln und knirscht es regelrecht in den hiesigen Theater-, Kultur- und Kunstszene. Intendant*innenwechsel und andere Neubesetzungen entpuppen sich schnell – so der zunehmende Eindruck – zu einem Stich ins Wespennest. Auf einmal will jede*r mitentscheiden, wie es mit der Kulturlandschaft weitergeht, und das ist auch gut so. Klaus Wowereits öffentliches, gar politisches Bekenntnis zu seiner Homosexualität kann auch als entscheidender Wendepunkt in der jüngsten kulturpolitischen Geschichte gelesen werden. Denn mit Wowereit wurde nicht nur ein öffentlich schwul lebender Mann zum Oberhaupt der Bundeshauptstadt ernannt, sondern ein regelrechter Genießer von Kunst und Kultur hat die Felder des lediglich als schön und ästhetisch Empfundene zur wichtigen politischen Chefsache erklärt. Über so manche Entscheidungen kann gewiss gestritten werden, auch der Slogan „arm, aber sexy“ mag aus heutiger Sicht durchaus einen bitteren Beigeschmack entfalten. Allerdings hat Wowereit nicht nur die hohe Kunst eifrig unterstützt, sondern als Party-Bürgermeister den Eindruck vermittelt, dass Kultur mehr sein kann als der übliche Elitentreff im Elfenbeinturm und dass sie alle etwas angeht.

Die politische Botschaft ist nicht zu unterschätzen: Kultur- und Kunstschaffen wurden in seiner ganzen Bandbreite vom Musical über das Varieté bis zum Kammerpiel gewürdigt und stehen seitdem auch traditionell eher marginalisierten oder gar degradierten Gruppen (das Lebenspartnerschaftsgesetz wurde einen Monat nach Wowereits offiziellem Outing rechtsgültig, doch die Ehe für alle war damals noch ein Traum) nicht nur offen, vielmehr brauchen diese auch in offiziellen Funktionen sich hier nunmehr weder verstecken noch anpassen. Auch wenn die Kunstszene diesbezüglich als sehr offen galten, kam diese Freiheit bei repräsentativen Angelegenheiten schnell an ihre Grenzen.

Berlins Oberbürgermeister wurde von einer kulturpolitischen Welle getragen, die seit Hilmar Hoffmans vor 40 Jahren formulierten Forderung „Kultur für alle“ stetig daran arbeitet, Kunsterleben als ein Grundrecht für jede*n einzufordern. Diesem Motto fühlt sich ein weiterer Akteur der Kulturpolitik verpflichtet: Wolfgang Schneider – ein ausgewiesener Wissenschaftler und Akteur der Kulturpolitik – wurde 1997 Gründungsdirek-

tor des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. Schneiders Schwerpunkte lagen bis zu dieser Zeit insbesondere in der kulturellen Jugendbildung, er war im Kuratorium des Theatertreffens der Jugend und Präsident von EUnetART (European Network of Art Organisations for Children and Young People) und so war es nur konsequent, dass sein Wirken den Slogan „Kultur für alle“ wörtlich genommen und Partizipation, Teilhabe und die Einbindung der Zivilgesellschaft als wichtige Aufgabengebiete der Kulturpolitik bestimmt hat.

Kulturpolitik im Gestus der Teilhabe

Kulturpolitik im Gestus der Teilhabe betritt ein Terrain, welches der Kulturlandschaft seit jeher zu schaffen macht, lange Zeit aber ignoriert oder bagatellisiert wurde. Obwohl die Theaterfoyers mal mehr, mal weniger gefüllt waren, erschien das Ausgeben öffentlicher Gelder für Kultur als selbstverständlich und wurde recht großzügig in der Kunstszene gehandhabt. Partizipationsprogramme fungierten als ein nettes Zuckerl für die sozial etwas abgehängten Gruppen und wurden künstlerisch meist nicht ernst genommen. Wie allseits bekannt änderte sich dies schlagartig mit der deutschen PISA-Misere 2001 und dem plötzlichen Erscheinen eines neuen Hoffnungsendels am Kunsthimmel, der Kulturellen Bildung. Doch auch dieser entpuppte sich schnell als etwas seelenlose Hülle für diverse Aktionen und Projekte, die häufig nicht so recht fassbar waren und bisweilen nicht erklären konnten, was sie nun an den schlechten PISA-Werten ändern könnten.

Allerdings avancierten die Themen Partizipation und Teilhabe in diesem Höhenflug der Kulturellen Bildung zu wichtigen Schlüsselbegriffen innerhalb dieses neu entstehenden Kultursektors, so unterstreicht Schneider jüngst in „Bühnen ohne Barrieren“ deren Bedeutung für die Gesellschaft. Theater sei für Kinder und Jugendliche ein Laboratorium der sozialen Fantasie, doch wenn es nicht in dem eigenen Stadtteil einen Ort habe oder Vorbilder als Theatergänger*innen fehlten, dann bliebe dieses Potenzial meist ungenutzt. Er fordert Maßnahmen für bildungsbenachteiligte Kinder und Jugendliche und rät zu einem Paradigmenwechsel in Richtung „Pluraler Kulturpolitik“ (Schneider 2018: 230). Birgit Mandel konstatiert ebenso die mangelnde Teilhabe bestimmter Gruppen und argumentiert, dass die Schwelle zum Theatergebäude für viele gesellschaftliche Gruppen heutzutage immer noch eine Hürde darstellt: „Das Image von Theatern als Ort der Hochkultur gilt als nicht passend für die eigene peer group. Es besteht die Sorge, die Rituale dieses Ortes nicht zu kennen, die Inszenierung nicht zu verstehen und sich zu langweilen.“ (Mandel 2016: 25f)

Ein wichtiger Baustein der Strategie, traditionell nicht theateraffine Zuschauer*innengruppen anzusprechen, ist deren frühzeitige Einbindung in Theaterarbeit mittels Partizipation und Teilhabe. Am Institut für Kulturpolitik in Hildesheim werden seit einigen Jahren diverse Formate entwickelt und untersucht, wie etwa der Einbezug von Alltagsorten, die partizipative Programmentwicklung oder eine gezielte Fokussierung bestimmter Projekte innerhalb des ländlichen Raums. Die kulturpolitischen Forderungen gehen demnach mit der Strategie einher, Kulturinstitutionen den gesellschaftlichen Wandlungsprozessen anzupassen, damit sie auch in Zukunft bedeutende Orte bleiben. Dies bereitet der Kulturpolitik wiederum ein vielleicht ungewohntes, aber entscheidendes Aufgabenfeld, welches mit Rückgriff auf Aleida Assmanns und Achille Mbembes Arbeiten im Folgenden konturiert wird.

Kulturpolitik als Sorge um das Offene

Politik- und Kulturwissenschaftler*innen wie Aleida Assmann und Achille Mbembe haben in den letzten Jahren theoretische Überlegungen vorgelegt, welche die gegenwärtige Gesellschaft in ihrer Vielfalt begreifen und Momente des Öffnens betonen. In ihren jüngsten Schriften „Menschenrechte und Menschenpflichten. Auf der Suche nach einem neuen Gesellschaftsvertrag“ (Assmann 2017) und „Der Europäische Traum“ (Assmann 2018) appelliert Aleida Assmann nicht nur an die Bürger*innen, einander Respekt und Empathie zu zollen, sondern entwirft anhand vier Lehren aus der Geschichte die Vision eines Europas, in welcher mittels einer dialogischen Erinnerungskultur an die vielfältige, von Krisen, aber auch Erfolgen heimgesuchte Geschichte an einer Gemeinschaft der Vielfalt festgehalten wird. Der kamerunische Politikwissenschaftler Achille Mbembe erörtert in „Kritik der schwarzen Vernunft“ (2014) ebenso eine solche Kultur des offenen Respekts der Vielfalt und fordert diese für die gesamte Weltgemeinschaft ein. Er ruft zur Sorge um das Offene auf, welche Gemeinschaft nicht durch Einander-Ähnlich-Sein und Assimilationsprozesse, sondern eben durch den gegenseitigen Respekt des Nicht-Ähnlich-Seins und der diversen Erfahrungsgeschichten erfahrbar macht. (Vgl. Mbembe 2014: 231f)

Beide Diskurse bereiten heutigen kulturpolitischen Überlegungen ein richtungsweisendes Aufgaben- und Wirkungsfeld, insbesondere im Zuge der geforderten Teilhabe und Partizipation. Entscheidend für die Kultur- und Kunstlandschaft wird in Zukunft sein, ob es ihren Institutionen gelingt, Räume zu schaffen, in denen die dialogische Erinnerungskultur gefördert, gegenseitige Empathie gefrönt und Sorge um das Offene getragen wird. Kulturpolitik sollte so Anreize schaffen, dass die Diversität und Wandlungsprozesse der Gesellschaft nicht nur in Kunst- und Kulturschaffen sichtbar wer-

den, sondern dass Akteur*innen verschiedenster Gruppen Zugang haben, gleichzeitig jedoch ihre Geschichten und Themen gegenseitig respektvoll verhandeln und aushandeln können. Diese politische Dimension von Kultur wird jedoch insbesondere dann wirkungsmächtig, wenn Kulturpolitik sich als politische und kulturelle Agentin begreift, also auch in ihren Förderstrategien und Rahmensetzungen beide Ebenen miteinander kombiniert, aber eben auch erfahrbar macht, wozu sich der ästhetische Raum exzellent eignet.

Kulturpolitik als Ästhetik der Teilhabe

Die Überlegungen wurden mit einem Exkurs zu Klaus Wowereit begonnen, weil in der öffentlichen Darstellung seiner Person in gewisser Weise Politik und Kunst zusammenfallen. Seine Politik war stets mit Bildern von Bällen und Kunstevents, dem Walzertanz mit Sabine Christiansen inmitten von Premierenfeiern geschmückt oder auch überschattet. Jahrelang hat er so das Image eines aufstrebenden Szene-Berlins im neuen Jahrtausend verkörpert. Die Hauptstadt avancierte zu einem Ort gesellschaftlicher Pluralität mit jeder Menge kulturellen und kreativen Potenzials. Wowereit war ein Symbol dafür par excellence.

Aufgrund dieses durchaus ambivalent erscheinenden Amalgams aus Politik und Kunst sollte sich Kulturpolitik vermehrt ihres Spannungsfeldes zwischen politischer Strategie und ästhetischer Verwandlung bewusst sein und dieses zu nutzen wissen. Ohne Kunst ist Kulturpolitik eine blutleere Angelegenheit und ohne politischen Weitblick Kultur eine Eintagsfliege. Die Sorge um das Offene und Strategien der Teilhabe sollten somit nicht nur als politische Forderungen in Zielvereinbarungen und Koalitionsverträgen ihr Dasein fristen, sondern stets in ihren Bezügen zum ästhetischen Ausdruck vermittelt werden. Kulturpolitische Konzeptionen und Theorien müssen demnach die disziplinären Grenzen zwischen Politikwissenschaften und Kunstwissenschaften, Management und Kunstschaffen, Strategie und Erleben aufbrechen. Forderungen nach Teilhabe und Diversität lassen sich so mittels einer kulturpolitischen Ästhetik vermitteln.

In diesem Sinne sollten die Debatten um das Humboldt Forum, das politische Aufeinandertreffen von postkolonialen Forderungen und imperialen Haltungen und das Aufarbeiten kolonialer Vergangenheit und die gesellschaftliche Rehabilitation degradierte Gruppen in einem Raum oder Rahmen diskutiert werden, welcher diese politische Komplexität auch in Anbindung an ästhetische Sphären verhandelt. Das Berliner Bode-Museum beispielsweise zeigt in seiner Ausstellung „Unvergleichlich: Kunst aus Afrika im Bode-Museum“ Möglichkeiten, Dialoge über Verschiedenheiten und Gemeinsamkeiten zwischen europäischer und afrikanischer Kunstgeschichte zu führen. Diese ästhetische Sphäre könnte ebenso dazu genutzt

werden, Fragen des Eigentums, der Provenienz und der Rückgabe vor dem Hintergrund der vielfältigen Geschichten, welche die Exponate zu erzählen haben, zu diskutieren. Das Besondere des Feldes liegt ja nun gerade in der Verknüpfung von Kultur und Politik, und die gegenwärtigen gesellschaftlichen Herausforderungen und politischen Forderungen betreffen oftmals ebenso beide Bereiche. Es wird kein Zufall sein, dass die (post-)koloniale Debatte und die Sichtbarmachung der deutschen Kolonialgeschichte insbesondere in Museen und Theatern initiiert wurden und in dieser Tradition auch das Maxim-Gorki-Theater zum Wahrzeichen einer postmigrantisches Gesellschaft avancierte.

Das Hildesheimer Institut für Kulturpolitik wird gemeinhin als ein einflussreicher Thinktank wahrgenommen, da Wolfgang Schneider nicht nur die Zeichen der Zeit erkannt hat, Partizipation und Teilhabe als die großen kulturpolitischen Themen des 21. Jahrhunderts zu benennen, sondern auch die kulturpolitische Diskussion immer als Teil des ästhetischen und künstlerischen Raumes zu verstehen. Goethes Büste gibt als Lampe in seinem Arbeitszimmer den Gedanken stetes Licht und in nahezu jedem seiner kulturpolitischen Aufsätze und Arbeiten spielen die künstlerischen Prozesse und die Künstler*innen eine entscheidende Rolle. So sind seine kulturpolitischen Forderungen nach Teilhabe und Partizipation nicht nur an künstlerische Metaphern gebunden, sondern werden in ihrer unmittelbaren Verflechtung mit dem Ästhetischen erst wirkungsmächtig, wie es folgende einleitenden Worte zu „Partizipation als Programm. Wege ins Theater für Kinder und Jugendliche“ (2018) zeigen:

„Ob im Sozialraum der Kinder und Jugendlichen oder im Theaterraum des Kinder- und Jugendtheaters, immer ist es eine Schule des Sehens. Es geht nicht mehr nur darum, das gedruckte Wort zu deklamieren, sondern um ein Lesen, in dem das Sehen, das Hören und das Fühlen durch die Kunst des Theatermachens gelernt werden. [...] Theater kann begeistern, Freude bereiten und zum Nachdenken anregen – aber nur diejenigen, denen Theater nicht fremd bleibt und die die Chance haben, barrierefrei zu rezipieren oder Relevantes wie Komplexes zu erfahren. Das macht aus einem Projekt ein erfolgreiches Programm und eine nachhaltige Entwicklung. Das speist aus vielen einzelnen Erfahrungen ein Labor der sozialen Fantasie. Das reformiert im besten Fall die deutsche Theaterlandschaft mit dem Ziel: mehr Theater für mehr Menschen.“ (Schneider/Eitzeroth 2018: 10f)

In der Verknüpfung von gesellschaftspolitischen Forderungen nach Teilhabe in einem ästhetischen Gestus des Theatermachens fungiert hier Kulturpolitik einerseits als eine Ästhetik der Teilhabe und entfaltet andererseits ihre politischste Dimension, nämlich die Förderung von und Forderung nach demokratischer Vielfalt.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida (2018): *Der Europäische Traum*, München.
- Assmann, Aleida (2017): *Menschenrechte und Menschenpflichten. Auf der Suche nach einem neuen Gesellschaftsvertrag*, Wien.
- Mandel, Birgit (2016): „Audience Development, kulturelle Bildung, Kulturentwicklungsplanung, Community Building“, in: Birgit Mandel (Hg.), *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für die Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens*, Bielefeld, 19-50.
- Mbembe, Achille (2014): *Kritik der Schwarzen Vernunft*, Frankfurt am Main.
- Schneider, Wolfgang/Eitzeroth, Anna (2018): „Vorwort“, in: Wolfgang Schneider/Anna Eitzeroth (Hg.) (2018), *Partizipation als Programm. Wege ins Theater für Kinder und Jugendliche*, Bielefeld, 9-12.
- Schneider, Wolfgang (2018): „Bühnen ohne Barrieren: Theaterpolitik für Kulturelle Teilhabe“, in: Wolfgang Schneider/Anna Eitzeroth (Hg.) (2018), *Partizipation als Programm. Wege ins Theater für Kinder und Jugendliche*, Bielefeld, 229-242.

Wurst und Spiele

Kulturpolitikforschung in ländlichen Räumen

Beate Kegler

„Wir kommen jedes Jahr hier zur Freilichtbühne, manchmal auch mehrmals in der Saison. In der Pause gehört die echte Sauerländer unbedingt dazu. Hier am Wurststand trifft man sich.“
(Im Gespräch mit Besucher des Freilichttheaters Herdringen, 2018)

Zwischen Wurststand und Bühne enthüllen forschende Gespräche eine Menge davon, was Breitenkultur für die ländlichen Räume bedeutet. Aus dem, was hier beobachtet wird, aus den Gesprächen am Bierstand und im Taxi, am Küchentisch und am ländlichen Gartenzaun ergeben sich Einblicke, die sich durch die Analyse von Daten bestehender Kulturstatistiken kaum je ermitteln ließen. Braucht Kulturpolitikforschung jenseits urbaner Perspektiven einen anderen Blick auf ländliche Phänomene? Braucht sie andere Methoden, mehr Nähe, offenere Ohren und Augen am Stand der „guten Sauerländer“?

Der ländliche Raum und mit ihm die Breitenkultur sind seit einigen Jahren in den Fokus gerückt. In der Kulturpolitikforschung mehren sich die Konferenzthemen, Studien und Modellprogramme¹ (vgl. Götzky/Renz 2014; Schneider 2014; Kegler 2016; Schneider/Kegler/Koß 2017). Die ländlichen Räume werden dabei wahlweise als Hort reichen „Feldkulturerbes“² oder aber als kulturell unterversorgte Bildungsprovinz (vgl. Georgi 2015) betrachtet. Auch in der Alltagswahrnehmung und ihrer medialen Aufbereitung bietet „das Land“ in all seinen Facetten Gesprächsstoff und Quelle für Bilder zwischen Sehnsuchtsort stressgeplagter Städter*innen und Schreckensvision provinzieller Enge und demografischer Niedergangsszenarien. Fest steht: Gesellschaftliche Transformationsprozesse verändern in allen Industrienationen die jahrhundertealten Dorfgefüge. Brain drain und Überalterung, Bauernsterben und Geisterdörfer sind nur einige der Schlagwörter, die aus der Berichterstattung über die Entwicklungen in peripheren Räumen kaum mehr wegzudenken sind. Die Gleichwertigkeit von Lebensverhältnissen, so liest es sich in zahlreichen Studien (vgl. Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung 2011; BBSR 2018; Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft 2015), sei längst nicht mehr gegeben. Die Herstellung derselben wurde zur gesetzlich veranker-

1 <https://www.trafo-programm.de> [zuletzt abgerufen am: 03.05.2019].

2 <http://www.feldkulturerbe.de> [zuletzt abgerufen am: 03.05.2019].

ten Aufgabe (vgl. Art. 72 GG, § 2, Abs. 1 ROG). Dieser nachzukommen könne letztlich nur gelingen, wenn die traditionellen Stärken der Dörfer, das Miteinander auf Gegenseitigkeit und das reiche Vereinswesen wiederbelebt würden, so betont es die Demografie- und Regionalforschung (vgl. BBSR 2018). Doch so einfach scheint dies nicht zu sein: Neben den demografischen Faktoren unterliegt auch die Haltung zum Ehrenamt einem starken Wandel. Auch auf dem Land sind die Menschen nicht mehr nur auf das „Wir“ der eigenen Dorf-Community bezogen, sondern fühlen sich zu unterschiedlichen Gemeinschaften zugehörig. Je weiter entfernt die Orte sich zu den nächsten Arbeits- und Bildungszentren befinden, desto stärker sind Abwanderungstendenzen und der Rückbau von Infrastruktur und desto desolater kann die Haushaltslage der kleinen Gemeinden eingeschätzt werden. Die Kulturpolitik wird von denjenigen gestaltet, die noch vor Ort sind. Im peripheren und sehr peripheren Raum fehlen die finanziellen Mittel und Möglichkeiten für die zunehmenden Herausforderungen ebenso wie die fachliche Expertise. Wo, wie in vielen der entlegeneren ländlichen Regionen in Ostdeutschland die einstigen Narrative des Dorfes keine Wertschätzung mehr erfahren, das Vereinswesen erlahmt oder nie gemeinschaftsprägend war, sind diejenigen, die im Dorf bleiben, nur zu oft diejenigen, die für sich das Gefühl entwickeln, es nicht geschafft zu haben. Die Sehnsucht nach dem Ausstieg aus dieser Negativspirale kann im schlimmsten Fall die Tendenzen zum Sympathisieren mit rechtspopulistischem und demokratiefeindlichem Gedankengut beflügeln, zu beobachten ist das nicht nur im ländlichen Osten Deutschlands, sondern inzwischen europaweit (vgl. Schneider/Kegler/Koß 2017).

Und auch anderswo wachsen die Sorgen: Die generelle Bereitschaft zu freiwilligem Engagement lasse sich zwar nach wie vor feststellen, allerdings seien langjährige Bindungen und die Übernahme zeitaufwändiger und verpflichtender Freizeitaktivitäten innerhalb einer Community zunehmend weniger gefragt. Da singen die wackeren älteren Herren des Männergesangsvereins Concordia mit brüchigen Stimmen das Bergsteigerlied, da spielt der fünfzigjährige Darsteller den Jungbauern im plattdeutschen Bauernschwank. Heimatstube und Dorfbücherei sind – wo überhaupt noch vorhanden – immer seltener geöffnet: zu wenig Zeit, zu wenig Bildung und überhaupt zu wenige Menschen vor Ort. Die, die geblieben sind, werden zu alt, Armut spielt eine immer größere Rolle – so und ähnlich lassen sich die genannten zentralen Faktoren des Niedergangs traditioneller Breitenkultur zusammenfassen. Und nicht zuletzt mag das wehmütige Beharren der verbliebenen Kulturrhüter*innen auf eine unveränderte Weiterführung dessen, was vor vielen Jahren so dynamisch begann, dazu führen, dass ein gestaltungsinteressierter Nachwuchs keine Aussicht auf echte Partizipationsmöglichkeiten sieht. Wo inhaltliche Impulse ausbleiben und die Pflege von

Geselligkeit sich vor allem auf die Gestaltung von Vereinsfesten mit reichlichem Alkoholgenuss begrenzt, habe die Breitenkultur längst ihre Attraktivität und gesellschaftsgestaltende Kraft verloren – auch das sei erwähnt.

Kunst für die Provinz – Kooperationen als Lösungsansatz?

Aktuell kreisen viele Ansätze, die sich mit der Kulturellen Bildung in ländlichen Räumen befassen, um die Hoffnung, mit urbanem Know-how, künstlerischen Impulsen oder unterstützenden Stadt-Land-Kooperationen einen Beitrag zur Herstellung gleichwertiger Lebensverhältnisse zu leisten. Auch wenn die Bilder und Worte auf Projektwebseiten, in Abschlussberichten und Dokumentationen aus skeptischen Dörflern muntere Kulturgestalter*innen zu machen scheinen, kann ein Blick auf den Wirkungsraum, die Art, Dauer und Ausgestaltung von „Stadt-beflügelt-Land“-Projekten doch die nachhaltige Wirkungskraft solcher Programme in Frage stellen. Gelingendes scheint vor allem in den ländlichen Räumen stattzufinden, die in relativer Nähe zu urbanen Zentren liegen und in denen urban geprägte Akteur*innen als zentrale Akteur*innen agieren (vgl. z.B. Brelinger Mitte e.V., Hermannshof). Die Fragen an die Nachhaltigkeit drängen sich vor allem dort auf, wo Kooperationen und Kulturelle Bildungsoffensiven jenseits der Speckgürtel erprobt werden. Wie nachhaltig wirkt eine Künstler*innen-residenz? Was verändert sich durch die Opernaufführung im umgebauten Schweinestall, durch die Tanzperformance mit Beteiligung der Landfrauen? Kann ein gemeinsamer Wochenendworkshop von örtlicher Blaskapelle mit internationalem Profiensensemble wirklich zu kultureller Diversität im Dorf führen? Was belebt in welcher Form, wo, bei wem und wie die dorfgemeinschaftliche Gestaltungskraft?

Zeit am Gartenzaun – Forschung in ländlichen Räumen

Bislang kann die Kulturpolitikforschung kaum auf verlässliche Kulturdaten aus ländlichen Räumen zurückgreifen. Diese selbst zu erheben ist ein Unterfangen, das sich gar nicht so leicht mit herkömmlichen Erhebungsmethoden durchführen lässt. Wer mehr wissen will, kommt schnell an die Grenzen, wenn die Landbewohner*innen als zu befragende „Forschungsobjekte“ betrachtet werden. Wer mehr erfahren will, dem sei ein wenig Demut und viel Wertschätzung für das Expert*innenwissen derjenigen ans Herz gelegt, die als Akteur*innen in ländlichen Räumen mit den alltäglichen Gegebenheiten umgehen, die geprägt sind von der Historie ihrer Dorf-

gemeinschaften, der Region und der Kulturgeschichte des Dorflebens. Ein profundes Hintergrundwissen um die Lebenswelt der Akteur*innen ist für die Forschung sicherlich hilfreich, aber es gilt schlicht viel Zeit für Gespräche an Küchentischen und Gartenzäunen mitzubringen, viel Zeit, sich fragend und beobachtend dem anzunähern, was die jeweilige Community ausmacht, was ihre Werte, ihre Beziehungsgeflechte und ihre Sprache sind. Aus akademischer Forschungsperspektive scheinen die Akteur*innen der Breitenkultur sich ihrer Potentiale und Herausforderungen für eine Entwicklung der ländlichen Räume kaum bewusst zu sein. Weder Begriffe wie Breiten- oder Soziokultur, weder Gedanken um Partizipation oder künstlerische Impulse sind Teil der Diskurse der lokalen Communities. Jenseits der Begriffe lässt sich jedoch ein immenses und vor allem oral tradiertes Know-how erahnen. Die meisten Dorfakteur*innen prägen die Prozesse vor Ort gleich in mehreren Rollen und dies ohne klare Trennung zwischen den Feldern. Privates, Vereinsleben, häufig auch Berufliches sind nur zu oft untrennbar verbunden bei jedem Einzelnen aber auch innerhalb der Gemeinschaften. Lebenserfahrung und permanenter Austausch im Learning by Doing, in einer ganzheitlichen und generationsübergreifenden Bildung als lebenslangem Lernen geschehen hier tagtäglich und ohne institutionelle Strukturen und Förderprogramme. Vieles geschieht nonverbal, vieles – auch das gehört zum Gerüst der Kulturvereinbarungen – „ist halt so“ oder „geht hier nicht“, war „schon immer“ oder „nie“ – und unterscheidet sich ohne eine Infragestellung der Gründe diametral von dem, was in urbanen Räumen zu beobachten wäre. Angesichts dieser gänzlich anderen Ebene nonverbaler und beziehungsbasierter Bildungsszenarien gilt es folglich gut hinzuhören und hinzusehen, sich Zeit zu nehmen, immer wieder Gespräche mit Herzblutakteur*innen, Besucher*innen, Teilnehmer*innen, Netzwerker*innen und sonstigen Beteiligten als Expert*innen im Feld zu führen und den Unterschieden der diversen ländlichen Regionen dabei besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Erst so ergibt sich nach und nach ein durchaus vielseitiges Bild jenseits von scheinbarer Idylle oder Provinzschrecken.

Forschung im Feld – vom Weißbuch Breitenkultur zur Freilichttheaterstudie

Am Anfang stand das Weißbuch Breitenkultur und die ersten Ansätze einer Forschung zu Phänomenen der Kulturarbeit jenseits der urbanen Agglomerationen (vgl. Schneider 2014). In Breite und Tiefe wurde hier am Institut für Kulturpolitik versammelt, was sich an Facetten zum Thema beitragen ließ. Vom Boßeln als friesischem Kulturerbe bis zur Kulturkirche jenseits der Metropolen. Von der Soziokultur in ländlichen Räumen bis zum Finkenschlagen als Harzer Tradition. Von der kommunalen Kulturpolitik und

ihren Grenzen bis hin zur Rolle der rund 1.000 Amateurtheater in Niedersachsen. Gerade letztere beeindruckten durch ihre nahezu flächendeckende Verbreitung im nördlichen Bundesland. Wie hatte eine solche Massenbewegung bislang kultur- und theaterpolitisch so wenig Aufmerksamkeit erhalten können?

Eine quantitative Erhebung brachte erstes Licht ins Dunkel. Die vielzitierte Amateurtheaterstudie von Doreen Götzky und Thomas Renz beschrieb das Spektrum einer Theaterlandschaft der Breitenkultur, nannte Zahlen, leitete erste Vermutungen über Potenziale, Herausforderungen und kulturpolitische Handlungsempfehlungen daraus ab und formulierte weitere Forschungsdesiderate. Deutlich wurde unter anderem durch die Studie, dass neben zahlreichen kleinen und kleinsten Amateurtheatergruppierungen vor allem den besucherstarken Freilichtbühnen mit ihren großen Akteursgemeinschaften eine besondere Rolle in der Theaterlandschaft zukommt. (vgl. Götzky/Renz 2014)

Kulturforschung und Kulturpolitik waren sich schnell einig: Ein solches Phänomen unbeachtet zu lassen, hieße mögliche Erkenntnisgewinne zu ignorieren, hieße den kulturpolitischen Auftrag ohne ein Wissen über diejenigen auszuüben, die sich mit großer Wirkung aktiv gestaltend in die Kulturlandschaft jenseits der urbanen Räume einbringen. Der Verband deutscher Freilichtbühnen seinerseits teilte das Interesse an einer profunden Forschung, um auch nachhaltig gerüstet zu sein für die auch hier spürbaren Transformationsprozesse in den Wirkungsregionen.

Forschungsreisen zu 19 Bühnen folgten, Beobachtungen in den ländlichen Regionen sowie Gespräche mit zahllosen Zuschauer*innen, Ortsbewohner*innen, Vertreter*innen der Bühnen und des Verbandes. Bestehende Daten wurden ausgewertet und neue erhoben. 2018 konnte schließlich eine Studie für Niedersachsen und eine weitere für Nordrhein-Westfalen vorgelegt und mit den Bühnenakteur*innen intensiv diskutiert werden. Inzwischen arbeiten die Akteur*innen engagiert an der Umsetzung der darin befindlichen Handlungsempfehlungen.

Ergebnisse der Studien zur Lage und kulturpolitischen Bedeutung der Freilichtbühnen

„Freilichttheater ist großes und generationsübergreifendes Theater, das im Freien aufgeführt wird [...] Man findet [die Bühnen] in romanischen Burgruinen ebenso wie in grünen Parkanlagen, aufgelassenen Steinbrüchen, in Waldgebieten, am Rande von Städten, ja sogar in schroffen Schluchten oder unmittelbar an Flüssen und Seen, immer aber in der freien Natur. Ihnen allen ist eines gemeinsam: Sie bieten hervorragendes Theater und beste Unterhaltung.“ (Verband Deutscher Freilichtbühnen 2018)

Bereits die Angaben auf der Website des Verbands beeindruckten: Mit mehr als 1.700 Aufführungen und ca. 140 verschiedenen Inszenierungen bieten die knapp 100 Mitgliedstheater im Verband Deutscher Freilichtbühnen ein vielfältiges Bühnenprogramm für alle Altersstufen, das 2018 von 1.100.000 Zuschauer*innen besucht wurde (vgl. Verband Deutscher Freilichtbühnen 2018).

Beeindruckend ist die Zahl der Zuschauer*innen, beeindruckend ist jedoch auch die der freiwillig Engagierten, die Jahr für Jahr viele Stunden, Tage und Wochen ihrer Freizeit damit verbringen, auf die Bretter zu bringen, was Mitwirkenden wie Publikum zur gelingenden Lebensgestaltung gereicht. 2.400 Menschen engagieren sich in Niedersachsen für die dortigen 18 Freilichtbühnen, etwa 3.000 sind es an den 17 Bühnen in Nordrhein-Westfalen.³ Für die meisten der Mitwirkenden sind das Freilichttheater und das Geschehen rund um ihre Bühne zum zentralen Bestandteil der Freizeit geworden. 50 Prozent der niedersächsischen Freilichttheaterakteur*innen sind länger als neun Jahre an „ihrer“ Bühne aktiv, in Nordrhein-Westfalen sind es immerhin noch 44 Prozent aller Mitwirkenden. Ein Großteil der Akteur*innen beschäftigt sich mehrere Stunden pro Woche mit vielfältigen Aufgaben am Geschehen vor und hinter den Kulissen. Die Motivation für ein derart intensives Hobby sehen die meisten im Mehrwert geselligen Beisammenseins mit Menschen jeglichen Alters, die die gleiche Leidenschaft teilen, und in der Tatsache, dass – anders als im Sport – sämtliche Familienmitglieder von Kindesbeinen bis ins hohe Alter gemeinsam aktiv werden können, aber auch Alleinstehende hier schnell Anschluss finden. Nicht selten verbringen Kinder, Eltern und Großeltern ihre Freizeit gemeinsam auf dem Bühnengelände. Vom Tüfteln im Bühnenbau über den Dienst am Bratwurstgrill, von der Kostümschneiderei bis zur Jugendleitung, vom Schauspiel bis zum Blätterfegen im Herbst – die Theater gleichen mittelständischen Betrieben und werden mit erstaunlicher Eigenfinanzierungsquote von Vereinen geführt, die wie kleine Dorfgemeinschaften agieren.

Boulevardkomödie als Publikumsmagnet

Immer wieder aufs Neue wird das „Wir für uns“ verhandelt, werden Strukturen an Bedarf gemessen, das Miteinander für gemeinsame Ziele gestaltet – nicht immer reibungslos, nicht immer mit dem Mut zum Experiment und vielleicht auch nicht immer mit dem Blick über den Freilichtbühnen-

3 Die im Folgenden genannten Ergebnisse beziehen sich auf die Untersuchungen zur Lage und kulturpolitischen Bedeutung von Freilichtbühnen in Niedersachsen und Nordrhein-Westfalen, die 2018 erstellt wurden (vgl. Kessler 2018). In Auszügen wurden diese Teile des Artikels bereits in der Ausgabe KPD I/2019 veröffentlicht.

rand hinaus. Das Interesse an Fortbildungen und weiterführenden Impulsen innerhalb der Community ist groß, allerdings findet ein Austausch überwiegend innerhalb der Bühnengemeinschaft statt. Gemeinsam ist den Bühnen die Sorge um die Wetterbedingungen, die in vielen Bühnen ein wesentlicher Einflussfaktor für die Zuschauerzahlen sind. Andererseits, so berichtet einer der Akteure, seien „gerade die Regenaufführungen häufig die Erlebnisse, die Schauspieler*innen und Zuschauer*innen noch lange in Erinnerung behalten. Da werden noch nach Jahren Geschichten erzählt und man fühlt sich einfach verbunden. Wenn die Schauspieler*innen klatschnass weiterspielen, egal, was kommt, das weiß das Publikum sehr zu schätzen – und wir brechen allenfalls bei Gewitter ab“ (im Gespräch mit Akteur der Freilichtbühne Hessen).

Ernsthaftere Sorgen macht mancher Bühne die Frage nach der Zukunft in einer sich stark verändernden Welt. Hier sind es vor allem die wenigen niederdeutschen Bühnen, die noch auf die Wahrung der regionalsprachlichen Traditionen setzen. Nachwuchs zu finden ist nicht nur ein Sprachvermittlungsproblem, sondern auch eines von Stückauswahl und Image. Der gerade auf den niederdeutschen Bühnen immer noch beliebte Bauernschwank „up Platt“ ist längst nicht jedermanns Sache. Anderswo werden Musicals und Boulevardkomödien zu Publikumsmagneten. Wer einmal erlebt hat, wie das ganze Publikum lauthals singend und tanzend auf den Bänken steht und zu 1970er-Jahre Schlagermelodien in strömendem Regen Applaus spendet, der fängt an zu begreifen, dass sich die Qualität von Freilichtbühnen vielmehr an der Intensität des Gemeinschaftserlebens messen lässt als an professionell-künstlerischen Maßstäben anderer Theaterformen.

Die Kulturpolitik steht hier ein wenig ratlos vor einem Phänomen, das wahre Publikumsmassen bewegt und doch nicht kommerziellen Interessen folgt. Freilichtbühnen sind geradezu Meister der Engagementförderung und des Community Buildings, aber sind sie wirklich offen für Vielfalt? Sie spielen, was gefällt und fragen nur selten nach Fördermitteln. Sie wagen keine Experimente, weil sonst zu wenige Eintrittskarten verkauft werden, um die Kosten zu decken. So gelingt der Spagat mit einer enormen Eigenfinanzierungsquote, rein ehrenamtlich große Bühnen wie mittelständische Unternehmen zu führen. Gibt es hier überhaupt einen kulturpolitischen Handlungsbedarf? Und wenn ja, was wäre hier an Bedarf zu identifizieren, welche Kriterien und Qualitätsmaßstäbe sind hier anzulegen? Welche Rolle spielen die Bühnen in der Entwicklung der ländlichen Räume, in denen die meisten von ihnen beheimatet sind?

Zwischen Wir und Vielfalt

„In Nordrhein-Westfalen hat jeder Vierte einen Migrationshintergrund, in den nordrhein-westfälischen Freilichtbühnen sind es allerdings nur 0,92 Prozent aller Aktiven“ (Kegler 2018: 42), so lautete eine der Erkenntnisse, die den Akteur*innen durchaus zu schaffen machte. Man bleibt unter sich, wenngleich das Wir all jene einbezieht, die sich der lokalen Community und ihren familiären Beziehungsgeflechten zugehörig fühlen. Unerwartet, aber positiv überraschend hingegen war das Ergebnis, dass die Klagen der Akteur*innen über einen fortschreitenden Nachwuchsmangel zumindest anhand der Zahlen kaum zu belegen war. Immerhin 33 Prozent der Mitwirkenden an niedersächsischen Bühnen sind jünger als 25 Jahre, an den nordrhein-westfälischen Bühnen sind es sogar 37 Prozent.

Wenngleich viele Ergebnisse der breit angelegten Studien ähnliche Aussagen für beide Untersuchungsgebiete zuließen, so konnte auch festgestellt werden, dass die urbaneren und von höherer Bevölkerungsdichte geprägten Regionen in Nordrhein-Westfalen durchaus zu anderen Ausprägungen führen als dies für das Flächenland Niedersachsen konstatiert werden konnte. Eine bessere Erreichbarkeit der Bühnen durch öffentliche Verkehrsmittel führt zu einem größeren Einzugsbereich des Publikums und der Mitwirkenden, andererseits war das Wissen um das Publikum und die Bindung zu diesem bei größerem Einzugsgebiet weit weniger ausgeprägt. In Nordrhein-Westfalen war eine wesentlich deutlichere Orientierung an professionellen Musicalbühnen zu beobachten, der Einsatz professioneller Kräfte und ein deutlich spürbarer Druck, Höchstleistungen auf die Bühne zu bringen, um in der Fülle des Kulturangebots konkurrenzfähig zu bleiben. In Niedersachsen spielt hingegen die Konkurrenz kaum eine Rolle. Insgesamt deutlich wurde in beiden Studien, dass breitenkulturelle Akteur*innen durch ihr freiwilliges Engagement in die jeweilige Lokal- und Regionalgesellschaft hineinwirken und diese gestalten.

Landlebensgestaltung sichern – Strukturen der Breitenkultur stärken

Eine Sicherung der Nachhaltigkeit des gesellschaftsgestaltenden Engagements, das zeigen diese und andere Studien (vgl. Kegler 2019), ist in der Breitenkultur nur dort gegeben, wo Strukturen vor Ort existieren, deren Impulsgeber*innen und Netzwerker*innen bleiben und mit großer Nähe zu den Menschen vor Ort den Rahmen stellen, der Begegnung und gemeinsame Entwicklung und vor allem auch Umsetzung von pfiffigen Ideen erlaubt. Wenn das, was auf der Bühne verhandelt wird, auch noch Bezug

zu dem hat, was das Dorf bewegt, ist der Erfolg vorprogrammiert. Je weniger Individualität, Lebensweltbezug und selbstbestimmte Mitwirkung die breitenkulturelle Aktivität zulässt und desto mehr Zeit für unliebsame Aufgaben und Aushandlungsprozesse notwendig ist, ohne zu positiv konnotierten gemeinsamen Erlebnissen zu kommen, desto schwieriger gestaltet sich die Nachwuchsgewinnung. Oder um es auf einen Nenner zu bringen: Gemeinsam herausfordernde und spaßversprechende Ideen aushecken, generationsübergreifend mit Herz und Hirn an der Umsetzung dieser tatkräftig mitwirken und das Endergebnis gebührend feiern, das mag als Grundprinzip gelingender Landlebensgestaltung gelten. Den Rahmen dafür zu ermöglichen, bürokratische Hürden zu senken, Impulsgeber*innen zu unterstützen und Maßnahmen zu entwickeln, um das Ehrenamt trotz steigender Leistungsanforderungen und Mobilitäts Herausforderungen zu stärken, das wiederum kann Aufgabe der Kulturpolitik sein.

Im besten Sinne des Hildesheimer Weges stellt auch diese Forschung deutlich heraus, dass die Verknüpfung von Forschung und Praxis nicht nur dazu beiträgt, Erkenntnisse zu gewinnen und als weiterer Baustein wissenschaftlicher Forschung Verborgenes ans Licht zu bringen. In Hildesheim wird es konkreter. In bester Tradition der Hildesheimer Kulturpolitikforschung geht es auch hier um die Verzahnung von Forschung, Lehre und Praxis. Es geht um Erkenntnis im Feld, um die Einordnung und Schärfung dieser innerhalb der wissenschaftlichen Diskurse und immer auch um die Formulierung konkreter Handlungsempfehlungen für die kulturpolitische Praxis. Von Wurst und Spielen lernen, Forschen im Feld statt Studieren im Elfenbeinturm, Erkenntnisse als Beitrag zur Gestaltung von Gesellschaft – das in Kürze mag der Kern des Hildesheimer Weges und seiner Kulturpolitikforschung sein.

Literaturverzeichnis

- Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung (Hg.) (2011): Die demografische Lage der Nation. Was freiwilliges Engagement für die Regionen leistet, Berlin. Online abrufbar unter: https://www.berlin-institut.org/fileadmin/user_upload/Die_demografische_Lage_2011/D-Engagement_online.pdf [zuletzt abgerufen am: 01.04.2019].
- Brelinger Mitte e.V. (2017): „Das Haus. Leben im Haus“, <http://www.brelinger-mitte.de/das-haus/leben-im-haus/> [zuletzt abgerufen am: 01.04.2019].
- Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung (BBSR) (Hg.) (2018): „Gleichwertige Lebensverhältnisse im Spiegel demografischer Indikatoren“ (BBSR-Online-Publikation Nr. 11/2018), https://www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/Veroeffentlichungen/BBSROnline/2018/bbsr-online-11-2018-dl.pdf;jsessionid=60CA06F33FC1CE226F98165479AF4588.live21304?__blob=publicationFile&v=3 [zuletzt abgerufen am: 01.04.2019].

- Georgi, Oliver (2015): „Ab in die Bildungsprovinz“, in: Frankfurter Allgemeine vom 14.05.2015, <https://www.faz.net/aktuell/politik/inland/saarland-ab-in-die-bildungsprovinz-13592221.html> [zuletzt abgerufen am: 01.04.2019].
- Götzky, Doreen/Renz, Thomas (2014): Amateurtheater in Niedersachsen. Eine Studie zu Rahmenbedingungen und Arbeitsweisen von Amateurtheatern, Hildesheim.
- Hermannshof (2017): „Programm“, <http://hermannshof/programm.html> [zuletzt abgerufen am: 01.04.2019].
- Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.) (2015): Förderpotenziale für die kulturelle Infrastruktur sowie für kulturelle Aktivitäten in ländlichen Räumen. Eine Bestandsaufnahme, Bonn. Online abrufbar unter: https://www.kupoge.de/download/Studie_laendliche-kulturarbeit.pdf [zuletzt abgerufen am: 01.04.2019].
- Kegler, Beate (2016): Kulturelle Bildung in ländlichen Räumen. Konzeption eines modularisierten Modellvorhabens in ländlichen Räumen der Länder Brandenburg und Hessen und des Freistaats Sachsen, Hildesheim.
- Kegler, Beate (2018): Freilichttheater in Niedersachsen. Studie zur Lage und kulturpolitischen Bedeutung der Freilichtbühnen als breitenkulturelle Akteure [unveröffentlichte Studie], Hildesheim.
- Kegler, Beate (2019): Soziokultur in ländlichen Räumen. Die kulturpolitische Bedeutung gesellschaftsgestaltender Kulturarbeit am Beispiel Niedersachsen, München.
- Schneider, Wolfgang (Hg.) (2014): Weißbuch Breitenkultur. Kulturpolitische Kartografie eines gesellschaftspolitischen Phänomens am Beispiel des Landes Niedersachsen, Hildesheim.
- Schneider, Wolfgang/Kegler, Beate/Koß, Daniela (Hg.) (2017): Vital Village. Development of Rural Areas as a Challenge for Cultural Policy [Entwicklung ländlicher Räume als kulturpolitische Herausforderung], Bielefeld.
- Verband Deutscher Freilichtbühnen (2018): „Freilichttheater ist“, <https://www.freilichtbuehnen.de/index.php/freilichttheater-ist> [zuletzt abgerufen am: 01.04.2019].

Die Umsetzung der UNESCO-Konvention zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes in Deutschland

Ein Beitrag zur Förderung der Teilhabe an Kunst und Kultur?

Benjamin Hanke

Kultur schien lange etwas für wenige zu sein, für die Hochgebildeten, die zudem über genügend Zeit und Geld verfügen (vgl. u. a. Ackermann 2013: 92). Hierum kümmerte sich Kulturpolitik. Alltags- oder Volkskultur bzw. Bräuche standen demgegenüber im Abseits. „Am Anfang des 21. Jahrhunderts begann man ‚Volkskultur‘ in einem ganz anderen Licht zu sehen, sie wurde zum Thema der Kulturpolitik“ (Jacobs 2007: 10). Die UNESCO-Konvention zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes wurde 2003 von der Staatengemeinschaft verabschiedet (vgl. UNESCO 2003). Gegenstand dieses Übereinkommens sind lebendige Traditionen, von Mensch zu Mensch weitergegebenes Wissen und Können. Es ist an diese Menschen, häufig in Gruppen bzw. Gemeinschaften, gebunden. Dabei ist davon auszugehen, dass das Wissen und Können dem daraus entstehenden Produkt – sei es eine Aufführung, ein Fest oder ein Handwerksprodukt bis hin zu großen Bauwerken – zeitlich vorausgehen, also die Bedingungen für dessen Entstehen sind. Die Trägergruppen des immateriellen Kulturerbes sollen mit der UNESCO-Konvention in der Erhaltung ihrer kulturellen Ausdrucksformen gestärkt werden, um die Vielfalt auf lokaler, regionaler, nationaler und internationaler Ebene zu bewahren und zu würdigen. Deutschland ist seit 2013 Vertragsstaat der Konvention.

Die UNESCO-Konvention geht eindeutig von einem weiten Kulturbegriff aus und begreift daher deutlich mehr Menschen als Kulturakteur*innen und -konsument*innen, als dies in Deutschland zuvor üblich war. Ziel dieses Beitrags ist es daher, zu erörtern, ob die Umsetzung der UNESCO-Konvention zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes in Deutschland zu einem der grundlegenden Ziele von Kulturpolitik hierzu-lande beitragen soll und kann, nämlich die Teilhabe möglichst vieler Menschen an Kunst und Kultur zu ermöglichen. Diese grundsätzliche Frage beschäftigt die Kulturpolitikforschung in Deutschland schließlich seit vielen Jahren, etwa unter dem Gesichtspunkt von Partizipation und bürgerschaftlichem Engagement im und durch den Kultursektor.

Cultural Governance in Deutschland

Lange Zeit wurde Kulturpolitik in Deutschland ganz weitgehend durch den Staat bestimmt. Viel zu lange hätten die öffentlichen Akteur*innen, so der Vorwurf Wagners (2009: 14), eine

„Vielzahl kultureller Vereine in allen Feldern der Laien- und Breitenkultur über den großen Bereich der von gemeinnützigen Akteuren getragenen kulturellen Bildung, regionalen Kulturinitiativen und freier Kulturarbeit und das ehrenamtlich-bürgerschaftliche Engagement von Millionen in nahezu allen Kultur- und Kunsteinrichtungen bis zur mäzenatischen Kunstförderung und der Vielzahl von Kulturstiftungen“,

kulturpolitisch weitgehend unberücksichtigt gelassen. Wimmer kritisiert ebenfalls, der Staat wäre in der Kulturpolitik lange nur einer angebotsorientierten Logik gefolgt und hätte alle nicht professionell Involvierten als Nutzer*innen statt als partizipierende Akteur*innen aufgefasst (vgl. Wimmer 2011: 269).

Die Rolle der Laienkultur als Garant der Vielfalt und kultureller Teilhabe hat die Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ in ihrem Abschlussbericht (vgl. Deutscher Bundestag 2007: 190) festgehalten. Sie sei ein wichtiges Feld der zivilgesellschaftlichen Akteur*innen bzw. ehrenamtlicher Kulturarbeit. Unter Laienkultur fallen alle zivilgesellschaftlich getragenen, nicht-kommerziellen Kulturangebote, die sich durch nicht-elitäre Ausdrucks- und Vermittlungsformen auszeichnen. Diese Definition trifft – wenn auch nicht auf alle – so doch auf viele Träger*innen des immateriellen Kulturerbes zu, zum Beispiel auf Amateurchorsänger*innen. Wichtige Akteure der Laienkultur sind etwa die Kirchen; aber auch Feuerwehren und Hilfsorganisationen sowie nachbarschaftliche Zusammenschlüsse machen Kulturangebote. Hinzukommen die Laienmusiker*innen, Amateurtheater, usw. Auch die Brauchpflege ist inzwischen ein Tätigkeitsfeld von Kulturpolitik.

Heutzutage wirkt eine Vielzahl von Institutionen an Kulturpolitik in Deutschland mit. Das System ist durch drei Säulen gekennzeichnet: der durch verschiedene Regierungsebenen geförderte bzw. durch staatliche Kulturinstitutionen getragene öffentliche Bereich, privatwirtschaftliche Angebote und der gemeinnützige bzw. zivilgesellschaftliche Bereich (vgl. Burkhard 2015: 28). Man geht dabei von einer „kulturellen Grundversorgung“ oder „kulturellen Daseinsvorsorge“ aus, die der Staat im Sinne einer gesellschaftlichen Inklusion durch verschiedenartige Angebote in der Fläche zu erschwinglichen Preisen und mit niedrigen Zugangsschwellen garantieren sollte (vgl. Schneider 2005: 47). Dafür etablierte sich der Begriff der „kulturellen Infrastruktur“ (vgl. u. a. Deutscher Bundestag 2007: Kapitel 2.5).

Kulturelle Teilhabe – Aufgabe von Kulturpolitik

Als rechtlichen Ausgangspunkt und quasi Auftrag von Kulturpolitik in Deutschland findet seit spätestens den 1970er-Jahren das Menschenrecht auf Teilnahme am kulturellen Leben aus Artikel 27 der „Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte“ von 1948 Beachtung; im UN-Sozialpakt von 1966 – in Kraft getreten 1976 – wurde es in Artikel 15, Absatz 1 wieder aufgegriffen. Diese völkerrechtliche Begründung des Sinns von Kulturpolitik kann inzwischen als unsichtbare Grammatik hinter allen kulturpolitischen Initiativen, Strategien und Maßnahmen interpretiert werden. In modernen Demokratien herrscht politisch und gesellschaftlich zudem weitgehend Konsens, dass Kulturpolitik einen wohlfahrtsstaatlichen Auftrag hat: Teilhabe erzeugen. Im weitesten Sinne wird Kulturpolitik damit Teil von Gesellschafts- und Sozialpolitik. Das Ziel ist, Kultur möglichst breit in der gesamten Bevölkerung zu verankern, also sowohl demokratisch zu legitimieren als auch ihre integrative Funktion zu nutzen (vgl. Wimmer 2011: 16, 100f, 307, 325ff).

In der wichtigsten Umbruchphase der deutschen Kulturpolitik in den 1970er-Jahren wurde postuliert:

„Die kulturelle Teilhabe möglichst vieler, vor allem von bislang von den Kulturinstitutionen kaum erreichten Menschen, und die Demokratisierung der Kultureinrichtungen und ihrer Angebote sind die zentralen Ziele demokratischer Kulturpolitik: Demokratisierung von, Partizipation an und Emanzipation durch Kultur.“ (Wagner 2010: 17f)

Hermann Glaser, Kulturdezernent in Nürnberg, brachte die Neue Kulturpolitik auf die Formel „Bürgerrecht Kultur“. Der Frankfurter Kulturdezernent Hilmar Hoffmann steht für die kulturpolitische Programmatik einer „Kultur für alle“, die bald Konsens wurde. Es ging jedoch nicht nur um die Angebotsseite, man sprach bald auch von der „Kultur von allen“: die Trennung von Produzent*in und Rezipient*in, von passivem Nutzen und aktivem Mit- und Selbermachen, sollte aufgegeben werden (vgl. Hoffmann 1990: 52).

Die Neue Kulturpolitik war mit folgenden grundsätzlichen Maßnahmensträngen verbunden: die Öffnung von und die Verbesserung von Zugangschancen für bislang benachteiligte bzw. vernachlässigte Gruppen zu den kulturellen Institutionen und Angeboten, Ausweitung der Förderung „alternativer Kultur“, Demokratisierung der Beteiligung am Kulturgeschehen und der Entscheidungen über Förderungen (vgl. Hoffmann 1990: 52, 63f; Wimmer 2011: 314, 326) sowie der Bezug von Kulturpolitik auch auf Alltagsaktivitäten und Lebensweisen (vgl. Hoffmann 1990: 58). Diese Maßnahmen hatten einen beträchtlichen Mittelaufwuchs für Kultur(förder)

politik vor allem im urbanen, deutlich weniger im ländlichen Raum zur Folge. Das, was man heute als immaterielles Kulturerbe bezeichnet, fand damals noch keine Beachtung, obwohl man Kulturpolitik ja auch auf Alltagsaktivitäten und Lebensweisen beziehen wollte, was auf viele Formen immateriellen Kulturerbes zutrifft. Auf die eher im ländlichen Raum verorteten Bräuche wirkte sich der erweiterte Kulturbegriff jedoch kaum aus. Brauchträger*innen wurden damals also trotz der Formeln „Kultur für alle“ und „Kultur von allen“ noch nicht als Teil von Kulturpolitik begriffen.

Bezogen auf die Partizipationshoffnung, die man mit „Kultur für alle“ verband, muss man heute feststellen, dass sich zwar das Angebot wesentlich ausgeweitet hat, aber die Teilhabequote trotzdem kaum angestiegen ist und die Nutzung der Angebote noch immer wesentlich vom erworbenen Bildungsgrad abhängt bzw. von Faktoren der Sozialstruktur (Herkunft, Arbeitssituation und Bildung) und von geografischen Faktoren. Nicht-Nutzer*innen bzw. nicht öffentlich geförderte Kulturakteur*innen sind immer noch die Bevölkerungsmehrheit (vgl. Wimmer 2011: 147). Staatlich geförderte Kultur ist auch heute noch vor allem eine Sache der Älteren, Gebildeten und Besserverdienenden (vgl. Ackermann 2013: 92). „Kulturpolitik ist eine Förderung von Kunst geblieben und sie kommt vor allem den Städten zugute“ (Schneider 2010: 284). Diese Diagnosen gelten allerdings nur solange, wie man Kulturangebote im engen Sinne versteht. Zählte man dazu auch die Ausdrucksformen immateriellen Kulturerbes, die seit 2013 in Deutschland mit dem Beitritt zur UNESCO-Konvention und der Erstellung eines bundesweiten Verzeichnisses immerhin staatliche Würdigung durch kulturpolitische Akteur*innen erfahren, käme man zu einem anderen Schluss. Die beiden Säulen des privatwirtschaftlichen und insbesondere des gemeinnützigen bzw. zivilgesellschaftlichen Bereichs von kulturellem Wirken werden in der öffentlichen Wahrnehmung noch immer unterschätzt bzw. bleiben in der Sichtbarkeit gegenüber direkt staatlich geförderter Kultur zurück. Die Bereitstellung der kulturellen Infrastruktur für dieses Wirken bleibt allerdings prinzipiell eine staatliche Aufgabe. Ohne diese würde auch die Ausübung und Pflege immateriellen Kulturerbes vielfach nicht funktionieren.

Ein neues UNESCO-Instrument

Auf der UNESCO-Konferenz von Mexiko-Stadt 1982 wurde international anerkannt, dass Kultur nicht nur in Konzertsälen, Theater- und Opernhäusern sowie Museen, sondern auch im Alltag stattfindet (vgl. Müller/Singer 2004: 46). Man bezeichnet dies als das „weite Kulturverständnis“ der UNESCO. „Kultur“ wird im Abschlussdokument der Konferenz als

„in ihrem weitesten Sinne [...] die Gesamtheit der einzigartigen geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekte angesehen [...], die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen. Dies schließt nicht nur Kunst und Literatur ein, sondern auch Lebensformen, die Grundrechte des Menschen, Wertsysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen.“
(UNESCO 1982)

Dieses weite Verständnis von Kultur, das sich in Europa allerdings bis heute nicht recht durchgesetzt hat, bildet eine wichtige Grundlage für die Verabschiedung der UNESCO-Konvention zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes. In vielen Ländern außerhalb Europas spielt gebautes Erbe von jeher eine geringere Rolle als das zwischen Menschen und Generationen überlieferte Wissen und Können. Japan und die Republik Korea hatten schon seit den 1950er-Jahren Gesetze zur Förderung und Erhaltung ihres immateriellen Kulturerbes erlassen – basierend auf ihrer Überzeugung, dass etwa Handwerkskünste und Bräuche, z. B. die Errichtung und Weihung von Tempeln, wichtiger seien als die Ergebnisse dieses Prozesses. Insbesondere im Zuge der Globalisierung in der Moderne erkannten sie, dass viel traditionelles Wissen und Können verloren zu gehen droht, wenn es keine politischen Programme zur Erhaltung gibt. Daher war immaterielles Kulturerbe spätestens seit der Etablierung des weiten Kulturbegriffs 1982 immer wieder ein Thema in der UNESCO. Unter dem Einfluss und der Führung des japanischen UNESCO-Generaldirektors Kōichirō Matsuura wurde die UNESCO-Konvention schließlich um die Jahrtausendwende erarbeitet und 2003 verabschiedet.

Die Definition immateriellen Kulturerbes wurde recht offengehalten. Begriffe wie „Folklore“, „Volkskultur“, „Nationalidentität“, „Populärkultur“, „Volk“ und sogar „Tradition“ fehlen im Konventionstext (vgl. Jacobs 2007: 12), was eine große Offenheit im Verständnis deutlich macht. Das Übereinkommen weist viele moderne Aspekte auf: die Betonung einer starken Rolle der zivilgesellschaftlichen Trägergruppe, nachhaltiger Entwicklung und des Ausbaus internationaler Zusammenarbeit.

Die Konvention verpflichtet die Vertragsstaaten im ersten Schritt zu einer Implementierung auf nationaler Ebene. Der Staat soll eigene Maßnahmen für die Erhaltung des immateriellen Kulturerbes ergreifen, die Trägergemeinschaften bei der Erhaltung ihres immateriellen Kulturerbes unterstützen sowie eine Inventarisierung des immateriellen Kulturerbes im jeweiligen Hoheitsgebiet durchführen. Diese Verpflichtungen ging Deutschland mit seinem Beitritt zur UNESCO-Konvention im Jahr 2013 ein.

Inventarisierung immateriellen Kulturerbes

Die Erstellung eines bundesweiten Verzeichnisses immateriellen Kulturerbes ist das weithin sichtbarste Ergebnis der nationalen Umsetzung der Konvention – und zudem ein Novum. Bis dato gab es nirgendwo eine offizielle Zusammenstellung, was hierzulande als immaterielles Kulturerbe – übrigens ein Begriff der bis zur Jahrtausendwende weder in der Wissenschaft noch in der Politik oder Öffentlichkeit häufig Verwendung fand – gilt. Dies ist ein bedeutender Unterschied zu den bereits lange vor der Welterbe-Konvention (1972) bestehenden Denkmallisten der staatlichen Stellen sowie der staatlichen Ausweisung von Naturschutzgebieten, auf die man bei der Identifizierung von Kultur- und Naturerbe der Menschheit in Deutschland unmittelbar zurückgreifen konnte.

Mit der Bestandsaufnahme des immateriellen Kulturerbes in Deutschland in einem bundesweiten Verzeichnis wird eine staatliche öffentliche Würdigung der Kulturformen und der sie tragenden Kulturakteur*innen vorgenommen. Die aufgenommenen Kulturformen – mit Stand 2019 sind es 97 Elemente – sind sehr verschieden und decken alle von der UNESCO-Konvention genannten Bereiche des immateriellen Kulturerbes ab: von mündlichen Ausdrucksformen über darstellende Künste, Bräuche, Rituale und Feste über Wissen im Umgang mit Natur und Universum bis hin zu Handwerkstechniken und Formen gesellschaftlichen Zusammenlebens. Und auch die Kulturakteur*innen, die diese Kulturformen praktizieren, sind sehr vielfältig: Darunter befinden sich etablierte Akteur*innen der Kunst- und Kulturszene, wie etwa Berufsmusiker*innen, aber auch bisher eher marginalisierte Zielgruppen der Kulturpolitik wie Laien- und Brauchakteur*innen, bis hin zu ganz neuen Gruppen in der Kulturpolitik, wie Handwerker*innen oder Spezialist*innen im Bereich Naturwissen bzw. im Umgang mit natürlichen Ressourcen. Sie betreiben die Kulturformen zum Teil professionell, zum Teil rein ehrenamtlich, mit kommerziellen Interessen oder gänzlich ohne – und mit allen Abstufungen dazwischen.

Die kulturpolitische Würdigung der Aufnahme einer Kulturform in das Bundesweite Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes geschieht durch einen mehrstufigen Anerkennungsprozess, der über die 16 Länder, die Kultusministerkonferenz, die Deutsche UNESCO-Kommission mit einem Expert*innenkomitee und schließlich eine offizielle staatliche Bestätigung von Empfehlungen dieser Expert*innen durch die Kultusministerkonferenz und die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien erfolgt. Damit sind ohne Zweifel wichtige Akteur*innen der deutschen Kulturpolitik beteiligt.

Diese erkennen durch die Aufnahmen und die damit verbundene Würdigung des kulturellen Wirkens bisher unberücksichtigte Akteur*innen des

Kulturschaffens in Deutschland als Subjekte der Kulturpolitik an, die durch die Aufnahme der jeweiligen Kulturform Beachtung finden und als kulturelle Akteur*innen wahrgenommen werden. Festzuhalten ist, dass bei einer Zugrundelegung des weiten Kulturbegriffs der UNESCO und insbesondere der Berücksichtigung von Akteur*innen und passiven Teilnehmer*innen, also etwa Besucher*innen von Veranstaltungen und Publikum von Darstellungen, an Formen immateriellen Kulturerbes objektiv viel mehr Menschen als Teilnehmende an Kultur verstanden werden müssen als dies gemeinhin der Fall ist bzw. früher war. Die Frage ist nun aber konkret: Schafft diese eher symbolische kulturpolitische Anerkennung tatsächlich Teilhabe an Kultur?

Dafür spricht zunächst: Das Verfahren der Erstellung des Bundesweiten Verzeichnisses des immateriellen Kulturerbes ist ein Bottom-up-Prozess, da die Vorschläge, was in Deutschland als immaterielles Kulturerbe gilt, aus der Zivilgesellschaft kommen. Diese offene und partizipative Form der Verzeichniserstellung kann auch als Einladung an breite Bevölkerungsschichten verstanden werden, an Kunst und Kultur teilzuhaben.

Charakteristikum der anerkannten Kulturformen ist allerdings, dass sie bereits seit Generationen praktiziert werden und daher nun als Kulturerbe gelten. Durch die Anerkennung des – hier die Wahl eines beliebigen Beispiels – Spitzenklöppelns in der Oberpfalz als immaterielles Kulturerbe im bundesweiten Verzeichnis entstehen ja nicht plötzlich neue Teilnehmerzahlen, wie das bei der Gewinnung neuer Publika für Theater- oder Orchestervorstellungen oder Besucher*innen in Museen der Fall ist, sondern die Gruppe der auch schon bisher aktiv und passiv an der Spitzenklöppelkultur Partizipierenden wird faktisch nur in eine neue „Schublade“ gesteckt. Dies ist im Grunde eine Aufwertung von bisher marginalisierten Brauchakteur*innen zu Kulturschaffenden. Zugleich ist nämlich – und dies spricht wiederum für eine wachsende Teilhabe an Kultur durch das Instrument der Inventarisierung im Rahmen der nationalen Umsetzung der UNESCO-Konvention – stark zu vermuten, dass durch die neue Identitätszuschreibung – Spitzenklöppeln als immaterielles Kulturerbe Deutschlands – auch ein neues Selbstbewusstsein in der Gruppe der Praktizierenden entsteht, die sich nun stärker als zuvor oder gar erstmals als Kulturakteur*innen und Zielgruppe von Kulturpolitik verstehen. Diese These gilt es in der Kulturpolitikforschung durch eine genaue Analyse und Betrachtung von mehreren Fallbeispielen zu überprüfen.

Fazit: Demokratische Ansprüche

In der Kulturpolitik gibt es eine wachsende Zahl von Verfechter*innen neuer demokratischer Ansprüche. Zu ihnen gehört etwa Pius Knüsel, vormaliger Direktor der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, oder Oliver Scheytt,

vormaliger Präsident der Kulturpolitischen Gesellschaft, der fordert, vom „Bildungsbürgertum“ zum „Kulturbürgertum“ zu kommen.

„Nach Knüsel wird eine stärker darauf gerichtete Kulturpolitik sich nicht mehr damit begnügen können, einzelne privilegierte kulturelle Ausdrucksformen an ein Publikum heranzutragen, sondern die kulturelle Produktion möglichst aller Schichten in den Blick zu nehmen und zu würdigen. Nicht mehr das Werk stünde im Zentrum kulturpolitischer Interventionsformen, sondern das Publikum in seiner zunehmenden Vielfalt mit seinen Bedürfnissen und Kulturen. Eine solche Kulturpolitik würde darauf abstellen, die verschiedenen Publika in den Stand zu versetzen, sich um ihre jeweils eigene Kultur zu kümmern. [...] Im Zuge der wachsenden gesellschaftlichen Differenzierung erschöpften sich kulturpolitische Ziele nicht mehr in der Förderung künstlerischer Produktion per se. Sie setzten stattdessen auf die konsequente Entwicklung und Aufladung von solchen Kulturformen, die von unterschiedlichen sozialen Gruppen als ihnen entsprechend angesehen werden (empowerment).“ (Wimmer 2011: 327)

Diese Diagnose verheißt, dass das immaterielle Kulturerbe im Sinne der weiteren Demokratisierung von Kulturpolitik und der Ausweitung eines kulturellen Publikums bzw. auch kultureller Akteur*innen wohl in den kommenden Jahren noch an Bedeutung gewinnen wird.

Anfang des 21. Jahrhunderts wurde das Konzept „Kultur für alle“ mit einem verstärkten Anspruch auf Teilhabegerechtigkeit und Inklusion in der demokratischen Gesellschaft noch einmal neu betont. Der Teilhabe-Aspekt des immateriellen Kulturerbes ist auch, aber nicht nur, eine logische Fortführung der Ausweitung von Kulturangeboten/-förderung der 1970er-Jahre und folgender Jahrzehnte und des sich währenddessen zunehmend verbreitenden weiten Kulturbegriffs. So zeigt sich also, dass das Begriffsverständnis „Was ist Kultur?“ entscheidend dafür ist, ob man die Teilhabe an Kunst und Kultur als durch das immaterielle Kulturerbe gewachsen ansehen will oder nicht. Bisher gibt es zwar keine Hinweise, dass der Beitritt Deutschlands zur UNESCO-Konvention von 2003 und die damit verbundene nationale Umsetzung von irgendeinem*r kulturpolitisch Verantwortlichen bewusst als Fortführung der Programmatik von „Kultur für alle“ bzw. „Kultur von allen“ verstanden worden ist. Allerdings gab es gesellschaftliche Gruppen, die sich damals eher außerhalb von Kulturpolitik verortet haben, und die sich für die Ratifizierung der Konvention durch Deutschland besonders stark gemacht haben. Es steht zu vermuten, dass es ihr Interesse war, dass ihre Profession bzw. ihre Laienkultur, ihr Wissen und Können (kultur-)politisch Aufmerksamkeit erfährt. Die Formen immateriellen Kulturerbes in Deutschland sollten in diesem Sinne künftig konsequent als Kulturangebote interpretiert werden, die den kulturpolitisch Verantwortlichen und

den Konsument*innen von Kultur in vielen Fällen erst in den vergangenen Jahren als solche deutlich geworden sind.

Die Kulturpolitikforschung täte daher gut daran, sich dem immateriellen Kulturerbe zuzuwenden und die Wirkung der Konventionsimplementierung im Hinblick auf die Teilhabe an Kunst und Kultur in Deutschland näher zu untersuchen.

Literaturverzeichnis

- Ackermann, Manfred (2013): „Kultur‘ – seit 1990 eine Aufgabe auch der Bundesrepublik“, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. (Hg.), Jahrbuch für Kulturpolitik 2013. Band 13. Thema: Kulturpolitik und Planung, Essen, 87-92.
- Burkhard, Claudia (2015): Kulturpolitik als Strukturpolitik? Konzepte und Strategien deutscher und italienischer Kulturpolitik im Vergleich, Frankfurt am Main.
- Deutscher Bundestag (Hg.) (2007): Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“, Bundstags-Drucksache 16/7000, Berlin.
- Hoffmann, Hilmar (1990): Kultur als Lebensform. Aufsätze zur Kulturpolitik, Frankfurt am Main.
- Jacobs, Marc (2007): „Das Konventionsprojekt der UNESCO zum immateriellen Kulturerbe“, in: Deutsche UNESCO-Kommission (Hg.), UNESCO heute. Ausgabe 1/2007 – Themenheft „Immaterielles Kulturerbe“, Bonn, 9-15.
- Müller, Lorenz/Singer, Otto (2004): Rechtliche und institutionelle Rahmenbedingungen der Kultur in Deutschland. Bestandsaufnahme und Einordnung in die kulturpolitische Praxis von Bund und Ländern (Wissenschaftliche Dienste des Deutschen Bundestages, WF X – 106/03), Berlin.
- Schneider, Wolfgang (2005): „Kulturvermittlung braucht Kulturpolitik ... um neue Strategien ästhetischer Kommunikation zu entwickeln“, in: Birgit Mandel (Hg.), Kulturvermittlung – zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing. Eine Profession mit Zukunft, Bielefeld, 40-48.
- Schneider, Wolfgang (2010): „Wider die normative Kraft des Faktischen. Kulturpolitische Anmerkungen zur Infrastruktur der Kunstbetriebe, zu Institutionalisierungsbestrebungen der Kommunen und zu der Initiative, Kulturräume wieder neu zu denken“, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V. (Hg.), Jahrbuch für Kulturpolitik 2010. Band 10. Thema: Kulturelle Infrastruktur, Essen, 281-289.
- UNESCO (1982): Erklärung von Mexiko-City über Kulturpolitik. Weltkonferenz über Kulturpolitik, Mexiko-Stadt, 26. Juli bis 6. August 1982, https://www.unesco.de/sites/default/files/2018-03/1982_Erkl%C3%A4rung_von_Mexiko.pdf [zuletzt abgerufen am: 03.05.2019].
- UNESCO (2003): Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage, 17 October 2003, Paris, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540> [zuletzt abgerufen am: 03.05.2019].
- Wagner, Bernd (2009): Fürstehof und Bürgergesellschaft. Zur Entstehung, Entwicklung und Legitimation von Kulturpolitik, Bonn/Essen.

- Wagner, Bernd (2010): „Kulturelle Infrastruktur. Einleitung“, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V. (Hg.), Jahrbuch für Kulturpolitik 2010. Band 10. Thema: Kulturelle Infrastruktur, Essen, 11-26.
- Wimmer, Michael (2011): Kultur und Demokratie. Eine systematische Darstellung von Kulturpolitik in Österreich, Innsbruck.

Ein Deutscher Nachhaltigkeitskodex für Kulturbetriebe?

Soziokulturelle Zentren machen sich auf den Weg

Christian Müller-Espey

Erste Schritte auf dem Weg zum Deutschen Nachhaltigkeitskodex (DNK) für Kulturbetriebe sind gemacht. Der Auftakt in Erfurt im April 2018 stimmt zuversichtlich: Über 75 Prozent der bestehenden Kodex-Kriterien scheinen auch für die soziokulturelle Szene anwendbar. Der branchenspezifische Zuschnitt wird Top-down nicht gelingen, aussichtsreicher ist es, die Inhalte gemeinsam mit den Akteur*innen vor Ort zu entdecken, zu entwickeln, auf ihre Anwendbarkeit hin zu testen. Diese Praxisnähe und Themenrelevanz sind Merkmale einer anwendungsbezogenen Kulturpolitikforschung, die dem Projekt als methodische Orientierungshilfe dient und typisch ist für die Hildesheimer Arbeitsweise. Erste Etappenziele sind erreicht, Stolpersteine sind markiert, weitere Meilensteine in Sichtweite. Noch aber sind weit(er)e Wege durch die Republik erforderlich, um nicht mit einer zukunftsweisenden Idee voranzueilen, ohne die Akteur*innen mitzunehmen.

Der Deutsche Nachhaltigkeitskodex – ein Instrument für Kulturbetriebe?

Der Rat für Nachhaltige Entwicklung arbeitet seit der Gründung im Jahr 2001 an der Ausgestaltung und Weiterentwicklung des Deutschen Nachhaltigkeitskodex (DNK). In dem ersten Jahrzehnt zunächst ausgerichtet auf Konzerne und Großbetriebe strebt der Kodex zunehmend an, auch kleine und mittlere Unternehmen (KMU) für die Mitwirkung zu gewinnen. Zielsetzung ist, nachhaltige Entwicklungsprozesse in den Organisationen anzustoßen, um in den Betrieben Nachhaltigkeit bestenfalls dauerhaft im Kerngeschäft zu verankern (vgl. Rat für Nachhaltige Entwicklung 2017: 66). Unter Nachhaltigkeit versteht der Rat für Nachhaltige Entwicklung „die Suche nach einer neuen Art des Umgangs mit der Umwelt, der Gestaltung des sozialen Zusammenlebens und des Wirtschaftens“ (ebd.). Der DNK setzt auf die Ansprache von Unternehmensleitungen und Geschäftsführer*innen und gibt diesen ein mittlerweile praxiserprobtes Steue-

rungsinstrument nachhaltigen Wirtschaftens an die Hand. Die Teilnahme erfolgt auf selbstverpflichtender Basis, die Anwendung ist kostenfrei. Eine Anschlussfähigkeit der vier Wirkungsfelder (Strategie, Prozesse, Umwelt, Gesellschaft) und 20 Kriterien an internationale Berichtsstandards sind im DNK berücksichtigt. Als Pluspunkt kann betrachtet werden, dass der Kodex eine Branchenspezifizierung zulässt. Dies ist auch notwendig, um den unterschiedlichen Schwerpunkten potentieller Anwender*innen gerecht werden zu können. Im April 2018 hat der Rat für Nachhaltige Entwicklung die jüngste Modifizierung, eine „alpha-Version des Hochschul-DNK“ (Rat für Nachhaltige Entwicklung 2018), verabschiedet. Ein Blick auf den aktuellen DNK-Datenbankstand zeigt: In der Folge haben immerhin neun Hochschulen bereits eine Entsprechenserklärung abgegeben, allerdings verfasst derzeit kein Kulturbetrieb in Deutschland einen Nachhaltigkeitsbericht nach dem DNK-Standard (vgl. Rat für Nachhaltige Entwicklung 2019).

Es drängt sich die Frage auf, woran es liegen könnte, dass der DNK nicht von Kulturbetrieben in Deutschland genutzt wird. Ist Nachhaltigkeit kein Thema für Kulturbetriebe? Könnte eine branchenspezifische Modifizierung für die Anwendung in der Kulturszene ebenfalls förderlich sein? Dieser Beitrag zeichnet den bisherigen Versuchsverlauf nach, in Zusammenarbeit mit soziokulturellen Zentren einen branchenspezifischen Nachhaltigkeitskodex für Kulturbetriebe in Deutschland zu entwickeln.

Auftakt in Erfurt

Einundzwanzig Vertreter*innen soziokultureller Zentren der Akteurs- und Verbandsebene haben sich im April 2018 im Rahmen des Workshops „Nachhaltigkeitskultur konkret: Wirkungsfelder, Kriterien, Fragen“ in Erfurt mit den zwanzig Kriterien des DNK befasst, ausgehend von den Fragestellungen: Was wird im Sinne der Soziokultur unter Nachhaltigkeit verstanden? Welche Aspekte wären für die Zentren wichtig? Könnten die Wirkungsfelder und Leistungsindikatoren nachhaltigen Wirtschaftens auch auf soziokulturelle Zentren zutreffen?

Margret Staal, Vorstandsmitglied der Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren, formuliert den Erfurter Anspruch: „Das Verständnis für Zukunftsfähigkeit im Sinne der Soziokultur wird heute entwickelt“ (Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren 2018: 8).

Juliane Döschner engagiert sich in dem Verein FreiRaum-Jena, sie befasst sich gemeinsam mit Patrick Adamscheck, Nachhaltigkeitsbeauftragter der Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren, in dem Workshop mit den drei DNK-Kriterien (vgl. Bertelsmann-Stiftung 2014: 45-53):

- Inanspruchnahme natürlicher Ressourcen (Kriterium 11),
- Ressourcenmanagement (Kriterium 12),
- Klimarelevante Emissionen (Kriterium 13).

Jene Kriterien, die in einem ersten Schritt für soziokulturelle Zentren als zutreffend eingeschätzt worden sind, werden anschließend mit Messwerten konkretisiert, ausgehend von der Aufgabenstellung: Welche Kennzahlen könnten nachhaltige Entwicklung soziokultureller Zentren sichtbar machen?

So sollte im Zusammenhang mit Kriterium 11 beispielsweise der Energieverbrauch erfasst oder bei Kriterium 13 die Art der bezogenen Energie ausgewiesen werden. Vorgeschlagen wird zudem, nachhaltige Entwicklung an der Durchführung einer Energieberatung festzumachen. Auch die Anbindung der Einrichtung an den ÖPNV oder der Einsatz von Kombitickets könnten als Messwerte relevant sein, resümieren Döschner und Adamschek in der Präsentation der Arbeitsergebnisse im Plenum.

Maike Heinigk, Geschäftsführerin der Centralstation Darmstadt, fügt in der regen Debatte hinzu, dass als weiteres Kriterium auch der CO₂-Emissionsausgleich erfasst werden sollte (vgl. Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren 2018: 14-16). In dieser Weise sind in Erfurt alle vier Wirkungsfelder nachhaltigen Wirtschaftens des DNK analysiert worden. Ein fünftes Handlungsfeld, „Politik und Finanzen“, ist erweiternd hinzugenommen worden, ausgehend von der Prämisse, dass eine branchenspezifische Betrachtung nachhaltiger Entwicklung soziokultureller Zentren eine Berücksichtigung infrastruktureller Themen erfordert.

Die Nutzung des DNK ist für Kulturbetriebe nicht ausgeschlossen

Als ein wesentliches Ergebnis des Erfurter Workshops ist festzuhalten: Die Nutzung des DNK scheint auch für Kulturbetriebe nicht ausgeschlossen. Zwei Drittel der bestehenden Kriterien sind von den Teilnehmenden als anwendungstauglich erachtet worden. Dieser Befund stimmt zuversichtlich, ein Auftakt scheint gemacht, die Spur für eine kulturspezifische Anpassung gelegt, die mit der Förderbewilligung des Projektes „Nachhaltigkeitskultur entwickeln – Praxis und Perspektiven soziokultureller Zentren“ im Mai 2018 Fahrt aufnimmt.

Einstimmig spricht sich die Arbeitsgruppe des Rates für Nachhaltige Entwicklung zur Zustimmung von Förderungen durch den Fonds Nachhaltigkeitskultur für eine Unterstützung des Projektes aus und erkennt das Transformationspotential an, mit der Ausprägung einer Nachhaltigkeitskultur im Alltag, im lokalen und regionalen Wirkungskreis der Menschen

vor Ort, auch die Entwicklung von Zukunftsfähigkeit zu unterstützen. Für den Zeitraum Mai 2018 bis Juli 2020 wird das Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim mit der Durchführung des Projektes betraut, in enger Zusammenarbeit mit der Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren.

Ellen Ahbe, Geschäftsführerin der Bundesvereinigung, erklärt im Letter of Intent die feste Absicht, als Kooperationspartner des Projektes zu fungieren und beschreibt erste Leistungen, die der Verband einbringen wird, unter anderem die Weiterentwicklung des Leitbildes um Aspekte der Nachhaltigkeitskultur, die Unterstützung bei der Durchführung von Workshops sowie eine regelmäßige Berichterstattung zur Sichtbarmachung der Nachhaltigkeitsinitiative.

Ein Fachbeirat ist berufen worden, der unter dem Vorsitz von Wolfgang Schneider in Berlin im Oktober 2018 in der konstituierenden Sitzung Anregungen zum Projektdesign und Handlungsempfehlungen mit auf den Weg gibt. So rät beispielsweise Beate Kegler, wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim, die spezifischen Anforderungen der Zentren im ländlichen Raum nicht zu übersehen.

Ria Müller, wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsfeld „Ökologische Produktpolitik“ am Institut für ökologische Wirtschaftsforschung (IÖW), ergänzt, dass wesentliche Wirkungsfelder der Szene herausgefiltert und priorisiert werden sollten und zielt damit auf das DNK-Kriterium 2 und folgende Fragestellungen ab: Welche Aspekte der Nachhaltigkeit sind für die Branche wesentlich? Wo liegen die Potentiale und relevanten Effekte?

Fonds Soziokultur fördert Selbstversuch: Klimaneutrale Kulturveranstaltungen in der soziokulturellen Praxis

Ein Hebel könnte im Zusammenhang mit der Verbesserung der CO₂-Bilanz liegen. Zur Untersuchung dieses Feldes hat das Netzwerk Nachhaltigkeit in Kunst und Kultur (2N2K) in Abstimmung mit dem Institut für Kulturpolitik einen Förderantrag beim Fonds Soziokultur gestellt. Die Bewilligung des Projektes „Selbstversuch: Klimaneutrale Kulturveranstaltungen in der soziokulturellen Praxis“ erfolgt im Juli 2018, insgesamt acht Zentren aus Hessen, Nordrhein-Westfalen und Thüringen nehmen bis Dezember 2019 an dem Selbstversuch teil. Bernd Hesse, Geschäftsführer der Landesarbeitsgemeinschaft der Kulturinitiativen und soziokulturellen Zentren (LAKS) Hessen und Mitglied des Fachbeirats, begrüßt die Förderung des Fonds Soziokultur und unterstützt als Landesverband nachhaltige Entwicklungsinitiativen soziokultureller Akteur*innen in Hessen. In dem Projekt Selbstversuch stellen sich mit dem Capitol in Witzenhausen, dem Kulturzentrum

Kreuz Fulda, der Centralstation Darmstadt und dem Schlachthof Kassel gleich vier Einrichtungen den Herausforderungen „klimaneutraler Veranstaltungen“. Mit der Frage, welche Anforderungen an klimaneutrale Veranstaltungen gestellt werden, befassen sich Studierende des Fachbereichs 2 der Universität Hildesheim im Wintersemester 2018/19 im Projektseminar „Soziokulturelle Zentren im Wandel der Zeit: Nachhaltigkeit als Herausforderung“. Anfang Januar 2019 präsentiert die Hildesheimer Studierenden-gruppe vor über fünfzig Seminarteilnehmenden im Beisein der 2N2K-Berater*innen Kristina Gruber und Walter Spruck das Grundgerüst eines Leitfadens für klimaneutrale bzw. klimafreundliche Veranstaltungen und veranschaulichen die Handlungsfelder, wie in der nachfolgenden Tabelle dargestellt, mit Anwendungsbeispielen:

Handlungsfelder klimaneutraler/ klimafreundliche Veranstaltungen

Handlungsfelder	Anwendungsbeispiele
Mobilität + Veranstaltungsort	Erreichbarkeit, Nutzen öffentlicher Verkehrsmittel, Sammeltransfer, Veranstaltungsort organisieren
(Material-) Beschaffung	Fair-Trade-Produkte, regional und saisonal, klimafreundliche Materialien
Kommunikation	Teilnehmer*innen informieren, Rückmeldung, zu umweltfreundlichem Verhalten auffordern, Pressemitteilungen, Reportagen, Berichte etc., Werbung
Catering	vegetarisch/vegan, regional/saisonal, biozertifiziert, Resteverwertung
Abfall/Wasser	Recycling, Wasser sparen, Spül- und Putzmittelreste
Logistik	Transportwege (notwendig); (Prioritäten) klimafreundliche und lokale Anbieter sowie klimafreundliche Fahrzeuge bevorzugen, Vermeidung unnötiger Transportwege und Leerfahrten
Energie	Nutzer*innenverhalten: Strom sparen (Stand-by einschalten, Beleuchtung anpassen, energiesparende Geräte etc.), richtiges Heizen und Lüften, Raumbeleuchtung, Wasserverbrauch reduzieren; weitere Energieeinsparmaßnahmen: Ökostrom unabhängiger Anbieter verwenden, Verbesserung des baulichen und energetischen Zustands des Gebäudes

Handlungsfelder	Anwendungsbeispiele
CO₂-Bilanz	nach der Veranstaltung CO ₂ -Fußabdruck berechnen; Lebenszyklusanalyse (Umweltbilanz, Ökobilanz): Lebensweg des Produkts von Anfang bis Ende, inklusive Bereitstellung und Entsorgung; Erhebungsbögen und Checklisten
Kompensation	nach der Veranstaltung durch verschiedene Klimaschutzprojekte

Tabelle 1. Auszug aus dem Handout der Studierendengruppe (Benz et al. 2019).

Die ermittelten Handlungsfelder stellen die Arbeitsgrundlage für die Selbstversuche da, die im Verlauf des Jahres 2019 in den teilnehmenden Zentren durchgeführt werden. In den Selbstversuchen erprobt beispielsweise das Kinder- und Jugendkulturzentrum mon ami in Weimar die Erfassung eines vollständigen CO₂-Fußabdrucks im Rahmen des zweitägigen Workshops „Nachhaltige Kulturarbeit“, der Schlachthof in Kassel setzt sich mit nachhaltig wirksamen Maßnahmen im Biergarten auseinander und das Kulturzentrum Lichtburg aus Wetter (Ruhr) plant, Nachhaltigkeitsmaßnahmen deutlicher zu kommunizieren. Zu diesem Zweck erprobt der Kulturverein die Anwendung erster Bausteine und Elemente eines branchenspezifischen Kodex für Kulturbetriebe, entworfen im Rahmen der Dissertation und Studie „Zukunftsfähigkeit gestalten. Entwicklung nachhaltiger Strukturen soziokultureller Zentren“¹.

Studierende entwickeln Leitfaden: Nachhaltigkeit in Karlsruher Kulturbetrieben

Parallel unterstützen Studierende des Karlsruher Institut für Technologie (KIT) im Rahmen einer Projektseminarreihe, die vom Zentrum für Angewandte Kulturwissenschaften und Studium Generale (ZAK) angeboten wird, seit dem Sommersemester 2018 vier Karlsruher Kulturbetriebe zunächst mit der Entwicklung eines Leitfadens, anschließend bei der begleitenden Umsetzung von Nachhaltigkeitsmaßnahmen und schließlich im Sommersemester 2019 bei der Anwendungserprobung des Branchenkodex für Kulturbetriebe. Die Erfahrungen der Kulturbetriebe bei der Planung und Durchführung von Maßnahmen werden auf Stolpersteine und Mach-

¹ Die Publikation der Studie erfolgt über den Peter Lang Verlag im ersten Halbjahr 2019.

barkeit untersucht, erfasst, reflektiert und sollen schließlich als Erfahrungswerte bei der Ausgestaltung des Kodex einfließen.

Annett Baumast, Herausgeberin des Lehrbuchs „Betriebliches Nachhaltigkeitsmanagement“ und Initiatorin der Karlsruher Lehrveranstaltung bringt entscheidende Schlüssel zur erfolgreichen Umsetzung nachhaltiger Entwicklung auf den Punkt. Wie gut Organisationen Nachhaltigkeitsherausforderungen bewältigen, hänge von der Authentizität ihrer Nachhaltigkeitsvision ab, wie sehr Nachhaltigkeitsziele und Kerngeschäft miteinander verbunden seien und ob diese den Mitarbeitenden erfolgreich kommuniziert werden (vgl. Interface 2010: 2).

One mind at a time

Betriebe sollten offen für Anregungen von Mitarbeitenden sein, ermuntern und herausfordern, neue kreative Lösungen zu finden und gezielt beim Verständnis des Zusammenhangs zwischen ihrer Arbeit und Nachhaltigkeit unterstützen (vgl. Interface 2010: 4). Als Lösung nachhaltiger Prozessentwicklung könne formuliert werden: „We have found the most effective way to embed sustainability is one mind at a time“ (Interface 2010: 10). Baumasts Dreiklang für das Überwinden von Vorbehalten und Widerständen gegenüber Nachhaltigkeitsinitiativen lautet:

1. Wir-Leistung,
2. Kreativität,
3. Beteiligung (und bestenfalls auch Vorleben) der Geschäftsführung.

Mit Blick auf den Kultursektor offenbaren sich hier mächtige Hebel für nachhaltige Entwicklung, die enorme Wirkungskraft entfalten könnten, so diese denn von den Inhaber*innen als das erkannt werden, was sie sind: Kreativität und Gestaltungskraft sind kraftvolle Motoren für Innovationen. Künstler*innen und Kulturschaffende verfügen in besonderem Maße über eben diese Ressourcen. Dieses kreative Potential zu nutzen, um neue, ungewöhnliche Wege guten und umweltverträglichen Lebens aufzuspüren, den Blick auf das Auflösen alter Muster zu richten, neue Wege zu wagen und diese ansprechend, mitreißend und begeisternd zu kommunizieren – darin könnten die besonderen Kräfte und Beiträge der Kulturbranche liegen, Zukunftsfähigkeit kreativ und umweltbewusst mitzugestalten.

Über zwölf Millionen Besucher*innen soziokultureller Zentren jährlich stellen ein enormes Potential dar, für eine nachhaltigere Lebensweise sensibilisiert zu werden. Zentren, die sich auf einen nachhaltigen Weg machen, sollten ihren Besucher*innen unbedingt davon erzählen, auf ihre ureigene Art. Denn Authentizität und Vorbildcharakter sind höchst überzeugende

Eigenschaften, die Menschen zum Nachahmen anregen, ohne belehrend zu wirken.

Zwei Prämissen sind beim Vorhaben, einen branchenspezifischen Nachhaltigkeitskodex für Kulturbetriebe zu entwickeln, von Beginn an formuliert worden:

1. Ein Branchenkodex kann nicht Top-down entwickelt und verordnet werden. Wesentlich aussichtsreicher dürfte es sein, einzelne Wirkungsfelder, Kriterien und Messinstrumente in der Praxis zu erproben.
2. Es braucht zunächst einen grundlegenden Überblick. Die Erhebung und Analyse des IST-Standes sind die Datenbasis und Ausgangsgrundlage, um langfristige Entwicklungsperspektiven aufzeigen zu können.

Die Projekte „Selbstversuch“ und „Nachhaltigkeitskultur entwickeln“ greifen diese Annahmen auf. Sie orientieren sich an der Machbarkeit und wollen sichtbar machen, welche nachhaltigen Entwicklungsschritte gestaltbar sind, sowohl aus eigener Kraft heraus, aber auch durch die Bündelung von Kräften und die Einbeziehung und Ansprache potentieller Partner*innen und Fördernder. Denn es ist schon heute absehbar, dass eine nachhaltige Entwicklung der Infrastruktur eine politikfeldübergreifende Aufgabe darstellt, wo kulturpolitische Interessen mit Sanierungs- und Förderprogrammen des Wirtschafts- und Umweltressorts zusammengedacht und bedarfsorientiert realisiert werden sollten.

Ausgangspunkt einer solchen Förderung sollten belastbare Kenntnisse über die Bedürfnisse und Potentiale der Kulturszene unter nachhaltigen Gesichtspunkten sein. Bei genauerer Betrachtung der bestehenden, statistischen Datenbasis zeigen sich diesbezüglich jedoch deutliche Lücken. Die Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren sorgt zwar seit 1992 für statistische Erhebungen, wesentliche Wirkungsfelder nachhaltiger Betriebsführung werden bislang jedoch überhaupt nicht erfasst. Der Statistikbericht „Ganz genau! Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2017“² setzt Betrachtungsschwerpunkte auf die Wirkungsfelder Gesellschaft und Finanzen. Es zeigt sich aber auch, dass sowohl Bezugspunkte zur Umwelt sowie Angaben zur Steuerung von Prozessen fehlen. Zudem beinhaltet der Bericht keinerlei Anhaltspunkte, mit welcher Strategie die Zentren gedenken, zukünftigen Herausforderungen zu begegnen (vgl. Müller-Espey 2019: Kapitel 8.1).

2 Die empirischen Daten der Mitgliedseinrichtungen beziehen sich auf das Geschäftsjahr 2015. An der Befragung haben 255 von insgesamt 530 Mitgliedseinrichtungen aus 15 Bundesländern teilgenommen (vgl. Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren 2017: 3).

Mit einer erweiterten Erhebung um Fragen zur Nachhaltigkeit ist der Lückenschluss nun angestoßen. Ausgehend von den Erfurter Workshop-Ergebnissen haben die Bundesvereinigung und das Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim einen Fragenkatalog ausgearbeitet, der auch Anforderungskriterien des DNK beinhaltet. Die Erhebung erfolgt im zweiten Halbjahr 2018. Über 40 % der Mitgliedseinrichtungen haben sich an der Befragung beteiligt, die Ergebnisse werden im Mai 2019 in Berlin präsentiert. Um erhoffte Entwicklungsprozesse erkennen zu können, ist bereits mitgedacht, in zwei Jahren den Status soziokultureller Zentren zu Fragen der Nachhaltigkeit erneut zu erheben.

Im Hinblick auf die Ausgestaltung des Branchenkodex werden die erweiterten Statistiken eine wichtige Orientierungshilfe darstellen und erste Antworten bieten, welche Kriterien und Wirkungsfelder für die Szene relevant sind und welche Beiträge soziokulturelle Zentren für eine nachhaltige Entwicklung der Gesellschaft bereits leisten. Zu erwarten ist auch, dass sich aus den Befunden Lücken und Entwicklungspotentiale ableiten lassen, die dann in die Ausgestaltung einer längst überfälligen, derzeit aber noch nicht bestehenden Nachhaltigkeitsstrategie für soziokulturelle Zentren einfließen könnten.

Es ist als aussichtsreich zu bewerten, dass sich dem Verband die Chance bietet, auf der Grundlage nun vorliegender, valider Daten, erstmals nachhaltig geprägte Handlungsansätze für die bundesweite Szene zu formulieren, insbesondere in Form kulturpolitischer Entwicklungsziele, begründeter Förderbedarfe und anschlussfähiger DNK-Kriterien. Zukunftsweisend erscheint auch die methodische Vorgehensweise, die ein Charakteristikum Hildesheimer Kulturpolitikforschung darstellt: Anwendungsbezogen lernen Praxis und Forschung gleichermaßen voneinander. Wissenschaftliche Untersuchungsergebnisse werden in die Praxis überführt, neue Handlungsweisen dort erprobt, erneut ausgewertet und kritisch reflektiert. Die so zu Tage tretenden Erkenntnisse eröffnen oftmals weiterführende Impulse, Sichtweisen und Entwicklungspotentiale.

Bis zur Fertigstellung des auf diese Weise ausgearbeiteten, branchenspezifischen Nachhaltigkeitskodex wird es noch zeitlichen Vorlauf brauchen, denn zunächst sind die Befunde und Auswertungen der statistischen Erhebung sowie Erkenntnisse zur Praxistauglichkeit einzelner Maßnahmen und Kriterien einzuarbeiten. Vorgesehen ist die Präsentation des Branchenkodex für soziokulturelle Zentren im Rahmen eines Symposiums im Juli 2020 in Hildesheim. Dieser Meilenstein markiert einen wichtigen Schritt auf dem Weg, perspektivisch eine erweiterte Kodexfassung für Kulturbetriebe auszugestalten, ausgehend von der Annahme, dass die Erfahrungswerte der soziokulturellen Szene als Anregungen für weitere Kultursparten wie Theater, Museen, Kinos oder Bibliotheken dienen dürften.

Literaturverzeichnis

- Baumast, Annett/Pape, Jens (Hg.) (2013): Betriebliches Nachhaltigkeitsmanagement. 19 Tabellen, Stuttgart, <http://www.utb-studi-e-book.de/9783838536767> [zuletzt abgerufen am: 29.4.2019].
- Benz, Nicole/Bischoff, Nele/Johannsen, Inka/Lössl, David/Pilliger, Lucienne/Pommerening, Franziska/Terlau, Lea (2019): Ratgeber zum klimaneutralen Veranstalten. Unveröffentlichtes Handout, präsentiert am 10.1.2019 im Projektseminar: Soziokulturelle Zentren im Wandel der Zeit - Nachhaltigkeit als Herausforderung (WS 18/19), Leitung: Christian Müller-Espey, erstellt unter Berücksichtigung der Leitfäden der Energieagentur NRW „Klimaneutrale Veranstaltungen – Ein Ratgeber; Klimaschutzagentur der Evangelischen Kirche Deutschland „Zukunft veranstalten“; Thüringer Institut für Nachhaltigkeit und Klimaschutz: Klimasiegel „Veranstaltung Klimaneutral“.
- Bertelsmann Stiftung (Hg.) (2014): „Nachhaltigkeitsstrategien erfolgreich entwickeln. Strategien für eine nachhaltige Zukunft in Deutschland, Europa und der Welt“, https://www.bertelsmann-stiftung.de/fileadmin/files/BSt/Publikationen/GrauePublikationen/Studie_Nachhaltigkeitsstrategien_erfolgreich_entwickeln_de_NW.pdf [zuletzt abgerufen am: 19.4.2017].
- Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e. V. (2017): Ganz genau! Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2017. Statistischer Bericht der Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V., Berlin.
- Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e. V. (2018): Nachhaltigkeitskultur konkret: Wirkungsfelder, Kriterien, Fragen. Unveröffentlichtes Ergebnisprotokoll des Workshops im Café Nerly in Erfurt, Protokollant: Patrick Adamscheck.
- Interface (2010): „Embedding Sustainability“, <http://www.pro-interier.cz/Files/V%C3%BDrobci/Interface/Fenntarthat%C3%B3%C3%A1g%20-%20Mission%20Zero/sustainability.pdf> [zuletzt abgerufen am: 23.1.2019].
- Müller-Espey, Christian (2019): Zukunftsfähigkeit gestalten. Entwicklung nachhaltiger Strukturen soziokultureller Zentren, Berlin. [Erscheinungstermin voraussichtlich im Mai 2019].
- Rat für Nachhaltige Entwicklung (2017): „Projekt Nachhaltigkeit. Eine Auszeichnung des Nachhaltigkeitsrates“, <http://www.tatenfuermorgen.de> [zuletzt abgerufen am: 22.4.2017].
- Rat für Nachhaltige Entwicklung (2018): „Hochschul-DNK“, <https://www.deutscher-nachhaltigkeitskodex.de/de-DE/Home/DNK/Hochschul-DNK> [zuletzt abgerufen am: 9.1.2019].
- Rat für Nachhaltige Entwicklung (2019): „Der Nachhaltigkeitskodex“, <http://www.deutscher-nachhaltigkeitskodex.de/de-DE/Home/Database/Compare> [zuletzt abgerufen am 9.1.2019].

Umfassende Qualität

Kultur schafft einen positiven Fußabdruck

Monika Griefahn

Nachhaltigkeit, so wie wir sie heute verstehen, ist zu kurz gedacht ist. Die Grundlage einer nachhaltigen Gesellschaft ist eine Kultur der Partizipation, der Empathie und Fairness, der Vielfalt und Schönheit. Diese Begriffe orientieren sich an den ureigensten Bedürfnissen des Menschen, und nur wenn wir diese Bedürfnisse erfüllen, können wir zu einer Form der Nachhaltigkeit kommen, die diesen Begriff verdient. Der Mensch unterscheidet sich von allen anderen Lebewesen eben dadurch, ein kulturelles Wesen zu sein, das heißt auch Dinge gestalten zu können. Er muss nur die Freiheit und Möglichkeit dazu haben.

Im Folgenden sollen zunächst die Unzulänglichkeiten des heutigen Verständnisses von Nachhaltigkeit aufgezeigt werden. Anschließend sollen „Nachhaltigkeitsströmungen“ skizziert werden, also Meinungen und Konzepte, die in der derzeitigen politischen und gesellschaftlichen Debatte konkurrieren – oder sich vielleicht auch ergänzen: die politische Nachhaltigkeitsstrategie des Bundes, die Postwachstumsökonomie wie zum Beispiel Niko Paech sie vertritt und der „Cradle-to-Cradle“-Ansatz. Wie das mit Kultur zusammenhängt und warum eine aktive Kulturpolitik die Grundlage für ein neues Nachhaltigkeitsbewusstsein sein muss, soll dargestellt werden.

Rufen wir uns kurz ins Gedächtnis zurück, wie Nachhaltigkeit 1987 im Brundtland-Report definiert wurde:

„Nachhaltige Entwicklung ist eine Entwicklung, die den Bedürfnissen der heutigen Generation entspricht, ohne die Möglichkeiten künftiger Generationen zu gefährden, ihre eigenen Bedürfnisse zu befriedigen.“ [“Humanity has the ability to make development sustainable to ensure that it meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs.”] (United Nations General Assembly 1987: 24)

Vier Dimensionen der Nachhaltigkeit

Wir kennen die drei Dimensionen der Nachhaltigkeit, die dafür zusammenwirken sollen: Ökonomie, Ökologie und Soziales. Kultur ist zwar im Prozess von Rio mit definiert, aber häufig vernachlässigt worden. Erst jüngst wurde er ergänzt, etwa in der Diskussion im Rat für Nachhaltige

Entwicklung oder im Wissenschaftsbereich, zum Beispiel an der Leuphana-Universität in Lüneburg oder der Universität Hildesheim.

In der politischen und gesellschaftlichen Debatte und heutigen Interpretation von Nachhaltigkeit ist Effizienz das Zauberwort, es wird also vorwiegend wirtschafts- oder umweltpolitisch argumentiert. Nach dieser Effizienztheorie leben Menschen nachhaltig, wenn sie sparen: Strom sparen durch A+++-Geräte, Heizkosten sparen durch eine energetische Sanierung des Hauses. Das ist alles im Grunde nicht falsch, aber es greift zu kurz. Nachhaltigkeit ist mehrdimensional und mit einer höheren Effizienz wird hauptsächlich die ökonomische Seite bedient. Energiekosten sind hoch – wer Energie spart, spart Geld und schont, mehr oder weniger beabsichtigt, auch noch das Klima. Aber letztlich ist der Spareffekt meist auch noch ein Trugschluss, weil technische Neuerungen und Spielereien nur allzu häufig den Einspareffekt wieder zunichtemachen. Es kommt zu einem Rebound-Effekt.

Was ist mit den ökologischen Aspekten der Nachhaltigkeit? Im Effizienzdenken sind sie bestenfalls ein Nebenprodukt und oft genug steht Effizienz einer gesunden und vielfältigen Ökologie entgegen. Denn diese braucht Vielfalt, sie braucht Nischen und Schlupflöcher. Sie braucht Verschwendung, um sich selbst reproduzieren zu können – und das haben biologische Vielfalt und kulturelle gemeinsam. Aber Artenschutzbemühungen erreichen seit Jahren ihre Ziele nicht. Noch immer stirbt jeden Tag eine Tierart und jede Stunde eine Pflanzenart. Mit den Fehlentwicklungen der erneuerbaren Energien ist die Vielfalt der Landschaft mancherorts einer eintönigen Agrarwüste mit Vermaischung gewichen.

Effizienz – konform, eckig, gleich

Effizient sind Dinge in der Regel, wenn sie konform sind, eckig und gleich. Schönheit und Vielfalt geht dabei verloren. Lippenstift und Violinkonzert sind nicht effizient, höchstens effektiv in der Wirkung. Zum Beispiel Konzertkarten: Früher waren das selbst kleine Kunstwerke, hochwertig mit Reliefdruck, zumindest immer mit Bildern und hohem Erinnerungswert. Ganze Teenager-Jahre lassen sich anhand aufgehobener Konzertkarten nachvollziehen. Heute sind die Tickets eintönig, weil sie ganz effizient über ein einheitliches Bestellsystem abgewickelt werden. Die Toten Hosen haben einst die langweiligen Eventim-Karten beim Einlass zum Konzert gegen eine eigens gestaltete Konzertkarte ausgetauscht. Sie haben die Effizienz des Bestellsystems genutzt, aber den Sinn fürs Schöne bei ihren Fans nicht vergessen. Andere Bands machen es ihnen nach, weil sie den Sinn für das Schöne nicht missen möchten.

Und die sozialen Aspekte der Nachhaltigkeit? Effizienz verschwendet keinen Gedanken daran. Treffpunkte in Städten, gesunde Innenräume, Areale, in denen Menschen Kraft schöpfen, sich an Schönerem erfreuen und Erholung finden, all das ist beim Effizienzdenken nicht vorgesehen. Man findet diese kurzsichtige Strategie in der Architektur und Bauplanung, aber auch bei Arbeitsbedingungen oder bei gedankenlos mit giftigen Substanzen hergestellten Produkten oder bei der Schließung von Musikschulen und Bibliotheken.

Echte, mehrdimensionale Nachhaltigkeit inklusive biologischer und kultureller Vielfalt ist für Menschen ein erheblicher Gewinn an Lebensqualität und damit Grundlage für Entwicklung. Und es ist das, was sie immer, auch manchmal nur unterbewusst, anstreben. Wieso zum Beispiel sind die meisten Desktop-Hintergründe Naturmotive? Aber wie kommen wir an dieses Ziel, wie setzen wir mehrdimensionale Nachhaltigkeit, also umfassende Qualität endlich um?

Nachhaltigkeitsstrategie des Bundes

Die Nachhaltigkeitsstrategie des Bundes stellt sich dieser Aufgabe. Am 11. Januar 2017 beschloss das Bundeskabinett die „Deutsche Nachhaltigkeitsstrategie – Neuauflage 2016“. Sie novelliert damit die bereits im April 2002 verabschiedete nationale Nachhaltigkeitsstrategie „Perspektiven für Deutschland“. Seitdem sei eine nachhaltige Entwicklung als zentrales Ziel des Regierungs- und Verwaltungshandelns verankert, heißt es auf der Internetseite des Bundesumweltministeriums (vgl. Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und nukleare Sicherheit 2019). Damit wird klar, dass diese Strategie die Leitlinien der Politik in diesem Themenkomplex bestimmt. Die Nachhaltigkeitsstrategie setzt jedoch auf Wachstum und Effizienz – auch in der Fortschreibung 2016. Sie stellt lediglich dar, inwieweit beides von dem Verbrauch natürlicher Ressourcen entkoppelt werden konnte:

„Die Erhöhung der Energieproduktivität und die Verringerung des Primärenergieverbrauchs sind zusammen mit dem ebenfalls ausgewiesenen Bruttoinlandsprodukt wichtige Kennzeichen dafür, inwieweit wirtschaftliches Wachstum vom Einsatz natürlicher Ressourcen entkoppelt werden konnte. Insoweit kommt den Indikatoren im Rahmen der Nachhaltigkeitsstrategie eine Schlüsselposition zu. Sie zeigen, wie ernst es die Bundesregierung mit der Verringerung der Inanspruchnahme der natürlichen Ressourcen meint und wie weit Deutschland auf dem Weg zu einer der ressourceneffizientesten Volkswirtschaften der Welt ist.“ (Bundesregierung 2017: 117)

Ein Blick in den Alltag zeigt, dass das nicht besonders gut funktioniert – und dass es vor allem nicht alles ist, was der Mensch so braucht. Jede neue Pro-

duktion führt absolut gesehen zu einem neuen Ressourcenverbrauch. Diese Lust am Konsum und die Lust an der Gewinnmaximierung konnte die Nachhaltigkeitsstrategie des Bundes noch nicht in nützlichere Bahnen lenken. Energieeinsparungen, die beim Auto erreicht wurden, führen zu mehr Extras, zum Kauf von SUVs und zu einer absolut größeren Zahl an Autos.

Schon in den Zielen von Rio 1992 haben sich die Vereinten Nationen zum Leitbild einer nachhaltigen Entwicklung bekannt. Anschließend hat sich vieles getan: In zahlreichen Kommunen haben sich im Rahmen der Lokalen Agenda 21 Beiräte gebildet, gestaltende Umweltgruppen oder Kinderparlamente. So gesehen waren die 1990er-Jahre das Jahrzehnt der gelebten Partizipation. Ein wenig davon ist geblieben, weil es in Gesetzen verankert wurde – zum Beispiel das Verbandsklagerecht im Naturschutz von 2002. Auch heute noch sind Bürger*innen aktiv, aber der positive Aktivismus hat sich häufig gewandelt in ein reines Dagegensein, insbesondere dann, wenn etwas vor der eigenen Haustür geschieht. Die nationale Nachhaltigkeitsstrategie scheint noch nicht dazu geeignet, das hohe Aktivitätspotenzial der mündigen Bürger*innen von einer Protesthaltung in positive, fantasievolle und kreative Mitgestaltung zu organisieren. Und an dieser Stelle möchte ich schon einmal einwerfen, dass eine gezielte Kulturpolitik hier vielleicht Abhilfe schaffen kann: zum einen um für positive Mitgestaltung zu sorgen, zum anderen um die Lust am Konsum kreativ zu nutzen.

Verzicht in der Postwachstumsökonomie

Aber schauen wir zunächst auf jene Debatte, in der Verzicht und Rückbesinnung die Grundlage der Nachhaltigkeit darstellen soll: die Postwachstumsökonomie. Damit wird eine Wirtschaft bezeichnet, die ohne Wachstum des Bruttoinlandsprodukts über stabile Versorgungsstrukturen verfügt, allerdings mit einem reduzierten Konsumniveau. Sie geht davon aus, dass es nicht möglich ist, durch eine Fortentwicklung der Technik Wachstum von den gegebenen ökologischen Grenzen zu entkoppeln. Das Konzept geht auch davon aus, dass ab einem bestimmten Konsumniveau eine weitere Steigerung nicht zu mehr Glück oder Lebensqualität führen wird, Verzicht also somit auf diesem Level nicht unglücklicher macht.

Letzteres wohl wissend, dass es kaum Anzeichen dafür gibt, dass irgendein Staat der Welt sich vom Wachstumsdogma verabschieden will. Zu unüberschaubar sind auch die Verflechtungen und Selbstverständlichkeiten, die aufgebrochen werden müssten. Zu unmöglich scheint es, eine Gesellschaft, eine Marktwirtschaft, umzubauen.

Denn was sich ändern müsste, sind Werte. Leistungsstreben, Konsum und Besitz müssten verändert werden in Ziele wie Gemeinwohl, Teilen und Suffizienz – also Dinge als ausreichend zu betrachten, auch wenn man nicht

das Maximum in Anspruch genommen hat. Wer die Postwachstumsökonomie will und wer will, dass es nicht nur eine wissenschaftliche Debatte unter den „Satten“ bleibt, der wird nicht umhinkommen, den Menschen ihre kulturelle Grundlage wieder bewusst zu machen. Das wird nicht ad hoc geschehen und es funktioniert oft auch nicht in Krisen.

Aber schauen wir in die Kommunen. Dort finden sich erste Anzeichen einer solchen Kulturveränderung. Wir finden Senior*innenbeiräte, deren Mitglieder andere Senior*innen, die zum Beispiel nicht mehr mobil sind, zum Einkaufen fahren. Wir finden die Initiative „Slow Food“ und wir finden das Siegel „Culinary-Heritage/Regionale Esskultur“ in mehr als 20 Ländern Europas. Wir finden Höfe, die solidarische Landwirtschaft in Deutschland praktizieren – ein Konzept der regionalen Wertschöpfung, das bestens in eine Postwachstumsökonomie passt.

Wie deuten wir das, all diese kleinen Initiativen? Es sind verschwindend wenige, betrachtet man die globalen wirtschaftlichen Verflechtungen. Aber sie zeigen doch, dass im Kern die Bedürfnisse der Menschen vielleicht noch woanders liegen als in Gewinnmaximierung und Konsum. Und sie zeigen auch, dass die vergangenen 30 Jahre Auseinandersetzung mit unserer Kultur die Gesellschaft bereits beeinflusst hat. Ein Beispiel ist die Debatte um die UNESCO-Konvention über kulturelle Vielfalt, die ja Deutschland als eine der ersten 2006 unterzeichnet hat. Diese Initiativen bieten zumindest einen guten Ausgangspunkt für eine kulturelle Rückverwurzelung unserer Gesellschaft: Kulturpolitik kann hier ansetzen – und erweitert damit ihren Wirkungsbereich von der Förderung einzelner Kulturprojekte hin zu einer Rückbesinnung auf unser menschliches Dasein, hin zu kulturellen Werten. Denn Kultur macht uns aus.

Nutzen statt besitzen

Neben der Nachhaltigkeitsstrategie der Bundesregierung und der Postwachstumsökonomie gibt es auch noch das Konzept „Cradle-to-Cradle“ – und dieses wiederum enthält eine weitere kulturelle Dimension: die Wandlung der Besitz- zu einer Service-Gesellschaft. Dieses Konzept ist geeignet, den Zwang zu Besitztum aufzubrechen und eine deutliche kulturelle Veränderung in der Gesellschaft herzustellen.

„Cradle-to-Cradle“ („Von der Wiege bis zur Wiege“) ist ein Design-Konzept, das die Natur zum Vorbild hat. In der Natur sind alle Produkte eines Stoffwechselprozesses für einen anderen Prozess von Nutzen. Das Laub eines Baumes beispielsweise bietet Nahrung für ihn selbst und andere Pflanzen und Lebewesen wie Insekten und Vögel. Es ist Winterschlafplatz für Igel oder Versteck für Mäuse. Aus einer verschwenderischen Fülle von Kirschblüten entsteht eine neue Generation von Kirschbäumen. Gleichzei-

tig erfreuen sie unser Auge und damit unser kulturelles ästhetisches Sein – ganz ohne Effizienz, aber effektiv. Jedes Produkt, mag es noch so sehr als Abfallprodukt erscheinen wie welches Laub, ist nützlich.

Produkte und Produktionsverfahren nach der Idee von „Cradle-to-Cradle“ funktionieren genauso. Sie werden im besten Falle von Ingenieur*innen und Designer*innen gemeinsam so entwickelt, dass ihre Stoffströme für sämtliche Güter in technischen oder biologischen Kreisläufen zirkulieren. Ein T-Shirt zum Beispiel, dessen Produktionsprozesse nur haut- und umweltverträgliche Bestandteile enthalten und das biologisch abbaubar ist, kann kompostiert werden. Es geht in den biologischen Kreislauf zurück und ist ein biologischer Nährstoff. In einem technischen Kreislauf können entsprechend ausgewählte Materialien zirkulieren – Voraussetzung dabei ist, dass Produkte sich wieder in ihre Bestandteile zerlegen lassen und dadurch technische Nährstoffe für Folgeprodukte werden. So kann jeder Fernseher und jede Waschmaschine wieder zu einem neuen Gerät werden. Was in einer Nutzungsperiode theoretisch Abfall ist, wird in einer anderen, gleichwertigen Nutzungsperiode wichtiger Nährstoff, wenn die Substanzen, Materialien und Prozesse positiv entsprechend dieses Leitbildes ausgedacht sind.

Das „Cradle-to-Cradle“-Konzept unterscheidet sich von der Postwachstumsökonomie insbesondere dadurch, dass es nicht daran glaubt, dass sich eine Gesellschaft auf der Maxime des Verzichts weiterentwickeln wird. Es gibt immer Gewinner*innen und Verlierer*innen bei einer Verzichtsökonomie. Wenn wir die richtigen Dinge tun, Produkte richtig und von umfassender Qualität herstellen (ökonomisch, ökologisch, sozial und kulturell), dann haben alle etwas davon. Denn wir geben der Erde und den Produktionsprozessen alles zurück, was wir entnommen haben. Die Natur kennt das Konzept „Abfall“ nicht!

Kulturelle Dimension neuer Werte

Wenn wir nun aber sagen, ein Fernseher oder eine Waschmaschine ist eigentlich Nährstoff, dann können wir noch einen Schritt weiter gehen: Ein Fernseher oder eine Waschmaschine ist ja nur Mittel zum Zweck. Wir wollen ja nur fernsehen, wir wollen nicht zwangsläufig das Gerät und damit 1.400 Chemikalien besitzen. Wir wollen auch nur saubere Wäsche, sind nicht grundsätzlich scharf auf den Besitz einer viereckigen Kiste. Was beim Auto langsam selbstverständlich wird – Carsharing als Teil des Mobilitätskonzepts für Städte – das können wir auf eine Vielzahl von Situationen anwenden. Es gibt erste Schritte, Lampensysteme zu leasen, also nur die Dienstleistung „Hell-Sein“ zu kaufen. Es gibt genauso den Ansatz 5.000 Waschgänge oder 5.000 Stunden Fernsehen zu kaufen und nicht das Ge-

rät zu besitzen, das uns das ermöglicht. Vorreiter ist hier die Otto Group aus Hamburg mit ihrer Aktion „Mieten statt kaufen“¹. Je mehr wir zu einer Kultur der Dienstleistungen kommen, desto mehr kann sich dieses Konzept durchsetzen.

Mindestens in der Postwachstumsökonomie, aber auch beim „Cradle-to-Cradle“-Konzept benötigen wir einen anderen Blick auf die Dinge. Das bedeutet, wir brauchen kulturelle Veränderungen, Werteveränderungen. Rückbesinnung auf das, was den Menschen ausmacht. Wie wir Gesellschaft gestalten, das ist eine Frage der Kultur, und Kulturpolitik sollte aktiv gestalten. Lokale Initiativen zeigen, dass Potenzial und Bedürfnisse für eine andere Art zu leben vorhanden sind.

Hilmar Hoffmanns Kulturbegriff erweitert

Diese gesellschaftlichen Entwicklungen sind auch eine Chance, Kulturpolitik neu zu denken. Denn Kultur wird immer noch sehr eng gefasst. Ich plädiere für einen Kulturbegriff, der über das künstlerische Schaffen hinaus auch Lebensformen, Wertvorstellungen, Traditionen und Glaubensrichtungen zählt. Hilmar Hoffmanns „Kultur für alle“ bekommt eine neue Dimension. Kultur ist in dieser Sicht der Schlüsselbegriff für das Gesamtgeflecht von Verhaltensmustern, Normen und Werten, die innerhalb einer Gesellschaft die Vorstellungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft prägen – so hat es auch schon die zweite Weltkonferenz über Kulturpolitik der UNSECO im Jahre 1982 in ihrer Erklärung von Mexiko City formuliert. Damit kommen wir weg von einer Nachhaltigkeitsdebatte, die in der breiten Öffentlichkeit immer noch nahezu ausschließlich über Effizienz und Technik geführt wird.

Kulturpolitik muss das fördern, was die Menschen sich als kreative, nachhaltig denkende und handelnde Wesen entfalten lässt. Das heißt sie muss die Fähigkeit, Probleme zu erkennen und Lösungsmöglichkeiten zu finden, nach ethischen Grundsätzen zu handeln, eigene Initiativen mit Handlungsmöglichkeiten anderer Menschen zu verbinden, fördern. „Quer“ denken und Lösungen finden, das schaffen wir nur mit einer offenen Kultur. Sie muss Bildung und Teilnahme in diese Richtung fördern – zum Beispiel durch eine Neuentfaltung der Lokalen Agenda 21, durch die Strategie der Zukunftswerkstätten in der Bildungsarbeit. Es geht mir dabei nicht nur um Kinder, sondern auch um die Umsetzung in Firmen oder Verwaltungen. Da ist dann auch ein neuer Einkommenszweig für Kulturschaffende! Mit einem so ausgerichteten Schwerpunkt unterstützt Kulturpolitik ein

1 Vgl. <https://www.otto.de/unternehmen/de/newsroom/news/2016/Otto-Now-gestartet.php> [zuletzt abgerufen am: 3.5.2019].

Verständnis und Wissen, das nicht zwangsläufig Müll und Zerstörung nach sich zieht.

Ich gehe insoweit mit der Postwachstumsökonomiedebatte konform als ich ebenfalls der Meinung bin, Konsum als solcher macht ab einem gewissen Grad nicht mehr glücklich. Aber es gibt auch viele, besonders Kulturschaffende, die vom Einkommen her nicht an diesem Punkt sind. Mit einem breiten Blick der Kulturpolitik, wie ich ihn eben skizziert habe, lassen sich da neue Tätigkeitsfelder erschließen. So bietet kulturelles und kulturpolitisches Engagement die Grundlage, das Leben lebenswert zu machen – sowohl für die, die Kultur anbieten, als auch für jene, die sie gemeinsam zelebrieren und dabei nicht einmal konsumieren – durch Spielen, Lesen, zusammen Musizieren und vieles mehr.

Es ist eine Frage der Haltung: Weg von der Rolle der Bittenden um mehr Förderung, hin zu einem geraden Rücken im Bewusstsein, dass Kultur die Grundlage menschlichen Seins ist. Kulturpolitiker*innen haben die Chance auf eine neue kreative Rolle – für die Gestaltung der Gesellschaft.

Literaturverzeichnis

- Bundesregierung (2017): „Deutsche Nachhaltigkeitsstrategie – Neuauflage 2016“, <https://www.bundesregierung.de/resource/blob/975292/730844/3d30c6c2875a9a08d364620ab7916af6/deutsche-nachhaltigkeitsstrategie-neuauflage-2016-download-bpa-data.pdf?download=1> [zuletzt abgerufen am: 21.2.2019].
- Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und nukleare Sicherheit (2019): „Deutsche Nachhaltigkeitsstrategie – Neuauflage 2016“, <https://www.bmu.de/themen/nachhaltigkeit-internationales/nachhaltige-entwicklung/strategie-und-umsetzung/nachhaltigkeitsstrategie/> [zuletzt abgerufen am: 21.2.2019].
- United Nations General Assembly (1987): Report of the world commission on environment and development, 4.8.1987, New York.

Arbeitsmarkt Kultur

Kreative Freiheit und soziale Sicherheit

Reiner Küppers

Über die Abwehr möglicher staatlicher Eingriffe hinaus ist im Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland nach der Interpretation des Bundesverfassungsgerichts durch die garantierte Kunstfreiheit dem Staat die Aufgabe gestellt, „ein freiheitliches Kunstleben zu erhalten und zu fördern“ (BVerfGE 36, 321, 331). Kulturpolitik unterstützt darum unter anderem Produktion, Distribution und Rezeption von künstlerischen Werken, dient so der freien ästhetischen Partizipation, Interaktion und Kommunikation (vgl. Schneider 2007: 8). Mit Blick auf die aktuellen Entstehungsbedingungen künstlerischer Werke stellt sich dadurch permanent das Problem der Sicherung der relativen Autonomie künstlerischer Produktion.

Kulturpolitik muss dabei berücksichtigen, dass der Arbeitsmarkt Kultur kein Markt wie jeder andere ist, und muss dafür sorgen, dass die Wirkungen von Marktgesetzen – wie der von Angebot und Nachfrage, von Leistung und Gegenleistung, der freien Konkurrenz – zumindest teilweise aufgehoben werden können. Insofern ist „Kulturpolitik als Teil von Sozialpolitik“ (Hoffmann 1990: 63) zu betrachten und zur Wirkung zu bringen.

Kulturpolitik ist in Deutschland von Kulturföderalismus geprägt, realisiert sich lokal und regional als Kommunalpolitik über Kulturausschüsse und andere Gremien. Auf Bundesebene ist entscheidend, ob die rechtlichen Rahmenbedingungen den Bedürfnissen der Kunstschaffenden entsprechen und zur Förderung von Kunst und Kultur beitragen.

Die forcierte Entfaltung der Arbeitsteilung in und zwischen den Kultur-, Kunst- und Mediensektoren, das Entstehen von mehr kreativen Berufen auf diesen Feldern sowie die zunehmend globalisierte und digitalisierte Kulturwarenproduktion machen es erforderlich, sowohl sozial-ökonomische Basisprozesse als auch ihre Deutungen zu durchschauen. Diese arbeits- und lebensweltlichen Entwicklungen verschärfen gerade für Künstler*innen die Ambivalenz zwischen Selbstbestimmung und Anpassung. Wer die Leistungen von Kultur- und Sozialpolitik erkennen will, muss auch ihre Probleme erkennen.

Die Freiheit der Kunst und die Kunst der Freiheit

Das Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland, Artikel 5, Absatz 3, bestimmt, dass die Kunst frei ist. Die Kunstfreiheit wird hier als ein Grund-

recht eingestuft, auf das sich jede Bürgerin, jeder Bürger berufen kann. Es gilt sowohl für künstlerisch tätige als auch für kunstvermittelnde Personen, „ohne deren Mitwirkung das einzelne Werk keine Wirkung in der Öffentlichkeit entfalten kann“ (Epping 2017: 135).

Das Grundgesetz betont somit die Bedeutung der Künste für das demokratische gesellschaftliche Leben. Es verzichtet jedoch darauf, diese Bedeutung inhaltlich zu bestimmen. Auch eine eindeutige Definition des Kunstbegriffs ist nicht möglich und wäre auch nicht sinnvoll. Insbesondere der innovationsreiche Wirtschaftsbereich der neuen Medien unterliegt fortlaufenden Veränderungen. „Kunst ist einer staatlichen Stil- und Niveauekontrolle nicht zugänglich“, betont das Bundesverfassungsgericht (BVerfGE 81, 278, 291). Durch die Rechtsprechung müssen jedoch einzelfallbezogene Kriterien zur Abgrenzung zwischen künstlerischer und nicht künstlerischer Tätigkeit entwickelt werden, die die Beurteilung gleichartiger Sachverhalte beispielsweise bei der Anwendung des Steuerrechts, des Urheberrechts oder der Künstlersozialversicherung ermöglichen.

Im „Appel an den Geist“ von Erich Mühsam (1878-1934), dem Anarchisten und Schriftsteller, heißt es im 20. Jahrhundert: „Gerechtigkeit und Kultur – das sind Elemente der Freiheit!“ (Mühsam 1978: 69). Aber es muss auch gelten: Ohne Freiheit und Gerechtigkeit ist eine humane Kultur nicht entwicklungsfähig. Oder ganz in das Praktische von Kultur- und Sozialpolitik in der Gegenwart gewendet: „Wer Freiheit will, der muss den kreativen Urhebern von Kunst und Publizistik durch den Zugang zu sozialer Sicherung auch ein Stück Unabhängigkeit schaffen“ (Scholz 2008: 4).

Kreatives Sein

Von den Künsten erwarten heute viele Menschen das, was kaum eine gesellschaftliche Institution noch umfassend leisten kann: nämlich Orientierungshilfe, die über das von der sogenannten Eventkultur gebotene hinausgeht. Sie sehen in Kunstwerken nicht nur Medien der Unterhaltung, Mittel der Verschönerung des Alltagslebens, sondern auch des geistigen Aufbruchs, der Wahrheit, der Selbstvergewisserung und der Vision. Denn die Künste suchen ja gerade das Ungewisse, Ungesicherte, Unentdeckte. Sie suchen Antworten auf brennende Fragen der Zeit – oder versuchen zumindest, die richtigen Fragen zu stellen, wenn nicht gar Zustände und Entwicklungen auch in Frage zu stellen. Der amerikanische Psychologe Carl R. Rogers zum Beispiel schließt in seinen Begriff von Kreativität ausdrücklich nicht nur die Fähigkeit zum „symbolischen Ausdruck“ ein, sondern auch die „kreative Flexibilität“ hinsichtlich Sozialkompetenz und Orientierungsvermögen (vgl. Rogers 1989: 59f). Die Beiträge zu ästhetischer Bildung im umfassenden Sinne werden von den Künstler*innen aber oftmals unter

misslichen Arbeits- und Lebensbedingungen geleistet, mit viel wirtschaftlichem Risiko und Selbstaussbeutung. Viele leben von einem Honorar zum nächsten. Oft liegt die Höhe der Vergütung deutlich unter dem Mindestlohn von Arbeitnehmer*innen und lässt damit keine hinreichende Eigenvorsorge zu. Es geht deshalb bei diesem Forschungsfeld auch darum, zu erschließen, inwieweit künstlerische Kompetenzen sowie Arbeits- und Lebensbedingungen von Kunstschaffenden gesetzliche Sonderregelungen legitimieren. Dabei gelten für Fragestellungen und Untersuchungen hauptsächlich drei Problemkreise und Aufmerksamkeitszentren: der Künstlerexistenz, der künstlerischen Kreativität und der sozialen Sicherheit. Es ergeben sich zum Beispiel Grundfragen an die öffentliche Diskussion über den Sinn und Zweck des deutschen Systems der Künstlersozialversicherung – mit Blick sowohl auf ausgewählte Forschungsmethoden und Begriffe als auch auf die dominanten Diskurse: Wie werden Habitus und Funktionen des Künstlers, der Künstlerin bestimmt? Welche Auffassungen von künstlerischer Kreativität liegen den Argumentationen zugrunde? Tendieren die Auffassungen in Sachen sozialer Absicherung zu einer individualistischen oder zu einer gemeinschaftsorientierten Lösung?

Die zu untersuchenden Problemlagen und ihre begrifflichen Inhalte können dabei nicht ausschließlich im Kontext der Rechtssysteme, der kultur- und sozialpolitischen Administrationen angewendet werden. Das auch deshalb nicht, weil zentrale Kategorien der Künstlerkompetenz – wie Phantasie und Kreativität – inzwischen auch auf andere Bereiche, wie die Wirtschaft, insbesondere die Kreativwirtschaft, übertragen werden. So schreibt zum Beispiel der französische Soziologe Pierre-Michel Menger, dass der Künstler „einem möglichen Idealbild des Arbeitnehmers der Zukunft“ ähnelt (Menger 2006: 10). Vergleichbare – kontextbewusst und kritisch zu beleuchtende – Deutungen finden sich auch in den Publikationen des amerikanischen Unternehmensberaters Richard Florida (vgl. Florida 2002: 318f).

Mit Hilfe von Formeln wie Kreativität und Freiheit wird oft versucht, die individuellen Reaktionen auf die Fragmentarisierung der Existenzbedingungen als Ausdruck eines selbstbestimmten Lebenswelt- und Lebensentwurfs erscheinen zu lassen, mit dem ästhetische Horizonte erweitert werden sollen. Fraglich ist, ob die eigene Stellung im gesellschaftlichen Produktionsprozess von den Kreativen überhaupt realistisch wahrgenommen wird. Wie die Lebenswelten von Künstler*innen zum Beispiel in kulturpolitischen Dokumenten dargestellt werden, gibt Aufschluss über den Grad der Kontextbezogenheit der sozial- und kulturpolitischen Aktivitäten. Sie umfasst – tiefenhermeneutisch gesehen – das Handeln der Individuen in ihrem Charakter als Gefüge symbolischer Interaktionsformen, die Entscheidungssituationen von Künstler*innen, ihren Umgang mit strukturellen Gegebenheiten, Zwängen und Normalitätsmustern, mit Modi sozialer

Anpassung sowie ihre subjektiven Bestrebungen. Denn in diesen verbergen sich Dispositionen und Verinnerlichungen sozialer Lagen, Faktoren wie gesellschaftliche Strukturen und Zuweisungsprozesse, Geschlechterrollen und familiäre Hintergründe.

Die Marktbedingungen der künstlerischen Produktion

Das Gesetz der Warenproduktion und der allseitigen Tauschbarkeit wurde längst auch in weiten Bereichen der Kultur und der Künste übernommen – also gerade jene, die sich zumeist gegen den Warencharakter und den universellen Tauschwert aufbäumen. Allerdings: Ökonomisierung war und ist nicht schlechthin negativ. Ohne Bündnisse zwischen Wirtschaft, Wissenschaft, Technik und Kunst hätten zum Beispiel die Wege „von der Gotteshand zum Datenhandschuh“ und vom „Pergament zum Bildschirm“ nicht gegangen werden können (vgl. Wenzel 2008: 254ff). Entscheidend für die Bewertung der Ökonomisierung von Kultur und Kunst sind der Grundcharakter und die Grundrichtung der kulturellen Produktion und der Bedürfnisse nach ihr. Innerhalb dieser Gesamtbewegung können und müssen die Künste revolutionäre Energie entfalten und sie maßgeblich beeinflussen können. Denn solange sozial-materieller Glücksanspruch und kulturelles Ideal in der Realität nicht wirklich versöhnt sind, die instrumentelle und die subversiv-utopische Vernunft einander nicht durchdringen, lauern immer Gefahren: dass Kultur sich in bloßer Adaption, Affirmation und Kompensation erschöpft, trügerisch wird; dass wechselnde Machteliten in ihrem Namen die Massen in Abhängigkeit halten; dass kulturelle Ideale die realen sozialen Fehlentwicklungen rechtfertigen und verklären.

Die bewusste Gestaltung eines sinnvollen Lebens gerät aber für Künstler*innen immer mehr zu dauerhaftem Differenzierungsstress. Ihr Gelingen oder Misslingen wird zusehends nicht nur von der Entfaltung der eigenen Fähigkeit, sondern auch von der Selbstvermarktung und -inszenierung entsprechend dem Marktbedarf an Leistungen und Produktion sowie der allseitigen Nutzung sich bietender Lebens- und Aufstiegschancen in einer global flexibilisierten Lebens-, Arbeits- und Beziehungswelt bestimmt. Die heutigen Anforderungen an kreative Kleinunternehmer*innen sowie an Beschäftigte mit Zeit- und Werkverträgen laufen mündigen Menschen jedoch zuwider: dauerhafte und freiwillige Selbstoptimierung, grenzenlose Mobilität, technikkonforme Lebensführung, Termindruck, chronischer Zeitmangel, lose Bindungen, Zweckbeziehungen, ja Überanpassung und „Identitätsdiffusion“ als „Offenhalten von Festlegungen und Wertsetzungen“ (Bätzing/Hanzig-Bätzing 2005: 369). Sie belasten die Entwicklung

ihrer Konfliktbereitschaft und -fähigkeit, ihrer Frustrationstoleranz und ihres Bewusstseins von den eigenen Bedürfnissen.

Sonderrecht und Gerechtigkeit

Die Aufgabe einer kritischen Analyse der Entwicklungen im künstlerischen Bereich und seiner sozialen Absicherung, ihrer sozial- und kulturpolitischen Handhabung, ihrer öffentlichen und nicht-öffentlichen Diskussion besteht daher auch in der Untersuchung aktueller Rahmendiskurse. Zu diesen verbalen Ausdrucksformen von sozialer, politischer, wissenschaftlicher und juristischer Reflexion gehören zum Beispiel der Diskurs um Gegenwart und Zukunft des Sozial- oder Wohlfahrtsstaats sowie der Diskurs um Individualisierung sozialer Verantwortung in Zeiten der sogenannten Globalisierung.

Die Deutschen wollen, dass es „sozial gerecht“ zugeht, sagt der Volkswirt Thomas Mayer und verweist darauf, dass zur Durchsetzung und Herstellung von sozialer Gerechtigkeit immer staatlicher Zwang ausgeübt werden muss „und die von Natur her ungleichen Einzelnen zur Herstellung sozialer Gerechtigkeit ungleich vor dem Gesetz“ (Mayer 2018: 126) behandelt werden.

Sind nun beispielsweise der sozialrechtliche „Sonderstatus“, den das Künstlersozialversicherungsgesetz seinen Adressat*innen verleiht, und die Verfahrensregeln der Künstlersozialabgabe gerecht? Was ist Gerechtigkeit überhaupt? Es herrscht Klärungsbedarf, auch angesichts der unübersehbaren Bemühungen, traditionelle Gerechtigkeitsvorstellungen grundlegend zu ändern, ihre inhaltlichen Akzente von der Bedarfs- zur Leistungsgerechtigkeit, von der Verteilungs- zur Beteiligungsgerechtigkeit und von der sozialen zur Generationengerechtigkeit zu verschieben. Unter diesen begrifflichen Deckmäntelchen wird aber die soziale Gleichheit beziehungsweise Verteilungsgerechtigkeit, die „Basis für Teilhabechancen benachteiligter Gesellschaftsschichten“ am demokratischen Gemeinwesen und seiner Kultur reduziert, wenn nicht aufgehoben (vgl. Butterwegge 2007: 45f).

In wirtschaftlicher Hinsicht ist die Existenzweise der Überzahl der selbständigen Künstler*innen die von Kleinunternehmer*innen mit niedrigen oder stark schwankenden Einkommen. Der Versicherungsschutz über die Künstlersozialkasse bietet ihnen für ihre künstlerischen Leistungen den Zugang zur gesetzlichen Renten-, Kranken- und Pflegeversicherung zu um 50% ermäßigten Beitragssätzen. Die Anwendung des Künstlersozialversicherungsgesetzes ist mit zahlreichen Verfahrensregeln zu Statusklärung und Beitragskontrolle, zu Melde- und Nachweispflichten verbunden, auch bezüglich der von den Verwerter*innen künstlerischer Leistungen zu entrichtenden Künstlersozialabgabe. Das 1983 per Gesetz eingeführte System der Künstlersozialversicherung ist die kultur- und sozialpolitische Entspre-

chung der Idee der Sozialen Marktwirtschaft. Ihr historisches Verdienst besteht darin, das grundgesetzlich verbrieftete Recht auf „Freiheit der Kunst“ sozialpolitisch zu untermauern. Die Künstlersozialkasse hat aktuell mehr als 185.000 freiberufliche Künstler*innen einschließlich Publizist*innen und künstlerische Lehrkräfte (vgl. BMAS 2018).

Europäische Dimensionen

Das Ausmaß der Beeinflussung der Arbeits- und Lebensbedingungen von Künstler*innen durch europäische Vorgaben hängt weiterhin auch davon ab, nach welchen Grundsätzen die länderspezifischen Sozialsysteme in den Aushandlungs- und Kompromissbildungsprozessen der Europäischen Union gestaltet werden. Dabei haben Kultur- und Sozialpolitik nicht nur in den kulturellen Widersprüchen des bestehenden nationalen Wirtschafts- und Gesellschaftssystems sowie ihrer vielfältigen Wirkungen möglichst erfolgreich zu operieren, sondern auch in der Dialektik von Nationalem und Internationalem. Diese wird unter anderem durch verschiedene soziale, politische, kulturelle und ökonomische Realitäten, durch unterschiedliche geschichtliche Erfahrungen, Rechtstraditionen und ethische Leitvorstellungen geprägt.

Ihnen will auch die unter dem Dach der Europäischen Union getroffene EU2020-Strategie gerecht werden, als deren grundsätzliches Handlungsinstrument die „Methode der Offenen Koordinierung“ bezeichnet wird. In ihr werden auch soziale Leitziele artikuliert, mit Blick unter anderem auf die Beseitigung von Armut und sozialer Ausgrenzung sowie die Bereitstellung von hochwertiger und nachhaltiger Gesundheitsversorgung. Das ist nicht unproblematisch, denn die Erforderlichkeit sozial mitzuhalten bedeutet für Länder mit einem vergleichsweise schwachen Sozialschutz, ihrer Kostenvorteile beraubt zu werden. Länder mit hohen sozialen Leitlinien fürchten eher die Gefahr einer Angleichung nach unten (vgl. Becker 2016: 215-218).

Zu den Komponenten europäischer Kulturpolitik sollte gehören, bei Kürzungen öffentlicher Haushalte nicht zuerst die Förderung kultureller Projekte zu reduzieren und Kulturarbeit und Kunstproduktion nicht wirtschaftlichen Zwecken unterzuordnen. Vor allem angesichts der Tatsache, dass der massenhafte, breite Zugang zu Kultur und Bildung eines der wichtigsten sozialen Probleme des 21. Jahrhunderts ist und seine Lösung auch über die massenhafte Attraktivität des europäischen Gedankens entscheidet, gilt es, optimale Bedingungen für diesen Zugang zu schaffen. Dazu gehört, allen künstlerischen Urheber*innen, Interpret*innen und Lehrenden einen gesetzlichen Anspruch auf angemessene Vergütungen zu sichern und ihre Aufnahme in die sozialen Sicherungssysteme zu gewährleisten.

Es bleibt daher notwendig, sich mit den kultur- und sozialwissenschaftlichen sowie praktisch-politischen Aspekten der Thematik auseinanderzusetzen: darunter mit der Rolle der Künste in der modernen Gesellschaft und ihrer diskursiven Behandlung, eingeschlossen die Zielsetzung, zur Entwicklung von kultur- und sozialpolitischen Gegenstrategien gegen Tendenzen der vordergründigen Ökonomisierung von Kultur und Künsten beizutragen.

Literaturverzeichnis

- Bätzing, Werner/Hanzig-Bätzing, Evelyn (2005): *Entgrenzte Welten. Die Verdrängung des Menschen durch Globalisierung von Fortschritt und Freiheit*, Zürich.
- Becker, Peter (2016): „Beschäftigungs- und Sozialpolitik“, in: Werner Weidenfeld/Wolfgang Wessels (Hg.), *Jahrbuch der Europäischen Integration 2016*, Baden-Baden, 215-218.
- BMAS (Bundesministerium für Arbeit und Soziales, Referat Information, Monitoring, Bürgerservice, Bibliothek; Hg.) (2018): *Künstlersozialversicherung*, Bonn.
- Butterwegge, Christoph (2007): „Reformpolitik‘ gegen den Sozialstaat. Das deutsche Beispiel und seine europäische Dimension“, in: Lars Diekmann/Lena Ellenberger/Frank Nietzsche (Hg.), *Erneuerung des Sozialstaats in Europa*, Berlin, 39-47.
- BVerfGE (Bundesverfassungsgericht Entscheidung 36, 321, 331), in: Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ 2007 (BT-Drs. 16/7000.), Berlin, 59.
- BVerfGE (Bundesverfassungsgericht Entscheidung 81, 278, 291). Zu diesbezüglich relevanten Entscheidungen des Gerichts siehe Schmidt, Rolf (2004): *Grundrechte*, Grasberg bei Bremen.
- Epping, Volker (2017): *Grundrechte*, 7. bearb. Aufl., Berlin.
- Florida, Richard (2002): *The Rise of the Creative Class and how it’s transforming work, leisure, community & everyday live*, New York.
- Hoffmann, Hilmar (1990): *Kultur als Lebensform. Aufsätze zur Kulturpolitik*, Frankfurt am Main.
- Hoffmann, Hilmar (Hg.) (2001): *Kultur und Wirtschaft. Knappe Kassen – neue Allianzen*, Köln.
- Mayer, Thomas (2018): *Die Ordnung der Freiheit und ihre Feinde. Vom Aufstand der Verlassenen gegen die Herrschaft der Eliten*, München.
- Menger, Pierre-Michel (2006): *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*, Konstanz.
- Mühsam, Erich (1978): *Ausgewählte Werke. Bd. 2: Publizistik. Unpolitische Erinnerungen*, Berlin.
- Rogers, Carl R. (1989): *Eine Theorie der Psychotherapie, der Persönlichkeit und der zwischenmenschlichen Beziehungen*, 3. Aufl., Köln.
- Schneider, Wolfgang (Hg.) (2007): *Grundlagentexte zur Kulturpolitik. Eine Lektüre für Studium und Beruf*, Hildesheim.

- Scholz, Olaf (2008): 25 Jahre Künstlersozialversicherung – ein Gewinn für alle. Rede des Bundesministers für Arbeit und Soziales, Olaf Scholz, anlässlich des Jubiläums „25 Jahre Künstlersozialversicherung“ am 6. Mai 2008 in Berlin. Bundesministerium für Arbeit und Soziales, Referat Information, Monitoring.
- Wenzel, Horst (2008): Mediengeschichte vor und nach Gutenberg, 2. Aufl., Darmstadt.

Universalisation of cultural management practices due to the impact of cultural globalisation?

Results of an international survey among cultural managers and experts

Birgit Mandel

The article discusses results of an empirical study (comprising 35 expert interviews, a focus group discussion and 750 responses from an online survey among cultural managers worldwide) with a focus on the question whether practices, strategies, leadership styles and values in arts/cultural management are becoming more uniform and universal due to international influences and effects of cultural globalisation. Assessments of working conditions in different countries, challenges, and benefits of growing internationalisation and increased cultural exchanges are discussed from a comparative perspective.

The findings stress the importance of the personality of the managers and the local conditions for the practices of arts/cultural management over and above the influences of cultural globalisation. Moreover, results show that cultural operators worldwide seem to share certain work missions and values, which might be explained by the concept of “cosmopolitanism” as well as by the specific character of the artistic and cultural field.

Cultural globalisation – theoretical concepts and hypothesis

Although today most arts/cultural managers worldwide are affected in some way by cultural globalisation due to international cultural industries, digitisation, international tourism, and migration, the working conditions in cultural management so far differ considerably between countries and world regions according to the economic and political situation and the understanding of arts and culture. In many countries arts/cultural management does not even exist as a specialised profession.

Is cultural management becoming more uniform due to cultural globalisation? Or are concepts, practices and leadership in cultural management still more influenced by the specific national, regional or institutional con-

ditions? Are there differences between the Western world and other world regions?

Several factors of cultural globalisation intensify the transmission and exchange of concepts of arts/cultural management and social contacts between cultural operators from different countries:

1. the internationalisation of the production and distribution of artistic and cultural products on foreign and global markets particularly by enterprises in the pop music and film industries and by digitisation;
2. the distribution and exchange of artistic and cultural concepts and artefacts in international cultural cooperation, international festivals and projects of cultural diplomacy and cultural development
3. the encounters of different cultures within societies triggered by migration and international tourism;
4. worldwide distribution of the dominating Western management literature and training programmes on arts/cultural management.

Forms of international artistic and cultural exchange have multiplied during the last years and there has been a shift from mainly state driven governance and cultural diplomacy to a wide variety of exchanges between different stakeholders from civil society networks and “people to people relations” (Magkou 2017: 40).

Concerning the effects of cultural globalisation on national and regional cultural systems Laycock (2008:33ff) offers three hypotheses:

1. The thesis of “cultural convergence” assumes that cultures of the world would become increasingly similar and that a global assimilation in the direction of the culture of dominant groups or states would take place. Origins of a potential cultural convergence are typically seen in the economically powerful Anglo-American and Western countries and global cultural enterprises like Disney, Time Warner or Bertelsmann. This is expressed in terms like “MacDonaldisation” and “Westernisation” of culture.

A tendency towards a worldwide cultural convergence would mean that traditional cultural diversity, understood as the preservation of local cultural production and cultural traditions is endangered. For UNESCO, cultural diversity is a key component of its policy.

The 2005 UNESCO Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expression has been ratified by many states worldwide. Nevertheless, there is the problem that “only countries with stable political and economic systems and well-developed mechanism of cultural

policy are managing to resist the liberal cultural market” (Dragičević Šešić/ Dragojević 2005: 22).

2. The thesis of “cultural differentialism” argues that the cultures of nations, regions or certain social groups would remain largely unaffected by globalisation. Cultural differences might even become more distinct due to the need for demarcation against other cultural influences and profiling. Evidence for this can be seen in recent tendencies of cultural and political renationalisation of some states.

3. According to the thesis of “cultural hybridisation”, culture is always hybrid and in a permanent process of development (cf. Bhabha 2012), as there are always interferences between different cultures, especially in times of increasing mobility of people and cultural goods. The term “cultural hybridity” was coined in postcolonial discourses and opposes the implicit hierarchy of cultures by the idea of a “third space”, opening a new realm between cultures for shared developments beyond traditional power relations. The concepts of “cultural hybridity” and “transculturality” deny the idea of cultures being fixed entities with clear demarcation lines (cf. Welsch 2010). Transculturality indicates that cultures are and always have been in transformation, and that cultures are becoming more and more interdependent (cf. Langenohl/Poole/Weinberg 2015; Yousefi/Braun 2011).

A “cultural convergence” would lead to an increasing universalisation of practices and leadership styles in arts/cultural management. An economically rooted global approach in cultural management would seek for an extension of markets for cultural goods and an equalisation of cultural needs.

A “cultural differentialism” would maintain or even strengthen national or regional cultural goods as symbols of identity or “nation building” and promote this in cultural management.

Within a society “intercultural” differences might be rooted in national or ethnic differences, but as well in differences between social groups by age, gender, social status, education, religion (cf. Hansen 2009; Rothlauf 2015). A challenge of an “intercultural arts/cultural management” might be to work productively with these differences, on the assumption that institutions and societies as a whole benefit from diversity.

In international relations “cultural hybridity” would imply a “transcultural arts/cultural management” in the sense of working together across ethnic boundaries on an equal footing, avoiding a neo-colonial or global approach. “Transcultural arts/cultural management aims to transcend the patterns of distinction among cultures” (Wolfram 2015: 19). Such a practice could be adequately described with the term “collaboration” (cf. Terkessidis

2015), designating a process in which all the parties concerned are learning and adapting. As a result, common missions and management-approaches might be developed.

Regarding the impact of cultural globalisation on practices in arts/cultural management two contrasting hypotheses can be stated:

1. Cultural globalisation fosters a universalisation of concepts and practices in arts/cultural management.

There are some arguments that support this hypothesis:

As arts/cultural management and connected strategies and definitions evolved in the Anglo-American context, and as the same English expressions are used all over the world to define cultural management practices, Anglo-American concepts dominate worldwide and influence approaches to managing arts and culture. Also higher education and training in management is often based on Anglo-American management literature.

As the Anglo-American model of arts/cultural management is shaped by a more economic understanding of arts and cultural production, economic values might be introduced to arts and arts/cultural management worldwide.

Also Western European concepts and institutional structures of arts and culture are spread to other regions of the world through training programmes in development cooperation by state funded institutions like British Council or Goethe-Institut (cf. Oswald 2017: 171).

Moreover, the global production and distribution of cultural goods by Western dominated international creative industries could lead to similar practices.

Beyond a Western dominance, manifold international work exchanges between cultural operators and artists (e. g. in artists' residencies, international and intercultural teams) could lead to similar ideas, values and approaches, shared by arts/cultural managers and operators worldwide.

An empirical study on leadership among 119 cultural leaders from 51 countries states that:

“No strong regional differences could be identified in the responses concerning leadership motivations” (IFACCA 2016: 68). Oswald also observed as one of the main results of a Goethe-Institut Forum for arts/cultural managers from all over the world: “The participants experienced that independently of their geographical and professional background they are connected by the vision to break down barriers and prejudices” (Oswald 2017: 2).

Moreover, a growing individualisation and pluralisation of lifestyles could reduce the influence of group identities based on cultural traditions (cf. Beck 1983), especially for those with a high level of education and mobility.

A survey in five countries (Germany, Poland, Turkey, Mexico, USA), asking members of social groups with a high level of education, income and political influence for their estimations and values, confirmed the thesis that people, belonging to the elites of a society in terms of education and social status display common attitudes, independent of their national background or institutional sector, including a cosmopolitan orientation (cf. Strijbis/Teney 2016), which is characterised by “individualism, universalism and openness” (Merkel 2017: 53).

“Cosmopolitans emphasise the chances of globalisation. [...] They belong to the winners of globalisation as they have enough social, cultural and economic human capital to cope with cultural differences and mobility requirements” (Merkel 2017: 53f; translated by author).

One might argue, that internationally operating or at least oriented arts/cultural managers belong to this cosmopolitan elite.

2. Arts/cultural management remains deeply rooted in the specific national contexts – even when they are changing due to the impact of cultural globalisation.

This thesis is supported by the argument that arts and cultural institutions and projects always exist in a certain cultural, social, economic and political context, which is highly determined by the national situation.

Moreover, practises of arts/cultural managers are influenced by certain values, work ethics and work concepts of their country or cultural region, despite a deterritorialisation of cultural goods due to globalisation and despite increasingly hybrid concepts of cultural identity.

Also, the working conditions as well as the grade of professionalisation in cultural management differ considerably between countries and world regions: Whereas “arts administration” has been a profession and even a university discipline in the US already since the 1960s, in most European countries “cultural management” developed as a profession with unique strategies in the beginning of the 1990s. In most African countries, however, arts/cultural management doesn’t exist yet as a specialised profession as there is only a limited cultural infrastructure and cultural managers are often at the same time artists or social operators.

The findings of the Globe Study, based on a survey of more than 5000 business managers from 24 countries, show a considerable influence of national and regional cultures on leadership. Cultural values predict be-

haviour through the manifestation of culturally endorsed leadership expectations. Leadership success depends on a matching of leadership style to the leadership expectations within each country. Managers working abroad have to bridge the gap between their own cultural background and the cultural context in which they are working (cf. House et al. 2013).

Main results from the empirical study concerning the question of a “globalised arts/cultural management”

The question in which way arts/cultural management is influenced by globalisation and whether a universalisation of practises and values in managing cultural production and consumption is taking place or not was one of the subjects of an empirical survey conducted by the author in cooperation with the Goethe-Institut and the European Cultural Foundation Amsterdam/MitOst e. V. Berlin.

Qualitative interviews were conducted between November 2015 and January 2016 with 35 experts from different world regions, working in the fields of international festival management in different sectors including public, non-profit and private arts institutions, international artists’ exchange and international arts/cultural management exchange programmes, international cooperation in cultural development with NGOs, foundations and national foreign cultural exchange institutions, research and training in international arts/cultural management, intercultural reorganisation and diversity management of national cultural institutions.

In a group discussion with 15 participants of the Tandem international cooperation programme for cultural managers the issue of differences and similarities in cultural management approaches was discussed in July 2016.

Structural features of the sample of the online survey

750 respondents from all over the world who were participants of two international arts/cultural management training programmes, “MOOC Managing the Arts” by Goethe Institut and “Tandem Programme” by European Cultural Foundation Amsterdam/MitOst e. V. Berlin, answered an online questionnaire in June 2016.

Since the findings were analysed within a comparative perspective in terms of regional influences, clusters of seven different world regions were formed, similar to the categories of the Globe study.

25% of respondents lived in Northern/Southern/Western Europe, 23% in Central and Eastern Europe, 12% in Sub-Saharan Africa, 12% in Anglo-America, 12% in Latin America, 10% in Asia and Pacific and 7% in Middle East/Northern Africa.

Although nearly all participants of the survey had international experience, but the lion's share of the respondents, originating from altogether 110 countries, lived and worked predominantly in only one country. Very few could be classified as internationally or globally active arts/cultural managers. Respondents from Northern/Southern/Western Europe and from Anglo-America were significantly more mobile than those from other world regions.

90% of the respondents had an academic degree, but only 38% held a degree or certificate specifically in arts/cultural management.

About one third of the respondents were working in the non-profit sector, about half of them in the public sector (32%) and in NGOs (non-profit) (31%). Around 35% were working for profit either in a private organisation (12%) or as freelancers and cultural entrepreneurs working for several projects/customers (23%).

The respondents of the online survey were asked, whether they identified themselves as "arts managers" or rather as "cultural managers". About half of the respondents (51%) chose the concept of "cultural manager". Just over a quarter of the respondents (26%) viewed themselves as "arts manager". 23% deemed both concepts not appropriate for their work, most of them working as "academic/university teachers/researchers".

Employment, work and training situation of arts/cultural managers differ considerably between countries

Concerning working conditions in the cultural sector of different countries and in arts/cultural management there are great differences, according to the experts' experiences, ranging from a well-funded public arts sector with many governmentally funded institutions, to a cultural life mostly organised and executed by volunteers and the civil society, to a creative industry based cultural system that is highly dominated by private companies and commercial interests. Working conditions for arts/cultural managers are very much dependent on the structures for cultural funding and on the particular country's economic and political situation.

Some of the experts stated that – especially in developing and emerging countries – boundaries between the roles of arts/cultural manager, artist, curator, mediator, and activist are blurred. A certain cultural infrastructure seems to be necessary for the development of specialised arts/cultural management occupations. In countries with censorship executed by an autocratic government, arts/cultural managers, artists and other people active in the creative sector, who produce non-conformist and critical art, often operate in the underground.

No global, universal approach in arts/cultural management

As the working conditions are considered to be very much influenced by economic, political and social frameworks and values of countries and cultural regions, the experts interviewed and the respondents of the quantitative survey unsurprisingly agreed widely that there are no standardised global strategies and concepts of arts/cultural management. A clear majority of respondents from the quantitative survey (65%) didn't believe in a universal approach in cultural management.

Most of the experts and the participants of the group discussion stated that differences in arts/cultural management practices, deriving from regional or national cultural influences, do exist: for example, in communication styles and methods, in the level of flexibility, as well as in work modes and work ethics, and in the understanding of quality, hierarchies, transparency, and reporting. This confirms the results of the Globe study. At the same time they were very reluctant to confirm existing national stereotypes and rather suggested a vision of "transcultural identities".

Most of the experts observed that local frameworks are too different and that arts/cultural management could only be successful if it takes these specific conditions into account. Besides some general functions and structuring elements that have to be considered in most arts/cultural management activities (like the formulating of precise goals, time management, budgeting), concepts and strategies needed to be specific and adequate for distinct goals and framework conditions.

Also, experts observed a different understanding of arts and culture and their role in society, very different national cultural policy concepts and structures, and different relationships between cultural management and cultural policy.

Although they mostly rejected the idea of a global arts/cultural management with universal standardised tools, the experts saw a certain dominance of strategies and instruments originating from Anglo-American countries. This appears to be reinforced by the dominance of arts/cultural management literature in English language, which was used by half of the respondents of the quantitative survey. The literature on arts/cultural management in use which was not from the specific country itself, mainly originated from Anglo-American countries (89%), followed with much lower rates by literature from Germany (22%), France (14%) and the Netherlands (11%). Not surprisingly, only in the Anglo-American region the majority is using literature from their own country (73%). In all other regions, foreign literature is at least as important as national literature (between 44% and 66%).

It is argued by some experts, that the dominance of Anglo-American management literature and Western training programmes as well as the

dominance of the economically more potent Western cultural industries and the impact of Western cultural foreign policy might exert a kind of cultural “soft” power against the culture of emerging and developing countries, and might also have a certain levelling influence on local practices of arts/cultural management.

These estimations of the experts are also reflected in the answers of the online survey about the biggest challenges in international cultural exchange programmes: the problem of not understanding enough about different regional or national contexts of partners (46%), different working styles (47%), working with ready-made concepts (51%), and hierarchies among partners (55%) were rated as more relevant than technical, administrative, or language problems (35%). The problem of hierarchies in international cooperation and in working with ready-made concepts from foreign funders was mentioned even more often by respondents from developing countries who are obviously more sensitive to relationships in which they are in a weaker position.

Personality of the cultural manager is rated as most important factor for working styles and strategies

When asked what influences working styles and strategies in cultural management most, respondents of the quantitative survey rated the individual mission and personality of an arts/cultural manager (54%) more highly than the general situation of a country (50%) or institutional conditions like the “corporate culture of the institution” (43%), cultural traditions (43%), or national cultural policy (41%).

This high importance of the individual personality was also showed in another result of the online survey where respondents rated personal social competences like “curiosity, joy of discovery, openness” most often as “very important” (73%) competences for working in international contexts, followed by “intercultural competence” (64%). In comparison, “knowledge of international players and funders in the field of cultural policy (e. g. UN, UNESCO, EU)” was less often seen as important (42%).

Sensitive reflection, understanding, and acceptance of cultural differences without imposing one’s own values were identified as key elements for international work in arts and culture by the experts interviewed.

Similar assessments and similar values independent of national background

The quantitative survey revealed significant similarities in the ways cultural management and cultural policy goals and perspectives are estimated among arts/cultural managers worldwide.

In choosing role models for their professional identities, the majority of the respondents chose the role of “cultural educator” (73%) and “agent of social change” (68%), thus assigning themselves roles where social responsibility outweighs managing qualities and efficiency.

“Enlarging the relevance of arts and culture in society” (98%) and “encouraging cultural participation among all groups of the population” (97%), and “promoting cultural diversity” (96%) were considered the most important future goals and tasks for arts/cultural managers by nearly all respondents.

These very similar views of the goals and challenges for arts/cultural management beyond the national origin of the respondents, and despite very different local or context specific challenges and framework conditions, were explained in some of the expert interviews: Cultural operators all over the world, especially when working internationally, might share the same values (like freedom of expression, democracy, aiming for non-hierarchical relations and equality).

Significant differences between respondents from Western and from developing or emerging countries

Beyond the widespread similarities in the opinions of the respondents, a closer look revealed some significant differences between arts/cultural managers from developing and emerging countries and those from Western countries: Respondents from developing and emerging countries identified themselves more often with the roles “agent of social change” and “artist”; they stressed more often the dominance of the following aims in the cultural policies of their countries: “promoting social integration”, “building and stabilising democracy”, “fostering national identity”, and “fostering religious values”; and they named “building and strengthening a democratic society” more often as a central goal for arts/cultural managers in the future. They also more often deemed the individual educational background of the manager an important influential factor on the style, in which arts/cultural management is practiced. They mentioned more often visa restrictions, hierarchies among partners, prejudices, and ready-made concepts ignoring specific national/local contexts as challenges and difficulties in their international work.

Mainly positive assessment of changes through internationalisation

For a large majority of the respondents positive effects of internationalisation – such as a wider range of arts/cultural projects (82%), the enrichment of the cultural sector by new approaches from other countries (78%), and

an increased sensitivity for cultural diversity (77%) – outweighed by far negative effects such as “cultural mainstreaming” (62%) or an increase of nationalism (33%).

Despite the fact that digital globalisation allows some contemporary products to become popular and attractive in different world regions alike, arts and culture are assumed to be deeply rooted in the local or regional background with historically grown traditions.

For many of the respondents, globalisation also leads to a growing international audience and a growing number of participants in arts presentations (71%) and also contributes to processes of change management in traditional cultural institutions due to intercultural influences (60%).

Obviously, cultural operators with international experience were better able to see the chances and positive effects of transformations due to internationalisation rather than the problems and dangers.

Changes of arts/cultural management through internationalisation

Arts/cultural management is changing through internationalisation – all experts acknowledged this. New modes of thinking and proceeding, new instruments and tools interact with national concepts. The interviewed experts argued that, in general, internationalisation would broaden national perspectives on arts and culture, and open up possibilities for alterations. National arts/cultural management would be enriched and inspired by ideas from other countries.

Moreover, the increase of international exchange relationships among culturally creative agents would bring about an intercultural professionalisation in arts/cultural management. Arts/cultural managers with international experience would expand the repertoire of practices in the field and could – drawing from their international experiences – become “change makers” within their national cultural systems.

According to the experts, the political dimension of arts/cultural management is also gaining importance in international contexts. Because of the rising number of wars and conflicts worldwide, arts and culture would gain in importance as an instrument of international understanding and as an engine for transformation. Communication through art and culture between countries would gain even more importance in times of crises and thus reinforce the responsibility of the cultural sector as bridge builder. The concept of “culture” would become wider in international exchanges beyond a narrow traditional idea of “high art” in some European countries: increased expectations regarding the social and political impact of the arts are connected to cultural projects in international contexts. But according

to the experts this doesn't mean that a world-wide harmonisation and unification of cultures is imminent, neither in the sense of globalisation nor hybridisation. As responsibility of arts/cultural management they rather favoured empowering diversity, while at the same time looking for some common ground.

Conclusion

The results of the study reveal that arts/cultural managers worldwide neither observe nor desire universalisation in the sense of homogenisation either in cultural life or in cultural management approaches. According to them, managing arts and culture always demands a differentiated adjustment to local needs and conditions.

Diversity in management practices, e. g. in terms of time management, flexibility grades, but also in terms of artistic judgements and prioritising goals, is rather seen as enriching national and regional cultural concepts as well as collaborations across national boundaries.

Cultural operators worldwide seem to have similar ideas about their work and share certain values and missions. They are open to influences from other countries and consider these an opportunity to widen their perspectives. As was expressed by the experts and in the group discussion with Tandem participants, cultural operators accept "cultural diversity" as an enriching concept but at the same time are worried about stereotyping and ideas of "otherness". They plead for a more open view of culture as a continuous process, which is expressed in the concept of "cultural hybridity". Also, they regard the individual personality of a manager as more important than specific national conditions.

This could indicate that international exchange leads to a similar understanding and that there is a kind of group identity among cultural operators as like-minded individuals all over the world, which is even stronger than the nationally shaped cultural identity.

Following the idea of "cosmopolitanism" these similar attitudes of cultural managers from different world regions might be explained by the fact that they often belong to the highly educated, more mobile and more cosmopolitan groups within their societies. As such, they have more opportunities for international exchanges with professionals from other countries, notwithstanding that these belong to similar social groups.

The similar attitudes could also arise from the specific character of the artistic and cultural field. Arts/cultural managers might share certain visions and values shaped by their professional field: "arts and culture". For instance, the conviction that the freedom of art is crucial, or that arts and

culture can only thrive in a democratic society, or that diversity is rather positive and enriching than threatening.

Magkou even argues that cultural operators and managers in international contexts become role models for a “global cultural citizenship”:

“As Arts and Culture are more and more recognized not only as a means for economic development and cultural positioning, but also as tools for stability, peace, reconciliation, intercultural dialogue, governance, democratic values, civil society development and societal changes, international cultural co-operation is offering great avenues of intercultural exchange, formation and conformation as well as understanding and promoting of a global cultural citizenship.” (Magkou 2017, 73)

In a similar direction de Vereaux and Vartianinen offer the idea of cultural managers as mediators of a fruitful globalisation:

“Cultural managers have the opportunity to be at the forefront as mediators of global realities. Their contribution is in helping individuals to realize, through culture, their potential within a globalized world. In other words, the cultural manager can play a significant role in defining the terms of globalization for humanity, instead of allowing globalization to decide the terms of humanity within the demands of globalization.” (de Vereaux/Vartianinen 2008: 118)

From these perspectives, international exchange between arts/cultural managers can open up a “third space” (cf. Bhabha 2012) where new ways of coping with arts and culture enhancing tolerance in societies can be developed and expanded. But this is only true if cultural managers adopt a wider concept of their work and manage to extend their activities and influence beyond elitist art worlds and their traditional “cosmopolitical” stakeholders and audiences.

The empirical findings suggest that cultural management could profit from international exchange by promoting an expanded understanding of arts/cultural management as a reflexive, cultural, social, and political practice with far-ranging functions and responsibilities. International exchange in arts/cultural management exhibits very different meanings and interpretations of arts and culture in different societies and different approaches towards cultural work. International exchange might also promote a deeper political understanding of cultural management. By comparing political systems and societal challenges it becomes obvious that certain conditions are not just naturally given but result from implicit or explicit political decisions and historically grown norms and rules, and are therefore changeable.

In this respect an international analytical lens could advance a wider definition of cultural management that would transcend a narrow under-

standing of managing cultural organisations in a most efficient and effective way, but rather encompass “managing, mediating and creating (inter-) cultural contexts” (Mandel 2016). This goal includes connecting the arts with other societal fields beyond the art world (like urban development, community building, education) and understanding arts/cultural managers as important players in cultural governance processes by proactively using the potential of arts and culture to stimulate awareness, innovation, and common identity.

In terms of practical implication in international cultural management cooperation the results indicate that cultural managers need to know about the very different social, economic, political, and cultural conditions of management practices and work proactively with them beyond stereotyping.

Bibliography

- Beck, Ulrich (1983): „Jenseits von Klasse und Stand?“, in: Reinhard Kreckel (ed.), *Soziale Ungleichheiten*, Göttingen, 35-74.
- Bhabha, Homi K. (2012): *Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung*, Wien.
- Crane, Diana M./Kawashima, Nobuko/Kawasaki, Kenichi (eds.) (2002): *Global culture: media, arts, policy and globalization*, London.
- De Vereaux, Constance/Vartiainen, Pekka (eds.) (2008): *The Cultural Manager as a global Citizen*, Helsinki.
- Dragičević Šešić, Milena/Dragojević, Sanjin (2005): *Arts/Cultural Management in Turbulent Times. Adaptable Quality Management*, Amsterdam.
- Hansen, Klaus P. (2009): *Kultur, Kollektiv, Nation*, Passau.
- House, Robert J./Dorfman, Peter W./Javidan, Mansour/Hanges, Paul J./Sully de Luque, Mary (2013): *Strategic Leadership Across Cultures: GLOBE Study of CEO Leadership Behavior and Effectiveness in 24 Countries*, London.
- IFACCA (2016): *Discussion Paper: 7th World Summit of Arts & Culture*, Sydney.
- Langenohl, Andreas/Poole, Ralph J./Weinberg, Manfred (eds.) (2015): *Transkulturalität: Klassische Texte*, Bielefeld.
- Laycock, Jolyon (2008): *Enabling the Creators. Arts and Cultural Management and the Challenge of Social Inclusion*, Oxford.
- Magkou, Stamatina (2017): *Value and Evaluation in international cultural cooperation: Focus on the Euroarab Region*, Bilbao.
- Mandel, Birgit (2016): “From serving public arts institutions to creating intercultural contexts: arts/cultural management in Germany and new challenges for training”, in: *ENCATC Journal*, Vol. 6, December 2016, 5-12.
- Merkel, Wolfgang (2017): „Die populistische Revolte“, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, Vol. 157, no. 2/2017, 53-56.
- Oswald, Kristin (2017): “Regional Differences, but a common Vision. Goethe-Institut’s International Forum on Cultural Management and Cultural Policy 2016”, <https://www.artsmangement.net/index.php?module=News&func=display&sid=1786> [last accessed on: 25th March 2017].

- Reisinger, Yvette (2009): *International Tourism. Cultures and Behavior*, Amsterdam/London.
- Rothlauf, Jürgen (2015): *A Global View on Intercultural Management. Challenges in a Globalized World*, Berlin/München/Boston.
- Staines, Judith (1996): *Network Solutions for Cultural Cooperation in Europe*, Brussels.
- Strijbis, Oliver/Teney, Céline (2016): „Das Weltbürgertum der Eliten“, in: *WZB Mitteilungen*, Vol. 154, no. 12/2016, 25-27.
- Terkessidis, Mark (2015): *Kollaboration*, Berlin.
- UNESCO (2005): *The UNSECO Convention on the Diversity of Cultural Expressions*, White Paper: „Shaping cultural diversity“, Bonn, https://www.unesco.de/fileadmin/medien/Dokumente/Bibliothek/unesco_weissbuch_Englisch_2010.pdf [last accessed on: 15th September 2017].
- Welsch, Wolfgang (2010): „Was ist eigentlich Transkulturalität?“, in: Darowska, Lucyna/Lüttenberg, Thomas/Machold, Claudia (eds.), *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*, Bielefeld, 39-66.
- Wolfram, Gernot (2015): „Transkulturelle Empathie“, in: *Kulturmanagement.net-Magazin*, Vol. 108, 18-22.
- Yousefi, Hamid R./Braun, Ina (2011): *Interkulturalität: Eine interdisziplinäre Einführung*, Darmstadt.

Fernsehen gegen den Brexit?

Die Entwicklung einer transnationalen medialen Öffentlichkeit in Europa als (kultur- und medien-)politische Aufgabe

Jan Büchel

„Seine Werte und Ansprüche machen Europa zu so viel mehr als einer geographischen Verortung. Sie sind der Kern unserer Menschlichkeit und davon, wie wir sein wollen. Diese Idee von Europa verdient, dass Lieder darüber geschrieben und leuchtend-blaue Flaggen dafür geschwenkt werden. Um in diesen schwierigen Zeiten zu bestehen, muss Europa von einem Gedanken zu einem Gefühl werden.“ (Bono 2018)

Ralph Sina, ARD-Korrespondent in Brüssel, hat den Brief des französischen Präsidenten Emmanuel Macron an die „Bürgerinnen und Bürger Europas“ (Macron 2019), in dem er Vorschläge für die Zukunftsgestaltung der Europäischen Union formuliert und der drei Monate vor der Wahl zum Europäischen Parlament in Tageszeitungen aller 28 Mitgliedstaaten veröffentlicht wurde, als einen Moment europäischer Öffentlichkeit identifiziert (vgl. Sina 2019).

An Öffentlichkeiten besteht in Europa kein Mangel. Es gibt die nationalen medialen Öffentlichkeiten, die sich ebenfalls mit Europa befassen, sowie durchaus auch transnational organisierte Experten- und Teilöffentlichkeiten. Diese wenden sich an ein spezifisches, begrenztes Publikum, das in der Regel einer definierten Gruppe zugehörig ist und über spezifisches Kontextwissen verfügt. Dazu gehören z. B. europäische Netzwerke unterschiedlicher Berufsgruppen von Künstler*innen¹ bis zu Jurist*innen sowie diverse Gruppen im Internet und in sozialen Netzwerken. Europäische Öffentlichkeit jedoch, die – auf das deliberative Modell nach Habermas rekurrierend (vgl. Habermas 1992: 369) – der Definition „einer Diskussion der gleichen Themen zur gleichen Zeit nach gleichen Relevanzgesichtspunkten“ entspricht, ist hingegen unterentwickelt (vgl. Van de Steeg 2010: 36).

1 Für einen Überblick diverser europäischer kultureller Projekte und Netzwerke mit deutscher Beteiligung: <http://kultur.creative-europe-desk.de/foerderung/in-der-praxis/projekte-programm-2014-2020.html> [zuletzt abgerufen am: 24.04.2019].

Macron wollte mit seinem Text zweifelsohne einen nationenübergreifenden Diskurs der Europäer*innen über ihre Zukunft in Europa erreichen (vgl. Macron 2019). Und genau daran muss europäische Öffentlichkeit gemessen werden, inwiefern sie dazu beiträgt, die Wahrscheinlichkeit eines Austausches über gemeinsame Themen in Europa, über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft Europas zu erhöhen. Und das nicht aus einer nationalen Perspektive heraus, sondern mit dem Blick auf das politische Gemeinwesen in Europa, mit dem jeder europäische Nationalstaat eng verbunden ist.

Vor diesem Hintergrund kann Sina zugestimmt werden: Es ist Macron gelungen, einen Moment europäischer Öffentlichkeit zu schaffen. Wenngleich durch die einseitige Wahl des Mediums, der Tageszeitung, nur eine begrenzte Experten- oder Teilöffentlichkeit erreicht wurde, hat sein Appell – durch die Multiplikation in weiteren Medienkanälen und der Antwort der nationalen Politiker*innen darauf – einen breiten Diskurs über Europa, und welches der richtige Weg in die Zukunft ist, ausgelöst. Hat er damit sein Ziel erreicht, wieder Leidenschaft für ein starkes, gemeinsames Europa zu wecken?

Europa im Spannungsverhältnis zwischen Nationalismus, Rechtspopulismus und der Weiterentwicklung des politischen Gemeinwesens Europäische Union

Europa ist starken Fliehkräften ausgesetzt. Die ersten Länder lösen sich – de facto oder ideell – vom „Common Sense“, der den europäischen Integrationsprozess im Nachkriegseuropa zu einer großen Erfolgsgeschichte, zum bedeutendsten Friedensprojekt in Europa gemacht hat. Ein Erfolg, der bis dahin in Europa kaum vorstellbar gewesen ist. Genauso wenig vorstellbar erscheint es heute vielen, dass dieses gemeinsame Europa – von dem der Kontinent in den letzten Jahrzehnten derart profitiert hat – enden könnte.

Die Verlockung der einfachen Wahrheiten der Rechtspopulisten, die Flöte der „Rattenfänger“, ertönt an zu vielen Stellen Europas. In Ungarn, in Rumänien und Italien ist sie dieser Tage besonders laut zu vernehmen. Es wird suggeriert, dass der Nationalstaat als Referenzmodell reichen könnte, um die Bürger*innen vor der Hyperkomplexität einer multidimensional vernetzten, hochtechnisierten und durchdigitalisierten Welt zu (be)schützen.

Bedauerlicherweise bleibt die EU dabei hinter ihren Möglichkeiten zurück, den Bürger*innen die Bedeutung des politischen Gemeinwesens und somit der EU als Schutzwall gegen die destabilisierenden Kräfte, sowohl von außen als auch von innen, zu verdeutlichen (vgl. Europäische Kommission 2017a: 12). Auf die Frage, was die ideale Zukunft Europas am besten beschreiben würde, sind die drei erstgenannten Punkte im Spezial Euro-

barometer zur Zukunft Europas: (1) Lohngleichheit in der EU, (2) ein hohes Maß an Sicherheit in der EU und (3) ein garantiertes Mindestmaß an Gesundheitsversorgung in allen Ländern der EU (vgl. Europäische Kommission 2018: 4). Damit wird deutlich, wie hoch das Bedürfnis nach Sicherheit, insbesondere in sozialer Hinsicht, ist und welche Chancen die EU nutzen könnte, um den Bürger*innen ihren Mehrwert zu vermitteln. Auch hinsichtlich einer Angleichung zwischen den Mitgliedstaaten, die durchwegs in allen genannten Politikfeldern (Umweltstandards, Löhne, Bildung, Verbraucherschutz, Steuerrecht etc.) mit deutlicher Mehrheit befürwortet wird, bestünde Gelegenheit bestehende Errungenschaften sichtbar zu machen (vgl. ebd.: 6).

Wege zu einem Wir-Gefühl in Europa – ein europäisches Fernsehangebot als Schlüssel

Informationen über die bisherigen Leistungen und zukünftige politische Ziele der Europäischen Union für die Bürger*innen in ihren Mitgliedstaaten können nur über mediale Kanäle ein möglichst breites und großes Publikum erreichen. Bei medialer Kommunikation im Jahre 2019 muss immer auch ans Internet und seine sozialen Netzwerke gedacht werden. Insbesondere die letzteren sind z. B. bei Wahlen erfolgskritisch und müssen professionell gestaltet und begleitet werden. Gleichwohl sollten Überlegungen zur Entwicklung transnationaler Öffentlichkeit in Europa das Fernsehen in den Mittelpunkt stellen. Denn um das Gros der Bürger*innen in Europa medial zu erreichen, ist das Fernsehen das Mittel der Wahl. Seine Vormachtstellung als – mit großem Abstand – meistgenutztes Informationsmedium der Europäer*innen ist ungebrochen: 84 Prozent sehen jeden Tag fern, 73 Prozent nutzen weiterhin das Fernsehen als primäre Informationsquelle für Nachrichten zu europäischen politischen Angelegenheiten, zu denen sich allerdings 56 Prozent nicht gut informiert fühlen (vgl. Europäische Kommission 2017b: 4). Des Weiteren ist der Rundfunk (mit 59%) und somit das Fernsehen (51%) das Medium, dem die meisten Europäer*innen Vertrauen entgegenbringen (vgl. ebd.: 20). Diese Zahlen belegen zum einen, dass das Fernsehen trotz der sozialen Netzwerke und des Internets, die mit einem Abstand von mehr als 30 Prozent auf Platz zwei folgen, die zentrale Informationsquelle für europapolitische Themen ist. Zum anderen belegen sie, dass das bestehende Fernsehangebot offenbar nicht in der Lage ist, den Rezipient*innen den Eindruck zu vermitteln, diesbezüglich umfassend und gut informiert zu werden (vgl. ebd.: 4).

Der privat-kommerzielle Rundfunk scheint wegen des Quotendrucks und möglicher redaktioneller Einflussnahme durch Investor*innen nicht das richtige Format zu sein, um die Bürger*innen mit einem breiten, dif-

ferenzierten und qualitativ hochwertigen Angebot mit europäischer Perspektive zu informieren und zu unterhalten. Dieser Anspruch lässt sich eher mit dem Kultur- und Bildungsauftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks (Public-Service-Broadcasting) in Einklang bringen. Die beiden Sender Arte und 3sat, die mit deutscher Beteiligung entstanden sind und vom deutschen öffentlich-rechtlichen Rundfunk mitgetragen werden, sind bereits wichtige Schritte in die Richtung, europäisches Fernsehen zu denken und im realen Betrieb zu gestalten. Sie sind spannende Versuchslabore. Es gelingt ihnen indes nicht – im Hinblick auf ihre Reichweite und die Varianz des Programms – mehr als nur Teil- oder Expertenöffentlichkeiten in Europa zu erreichen (vgl. Büchel 2013: 181ff).

Notwendig ist ein Programm, das in seinem Profil vielschichtig und nahbar genug wäre, um einen niedrigschwelligen Zugang für eine breite, kritische Masse der europäischen Bürger*innen zu ermöglichen. Dieses Programm müsste redaktionell frei sein – frei von politischem Einfluss seitens der Mitgliedstaaten ebenso wie der Kommission oder anderer politischer Institutionen (vgl. Büchel 2013: 216f). Die Dringlichkeit wird deutlich vor dem Hintergrund, dass der öffentlich-rechtliche Rundfunk in Europa immer weniger in der Lage ist, eine pluralistische und differenzierte mediale Berichterstattung zu gewährleisten, weil autokratische Herrscher*innen und entsprechende politische Konstellationen diese Funktion gezielt unterbinden oder zu ihren Gunsten manipulieren (vgl. Bouhs 2018). Und wenn den Bürger*innen im linearen Fernsehen nur noch Programme zur Verfügung stehen, die eine nationalstaatliche Perspektive auf z. B. den Brexit oder jegliches europapolitisches Thema bieten, oder – schlimmer noch – sie bewusst als Instrumente zur Erzeugung antieuropäischer Ressentiments genutzt werden, wie in Orbans Ungarn, ist eine zentrale Problemstellung identifiziert: Es bedarf eines audiovisuellen Medienangebots, das vor nationalstaatlicher Einflussnahme geschützt sein muss, um einen transnationalen Diskurs in Europa zu ermöglichen. Ansonsten ist es nicht verwunderlich, dass die rechtspopulistischen, nationalkonservativen Kräfte in den Mitgliedstaaten, aber auch auf europäischer Ebene, zunehmend stärker werden.

Für ein europäisches Narrativ – ohne Emotionen wird der europäische Gedanke leblos bleiben

Initiativen wie der Brief an die Bürger*innen Europas von Emmanuel Macron, sind vereinzelte Leuchttürme. Sie sind von großer Wichtigkeit, denn der europäische Gedanke braucht prominente Fürsprecher*innen mit visionären Ideen und provokativen Vorschlägen, um einen Diskurs zu befeuern. Doch letztlich werfen sie nur ein kurzes Schlaglicht in einem eher

intellektuell geprägten Diskurs einer elitären Teilöffentlichkeit über die Beschaffenheit der politischen Zukunft Europas. Das Gros der Bürger*innen erreicht dies nicht – zumindest nicht emotional. Dazu bedarf es der Bilder, der Musik und der Geschichten aus Europa – eines europäischen Narrativs, mit dem sich die Bürger*innen identifizieren können und bei dem sie das vor allem auch wollen: „Europa hat eine Seele, oh ja [...] Das ist nicht seine Politik und nicht seine Wirtschaft. Das ist in erster Linie seine Kultur“ (Wenders 2006: 2).

Das „Gemeinsame“ in Europa muss für die Bürger*innen erfahrbar sein. Wenn sie sich im Schengen-Raum frei bewegen können und sich keine Gedanken mehr über Roaming-Gebühren machen müssen, passiert genau das. Die persönlichen Vorteile des politischen Europas werden konkret erfahrbar. Es muss darüber hinaus auch spürbar werden, dass wir Europäer*innen dieselben Sorgen, Ängste, Bedürfnisse, Wünsche und Träume haben, das wir eine Schicksalsgemeinschaft bilden. Und das wir am besten gemeinsam in der Lage sind, dafür zukunftsfähige Antworten zu finden. Es muss spürbar werden, dass wir trotz aller kultureller Unterschiede zwischen den einzelnen Regionen in einer Wertegemeinschaft leben, in der uns neben unseren regionalen und nationalen kulturellen Identitäten auch eine gemeinsame europäische verbindet (vgl. Büchel 2013: 66f).

Die Bürger*innen Europas erkennen den Respekt der EU für Demokratie, Menschenrechte und den Rechtsstaat und somit einen grundlegenden Wertekanon als wichtigsten Mehrwert der EU bereits an (vgl. Europäische Kommission 2018: 20). Gleichwohl ist der Anteil mit guten 30 Prozent der Befragten in der Eurobarometer-Umfrage zur Zukunft der EU vom November 2018 noch nicht hoch genug. Beim aktuellen Standard-Eurobarometer, ebenfalls vom November 2018, hat es ein deutliches Votum der Befragten für politische Entwicklungen gegeben, die eine gemeinschaftliche europäische Lösung voraussetzen: eine gemeinsame Sicherheits- und Verteidigungspolitik, eine gemeinsame Energiepolitik sowie eine gemeinsame Handelspolitik sind die meistgenannten (vgl. ebd.: 3). Diese Voten legen den Schluss nahe, dass das Problem für eine erfolgreiche zukünftige gemeinsame Entwicklung nicht die Bürger*innen in den Mitgliedstaaten, sondern vielmehr die auf nationale Vorteile fokussierten Politiker*innen sowie die häufig lediglich aus einer nationalen Perspektive heraus berichtenden Medien in den einzelnen Mitgliedstaaten sind.

Europäische Öffentlichkeit und kulturelle Identität als kulturpolitisches Forschungsfeld

Die Suche nach einer transnationalen medialen Öffentlichkeit in und für Europa ist auch ein kulturwissenschaftlich und insbesondere kulturpoli-

tisch interessantes und relevantes Forschungsfeld. Denn die damit verbundenen Fragen nach der kulturellen Identität Europas und der Bedeutung und Funktion der Medien als Mittler dieser Prozesse – die wie das Fernsehen auch Produzent kultureller Inhalte und Projektionsfläche kultureller Bedeutung sind – sollten stets auch aus kulturwissenschaftlicher und kulturpolitischer Perspektive gestellt und erörtert werden.

Im Kontext einer derartigen Ausgestaltung europäischer Öffentlichkeit ist die Fragestellung nach einer europäischen Entsprechung des Kultur- und Bildungsauftrages für den Rundfunk, und hier insbesondere das Fernsehen, als Forschungsgegenstand von Bedeutung. Er könnte die Grundlage für eine europäische Perspektive in den öffentlich-rechtlichen Sendern der Mitgliedstaaten darstellen und somit ein entscheidender Entwicklungsschritt zu zumindest einer Europäisierung der nationalen Öffentlichkeiten sein (vgl. Büchel 2013: 217). Im nächsten Schritt könnte daraus ein transnationaler Ansatz entwickelt werden.

Letztlich ist es ebenfalls als eine kulturpolitische Aufgabe zu verstehen, Wege zu suchen, wie der europäische Geist wiederbelebt werden könnte, wie die Bürger*innen Europas mittels der Kultur zu einem gemeinsamen europäischen Bewusstsein kommen können. Europa mittels Kunst und Kultur mit Leben, mit Geschichten und mit Emotionen zu füllen, sollte über so viele „Mittler“ wie möglich erfolgen: „Es wird kein europäisches Bewusstsein geben, keine Emotionen zu diesem Kontinent, keine zukünftige europäische Identität, keine Bindung, ohne dass wir unsere eigenen Mythen, unsere eigene Geschichte, unsere eigenen Ideen und Gefühle uns vor Augen halten können!“ (Wenders 2007:145)

Die europäische Kultur- und Medienpolitik müsste somit eine zentrale Rolle für die Zukunftsgestaltung im politischen Europa übernehmen. Ihr obliegt eine ideelle Verantwortung dafür, das Thema immer wieder auf die Agenda zu heben, den Diskurs zu befruchten und zu mahnen, wenn eine ökonomische und administrative Funktionslogik die konstruktiven Bemühungen um die Entstehung transnationaler medialer Öffentlichkeit zu ersticken droht. Es muss deutlich gemacht werden, dass es nicht reichen wird, wenn die Zukunft Europas eine wirtschaftliche und politische ist, sondern dass sie auch eine kulturelle wird sein müssen, um Europa fühlbar und erlebbar zu machen – damit Europas Bürger*innen tatsächlich „in Vielfalt geeint“ sind und das auch bleiben wollen.

Conclusio und Ausblick

Wenn es gelänge, ein mediales Angebot zu schaffen, das einen Großteil der Bürger*innen erreichte und ihnen die Möglichkeit gäbe, an einem gemeinsamen Diskurs teilzuhaben, dann könnte etwas entstehen, dass als transna-

tionale mediale Öffentlichkeit in Europa beschrieben werden könnte: eine Kommunikation der Bürger*innen in den Mitgliedstaaten der Europäischen Union darüber, wie sie Europa sehen, was sie von Europa erwarten und wie die gemeinsame Zukunft Europas aussehen sollte. Vielleicht könnte ein solches Angebot – das letztlich nur ein audiovisuelles, passiv rezipierbares Angebot wie ein Fernsehprogramm sein könnte – den britischen Bürger*innen auf sehr direkte und emotionale Weise deutlich machen, mit welchem großen Bedauern der Rest Europas ihre Brexit-Entscheidung aufgenommen hat und wie sehr sie sich einen Verbleib der Brit*innen in der EU wünschen würden, als Europäer*innen – ganz ohne ihnen vor dem möglichen bevorstehenden Mangel an Medikamenten und Toilettenpapier Angst zu machen.

Die Hürden ein solches Angebot zu realisieren, eines Public-Service-Broadcastings, eines öffentlich-rechtlichen Rundfunks für Europa, sind hoch, das steht außer Frage: die verschiedenen Sprachen, die Sehgewohnheiten, die Zuständigkeiten – und letztlich die immensen Kosten, die dafür aufgewendet werden müssten, um ein attraktives Programm mit entsprechender Reichweite zu gestalten (vgl. Büchel 2013: 146ff). Und ob solch eine gemeinsame Plattform den entscheidenden Impuls hätte geben können, um das knappe Brexit-Referendum für die Pro-Europäer*innen zu entscheiden oder es vielmehr gar nicht erst so knapp werden zu lassen, ist letztlich Spekulation. Gleichwohl ist in Anbetracht der Kosten, die der Brexit bereits verursacht hat und vermutlich noch verursachen wird, jeder Euro dafür gut und sinnvoll investiert. Denn jeder Beitrag der dazu führt, dass sich die Bürger*innen in den Mitgliedstaaten der Europäischen Union mit Europa als Grundlage für eine gemeinsame Zukunft identifizieren, ist es wert, geleistet zu werden. Als Desiderat ist in diesem Kontext auch eine transnationale europäische Kulturpolitikforschung zu nennen. Sie könnte der Kraft der Kultur politisch mehr Gewicht verleihen und die von ihr generierten Forschungsergebnisse und Erkenntnisse könnten somit dazu dienen, die Prozesse hin zu einem gemeinsamen europäischen kulturellen Bewusstsein evidenzbasiert zu begleiten und möglicherweise zu befördern.

Am Schluss wird es darum gehen, dass Europa nicht das verordnete „Projekt der Eliten“ bleibt, sondern die Bürger*innen es wollen, dass Europa als Referenzrahmen ebenso ein Teil ihrer Identität wird, der die regionale und nationale Ebene ergänzt. Sodass letztlich jeder, der die Verantwortung von „mündigen Bürger*innen“ wahrnimmt und seine Stimme abgibt, sich immer zugleich fragt, was diese Entscheidung für seine Region, sein Land und sein Europa bedeutet.

Ein leidenschaftlicher Europäer wie Macron reicht nicht (mehr). Der Handlungsbedarf für eine differenzierte, pluralistische mediale Information darüber, was mit Europa passiert und welche Auswirkungen das auf

jeden einzelnen in Europa hat, ist evident. Ungarn und auch England sind hier leider auf ganz unterschiedliche Weise gute Beispiele. Eine Stimme, die hier neben den stark im nationalen Kontext verhafteten Medienangeboten in den eigenen Ländern eine Metaperspektive eröffnen könnte, wäre ein wertvoller und bedeutender Schritt. Ein Schritt der zeigt, dass die Zukunft in Europa nur gemeinsam eine „goldene“ werden kann. Und zwar nicht nur aus rein rational-utilitaristischen Erwägungen, sondern weil wir – die Völker Europas – viel gemeinsam haben: dieselben Sorgen, Träume, aber auch Probleme, die wir am besten gemeinsam gelöst bekommen. Wir brauchen die sogenannte Publikaive, eine verantwortungsvolle und differenzierte, vierte Gewalt in unseren derzeit vulnerablen Demokratien – vielleicht heute mehr denn je.

Auch Ralph Sina, der Macrons Brief als Moment europäischer Öffentlichkeit definiert hatte, konstatiert, dass es bis dahin auf europäischer Ebene noch ein langer Weg sein könnte (Sina 2019). Wir sollten in Anbetracht der Dringlichkeit keine weitere Zeit verlieren, damit zu beginnen. Das Geld ist immer da, wenn es auch der Wille ist.

Literaturverzeichnis

- Bono (2018): „Europa ist eine Idee, die zum Gefühl werden muss“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 27.8.2018, <https://www.faz.net/aktuell/politik/bono-europa-ist-eine-idee-die-zum-gefuehl-werden-muss-15758163.html> [zuletzt abgerufen am: 17.3.2019].
- Bouhs, Daniel (2018): „Pressefreiheit – Großer Verlierer Europa“, https://www.deutschlandfunk.de/pressefreiheit-grosser-verlierer-europa.2907.de.html?dram:article_id=416467 [zuletzt abgerufen am: 17.3.2019].
- Büchel, Jan (2013): Fernsehen für Europa. Transnationale mediale Öffentlichkeit als kulturpolitischer Auftrag der EU, Frankfurt am Main.
- Europäische Kommission (2017a): „Weißbuch zur Zukunft Europas“, Brüssel, https://ec.europa.eu/commission/sites/beta-political/files/weissbuch_zur_zukunft_europas_de.pdf [zuletzt abgerufen am: 17.3.2019].
- Europäische Kommission (2017b): „Standard-Eurobarometer 88 – Die Mediennutzung in der Europäischen Union“, Brüssel, <http://ec.europa.eu/commfrontoffice/publicopinion/index.cfm/Survey/getSurveyDetail/instruments/STANDARD/surveyKy/2143> [zuletzt abgerufen am: 17.3.2019].
- Europäische Kommission (2018): „Special Eurobarometer 479 – Future of Europe“, Brüssel, <http://ec.europa.eu/commfrontoffice/publicopinion/index.cfm/Survey/getSurveyDetail/instruments/SPECIAL/surveyKy/2217> [zuletzt abgerufen am: 17.3.2019].
- Habermas, Jürgen (1992): Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaates, Frankfurt am Main.

- Macron, Emmanuel (2019): „Brief an die Bürgerinnen und Bürger Europa“, Paris, <http://www.spiegel.de/politik/ausland/emmanuel-macron-brief-an-die-eu-buerger-im-wortlaut-a-1256271.html> [zuletzt abgerufen am: 17.3.2019].
- Sina, Ralph (2019): „Macron fehlen Verbündete für eine EU-Reform“, <https://www.ndr.de/info/sendungen/kommentare/Macron-fehlen-Verbuendete-fuer-eine-EU-Reform,europa926.html> [zuletzt abgerufen am: 17.3.2019].
- Van de Steeg, Marianne (2010): „Theoretical reflections on the public sphere in the European Union: A network of communication or a political community?“, in: Cristiano Bee/Emanuela Bozzini (Hg.), Mapping European Public Sphere. Institutions, Media and Civil Society, London, 31-45.
- Wenders, Wim (2006): „Europa eine Seele geben?“ (Rede auf der Berliner Konferenz „Europa eine Seele geben“ am 18.11.2006), <http://www.eurocult.org/uploads/docs/440.pdf> [zuletzt abgerufen am: 17.3.2019].
- Wenders, Wim (2007): „Die Macht der Bilder“, in: Institut für Auslandsbeziehungen/ Robert Bosch Stiftung (Hg.), Kulturreport Fortschritt Europa, Stuttgart, 143-146.

Blick zurück nach vorn

Warum die Digitalisierung in Kultur und Medien nicht zu mehr gesellschaftlicher Teilhabe führt

Jörg Schumacher

Kultur und Medien gehören zusammen. Das Verhältnis zueinander ist dabei so vielschichtig wie die beiden Begriffe selbst und umfasst Gattungen wie Klang- und Videokunst, Twitter-Romane, klassische Zeitungsfeuilletons oder öffentlich-rechtliche Kulturmagazine im Radio oder Fernsehen, die sich auf die Berichterstattung von Kulturthemen spezialisiert haben. Teilhabe am Kulturleben und Zugang zu Medien sind dabei grundlegende Voraussetzungen, um gesellschaftliches Leben mitzugestalten. Eine weitere Schnittmenge ist die gemeinsame Verortung im Aufgabenbereich des Amtes der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM), das sich seit der ersten rot-grünen Bundesregierung um Themen kümmert, die im föderalen System der Bundesrepublik Deutschland ansonsten weitgehend in der Befugnis der Länder verankert sind. Die Liste der bundeskulturellen Zuständigkeiten hat sich seit 1998 kontinuierlich erweitert. Zur Künstler*innenförderung, der Denkmalpflege und der kulturellen Bildung ist das kulturpolitische Großprojekt „Humboldt Forum“ hinzugekommen. Neben der Förderung der Medienkompetenz und Filmförderung kümmert sich die BKM aber auch um Medienkonvergenz, also den Medienwandel in Zeiten der Digitalisierung.

Vor allem letztere hat in ihrem Ausmaß und ihren gesamtgesellschaftlichen Auswirkungen vor zwanzig Jahren niemand vorhergesehen. Dabei ist es vor allem der digitale Wandel, der die Rahmenbedingungen nicht nur dieser beiden Bereiche gravierend verändert hat. Die alte westdeutsche Medienwelt mit privaten Zeitungen auf der einen und einer übersichtlichen Zahl öffentlich-rechtlicher Radio- und Fernsehstationen auf der anderen Seite hat sich in den letzten 25 Jahren endgültig verabschiedet. Den ökonomischen Druck spüren die Verlage besonders schmerzlich: Ihnen fehlen die sagenhaften Auflagen und Anzeigenerlöse, die das Verlagsgeschäft noch in den 1990ern zu einer Art Gelddruckmaschine gemacht haben, die Öffentlich-Rechtlichen vermissen die Lagerfeuermomente, zu denen sich die ganze Republik vor den Empfangsgeräten versammelte, und kämpfen um ihre Legitimation in einer fragmentierten Medienlandschaft, die sie sich im „Dualen System“ etwa zur Hälfte mit privaten Radio- und Fernseh-

bietern teilen. Die Erscheinungsformen der journalistischen Produkte sind gleichzeitig einander ähnlicher geworden – Texte und Stücke werden kürzer, Schnitte schneller, der Einsatz von Fotos und Bewegtbildern auch für eher konservative Blätter unvermeidlicher Standard. Das „Look-and-feel“ unserer Medien verrät nicht immer das ursprüngliche Kerngeschäft. Fernsehsender präsentieren auf ihren Webseiten Textdossiers, Zeitungsverlage produzieren Audioinhalte als Podcast und Radiosender werben in den sozialen Medien mit Videos um Aufmerksamkeit. Das Vertrauen in die Medien als Indikator gesellschaftlichen Zusammenhalts scheint dabei eher ab- als zuzunehmen. In den sich selbst verstärkenden Einzelöffentlichkeiten der sogenannten Echokammern, wo man auf Algorithmen gestützt nur noch seiner eigenen Meinung und den eigenen Vorurteilen begegnet, herrscht ein freihändiger Umgang mit Wahrheit und Fakten in bisher unbekanntem Ausmaß. Die Präsidentschaft von Donald Trump und das Brexit-Votum können als Ergebnisse dieser Entwicklung gelten. Zwar vertraut die Mehrheit der Deutschen weiterhin den etablierten Medien, wie die 2019 veröffentlichte, repräsentative Langzeitstudie „Medienvertrauen“ des Instituts für Publizistik der Johannes Gutenberg-Universität Mainz belegt (vgl. Johannes Gutenberg-Universität Mainz 2019). Jede*r vierte Bürger*in (25%) in Deutschland hält die Medien aber nicht (mehr) für vertrauenswürdig.

Besonders deutlich wird der Wandel auch, wenn man die Zugangswege zu Kultur und Medien betrachtet. Sie haben sich seit den 1990ern dramatisch vereinfacht. Ein Musikstück aus Australien, eine Bibliotheksrecherche in den USA, ein virtueller Ausstellungsrundgang durch ein chinesisches Museum oder ein live übertragenes Kurator*innengespräch im Nahen Osten, alles ist jederzeit und überall verfügbar. Es scheint, als sei die Welt so eng zusammengedrückt wie nie zuvor. Aber hat der technisch unkompliziertere Zugang zu einem besseren Verständnis für gesellschaftliche Entwicklungen oder mehr kulturelle Teilhabe geführt?

Was sich nicht verändert hat

Als Beitrag für diese Festschrift möchte dieser Text statt auf die Unterschiede einen Blick auf einige Kontinuitäten werfen. Was ist eigentlich gleich geblieben in den letzten 25 Jahren? Hat sich im Bereich der Medien und der Kultur vielleicht weniger verändert als wir auf den ersten Blick denken? Schauen wir zuerst auf das Gebiet der Kunst und Kultur. Kunst bezieht ihre gesellschaftliche Relevanz ganz wesentlich dadurch, dass sie Alternativen zur gesellschaftlichen, ökonomischen oder politischen Gegenwart aufzeigt. Sie schafft individuelle Erlebnisse, die durch ihre Ästhetik das Publikum emotional berühren, irritieren oder verstören. Die Auseinandersetzung mit Kunst ermöglicht länder- und kulturübergreifende Begegnungen wie in der Auswärtigen Kultur-

politik, spielt aber auch national oder innerhalb verschiedener Gruppen einer Stadt eine wichtige Rolle. Überall wird sie von Menschen gemacht, die sich auf künstlerische Art mit sich und ihrer Umwelt auseinandersetzen wollen. Daran hat sich nichts geändert, im Gegenteil: Der Wunsch nach einer gesellschaftlich wirksamen Kunst scheint mit Gruppen wie dem Zentrum für politische Schönheit wieder stärker zu werden. Auch die Rahmenbedingungen für künstlerisches Schaffen sind dabei erstaunlich stabil. Art und Umfang der Finanzierung, die kulturpolitischen Grundstrukturen und auch die Erscheinungsform der Kultureinrichtungen selbst haben sich in den letzten 25 Jahren nicht wesentlich geändert: Museen, Theater, Konzerthallen – trotz einer gewissen Tendenz zu einer kulturellen Zentralisierung auf die Hauptstadt Berlin entstehen bundesweit neue Kulturorte als „Standortfaktoren“, oft mit prägnanter Architektur. Auch die einzelnen Kultursparten vom Tanz über die Literatur bis zum Film erfreuen sich einer erstaunlichen Langlebigkeit und werden nur punktuell durch interdisziplinäre Konzepte (diskursorientierte Theaterarbeit wie in den Münchner Kammerspielen bei Matthias Lilienthal oder durch explizit spartenübergreifende Festivals wie die „Transmediale“ ergänzt. Der staatliche Förderauftrag, der nicht mit politischer Indienstnahme vereinbar ist, ist in Deutschland weiterhin anerkannt. Diese Zweckfreiheit der Kunst wird außerhalb der AfD nicht ernsthaft bestritten. Gleichzeitig besteht weiterhin immer wieder der Wunsch nach einem sekundären Nutzen der Kultur, sei es zur Krisenprävention, zur innergesellschaftlichen Integration oder für die Internationale Entwicklung. Der durch die Digitalisierung erleichterte Zugang zu Kulturprodukten am Computer hat das kulturelle Live-Erlebnis bisher nicht ersetzt. Dieses gewinnt im Gegenteil eher als eine Fortsetzung der digitalen Erfahrung auf anderer Ebene neue Bedeutung. Ein Beispiel hierfür ist die steigende Nachfrage nach Konzerten, die für Musiker*innen zu einer Haupteinnahmequelle geworden sind, auch weil sich die Verkäufe der Tonträger durch die Digitalisierung drastisch reduziert haben.

Wenn wir nun einen Blick auf den Bereich der Medien werfen, ist das Bild nicht grundsätzlich anders. Auch bei den Medien hat das Internet als neue Technik keine Mediengattungen verdrängt, sondern vielmehr ergänzt (sogar der Teletext wird weiter genutzt). Das Konzert im Klub, der Ausstellungsbesuch vor Ort oder das Buch für die Bahnfahrt erfreuen sich weiterhin großer Beliebtheit. Ein immer größer werdender Bildschirm im Wohnzimmer ist in vielen Haushalten genauso wenig wegzudenken wie das Küchengerät oder die Eilmeldung per App auf dem Smartphone. Auch die Arten, wie Medien konsumiert werden, sind nahezu unverändert. Es wird weiterhin audiovisuell gelesen, gehört, gesehen (auch in neuen Bereichen wie der „Augmented Reality“). Insgesamt ist die Mediennutzung in Deutschland 2018 erstmals auf über neun Stunden pro Tag gestiegen (vgl. Verband Privater Medien 2019). Andere Formen der Sinneswahrnehmung wie Riechen,

Fühlen oder Schmecken spielen derzeit noch keine nennenswerte Rolle im Medienkonsum. Konstanten in der Motivation für Medienkonsum sind der menschliche Wunsch, sich über die eigene Wirklichkeit auszutauschen ebenso wie die Neugier auf andere Perspektiven, das Bedürfnis nach Klatsch oder der Wunsch nach Analyse und Hintergrund – sei es aufgrund altruistischen Wissensdursts oder sozialen Distinktionsgewinns für den Smalltalk auf der nächsten Party. Auf diese Weise leisten Medien einen Beitrag zum demokratischen Diskurs nicht nur, indem sie über gesellschaftliche Positionen berichten, sondern indem sie es ihren Leser*innen und Nutzer*innen ermöglichen, sich überhaupt mit anderen Meinungen auseinanderzusetzen. Der New Yorker Journalistik-Professor Jay Rosen hat 2018 nach einem dreimonatigen Aufenthalt in Deutschland und Gesprächen mit über fünfzig Medienvertreter*innen seinen Blick auf den Zustand des Journalismus in Deutschland in einem öffentlichen Brief an deutsche Medienmacher*innen zusammengefasst. Darin beschreibt er den relativen Verlust der Gatekeeper-Funktion der etablierten Medien durch die Digitalisierung, der in den USA bereits viel weiter fortgeschritten ist (vgl. Rosen 2018). Er gibt den deutschen Medienmacher*innen zum Schluss mehrere Anregungen. Die erste lautet: Bleibt cool, distanziert und objektiv. Verteidigt die Demokratie und tretet für die Würde aller Menschen ein. Haltet dieses Spannungsverhältnis aus und macht es produktiv für eure Berichterstattung nutzbar.

Fazit: Technische Entwicklung alleine kann gesellschaftliche Teilhabe weder fördern noch behindern. Es geht um einen sinnvollen, menschlichen Umgang zwischen Journalist*innen und Künstler*innen, Gesellschaft, Publikum und politische Rahmenbedingungen, die Partizipation ermöglichen. Dafür braucht es eine Kulturpolitikforschung, die mit wissenschaftlicher Neugier kritisch und engagiert Erfahrungen aus Theorie und Praxis für Forschung und Debatte nutzbar macht. Hierfür steht Hildesheim und darauf lässt sich wunderbar aufbauen.

Literaturverzeichnis

- Rosen, Jay (2018): „Brief an die deutschen Journalisten“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 02.09.2018. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/jay-rosen-schreibt-einen-brief-an-die-deutschen-journalisten-15765235.html?printPagedArticle=true#pageIndex_0 [zuletzt abgerufen am: 15.03.2019].
- Johannes Gutenberg-Universität Mainz (Hg.) (2019): Langzeitstudie Medienvertrauen. Mainz. <https://medienvertrauen.uni-mainz.de> [zuletzt abgerufen am: 15.03.2019].
- Verband Privater Medien (Hg.) (2019): Mediennutzung in Deutschland 2018. Berlin. https://www.vau.net/system/files/documents/vaunet_medienutzung-2018-publikation.pdf [zuletzt abgerufen am: 15.03.2019].

When the artist claims to be “his/her own government”

On artists’ voices in the making of cultural policies

Meriam Bousselmi

“Denken und Danken sind in unserer Sprache Worte ein und desselben Ursprungs. Wer ihrem Sinn folgt, begibt sich in den Bedeutungsbereich von ‘gedenken’, ‘eingedenk sein’, ‘Andenken’, ‘Andacht.’” (Paul Celan 1958, Auszug aus der Bremer Rede)

In a commencement speech on “Arts and Developments – Parameters for Cultural Policy” at the 17th Cairo Talks on Transformation and Change session which took place on the 24th February 2015, Prof. Dr. Wolfgang Schneider, the head of the Department of Cultural Policy at the University of Hildesheim awarded with the UNESCO Chair in “Cultural Policy for the Arts in Development” has asserted while introducing a quote by the German writer with a Turkish background Feridun Zaimoglu the following statement: “I think it is the artist’s voice, and it’s for me very important as an academic to listen to this artist” (Schneider 2015). His words didn’t fall on deaf ears and I was instantly interested in reflecting how much attention is accorded to artists’ voices in making cultural policies? Are policymakers listening to artists? And if yes, then which ones?

So far, being a writer and theatre director born in Tunisia, I am rather familiar with the (mis-/re) presentation of artists as dreamers commonly discredited for their incapacity to be pragmatic, their uselessness, and even their harmfulness. Rather than recognizing the contribution that artists can bring to the good governance of the public life, they are reproached for having their heads in the clouds, their foot never on the ground, and for being unbelievably crazy! Moreover, it’s not a coincidence that the father of the modern Tunisian short story Ali Douagi, who suffered during his lifetime of marginalisation, introduced a famous proverb in the Tunisian culture summarising the reception reserved for the Tunisian artist or “the artist of misfortune” according to his words. “He lived hoping to have a grape but only after his death, he was given a bunch.” (Madani 2010: 7). No further comment is needed to say how difficult it is still for Tunisian artists to have a say in decisions that concern them even during the current democratic transition.

Yet Tunisia, like all member states of UNESCO, should and could pay more attention to the UNESCO Recommendation on the Status of the Artist, dating from the General Conference, 21st session in Belgrade 1980, which clearly stipulates:

“Member States should endeavour by all appropriate means to secure increased participation by artists in decisions concerning the quality of life [...] and should make it possible for organizations representing artists to participate in the formulation of cultural policies and employment policies, including the professional training of artists, and in the determination of artists’ conditions of work” (UNESDOC 1980, 144).

Indeed, it appears that artists and their representatives could play a major role in regulating the art scene. But despite the fact that in theory these guidelines seem to be so coherent and conceivable, it is nevertheless quite complicated to put them into practice.

It is true that politics and art are intimately linked. Yet today, how is cultural policy set up at national and international level? It is a matter of consultation between the democratically elected political power, the delegations it appoints, the administration on which it relies, and the associated artists it selects. So, who finally rules the cultural affairs locally and internationally? Are artists not placed in the last link of the reflection chain? All the more so as the meaning of the term ‘culture’ goes far beyond the framework of art and creation to embrace very diverse societal phenomena, from tourism to communication. As if arts become not sufficient to (re)connect the world. With the advent of new technologies, a new dynamic of articulation that can be appropriated without specific knowledge has emerged, giving everyone the opportunity to become creative or to claim it. It is such a powerful anthropological change that has upset the hierarchies of the one who performs and the one who watches, the one who speaks and the one who listens.

“Nowadays, the invasion of life by arts is not the exception, but the rule [...]. The incorporation of art within life was once a political project (both for the Left and Right), but the incorporation of life within art is now an aesthetic project, and it coincides with an overall aestheticization of politics” (Steyerl 2012: 110).

How could the artist in this many-sided context participate in the construction and reinvention of cultural policies? Do artists have the appropriate position to subvert establishment notions of what the term “culture” signified, what forms of art should and could receive public funding, where

arts activities should and could take place, who should and could have the opportunity to take part in the process of creation?

Artists: decision-makers or market-tools?

Democracy means that “the people take part in the government” (Tocqueville 1998: 201) according to Tocqueville. This dimension of participation is one in which art and democracy in the true sense of the word go hand in hand. Thinking art is thinking democracy. This has nothing to do with the other forms of political commitments as a unionist, or a militant, or a partisan any artist can display like his/her fellow citizens.

The cultural and artistic milieu, but also more broadly, all the spheres of the social, political, and economic activity, in Europe as in countries in democratic transition like Tunisia face new demands for citizen participation and expression that aim to create a social bond to avoid a society that would lock itself into its imperial decisions taken blindly to the detriment of the growing number of excluded and marginal. It is in this context that we have been witnessing a growing solicitation of artists in the national and international debates about their working conditions, artistic freedom, human rights and the cultural affairs. “Artists are not, and must not feel obligated to be ambassadors in the political sense, but they are voices. And although their voices can often be conflicting and critical of our reality, artists express concerns that politicians may not even dare to raise [...]” (Canada Council for the Arts 2018), said Simon Brault, the director and CEO of the Canada Council for the Arts, in a speaking note at the Cercle France-Amériques. For artists, to be invited to public debates gives them an opportunity to express themselves and share their visions and perspectives about their status and their role in the fight for a better world. They seem little mobilised by the traditional political organisations (parties, unions), but more engaged and advocating for the new social movements (ecology, human rights, feminism, gays and lesbians, refugees, alter-mundialization etc.).

Several political, diplomatic and civil society initiatives unashamedly claim to privilege the voices of artists. First, ignored or rejected, then placed at the peripheries of cultural policies, artists are recently put at the heart of the public debates. This shifting of the status of art and the artist to the centre of the mainstream political concerns and its social and economic valorisation doesn't mean, however, the opening of cultural decision-making processes to artists. Is collaboration between the decision-makers and artists even possible, given that the ambition of the latter is to play the role of anti-establishment dissenters? Are artists doomed to rejection, oblivion or marginalisation by public bodies if they want to remain authentic?

Today, with the reign of political spectacle, the artist is a face but she/he is not a voice at all! Artists are first solicited because of their image because they attract more the audience's attention than others. The events thus gain to be associated with popular figures. Media often plays a huge role in the artist's recognition, visibility and ex/inclusion in the cultural policy debates. That depends on how each society recognises (or not) people as artists and on the international interest that promotes some artists abroad. Three questions then rise: Who controls, who accesses, and who decides what the artists are? Do they exist as a homogeneous group? What kind of cultural policies are able to take into consideration that within the same artistic sector the disparities and the variety of protagonists and activities are often considerable?

The current cultural policies set the guidelines according to which artists are commissioned to play certain roles. These strategies are unbalanced regarding the diversity of artists' perspectives in the local and national contexts. Yet, they are so inflexible and artists, even the most famous, are asked to conform to the frames they draw. Moreover, according to the imperatives of the market, marketing strategies have replaced the aura of the artist, mediators have been sometimes more celebrated than the creators themselves, and artworks were less appreciated for their value than for the arrangement that mediates them. In summary, artists are far from being decision-makers of the cultural policy but mere tools of the market.

Undeniably, the modalities of the artistic work turn to be increasingly precarious: end of sustainable employment, temporary work, fixed-term contracts, generalised flexibility, perpetual questioning of the statutes, substitution of "reputation" for "qualification", new and more fuzzy multi-evaluation funding criteria, networking and lobby competitions (cf. Menger 2002: 35). Far from the sacrificial idealism of the artist opposed to the calculating materialism of work, far from the originality, provocation and un-submission of the creator opposed to the bourgeois devotion to stability of norms and social arrangements, artists are not today in an appropriate position to have a free opinion, and to be able to influence considerably the implementation of cultural policy. They are trapped in the overestimation of their capacity to resist the pressures of the funding bodies and the commissioning programmes which place them in preselected frameworks. There is a huge gap between the artistic discourse based mainly on autonomy, authenticity, disinterestedness, and the reality of the labour market in the artistic field (cf. Lütticken 2010: 146). This contradiction between artists' precarity and the forms of greatness they can mobilise affect their (re)actions and ambitions to play a role in cultural governance.

The artist's voice is no longer understood as a singularity, as an aesthetic and poetic transgression of the established order that has to be heard, but

rather as a response to a public, collective demand based on consensual opinion. As long as the state promotes art and shapes the cultural policies, subversion can only be tremulous. The French art historian Paul Ardenne emphasises in this sense that artists, since the 60s, attempted to conserve a critical voice by adopting “micro-political” objections (cf. Ardenne 2000: 223). Artists are no longer free voices that disturb, they are rather jailbirds of the three Ms: Market – Milieu – Media (cf. Ardenne 2016: 260).

I would even argue that artists are no longer the ones we listen to but the ones who willingly lend themselves to a submissive listening by aligning their discourses and set-ups with the mainstream topics and aesthetics defined by the dominant cultural policies. This consented servitude produced a kind of homogenisation and uniformisation of the artistic field. We are witnessing more and more the proliferation of monolithic production, circulation and promotion systems, consensual and mundane artistic formats, art-consumption models, and prostitutional art which calls for the easiest media celebration.

The current predominant cultural policies are institution-based, strictly formalised, and subjected to technocratic evaluation. They have nothing to do with the instinctive, experimental nature of the artistic activity. And because of that, artists have abandoned their creativity to become rather cultural managers, professional grant seekers and administrators, working on short-term projects and delivering measurable evidence of the social and economic outcome of their work.

In short, we can notice that artists’ voice in making cultural policies has undergone transformations as a track from the idealism that was replaced by the entrepreneurial spirit than the pragmatism. In the three cases, the artist’s voice was used in a merely instrumental fashion. Would it not be more appropriate to rethink cultural policy from the perspective of artists and not from the perspectives of institutions and their official mediators?

When artists bite the hands that feed them

According to Paul Ardenne, the required, accepted or endured restrictions on the artists’ freedom which prevent them from being able to challenge the established cultural policies could be countered by what he calls: a movement of “extitution” (Ardenne 2016: 262). “Extitution” doesn’t mean only deinstitutionalisation. It’s a way of keeping a certain dynamism, not just to substitute one position with another. It is not enough to leave the institution. It is necessary, more effectively, to replace the principle of conditional integration with a culture of permanent deconditioning. It is not about opting for rupture, foolishly or systematically, rather it’s about privileging a dynamic divergence, a constant repositioning.

In other words, claiming the sovereignty of artists and the autonomy of their art constitute the two required conditions to break free from the alienating system and gain a free voice. History has shown that when artists have rebelled fundamentally and frontally against the dominant cultural policies, against the patrons and institutions that decide about their work, art has flourished. For example, if there is a great century of French painting, it is incontestably the nineteenth century (cf. Vauday 2006: 11). It was the epoch of Courbet, who, during his meeting in 1853 with the intendant of Fine Arts, the Count van Nieuwerkerke, who commissioned him a work destined for the Universal Exhibition of 1855, rejected the offer by considering the government as a “private individual”, and proclaimed loudly and proudly: “I am my own government!” (Ten-Doesschate Chu 1996: 107) Courbet went even further in advocating his self-government, and had organised his own exhibition in the Pavilion of Realism which he has set up right next to the official Universal Exhibition of 1855. It was an attempt to build his completely independent artistic status and to establish himself as a public entity in his own right. The project bombed critically and financially.

Courbet has been a radical voice with no half-measures or nuanced opinions. In May 1870, the painter of “The Origin of the World” refused the Legion of Honour, and declared: “My opinions as a citizen preclude me from accepting a distinction that is essentially from the monarchical order. The State is incompetent in art, when it undertakes to reward it usurps the taste of the public.” (ebd.: 334) However later on, Courbet didn’t hesitate to chair the Arts Commission whose main task was to ensure the protection of the arts during the war. He continued this mission as president of the Federation of Artists under the Commune, and intervened even personally against the symbolic destruction of the house of Thiers before being arrested and accused of vandalism while trying to save pieces of art collected by Thiers in order to bring them to the Louvre (vgl. ebd.: 347). In constantly repositioning himself, Courbet asserted his strong independent streak and his exclusive loyalty to art. His unconventionality is also at the origin of his controversy art. “When I stop being controversial, I’ll stop being important” (ebd.: 534), he wrote to his parents in 1852.

The painter of “The Desperate” is not the only dissenter who, by disapproving the prevailing dogmas, has shifted the perspectives in an innovative way. Many artists, regardless their motivation, over the centuries, have made courageous statements against the dominant cultural policies. There is a long tradition of artists who are constantly biting the hands that feed them by claiming that it’s the creator’s duty to denounce injustices. They argue that taking advantage of the state subsidies or perceiving cultural mediators’ favours should neither silence them nor prevent them from expressing themselves freely. It is the case of the Irish-born English

singer-songwriter Elvis Costello. Once he was invited to perform on 17th December 1977 in the famous American late-night live television show Saturday Night Live which often parody contemporary culture and politics, he has suddenly interrupted the performance of the label-approved single (“Less Than Zero”) and started another one (“Radio, Radio”) to denounce the corporate-controlled broadcasting using these lyrics: “I wanna bite the hand that feeds me, I wanna bite that hand so badly...” (Wolkoff 2018). One would think that this insurrection may destroyed his career. On the contrary, it made him famous. Even though he was banned from the show for twelve years. That’s why artists should not be afraid to carry their voices and convictions loud and clear when they have something to say. Even if no one understands. Even if, “they are not the mouths for these ears” according to the expression of Nietzsche (2005: 15).

Most recently, in an open letter released on 9th November 2017 by the shortlisted nominees of the “Preis der Nationalgalerie”: Berlin-based artists Sol Calero, Iman Issa, Jumana Manna, and Agnieszka Polska denounced the cultural policy behind the prize which is giving too much attention to artists’ gender and nationality, and not enough attention to their art¹. The artists’ three-point statement had openly criticised the way the art prize is run regarding its main focus into the art-world’s PR-circle at the expenses of artists’ pecuniary rights. This protest act inside the cultural circle has not been a real stormy moment for the concerned institution. Obviously, no much attention was paid to the artists’ voices condemning their instrumentalisation by the museum in the services of political correctness and sponsorship relations in addition to not paying them a fee. Which confirms, in a way, that the competitive underpinnings of awards alongside biographic exoticisations and exploitations of artists at the national and the international level are the mere production of the current vertical (emphasising hierarchy) cultural policies. Would it not be a more suitable alternative to privilege, as Professor Schneider, a horizontal (valuing equality) cultural policy listening to the artist?

Opening the “third ear”: resonances from Hildesheim UNESCO Chair

Culture is carried by women and men, not just by systems and administrations. This idea seems to be put forward by the UNESCO Chair for Cultural Policy for the Arts in Development at the University of Hildesheim who

1 The full statement of the 2017 nominees: <https://conversations.e-flux.com/t/statement-by-the-shortlisted-nominees-of-the-2017-preis-der-nationalgalerie/7315> [last accessed on: April 25, 2019].

invented its own “third ear” policy. It consists in privileging a better practice of deep listening and paying attention to artists’ voices, and to put in chorus with the other actors of the Cultural Policy (researchers, technocrats, politicians, broadcasters, professional organisations, activists, lawyers...) at an international level, thus promoting plurality and diversity.

Whether in Tunis (within the Research Workshop “Cultural Policy for the Arts in Development” on November 2016), in Wolfenbüttel (within the Research Workshop “Cultural Policy and Arts Education – A First African-European Exchange” on February 2018), or in Berlin (Arts Rights Justice Forum 2017 & 2018), the Hildesheim UNESCO Chair has given me personally the opportunity to become a better listener able to understand the nuances of culture as the very centre of political life and as a project for the future. These international cooperation formats inspire the foundations of a new societal organisation based on the mixing of skills and perspectives beyond geographical borders and identity closure. Scholars are also mediators who resonate with artists’ statements in order to translate them as freely and as fairly as possible. Thus, artists stop feeling alone and speechless in the face of politics.

It’s very important that academia and research on cultural policies remain the tools of intellectual and aesthetic speculation, the essential link of all members of society. Not an isolated and precarious ivory tower, but an important forum that promotes education, diplomacy, sustainability, and human rights. Because we need such spaces where everything is not for sale. Because the communication of knowledge works largely on the mode of giving, and is transmitted gracefully, as in the many informal conversations that constitute a major dimension of scholarly life. Let’s pay a tribute to the voice of the French playwright Jean-Luc Lagarce and remind us that: “We must preserve the places of creation, places of luxury of the thinking, places of the superficial, places where invents what it doesn’t exist, places of question about the past, places of questioning. They are our most beautiful property, our homes, of each and every one” (Lagarce 2008: 24).

Bibliography

- Ardenne, Paul (2000): *L’art dans son moment politique*, Bruxelles.
- Ardenne, Paul (2016): *Heureux, les créateurs? L’art à l’âge postmoderne, ses amis, ses faux amis, ses ennemis*, Lormont/Bruxelles.
- Canada Council for the Arts (2018): “Cultural Diplomacy: giving voice to the arts and culture”, <https://canadacouncil.ca/spotlight/2018/10/cultural-diplomacy-giving-voice-to-the-arts-and-culture> [last accessed on: 25th April 2019].
- Celan, Paul: *Gesammelte Werke*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert, Frankfurt/Main 1986, Bd. 2, 89 und Bd. 3, 185-186.

- Lagarce, Jean-Luc (2008): *De luxe et d'impuissance, Les Solitaires Intempestifs*, Besançon.
- Lütticken, Sven (2010): “Acting on the Omnipresent Frontiers of Autonomy”, in: Oscar Faria/João Fernandes (Eds.), *To the Arts, Citizens!*, Porto, 146 -167.
- Madani, Ezzedine, *Les Œuvres d'Ali Douagi*, éd. Dar El Ebdââ El Arabi, Tunis, 2010, p 7
- Menger, Pierre-Michel (2002): *Métamorphoses du capitalisme*, Paris.
- Nietzsche, Friedrich (2005): *Thus Spoke Zarathustra: A Book for Everyone and Nobody*, New York.
- Schneider, Wolfgang (2015): “Culture Work and the Politics of Art in Egypt and Beyond”, DAAD Cairo, https://www.youtube.com/watch?v=gkfg4kMtlyM&ab_channel=DAADCairo [17:42'-17:57']. [last accessed on: 25th April 2019].
- Steyerl, Hito (2012): “Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life”, in: Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen*, e-flux journal, Sternberg Press, Berlin, 110.
- Ten-Doesschate Chu, Petra (1996): *Correspondance de Courbet*, Paris.
- The full statement by the Shortlisted Nominees of the 2017 Preis der Nationalgalerie: <https://conversations.e-flux.com/t/statement-by-the-shortlisted-nominees-of-the-2017-preis-der-nationalgalerie/7315> [last accessed on: 25th April 2019].
- Tocqueville, Alexis de (1998): *Democracy in America*, Wordsworth Classics of World Literature, Ware, Hertfordshire.
- UNESDOC, UNESCO Digital Library (1980): “Records of the General Conference, 21st session, Belgrade, 23rd September to 28th October 1980”, v. 1: Resolutions, 144: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114029.page=144> [last accessed on: 25th April 2019].
- Vauday, Patrick (2006): *La décolonisation du tableau: Art et politique au XIXe siècle: Delacroix, Gauguin, Monet*. Front Cover. Éditions du Seuil.
- Wolkoff, Julia (2018): “10 Artists Who Rebelled against the Patrons and Institutions That Supported Their Work”, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-10-artists-rebelled-patrons-institutions-supported-work> [last accessed on: 25th April 2019].

Struktur und Format

Überlegungen und Gedanken zur Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik

Christina Holland

Wurde das Thema Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik lange als Stiefkind (vgl. Bauer 2015: 409) der Forschung bezeichnet, so sind in den letzten Jahren zahlreiche Arbeiten zu diesem Thema hinzugekommen. Dies ist auch und nicht zuletzt Prof. Dr. Wolfgang Schneider und seinem Institut für Kulturpolitik an der Universität Hildesheim zu verdanken. Kulturpolitik wird hier nicht nur als Innen-, sondern auch als Außenkulturpolitik verstanden.

Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik ganz allgemein? Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik als Programmarbeit? Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik als Instrument? Nein, Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik als Struktur, das soll die Fragestellung des vorliegenden Artikels sein. Wie ist Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik organisiert? Wie ist Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik aufgebaut? In welchen Formaten findet Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik statt?

Ziel des vorliegenden Artikels ist es, Gedanken zur Erarbeitung des Forschungsfeldes Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik und seiner Strukturen zu formulieren und in ersten Ansätzen zu skizzieren sowie Fragen zu Formaten zu stellen und Überlegungen zur Theorienbildung im Forschungsfeld Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik zu diskutieren.

Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik – was soll das sein?

Die Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik hat seit der Neugründung der Bundesrepublik Deutschland 1945 unterschiedliche Phasen durchlaufen. Zunächst ging es um das Ansehen und den Wiederaufbau der Bundesrepublik Deutschland, um Aussöhnung und Wiederannäherung. Bis in die 1970er-Jahre war die Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik vielfach Kulturpräsentation und Kulturexport. Mit der Enquete-Kommission 1970 wurde Kulturpolitik und damit dann auch Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik neu definiert. Der Kulturbegriff an sich wurde neu erarbeitet, die Praxis kritisch in Frage gestellt, die Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik zum festen Bestandteil der außenpolitischen Diskussion. In den 2000er-Jah-

ren prägten die Schlagworte Dialog und Zweibahnstraße das Verständnis Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik (vgl. Maaß 2005: 23ff).

Das Auswärtige Amt definiert Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik wie folgt:

„Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik (AKBP) bildet neben den politischen und wirtschaftlichen Beziehungen die ‚dritte Säule‘ der deutschen Außenpolitik. Sie ist eines ihrer nachhaltigsten und sichtbarsten Instrumente: Kultur- und Bildungsangebote erreichen die Menschen in den Partnerländern Deutschlands unmittelbar und legen so ein breites Fundament für stabile internationale Beziehungen.“ (Auswärtiges Amt 2019)

Kultur und Bildung sollen als nachhaltige und sichtbare Instrumente die Menschen in den Partnerländern direkt und unmittelbar erreichen. Kultur und Bildung sollen Fundament und Stabilitätsgarant internationaler Beziehungen sein. Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik ist heute nicht mehr nur klassischer Kulturaustausch respektive Kulturkontakt, sondern auch Krisenprävention und Friedensstifter, Kulturarbeit ist Wertevermittlung – so der deutsche Ansatz und Anspruch Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik.

Die Definition und Interpretation dessen, was Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik ist, sind somit vielfältig. Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik wird verstanden als Austausch von Kultur im internationalen Kontext, als gemeinsamer Schaffensprozess von kulturellem Engagement, als Bildungsaustausch oder auch Bildungsauftrag. Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik ist gemeinsame Produktion, ist Koproduktion.

Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik – was ist das tatsächlich?

Die Definition des Auswärtigen Amtes ist klar und doch lässt sie viel Spielraum. Daher die Frage, was ist Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik oder was ist Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik nicht? Im Zeitalter von Globalisierung und Digitalisierung gibt es fließende Übergänge von Strukturen, Bereichen und Ebenen. Wir wissen um das Wirken unterschiedlicher Bereiche. Kultur ist unglaublich facettenreich. Es soll aber auch nicht so weit gegangen werden, dass Kultur alles ist. Eine Abgrenzung und vor allem Definition ist wichtig, wenn wir von Kultur als Forschungsfeld sprechen und das nicht nur im Sinne eines engen und eines weiten Kulturbegriffs, sondern auch aus Sicht des Kulturverständnisses an sich. Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik ist nicht Instrument, Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik ist auch nicht Mittel zum Zweck – weder für Wirtschaft, noch

für Politik. Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik muss alleine für sich stehen, alleine wirken, und zwar auf Augenhöhe mit Politik und Wirtschaft.

Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik – wie ist sie organisiert?

Die deutsche Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik ist in ihrer Organisation vom sogenannten Trägerpluralismus geprägt. Kulturarbeit im Ausland findet nicht allein über das Auswärtige Amt statt, sondern über viele unterschiedliche zivilgesellschaftliche Organisationen, die sogenannten Mittlerorganisationen. Mit anderen Worten: Das Auswärtige Amt koordiniert und steuert das kulturelle Engagement Deutschlands im Ausland, umgesetzt wird es aber durch unterschiedliche, unabhängige Organisationen.

Diese Netzwerkstruktur geht auf die Gründung der Bundesrepublik Deutschland zurück. Die Gründungsväter waren bestrebt, der im deutschen Faschismus erfolgten Instrumentalisierung von Kunst und Kultur mit einer Neuausrichtung deutschen kulturellen Engagements nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell entgegenzuwirken. Im Vergleich zu anderen europäischen Staaten organisiert sich deutsche Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik demnach stark über Netzwerke.

Mittlerorganisationen sind zum Beispiel das Goethe-Institut, das ifa (Institut für Auslandsbeziehungen), der Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD) aber auch Stiftungen wie die Robert-Bosch-Stiftung und Vereine wie das Deutsch-Russische Forum. Weitere Kulturmittler sind Medienvertreter wie zum Beispiel die Deutsche Welle sowie die zahlreichen Partnerschaften, sei es über Bildungseinrichtungen wie Schulen und Universitäten, oder auch über Städte und Regionen.

Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik – wie ist sie strukturiert?

Die Strukturen, in denen Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik stattfindet, sind dem Trägerpluralismus und der Dezentralisierung des kulturellen Engagements entsprechend vielfältig. Das Goethe-Institut als *das* Kulturinstitut deutschen kulturellen Engagements im Ausland, verfügt mit seinen Instituten vor Ort über einen sehr hohen Organisationsgrad. Dabei sind die Strukturen weltweit unterschiedlich. Es gibt Institute, die neben den allgemeinen Büroräumlichkeiten auch über Sprachlernräume sowie über Veranstaltungsräumlichkeiten verfügen. Andere Institute hingegen verfügen lediglich über eine Bürostruktur. Die Stiftungen verfügen vielfach über Büros, die die Arbeit vor Ort steuern und umsetzen. Entsprechend der

Struktur der Akteur*innen vor Ort kann kulturelles Engagement umgesetzt werden. Die Vielfaltigkeit des kulturellen Austausches im Rahmen der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik ist folglich groß.

Ausschlaggebend für das Engagement deutscher Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik ist das umfangreiche Netz des Trägerpluralismus. Hier tragen die Institute, Stiftungen oder auch die Städtepartnerschaften zu einem großen Ganzen bei, meist unter der Leitung des Auswärtigen Amtes oder des Goethe-Instituts. Sie ermöglichen die Umsetzung unterschiedlichster Formate.

Die rudimentäre Aufzählung an sich zeigt bereits die Bandbreite an Organisationen und die damit einhergehende Struktur, die einmalig ist im Vergleich zu anderen Staaten. Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik ist folglich ein weites Feld an kulturellem Engagement. Die damit verbundenen Möglichkeiten für den bilateralen Austausch sind groß und das nicht nur aufgrund der Struktur, sondern aufgrund der damit verbundenen, unterschiedlich umsetzbaren Formate. Und doch ist es zugleich auch eine Herausforderung, die unterschiedlichen Akteur*innen zusammen zu bringen, zu dem was Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik möchte, was ihre Ziele sind.

Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik – in welchen Formaten findet sie statt?

Die Formate deutscher Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik sind ebenso verschieden wie ihre Strukturen. Während beispielsweise die Programmarbeit, die Spracharbeit und die Bildungsarbeit kontinuierlich in festen oder mobilen Formaten umgesetzt werden – und das, je nach Standort, zum Teil bereits seit Jahrzehnten –, gibt es auch zahlreiche mobile und temporäre Formate wie Festivals, Kulturwochen und Kulturjahre.

Dadurch wird kulturelles Engagement nicht nur unter dem Aspekt des Austausches zweier Staaten umgesetzt, sondern aufgrund der Breite an Formaten auch in ganz unterschiedlicher Tiefe: vom klassischen Kino-Festival bis zur Halbjahres-Residenz, von Konzerten bis zu Koproduktionen vor Ort im Gastland oder auch in Deutschland. Zudem hat es sich die deutsche Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik zum Ziel gesetzt, das Zusammenspiel von Innen- und Außenkulturpolitik auszubauen. Erste Überlegungen zu Formaten sind mit dem Haus der Kulturen der Welt in Berlin bereits umgesetzt worden.

Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik – in anderen Ländern?

Der Blick soll jedoch nicht nur auf Deutschland gerichtet sein. Wie sieht es in den Nachbarländern aus? Wie sieht es in Europa aus? Wie wird Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik in anderen Ländern umgesetzt? Wie sind dort die Strukturen? Welche Formate gibt es dort?

Ganz allgemein kann festgehalten werden, dass Frankreich und auch Großbritannien – im Gegensatz zu Deutschland – stärker zentral organisiert sind, sowohl hinsichtlich ihres Aufbaus wie auch ihrer strategischen Ausrichtung. Konzepte und Papiere kulturellen Engagements werden vom Außenministerium festgelegt, Strukturen laufen dort zusammen, teilweise in Personalunion mit der Diplomatie.

Zudem ist die Rolle der Kultur sehr unterschiedlich definiert. Großbritannien zum Beispiel legt einen sehr starken Fokus auf das Thema Branding – Nation Branding, das heißt, wie kann die Marke „UK“ im Ausland promotet werden. Frankreich wiederum ist in seiner Kulturarbeit im Ausland stark auf die Förderung der eigenen Sprache ausgelegt; Institute sind somit in ihrer Struktur und den vor Ort umgesetzten Formaten stark mit der Spracharbeit gekoppelt.

Dennoch weisen die im Ausland ansässigen Kulturinstitute im Allgemeinen Parallelen auf. Was ganz aktuell dazu geführt hat, gemeinsame Institute zu gründen und paritätisch zu besetzen – noch nicht im Rahmen eines europäischen Kulturinstituts, aber auf bilateraler Ebene, so u. a. in Erbil, Rio de Janeiro oder Palermo. Hier entstehen zwischen dem Goethe-Institut und dem Institut Français gemeinsame Häuser mit eng verwobenen Projektstrukturen. Weitere sollen folgen.

Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik – wie kann sie beforscht werden?

Nach thematisch inhaltlichen Überlegungen im Bereich Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik gilt es nun, danach zu fragen, wie dieses Feld ganz allgemein zu beforschen ist. Wie kann oder könnte eine wissenschaftliche Bearbeitung des Themas Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik aussehen?

Ansätze und damit einhergehende Instrumente für die Bearbeitung gibt es sehr unterschiedliche. Es gibt Ansätze, die das Thema unter dem Aspekt der Frage nach Kultur an sich beleuchten. Was ist Kultur, was verstehen wir unter Kultur und was ist der Kulturbegriff in der inländischen Diskussion und was in der Diskussion im Ausland? Anschließend an die Frage der Kultur gilt es, die Frage nach der Politik zu stellen und das dann nicht

nur im nationalen, sondern auch im internationalen Kontext. Es wäre aber auch denkbar, Ansätze aus anderen Fachbereichen mit einfließen zu lassen und somit das Thema Kulturpolitik im Allgemeinen um Ansätze aus anderen Disziplinen zu erweitern. Am naheliegendsten sind natürlich politische Theorien, trägt Kulturpolitik diese doch bereits in ihrem Namen. Hier sind verschiedene Ansätze denkbar: Kulturpolitik als Teil internationaler Beziehungen oder auch Kulturpolitik unter dem Aspekt zwischenstaatlicher Vernetzung und Länderstrategien. Denkbar wären aber auch betriebswirtschaftliche Theorien und Ansätze, die kulturelles Engagement unter dem Aspekt des Marketings oder des Kulturmanagements analysieren. Weitergedacht kann Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik zudem auch mit dem Fokus auf Institutionalisierung und Strukturierung und einer damit verbundenen Organisationsanalyse betrachtet werden.

Im Anschluss an die Frage nach möglichen Ansätzen zur Beforschung des Feldes Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik soll auch nach den Instrumenten gefragt werden. Hierbei wäre ein klassischer Ansatz, das Feld über die Analyse von Dokumenten, Jahresberichten und Beschlüssen zu beforschen und die Fragestellung zu konkretisieren. Möglich wäre es aber auch, das Thema über eine teilnehmende Beobachtung der Strukturen an sich oder über Expert*innengespräche mit beteiligten Personen aus den Strukturen zu bearbeiten. Zudem wäre es denkbar, über ein eigenes Forschungsengagement zu schreiben oder über eigene zu entwickelnde Formate in der Praxis, die nach der Umsetzungs- und Realisierungsphase dann zu theoretischen Ableitungen führen und somit eine Theorie direkt aus dem Arbeitsprozess bilden und ableiten lassen.

Die Überlegungen zeigen, dass die Konkretisierung einer Fragestellung und Erarbeitung eines Themas nicht nur als Interessensgegenstand an sich zu sehen sind, sondern auch als weitere Ergänzung der Forschung im Feld Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik. Die Ergebnisse zu Aufbau, Struktur und Format können in eine Theorienbildung einfließen. Denn auch wenn eine Theorie zunächst einmal als geschlossen zu betrachten ist, so ist sie doch erweiterbar und ergänzbar. Eine Überführung der Theorie in die Praxis kann zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen führen. Die Theorie ist der Raum, in dem sich die Praxis bewegt. Die Praxis findet dabei theoriegleiche und theorieferne Umsetzungsformate. Forschung kann und muss in viele Richtungen gedacht und in unterschiedlichen theoretischen Konstrukten analysiert werden.

Wolfgang Schneider und das Institut für Kulturpolitik an der Universität Hildesheim geben Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik mit ihren Seminaren, Vorlesungen, Forschungskolloquien und Publikationen nicht nur ihren Platz in Lehre und Wissenschaft, sondern mit ihren vielen Kooperationen und Kontakten sowie Forschungsgruppen und Fachbereichen

auch die Möglichkeit, die vielschichtigen theoretischen Überlegungen in die Praxis zu übertragen.

Literaturverzeichnis:

Auswärtiges Amt (2019): „Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik“, <https://www.auswaertiges-amt.de/de/aussenpolitik/themen/kulturdialog/-/212802> [zuletzt abgerufen am: 27.04.2019].

Bauer, Gerd Ulrich (2015): „Kein Stiefkind mehr – Die Auswärtige Kulturpolitik in Forschung und Lehre“, in: Kurt-Jürgen Maaß (Hg.), Kultur und Außenpolitik: Handbuch für Wissenschaft und Praxis. 3. Auflage, Baden Baden, 409-415.

Maaß, Kurt-Jürgen (2005): „Ziele und Instrumente der Auswärtigen Kulturpolitik“, in: Kurt-Jürgen Maaß (Hg.), Kultur und Außenpolitik. Handbuch für Studium und Praxis. 1. Auflage, Baden Baden, 23-30.

Fair Cooperation

Von der Beobachterin zur Forscherin zur Handelnden

Annika Hampel

„Sage es mir, und ich werde es vergessen. Zeige es mir, und ich werde es vielleicht behalten. Lass es mich tun, und ich werde es können.“ (Konfuzius)

Das obige Zitat höre ich immer öfter in öffentlichen Reden und Vorträgen, jedes Mal spricht es mich aufs Neue an. Der Grund hierfür liegt auch in meinem Weg von der Beobachterin zur Forscherin zur Handelnden in Bezug auf Fair Cooperation.

Während meiner Praktika an den Goethe-Instituten in Ghana und Bolivien habe ich internationale Kooperationen begleiten und beobachten dürfen. Das war im Jahr 2007. Deren „Innenleben“ faszinierte mich von da an. Später, ab 2011, habe ich am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim internationale Kooperationen in der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik (AKBP) erforscht. Eine der theoretischen Grundlagen meiner Untersuchung war die UNESCO-Konvention von 2005, welche die vermehrte Zusammenarbeit zwischen Partner*innen des sogenannten „Globalen Südens“ und des „Globalen Nordens“ fordert. Ebenso adressieren die Sustainable Development Goals in ihrem Ziel Nr. 16 „fair, peaceful and inclusive communities“ für die Weltgesellschaft und in ihrem Ziel Nr. 17, dass globale Partnerschaften zwischen Regierungen, aber auch zwischen zivilgesellschaftlichen Gruppen gestärkt werden müssen. In der Untersuchung von (Macht-)Strukturen und Prozessen innerhalb von vornehmlich deutsch-indischen Partnerschaften stieß ich auf folgende Schlüsselerkenntnisse, die ich hier kurz skizzieren möchte.

Vertrauen ist Voraussetzung einer jeden Kooperation. Vertrauensaufbau braucht Zeit. Kooperationen werden oftmals im Rahmen von begrenzten, kurzfristigen Projekten eingegangen. Diese Projektnatur widerspricht vehement der Kooperationsbasis bzw. -voraussetzung, denn Kooperationen brauchen Zeit und Raum. Raum und Zeit, bspw. um sich in den jeweiligen Lebens- und Arbeitswelten kennenlernen und miteinander experimentieren zu können, wiederum kosten Geld. Geld, welches dem Prozess dienlich sein muss und damit die praktizierte Projektförderung ad absurdum führt; unter anderem weil aus den internationalen Kooperationen kostbare Verbindungen und inspirierende künstlerische Arbeiten hervorgehen, die am

Projektende eben nicht zu Ende sind oder auch dem Publikum „hier“ und „dort“ nicht vorenthalten werden dürfen.

Das Geld oder Kapital ist jedoch nur sehr begrenzt verfügbar. Oftmals zwingt die Kooperationsfinanzierung zur übereilten Herstellung eines vorzeigbaren Resultats. Der eigentliche Kooperationsprozess – mit der Annäherung der Partner*innen und dem Austragen von Dissensen untereinander – muss übergangen werden. Damit wird das Potenzial von Kooperationen, ein vertieftes Fremd- und Selbstverstehen, verschenkt. Austausch und Dialog – Grundidee der internationalen Kooperationen – finden demnach keineswegs oder höchst oberflächlich statt. Sogenanntes Seed Money, auch Wagniskapital genannt, zum Ausprobieren einer Kooperation ist eine meiner Empfehlungen: Mit einer kleinen Summe Kapital können Partner*innen miteinander experimentieren und ihre Kooperationsidee einige Wochen erproben. Nach dieser Phase entscheiden die Kooperierenden gemeinsam mit ihren Förder*innen, ob die Weiterführung der Partnerschaft sinnvoll ist oder nicht. Wird die Zusammenarbeit eingestellt, ist nur ein geringer Geldbetrag ausgegeben. Wird die erprobte Kooperationsidee mit einer vollwertigen Förderung realisiert, erhöht sich durch die Probephase, in der Vertrauen ineinander aufgebaut und Kenntnis übereinander gewonnen werden konnten, ihr Potenzial für eine gelingende und nachhaltige Zusammenarbeit. Aber es ist auch festzuhalten: Partielles Scheitern wohnt fast jeder Kooperation inne. Aus dem Scheitern in ihrer Zusammenarbeit erzielen die Akteur*innen den höchsten Lernerfolg. Scheitern ist demnach wertvoll. Doch Scheitern wird nach wie vor oftmals tabuisiert, da alle Projekte gegenüber den Förder*innen als Erfolg dargestellt werden müssen, um eine weitere Förderung erfolgreich beantragen zu können. Daher ist eine weitere meiner Empfehlung: Sprecht miteinander über das Scheitern. Scheitern darf nicht weiter tabuisiert werden, für die Fortentwicklung zukünftiger Kooperationsgestaltung.

Etablierte Förderstrukturen als Hindernis für „Augenhöhe“

Selbstverständlich – aber auch das Selbstverständliche muss einmal ausgesprochen werden – ist die Herkunft und damit auch das Management des Geldes, die Verantwortlichkeit für die Fördermittel, das größte Hindernis für die gewünschte und vielfach zitierte „Augenhöhe“ in einer internationalen Kooperation. Wäre die Augenhöhe zweifelsfrei vorhanden, würden wir sie nicht so oft explizit benennen (müssen), wenn wir von Dialog, Partnerschaft und Kooperationen oder Koproduktionen sprechen. Augenhöhe ist ein „guiding light“, wie ein deutsch-indisches Künstler*innen-Team es ausdrückte. Sie wird angestrebt, aber selten erreicht und wenn dann nach

jahrelanger Zusammenarbeit mit Reibungen, Auseinandersetzungen, Konflikten, Missverständnissen.

Am Ende meiner Studien war eindeutig klar, was für einen echten Dialog auf Augenhöhe unter gleichberechtigten Akteur*innen zu tun ist, für eine Fair Cooperation, wie ich meine Forschung benannt habe¹: Die finanzielle Schieflage muss in der Kooperation thematisiert werden. Der „Globale Süden“ muss seinen materiellen Beitrag leisten. Das heißt, die Fördergelder des „Nordens“ müssen auch Partner*innen des „Globalen Südens“ zugänglich gemacht werden. Antragsberechtigt für eine Förderung sind im Idealfall *beide* Partner*innen, sowohl im „Norden“ als auch im „Süden“. Es bedarf also eines radikalen Paradigmenwechsels in unserem Fördersystem: Nur dann ist es möglich, dass die Gelder einer Kooperation gemeinsam von allen Beteiligten gemanagt und verwaltet werden können. Beide bzw. alle Partner*innen müssen für die Gelder Verantwortung übernehmen.

Nach unterschiedlichen beruflichen Stationen arbeite ich nun selbst in einem Projekt der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik mit Partner*innen des „Globalen Südens“, nämlich aus Ghana in Westafrika. Die Kooperation mit dem afrikanischen Kontinent ist „en vogue“, bspw. gespeist durch die Migrations- und jüngst durch die Restitutionsdebatte. Gleichzeitig wird Afrika als „Kontinent der Zukunft“ gesehen (vgl. Grüters/Müntefering 2018: 11). Ghana, mit seiner relativ stabilen politischen und wirtschaftlichen Lage, zählt sicher zu den favorisierten Partnerländern.

Das deutsch-ghanaische Wissenschaftsprojekt, welches ich an der Universität Freiburg zurzeit koordiniere, ist das Maria Sibylla Merian Institute for Advanced Studies in Africa (MIASA).² Ziel dieses vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderten Projekts (es gibt bereits Merian-Zentren in Indien, Brasilien, Mexiko; weitere Merian-Zentren sind in China und in der MENA-Region in Planung) ist die Internationalisierung der Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften, indem ein Institute for Advanced Studies, ein internationales und interdisziplinäres Forschungskolleg, auf dem Campus der University of Ghana, unserem strategischen Partner in diesem Unterfangen, aufgebaut, entwickelt und etabliert wird. Nach zwölf Jahren soll es, mit Auslauf der deutschen För-

-
- 1 „Fair Cooperation. Partnerschaftliche Zusammenarbeit in der Auswärtigen Kulturpolitik“ (2015, Springer Verlag) wurde zweifach ausgezeichnet, in Deutschland vom Institut für Auslandsbeziehungen (ifa) in Stuttgart mit dem ifa-Forschungspreis Auswärtige Kulturpolitik und auf europäischer Ebene von ENCATC (European Network of Cultural Administration Training Center) in Brüssel mit dem ENCATC Research Award on Cultural Policy and Cultural Management.
 - 2 Weitere Informationen über MIASA siehe hier: <https://www.ug.edu.gh/miasafrica/> [zuletzt abgerufen am: 27.04.2019].

derung, an diesen Partner übergeben werden. MIASA hat die Chance, zu einem Exzellenzzentrum der „Humanities and Social Sciences“ im Themenschwerpunkt „Sustainable Governance“ zu werden, unter Beteiligung von renommierten Forscher*innen und jungen Wissenschaftler*innen ab Postdoc-Level vom europäischen und afrikanischen Kontinent. Momentan ist das Projekt in der Vorphase (von März 2018 bis August 2020). Nach einer positiven Evaluierung im Winter 2019/20 schließt sich ab Herbst 2020 eine Förderhauptphase von sechs Jahren an, der dann eine dreijährige Endphase folgt. Demnach ist das Projekt ein langfristig angelegter, auf Nachhaltigkeit ausgelegter Austausch. Neben der interdisziplinären Forschung ist dem gemeinsamen Vorhaben Folgendes wichtig: der Abbau globaler Wissensasymmetrien, von der eurozentrischen Theorienbildung hin zu „African Knowledge Production“ sowie eine Überwindung der Spaltung zwischen anglo-, luso- und frankophoner Wissens- und Wissenschaftskultur. Die Instrumente von MIASA sind dabei u. a. interdisziplinäre Forschungsgruppen, individuelle Fellowships, Konferenzen und Workshops, Summer Schools sowie Open Access-Publikationen. Der Transfer der wissenschaftlichen Erkenntnisse in die reale Welt wird bspw. durch sogenannte Policy Fellows – Entscheidungsträger*innen aus Politik und Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur – und öffentliche Vorträge gesichert.

Die University of Ghana ist die älteste und größte der staatlichen Universitäten in Ghana. Sie liegt zwölf Kilometer nordöstlich von Accra in dem Vorort Legon. An der Universität sind etwa 40.000 Studierende eingeschrieben. Sie gilt als eine der fachlich und wissenschaftlich führenden Universitäten auf dem afrikanischen Kontinent, in starker Konkurrenz zu den südafrikanischen Universitäten. Die University of Ghana hat elf Fakultäten und vier Colleges. MIASA ist ein eigenständiges und eingetragenes Institut an der University of Ghana im College Humanities and Social Sciences. Damit ist die Natur des zeitlichen Projekts, von Deutschland gefördert, bereits aufgehoben.

Der Abgleich von Theorie und Praxis

Mein Konzept von Fair Cooperation ist in Indien entstanden. Im Sinne der vergleichenden Wissenschaft möchte ich nun die Stimmen afrikanischer Akteur*innen im afrikanischen Kontext zu diesem Konzept hören und ihre Perspektiven in meine weitere Forschung einfließen lassen. Hält meine Theorie, halten meine Handlungs- und Gestaltungsempfehlungen hier auch stand? Es ist der berühmte „Reality Check“: Wie steht es um unsere ghanaisch-deutsche Partnerschaft nach fast einem Jahr?

Der Dialog auf Augenhöhe ist auch in diesem Projekt das leitende Prinzip. Die Auseinandersetzung mit der Augenhöhe damals während meiner

Promotion hilft mir heute bei der Beziehungsgestaltung. Doch der Weg zu Fair Cooperation ist herausfordernd, trotz des Wissens um die zu etablierenden Prozesse und Strukturen. Dabei arbeite ich täglich aufs Neue an einem vertrauens- und respektvollen Austausch mit meinen ghanaischen Partner*innen.

Wo stehen wir nach einem Jahr Aufbau- und Strukturarbeit? MIASA ist strukturiert mit einer gewissen Anzahl an Positionen und Gremien wie bspw. den akademischen Direktor*innen und den akademischen Koordinator*innen jeweils auf ghanaischer und deutscher Seite, dem Academic Advisory Board mit zwölf internationalen und interdisziplinären Mitgliedern und dem Executive Council mit neun Mitgliedern. Sie alle müssen zueinander in Beziehung gesetzt werden, Aufgaben und Verantwortungen sind klar zu verteilen, Prozesse untereinander sind zu etablieren. Das erste Jahr haben wir dazu genutzt, um uns gegenseitig kennen und in unseren jeweiligen Kontexten – Lebens- und Wissenschaftswelt – verstehen zu lernen, Verständnis füreinander und Vertrauen ineinander aufzubauen und zu vertiefen. Es wurden rechtliche Fragen geklärt, Kooperationsverträge unterzeichnet, Personal für die offenen Posten rekrutiert. MIASA wurde feierlich mit 300 Gästen in Accra eröffnet und wir haben vor allem Öffentlichkeitsarbeit bzw. Public Relations-Arbeit bei Wissenschaftler*innen und potenziellen weiteren sowie bestehenden Förder*innen betrieben. Die Sprachhindernisse bspw. zwischen anglophonen und frankophonen Doktorand*innen und Wissenschaftler*innen haben wir mit einem Übersetzer*innenteam überwunden. „Wer will was, wozu und wie?“ (Hampel 2015: Kap. 7.2) lautet eine Frage, die sich alle Partner*innen wiederholt stellen (müssen und sollten): Die Vorphase von MIASA ist eine Probe-phase. Das geplante Vorhaben wird erprobt, „best practice“ und „lessons learned“ identifiziert und in die Evaluierung eingespeist. Daraus entwickelt sich dann der Antrag für die Hauptphase. Bleiben alle Partner*innen dabei? Benötigt es weitere Partner*innen? Welchen spezifischen Beitrag leiste ich für dieses Projekt? Welchen „Mehrwert“ habe ich? Teils unbequeme Fragen, denen gerne aus dem Weg gegangen wird, die aber offen zur Sprache kommen müssen.

Eines ist auch bei diesem Projekt evident: Solange sich die paternalistischen Finanzstrukturen nicht ändern, die Finanzierung im Millionenbetrag von deutschen Förderorganisationen – exklusiv – an den deutschen Partner inklusive aller damit einhergehenden Verantwortlichkeiten geht, gibt es keine Augenhöhe. Die University of Ghana ist eine starke Partnerin: Sie hat eine beträchtliche Summe Kapital für das Projekt aufbringen können (bspw. indem sie einen Bungalow für das Institute for Advanced Studies auf dem Campus gebaut hat, Personal für den Betrieb des Instituts einstellt oder freigestellt hat) und sie ist exzellent in Lehre und Forschung. Wir

fordern von den Partner*innen des „Globalen Südens“, Verantwortung zu übernehmen; sie fordern, sich in das Kooperationsvorhaben einbringen zu können. Doch das Hauptkapital, welches das Projekt ermöglicht, wird vom deutschen Förderer an den deutschen Partner übermittelt, mit gleichzeitiger Übertragung der Mittelbewirtschaftung, womit auch die heiß umkämpften Projektpauschalen, im deutschsprachigen Raum fast ausschließlich als „Overhead“ betitelt, gänzlich in die deutschen Infrastrukturen einfließen. Beim ghanaischen Partner kommen keine Projektmittel an. Das widerspricht dem Ziel der AKBP, in den Ländern des „Globalen Südens“ den Aufbau von Infrastruktur zu unterstützen.

Außerdem besteht die Gefahr, dass der deutsche Partner „alleinherrschend“ die Mittel und die Arbeitsagenda dominiert. Bestimmt der ghanaische Partner gleichberechtigt mit, was unser angestrebtes Ziel ist (insbesondere vor dem Hintergrund, dass MIASA nach der maximalen Förderdauer von zwölf Jahren vollständig in die Strukturen der University of Ghana übergegangen sein soll), kann er nur über die deutschen Parteien seine Aktivitäten einbringen und Unkosten begleichen bzw. geltend machen. Das ist eine Beziehung, die an ein Eltern-Kind-Verhältnis erinnert, mit monatlicher Taschengeldauszahlung, nicht aber an eine gleichberechtigte Partnerschaft.

So ist also erkenntlich: Es gibt Herausforderungen, die bei bester Absicht kaum zu überwinden sind. Andere Hürden haben wir bereits überwunden, aufgrund intensiver Kommunikations- und Reflexionsarbeit plus einem ordentlichen Schuss Pragmatismus und Kritikfähigkeit am eigenen System sowohl auf Landes- als auch auf Bundesebene. Wir – die deutschen und ghanaischen Kolleg*innen – lernen voneinander und miteinander bei der (Weiter-)Entwicklung unserer Verbindung. Ich wünsche mir, dass ich am Ende des Projekts hier von einer Fair Cooperation sprechen kann.

Für den Transfer und die gegenseitige Verortung (vgl. Hampel 2015: Kap. 7.7, 7.8) des Maria Sibylla Merian Institute for Advanced Studies in Africa wird an der Universität Freiburg in den kommenden Monaten ein Europäisches Afrika-Zentrum für Transregionale Studien etabliert.

Wie kann die Symmetrie in unseren transnationalen Beziehungen Realität werden? Diese Frage habe ich mir zu Beginn meiner Forschung gestellt. Damit habe ich die Praxis deutsch-indischer Kooperationen der Künste und der Bildung begleitet und beobachtet. Resultierend aus dieser empirischen Auseinandersetzung habe ich insgesamt dreizehn praktische Handlungsempfehlungen für die zukünftige Kooperationsgestaltung entwickelt, die sich durch geringere Asymmetrien zwischen den Partnern auszeichnen soll (vgl. Hampel 2015: 293-328). Nun bin ich selbst Teil einer deutsch-ghanaischen Partnerschaft in den Wissenschaften und versuche, meine eigenen Empfehlungen um- und einzusetzen. Viele meiner Empfehlungen greifen. Doch die Forschung hierzu muss sich dringend weiterentwickeln, bspw. in-

dem mehr internationale (gescheiterte) Kooperationen präsentiert, evaluiert und diskutiert werden oder indem Partnerschaften mit Südamerika im Sinne der transregionalen Studien einbezogen werden. Der Hildesheimer Forschungsansatz entspricht genau dieser zirkulären Herangehensweise: Von der Praxis in die Theorienbildung und von der Forschung zurück in die Praxis.

Literaturverzeichnis

- Hampel, Annika (2015): Fair Cooperation. Partnerschaftliche Zusammenarbeit in der Auswärtigen Kulturpolitik, Wiesbaden.
- Grütters, Monika/Müntefering, Michelle (2018): „Eine Lücke in unserem Gedächtnis“, in: FAZ vom 15. Dezember 2018, 11.

Biografie eines Forschungsthemas

Das Thema „Theatre in Transformation“ am Beispiel des südafrikanischen Theaters

Rolf C. Hemke

Die Gewinnung eines Forschungsfeldes kann sich vielfältig entwickeln und manchmal eine jahre- oder sogar jahrzehntelange Genese hinter sich haben. Ein Thema wie „Theatre in Transformation“ lässt sich ohnehin nur in einer retrospektiven Langzeitbetrachtung erfassen und analysieren, da der Wandel von institutionellen Strukturen, Förderpolitiken aber auch inhaltlichen Aspekten der Theaterarbeit gar nicht an Momentaufnahmen festzumachen ist. Dementsprechend kann man den Transformationsprozess des südafrikanischen Theaters von der Zeit der Apartheid über die Phase der friedlichen Revolution hinweg bis ins „neue“, demokratische Südafrika von heute auch nur politisch begreifen (vgl. Hemke 2019: 16) oder wie Rob Baum es formuliert: „In South Africa ‚transformation‘ is a political term denoting contemporary social and economic reforms“ (Baum 2013: 18).

Mein Interesse für die Geschichte Südafrikas, die gesellschaftlichen Entwicklungen der südafrikanischen Gesellschaft und ihres Theaters hingen zunächst wesentlich mit meinem politischen Engagement als Schüler Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre zusammen: Die Veränderungen in Südafrika begannen in einer Zeit, in der die deutsche Wiedervereinigung rasant Wirklichkeit wurde. Teil meines linken Selbstverständnisses war damals die zeitweise Hoffnung auf einen „dritten Weg“ der DDR jenseits einer Wiedervereinigung, die wir damals als wirtschaftlichen Anschluss Mittel- und Ostdeutschlands betrachteten. Mit den – langsameren – Veränderungen in Südafrika zwischen der Freilassung Mandelas 1990 und den ersten freien Wahlen 1994 verband sich damals unsere Hoffnung, das dort langfristig vielleicht ein anderes, humaneres Gesellschaftsmodell entstehen könnte. Aus der heutigen Sicht ein hoffnungslos naiver Gedanke. In die Zeit nach der Freilassung Mandelas jedenfalls fielen – quasi aus aktuellem Anlass – meine erste Beschäftigung mit Texten von Athol Fugard, namentlich „The Island“, und eine Auseinandersetzung mit der Geschichte des Market Theatre in Johannesburg, das als integratives, anti-rassistisches Projekt mein politisches wie künstlerisches Interesse weckte.

1991 begann ich schon – noch vor dem Abitur – erste Theaterrezensionen in Tageszeitungen zu veröffentlichen, auch wenn es noch fünf Jahre dauern sollte, bis dies für einige Jahre zu meiner Haupterwerbsquelle wer-

den würde. Ab 1996 berichtete ich als Korrespondent für die Süddeutsche Zeitung aus Nordrhein-Westfalen. Doch dabei blieb es nicht. C. Bernd Sucher, mein damaliger Mentor in München, ermunterte mich zu Recherchereisen ins Ausland. Für mich schien die Zeit reif, eine Reise nach Südafrika zu planen, um dem „Hauch der friedlichen Revolution“ nachzuspüren – mittels Interviews und in den Theatern des Landes.

Die Gelegenheit, diesen Plan einer Recherchereise nach Südafrika umzusetzen, bot sich im Sommer 1998, als ich als freiberuflicher Journalist angefangen hatte, auch für den Hörfunk zu arbeiten. Mit ein paar Themenaufträgen für den Hörfunk und einer Reiseunterstützung der Süddeutschen Zeitung war es möglich, eine Reise zu finanzieren, so dass ich mich im Frühjahr 1998 erstmals komplett webbasiert auf die Suche nach Gesprächspartner*innen in Südafrika machte – kein einfaches Unterfangen, da der geplante Reisezeitraum von rund vier Wochen zwischen August und September lag. In dieser Zeit gibt es zwar keine wirkliche Theaterpause, aber der Schwerpunkt der Aktivitäten im südafrikanischen Theater lag damals (wie heute) eher zwischen Februar und Mai sowie September bis Dezember. Dennoch konnte ich auf dieser vierwöchigen Rundreise durch die großen Theaterstädte des Landes, von Johannesburg und Pretoria über Durban und Port Elizabeth bis Kapstadt, rund 25 Interviews führen und fast 20 Aufführungen besuchen. Die Bandbreite der Gespräche war eindrucksvoll: Das Staatstheater Pretoria arbeitete damals noch mit Opernensemble sowie englisch- und afrikaanssprachigen Schauspielensembles und wurde, um diese Strukturen zu zerschlagen und juristisch abwickeln zu können, zwischen 2000 und 2002 für anderthalb Jahre geschlossen und unter der Leitung des farbigen Theatermakers Aubrey Sekhabi als Koproduktions- und Gastspielhaus wiedereröffnet. Die ältere, deutschstämmige und -sprachige Mitarbeiterin, die mir damals als Gesprächspartnerin vermittelt wurde, war Direktionsmitarbeiterin und sichtlich unglücklich über die veränderten gesellschaftlichen Bedingungen, ohne dass sie das ganz offen auszusprechen gewagt hätte. Sie hielt sich allerdings nicht in ihrer nostalgischen Schwärmerei über Zeiten zurück, als das Staatstheater Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre auch noch das – teilweise deutschsprachige – südafrikanische Mandatsgebiet Namibia, von ihr beharrlich nur „Deutsch-Südwest“ genannt, über Tournéeen „mitversorgt“ hatte und sie Tournéeen deutschsprachiger Unterhaltungsstücke mit deutschen Stars wie Bruni Löbel organisieren konnte.

In Johannesburg hingegen beschrieb der Erfolgsregisseur Mbongeni Ngema den Antrieb hinter seiner kreativen Arbeit mit dem legendären Musicalerfolg „Sarafina“:

„We must all pay allegiance to Africa, know that we are African whether we are black or white [...]. White people in South Africa tend to think they are in

Europe and not in South Africa [...]. When you are in Kenya and you meet a white person, that person is a Kenyan, they believe that they're Africans. And that is the job that we need to work on in South Africa as artists, together, collectively, to produce African work“ (Hemke 2000: 27).

Nur wenige Kilometer weiter traf ich Mpho Molepo, heute immer noch engagierter Theaterlobbyist und damals am Market Theatre Laboratory tätig, der über die Pionierarbeit seiner Theaterpädagog*innen sagte:

„To find ourselves again in our own region. That could be our motto. A kind of retranscription of what is called everywhere the African renaissance. During apartheid, our duty was to protest and we were confined to stay and work in our regions of origin. Today, the Laboratory has accepted the responsibility as an artistic guide for the population to discover or rediscover their myths and the theatre“ (Hemke 2000: 28).

Diese Reise mit ihren zahlreichen Gesprächen und O-Tönen, mit denen ich nach Hause kam, erwies sich in den folgenden Jahren als wahre Fundgrube für Zeitungsartikel und Radiobeiträge unter ganz unterschiedlichen inhaltlichen Blickwinkeln: Berichte über die südafrikanische Theaterstruktur, über Inhalt und Ästhetik des Anti- und des Post-Apartheid-Theaters, über die Einführung des Schulfachs „Arts and Culture“ an Grund- und weiterführenden Schulen, über „Applied Theatre“ als Informationsmedium in den Townships etwa zur Aidsprävention. 2000 wurde ich schließlich zu einem Vortrag über südafrikanisches Theater nach Varna in Bulgarien und 2002 zum damals prestigeträchtigen „Encuentro Mundial de las Artes“, einer großangelegten interdisziplinären Konferenz in Valencia, eingeladen. Irgendwie war ich zum „Experten“ für südafrikanisches Theater geworden, ohne selbst diesen Anspruch gehabt zu haben.

Als ich 2006 meine Tätigkeit am Theater an der Ruhr aufnahm, kam dieses Interesse an südafrikanischem und dann auch weitergefasst subsaharischem Theater schnell zum Tragen, zumal mittlerweile ein persönliches Netzwerk, umfassende Erfahrungen, aber auch Publikationen und Vorträge zum Thema vorhanden waren. Im Februar 2007 führte mich meine erste kuratorische Festivalreise in den Senegal und nach Mali. Die Beschäftigung mit subsaharischem Theater war, wie es der Philosophie des Theater an der Ruhr und seiner internationalen Arbeit entspricht, nachhaltig und längerfristig angelegt, so dass ich in der Folge recht ausführlich zu Festivals in Benin, Togo, Ghana, Burkina Faso, in die Elfenbeinküste und ab 2008 auch nach Grahamstown in Südafrika und Maputo in Mosambik reisen konnte, um Netzwerke zu knüpfen und Künstler*innen kennenzulernen. In diese Zeit fielen auch erste einzelne Reisen für die Wiener Festwochen ins südliche und westliche Afrika – die Fußball-WM 2010 in Südafrika stand vor

der Tür und das brachte ein gesteigertes Interesse auch an der Kunst und Kultur des Landes mit sich. 2009 beauftragte mich dann die Zeitschrift *Theater der Zeit*, ein zweisprachiges Sonderheft zum Thema Südafrikanisches Theater herauszubringen, das im Sommer des Jahres unter dem Titel „Aufbruch im Land der Käfige/Dawn in a Land of Cages“ erschien. Bailey beschrieb die Situation im Land damals wie folgt: „White South Africans sit in their golden cages terrified that something might happen to them and the blacks stay in their cages of poverty because there’s no escape. This cage mentality is so typical for our country“ (Hemke 2009: 3).

Aufgrund des positiven Echos auf diese Publikation erteilte mich der Auftrag, ein zweisprachiges Buch über subsaharisches Theater zu konzipieren und herauszugeben, dass vom Goethe-Institut und ITI-Deutschland, dem deutschen Zentrum des Internationalen Theaterinstituts, mitfinanziert wurde und im Verlag *Theater der Zeit* im Frühjahr 2010 erschien: „Theater südlich der Sahara/Theatre in Subsaharan Africa“. Im Herbst desselben Jahres fand am Theater an der Ruhr die „Theaterlandschaft südliches Afrika“ statt, unter anderem mit Aufführungen des State Theatre aus Pretoria und des Market Theatre aus Johannesburg. Dieses Engagement des Theaters an der Ruhr sollte eigentlich im folgenden Jahr weitergeführt werden, wurde aber durch den sogenannten „Arabischen Frühling“ überholt, da sich das Theater in Anbetracht der politischen Umwälzungen seiner Kontakte in die arabische Welt besann und mich mit neuem Auftrag losschickte. Aus diesen Recherchen entstand 2013 ein weiterer Rechercheband für *Theater der Zeit*, „Theater im arabischen Sprachraum/Theatre in the Arab World“, der auch 2015 auf Französisch erschien.

Mit dem Angebot eines Promotionsvorhabens im selben Jahr belebte Wolfgang Schneider wieder meine Beschäftigung mit dem südafrikanischen Theater und wir machten uns an die Vorbereitung eines Rechercheateliers zum Thema „Theatre in Transformation“, das im März 2016 in Pretoria und Johannesburg stattfand. Bei der Vorbereitung gelang es mir, einige Gesprächspartner*innen, die ich bereits bei meiner ersten Recherchereise 1998 kennengelernt hatte, quasi als Zeitzeug*innen wieder zu aktivieren: etwa die mittlerweile pensionierte Theaterkritikerin Adrienne Sichel oder den Theateraktivisten Mpho Molepo. So schloss sich erneut ein Kreis zwischen Theaterpraxis und wissenschaftlicher Reflektion. Letztlich lässt sich meiner Überzeugung nach die kuratorische Tätigkeit gar nicht ohne den strukturierten, analytischen Blick von außen, den Publikationen oder Vorträgen mit sich bringen, leisten. Andererseits bietet die Theaterpraxis den Stoff, der die Grundlage für die wissenschaftliche Arbeit bildet.

Am Rande dieser Tagung verabredete ich mit dem südafrikanischen Regisseur und Autor Paul Grootboom, für ihn Arbeitsmöglichkeiten im deutschen Sprachraum zu evaluieren, da sich der deutsche Stadttheaterbetrieb

mittlerweile so weit geöffnet hatte, dass sich auch für südafrikanische Gastregisseur*innen durchaus Beschäftigungsmöglichkeiten ergeben können müssten. So gelang es uns in dichter Folge für das Jahr 2017 drei Projekte zu vereinbaren, die wir gemeinsam entwickelten und deren Übersetzung in meinen Händen lag. Stücke, die auf ganz eigene poetische Art und Weise Themen der Post-Apartheid-Gesellschaft Südafrikas, des Postkolonialismus und der rücksichtslosen Ressourcenausbeutung in der Subsahara thematisieren. Das Monodrama „Out in Africa [Tief in Afrika]“ kam Anfang Juni bei den Ruhrfestspielen heraus. Das Luxemburger Tagblatt umriss in seiner Rezension vom 15.6.2017 den Stoff so:

„Wie tief können Menschen sinken, ohne ihre menschliche Seite zu verlieren? Was ist das überhaupt ‚Menschlichkeit‘ und ab wann ist man nur noch ein Tier? Neben den fundamentalen Fragen über das Menschsein prangert der afrikanische Autor auch das hegemonistische Denken der Weißen an. ‚Das Weißsein ist eine kannibalistische Kraft, die die anderen Kulturen vertilgt‘“ (Molinaro 2017).

Das Stück „Die Nacht von St. Valentin“ – vier Variationen über einen Mordfall angelehnt am Fall des südafrikanischen Paralympics-Sportlers Oscar Pistorius – im Malersaal des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg kam Mitte September zur Saisoneroöffnung heraus. Die Hamburger TAZ schrieb dazu am 16.9.2017 in einem Vorbericht:

„Wir wollten ein Stück entwickeln, das indirekt mit der Flüchtlingssituation hier in Deutschland zu tun hat“, erläutert Grootbooms Dramaturg und Übersetzer Rolf Christoph Hemke: „ein Stück, das vom Anderssein erzählt“. Der Pistorius-Fall sei dabei die assoziative Grundlage gewesen, eine wichtige Rolle habe aber auch das Thema der Gated Communities gespielt, ergänzt Grootboom: „Pistorius selbst lebte in einer Art Festung und seine Verteidigung baute auf dem Argument auf, sich vor der grassierenden Kriminalität schützen zu müssen. Er beschwor die Angst vor dem Anderen, der ‚schwarzen Gefahr‘, das war genau das Bild, das er erzeugen wollte“ (Ullmann 2017).

Das biografisch aufgeladene Stück „Crudeland“ über den nigerianischen Menschenrechtsaktivisten Ken Saro Wiwa feierte rund einen Monat später im Großen Haus des Theater Freiburg seine Uraufführung. Paul Grootboom erläuterte in einem persönlichen Gespräch mit mir zur Aufführung:

„Es ist ein Stück über Turbokapitalismus, die zynischen Schattenseiten der Globalisierung, ein Stück über die Verantwortlichkeit, die jeder einzelne für das trägt, was in dieser Welt passiert. Und es ist ein Stück über Aktivisten, über ziviles, friedliches Engagement, für die im Westen zum Beispiel auch so was wie die Occupy-Bewegung steht. Es würde sich kaum anbieten, ein Pro-

testtheaterstück im Msabalazo-Stil in Deutschland zu inszenieren, da es hier keinerlei Tradition für derartige Songs, Gesänge oder Tänze gibt, die konstituierende Elemente eines Protest Play im südafrikanischen Stil sind. Deshalb musste ich hier andere Wege finden, um die Geschichte als eine Art Protest Play zu erzählen. So etwas versuche ich hier tatsächlich zum ersten Mal. Und ich habe den Eindruck, dass sich bei dieser Herangehensweise – eben ohne Verwendung der Protest Theatre-Elemente – neue interessante szenische Momente ergeben“ (Hemke 2017).

Mittlerweile leite ich das Kunstfest Weimar und die Beschäftigung mit dem südafrikanischen Theater geht in künstlerischer, politischer und kulturpolitisch forschender Hinsicht weiter: 2019 zeigen wir neben einer Choreografie von Nelisiwe Xaba die Wiederaufnahme von Paul Grootbooms „Tief in Afrika“ in Weimarer Wohnungen und auf einem Panel werden sich Paul, Nelisiwe und Wolfgang Schneider zum Thema „Theatre in Transformation“ austauschen. Genau dieser Austausch im Spannungsfeld von künstlerischer, kuratorischer und kulturpolitischer Arbeit zeichnet die kulturpolitische Forschung in meinem Forschungsfeld aus, unabänderlich verknüpft eben auch mit meinem eigenen beruflichen Werdegang.

Literaturverzeichnis

- Baum, Rob (2013): „Transforming the social body through arts praxis“, in: Patrick Ebewo/Ingrid Stevens/Mzo Sirayi (eds.), *Africa and beyond. Arts and sustainable development*, Newcastle-upon-Tyne, 17-29.
- Hemke, Rolf C. (2000): „Identité et apartheid: parfum pour un chien mort [Identity and apartheid: perfume for a dead dog]“, in: *UBU Scènes d'Europe*, Paris (16/17), 27-28.
- Hemke, Rolf C. (2009): „Editorial“, in: Rolf C. Hemke (ed.), *Aufbruch im Land der Käfige [Dawn in a Land of Cages]*, Sonderbeilage Theater der Zeit, Berlin, 2-3, http://www.thirdworldbunfight.co.za/files/Article_on_Brett_Bailey_&_TWB_-_Theater_der_Zeit.pdf [zuletzt abgerufen am: 3.5.2019].
- Hemke, Rolf C. (2017): persönliches Gespräch mit dem Autor und Regisseur Mpu-melelo Paul Grootboom am 20.9.2017 in Freiburg in Vorbereitung zur Produktion „Crudeland“.
- Hemke, Rolf C. (2019): „Prologue: Time to take stock? The Role of Theatre in Transformation“, in: Wolfgang Schneider/Lebogang L. Nawa (eds.), *Theatre in Transformation. Artistic processes and Cultural Policy in South Africa*, Bielefeld, 15-24.
- Molinaro, Claude (2017): „Guten Appetit!“ in: *Tageblatt Luxemburg* vom 15.6.2017, Kultur, 17.
- Ullmann, Katrin (2017): „Wahrheit als Haltung“ in: *TAZ* vom 16.9.2017, Hamburg Kultur, 47.

What use is to be
made of politics
and money systems?

Do questions need answers?

Does art need to
give answers?

Is art supposed to
raise questions?

Having made a preliminary
sacrifice for art,
we subsequently discover
to our surprise that
this has not made us happy.
So what?

Analysen eines Kulturpolitikfeldes

Scholarship, conscience and change agency

Cultural policy as an intellectual project

Jonathan Vickery

Preface

Professor Wolfgang Schneider was a valued external examiner for the MA Arts Enterprise and Development in the Centre for Cultural and Media Policy Studies, University of Warwick, UK. Through this four-year term appointment he demonstrated something endemic to his life as a scholar. It is routine to celebrate the recently past working life and products of a notable scholar, but less routine in celebrating (indeed identifying) how a scholarly life is exemplified and provides a legacy of thought and practice for younger scholars (in this case including younger people in the cultural professions). This is particularly significant for the small but potent (and, arguably, globally important) role of cultural policy research and pedagogy, and its continual work to build a field of research and a power of intervention into policy spheres. In an increasingly complex educational landscape, universities have become complicated bureaucratic entities, and academic employment is often stretched across a range of different professional skill-sets. This makes it difficult to “model” a particular “life of the mind” – of thought, reflection and dialogue – that involve an investment in public life, public culture, and the public sphere. Indeed among younger academics one can observe a general and routine lack of involvement in community and social, trades union, political, or other forms of public life, in part because of the obvious and increasingly competitive demands of institutions and the academic “market”. It is in pursuit of this decreasing sense of public intervention and the public vocation of cultural policy scholarship that this essay is aimed.

Part one: cultural policy as intellectual project

Cultural policy is a field of knowledge that must span a huge breadth – from philosophy and literature to artistic creativity and cultural production to management and institutional organisation; this span is intersected at each point by diverse scholarly and pedagogic demands. As an intellectual

project, it has been arguably frustrated by many factors. To illustrate this, I will begin with a report, which in turn, will frame remarks on the cultural work of UNESCO (specifically, the 2005 Convention on cultural diversity). The report is titled “Improving Research and International Cooperation for Cultural Policy”, authored by Tony Bennett and the late Colin Mercer in January 1998 for UNESCO, and whose critical observations stand as broadly relevant and pertinent today. An initial assertion is that “research plays a less-developed role in cultural policy formation than is true of other areas of policy: economic and social policy, for example” (Bennett/Mercer 1998: 6). This is a fundamental issue for all of us, indicative of the political marginalisation of cultural policy thinking many of us have experienced. There is a fundamental irony in cultural policy as a field of academic enquiry – while governments and inter-governmental organisations often recognise the centrality of culture (as tradition and patrimony, lifestyle and identity, artistic creativity and industrial innovation, and so on), they rarely refer to cultural policy as a significant region of thought or scholarship. As “thought”, cultural policy can nonetheless generate significant interconnections between distinct realms of social life – not least, as attested in the work at Hildesheim, between “Research and International Cooperation”. Culture is a form of social relations, a space of cooperation and collaboration, a dynamic process of communication, and all these can generate knowledge to be deployed within other public policy realms. Indeed, the field of cultural policy needs, now as ever, senior scholars who are active in the broader public realm, national and internationally, promoting cultural knowledge, frameworks of cultural practice, and the wisdom and experience that can only be communicated through the agency of presence and personal cultural engagement.

Bennett and Mercer continue: “Cultural policy does not yet exist as a clearly-defined area of study with agreed research paradigms and methodologies [...] and is not yet able to readily identify how its different parts add up to a cohesive whole.” (Ibid.: 6) While this statement rings true, one must question whether the historical consensus here indicated (traditional disciplinary autonomy) remains a requisite in providing the conditions for thought and action. Indeed, cultural policy is a realm of thought that needs always to comprehend the contradictions of action – of “the applied”, the instrumental, the practical and methods of implementation – as policy is nothing if not a form of political intervention, and where governmental power is affected in the name of culture. And if this is the case, traditional disciplinary autonomy can (and has, historically) inhibited this rationale and its necessary aims. This speaks of the need for an “intellectual practice” as distinct from standard scholarly specialisation through established disciplinary mediation. We need innovative projects, collaborations, dia-

logue and spaces where policy, strategy, management and organisation are researched, debated and deliberated.

To continue:

“Whereas economic and social policies occupy a clear place in the programs of governments, the place of cultural policy is often not so clearly defined. Indeed, it typically has a dispersed existence scattered across a range of portfolios (arts, communications, tourism) with the consequence that research in this area is often equally dispersed and poorly coordinated.” (Ibid.: 6)

Cultural policy should not, perhaps, lament the pervasive breadth of cultural thought and its applicability, though as a “dispersed” sphere of thought and knowledge has not found a rightful place in the institution of the academy or university system. One response to this may be in provoking university institutions to play a greater role in cultural policy advocacy, as the University of Hildesheim has established a “Kulturcampus”, supported international visitors and co-operations abroad, hosting national and international policy debates, and building successive generations of alumni who influence policy and cultural sector institutions. So where Bennett and Mercer further complain that “research is often accorded a low priority within the budget allocations of publicly-funded policy agencies and cultural institutions”, this is less a lament than a recognition on how supported university or other institutional centres can serve their cities and cultural sectors with knowledge-based cultural practices (ibid.: 6).

Alternative agencies of research – alternative, that is to either pure academic scholarship projects and market-based research consultancies – could create the intellectual conditions for an “informal” cultural diplomacy. Where cultural diplomacy is normally positioned in the context of governmental-level international relations, there exists a demonstrable need for an informal cultural diplomacy of civil society-based international cultural relations, through international publications, capacity-building partnerships, public symposia and academic conferences, exchanges and visits, commissioning and mentoring independent researchers – Hildesheim have played a role (in Africa and the Middle East, for example) in joining with and supporting cultural actors and agencies, and so defining a diplomatic role in the formation of a public sphere of cultural knowledge. And such knowledge allows civil society to move beyond the boundaries of both theoretical and established institutional mediation of knowledge by identifying new means of intervening in management, strategy, advocacy, and creative production. As Bennett and Mercer further observe, “the organisations of civil society [...] lack the resources needed to commission or facilitate the development of research tailored to their particular needs” (ibid.: 7), which

in turn underscores the chronic condition of many cultural agencies in developing countries.

On the internationalisation of cultural knowledge, I will conclude this section with one quotation: “Although cultural flows are increasingly international in character, the major sources of cultural policy research funding are typically national in their organisation and focus. This means that the development of international research efforts addressing trans-national or comparative aspects of cultural policy faces formidable difficulties” – to which we need a salutary reminder of the progress made since the time of Bennett and Mercer’s report (1998), and the numerous German agencies promoting cross-border and international mobility (from DAAD to the Goethe-Institut and the many other partners of Hildesheim’s transnational projects).

Part two: UNESCO as discursive framework

The UNESCO Chair system is a framework for a wide range of academic projects, acting as catalyst, facilitator and resource generating mechanisms for a range of knowledge-based initiatives. At Hildesheim, the Chair in Cultural Policy for the Arts in Development is a subject-innovation, not only advancing cultural policy research and international cultural relations, as noted above, but provoking us to further and more assertively define our field of engaged arts, policy, research and pedagogy in relation to the historic enterprise of UNESCO as global cultural policy project. Where and when cultural policy researchers may feel marginal, one perhaps needs to re-consider the continued role of UNESCO as a principal UN-level cultural policy agency and whose spectrum of ethical, social and economic concerns will otherwise convince us that “culture” is a central dynamic in global political economy. Education, heritage, identity, property and territory; communications and representation, creative economy; and of course, the most significant international legal instrument of the 2005 Convention for the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions. Defining cultural policy as a significant field of research in relation to the 2005 convention necessitates reference to the framework of democracy and human rights, which are fundamental to the convention and UN legal frameworks. In other words, grounding a conception of cultural policy on the convention requires a normative understanding of culture as a social knowledge-based practice.

Towards this aim, we would profitably re-visit UNESCO’s intergovernmental discourse of “Culture and Development” in theoretically constructing (sometimes by way of extrapolation) a framework for an intellectually engaged cultural policy research enterprise. Indeed, recovering the train

of intellectual dialogue that became animated in the late 1960s, with decolonisation, new democracy movements and an emerging global order of dominant market capitalist states, is important in recapturing the seminal UNESCO Constitution of 1945 and with it the very operational rationale of UNESCO as an ethical enterprise of global cultural policy. This rationale was and has been endlessly reiterated, re-phrased and debated (and all too often forgotten), and some might say that the 2005 Convention signalled an end to the centrality of this discourse, where cultural production not cultural development became a focal aim (cf. Singh 2015: 98ff). Whatever one's view, a defensible claim remains that UNESCO, by its very existence, asserts something more than just noble aspirations common to other UN agencies (cf. Hoggart 1978: 160ff). It asserts normative universals, an appeal to fundamental ethics and a concept of the "human" that while often sounding anthropological was always practically engaged with the politics of local material conditions of labour, education and social welfare (and how political participation and aspirations to build a good human place of habitation was central to cultural policy). This was the value of the "Culture and Development" discourse – it inserted cultural policy as central to determining the coordinates (and international diplomatic terms of reference for) building an equitable and creative society, where a fair and functional state remained in productive tension with an educated institutionally-stable civil society. Culture was not principally defined as a sphere of specialised activities, professional or otherwise, occupying a discrete space in a broader industrial economy; rather, culture was the central ethical and humane driver of justice, equality and fairness, in a given place (cf. Marañá, 2010; UNESCO 2013).

The "Culture and Development" discourse revolved around a panoply of concerns, arguably remaining true to the original spirit of the UNESCO constitution of 1945, whose "preamble" set out its central aim as facilitating peaceful and productive coexistence by making culture as a media of enlightened education, international dialogue and mutual learning (cf. UNESCO 1945).

Centrally, culture is a global public sphere of "dignity, equality and mutual respect", where aside of international relations, realpolitik promotes "justice, liberty and peace" through "intellectual and moral solidarity" (UNESCO 1945: preamble). Positing "culture" as an informal international relations outside of the usual state actors and their interests is the basis of its consistent emphasis on civil society, new cultural agencies, collaborative projects, research and international conferencing and deliberations. It was not until the Monaco conference 1967 resulting in the 1969 publication "Cultural Policy a Preliminary Study" that this asserted more explicitly as a cultural form of political agency. Recognising that "there cannot be one cul-

tural policy suited to all countries” (UNESCO 1969: 4), and despite publishing 77 nation-state studies of cultural policy between 1969 until 1987, and then another 134 between 1970 and 1990, UNESCO’s 1970 Venice conference on policy making and practice emphasised not just the role of culture for national public bureaucracies (which was its subject) but international collaboration (cf. UNESCO 1970): how “cultural development is one of the essential factors in general development” (e. g. Resolution 12), and how culture has a “human” or existential dimension whereby the cultures of nations of the world can collaborate in forging a “world culture” (e. g. Resolution 2).

The evolution of a pluralist cosmopolitan cultural political theory continued as substantive intergovernmental dialogue with the UNESCO World Conference on Cultural Policies (cf. UNESCO 1982a). Its fast-published Mexico City Declaration turned the assertions of Venice into a strategic framework, implemented in part as the World Decade for Cultural Development, 1988-1997 (cf. UNESCO 1982b). It was mindful of colonialism, the imposition of European cultural hierarchies, canons and value-systems, and demanded that cultural policies recognise the interconnection of culture with peoples, land, history, and identity. It amplified the Venice notion that human beings are the “origin and the goal of development”, and that new models of development are required and that “[...] it is in the sphere of culture and education that they are to be found” (UNESCO 1982a: 14f). Significantly, “development” is not a process of society or institutional capacity-building, but “culture is dialogue, the exchange of ideas and experience and the appreciation of other values and traditions; it withers and dies in isolation” (UNESCO 1982b: Declaration 4).

The World Decade for Cultural Development (1988-1997) was held in parallel to World Bank and IMF economic development, prioritising physical infrastructure not the participatory “well-being” of a society through the strengthening of its “human and social values” (cf. UNESCO 1987: aims 19-20). The development of “human sensitivity and creativity”, and investing cultural workers and their outputs with social and economic significance, was the neglected core of Western development aid at the time, addressed by the new World Commission on Culture and Development (first proposed by Boutros Boutros-Ghali and established in 1993). The Commission’s first report, “Our Creative Diversity” (1996), was a forceful public statement that “economic and political rights cannot be realized separately from social and cultural rights” (UNESCO 1995: 11), where social and cultural become the common, open, free, and public conditions of human individual and collective (organised) capability. Echoing the new Human Development discourse pioneered by Amartya Sen, the Commission demanded research in cultural rights that was not covered by existing international Human Rights law, and a new International Office of the Ombudsperson for Cultural

Rights, a position realised in part by the later establishment of a UNHRC Special Rapporteur in cultural rights (cf. Farida Shaheed 2009: 15). While their great aspirations were not met – an international cultural agenda on cultural policy and global ethics, for example – the Commission’s strategy frameworks and ethical-political values were made tangible in the Action Plan that followed what was arguably the most significant UNESCO conference in this field, the 1998 Stockholm Intergovernmental Conference on Cultural Policies for Development (cf. UNESCO 1998). It articulated many (hitherto unrealised) global aims, four of whom are specifically pertinent to our intellectual project, and all were to some extent embodied in the 2001 Universal Declaration on Cultural Diversity. They are: the centrality of freedom for forming values and allowing for the educated realisation of people’s inherent and acquired capabilities and life styles, along with their participation in development; creativity as a dynamic in policy making and governance, along with the increasing role of civil society (and cultural workers) in realising cultural policy aims; the inherent diversity of culture as the basis of mutual global recognition and collaboration without the threat of homogenisation or domination; pluralism as a model of cultural governance, which also gives rise to new models of politics and law (cf. UNESCO 2001). The basis of these broad global aims are human rights, international dialogue and cooperation, an increasing understanding of diversity and a growing sense of global justice (that not everyone possesses the resources or conditions they desire in order to act upon these aims).

Part three: the 2005 Convention as agenda framework

Re-asserting the “culture and development” discourse in the context of UNESCO’s constitutional commitments as well as the 2005 Convention (which, historically, expands only on articles 7, 8 and 9 of the 2001 Universal Declaration on Cultural Diversity where culture is principally defined as a realm of economic production of goods, services and trade) is a critical task (cf. Garner 2016). Looking at the Convention thematically (as distinct from a series of legal assertions) the older cultural development-oriented discourse remains in terms of culture as a realm of human rights; dialogue as central to interculturality through international cooperation, diversity as the dynamic of cultural life and production, and an ethical commitment to preferential rights for developing countries.

The 2005 Convention, while principally protecting and empowering member states in their right to promote and trade in their own distinctive cultural produce (in the face of globalisation), it nonetheless echoes a resid-

ual logic – consolidated by the 2001 Declaration on cultural diversity – that cultural policy’s primary aim is to contribute to peace, world-wide justice and liberty. This sounds lofty and abstract, but in the terms of the 2001 Declaration and the historical intergovernmental dialogue that gave rise to it, a “pluralist” approach to local development, cultivating cultural diversity as a central dynamic of human fulfilment, value, and the realisation of individual and collective capability, speaks to tangible everyday realities. The first being, as Principle 1 of the 2005 Convention asserts, fundamental rights (cf. UNESCO 2005). Freedom of expression, information and communication, as well as the ability to access and participate in cultural expressions, communities and artistic enterprises of all kinds (not just those representing one’s tribe, religion or society) is a right that demands social realisation not simply reference to a legal instrument. The scope and implementation of cultural rights remains a field of research yet to be fully broached. To which Hildesheim’s Arts Rights Justice Academy attests, research needs to be dialogic (learning from a diverse range of social, legal and cultural practitioners, as well as researchers) and “trialectical” research involving local change agents and not just minorities and legal authorities.

Furthermore, as first delineated by the (often forgotten) Declaration of the Principles of International Cultural Cooperation (cf. UNESCO 1966; amplifying the UNESCO Constitution), interculturality as a policy aim is predicated on the potential for dialogue and interaction of cultures and cultural forms, and as a 2005 Convention objective the “intercultural” is a discursive cultural space that creates the objective conditions of peaceful coexistence between peoples: “[...] the existence and equitable interaction of diverse cultures and the possibility of generating shared cultural expressions through dialogue and mutual respect” (UNESCO 2005). In a world interconnected by the transcultural spheres of global media and media-based entertainment, it remains a significant research enterprise in defining how the world can become “culturally” interconnected (other than the work of UNESCO itself of course).

The 1966 Declaration stated that “cultural co-operation is a right and a duty for all peoples and all nations, which should share with one another their knowledge and skills” (Article V), which assumed networks of transnational agencies conducting a perpetual motion of interchange between places, moving the scope of “development” beyond the interests of nation states and their self-promotion and trade in the international markets, to what the Declaration called “spirit of broad reciprocity”, “stable, long-term relations between peoples”, and “moral and intellectual education of young people in a spirit of friendship (Articles VIII-X). The generations of young people lost on account of their lack of mobility and opportunity, speaks of a world of hierarchy and not diversity. Through redefining culture as inher-

ently “diverse” (cf. De Beukelaer et al. 2015), cultural policies are positioned against monoculture or the homogenising demands of nationalism and political authoritarianism (thus presuppose political pluralism), and in favour of the social, economic and environmental conditions of diversity, by implication collective, participatory, open access and common (public) cultural space and resource (thus presupposing cultural rights) (cf. UNESCO 1994; UNESCO 2000).

With reference to the scholarship, public role and the internationally-recognised UNESCO Chair of Professor Wolfgang Schneider, I have suggested in this essay that cultural policy as an academic enterprise can be more assured of a coherent and collaborative agenda. The 2005 Convention on cultural diversity is far from a settled legal instrument, but remains an open research project awaiting a more concerted intellectual approach to designing models of a peaceful, free and just social life through culture – through the arts, education and cultural collaboration. The coordinates are clear, we now require collective imagination.

Bibliography

- Bennett, Tony/Mercer, Colin (1998): “Improving Research and International Cooperation for Cultural Policy” (Australian Key Centre for Cultural and Media Policy), <https://www.culturalpolicies.net/web/files/137/en/bennet-merc.pdf> [last accessed on: 5th January 2019].
- De Beukelaer, Christiaan/Pyykkönen, Miikka/Singh, Jai Pal (2015): *Globalization, Culture, and Development: The UNESCO Convention on Cultural Diversity*, New York.
- Garner, Ben (2016): *The Politics of Cultural Development: Trade, cultural policy and the UNESCO Convention on Cultural Diversity*, New York/London.
- Hoggart, Richard (1978): *An Idea and Its Servants: Unesco from within*, London.
- Maraña, Maider (2010): *Culture and Development evolution and prospects (UNESCO Etxea Working Papers, No.1)*, Paris.
- UNESCO (1945): *The Constitution of UNESCO [November 1945]*, Paris.
- UNESCO (1966): *Declaration of the Principles of International Cultural Cooperation*, Paris.
- UNESCO (1969): *Cultural Policy: a preliminary study (Studies and Documents on Cultural Policies)*, Paris.
- UNESCO (1970): *Intergovernmental Conference on Institutional, Administrative and Financial Aspects of Cultural Policies (Venice 24 August-2 September 1970)*, Paris.
- UNESCO (1982a): *World Conference on Cultural Policies: Final Report, Mexico (Mexico City, 26 July-6 August 1982)*, Paris.
- UNESCO (1982b): *The Mexico City Declaration on Cultural Policies (World Conference on Cultural Policies [Mexico City, 26 July - 6 August 1982]*, Paris.

- UNESCO (1987): World Decade for Cultural Development 1988-1997: Plan of Action, Paris.
- UNESCO (1994): Rethinking Development -- World Decade for Cultural Development 1988-1997, Paris.
- UNESCO (1995): Our Creative Diversity: Report of the World Commission on Culture and Development, Paris.
- UNESCO (1998): Intergovernmental Conference on Cultural Policies for Development: Final Report [Stockholm, Sweden, 30 March - 2 April, 1998], Paris.
- UNESCO (2000): Cultural diversity, conflict and pluralism: World Culture Report, Paris.
- UNESCO (2001): Universal Declaration on Cultural Diversity, Paris.
- UNESCO (2005): UN Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions, New York.
- UNESCO (2013): Culture & Development (The Havana report), Paris.

Die deutsche Theaterlandschaft als historischer Sonderfall

Plädoyer für den Blick nach vorn

Henning Fülle

Als immaterielles Kulturerbe soll die deutsche Theater- und Orchesterlandschaft in die UNESCO-Welterbeliste eingetragen werden. Das Auswärtige Amt hat diesen Antrag gestellt, über den 2019 entschieden wird. Die Hauptfunktion dieser Zuschreibung besteht in der überstaatlichen Feststellung der Schutzwürdigkeit und der Verpflichtung des Staates zur Pflege und Erhaltung der in der Liste aufgeführten Gegenstände. So wäre die Bestätigung des Welterbe-Charakters der deutschen Theaterlandschaft sowohl eine Auszeichnung, ist aber auch als international beaufsichtigter Schutz gegen deren Vernachlässigung oder Zerstörung gedacht – was freilich die Stadtregierung und die Mehrheit der Bevölkerung Dresdens nicht davon abgehalten hat, durch die Zustimmung zum Bau einer Straßenbrücke den „Canaletto-Blick“ als Inbegriff eines barocken Stadtbildes am Fluss zu verhandeln und den Status als immaterielles Kulturerbe aufzugeben.

Was hinter diesem Konflikt stand – das Spannungsverhältnis zwischen dem Erhalt musealen Erbes und den Forderungen nach Verbesserung der Gegenwart –, trifft grundsätzlich auch für die deutsche Theater- und Orchesterlandschaft zu: Ihre Erklärung zum Weltkulturerbe setzt – und das ist durchaus auch Intention der Interessenvertreter*innen, die es schließlich geschafft haben, dass die institutionellen Strukturen staatlicherseits als Weltkulturerbe angemeldet werden – auf dessen Schutzfunktion gegen Tendenzen zu ihrer finanzpolitisch begründeten Beeinträchtigung und Vernachlässigung. Vorrangig geht es um die Verpflichtung der öffentlichen Hand zur Finanzierung und Förderung dieser Strukturen und Institutionen – und vielleicht sogar zu ihrer Erhaltung auch gegen ökonomische Vernunft oder gegen Veränderungen gesellschaftlicher Interessen oder Ideologien.

Auch wenn über die ursprünglichen Intentionen hinaus ebenso das Freie Theater in den Nominierungsantrag einbezogen ist, lässt sich nicht verkennen, dass die Initiative zunächst von den Institutionen ausgegangen ist, die im Deutschen Bühnenverein organisiert sind, d. h. die Traditionsanstalten der deutschen Theater- und Orchesterlandschaft. Aber auch mit der Vertretung des Freien Theaters im Konsortium der Antragsteller*innen bleibt das Unternehmen zwiespältig, weil es den entstandenen Strukturen eine überzeitliche Bedeutung zumisst, die im Zweifel auch der Dynamik von Verän-

derungsprozessen entgegenstehen kann. Und letzteres – das Widerstreben der Sachwalter*innen der institutionellen Strukturen der Theaterlandschaft gegen die Dynamik künstlerischer und gesellschaftlicher Entwicklungen – hat die Herausbildung eben dieser Theaterlandschaft in Deutschland seit dem Zweiten Weltkrieg maßgeblich geprägt.

Betrachtet man nämlich die entsprechenden Prozesse in historischer Kontextualisierung, so stellt sich heraus, dass das, was in Deutschland als Theater gilt und institutionalisiert wurde, eine merkwürdige Verengung auf ein Verständnis darstellt, das in der Tat weltweit einzigartig und den besonderen historischen und gesellschaftlichen Umständen geschuldet ist, die unsere Geschichte geprägt haben. Dies soll in der folgenden Skizze umrissen werden.

Die bürgerliche Utopie – Theater als staatspolitische Anstalt zur Erbauung der Nation

Friedrich Schillers Programmschrift „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet – Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“, die er am 26. Juni 1784 als deren Mitglied vor der kurpfälzischen „Deutschen Gesellschaft“ vortrug, ist ja nicht so sehr ein ästhetisches, sondern vor allem ein kulturpolitisches Programm, das darauf abzielt, dem „Gesetzgeber [sic]“ – seinerzeit im deutschen Kulturraum also absolute Monarchen und Fürsten – anzuempfehlen, feste Theaterhäuser mit der Zweckbestimmung der moralischen Läuterung der Untertanen einzurichten. Dabei zielt diese Einrichtung zum einen auf die Kultivierung des Publikums – die Bildung der Bourgeois zu Citoyens –, zum anderen aber auch auf die Bildung eines zivilisierten Staatsvolkes und damit der „Nation“ als Trägerin staatlicher Organisation.

Schiller zielt mit seiner Konzeption in zweierlei Hinsicht über die seinerzeit bestehenden Verhältnisse hinaus. Zum einen, was die Zuwendung der staatlichen Gewalt im Hinblick auf Funktion und Qualität des Theaters angeht:

„Der Mensch, überladen vom thierischem Genuß, der langen Anstrengung müde, vom ewigen Triebe nach Thätigkeit gequält, dürstet nach bessern auserlesnern Vergnügungen, oder stürzt zügellos in wilde Zerstreuungen, die seinen Hinfall beschleunigen, und die Ruhe der Gesellschaft zerstören. Bacchantische Freuden, verderbliches Spiel, tausend Rasereien, die der Müßiggang aushekt sind unvermeidlich, wenn der Gesetzgeber diesen Hang des Volks nicht zu lenken weiß. Der Mann von Geschäften ist in Gefahr, ein Leben, das er dem Staat so großmüthig hinopferte, mit dem unseligen Spleen abzubüßen – der Gelehrte zum dumpfen Pedanten herabzusinken – der Pöbel zum Thier.“ (Schiller 1784)

Zum anderen aber die Misere der deutschen Kleinstaaterei betreffend, dieses Erbe des Feudalismus, das der staatlichen Einheit der „Kulturnation“ und der Realisierung ihrer Bedeutung als „Deutsches Reich“ entgegensteht:

„Unmöglich kann ich hier den großen Einfluß übergehen, den eine gute stehende Bühne auf den Geist der Nation haben würde. Nationalgeist eines Volks nenne ich die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung seiner Meinungen und Neigungen bei Gegenständen, worüber eine andere Nation anders meint und empfindet. Nur der Schaubühne ist es möglich, diese Uebereinstimmung in einem hohen Grad zu bewirken, weil sie das ganze Gebieth des menschlichen Wissens durchwandert, alle Situationen des Lebens erschöpft, und in alle Winkel des Herzens hinunter leuchtet; weil sie alle Stände und Klassen in sich vereinigt, und den gebahntesten Weg zum Verstand und zum Herzen hat. Wenn in allen unsern Stücken ein Hauptzug herrschte, wenn unsre Dichter unter sich einig werden, und einen festen Bund zu diesem Endzweck errichten wollten – wenn strenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihr Pinsel nur Volksgegenständen sich weihte – mit einem Wort, wenn wir es erlebten eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation. Was kettete Griechenland so fest aneinander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne? – Nichts anders als der vaterländische Inhalt der Stücke, der griechische Geist, das große überwältigende Interesse des Staats, der besseren Menschheit, das in denselbigen athmete.“ (Schiller 1784)

Diese Konzeption des Theaters als staatspolitische Anstalt, die den deutschen Kulturraum auf gewaltfreie Weise einen und die nationale Gesellschaft buchstäblich erbauen soll – die Forderung eines deutschen Nationaltheaters als Reflex auf die historische Situation der Kleinstaaterei –, soll dabei auch die Funktion haben, die deutsche Nation als Erzeugnis des Waltens des Geistes entstehen zu lassen und eben nicht als Ergebnis von Revolution und Königsmord. Sie ist insofern ziemlich präzise der Ausdruck der Bestrebungen des Kulturbürgertums der Aufklärung, das sich gleichzeitig vor der „Revolution“ fürchtet, aber sehr wohl die feudalen Strukturen als Hindernis und Beschwernis empfindet und überwinden möchte.

In dieser Konstellation ist „Theater“ vor allem die Leistung des Dichters, der die Dramen menschlichen Handelns mimetisch der Wirklichkeit ähnlich, beispielhaft und mitreißend komponiert, nicht grundsätzlich unterschieden von der aristotelischen Poetik. Die Aufführung ist die Verkörperung dieser Dramen, die, sofern sie ordentlich ausgeführt ist, das Publikum über Jammer und Schaudern zur Katharsis leiten soll. Das Drama ist der Kern des Theaters, die Inszenierung lediglich eine Dienstleistung mit dem Zweck, die Läuterung der Bourgeois zu Citoyens, zu Staatsbürger*innen zu ermöglichen.

Diese Ambiguitäten prägen die schillersche Konzeption des Nationaltheaters, das in gewisser Weise in Weimar unter der Obhut und Leitung des

Staatsrates Goethe realisiert wird, der sich als Intendant aber auch schon mit seinen „Regeln für Schauspieler“ (1803) darum kümmert, dass die Art und Weise der Aufführung die Vermittlung von Mimesis und Läuterung des Publikums nicht behindern. Diese sind in gewisser Weise ein Versuch, neben der Gestaltung der Inhalte des Spielplans, auch der Gestaltung der Aufführungen – also des Theaterabends – Aufmerksamkeit zu widmen, also der Kunst des Theaters als Bühnenpraxis.

Meinigen und die Folgen – Theater als Kunstproduktion

Eine zweite historische Entwicklungslinie prägt im 19. und frühen 20. Jahrhundert das Verständnis und die Funktion des institutionalisierten Theaters nicht nur in Deutschland, nämlich das Meininger Reformprojekt der 1870er-Jahre als Ausdruck des Bemühens um Perfektionierung der Aufführungspraxis im Sinne der Verstärkung und Optimierung der Wirkungsabsichten der Theaterdichtungen. Die Meininger Prinzipien der Werktreue und der Wahrhaftigkeit der Aufführung stehen aber auch für einen ersten Ansatz der Verselbständigung der Inszenierung als eigenständiger Kunstpraxis, der sicher nicht zufällig am Hoftheater eines ansonsten – politisch und ökonomisch – ziemlich unbedeutenden Herzogtums entwickelt wurde. Dieser Anspruch und die Praxis der Inszenierung als Theaterkunst wird nicht zuletzt aus missionarischer Absicht durch Gastspiele der Meininger in ganz Europa verbreitet und entwickelt einen Begriff von Theater, der über die Funktion der Institution als staatspolitische Anstalt hinausweist: Theater als Kunst ist eben auch dem Vergnügen, dem Genuss gewidmet, jenseits der Funktion der geistigen Läuterung und Erbauung und fügt der Beurteilung seiner Qualität ein weiteres Merkmal neben dem Text und den Leistungen der Schauspieler hinzu: die Wahrhaftigkeit der Inszenierung. In Deutschland sind es vor allem Max Reinhardt und Otto Brahm, aber auch Konstantin Stanislawski in Russland und Edward Gordon Craig in England, die aus diesen Ansätzen die Idee des Regie- oder Künstlertheaters entwickeln, dem auch Veränderungen der Produktionsweise – das Zusammenwirken der unterschiedlichen künstlerischen und handwerklichen Gewerke, das auch die Strukturen des Theaters als „gut stehender Schaubühne“ bestimmt – zugrunde liegen.

Jenseits der bürgerlichen Utopien – Theater als Kritik

Auf diese Formen des Theaters als Kunst setzen zu Anfang des 20. Jahrhunderts die Tendenzen der analytischen Reflexion des Theatralen auf, für die Konzeptionen wie jene von Schlemmer, Jacques-Dalcroze, Appia oder Laban stehen, die für die Bühnenkunst jene Bewegungen vollziehen und vorantreiben, mit denen der Impressionismus und die Abstraktion in der bildenden Kunst in Auseinandersetzung mit der Fotografie und den Fortschritten der Naturwissenschaften die Ästhetik der Moderne revolutionieren. Theater als kritische Kunst analysiert die Verhältnisse von Darstellung, Medium und Rezeption, durchaus im Sinne von Marcel Duchamp, der mit seinen „Readymades“ dem bürgerlichen Kunstverständnis als Anspruch auf Veredelung von Individuum und Gesellschaft dessen Wirkungslosigkeit – wenn nicht Sinnlosigkeit – entgegenhält. Zweifellos bildet die Wahrnehmung der Zivilisationskatastrophe des Ersten Weltkriegs als die unübersehbare und scheinbar definitive Abdankung jeder bürgerlich-zivilisatorischen Utopie einen wesentlichen Kontext für diese Entwicklungen. Dies gilt zumal und mit besonderer Deutlichkeit für die kritischen Kunstparadoxa des DADA, die sich explizit gegen die Idolatrie des bürgerlichen Kunstverständnisses wenden und erheblichen Einfluss auf die Entwicklung der darstellenden Künste in der Weimarer Republik ausüben.

Diversität und Vielfalt – Das Theater in der Weimarer Republik

Wir finden also mit diesem reichlich groben historischen Überblick bis zum Ende des Ersten Weltkriegs in Deutschland wenigstens drei Bedeutungsströmungen für das, was hier unter dem Begriff des Theaters verstanden wird, vor. Ihnen ist zunächst gemeinsam, dass sie auf eine gedachte bürgerliche Gesellschaft als Publikum abzielen. Diese Trinität der Strömungen wirkt auch in den Entwicklungen der Theaterlandschaft der Weimarer Republik fort, wobei hier dann allerdings die Ausprägung von signifikanten Differenzierungen im Hinblick auf gesellschaftliche „Zielgruppen“ beginnt, die auch zu spezifischen künstlerischen Formen und Produktionsweisen führen. Dabei lassen sich diese unterschiedlichen Formen als kulturelle Verlängerung der Klassenkämpfe der modernen Industriegesellschaft verstehen. Zwar ist die Kernzielgruppe des Theaters weiterhin das gebildete Bürgertum, aber verstärkt durch die Mehrheitsströmung der in sich zwischen sozialdemokratischer und kommunistischer Tendenz gespaltenen Volksbühne werden auch aufstrebende Arbeiterschichten angesprochen: Nachholende Kultivierung der Arbeiterklasse, ihre Heranführung an das

Kulturniveau der bürgerlichen Gesellschaft ist der mehr oder weniger deutlich ausgesprochene Hintersinn der Entwicklung des Systems von Staats- und Stadttheatern in öffentlicher Trägerschaft, das in der Republik ausgebildet wird.

Jedoch entstehen in dieser Zeit eben auch in Dramaturgie, Ästhetik und Produktionsweisen neue Formen von Theater, die sich nicht nur durch die Absicht der Revolutionierung von Kunst und Gesellschaft (manchmal auch der Revolutionierung der Gesellschaft *durch* Kunst) von der bürgerlichen Erbauungskunst unterscheiden. Und auch letztere selbst wird durch Theaterkünstler wie Max Reinhardt im Hinblick auf ihre panoramatischen Wirkungsstrategien modernisiert, wenn nicht revolutioniert, was sich beispielsweise in dessen Berliner Theaterbauten oder mit der Konzeption der Salzburger Festspiele äußert. Seien es die Formen des proletarischen Agitprop, des multimedialen politischen Theaters Erwin Piscators, des epischen Theaters und der Experimente mit Film, Radio, Schallplatte, der hybriden Formen des Musiktheaters mit Brechts „Dreigroschenoper“ oder der Lehrstücke, nein, auch die überwiegend naserümpfend als „Kleinkunst“ (und schlimmer!) bezeichneten Formen des musikalischen Kabarets, der Revuen, Tanzshows und – wie wollen wir es in der Frühzeit abgrenzen? – des Kinos, zumal seit den Anfängen des Tonfilms – sie alle lassen als theatrale Veranstaltungen auch den formalen Kanon des bürgerlichen Theaters hinter sich und zielen jenseits davon auf andere Inhalte, Wirkungsweisen und Ansprachen von Publikum.

Diese vielfältigen Differenzierungen der Theaterlandschaft, die sich nicht nur im Deutschland der Weimarer Republik vollziehen – hier allerdings vor dem Hintergrund der entwickelten Landschaft von Stadt- und Staatstheatern, die die Republik von der Kleinstaaterei ererbt hat und die den bürgerlichen Kanon als Kerngeschäft und Mainstream fortschreiben – sind als Tendenz in ganz Europa verbreitet und durchdringen sich mit internationalen Kunsttendenzen, wie sie beispielsweise von Breton, Marinetti, Dali, Eisenstein, Vertov, Meyerhold, Tairow, Man Ray repräsentiert werden und schließlich von Antonin Artaud für das Theater auf den Begriff gebracht werden.

Der nationalsozialistische Theaterpolitik-Rekurs auf das Theater als staatspolitische Anstalt

Diese Vielfalt – um nicht zu sagen Diversität – der Theaterlandschaft der Weimarer Republik, die sich Monat für Monat von 1918 bis 1933 in der von Siegfried Jacobsohn, dann Kurt Tucholsky und schließlich durch Carl von Ossietzky herausgegebenen Zeitschrift „Die Weltbühne“ (seit 1918 erschien die bereits seit 1903 bestehende Zeitschrift „Die Schaubühne“ unter diesem

Titel) widerspiegelt, wird ab 1933 von den Nationalsozialisten zerschlagen und ihre Protagonist*innen werden zum Großteil in alle Winde zerstreut. Allerdings übernehmen die Nazis die Kernstrukturen des Deutschen Systems – die Staats- und Stadttheater mit Ensemble und Repertoire-Spielplan – und nutzen sie im Sinne ihrer grundsätzlichen Zweckbestimmung: als öffentlich getragene und kontrollierte Institute zur ideologischen gesellschaftlichen Formierung im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie der völkisch-germanisch-arischen Überlegenheit.

Durch die Schaffung einer Reichsdramaturgie und der Zwangsverbände der Reichskulturkammer und ihrer Spartenorganisationen wird das Theaterwesen inhaltlich und programmatisch auf die Linie des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda ausgerichtet. An den Kernstrukturen der bürgerlichen Theateranstalten – festes Ensemble und Repertoire-Spielplan – ändert sich nichts. Insofern können die Protagonist*innen der Anstalten – sofern sie keine Juden oder Kommunisten sind – hier problemlos weiterarbeiten, wenn sie sich mit den politischen Vorgaben arrangieren können, was ja für eine große Anzahl der Theaterkünstler*innen – allen voran Gustav Gründgens, Werner Krauß, Heinrich George und viele andere – zutraf.

Die Protagonist*innen der Vielfalt und Vielgestaltigkeit der deutschen Theaterkunst werden dagegen nach 1933 zunächst vor allem in das europäische Ausland und spätestens nach dem Eroberungskrieg in Europa in die ganze Welt vertrieben oder auch eingekerkert und umgebracht, wie der dem proletarischen Theater verbundene kommunistische Schauspieler und Regisseur Hans Otto.

Theater im Kalten Krieg – Sozialistisches Nationaltheater und Reflexion der *Conditio humana*

Bei Kriegsende ist Deutschland dann theatermäßig für einen Moment lang *Tabula rasa*, zumal Goebbels zum 1. September 1944 die „Theatersperre“ verhängt hatte, die Schließung aller Theater im Zuge des „Totalen Krieges“. Insofern gibt es im besiegten Deutschland, was die Theater angeht, tatsächlich eine „Stunde Null“ und Impulse eines wirklichen Neubeginns, die aber nach dem Kriegsende am 8. Mai 1945 nur wenige Wochen bis Monate andauern. Gefördert durch die Kulturoffiziere der Besatzungsmächte beginnen schon im Sommer 1945 die ersten Theater wieder zu spielen, zum Teil auf Behelfsbühnen oder in den Häusern, die unzerstört durch den Krieg gekommen waren.

Schon ab 1946 setzt die Inanspruchnahme der bewährten Theaterstrukturen für die Reeducation in der Westzone und für den antifaschistisch-demokratischen Aufbau in der Ostzone ein. Und schon 1948 mit den

Währungsreformen, spätestens aber 1949 mit der Gründung der beiden deutschen Staaten spaltet sich auch die Theaterlandschaft entlang der Fronten des Kalten Krieges. Dabei sind es – und das gilt auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs in Deutschland – zunächst die klassisch-bürgerlichen Theaterstrukturen und deren Wirkungsabsichten der gesellschaftlichen Formierung, welche die Theaterlandschaften sowohl in der DDR, als auch in der BRD prägen – wenn auch mit unterschiedlichen Inhalten und ideologischen Absichten.

Während im Westen mit einem ausdrücklich als unpolitisch verstandenen Repertoire der „*Conditio humana*“ – der klassische bürgerliche Kanon – propagiert wird, wird in der DDR das „Theater in der Zeitenwende“ ausbuchstabiert, das kulturpolitisch in die Entwicklungsetappen des antifaschistisch-demokratischen Aufbaus, die Schaffung der Grundlagen des Sozialismus mit den ersten Wirtschaftsplänen, der Ankunft im Sozialismus und der Kultur der entwickelten sozialistischen Gesellschaft eingepasst ist.

Traditionen im Kulturkampf – Blockierungen der Modernisierung

Auf beiden Seiten der Demarkationslinie wirkt sich beim Neuaufbau des Theaterwesens die Vertreibung der Protagonisten von Vielfalt und Diversität des Theaters der Weimarer Republik aus, die – wenn überhaupt und sofern sie überlebt haben – nur zögerlich nach Deutschland zurückkehren. Ohne deren Impulse und angesichts des politischen Formierungsdruckes im Kalten Krieg wird Theater in beiden Gesellschaften gleichsam mit heiligem Ernst als das Kerngeschäft der öffentlichen Anstalten betrieben, die im Sinne der gesellschaftlichen Formierungs- und Erbauungskonzepte an die überkommenen Strukturen des Ensemble- und Repertoire-Betriebes anknüpfen. Pflege des klassisch-humanistischen Erbes und des Zeitstücks (bei Ablehnung formalistischer Dekadenz und seichter Unterhaltung) auf der einen und „geistiges Theater“ der ewigen Menschheitsfragen auf der anderen Seite bestimmen die Spielpläne.

Im Westen Deutschlands haben Alternativen zu den kanonischen Formen – wie sie zum Beispiel in den USA nicht zuletzt durch die Einflüsse der Emigranten aus Europa entwickelt wurden – nach dem Krieg kaum Entwicklungschancen. Bertolt Brecht, der weltberühmte Modernisierer und Innovator der Theaterkunst, hatte mit seinem „Berliner Ensemble“, das als Produktionsweise in gewisser Weise die Tradition des „Künstlertheaters“ aufnimmt, die – aus der Perspektive des Westens – „falsche“ Seite jenseits der Systemgrenze des Kalten Krieges gewählt und galt als Kommunist und Feind der freien Gesellschaft. Der Theaterrevolutionär Erwin Piscator, der seinen Kommunismus der Weimarer Zeit mit der Emigration hinter sich

gelassen hatte und in New York mit dem „Dramatic Workshop“ die Modernisierung der Schauspielkunst weiter erforscht und betrieben hatte, entschied sich für Westdeutschland, wurde aber nach seiner Rückkehr aus den USA 1951 wie viele Remigranten misstrauisch beäugt. Er erhielt kaum Regieaufträge und erst 1963, nach dem Mauerbau in Berlin, bekam er mit der im Westteil neu aufgebauten „Freien Volksbühne“ ein Haus als Intendant, das zwar neu und groß war, aber kaum als vollgültiges Stadttheater galt; so schlecht war es mit Ressourcen für die künstlerische Arbeit ausgestattet. Fritz Kortner, der sich mit seiner radikalen Kunstorientierung den vordergründigen ideologischen Formierungsabsichten des kanonischen Normaltheaters verweigerte, brachte mit seinen forschenden Arbeiten, die jede Disposition und Spielzeitplanung des Repertoire-Betriebes sprengten, die Intendanten und die Häuser, die ihn als Gastregisseur einluden, regelmäßig zur Verzweiflung.

Auch in der DDR blieb es im Wesentlichen bei den Strukturen und Ästhetiken eines hochkulturellen Theaters, wenn auch die Dramaturgien und Spielpläne andere ideologische Wirkungsabsichten verfolgten und der Betrieb auf die Entwicklung von humanistisch-sozialistischer Kultur und Bewusstsein in der werktätigen Bevölkerung ausgerichtet wurde. Dabei zeigen sich auch in der Theatergeschichte der DDR immer wieder Impulse der ästhetischen und dramaturgischen Erneuerung und der Innovation von Produktionsweisen, die mitnichten nur oder auch nur vorrangig „aus dem Westen“ kamen: Das beginnt schon mit dem Berliner Ensemble selbst und mit den Konzeptionen, die Brecht im „Messingkauf“ (Brecht 1963) bzw. im „Neuen Organon“ formuliert hatte, also jenen der „nicht-aristotelischen Dramatik“ und eines „Theaters für das wissenschaftliche Zeitalter“ (Brecht 1957). Doch diese Bastion der Modernisierung und Differenzierung behielt bis zu Brechts Tod 1956 eine weitgehend insulare Position, um dann langsam zu einer musealen Veranstaltung zu werden. In den Auseinandersetzungen um die Arbeitsweisen von Brecht oder Stanislawski, die vor allem vom Deutschen Theater-Institut in Weimar unter Maxim Vallentin propagiert wurden, ging es im Kern um die unterschiedlichen Wirkungsabsichten des Theaters und ihre Ausführung: Die Propagierung der Stanislawski-Methode zielte auf die Vertiefung und Optimierung der klassisch mimetischen Schauspielkunst im Sinne erhöhter Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft des Rollenspiels, während Brecht den souverän seine Rolle mitdenkenden und auf offener Bühne diskutierenden Schauspieler forderte, was den formierenden Absichten des sozialistischen Realismus nicht entsprach.

Darüber hinaus wurden in Rudolstadt, Schwerin und auch am Deutschen Theater unter Benno Besson Versuche anderer Dialoge und Konfrontation fordernder oder wenigstens ermöglichender Produktionsweisen

und Präsentationsformen jenseits der klassisch dramatischen Formen probiert und Namen wie Heiner Müller und B. K. Tragelehn, Einar Schleaf und Frank Castorf stehen in bestimmten Phasen für Anstrengungen zur Erneuerung von Theater jenseits der kanonischen sozialistischen Bildungsveranstaltung, die aber immer wieder gebrochen wurden – zum Beispiel durch politische Wendungen wie das 11. „Kahlschlag“-Plenum des ZK 1965 – und die nach der Ausbürgerung von Wolf Biermann 1976 im Lande kaum noch weiter betrieben wurden. Auch die besonderen Bemühungen um „junges Publikum“ mit fünf eigens dieser Zielgruppe gewidmeten Häusern und um das Laientheater (in der DDR bald Arbeitertheater genannt) zielten kaum darauf ab, über das auf das dramatische Kerngeschäft fixierte Theater hinaus zu weisen: Beide Disziplinen waren in ihrer Praxis weitgehend an den klassischen bürgerlichen Theaterformen mit sozialistischen Inhalten orientiert.

So setzt sich in beiden deutschen Staaten bis in die 1970er-Jahre die Tendenz zur Reproduktion jener Strukturen staatlich veranstalteter Bildung und Kunst durch, die letztlich das Theater im Sinne aristotelischer Poetik verstehen. Dieser Kanon bleibt auch bis zum Ende der DDR und bis in die 1980er-Jahre in der Bundesrepublik der für Kulturpolitik und Feuilleton verbindliche Mainstream, in dem davon abweichende oder darüber hinaus reichende Projekte lediglich als Randerscheinungen geduldet werden.

Freies Theater – Dialektik der Modernisierung

Diese Fixierung beginnt sich erst im wiedervereinigten Deutschland seit den 1990er-Jahren mit der Ausbildung und Konsolidierung des Parallelsystems des „Freien Theaters“ als Ergebnis eines widersprüchlichen Prozesses aufzuweichen. Wie ich in meiner Studie gezeigt habe, entwickelt sich dieses Parallelsystem in der Bundesrepublik seit den 1960er-Jahren aus zunächst politischen und durchaus „anti-künstlerischen“ Impulsen im Gefolge der 1968er-Revolution und bildet sich in den 1970er-Jahren zur „Freien Szene“ als Gegen- oder Alternativkultur. In den 1980er-Jahren verfestigen sich diese Strukturen durch partielle und zunächst sporadische öffentliche Förderung, die Entwicklung von eigenständigen Produktionshäusern und schließlich durch die Etablierung von Zentren alternativer künstlerisch-akademischer Bildung an den Universitäten Gießen und Hildesheim.

In der Frühzeit der 1970er- und bis weit in die 1980er-Jahre wurden die Freien Gruppen von der Kulturpolitik, den Interessenvertreter*innen der Theateranstalten und dem Feuilleton meist dem Amateurtheater oder der soziokulturellen Praxis zugeschlagen und insofern nicht als „Kunst“ und damit als dem Theater im kanonischen Sinne zugehörig verstanden und behandelt. Bei dieser verengten Zuschreibung handelte es sich keineswegs

nur um ein begriffliches Problem, sondern um die zähe Behauptung der „Monopolstellung“ der bürgerlich kanonischen Institutionen und dann deren Verteidigung durch einen hermetischen konservativen Zirkel von Theaterprotagonist*innen, Feuilleton, Besucherorganisationen und eine übergroße Mehrheit der kulturpolitischen Akteur*innen. Diese „Wagenburg“ hat ihre restriktive Auffassung von „Theater“ als Verbindung von staatspolitischer Anstalt, aristotelischer Dramaturgie und bildungsbürgerlicher Distinktion lange als die Kulturpolitik und die entsprechenden Diskurse bestimmend durchhalten können – gegen alle kulturellen und künstlerischen Entwicklungen. Dabei galten die Zumutungen von Innovation, Postmoderne, „Performance“ oder der Postdramatik als Vorboten der Schleifung der hochkulturellen Institution Theater und damit gleich auch des Unterganges des Abendlandes. Botho Strauß und der frühere Chefkritiker der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, dessen Name hier nicht genannt werden soll, seien hier beispielhaft erwähnt.

In der Tat schien die Wagenburg der Kultur-Konservativen in Theater, Publikum, Feuilleton und Kulturpolitik über lange Zeit hermetisch und immobil; seit einigen Jahren – zu datieren mit dem Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ des Deutschen Bundestages im Jahre 2008 – scheint sie doch langsam zu bröckeln, unterstützt beispielsweise durch die Förderlinien „Heimspiel“, „Doppelpass“ und „Wanderlust“ der Bundeskulturstiftung, durch die Jury zum Berliner Theatertreffen und die Programmierung von Festivals wie „Theater der Welt“ oder „Foreign Affairs“ der Berliner Festspiele, sowie durch die „Ruhrtrennale“ und den Personalwechsel in der Leitung des Deutschen Bühnenvereins: Von Marc Grandmontagne stammt immerhin das Diktum, dass „der gesellschaftliche Konsens über die Notwendigkeit von Theater immer wieder neu zu verhandeln sei“ – geäußert bei der Verleihung des Theaterpreises des Bundes 2017 im Theater in der Altmark in Stendal. Andererseits scheint es aber immer noch nicht zu gelingen, Repräsentant*innen eines künstlerisch breit und (post-)modern angelegten Theaterverständnisses dauerhaft in den Systemhäusern zu installieren: Tom Stromberg, Elisabeth Schweeger, Res Bosshart und jüngst Chris Dercon und Matthias Lilienthal, die mit dieser Mission angetreten waren, konnten sich gegen kulturpolitische Widerstände nicht durchsetzen und wurden (Frau Schweeger ausgenommen) spätestens nach einer Spielzeit oder vor Ablauf ihres ersten Vertrages wieder abgeschoben. Es scheint deshalb, dass das klassische Mittel der Kulturpolitik, nämlich die Auswahl des Leitungspersonals die Misere nicht grundlegend zu ändern vermag.

Bis in die unmittelbare Gegenwart des Jahres 2019 sind die Überreste dieser bürgerlichen Arroganz noch wahrzunehmen, wenn Simon Strauß, Nachfolger des Dunklen Lord bei der FAZ die Auswahl der „zehn berner-

kenswertesten Inszenierungen“ für das Berliner Theatertreffen 2019 als „Kampfansage“ der Jury gegen eben dieses Theater überhaupt (so wie er es immer noch versteht) interpretiert:

„Kein einziges Theaterstück wird zum diesjährigen Theatertreffen nach Berlin eingeladen. Die Auswahl der angeblich ‚zehn bemerkenswerten Inszenierungen‘ beschränkt sich auf Romanadaptionen [...], Textcollagen [...] Filmverarbeitungen [...], Projektentwicklungen [...] sowie partizipatorische Performancekunst [...] und zwei sehr großzügig gefasste Stoffaktualisierungen ‚nach‘ [...]. Die einzelnen Inszenierungen sind von unterschiedlichem Rang, entscheidend ist aber die Kampfansage der Jury. Dass ‚formal fragmentarische Erzählweisen und Überschreibungen von bekannten Stoffen dominieren, wie die Leiterin Yvonne Büdenhölzer triumphierend mitteilt, heißt übersetzt: Endgültig soll die Form des Theaterstücks zerbrochen und abgeschafft werden. Wir brauchen keine Dramatikerinnen und Dramatiker, keine literarisch kundigen Dramaturgien und eigentlich auch keine Theaterverlage mehr, wir bedienen uns einfach aus dem reichhaltigen sonstigen medialen Angebot. Es gibt kein Eigenrecht der Bühnensprache mehr, alles wird dort sagbar und damit gleichgültig. Inhaltlich wird durch die Auswahl behauptet, dass Theaterstücke von gestern und heute keine ‚Gegenwart‘ mehr einfangen können. Dies suggeriert dem Zuschauer: Nur wenn du in Abende ‚nach‘ gehst, schaust du auf der progressiven Seite. Wer etwas ‚von‘ sehen will, kann ja ins Museum gehen.“ (Strauß2019: 9)

Bestimmt haben sich Theateranstalten in den letzten beiden Jahrzehnten für Veranstaltungen jenseits des klassischen Kanons geöffnet; öfters unter Phantomschmerzen und sich oftmals durch diese Erweiterungen ihrer Angebote quantitativ und qualitativ überfordernd. Denn die meist abwertend so bezeichnete „Performance“, die Arbeit mit den „Experten des Alltags“, die Inszenierung von Diskursen oder die Epik auf der Bühne verlangen besonders qualifizierte Ensembles, deren Ausbildung an den Schauspielschulen oder Theaterakademien traditioneller Provenienz wenn überhaupt erst vor kurzem aufgenommen wird – und mit deren Anerkennung als Theater und Kunst sich das traditionsgebundene Milieu immer noch schwer tut.

Diese Verengung des Theaterbegriffs, die in der Wirklichkeit der deutschen Theaterlandschaft immer noch nachwirkt, ist in einem weiteren Sinne Resultat jener Spezifik der Verspätung der Modernisierungsgeschichte Deutschlands und in einer etwas spekulativen Engführung eine Nachwirkung jener „Homogenisierung“ der Theaterlandschaft durch die Nationalsozialisten, die sich unter den Bedingungen des Kalten Krieges nach dem Zweiten Weltkrieg nur sehr allmählich aufzulösen begann.

Blick nach vorn – Theaterlandschaft jenseits der Musealisierung für die Gesellschaft von heute und morgen

Vor diesem Hintergrund ist es doch sehr fraglich, ob die erklärte Absicht der Protagonist*innen des Systems, die Strukturen der deutschen Theaterlandschaft zum Weltkulturerbe erklären zu lassen, nicht doch eher im Sinne der Musealisierung oder gar als Zementierung eines überlebten Theaterbegriffs als bürgerliche Hochkultur wirksam würde. Nicht zuletzt deshalb wäre es wirklich an der Zeit, den von Wolfgang Schneider (2013) entwickelten Ansatz Theater(landschaft) „entwickeln und planen“, wenigstens modell- und beispielhaft in Angriff zu nehmen. Theaterentwicklungsplanung in diesem Sinne nimmt es ernst, dass Theater heute in unterschiedlichsten Formen und auf unterschiedlichstem Niveau stattfindet und gebraucht wird – mit und von hochprofessionellen Künstler*innen der Schauspiel- und der performativen Künste, aber auch mit Laien, mit und für Kinder und Jugendliche und Senior*innen, mit und für Menschen unterschiedlichster ethnischer, kultureller oder religiöser Herkunft, aber eben nicht ausschließlich sondern auch als professionelle Regie- und Schauspielkunst, mit oder ohne „vierte Wand“, als diskursive Veranstaltung, mit oder ohne Musik, mit oder ohne Video, im Schauspielhaus oder im Freien usw.

Zweifellos ist die hohe Kunst des bürgerlichen Theaterkanons, die wirklich besonders in Deutschland gepflegt wird ein höchst bewahrenswertes Erbe. Aber unter der Arroganz und auch der Ignoranz seiner Gralhüter, die es allein und ausschließend als museale Weltkultur bewahren wollen, droht sein Untergang als Glasperlenspiel einer verlorenen Zeit.

Literaturverzeichnis

- Brecht, Bertolt (1971): Dialoge aus dem Messingkauf, Frankfurt am Main.
- Brecht, Bertolt (1957): „Kleines Organon für das Theater“, in: Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik, Frankfurt am Main, 128-173.
- Schiller, Friedrich (1784): Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet. Was eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken kann, Mannheim, zitiert nach: https://de.wikisource.org/wiki/Was_kann_eine_gute_stehende_Schaub%C3%BChne_eigentlich_wirken%3F [zuletzt abgerufen am: 17.02.2019].
- Fülle, Henning (2016): Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960-2010), Berlin.
- Strauß, Simon (2019): „Kampfansage. Auswahl des diesjährigen Theatertreffens steht fest“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 31.01.2019, 9.
- Schneider, Wolfgang (Hg.) (2013): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste, Bielefeld.

Kulturpolitikforschung und Theater

Gastspieltheater – das unbekannte Wesen

Silvia Stolz

„Theater ist Krise. Das ist die eigentliche Definition von Theater – sollte es sein. Es kann nur als Krise und in der Krise funktionieren, sonst hat es überhaupt keinen Bezug zur Gesellschaft außerhalb des Theaters.“ (Müller 1995: 324)

„[K]einer kann es mehr hören, doch alle reden davon. Gemeint ist die permanente Krise des Theaters. Die einen verstehen darunter die angebliche Perspektivlosigkeit der darstellenden Kunst, die anderen meinen die Finanzierungsschwierigkeiten großer Theaterapparate.“ (Schneider 2004: 237)

Theater und Krise? Theater ist Krise, muss es vielleicht sein. Denn Druck macht kreativ, doch wenn zu viel Druck entsteht, dann besteht darin die Gefahr des Zusammenbruchs. Hat es in jüngster Vergangenheit je eine Zeit gegeben, in welcher das Theater nicht in einer Krise gesteckt hätte? Die Krise des Theaters scheint ritualisiert zu sein. Deutschland verfügt über die dichteste Theaterlandschaft der Welt, doch diese ist immer wieder krisengebeutelt. Auch deswegen will der Deutsche Bühnenverein sie durch die UNESCO zum Kulturerbe erheben lassen, um sie zu schützen. Festzustellen ist hier allerdings, dass es bei diesen Überlegungen nicht darum geht, möglichst viel Theater für möglichst viele und möglichst vielfältiges und kunstvolles Theater zu ermöglichen, sondern es geht hier vor allem darum, die Anzahl der Institutionen und die dazugehörigen Ensembles zu erhalten, ohne weitere Ziele zu definieren. Die Krisen sind dabei vielfältig und tiefgehend: Da ist natürlich die Krise ums Geld, denn das wird weniger. Da ist die Krise ums Publikum, denn auch das erodiert (zumindest bei den öffentlichen Theatern). Da ist die Strukturkrise, denn die Theaterlandschaft ist stark institutionalisiert. Da ist eine weitere Strukturkrise, die interne, denn die Arbeitsweisen und Personalstrukturen sind stark veraltet und dies alles mündet in eine Legitimationskrise, zu der dem Deutschen Bühnenverein bisher nicht unbedingt so bedeutend mehr eingefallen ist als „Theater muss sein!“. Und da ist sie eben auch, die politische Krise: Wozu überhaupt diese Theaterlandschaft? Was soll damit erreicht werden? Oder soll sie nur erhalten werden? Reformen? Fehlanzeige! Viel ist der Kulturpolitik in der krisenhaften Zeit noch nicht eingefallen. Wo die Finanzen zurückgehen wird gekürzt, wird fusioniert und zurückgebaut. Und wo wird investiert? Noch viel zu wenig!

Nur projekthaft durch die Kulturstiftung des Bundes werden Kooperationen und Vernetzung angeregt. Ob die Projekte in eine Nachhaltigkeit münden, bleibt abzuwarten. Und die Theater? Die versuchen sich an Eventisierung und stocken ihre Vermittlungsangebote und Produktionen auf, bis zur Erschöpfung und bis das passiert, was Thomas Schmidt mit „Überproduktion“ (Schmidt 2012: 32) bezeichnet. Das Ensemble-Netzwerk beschreibt das so:

„Daher wird grob gesagt – zu viel produziert, in zu kurzer Zeit mit zu wenig Geld, mit zu wenigen Leuten, aus zu wenigen künstlerischen Beweggründen. Aber arbeiten tun wir ja alle gerne und das auch für schlechtes Geld, Hauptsache die Hütte wird nicht geschlossen.“ (Jopt/Kölnow 2016: 45)

Die Theaterlandschaft blutet aus, langsam aber kontinuierlich, innen wie außen. Und sie konzentriert sich zunehmend auf die Metropolen. Die Kulturpolitik steht dieser Entwicklung noch zusehends konzeptionslos gegenüber. Deswegen ist sie so wichtig, die Kulturpolitikforschung, die sich auf die Theater konzentriert. Sie ist wichtig, weil das System einer Reform bedarf und weil den Theatern nach wie vor eine nicht zu vernachlässigende Kraft innewohnt:

„Theater und Oper sind Orte, an denen nach dem Sinn des Lebens, nach Werten und Orientierungen für das Zusammenleben gefragt und gesucht wird. [...] Die deutsche Theater- und Orchesterlandschaft bietet auch weiterhin eine Chance, den Wandel der Gesellschaft künstlerisch zu begleiten und Werte zu hinterfragen. Gerade in Zeiten der Globalisierung, in denen sich kulturelle Identitäten aufzulösen drohen, ist die föderale, vielfältige deutsche Theater- und Orchesterlandschaft mehr als nur ein Standortfaktor.“ (Deutscher Bundestag 2007: 107)

Zudem stehen die Theater, was die Förderpolitik betrifft, klar auf Platz eins. Mehr als ein Drittel, nämlich 35 Prozent der Kulturausgaben von Bund, Ländern und Kommunen fließen regelmäßig in den Bereich Theater und Musik. An zweiter Stelle folgen die Museen (19,4%), gefolgt von den Bibliotheken (14,4%) und der sonstigen Kulturpflege (14,1%). Auf die Kulturverwaltung entfallen nur 2,5 Prozent und den Denkmalschutz mit Denkmalpflege 5 Prozent. Kunsthochschulen und Kulturelle Angelegenheiten im Ausland schlagen mit 5,6 Prozent und 4 Prozent der Kulturausgaben zu Buche (vgl. Statistische Ämter des Bundes und der Länder & Statistisches Bundesamt 2016: 12f). Die Höhe der Ausgaben zeigt die Bedeutung der Theater innerhalb der Förderpolitik. „Die Theaterlandschaft ist der größte kulturelle Komplex und das gewichtigste künstlerische Feld in Deutschland“ (Schmidt 2018: 1). Daher zwingt sich schon aus diesem Grund die Frage auf: Was für einen Auftrag haben die geförderten Theater eigent-

lich? Was soll erreicht werden? Die Kulturpolitikforschung, die sich auf die Theater konzentriert, versucht diese Fragen zu beantworten und weitere: Ist eine Form einer anderen, flexibleren Theaterlandschaft möglich? Was könnten Bausteine einer Reform sein? Wie könnte mehr Theater für mehr Menschen zugänglich gemacht werden? Denn rund jede*r zweite Deutsche nutzt keinerlei Kultur- und damit auch keine Theaterangebote (vgl. Renz 2016: 130). Kurzum: Kulturelle Teilhabe und kulturelle Vielfalt im Bereich der Darstellenden Künste werden thematisiert.

Die Gesamtheit der Theaterlandschaft

Dabei gilt es, die Theaterlandschaft als Ganzes zu betrachten und nicht nur die öffentlichen Ensembletheater, die zumeist im Fokus der Betrachtungen stehen und im Diskurs überhaupt wahrgenommen werden. Die Theaterlandschaft in Deutschland ist höchst vielfältig. Sie besteht laut der Statistik des Deutschen Bühnenvereins 2016/2017 aus 140 Stadt-, Staatstheatern und Landesbühnen sowie 128 Orchestern (inklusive Theaterorchestern), die jährlich ca. 20,5 Mio. Zuschauer*innen (inklusive Gastspiele) in den Theatern und Opern ansprechen. Zu diesen öffentlichen Theatern kommen 220 Privat- und Boulevardtheater mit ca. elf Mio. Zuschauer*innen dazu. Unter die Privattheater fallen auch die Tourneetheater, die regional nicht verortet sind und die nur allzu gern in jeglicher Darstellung vergessen werden. Auch im öffentlichen oder akademischen Diskurs tauchen sie kaum auf. Von besonderer Bedeutung sind inzwischen auch Theater- und Musikfestivals – mittlerweile 84 an der Zahl und erreichen ca. drei Mio. Zuschauer*innen. Lange um Anerkennung gerungen haben und ringen immer noch die weit mehr als 1.000 Freien Theater. Daneben existieren rund 2.400 Amateurtheater mit ca. 500 Kinder- und Jugendtheatergruppen. Dann gibt es noch eine institutionalisierte Theaterform, die kaum einer kennt. Noch nicht einmal ihre Bezeichnung ist klar: Beispieltheater oder doch Gastspieltheater? In Deutschland gibt es ca. 550 Gastspieltheater, die ca. fünf Mio. Zuschauer*innen pro Jahr erreichen (vgl. Deutscher Bundestag 2007: 106). Sie sind vornehmlich verortet in Städten und Gemeinden unter 100.000 Einwohner*innen. Während in Großstädten die Ensembletheater theatrale Teilhabe ermöglichen, sind es in den anderen Orten, die Gastspieltheater, die in institutionalisierter Form vorzufinden sind. In der Regel sind es dann allerdings die Ensembletheater, die in der Öffentlichkeit wahrgenommen werden. Sie beherrschen den Diskurs, sind im Feuilleton präsent und bekommen die höchsten finanziellen Unterstützungen. Doch es lohnt sich, den Blick auf eben alle Akteur*innen zu lenken, die Teil sind und teilhaben an der gesamtdeutschen Theaterlandschaft. Dabei reicht es auch nicht, nur den Blick auf sie zu lenken, sondern sie müs-

sen in ein kommunikatives, gemeinsames Momentum überführt werden. Zwischen den Akteur*innen findet zwar vereinzelt, aber dennoch zu wenig Zusammenarbeit statt, denn zumeist wird eher die Torte gesehen, von der sich jeder ein Stückchen wegnimmt, als die Zutaten jedes*r Einzelnen zu einem gemeinsam gebackenen Kuchen. So ist es als große Leistung anzusehen, dass es dem Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim und dem Landestheater Schwaben im April 2018 gelungen ist, alle Akteur*innen, bzw. die dazugehörigen Verbände erstmals in einem Boot zu versammeln. Auf der Fachtagung „Kulturelle Vielfalt und Kulturelle Teilhabe als Programm? Perspektiven für das Theater in der Provinz“ (Tagungsleitung: Wolfgang Schneider, Katharina Schröck, Silvia Stolz) diskutierten Mitglieder des Deutschen Bühnenvereins, der Interessengemeinschaft der Städte mit Theatergastspielen (INTHEGA), der Bund der Theatergemeinden, der Bundesverband Freie Darstellende Künste und der Bund Deutscher Amateurtheater. Man sollte annehmen, dass diese Akteure sich regelmäßig zu einem Austausch treffen würden. Dem ist nicht so. So war zu erkennen, dass die Theater, ob nun Stadttheater, Landesbühnen, Tournée-theater, Freie Theater, Gastspieltheater oder Amateurtheater teils recht unterschiedliche Theateransätze vertraten, sowohl in künstlerischer Hinsicht, wie auch betreffend der Zielsetzung ihrer Wirkung. Es gilt hier synergetische Ansätze zu denken und nicht darum, die eigene Stellung zu untermauern oder im Kampf um Fördersummen die eigene Position zu verbessern. Ansätze, Diskurse, welche die Tagung hervorgebracht hat, wurden in der Publikation „Theater in der Provinz – Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe als Programm“, erschienen 2019 bei Theater der Zeit, unter Berücksichtigung der verschiedenen Akteur*innen weitergeführt.

Gastspieltheater als Instrument der Teilhabe und Vielfalt

Gerade in der Provinz lassen sich unterschiedliche konzeptionelle Formen von Theater entdecken, die in der Reflexion als Anregung für Ansätze einer Reform der Theaterlandschaft gedacht werden könnten. Ein besonderes Modell sind die schon weiter oben angesprochenen Gastspieltheater. Sie und ihre Arbeit sind nicht flächendeckend bekannt. Zumeist führen sie ein Dasein im Schatten der öffentlichen Theater in den Großstädten.

„Das deutschsprachige Theatersystem wird allgemein als dichtes Netz aktiver Theaterensembles beschrieben [...]. Dass es zusätzlich auch das noch wesentlich dichtere Netz von über 600 Städten und Gemeinden mit Theatergastspielen gibt, also von Kommunen, die einen nicht unbeträchtlichen weiten Teil finanzieller Mittel für das Theater aufbringen, bleibt in den meisten

Darstellungen unberücksichtigt. [...] Sie tun es in der Regel pauschal, ohne sich mit deren Strukturen auseinanderzusetzen oder Rechenschaft darüber abzulegen, was Kulturerlebnisse und damit vielfach Bildungsangebote für das Gemeinwohl in Städten mit weit weniger als 100 000 Einwohner bedeuten, jener Schwelle, ab der Kommunen in der Regel erst in der Lage sind, eigene Theaterensembles zu unterhalten.“ (Hadamczik 2004: 248f)

Die Gastspieltheaterlandschaft ist hochgradig vielfältig, um nicht zu sagen heterogen. Kulturinstitutionen dieser Form produzieren Theater nicht oder nur in Ausnahmefällen selbst. Vielmehr wird ein Angebot in Form von Gastspielen offeriert. Gespielt wird in Theatern, Kulturzentren, Stadthallen, Bürgerhäusern oder Schulaulen, auf Theaterbühnen oder in Mehrzweckhallen, überall dort, wo es professionelle Rahmenbedingungen zulassen, Theaterproduktionen aufzuführen. Auch die Personaldecke, die Expertise und das Budget betrachtend, sind die Häuser sehr unterschiedlich. Während das eine Gastspieltheater nur fünf Aufführungen pro Jahr realisieren kann, sind es an anderen Orten 150 Kulturveranstaltungen. Während hier „nur“ Kulturveranstaltungen stattfinden, finden dort auch Messen, Kongresse, Tagungen und weitere Veranstaltungen statt. Die Besonderheit der Gastspieltheater ist die Vielfalt. Da sind zum Beispiel die Vielfalt der Spielorte und die Vielfalt an gastspielenden Theatern und Kunstformen. An Gastspieltheatern sind alle Theaterakteur*innen des Landes und darüber hinaus präsent. Hier gastieren Tourneetheater, Privattheater, Landesbühnen, deren Auftrag es ist, nicht nur einen Standort mit Theater zu versorgen, sondern vielmehr eine Region. Es gastieren darüber hinaus auch die Stadt- und Staatstheater und zahlreiche Agenturen vermitteln Künstler*innen und Produktionen aus dem In- und Ausland auf die Gastspieltheaterbühne. Wichtige Partner für und von Gastspieltheatern sind die Freien Theater. Die Theater, die zumeist über keine eigene Spielstätte verfügen, finden hier Möglichkeiten, ihre Arbeit zu präsentieren. Vor allem aus dem Kinder- und Jugendtheaterangebot der Gastspieltheater sind die Freien Theater nicht wegzudenken. Teilweise bereichern die Gastspieltheater ihr Angebot auch durch Eigenproduktionen. Den Gastspieltheatern kommt innerhalb der Theaterlandschaft die Bedeutung zu, den Landesbühnen, Freien Theatern, Amateurtheatern und Künstler*innen eine Spielstätte und Auftrittsmöglichkeiten zu offerieren.

Ein weiteres Gewicht kommt dem Theater der Distribution dann zu, wenn Sparten von Mehrspartentheatern abgeschafft werden oder ganze Ensembles entlassen werden. Oft kann dann zumindest das Spielplan-Angebot des so weggefallenen Genres durch Gastspiele aufrechterhalten werden. Den höchsten Wert entfalten sie allerdings als Instrument der Distribution. Die Gastspieltheater ermöglichen einen Theaterbesuch, wo dieser sonst nicht möglich wäre, dort wo es kein Ensembletheater gibt. Fast 70 Prozent aller Deutschen leben in Orten mit weniger als 100.000 Einwohner*innen.

Ensembletheater sind jedoch vorwiegend in Großstädten verortet, Mehrspartentheater ohnehin. So stellen die Gastspieltheater durch ihre Verteilung über die Fläche sicher, dass auch der Bevölkerung außerhalb der Großstädte Theater in unterschiedlichsten Genres von Musiktheater über Tanz, Schauspiel, Kinder- und Jugendtheater ermöglicht wird. Dabei umfasst das Angebot mehr als reine Theateraufführungen und geht hinein in den weiter gefassten Bereich der Darstellenden Künste. So umfasst es beispielsweise auch Kleinkunst, Kabarett, Comedy und Konzerte. Nun ist nicht unbedingt gesagt, dass man mehr oder eher ins Theater geht, wenn dieses direkt vor Ort angesiedelt ist. Doch natürlich ist die Erreichbarkeit eines Theaterangebots überhaupt Voraussetzung von Partizipation (vgl. Renz 2018). Das Angebot der Gastspieltheater ermöglicht mehr kulturelle Teilhabe und mehr Vielfalt. Diese Institution des Theaters der Distribution ist, seine Bedeutung betrachtend, noch nicht genug im Fokus der Öffentlichkeit, des Feuilletons, der Kulturpolitik und der Forschung.

Literaturverzeichnis

- Deutscher Bundestag (2007): Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“, Berlin.
- Hadamczik, Dieter (2004): „Die Bedeutung der Städte mit Theatergastspielen für die deutsche Theaterszene“, in: Bernd Wagner (Hg.), Jahrbuch für Kulturpolitik 2004, Band 4, Thema: Theaterdebatte, Essen, 248-255.
- Jopt, Lisa/Kölnow, Sascha (2016): Wer über politisches Theater redet, muss auch theaterpolitisch reden, Berlin.
- Müller, Heiner (1995): „Theater ist Krise. Heiner Müller im Gespräch“, in: Joachim Fiebach (Hg.) (2013), Theater der Zeit, Berlin, 330-342.
- Renz, Thomas (2016): Nicht-Besucherforschung: die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development, Bielefeld.
- Renz, Thomas (2018): „Theater in der Provinz – Gastspieltheater als Förderer kultureller Teilhabe in ländlichen Räumen“, www.kubi-online.de/artikel/theater-provinz-gastspieltheater-foerderer-kultureller-teilhabe-laendlichen-raeumen, [zuletzt abgerufen am: 3. April 2019]
- Schneider, Wolfgang (2004): „Umsturz? Umbruch? Umgestaltung! Überlegungen zur Neustrukturierung der deutschen Theaterlandschaft“, in: Bernd Wagner (Hg.), Jahrbuch für Kulturpolitik 2004, Band 4, Thema: Theaterdebatte, Essen, 237-247.
- Schneider Wolfgang/Schröck, Katharina M./Stolz, Silvia (Hg.) (2019): Theater in der Provinz. Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe als Programm, Berlin.
- Schmidt, Thomas (2012): Theatermanagement: Eine Einführung, Wiesbaden.
- Schmidt, Thomas (2018): Elemente des deutschen Theatersystems: Praxis Kulturmanagement, Wiesbaden.
- Statistische Ämter des Bundes und der Länder & Statistisches Bundesamt (2016): Kulturfinanzbericht 2016, Wiesbaden.

Stiftungskulturpolitik heute denken

Kulturförderndes Stiftungshandeln in gegenwärtigen Zeiten herausfordernder Kulturpolitik

Anna Punke-Dresen

22.743 Stiftungen hat der Bundesverband Deutscher Stiftungen bei seinen jüngsten Erhebungen aus dem Jahr 2018 gezählt, fast doppelt so viele wie noch 15 Jahre zuvor (vgl. Bundesverband Deutscher Stiftungen 2019). Dieser Boom ist sowohl auf den Wohlstand der deutschen Gesellschaft als auch auf diverse Gesetzesreformen zurückzuführen. Mehr als 50 Prozent der heute existierenden Stiftungen wurden erst seit den 1990er-Jahren errichtet.

Auch Demokratisierungsprozesse haben zu dieser Entwicklung geführt, mit denen sich die Kulturpolitikforschung der kulturwissenschaftlichen Studiengänge an der Universität Hildesheim vielfältig auseinandersetzt. Geschichtsträchtige Impulse wie z. B. 1979 „Kultur für alle“ durch Hilmar Hoffmann strahlen letztendlich auch noch heute in kulturförderndes Stiftungshandeln aus, womit sich der vorliegende Text beschäftigen möchte – angelehnt an die Dissertation der Verfasserin mit dem Thema „Bürgerschaftliches Engagement in kulturfördernden Stiftungen. Eine Untersuchung von kulturpolitischen Entwicklungen im gemeinnützigen Sektor“, deren Thesen und Handlungsempfehlungen heute noch aktuell sind.

Vielfältige Formen bürgerschaftlichen Engagements

Die Entwicklung von Demokratisierungsprozessen in kulturförderndem Stiftungshandeln geht mit der Entwicklung des Engagementbereichs an sich einher. Denn neben dem Stiftungsbereich ist auch das so genannte bürgerschaftliche Engagement in den letzten Jahrzehnten in Deutschland rasant gewachsen. Aktuelle Studien machen deutlich, dass die Engagementlandschaft in Deutschland nicht nur vielseitig ist, sondern auch enorme Potenziale birgt: Über 40 Prozent der Bevölkerung engagiert sich bereits, ein weiteres Drittel zeigt prinzipielles Interesse und könnte grundsätzlich dafür gewonnen werden (vgl. Simonson et al. 2016: 3ff). Dabei zählt zu bürgerschaftlichem Engagement nicht nur das klassische Ehrenamt, was Spenden von Zeit, Empathie und Know-how bedeutet. Es spielen auch monetäres Engagement oder Kooperationen maßgebliche Rollen, da sie inzwischen

aufgrund gekürzter Haushalte als Ergänzung zu staatlicher Kulturförderung unverzichtbar geworden sind. Begünstigt durch zahlreiche steuerliche Reformen und neue Stiftungsformen wie z. B. die Verbrauchsstiftung hält der Trend an, dass Stiftungen als beliebte Form der dauerhaften Kapitalverwaltung und gleichzeitig populäre Form bürgerschaftlichen Engagements weiterhin gerne gegründet werden.

Demokratisierung der deutschen Kulturpolitik

Um sich der Betrachtung einer heutigen Stiftungskulturpolitik zu nähern, bedarf es eines kurzen Rückblickes auf die Demokratisierung von Kulturpolitik und damit einhergehend auf Kulturförderung. Ausgangspunkt war die Etablierung eines neuen Kulturverständnisses zu Beginn der siebziger Jahre. Neu daran war, dass die Ablösung des elitären, bildungsbürgerlichen Kulturbegriffs und damit Kultur als Privileg für und von allen gefordert wurde. Kultur und Gesellschaft wurden in einen politischen Zusammenhang gebracht. Kulturpolitik sollte Gesellschaftspolitik sein. Damit wurde eine „Neue Kulturpolitik“ angestoßen, die innerhalb des gesellschaftspolitischen Entwicklungsprozesses einen völlig neuen Stellenwert erhielt. Neben der oben genannten Person Hilmar Hoffmann prägte z. B. auch Herman Glasers „Bürgerrecht Kultur“ aus dem Jahr 1983 diese Entwicklung.

Im Zuge dieser Diskurse rückten die Bürger*innen in den Mittelpunkt der kulturpolitischen Diskussion. Es wurde nicht nur verstärkter Zugang zu Kultur und zur Teilhabe daran gefordert, sondern auch zu mehr Partizipationsmöglichkeiten für aktives Engagement angeregt. Laut des jüngsten Freiwilligensurveys des Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend engagieren sich heute neun Prozent der Bevölkerung ehrenamtlich für den äußerst vielseitigen Kulturbereich. Viele Kulturzentren, Theater, Chöre, Orchester oder kulturelle Bildungsprojekte könnten ohne die Mitwirkung von Ehrenamtlichen gar nicht bestehen. Ihr Engagement erweitert dabei das Leistungsspektrum kultureller Einrichtungen essentiell und nachhaltig. Kulturelle Angebote können durch freiwilliges Engagement bürgernäher organisiert werden, die Identifikation der Menschen mit dem Kulturleben ihrer Stadt oder Umgebung steigt und sie können sich aktiv daran beteiligen.

Generell zeichnet sich heutige Kulturförderung durch ein Zusammenspiel von Staat, Wirtschaft und Zivilgesellschaft aus. Aufgrund der prekären Finanzlage öffentlicher Haushalte hat die wegweisende Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ bereits 2007 in ihrem Schlussbericht einen Paradigmenwechsel aufgezeigt: Sowohl die privatwirtschaftliche Kulturförderung als auch gemeinnütziges Engagement gewinnen neben der in Deutschland auf eine lange Tradition zurückblickende überwiegende För-

derung durch die öffentliche Hand an Bedeutung. Private und gemeinnützige Kulturförderung stärken damit die kulturelle Infrastruktur.

Stiftungen als Kulturförderer

Die vielfältige Stiftungslandschaft, die Kultur fördert, beinhaltet unterschiedliche Stiftungstypen und -formen. Auch kapitalschwache Stiftungen können sich für den Kulturbereich engagieren, indem sie sich beispielsweise lokal verankern und sich mit unterschiedlichen Ressourcen für die Kulturförderung einbringen und vernetzen. Die Sparkassen-Finanzgruppe hat für den Kulturbereich eine besondere Bedeutung, da sie der größte nicht-staatliche Kulturförderer Deutschlands ist (vgl. Klatt 1993) und v. a. auf kommunaler Ebene Kulturförderung betreibt. Darüber hinaus engagieren sich Unternehmensstiftungen und unternehmensverbundene Stiftungen stark in der Kulturförderung. Zudem haben Trägerstiftungen, die laufende Kosten einer Kultureinrichtung finanzieren, eine lange Tradition. Sie befinden sich oft in öffentlich-rechtlicher Hand, bedeutsam sind z. B. die Stiftung Preußischer Kulturbesitz oder die Kulturstiftung der Länder. Die Arbeit kirchlicher Stiftungen wird als eine Art „Gütesiegel“ für Kulturförderung im kirchlichen Bereich angesehen. In Bürgerstiftungen engagieren sich Bürger*innen gemeinsam für Kunst und Kultur.

Im Jahr 2017 förderten rund 32 Prozent der im Bundesverband Deutscher Stiftungen registrierten deutschen rechtsfähigen Stiftungen bürgerlichen Rechts Kunst und Kultur als satzungsmäßigen Zweck (vgl. Bundesverband Deutscher Stiftungen 2019). Am häufigsten gefördert ist dabei der Musikbereich, gefolgt von Literatur, Bildender und Darstellender Kunst. Stiftungen fördern z. B. (auch international) den künstlerischen Austausch, vergeben Kulturpreise oder Stipendien und sind zunehmend in der kulturellen Bildung aktiv. Mit Projektförderung können Kulturstiftungen gute Mittlerorganisationen für die Kulturförderung sein, was besonders auch für die kommunale Kulturlandschaft von Bedeutung ist, wenn Stiftungen beispielsweise lokale Projekte mitfinanzieren.

Es kommt auf die Zielsetzung und die Definition an

Einzelne Personen oder Personengruppen leisten durch das Errichten einer kulturfördernden Stiftung oder auch durch eine Zustiftung nachhaltig kulturelles Bürger*innenengagement. Stiftungen stellen dadurch eine sinnstiftende Möglichkeit für Teilhabe am kulturellen Leben dar und sind damit auch Ausdruck einer selbstbewussten Zivilgesellschaft.

Der Einsatz von bürgerschaftlichem Engagement kann kulturelle Inhalte einer Stiftung voranbringen und z. T. essentiell für das Selbstverständnis der

Stiftung sein. Dafür bedarf es eines klar formulierten Stiftungszwecks und der Bereitschaft bürgerschaftliches Engagement einzubinden. Es muss stets hinterfragt werden, wo und wie der Einsatz von bürgerschaftlichem Engagement in der Kulturförderung sinnvoll ist. Bürgerschaftliches Engagement kann z. B. durch Know-how, Fachexpertise, Kontakte und Netzwerke bereichernd und befruchtend für kulturförderndes Stiftungshandeln wirken.

Damit einhergehend sollte bei der Auseinandersetzung, Einbeziehung und Förderung von bürgerschaftlichem Engagement zuerst geklärt werden, welcher Engagementbegriff zu Grunde gelegt werden soll. Denn der Begriff bezeichnet im so genannten Dritten Sektor nicht nur ehrenamtliche Kräfte, sondern eine Vielzahl von Formen und Ebenen. Dies betrifft auch die spezielle Betrachtung von bürgerschaftlichem Engagement in Stiftungen: ausgehend vom Handeln der Stifter*innen selbst, die als Freiwillige neben Geld auch Zeit für gemeinnützige Aufgaben zur Verfügung stellen, bis hin zur Durchführung von konkreten Organisations- und Projektarbeiten. In meiner Dissertation wurden wiederum drei Grundperspektiven identifiziert, nämlich die Förderung von Engagement durch Stiftungen, das Engagement in Stiftungen und das stiftungsunterstützende Engagement von außen.

Folglich sollte vor jeder Auseinandersetzung zunächst trennscharf geklärt werden, welche Form des Engagements gerade diskutiert wird. Im Anschluss sollte hinterfragt werden, auf welcher Ebene die jeweilig betrachtete Form bürgerschaftlichen Engagements anzusiedeln ist.

Die ergänzende Funktion des dritten Sektors

Der Bedarf an bürgerschaftlichem Engagement wächst in Bezug auf Aufgaben, die bisher vom Staat wahrgenommen wurden. Die „Schweriner Erklärung“ des Arbeitskreises Kunst und Kultur des Bundesverbandes Deutscher Stiftungen aus dem Jahr 2014 betonte bereits, dass Stiftungsarbeit staatlich wahrgenommene Aufgaben (nicht nur in der Kulturförderung) nur ergänzen und nicht ersetzen kann. Das liegt auch darin begründet, dass rund 70 Prozent der im Bundesverband erfassten deutschen Stiftungen über weniger als eine Million Euro Stiftungskapital verfügen (vgl. Bundesverband Deutscher Stiftungen 2019). Folglich wird das deutsche Stiftungswesen quantitativ von kleinen und mittelgroßen Stiftungen dominiert. Das heißt, dass der Stiftungssektor gar nicht in der Lage wäre, erhebliche Kürzungen anderer Sektoren auszugleichen.

Die Stärke von Stiftungen in der Kulturförderung sollte deshalb qualitativ gesehen werden. Durch unternehmerischen Geist und Innovationsfreudigkeit können Stiftungen auch mit geringen materiellen Ressourcen unabhängig und kreativ bürgerschaftlich agieren und Vorhaben fördern. Damit bereichern Stiftungen die kulturelle Vielfalt Deutschlands.

Zudem können kulturfördernde Stiftungen einen Anreiz und eine Verlässlichkeit für bürgerschaftliches Engagement hinsichtlich Nachhaltigkeit und Stabilisierung bieten. Soweit es sich nicht ausnahmsweise um eine Verbrauchsstiftung handelt, wirken Stiftungen über das eigene Leben der Stifter*innen hinaus. Diese Dauerhaftigkeit ist sowohl für das ehrenamtliche als auch finanzielle Engagement eine tragfähige Basis und kann eine wichtige Rolle spielen, wenn man sich engagieren möchte. Stiftungen haben vor diesem Hintergrund eine Vorbildfunktion für bürgerschaftliches Engagement.

Zudem sollten sich monetäres und ideelles Engagement idealerweise gegenseitig ergänzen und ehrenamtliches Engagement nicht die alleinige Ressource für Kulturförderung darstellen, da die Einbindung und Förderung von bürgerschaftlichem Engagement in Form von Ehrenamt in der Regel Geld voraussetzt.

Das Spannungsverhältnis zwischen innovativer Nischenförderung und nachhaltiger Infrastrukturförderung

Im Stiftungsbereich besteht das Spannungsverhältnis zwischen innovativer Nischenförderung und nachhaltiger Infrastrukturförderung, was auch in Zukunft ernsthafter Diskussion bedarf. Es sollte verstärkt von Anfang an bedacht werden, wie selbsttragende Strukturen auch im Kulturbereich entwickelt und gefördert werden können, z. B. durch die Investition in Ausbildung und Qualifizierung.

Aufgrund der nachlassenden Kraft der öffentlichen Hand wird zukünftig der Bedarf privater Förderung und Sicherung kultureller Infrastruktur steigen. Stiftungen müssen sich überlegen, welche Rolle sie auch kulturpolitisch einnehmen möchten und welche Strategie sie in zukünftig notwendiger, gemeinschaftlicher Förderung von kultureller Infrastruktur verfolgen möchten. Es gilt zu diskutieren, was der genuine Auftrag von Stiftungen innerhalb der Kulturförderung ist und wie er sich zukünftig gestalten sollte, da eine Diskrepanz zwischen Ergänzungsfunktion und Nachhaltigkeit besteht. Sicherlich gibt es sowohl für die langfristige als auch für die kurzfristige Förderung gute Gründe. Es gilt jedoch das Bewusstsein über Fördermethoden und zeiträume in Bezug auf den selbst gesetzten Auftrag und das Ziel einer stabilen kulturellen Infrastruktur zu schärfen.

Förderung von kulturellem Engagement vor Ort

Der Stiftungsbereich kann sich lokal auf vielfältige Weise kulturell engagieren. Stiftungen können sich in der lokalen Gemeinschaft z. B. hinsichtlich des Themas Kulturelle Bildung profilieren. Zudem ist eine größere Unterstützung für die lokale Vereinsarbeit möglich, da dort z. B. aktuell Rekrutierungsprobleme für die Gremienarbeit beobachtet werden und Stiftungen dabei beratend tätig werden können.

Auch Stiftungen selbst können mit einer stärkeren Verankerung vor Ort zukünftigen Herausforderungen hinsichtlich der eigenen Einbindung von bürgerschaftlichem Engagement begegnen. Auf lokaler Ebene sind manche Aufgaben überhaupt erst durch bürgerschaftliches Engagement realisierbar, um z. B. ein Netzwerk aufzubauen, Zusammenarbeit zu realisieren und dadurch erst kulturelle Projekte zu ermöglichen.

Vor allem in den Kommunen ist die Kulturfinanzierung der öffentlichen Hand aufgrund desolater Haushalte massiv geschwächt. Dort können v. a. Bürgerstiftungen verstärkt Kulturförderung vor Ort mobilisieren und darüber hinaus kulturpolitische Akteur*innen vernetzen. Bürgerstiftungen werden als Motor der Zivilgesellschaft betrachtet und können als Plattformen lokaler Partizipationsverfahren dienen. Diese Merkmale können sie vor Ort wirkungsvoll umsetzen und damit auch die kommunale Kulturszene prägen und bereichern. Exemplarisch kann die BürgerStiftung Hamburg genannt werden, die mit interkulturellen Projekten in den vergangenen Jahren wegweisende Exempel durch Patenprojekte mit Geflüchteten statuiert hat.

In der Öffentlichkeit können oft nur Großstiftungen, die das nötige Kapital für Marketingkampagnen zur Verfügung haben, Aufmerksamkeit erzielen. Doch vor allem kleine und mittlere Stiftungen prägen die deutsche Stiftungslandschaft. Damit sich diese auch in der Kulturförderung stark machen können, bedarf es verstärkt lokaler Netzwerke und Zusammenarbeit – zwischen Stiftungen untereinander und zwischen Stiftungen und der öffentlichen Hand. So können sie in der Region, in der Stadt oder in der Kommune einen wichtigen Beitrag leisten. Stiftungsformen wie die Bürgerstiftung, die Zustiftung oder die Treuhandstiftung können dabei für Personen, die nur ein kleines Vermögen besitzen, eine attraktive Alternative sein, um sich stifterisch zu engagieren.

Kooperationen vermehrt fördern und nutzen

Obwohl Kulturstiftungen verglichen zur öffentlichen Kulturförderung deutlich geringere Mittel zur Verfügung haben, können sie den Kulturbereich stärken und eine wichtige Ergänzung bieten. Für kapitalschwache Stiftungen können Kooperationen dabei eine bedeutsame Rolle spielen,

um Projekte zu verwirklichen. Kulturfördernde Stiftungen handeln laut ihres Stifterwillens und der Stiftungszwecke im Sinne eines individuellen Kulturauftrags. Bei der Projektverwirklichung können Verantwortungspartnerschaften aufgebaut werden, wobei sich weitere Akteur*innen und Partner*innen in der Aufgabenwahrnehmung wie z. B. auch in Thinktanks integrieren lassen. Diese können nicht nur aus unterschiedlichen Sektoren wie Staat, Markt und Zivilgesellschaft stammen, sie können auch Einzelpersonen oder Institutionen verschiedener Rechtsformen wie Unternehmen, Vereine oder öffentliche Träger sein. Ko-Finanzierungsmodelle wie PPP, Challenge Funding, Matching Funds oder Corporate Citizenship können enorme Ressourcen mobilisieren.

Dabei ist aber nicht nur monetäre Zusammenarbeit wichtig, die Bereicherung durch Know-how oder Kontakte der Partner*innen haben einen großen Wert. Stiftungen können Impulsgeber, Brückenbauer und Moderatoren sein. Der Stiftungsbereich sollte allerdings durch einen verstärkten Diskurs mit allen wichtigen Partner*innen und Playern der Allianz aus Staat, Wirtschaft und Drittem Sektor selbst sein Wirken überdenken und im Sinn einer Venture Philanthropie sozialunternehmerisches Handeln noch transparenter hinterfragen und strategischer durchführen.

Die Finanzierungskrise als Chance verstehen

Stiftungen können auf vielfältige Weise Kulturförderung finanzieren. Nicht nur durch Spenden und Zustiftungen, auch durch Fonds und Darlehen unterstützen Stiftungen Kulturprojekte oder -institutionen monetär. In Zeiten der Finanzkrise und daraus resultierend niedriger Zinsen ist das Förderniveau gefährdet, da Stiftungen sich z. B. gezwungen sehen, Stipendienzahlen einzuschränken oder die durchschnittlichen Zuwendungshöhen zu senken. Die Bedeutung der Zeit- und Sachspende erfährt dadurch eine noch größere Bedeutung.

Dennoch ist das Errichten einer Stiftung nicht unattraktiv geworden, da damit die dauerhafte und nachhaltige Widmung eines Vermögens für einen bestimmten Zweck gesichert ist. Die Zahl der Neugründungen macht deutlich, dass die Finanzkrise den Stiftungsboom bisher nicht stoppen konnte (vgl. Bundesverband Deutscher Stiftungen 2019).

Allerdings ist neben dem „in Betracht-Ziehen“ oben genannter alternativer Finanzierungswege auch durch professionelle Fundraising-Strategien das Überdenken von Anlagestrategien ratsam. Vermögensanlagen mit Hebelwirkung können auch für Stiftungen mit einem kleinen Kapital Möglichkeiten bieten, mit ihren Erträgen besser zu wirtschaften.

Darüber hinaus werden Kooperationen und Allianzen als wichtige Maßnahmen in Zeiten der Finanzkrise genannt. Projektpartnerschaften kön-

nen in Krisenzeiten helfen, eine Win-win-Situation zu schaffen. Stiftungen können zudem durch andere Faktoren Kulturförderung betreiben: Durch Know-how, Netzwerke und Kontakte können sie Türöffner, Anlaufpunkt und Moderator sein. Stiftungen können z. B. Verfahren der Projektantragsstellung durch Beratungsangebote verbessern. Sie können auch materiell fördern, indem sie z. B. Räume oder Dienstleistungen wie Beratung zur Verfügung stellen. Auf verschiedensten Wegen kann somit nicht nur bürgerschaftliches Engagement durch Stiftungen unbürokratisch unterstützt, sondern eben auch die Kulturlandschaft bereichert werden. Bürgerstiftungen sind auch dafür ein Paradebeispiel, da sie örtliche Ressourcen intensiv mobilisieren und fördern.

Falls Stiftungen aufgrund der niedrigen Erträge und personeller Nachfolgeprobleme behindert bzw. im schlimmsten Fall nicht mehr handlungsfähig sein sollten, bedarf es weiterer Hilfe und Lösungsansätze wie z. B. das Modell der Verbrauchsstiftung.

Die Finanzierungskrise wird an sich auch zu einer Kulturpolitikkrise – wenn z. B. kommunale Haushalte immer weiter gekürzt werden, Kultureinrichtungen die Schließung droht, wächst der Handlungsbedarf und der Druck auf die Kulturpolitik steigt.

Stiftungen wiederum können ergänzend dazu beitragen, durch ihr Know-how sowie durch Netzwerke und Kontakte eine nachhaltige Kulturentwicklungsplanung – nicht nur im kommunalen Raum – voranzutreiben, um Kulturschaffende mit z. B. alternativen Finanzierungsideen oder Beratung zu Fundraising- oder Anlage-Strategien dort zu stärken, wo öffentliche Kulturfinanzierungsstrukturen aufgrund desolater Haushalte zu scheitern drohen.

Auf dem Weg zu einer Stiftungskulturpolitik

Die meisten Stiftungen in Deutschland (abgesehen von z. B. politischen Stiftungen) haben den Anspruch, politisch unabhängig handeln zu können. Stiftungen zeichnen sich durch ihre Neutralität aus, v. a. private Stiftungen agieren i. d. R. freier von Zwängen und Bürokratie.

Eine stärkere Positionierung könnte dem politischen Diskurs auch in der Kulturlandschaft helfen. Zugleich steigt durch die wachsende Anzahl deutscher Stiftungen die Verantwortung des Stiftungssektors gegenüber der Gesellschaft. Daher müssen Stiftungen dazu bereit sein, verstärkt mit anderen – z. B. auch kulturpolitischen – Akteur*innen zu kommunizieren. Die Unterstreichung der Unabhängigkeit des Stiftungssektors steht dazu nicht im Widerspruch.

Stiftungen oder auch deren Interessensvertretungen wie der Arbeitskreis Kunst und Kultur des Bundesverbands Deutscher Stiftungen können sich

einmischen und z. B. auf die Krise der Kulturförderung aufmerksam machen, wie es z. B. mit der „Schweriner Erklärung“ erfolgte, die ein Handlungssignal setzte. Es ist zu wünschen, dass weitere Signale dieser Art auch durch Vertreter*innen des Stiftungssektors gesendet werden, um sektorenübergreifend auf aktuelle Entwicklungen der Kulturpolitik aufmerksam zu machen und daran mitzugestalten.

Die politische Steuerung im Kulturstaat Deutschland bedarf der Gestaltung von Relationen innerhalb von Netzwerken. Um diese Netzwerke richtig zu knüpfen, können Stiftungen gestalterisch tätig sein, Moderation für gesellschaftliche Veränderungsprozesse sein und bei der Steuerung von z. B. Bürgerbeteiligungsverfahren selbst agieren. Damit können im Sinne eines aktivierenden Staates Akteur*innen nicht nur zusammengebracht, sondern auch zum gemeinsamen Handeln innerhalb des Kulturbereichs angeregt werden. Stiftungen können zudem auch kulturpolitisch bedeutsam wirken, indem sie z. B. Foren für einen politischen Diskurs zur Verfügung stellen.

Die eingangs erwähnten Thesen wichtiger Wegbereiter*innen wie z. B. von Hilmar Hoffmann oder Hermann Glaser können auch rund 40 Jahre nach ihrem Erscheinen heute noch wichtige Impulse geben – nicht nur für eine Kultur für morgen, sondern auch für eine zukünftige Stiftungskulturpolitik. Heute sind Demokratisierungsprozesse und die Einbindung des Bürger*innenengagements aus der Kulturförderpolitik nicht mehr wegzudenken. Der aktivierende Kulturstaat setzt auf Bürger*innenengagement, wobei sich die Bürger*innen sowohl finanziell als auch mit Zeit, Kontakten und Know-how einbringen können. Einen passenden Rahmen für all diese Engagementformen bietet eine Stiftung, die wiederum Kulturpolitik mitgestalten kann.

Literaturverzeichnis

- Anheier, Helmut K. (2016): *Stiftungen in Deutschland. Zusammenfassende Ergebnisse und Handlungsempfehlungen*, Hertie School of Governance & Universität Heidelberg (Centrum für Soziale Investitionen und Innovationen).
- Bühner, Sebastian/Bischoff, Antje/Hagedorn, Sandra/Rummel, Miriam (2013): *Auftrag Nachhaltigkeit: Wie Stiftungen Wirtschaft und Gemeinwohl verbinden*, Berlin.
- Bundesverband Deutscher Stiftungen (2012): *Mehr Bürgergesellschaft wagen! Stiftungen in der Engagementförderung. Ein Positionspapier*, Hamburg.
- Bundesverband Deutscher Stiftungen (2014): „Schweriner Erklärung“ des Arbeitskreises Kunst und Kultur des Bundesverbandes Deutscher Stiftungen, Schwerin.
- Bundesverband Deutscher Stiftungen (2019): *Zahlen und Daten – Grafiken zum Download*, Berlin, <https://www.stiftungen.org/stiftungen/zahlen-und-daten/grafiken-zum-download.html> [zuletzt abgerufen am: 12.2.2019].

- Deutscher Bundestag (2002): Bericht der Enquete-Kommission „Zukunft des Bürgerschaftlichen Engagements“: Bürgerschaftliches Engagement: auf dem Weg in eine zukunftsfähige Bürgergesellschaft, Berlin.
- Deutscher Bundestag (2007): Bericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“, Berlin.
- Deutscher Kulturrat (2013): „Ehrenamt: Staat darf Bürgerschaftliches Engagement nicht als Lückenbüßer missbrauchen“ [Presserklärung vom 18.1.2013]; ähnlich erschienen in: Deutscher Kulturrat (Hg.): politik und kultur, Januar - Februar 2013, Berlin, 3.
- Fleisch, Hans (2012): „Förderung der Kulturellen Bildung durch Stiftungen“, in: Hildegard Bockhorst/Vanessa-Isabelle Reinwand/Wolfgang Zacharias (Hg.), Handbuch Kulturelle Bildung, München.
- Fleisch, Hans (2013): Stiftungsmanagement: Ein Leitfaden für erfolgreiche Stiftungsarbeit, Berlin.
- Glaser, Hermann (1983): Bürgerrecht Kultur, Frankfurt.
- Hoffmann, Hilmar (1979): Kultur für alle: Perspektiven und Modelle, Frankfurt.
- Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (2015): Jahrbuch für Kulturpolitik: Neue Kulturförderung, Bonn/Essen.
- Klatt, Lothar (1993): Zur Rolle der privaten Kulturstiftungen, in: Strachwitz, Rupert Graf/Toepler, Stefan: Kulturförderung. Mehr als Sponsoring, Wiesbaden, 180.
- Punke-Dresen, Anna (2014): Bürgerschaftliches Engagement in kulturfördernden Stiftungen. Eine Untersuchung von kulturpolitischen Entwicklungen im gemeinnützigen Sektor, Hildesheim.
- Röbke, Thomas (1993): Zwanzig Jahre Neue Kulturpolitik. Erklärungen und Dokumente 1972-1992, Essen.
- Schneider, Wolfgang (2010): Kulturelle Bildung braucht Kulturpolitik. Hilmar Hoffmanns „Kultur für alle“ reloaded, Hildesheim.
- Schneider, Wolfgang (2013): „Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit... und kostet Geld! Kulturpolitik als kommunale Aufgabe“, in: Friedrich-Ebert-Stiftung (Hg.): Standpunkt, Nr. 8, Juli 2013, Wiesbaden, 4.
- Simonson, Julia/Vogel, Claudia/Tesch-Römer, Clemens (Hg.) (2016): „Freiwilliges Engagement in Deutschland – Der Deutsche Freiwilligensurvey 2014“, in: Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend: Hauptbericht des Freiwilligensurveys 2014, Berlin.
- Sprengel, Rainer/Strachwitz, Rupert Graf (2008): Private Spenden für Kultur, Stuttgart.
- Strachwitz, Rupert Graf (2009): „Welche Zukunft haben Kulturstiftungen?“, in: Deutscher Kulturrat (Hg.): politik und kultur, Jan. – Feb. 2009, Berlin, 6.
- Zimmermann, Olaf (Hg.) (2018): Wachgeküsst. 20 Jahre neue Kulturpolitik des Bundes 1998-2018, Berlin.

Filmfestivals in Deutschland

Die Berlinale – ein Tanker in unruhigem Fahrwasser

Kai Heldt

„Politisch, weltoffen und künstlerisch radikal soll die Berlinale sein, aber gleichzeitig auch die großen Hollywoodstars und -filme haben, damit Sponsoren und Hauptstadtpresse zufrieden sind.“ (Borcholte/Pilarzyk 2019)

Die Internationalen Filmfestspiele Berlin (Berlinale) sind nach wie vor das wichtigste deutsche Filmfestival und bewegen sich als internationales A-Festival auf Augenhöhe mit dem Festival de Cannes, den Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia und dem Locarno Festival. Mit über 500.000 Besucher*innen, davon ca. 350.000 zahlende Kinobesucher*innen, ist es das größte Publikumsfestival der Welt, der European Film Market wurde inzwischen zu einem der wichtigsten Filmmärkte weltweit ausgebaut, das nationale und internationale Medienecho hat imposante Ausmaße angenommen. Doch die Zukunft der Berlinale ist keineswegs so sicher, wie man es bei dieser Ausgangslage vermuten möchte. Denn wie sich dieses Jahr zeigte, steht das Festival vor zwei großen Herausforderungen, auf welche die neue Berlinale-Leitung Antworten finden müssen.

Starpower

Seit Jahren wird der Erfolg der internationalen A-Festivals nicht mehr allein an der Qualität der Filmprogramme gemessen. Es reicht nicht mehr aus, ein künstlerischen und inhaltlichen Anforderungen Genüge leistendes Programm zusammen zu stellen, dazu Filmemacher*innen und Darsteller*innen für Filmpräsentationen und -gespräche einzuladen und kompetente Juror*innen renommierte Preise vergeben zu lassen. Um den Erwartungen von (Kultur-)Politik, Förderern und Sponsoren gerecht zu werden, ist ein breites nationales und internationales Medienecho notwendig, das deutlich über reine Fachberichterstattung und Feuilletons hinausgeht und bis in reine People-Formate reicht – von „Die Zeit“ über „Gala“ bis „Bild“, von „ZDF-Aspekte“ bis „RTL-Exklusiv“, von „cinema.de“ bis „gofeminin.de“ soll im Idealfall das gesamte Spektrum abgedeckt werden. Um den verfüg-

baren medialen Platz konkurrieren Filmfestivals dabei heutzutage mit einer Vielzahl an Alternativangeboten aus den unterschiedlichsten Bereichen.

Neben den Filmen selbst wird daher die Starpower im Festivalumfeld und vor allem auf dem roten Teppich zunehmend wichtiger. So reicht es auch nicht mehr aus, eine Jury mit kompetenten Fachleuten zu besetzen und in den Feuilletons kulturpolitische Debatten über die Qualität des Programms zu führen. Selbst die Jurys müssen möglichst mit in der breiten Öffentlichkeit bekannten (Film-)Persönlichkeiten besetzt werden, um einen Nachrichtenwert jenseits von Feuilletons und Fachmedien zu generieren; die Fachkompetenz dieser Jury-Stars oder Star-Juror*innen soll damit keinesfalls in Zweifel gezogen werden. Denn neben der Erfüllung der kulturpolitischen Aufgaben ist die Medienresonanz auch für Förder*innen zu einem wichtigen Aspekt bei der Erfolgsbilanz eines Festivals geworden.

„Mit couragierter Standhaftigkeit hat er der Freiheit der Kunst eine Bühne und politisch verfolgten Künstlerinnen und Künstlern eine Kinoleinwand geboten. Dass er damit immer wieder ein riesiges Publikum begeistert und Lust auf großes Kino gemacht hat, ist sein ganz persönlicher Verdienst.“ (Monika Grütters; BPA 2019)

Unter der Leitung von Dieter Kosslick ist der Berlinale als größtem Publikumsfestival der Welt der Spagat gelungen, das unter der Leitung von Moritz de Hadeln vermisste politische Profil zu stärken, das Festival zum wichtigsten Werbefenster für die deutsche Filmindustrie auszubauen, dabei kulturpolitische Debatten aufzugreifen oder selbst anzustoßen und zugleich den Anforderungen von Sponsoren und Publikumsmedien nach Glamour gerecht zu werden. Die Sektionen „Panorama“, „Forum“ und „Forum Expanded“ widmen sich dem kulturpolitisch relevanten Film, greifen aktuelle Strömungen der internationalen Filmproduktion auf und entdecken für die Öffentlichkeit ansonsten nicht sichtbare Filmwelten, die in Deutschland im regulären Kinoabspiel aus kommerziellen Gründen kaum bis keine Berücksichtigung finden würden, jedoch genuine Kinoproduktionen sind; die „Perspektive Deutsches Kino“ hat sich in Kombination mit dem European Film Market zum, von Kulturpolitik und heimischer Filmwirtschaft erwünschten, nationalen Schaufenster entwickelt. Dem European Film Market ist es in den vergangenen Jahren gelungen, zu einem der drei wichtigsten Märkte für Filmrechte (Kino- ebenso wie TV-Rechte) weltweit aufzusteigen (vgl. Barraclough 2019). Speziell der „Wettbewerb“ wurde in den vergangenen Jahren genutzt, um den Anforderungen von Sponsoren und Medien nach Glamour gerecht zu werden. Durch den Kunstgriff „außer Konkurrenz“ wurde der Wettbewerb um anspruchsvolle Mainstreamproduktionen mit hohem Starappeal – vor allem aus den USA – erweitert. Dass Major-Studios Filmfestivals inzwischen als einen Baustein in ihren Marke-

tingstrategien nutzen können, ist so zu einer Win-win-Situation für beide Seiten geworden. So sorgten im Jahr 2013 Stars wie George Clooney, John Goodman und Matt Damon mit ihrem Film „The Monuments Men“ für breite Berichterstattung, 2014 sorgte Wes Andersons „Grand Budapest Hotel“ für einen selbst bei einer Galaeröffnung selten dagewesenen Starauflauf und im Jahr 2016 liefen zu „Kung Fu Panda 3“ u. a. Kate Hudson und Jack Black über den Roten Teppich. Dabei sind die Unterschiede zwischen diesen Beiträgen gewaltig. Während man „Grand Budapest Hotel“ durchaus auch regulär im Wettbewerb hätte laufen lassen können, man die Wettbewerbsteilnahme (außer Konkurrenz) von „The Monuments Men“ noch thematisch rechtfertigen kann, fällt eine Rechtfertigung bei „Kung Fu Panda 3“ jenseits der reinen Starpräsenz schon deutlich schwerer.

Aber mit dieser Öffnung zum Mainstream-Kino steht die Berlinale nicht allein da, auch die anderen A-Festivals in Cannes, Venedig und Locarno setzen seit Jahren auf internationale Starpower, um nationale und internationale Medien mit dem notwendigen Material zu versorgen. So wird der vom stargetriebene Programmspagat inzwischen von Kulturpolitiker*innen wie Kritiker*innen nicht nur toleriert, sondern in weiten Teilen auch begrüßt, dient er doch dazu, Kino als kulturell, soziologisch und gesellschaftlich relevanten Ort der Öffentlichkeit in Erinnerung zu bringen oder zu halten, die generelle mediale Präsenz von Festivals in einer breiten Öffentlichkeit zu sichern und damit letztlich auch die weitere Finanzierung durch Sponsoren sicherzustellen, hinter deren Engagement Marketingkonzepte stecken, die sich schlicht rentieren müssen.

And the Oscar goes ...

Dass der Wettbewerb von den einen Medienvertreter*innen so hoch gelobt wurde, wie er von anderen als zu schwach kritisiert wurde, gehört zum gewohnt geteilten Medienecho. Der augenfällig mangelnde Starfaktor war einer der prägnantesten Punkte im Rückblick auf Kosslicks Abschiedsausgabe, wobei man ihm die Schuld daran nicht anlastete. „Man hätte dem für seine Nähe zu den Stars bekannten scheidenden Festivalchef ein prominenteres Angebot gewünscht.“ (Wallmeier 2019) Je näher Festival und die Verleihung der Academy Awards (Oscars) beieinander lagen, desto deutlicher wurde das Problem auf dem roten Teppich sichtbar. Genau dieses Staraufkommen insbesondere aus Hollywood ist durch die Vorverlegung der Oscar-Verleihung gefährdet.

„Mit der Vorverlegung der Oscars seit 2004 wuchs der Berlinale allerdings ein Problem zu, das bis heute ungelöst ist. Die großen, preisverdächtigen amerikanischen Produktionen starten seitdem zeitlich günstiger in Venedig und

Toronto. Während der Berlinale sind die Stars für Oscar-Werbetouren in den USA ausgebucht, sie lassen sich schwerlich an die Spree locken (schon gar nicht im winterkalten Februar). Eine Vorverlegung der Berlinale wiederum wäre schon wegen der Weihnachtspause logistisch kaum machbar.“ (Peitz 2019)

Damit bringt Christiane Peitz das Star-Dilemma der Berlinale auf den Punkt. 2004 wurde die Oscar-Verleihung von Ende März auf Ende Februar/Anfang März vorgezogen. Durch die Verkürzung des Zeitraums zwischen Oscar-Anmeldeschluss (und dem dafür notwendigen US-Kinostart) und der Oscar-Verleihung sank die Zahl der festivaltauglichen Major-Produktionen mit Starpower erheblich.¹ Und mit der zeitlichen Nähe von Festival und Oscar-Verleihung nahmen auch die Reisemöglichkeiten oder die Reisebereitschaft der US-Stars ab. So fiel das US-Staraufkommen 2019 insbesondere im Wettbewerb im Vergleich zu den vergangenen Jahren bemerkenswert gering aus. Deutlich wurde dies durch die Programmierung von „Vice“, der in den USA bereits am 18. Dezember gestartet wurde – in den vergangenen Jahren wäre er damit vermutlich für die Wettbewerbsauswahlkommission uninteressant gewesen. Durch die Festivalteilnahme von Hauptdarsteller Christian Bale wurde „Vice“ jedoch zu einem wesentlichen Glamourbaustein. Auf den Punkt bringt es die dpa, wenn sie Christian Bales Berlinale-Teilnahme mit leicht süffisantem Unterton ankündigt: „Ein bisschen Hollywood bei der Berlinale“ (Zeit online 2019).

Durch die Vorverlegung der Verleihung der Academy Awards auf den 9. Februar 2020 und damit parallel zur Berlinale, wäre es für diese zukünftig nahezu aussichtslos geworden, die für die mediale Präsenz notwendigen großen Hollywood-Produktionen akquirieren zu können und im Zusammenhang damit den US-Glamour auf den roten Teppich zu bekommen. Aufgrund dessen wurde die Berlinale auf 20.2. bis 1.3.2020 verlegt, in der Hoffnung, dass nach den Oscars wieder mehr große US-Produktionen mit reisewilligen Stars verfügbar sein werden.

Kino- oder Fernsehfestival? Berlinale am Scheideweg

Das zweite große Problem betrifft nicht nur die Berlinale, sondern alle großen Festivals. Wie vorher schon die Major-Studios nutzte Netflix – schon länger einer der großen Konkurrenten der traditionellen Kinos um die Gunst der Kund*innen – die großen A-Festivals als Marketingplattform. Da bereits jetzt Streamingdienste wie Netflix, Amazone Prime Video oder Sky in einem harten Konkurrenzkampf miteinander stehen, der sich im

1 Da große US-Produktionen inzwischen verstärkt internationale Day-and-date-Releases haben, können diese dann laut Berlinale-Regularien nicht berücksichtigt werden.

Laufe des Jahres 2019 durch die zu erwartenden Streamingdienste von Warner Bros., Apple und Disney noch verstärkt wird, ist davon auszugehen, dass die Teilnahmen an Festivals zur Imagepflege und als Marketingtool an Bedeutung weiter zunehmen. Neben exklusiven Serien werden Premium-Spielfilmproduktionen mit großen Kinopremieren als Marketingtools zunehmend wichtiger werden. Um sich diese medienwirksamen Premium-Produktionen zu sichern, produzieren etwa die Amazon Studios mit ihren Prime Original Movies wie „Manchester By The Sea“ oder „Beautiful Boy“ ihren Premium-Content inzwischen selbst und werten ihn auch im Kino aus. Denn noch immer ist das mediale Echo bei einem Kinostart größer, als bei einer reinen TV- oder Streaming-Premiere.

2018 sorgte Netflix mit der Produktion „Roma“ für Aufsehen, für den Alfonso Cuarón den Goldenen Löwen in Venedig gewann. Das Besondere: „Roma“, visuell ohne Frage eine Kinoproduktion, war in Cannes auf Druck der Kinobetreiber nicht ins Programm genommen worden, da der Film dort noch keine „reguläre Kinoauswertung“ nachweisen konnte – ein wesentliches Kriterium, um im Rahmen eines A-Festivals im Wettbewerb laufen zu können (vgl. Grüner 2018). „Was ist Kino?“ Diese Frage kann man nach den 75. Filmfestspielen von Venedig auch mit einem einzigen Wort beantworten: Roma.“ (Nicodemus 2018) Aber so einfach ist die Antwort aus kulturpolitischer Sicht nicht, wenn es für diese Netflix-Produktion keine reguläre Kinoauswertung gibt. Gehört eine Produktion wie „Roma“, die angesichts der sehr begrenzten Kinoauswertung und aufgrund ihrer ästhetischen Form auch im eigenen Streaming-Channel geringe Abrufchance² hat, somit offenbar vorrangig aus Marketingkalkül für eine Festivalauswertung produziert wurde, wirklich auf ein Filmfestival, dessen Kernaufgabe es ist, den Kinofilm und das Kino als Ort der kulturellen Bildung und Auseinandersetzung zu fördern und langfristig zu sichern?

Die zunehmende Nutzung von Filmfestivals als Marketinginstrument durch Streamingdienste erregt zunehmend den lautstarken Protest der Kinobetreiber*innen. An Aktualität gewann die Diskussion um die Festivalpräsenz von Streaming-Produktionen im Rahmen der Berlinale 2019, als Mitglieder der Confédération Internationale des Cinémas d'Art et d'Essai (CICAE) die Teilnahme von Isabel Coixets Netflix-Produktion „Elisa y Marcela“ im Wettbewerb nutzten, um auf das Eindringen von genuinen Streaming-Produktionen in ein dem Kinofilm gewidmetes Festival hinzuweisen:

„Die Unterzeichner des Offenen Briefes machen auch deutlich, dass sie sich nicht gegen Coixets Film wenden, sondern gegen das aggressive Geschäftsgebaren des Internetgiganten Netflix, der wie schon in Venedig ein öffent-

2 Netflix veröffentlicht keine differenzierten Abrufzahlen, um diese Annahme verifizieren zu können.

lich gefördertes internationales Kinofilm-Festival als Werbepattform für das eigene Angebot missbrauchen will.“ (CICAE 2019)

Die Berlinale befand sich im Zwiespalt: zum einen eine rein qualitativ allen Wettbewerbskriterien gerecht werdende Filmproduktion zeigen zu wollen, zumal von einer dem Festival seit Jahren verbundenen Regisseurin, und dazu eine sehr weite Interpretation des Begriffs Kinoauswertung in Kauf zu nehmen, oder bei einer Absage einen der wichtigsten Einkäufer auf dem European Film Market eventuell gleich mit zu verlieren (vgl. Renner 2019). Denn auch seine Einkaufsmacht nutzt Netflix, im Laufe der vergangenen Jahre zu einem der wichtigsten Einkäufer weltweit aufgestiegen, strategisch. So zog sich Netflix nach der Absage von Cannes komplett von den Filmfestspielen zurück und sagte auch die Marktteilnahme ab.

Quo vadis?

Um ihren kulturpolitischen Aufgaben gerecht zu werden und ihre „natürlichen“ Verbündeten, die Kinobetreiber nicht gegen sich aufzubringen, wird es notwendig sein, dass die A-Festivals eine gemeinsame Position finden, wie sie in Zukunft mit Streaming-Produktionen wie „Roma“ oder „Elisa y Marcela“ umgehen wollen. Sie müssen ihrem kulturpolitischen Anspruch gerecht werden, jene Filme in den Fokus zu stellen, die für eine originäre Kinoauswertung produziert wurden (vgl. Tagespiegel 2019). Neben Filmfestivals werden auch andere Veranstaltungen und Institutionen ihren Umgang mit Streaming-Produktionen überdenken müssen, wenn sie nicht entgegen den Interessen eines Teiles ihrer Mitglieder oder Förderer agieren wollen, wie die Reaktionen des Vue-Gründers und Geschäftsführers Tim Richards auf die BAFTA-Auszeichnungen an „Roma“, u. a. als „bester Film“, zeigen.

„Gegenüber ‚Deadline‘ erklärte er [Dieter Kosslick], dass die internationalen Festivals eine ‚gemeinsame Position im künftigen Umgang mit Filmen von Streamingplattformen‘ finden sollten. Was im ersten Moment eher nach der Haltung klingt, man solle künftig weniger strikt zwischen Kinofilmen und Streamingproduktionen differenzieren, als danach, die Festivals sollten sich in ihren Wettbewerben wieder auf Kinoexklusivität besinnen.“ (Mensch 2019)

Wie weitreichend die diesjährige Entscheidung der Berlinale-Auswahlkommission pro „Elisa y Marcela“ war, wird sich erst noch zeigen. Ein Festival wie die Berlinale darf seinen kulturpolitischen Auftrag nicht aus den Augen verlieren, will es seine staatliche Förderung dauerhaft rechtfertigen.

„Aber noch aus einem anderen Grund wird ‚Elisa y Marcela‘ in die Berlinale-Annalen eingehen. Der Film war die erste Eigenproduktion des Streaming-

dienstes Netflix, die in den Hauptwettbewerb eingeladen wurde. Das führte während des Festivals zu Protesten von deutschen Kinobetreibern, die argumentieren, dass ein staatlich subventioniertes Kulturereignis wie die Berlinale nicht den Verlockungen der amerikanischen Online-Medien verfallen dürfe. Stattdessen müsse die Kinokunst geschützt werden. Das ist ein nachvollziehbarer Wunsch. Aber es wäre realitätsfremd, wenn die deutsche Festivalbranche nicht auf die tektonischen Verschiebungen in der Unterhaltungsindustrie reagieren würde. Weshalb es, Tintenfisch hin, Tintenfisch her, schon richtig war, diesen Film ins Programm aufzunehmen. Für Berlin wird es ohne Netflix, Amazon und Co künftig schwer werden, ein Wettbewerbsprogramm zusammenzustellen.“ (Steinitz 2019)

Die Berufung des bisherigen Locarno-Leiters Carlo Chatrian zum künstlerischen Leiter der Berlinale lässt erahnen, wie es programmatisch weitergehen könnte. Locarno steht für ein A-Festival mit klar getrennter Programmierung: Die Wettbewerbe werden unter rein künstlerischen Aspekten programmiert, hier sind Stars allenfalls willkommenes Beiwerk. Im Gegensatz dazu dient die Piazza Grande als Bühne für jene Filme, die den Glamour, die Stars nach Locarno bringen. Ein Konzept, dass sich nicht ohne Weiteres auf Berlin mit seinen jahreszeitlichen Bedingungen und örtlichen Begebenheiten übertragen lässt. Programmatische Änderungen werden von Politik und Medien durchaus erwartet (vgl. Nicodemus 2019), jedoch darf bei der erreichten Größe der Publikumserfolg nicht aus den Augen verloren werden.

Wie weit die Verlegung der Berlinale auf den Termin 20.2.-1.3.2020 die Chancen auf größere Starpower durch Weltpremieren nach den Oscars erhöhen wird, muss sich erst noch zeigen. In jedem Fall müssen für die A-Festivals eine gemeinsame kulturpolitische und programmatische Antwort auf die Herausforderungen durch die Streamingdienste gefunden werden, bevor Netflix und Co die Festivals entweder gegeneinander ausspielen oder feststellen, dass es neben diesen Festivalankern auch andere medienwirksame und Renommee bringende Premierformen und formate gibt, die sie nutzen könnten, und den Festivals aus dem fehlenden Glamour letztlich ein wirtschaftliches Problem erwachsen könnte. Die Berlinale kann es sich schlicht nicht leisten, zum größten Arthouse-Festival der Welt auf- oder abzusteigen.

Literaturverzeichnis

Barraclough, Leo (2019): „Variety.com – Berlin: The European Film Market Builds on 30 Years of Global Success“, www.variety.com/2018/film/spotlight/berlin-efm-beki-probst-euroepan-film-market-1202693301/ [zuletzt abgerufen am: 13.2.2019].

- Borcholte, Andreas/Pilarczyk, Hannah (2019): „Manchmal bärenstark, manchmal bärenschwach“, www.spiegel.de/kultur/kino/letzte-berlinale-unter-dieter-kosslick-a-1253685.html [zuletzt abgerufen am: 18.2.2019].
- CICAE (2019): „Kino- oder Fernsehfestival? Berlinale am Scheideweg“, www.cicae.org/de/actualites/communique-de-presse/festival-de-film-ou-de-tele-la-berlinale-au-carrefour [zuletzt abgerufen am: 18.2.2019].
- dpa (2019): „Berlinale zeigt ‚Vice‘ – Streit um Netflix“, www.zeit.de/news/2019-02/11/berlinale-zeigt-vice-streit-um-netflix-190211-99-942219 [zuletzt abgerufen am: 21.2.2019].
- Grüner, Sebastian (2018): „Netflix zieht sich komplett aus dem Filmfestival Cannes zurück“, www.golem.de/news/filmfestival-netflix-zieht-sich-komplett-aus-cannes-zurueck-1804-133803.html [zuletzt abgerufen am: 19.2.2019].
- Mensch, Marc (2019): „Kosslick mahnt ‚gemeinsame Position‘ zu Netflix-Filmen an“, www.blickpunktfilm.de/details/437694 [zuletzt abgerufen am 19.2.2019].
- Nicodemus, Katja (2018): „Was ist Kino? Hier kommt eine neue Antwort“, www.zeit.de/2018/38/roma-alfonso-cuaron-netflix-goldener-loewe-venedig [zuletzt abgerufen am: 19.2.2019].
- Nicodemus, Katja (2019): „In den Wogen des Kinos“, in: Die Zeit vom 21.2.2019.
- Peitz, Christiane (2019): „Berlinale: Stars & Sternchen & Streit“, www.ndr.de/kultur/Berlinale-Stars-Sternchen-Streit,gedankenzurzeit1324.html [zuletzt abgerufen am: 14.2.2019].
- Presse- und Informationsamt der Bundesregierung [BPA] (2019): „Finale der 69. Berlinale – Grüters: ‚Dieter Kosslick hat mit seiner Berlinale den Blick für den Zustand der Welt geschärft‘“ [Pressemitteilung 53], www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/aktuelles/finale-der-69-berlinale-gruetters-dieter-kosslick-hat-mit-seiner-berlinale-den-blick-fuer-den-zustand-der-welt-geschaerft--1580850 [zuletzt abgerufen am: 25.2.2019].
- Renner, Kai-Hinrich (2019): „Gefährdet Netflix das Kino?“, in: Hamburger Abendblatt vom 12.2.2019, 9.
- Steinitz, David (2019): „Am Ende gewinnt tatsächlich der beste Film“, www.sueddeutsche.de/kultur/berlinale-goldener-baer-synonymes-1.4333370 [zuletzt abgerufen am: 22.2.2019].
- Tagesspiegel (2019): „Kulturstaatsministerin Grüters: Staatliche Filmförderung auf dem Prüfstand“, www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/vor-start-der-berlinale-kulturstaatsministerin-gruetters-staatliche-filmfoerderung-auf-dem-pruefstand/23942488.html [zuletzt abgerufen am: 22.2.2019].
- Vivarelli, Nick (2019): „Vue International Chief Slams BAFTA for Awarding Prizes to ‘Roma’“, www.variety.com/2019/film/global/vue-international-chief-slams-bafta-for-awarding-prizes-to-netflixs-roma-1203142774/ [zuletzt abgerufen am 22.2.2019].
- Wallmeier, Fabian (2019): „Berlinale-Fazit 2019: Die Nuggets aus dem trüben Fluss gesiebt“, www.rbb24.de/kultur/berlinale/beitraege/2019/wettbewerb-kommentar-fazit-ausblick-2020.html [zuletzt abgerufen am: 21.2.2019].

Verhandeln, kooperieren und Perspektiven schaffen

RUHR.2010 und seine Folgen als Beispiel einer Multilevel Cultural Governance

Kristina Jacobsen

Das erfolgreichste Instrument der EU-Kulturpolitik, die „Kulturhauptstadt Europas“, wird immer mehr zum Modell für innovative und netzwerkartige (kultur-)politische Steuerungsformen. Am Beispiel der Kulturhauptstadt RUHR.2010 soll im Kontext der seit 1985 bestehenden Initiative aufgezeigt werden, welche Governance-Strukturen am Standort etabliert wurden und welche Auswirkungen diese in Bezug auf die Nachhaltigkeit der Kulturhauptstadt – im Ruhrgebiet und in anderen teilnehmenden Städten – hatte.

Governance in der EU-(Kultur-)Politik

Governance ist ein englischer, in die deutsche Wissenschaftssprache übertragener Ausdruck, für den es keine gebräuchliche deutsche Entsprechung gibt. Sein etymologischer Ursprung kommt aus dem Griechischen (*κυβερνάω* bzw. *κυβερνῶ*: das Steuerruder führen) bzw. Lateinischen (*gubernantia*: Steuerung, Leitung, Regierungsführung, vgl. gleichbedeutend auf Französisch: *gouvernance*). Im aktuellen wissenschaftlichen Sprachgebrauch wird der vieldeutige Begriff Governance verwendet für „die Gesamtheit der kollektiven Regelungen, die auf eine bestimmte Problemlage oder einen bestimmten gesellschaftlichen Sachverhalt zielen und mit Verweis auf das Kollektivinteresse der betroffenen Gruppe gerechtfertigt werden“. (Zürn 2008: 554)

In der EU-Forschung kommt der Ausdruck Governance seit den 1990er-Jahren vor allem zur Anwendung, um nicht-hierarchische Formen der politischen Steuerung im europäischen Mehrebenensystem zu beschreiben (Multilevel Governance) (vgl. Große Hüttmann/Wehling 2013: 220). Jenseits des vertragsrechtlich ausgerichteten „old institutionalism“ (Schneider/Aspinwall 2001: 3) bezeichnet Governance im EU-Kontext das Zusammenwirken verschiedener Akteur*innen, insbesondere Parteien, Verbände, NGOs, Vertreter*innen von Regionen, Kommunen und Drittstaaten, Verbände und Medien, die in den Entscheidungsverfahren der EU beteiligt sind. Ihr Agieren in formellen oder informellen Netzwerken

trägt im wissenschaftlichen Sprachgebrauch der Europawissenschaften den Terminus Network Governance (vgl. Wessels 2008: 31). Dabei setzt das Governance-Konzept „nicht auf Aufgaben- und Verantwortungstrennung, sondern auf Verantwortungsteilung und Kooperation, mithin Verantwortungspartnerschaft“ (Knoblich/Scheytt 2009: 4).

Der Begriffsinhalt von Governance erschließt sich durch seine Abgrenzung von traditionellen Formen des Regierens (Englisch: *government*), d. h. von einer formellen, durch Verfassung, Recht und Gesetz definierten Dimension von Politik sowie von Institutionen des Regierens, die mit dem staatlichen Machtmonopol zur Durchsetzung rechtmäßiger politischer Entscheidungen ausgestattet sind (vgl. Nohlen 1998: 236). Governance schließt dagegen auch informelle und nicht institutionalisierte Regelungen und Formen des Regierens ein, die „von Menschen vereinbart oder als im eigenen Interesse angesehen werden“ (Commission on Global Governance 2005). Insgesamt zielt Governance darauf ab, das Management einer politischen oder gesellschaftlichen Einheit in Bezug auf die Effizienz bei der Zielerreichung zu verbessern. So beinhaltet Governance auch Elemente des Korporatismus, nach dem sich die zu steuernden Organisationen, Einheiten oder einzelnen Akteur*innen aktiv in die Bewältigung des jeweiligen Handlungsfelds einbringen.

Der rechtliche Rahmen entscheidet über die Entwicklungsmöglichkeiten von Governance-Strukturen. Durch den Vertrag von Lissabon, der im Jahr 2009 in Kraft trat, wurde die vertragliche Grundlage für Entscheidungsverfahren in der EU reformiert. Kulturpolitisch gesehen brachte er keine wesentlichen Veränderungen im Vergleich zu den früheren Rechtsgrundlagen der Union. Bedeutsam ist jedoch die grundsätzliche Aufgabe des Einstimmigkeitsprinzips im Rat. Durch die somit eingeführten Mehrheitsentscheidungen bei Abstimmungen werden seit der Einführung des Vertrags von Lissabon neue Diskurskoalitionen zwischen Mitgliedstaaten, Europäischer Kommission und Europäischem Parlament ermöglicht, die noch stärker als bisher die Kompetenzen der nationalen und regionalen Akteur*innen betreffen. So entstehen neue Formen einer kulturpolitischen Governance der EU, die eine weitere Vergemeinschaftung in der Kulturpolitik befördern können (vgl. Singer 2010: 23).

Governance als kulturpolitisches Handlungsprinzip in Deutschland

Als nationales Verwaltungskonzept gehört Governance zum Konzept des „aktivierenden Staates“, das sich in den 1990er-Jahren entwickelt hat und die Idee des „schlanken Staates“ ablöste. Zur Lösung gesellschaftlicher Probleme bezieht der „aktivierende Staat“ nach dem Governance-Ansatz wo

immer möglich die Zivilgesellschaft mit ein und sieht nicht nur den Staat in der Verantwortung. Die öffentliche Verwaltung hat dabei die Aufgabe, dafür zu sorgen, dass es nicht zu einer „Atomisierung“ der einzelnen Einrichtungen kommt (vgl. Deutscher Bundestag 2008: 126f).

In Deutschland wird Governance durch das föderalistische System in einer Vielzahl von netzwerkartigen Strukturen praktiziert, so auch im Bereich der Kulturpolitik. Die Politikverflechtung zwischen Bund, Ländern und Kommunen nimmt hierbei immer weiter zu. Der Schlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages zum Thema „Kultur in Deutschland“ schlägt folgerichtig den Ansatz einer Cultural Governance als kulturpolitisches Grundmodell vor (vgl. Deutscher Bundestag 2008: 128f). Er hebt an mehreren Stellen die Bedeutung von Kulturentwicklungsplänen hervor. Dies sei als wichtiges Instrument der Länder und Kommunen ausdrücklich zu befürworten (vgl. Deutscher Bundestag 2008: 142). Dabei wird auch die Funktionsweise der Cultural Governance betont, auf die auch Schneider als Schlüsselkonzept für eine nachhaltige und kooperative Kulturpolitik verweist:

„The key concept of sustainability can only prove successful if it is built on a global, interdependent foundation, based on partnership. It must therefore also include cultural policies, which in turn requires a new governance: a good governance for cultural policy.“ (Schneider 2014: 22)

Neben der staatlichen Seite („Erster Sektor“) und den zivilgesellschaftlichen Organisationen („Dritter Sektor“) ist auch die Privatwirtschaft („Zweiter Sektor“) in Governance-Prozesse involviert. In Projekten des Public-Private-Partnership (PPP) wird gemeinsam Verantwortung für gemeinwohlorientiertes Handeln übernommen, etwa bei kulturellen Infrastrukturen oder einzelnen, begrenzten Kulturprogrammen. Je nach Sachlage spielen die drei Sektoren eine wichtigere oder nachgeordnete Rolle.

Governance als Steuerungsprinzip innerhalb der Initiative „Kulturhauptstadt Europas“

Im Kontext der Forschung zur Initiative „Kulturhauptstadt Europas“ ist besonders hervorzuheben, dass die Governance der beteiligten Städte und Regionen eine normative Dimension aufweist, die von Ordnungsvorstellungen abhängt, auf die man sich gemeinsam verständigt hat oder denen man zumindest folgt, auch wenn sie nicht auf einer formal beschlossenen Rechtsgrundlage basieren. Dies können strategische Zielformulierungen sein oder Leitbilder wie z. B. Kulturentwicklungspläne, die nicht nur einzelne Institutionen, sondern etwa den Handlungsbereich einer Kulturhaupt-

stadt als Ganzes umfassen. Sie werden vorab im breiten gesellschaftlichen Diskurs mit staatlichen und nichtstaatlichen Akteur*innen erarbeitet und definieren Ziele, Prioritäten und Zuständigkeiten. Dieser Vorgang garantiert die notwendige Transparenz bei kulturpolitischen Entscheidungen und stärkt die Steuerungs- und Kontrollfunktion der Legislative. Idealerweise werden danach Verträge mit den Institutionen geschlossen und die Erfüllung durch Berichte und Controlling überwacht. So bezieht Governance neben den (institutionellen) Rahmenbedingungen auch materielle Vorgaben und prozedurale Elemente wie Transparenz, Berichtspflichten und Kooperationsanforderungen ein. Bezieht man dies z. B. auf eine Kulturinstitution, so erhält diese danach weitgehend eigenverantwortliche Handlungsfreiheit, muss aber über ihre Ergebnisse gegenüber der verantwortlichen politischen Ebene Rechenschaft ablegen. Der Governance-Ansatz bedeutet trotz eigenverantwortlichen Handelns einzelner Akteur*innen also immer, dass eine grundsätzliche gemeinsame Verantwortung von Politik, Verwaltung und Kultureinrichtung hinsichtlich des Gegenstands besteht (s. o.).

Die Initiative „Kulturhauptstadt Europas“ bietet ein gewinnbringendes Anwendungsfeld für die Governance-Forschung. Als Förderinstrument der EU-Kulturpolitik, die ohnehin durch das Subsidiaritätsprinzip im Kulturbereich nur zurückhaltend agieren kann, gibt sie einen offenen und flexiblen Rahmen vor, in dem die teilnehmenden Städte ein individuelles Governance-System erschaffen können. Die EU-Vorgaben zur „Kulturhauptstadt Europas“ wurden zwar seit dem Beginn der Initiative 1985 und bis zu der letzten Rechtsgrundlage von 2014 mehrfach präzisiert und erweitert. Jedoch bleibt es den Städten selbst überlassen, wie die Kriterien auszugestalten sind, was sich beispielsweise an den Verantwortlichkeiten zur Steuerung ablesen lässt: Ist die Leitung der Kulturhauptstadt im Kulturamt angesiedelt oder agiert sie als eigene Instanz? Ist sie der kommunalen Kulturverwaltung oder höheren politischen Ebenen gegenüber weisungsgebunden oder weitgehend unabhängig? Ebenso sind bei Budgetfragen die freien Ausgestaltungsmöglichkeiten erkennbar: Es gibt weder ein Mindestbudget für die Teilnahme, noch ist a priori geregelt, welche Seiten welchen Teil zur Finanzierung beizutragen haben. Andere Koordinaten von Kulturhauptstädten wie etwa ihre inhaltliche Schwerpunktsetzungen oder die geografische Ausdehnung obliegen ebenfalls der Kandidatenstadt.

Das „Mitregieren“ auf verschiedenen Ebenen, das weder dem Top-down- noch dem Bottom-up-Prinzip unterliegt, erfolgt im Sinne der Cultural Governance in Netzwerkstrukturen mit Machtzentren, Cliques und Peripherien. Bei der Analyse von Governance-Strukturen im Kontext der Initiative „Europäische Kulturhauptstadt“ kann daher das Instrument der Netzwerkanalyse hilfreich sein. Besonders bei der Kulturhauptstadtpla-

nung und -durchführung spielen der Aufbau und Ausbau von Netzwerken bei allen prozessimmanenten Aufgaben (Finanzierung, institutionelle und künstlerische Kooperationen, Programmorganisation usw.) eine wichtige Rolle. Dabei erfordert jede Kulturhauptstadt ein

„Multiprojektmanagement‘ aufgrund der zahlreichen Projekte und der Kooperation mit einer Vielzahl an Beteiligten, die es alle zeitgleich zu steuern oder zumindest zu koordinieren gilt. Das komplexe Kulturmanagement und die interessengesteuerte Kooperation mit heterogenen Akteuren in sich selbst organisierenden Netzwerken lassen sich als Steuerungsmodell der Cultural oder auch Regional Governance charakterisieren mit dem Ziel einer integrativen Stadtentwicklung.“ (Baier/Scheytt 2011: 155)

Cultural Governance, Regional Governance und Multilevel Governance – alle drei Begriffe beschreiben innerhalb der Initiative „Kulturhauptstadt Europas“ ein Geflecht von Akteur*innen mit dem Ziel eines nachhaltigen Aufbaus von Kooperationen und Netzwerken, das eine kulturgeprägte Stadtentwicklung und eine stabile Strukturförderung von Kunst und Kultur befördern soll.

Cultural Governance am Beispiel der Kulturhauptstadt RUHR.2010

Die Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010 ist ein geeignetes Beispiel dafür, um aufzuzeigen, dass der Output der Policy ganz im Governance-Sinne ein komplexes Gebilde von Kooperationen und Verhandlungslösungen ist und es keine alleinige politische Steuerung von oben nach unten gibt.

RUHR.2010 musste nicht wie andere Kulturhauptstädte von Grund auf neu beginnen, sondern konnte auf die Netzwerkstrukturen der Internationalen Bauausstellung Emscher Park (IBA Emscher Park) aufbauen, die 1999 nach einer zehnjährigen Laufzeit endete. Die IBA Emscher Park war zuvor von der nordrhein-westfälischen Landesregierung beschlossen „und dem Ruhrgebiet faktisch aufgezwungen worden“ (Betz 2011: 329). In den letzten Jahren der IBA Emscher Park gab es die ersten regionalen Kulturprojekte, an die ab 2002 die Ruhrtriennale anschloss. Seitdem wuchs die Anzahl der Kultur- und Musikfestivals im Ruhrgebiet mit überregionaler Strahlkraft, z. B. ab 2001 die „Extraschicht“ und ab 2007 die „Loveparade“ mit hunderttausenden Besucher*innen. Schon vor dem Kulturhauptstadtjahr hat der „Initiativkreis Ruhrgebiet“, ein Verbund der 60 größten Ruhr-Konzerne und Mitgesellschafter der RUHR.2010 GmbH, im Jahr 2007 in einem Strategiepapier gefordert, zur „internationalen Profilierung der Metropole Ruhr [...] in regelmäßigen Abständen ein Großereignis“ (Initiativkreis

Ruhrgebiet 2007: 27f) wie etwa eine Weltausstellung oder Olympische Sommerspiele durchzuführen. Darin wurde bereits ex ante auf RUHR.2010 als richtungsweisendes Beispiel für zukünftige Großereignisse im Ruhrgebiet verwiesen (vgl. Betz 2011: 333).

Zur Kulturhauptstadt etablierten sich Institutionen wie die Zeche Zollverein oder das Dortmunder U – Zentrum für Kunst und Kreativität zu Kreativwirtschaftszentren mit überregionaler Sichtbarkeit. Es wurden Runde Tische ins Leben gerufen, bei denen Kunst- und Kulturschaffende mit Unternehmer*innen und Lokalpolitiker*innen zusammengebracht wurden. Als Beispiel einer Regional Cultural Governance dient das European Centre for Creative Industries (ecce), das als Netzwerk öffentlicher und nichtöffentlicher Partner*innen agiert. Es hat sich zur Aufgabe gemacht, Künstler*innen und Kreativschaffende innerhalb des Förderprogramms „Kreativ.Quartiere Ruhr“ finanziell zu unterstützen, wenn sie gemeinsam mit anderen lokalen Partner*innen Projektideen realisieren, die zu einer kulturbasierten Stadt- und Quartiersentwicklung beitragen. Allerdings kritisiert Mandel, dass diese öffentlichen Förderprogramme immer noch zu wenig bekannt sind und dass es bislang kaum Evaluationen zu den Auswirkungen der Programme gibt (vgl. Mandel 2017: 20).

Das Kulturhauptstadtjahr 2010 stellt zweifelsohne einen Peak für alle Kulturakteur*innen im Ruhrgebiet dar. Im Anschluss wurden einige Elemente der anlässlich der Kulturhauptstadt etablierten Cultural Governance fortgesetzt oder sogar ausgebaut. Dazu gehören der bis heute erfolgreiche Zusammenschluss der 20 RuhrKunstMuseen sowie das Netzwerk der Bühnen im Ruhrgebiet, das schließlich 2015 in die Ruhrbühnen (elf Bühnen in neun Städten) mündete. Die gemeinschaftliche Nutzung verschiedener kultureller Akteur*innen innerhalb des neuen Gestaltungskonzepts der Zeche Zollverein ist hier ebenso zu nennen wie das interkommunale Mitsing-Festival „!SING – DAY OF SONG“, das bis heute weiterbesteht.

Nach dem Kulturhauptstadtjahr wurden jährlich und unbefristet 4,8 Mio. Euro als Nachhaltigkeitsmittel zur Verfügung gestellt (jeweils zur Hälfte vom Regionalverband Ruhr und dem Land Nordrhein-Westfalen): hauptsächlich für die Ruhrtourismus GmbH, die jährliche Kulturkonferenz Ruhr, Kulturprojekte und in nicht unerheblichem Maße für die Kultur Ruhr GmbH für „Urbane Künste Ruhr“ und ecce. Mit diesen Mitteln sollen also zentrale Akteur*innen der Cultural Governance dahingehend finanziert werden, die entstandene Vernetzung im Kulturbereich aufrechtzuerhalten und auszubauen.

Ziel der Kulturhauptstadt RUHR.2010 war es, die Stadt- und Regionalentwicklung in der Metropole Ruhr voranzubringen und das „Kirchturmdenken“ hinter sich zu lassen. Dabei bezweifelte zunächst selbst Oliver Scheytt, der Geschäftsführer von RUHR.2010, dass es die Metropole Ruhr

wirklich gibt: „Wir behaupten das einfach selbst. Das ist eine Art Überraschungsangriff“ (zit. n.: Graalman 2010). Doch das Ruhrgebiet zeichnet sich gerade durch seine Polyzentralität aus, insofern ist es kaum vorstellbar, dass es überhaupt einmal eine echte Metropole Ruhr gibt, in der die Stadt- und vor allem Verwaltungsgrenzen fließend sind. (vgl. Kießlinger/Baumann 2016: 115)

Nicht alle Ziele von RUHR.2010 konnten durch verbesserte Governance-Strukturen erreicht werden. So sind die Stadtbezirke um die Zeche Zollverein noch immer geprägt von Arbeitslosigkeit und geringem Einkommen. Dass durch das neue Nutzungskonzept der riesigen Fläche der ehemaligen Zeche zahlreiche Arbeitsplätze entstehen würden, ist (noch) nicht in die Realität umgesetzt worden. Auch stehen viele der Anwohner*innen dem Weltkulturerbe Zollverein kritisch gegenüber und fühlen sich vom Ort vermeintlicher Hochkultur wenig angezogen. Allerdings ist der Ausbau des Zechengeländes noch immer nicht abgeschlossen, und weiterhin intendieren die Nutzer*innen des Areals hier eine verbesserte Identifikation und Teilhabe der Bevölkerung.

Obleich sich viele Kulturschaffende nach dem Programmjahr 2010 mehr Folgeprojekte gewünscht hätten, so kann für die Nachhaltigkeit von RUHR.2010 und ihre indirekten Einflüsse durch die erfolgreiche Etablierung von Netzwerk- und Governance-Strukturen eine positive Bilanz gezogen werden. Dies hatte auch Auswirkungen auf die „Grüne Hauptstadt Europas“, die 2017 in Essen stattfand und der Stadt nach RUHR.2010 wieder ein touristisches Hoch bescherte.

Ausblick

Auch wenn ihr „Trend zur Eventisierung“ (Betz 2011: 333) nicht zu verleugnen ist, gilt die Kulturhauptstadt RUHR.2010 in weiten Kreisen als ein erfolgreiches und progressives Beispiel der gesamten EU-Initiative (vgl. Geilenbrügge/Eisermann 2014: 300). Daher prüfen die Bewerberstädte für die „Kulturhauptstadt Europas 2025“, die zum ersten Mal nach 15 Jahren wieder in Deutschland stattfinden wird, welche Best-Practice-Beispiele sie von RUHR.2010 adaptieren könnten. Besonders diejenigen Städte, die eine größere regionale Ausdehnung für ihr Programm vorsehen, stehen vor ähnlichen Herausforderungen für ein neues System einer Regional bzw. Cultural Governance wie RUHR.2010 in der Vorbereitungsphase. Wie erreicht man es, dass alle beteiligten Kommunen an einem Strang ziehen? Und wenn es einen politischen Konsens gibt, wie kann die funktionierende Aufteilung einer gemeinsamen Finanzierung aussehen? Auch ein vielfältiger Netzwerkaufbau ist für die teilnehmenden (Bewerber-) Städte unerlässlich: In welchen Formaten können Kulturinstitutionen einer Sparte

zusammengebracht werden, um etwa gemeinsame Veranstaltungsreihen zu planen? Und noch praktischer: Wie kommen Besucher*innen von Regionalstadt A in die Regionalstadt B, um eine Kulturveranstaltung zu besuchen, wenn das System des öffentlichen Personennahverkehrs nicht auf einen abendlichen Transport ausgerichtet ist? Letztgenanntes Beispiel macht bereits deutlich, dass die von der Initiative „Kulturhauptstadt Europas“ angeregten Impulse weit über den Willen lediglich zur Neuausrichtung der kommunalen Kulturpolitik hinausgehen. Hier wird die Notwendigkeit eines Governance-Managements im Mehrebenensystem deutlich, nämlich wenn „Entscheidungen zwischen Ebenen koordiniert werden müssen“ (Benz 2004: 127), d. h. die Aufgaben, Ressourcen, Pflichten und Rechte verschiedener Instanzen aufeinander abzustimmen sind.

Durch die vielen beteiligten Personen und Institutionen sind Interessenskonflikte unausweichlich. Würde hierbei versucht werden, es allen Parteien recht zu machen, ginge das individuelle Profil des Kulturhauptstadtkonzepts verloren. Denn vom Beginn ihres Bewerbungsprozesses an versuchen zwar alle teilnehmenden Städte intensiv, möglichst weite Teile der Bevölkerung in die Kultur(-hauptstadt-)strategie einzubinden, etwa durch speziell geförderte kulturelle Mikroprojekte, Ideenwettbewerbe, Veranstaltungsreihen u. Ä. Dennoch muss bei jeder Aktion eine Auswahl getroffen werden und hierbei ist das gewählte Motto der Kulturhauptstadt(-bewerbung) das wichtigste Selektionskriterium.

Das Monitoring durch die EU-Kommission, das ab dem Einreichen der Bewerbungsschrift beginnt, dient im Bewerbungsprozess nicht nur einer übergeordneten Überprüfung der formalen Kriterien, sondern soll auch eine Hilfe für die Klarheit der Governance-Strukturen sein: „Die Kontrollsitzen sind als Bestandsaufnahmen und zugleich als Beratungen für künftige Vorgehensweisen zu verstehen, um die Kulturhauptstädte bei der Konzeption eines Programms hoher Qualität mit einer starken europäischen Dimension zu unterstützen.“ (Baier/Scheytt 2010: 153).

Schon im Bewerbungsprozess sind die teilnehmenden Städte der aufmerksamen Beobachtung der Akteurs-Netzwerke aus den beteiligten Bereichen (Kultur, Wirtschaft, Tourismus u. a.) ausgesetzt. Der europaweite Bekanntheitsgrad, der hohe Ressourceneinsatz und die damit verbundenen hohen Erwartungen aus der Bevölkerung tragen wesentlich dazu bei. Die Bewerbungsbüros stehen somit unter extrem hohem Erfolgsdruck, ohne systematische Vergleichsmöglichkeiten zu haben.

Bedauerlicherweise ist es bislang nicht gelungen, eine zentrale Informations- und Koordinierungsstelle zu etablieren, bei der Kulturhauptstädten und Bewerberstädten zumindest Material zur Verfügung gestellt wird, um von Erfolgsbeispielen und guter Praxis aus der Reihe zu profitieren. Natürlich muss jede Stadt selbst anhand ihrer Standortbedingungen entschei-

den, welche Governance für sie zielführend sein kann. Gleichwohl wäre es hilfreich, wenn dabei auf ein Archiv mit Evaluationsberichten und Dokumentationen zurückgegriffen werden könnte, um die Auswirkungen einer Kulturhauptstadt (auf die kommunale Kulturpolitik, den Tourismus und die Veränderungen von Kooperations- und Publikumsstrukturen etc.) für zukünftige Kulturhauptstädte nutzbar zu machen.

Die Programminhalte wären bei diesem Voneinander-Lernen aufgrund der sehr heterogenen Standortvoraussetzungen demnach weniger wichtig als ein Austausch über Governance-Fragen und das grundsätzliche Projektmanagement einer Kulturhauptstadt. Zwar gibt es die Sammlung der Evaluationsberichte der Europäischen Kommission; diese Evaluationen lassen jedoch eine stets ähnliche Herangehensweise erkennen und wären in ihrem Umfang noch zu erweitern.

Diese Aufgabe übernehmen bislang einzelne Netzwerke bzw. Instanzen, wozu auf praktischer Ebene im Wesentlichen das informelle Netzwerk der ECoC-Family zählt. Auch ist das University Network of the European Capitals of Culture (UNeECC) zu erwähnen, das als europäisches Forschungsnetzwerk die Kulturhauptstadtinitiative seit vielen Jahren wissenschaftlich begleitet. Zu ihm gehört das 2017 gegründete European Capital of Culture Laboratory (ECoC LAB) des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. Es versteht sich als übergeordnete wissenschaftliche Instanz, als Prozessbegleiter, neutraler Diskursmoderator und Kooperationspartner im Bewerbungsverfahren um den Kulturhauptstadttitel 2025, in dem derzeit acht deutsche Städte miteinander im Wettbewerb stehen. Das ECoC LAB analysiert darüber hinaus europaweit kulturpolitische Entwicklungen und Strategien von Kulturmanagement und Kultureller Bildung, die im Umfeld der „Kulturhauptstädte Europas“ zu beobachten sind. Hierbei wird auf die seit vielen Jahren erarbeitete Expertise des Instituts für Kulturpolitik im Bereich der europäischen Kulturpolitik sowie des UNESCO-Lehrstuhls „Cultural Policy for the Arts in Development“ zurückgegriffen. Durch Forschungsarbeiten und die Veröffentlichung ihrer Ergebnisse sowie durch Diskursveranstaltungen begleitet das ECoC LAB den Austausch der Bewerberstädte.

Daneben wurde der Bedarf an einer allgemeinen – d. h. nicht primär wissenschaftlich ausgerichteten – Informations- und Qualifizierungsstelle, die den Austausch zwischen Kulturhauptstädten fördert und möglicherweise sogar gemeinsame Konzepte anregen könnte, der EU-Kommission nunmehr zugetragen; sie wird in Kürze eine solche Instanz einrichten. Nach der mittlerweile über 30-jährigen Laufzeit der Initiative „Kulturhauptstadt Europas“ ist es überfällig, dass die EU-Kommission hier aktiv wurde – die Ergebnisse werden europaweit mit Spannung erwartet.

Literaturverzeichnis

- Baier, Nikolaj/Scheytt, Oliver (2010): „Kulturhauptstadt“, in: Verena Lewinski Reuter/Stefan Lüddemann, *Glossar Kulturmanagement*, Wiesbaden, 150-159.
- Benz, Arthur (2004): „Multilevel Governance – Governance in Mehrebenensystemen“, in: Arthur Benz, *Governance – Regieren in komplexen Regelsystemen. Eine Einführung*, Wiesbaden, 125-146.
- Betz, Gregor (2011): „Europäische Stadt im Werden? Strukturwandel und Governance durch die Kulturhauptstadt RUHR.2010“, in: Oliver Frey/Florian Koch, *Die Zukunft der europäischen Stadt* Stadtpolitik, Stadtplanung und Stadtgesellschaft im Wandel, Wiesbaden, 324-342.
- Commission on Global Governance (2005): „Our global neighbourhood. The report of the Commission on Global Governance“, Oxford, <http://www.gdrc.org/u-gov/global-neighbourhood/chap1.htm> [zuletzt abgerufen am: 08.02.2019].
- Deutscher Bundestag (Hg.) (2008): *Kultur in Deutschland. Schlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages*, Regensburg.
- Geilenbrügge, Lena/Eisermann, Uwe (2014): „Eventisierung von ehemaligen Industriestandorten“, in: Uwe Eisermann/Lothar Winnen/Alexander Wrobel, *Praxisorientiertes Eventmanagement. Events erfolgreich planen, umsetzen und bewerten*, Wiesbaden, 281-302.
- Graalmann, Dirk (2010): „Komm zur Ruhr“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 09.01.2010, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/europaeische-kulturhauptstadt-ruhr-komm-zur-ruhr-1.53775-2> [zuletzt abgerufen am: 08.02.2019].
- Große Hüttmann, Martin/Wehling, Hans-Georg (2013): *Das Europalexikon. Begriffe, Namen, Institutionen*, Bonn.
- Initiativkreis Ruhrgebiet (2007): *Zukunft Ruhr 2030. Strategiepapier*, Essen.
- Kießlinger, Bea/Baumann, Benedikte (2016): „Nachhaltige Effekte der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010“, in: *vhw FWS 3 / Mai – Juni 2016*, 115-118, https://www.vhw.de/fileadmin/user_upload/08_publicationen/verbandszeitschrift/FWS/2016_3_2016/FWS_3_16_Kiesslinger_Baumann.pdf [zuletzt abgerufen am: 08.02.2019].
- Knoblich, Tobias/Scheytt, Oliver (2009): *Governance und Kulturpolitik – zur Begründung von Cultural Governance*, Bielefeld.
- Mandel, Birgit (2017): „Die Trennlinien zwischen E- und U-Kultur auflösen. Kulturwirtschaft in Deutschland. Fakten, Diskurse und Perspektiven des kulturunternehmerischen Schaffens“, in: Andrea Hausmann/Anne Heinze (Hg.), *Cultural Entrepreneurship – Gründen in der Kultur- und Kreativwirtschaft*, Wiesbaden, 13-26.
- Nohlen, Dieter (Hg.) (1998): *Politische Begriffe. Lexikon der Politik* (7), München.
- Schneider, Wolfgang (2014): „Arts and Development. Parameters for a Future International Cultural Policy“, in: Wolfgang Schneider/Daniel Gad (Hg.), *Good Governance for Cultural Policy. An African-European Research about Arts and Development*, Frankfurt, 15-27.
- Schneider, Gerald/Aspinwall, Mark (2001): *The rules of integration. Institutional approaches to the study of Europe*, Manchester.

Singer, Otto (2010): „EU-Kulturpolitik nach Lissabon“, in: Infobrief des Wissenschaftlichen Dienstes des Deutschen Bundestages vom 30.03.2010, https://www.bundestag.de/blob/191460/5ad6e6118e415fcfc268ccb3796e265/eu-kulturpolitik_nach_lissabon-data.pdf [zuletzt abgerufen am: 08.02.2019].

Wessels, Wolfgang (2008): Das politische System der Europäischen Union, Wiesbaden.

Zürn, Michael (2008): „Governance in einer sich wandelnden Welt – eine Zwischenbilanz“, in: Gunnar Folke Schuppert/Michael Zürn (Hg.), Governance in einer sich wandelnden Welt, PVS Politische Vierteljahrsschrift, Sonderheft 41/2008, Wiesbaden, 553-580.

Paradigmenwechsel Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik in Transformationsprozessen

Case Study Tunesien

Meike Lettau

„Die Veränderungen in Nordafrika und dem Nahen Osten halten bis heute die ganze Welt in Atem und haben auch einen direkten Einfluss auf die Arbeit des Goethe-Instituts. Noch nie war eine Revolution so stark von Kulturschaffenden und Künstlern beeinflusst, noch nie war so deutlich, wie sehr dieser Sektor einer Gesellschaft Einfluss nehmen kann und – wie im Fall Tunesien und vor allem Ägypten – auch nehmen will.“ (Knopp/Gross 2011: 5)

Künstlerischer Aktivismus als Strategie für demokratische Entwicklungen in Transformationsprozessen spielte während des Arabischen Frühlings in Tunesien in den Jahren 2010 und 2011 eine Rolle. Indem Künstler*innen die Kunstproduktion in den öffentlichen Raum verlagert haben und neue Formensprachen in zahlreichen Aktionen erprobten, wurden sie zu politischen Akteur*innen. Der Arabische Frühling als historische Zäsur eröffnete auch neue Aufgaben, Herausforderungen und Chancen auf dem Gebiet internationaler kultureller Zusammenarbeit und deutscher Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik. Die Umbrüche und der veränderte lokale Kontext erforderten eine Neuorientierung derselben. Zahlreiche Projekte wurden seit 2011 initiiert und auf politischer Ebene wurden Rahmenverträge entwickelt, um aktiv den gesellschaftspolitischen Transformationsprozess und die Demokratisierungsbestrebungen in den arabischen Ländern zu begleiten. Die Umbrüche stellen eine Chance dar, die Mechanismen der Demokratieförderung neu und nachhaltiger auszurichten, denn wie Perthes darlegt, wird „[d]er Erfolg des demokratischen Experiments in Tunesien [...] stark von europäischer Unterstützung abhängen“ (Perthes 2011: 170). Internationale Konzepte zur Unterstützung im Rahmen deutscher Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik, Rahmenbedingungen, Strukturen und Ziele gilt es in diesem Kontext neu zu überdenken, wie Wagner postuliert:

„Meine These ist, dass das Credo der deutschen Auslandskulturpolitik, ja sein Mantra, der gegenwärtigen Situation Deutschlands in der globalen und europäischen Politik nicht mehr gerecht werden kann, und dass zu wenig

Anstrengungen sichtbar werden, das Verhältnis von autonomer Kulturarbeit und den Interessen Deutschlands neu zu bestimmen.“ (Wagner 2018: 245f)

Auch das Auswärtige Amt hinterfragt die Auswärtige Kulturpolitik, wie Steinmeier in dem durch ihn initiierten Reviewprozess formuliert: „Wir dürfen bei der Frage ‚Tun wir das Richtige?‘ nicht stehen bleiben. Es geht auch um die Anschlussfrage ‚Tun wir es auf die richtige Art und Weise?‘“ (Steinmeier 2014: 13). Hiermit legt er einen Fokus auf ein Überdenken der Prozesse und Herangehensweisen.

Von diesem Diskurs ausgehend gilt es anhand der deutsch-tunesischen Transformationspartnerschaft und der Arbeit des Goethe-Instituts Tunesien Bedarfe zur Neuausrichtung deutscher Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik zu diskutieren.

Deutsch-tunesische Transformationspartnerschaft

Deutsche Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik hat mit der Etablierung der deutsch-tunesischen Transformationspartnerschaft im Jahr 2012 auf die Umbrüche in Tunesien reagiert und somit ein neues politisches Rahmenkonzept etabliert, um Demokratisierungs- und Reformprozesse sowie Zivilgesellschaft und substaatliche Akteur*innen explizit zu fördern und zu unterstützen. In der Region gilt Tunesien als „Leuchtturmpartner“ (vgl. Auswärtiges Amt 2018). Ernst postuliert einen „Bedeutungszuwachs der ‚Arabischen Welt‘ (Region Nahost/Nordafrika) in der deutschen AKBP, insbesondere nach den Diskursereignissen 2001 [Anschläge am 11. September] und 2010/11“ (Ernst 2015: 225) und spricht dabei von „politisch gesteuerten Bedeutungszuwächsen“ (Ernst 2015: 257), welche dem zuvor „von der AKBP vernachlässigte[n] Magreb“ (Ernst 2011: 8) zugeschrieben werden. Die Transformationspartnerschaft kann als strategisch relevantes Instrument der deutschen Regierung bewertet werden, welches durch die kurzfristige Zurverfügungstellung zusätzlicher finanzieller Mittel die Unterstützung des demokratischen Wandels unter anderem im Kulturbereich entsprechend fördert.

Das Goethe-Institut, als kulturpolitischer Akteur und größte deutsche Mittlerorganisation, definiert in seinem Rahmenkonzept zur Transformationspartnerschaft, dass es „kulturspezifische Wege zur Förderung von Demokratie identifizieren und begehen“ (Becker/Wetzel 2011: 2) möchte. Um dies zu erreichen, werden Programme und Projekte in den Handlungsfeldern Qualifizierung, Partizipation, Networking und Mobilität implementiert. Ein besonderer Fokus in Tunesien liegt seit den Umbrüchen auf Fortbildung und professionellem Training für Kulturschaffende. Hierbei wird die neue Strategie der Kooperation verfolgt und dadurch die vor

den Umbrüchen **überwiegende** Praxis der Präsentation künstlerischer Arbeiten abgelöst. Das Goethe-Institut orientiert sich an den lokalen Bedürfnissen, um die Kulturlandschaft nachhaltig zu stärken. Internationale Kooperationen sind im Transformationsprozess ein Hauptinstrument, um die Zivilgesellschaft zu unterstützen und zu befähigen, Wandel voranzutreiben, wie der tunesische Kulturpolitikexperte Bilel Aboudi betont (vgl. Aboudi 2016). Die deutsche Mittlerorganisation zeichnet sich dadurch aus, dass sie im Transformationsprozess flexibel reagieren kann und zeitnahe Reaktionsmöglichkeiten besitzt.

Indem das Goethe-Institut im postrevolutionären Tunesien als stabile Konstante fungiert und als ausländische Organisation eine hohe Reputation besitzt, wird es von lokalen Akteur*innen als verlässlicher Partner wahrgenommen. Generell ist ausländisches Engagement willkommen und wird geschätzt, und das Goethe-Institut nimmt eine wichtige Rolle in der Stärkung und im Empowerment lokaler Kulturakteur*innen ein. Hierbei fungiert die Mittlerorganisation als Mediator und Facilitator, welcher immaterielle Unterstützung und Expertise leistet und versucht, das Image des primären Sponsors hinter sich zu lassen. Des Weiteren kritisieren Kulturakteur*innen jedoch die Diskrepanz in der öffentlichen Kommunikation des politischen Rahmens der deutsch-tunesischen Transformationspartnerschaft. Die neu verfolgten Strategien werden von den lokalen Akteur*innen kaum aktiv bewusst wahrgenommen, es wird eine mangelnde Transparenz in der Identifizierung der lokalen Bedürfnisse und in der Strategie, neue Partnerschaften und Kooperationen zu entwickeln, festgestellt. Klare, transparente Kriterien zur Identifikation von Partner*innen und Projekten werden gefordert (vgl. Lettau 2018: 293).

Bedarfe zur Neuausrichtung Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik in Transformationsprozessen

Forschungen zeigen, dass trotz einer progressiven Anpassung der Zusammenarbeit mit Ländern im demokratischen Umbruch durch die Transformationspartnerschaft die Notwendigkeit existiert, neue Konzepte der internationalen kulturellen Zusammenarbeit in Transformationsprozessen zu etablieren und in der Praxis effektiv zu implementieren. Asseburg u. a. bewerten die Transformationspartnerschaft nach vier Jahren der Implementierung als wenig einflussreich, da sie hauptsächlich auf Budgeterhöhungen und Ausstattungunterstützung basiert (vgl. Asseburg et al. 2016: 37ff). Es gilt, existierende Arbeitsparadigmen und Strategien sowie den Kooperationsaufbau zu überdenken und neue Kriterien zu formulieren. Im Folgenden wird anhand einzelner Bereiche exemplarisch aufgezeigt, wie

Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik in Transformationsprozessen neu ausgerichtet werden könnte.

Strategische Ausrichtung nach Transformationsphasen und konzeptionelle Stärkung des Kulturbereichs

Die Transformationspartnerschaft ist eine reaktive Gesamtstrategie auf die Umbrüche (vgl. Bauer 2015: 115), jedoch nicht nach den einzelnen Phasen eines Transformationsprozesses (Liberalisierung, Transition, Konsolidierung) und den jeweils spezifischen Bedürfnissen differenziert. In Anbetracht der Unterstützung von komplexen Transformationsprozessen gilt es, eine proaktive Strategie zu entwickeln. Eine spezifische Orientierung der Instrumente Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik an den politischen Rahmenbedingungen und den Phasen eines Transformationsprozesses sollte erfolgen. Somit kann eine stärkere politische Steuerung für gesellschaftliche Transformationsprozesse umgesetzt werden. Kneuer empfiehlt eine Auswahl der Maßnahmen nach: Status der Demokratisierung (Phase), lokalen Adressaten sowie Dauer und Nachhaltigkeit (vgl. Kneuer 2016: 31). Für jede Phase sollte eine eigene Strategie entwickelt werden, welche kurz-, mittel- und langfristige landesspezifische Ziele klar formuliert.

Ein weiterer zentraler Aspekt ist die Langfristigkeit von ausländischem Engagement. Transformationsprozesse benötigen kontinuierliche Unterstützung und langfristige Finanzierungsmechanismen, um eine Nachhaltigkeit in der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik zu erreichen. Adam kritisiert die Projektförderung, die Temporarität von Sonderprogrammen sowie die Kurzlebigkeit von Projekten: „Diese Flüchtigkeit zeigt sich zunächst an der Vielzahl von Formaten, die darauf abzielen, in komplexen Debatten oder zu vielschichtigen Problemfeldern [...] einen ‚Impuls‘ zu setzen“ (Adam 2018: 274; vgl. auch Adam 2016). Um von diesem Impulsansatz zur Etablierung langfristiger Unterstützungsmechanismen zu kommen, empfiehlt es sich einen Zehn-Jahre-Zyklus für Programme Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik in Transformationsprozessen einzuführen.

Ferner empfiehlt sich auf konzeptioneller Ebene der Transformationspartnerschaft eine Stärkung des Kulturbereichs im Verhältnis zum Politikbereich. Momentan „liegt der Schwerpunkt [der Transformationspartnerschaft] auf einem ‚politischen‘ und weniger auf einem ‚kulturellen Dialog‘“ (Ernst 2015: 292). Neue politische Rahmenkonzepte bieten Potenziale, die Zusammenarbeit neu zu gestalten und Schwerpunkte neu zu definieren, wie Ernst beschreibt:

„[D]er ‚Islamdialog‘, der aus dem mit Anti-Terrorkampf-Mitteln zu Beginn finanzierte EIK [Europäisch-Islamische Kulturdialog] hervorgegan-

gen ist, [ist] diskursiv eher einseitig geprägt. Mit dem 2011 begonnenen ‚Transformationsdialog‘ könnte hingegen eine andere Richtung hinzu mehr Gemeinsamkeit und wechselseitiger Verständigung im Sinne eines ‚partnerschaftlichen Ansatzes‘ und des ‚Zweibahnstraßen-Prinzips‘ eingeschlagen werden.“ (Ebd.: 321)

Somit bietet die Transformationspartnerschaft nicht nur die Möglichkeit einer neuen Schwerpunktsetzung, sondern auch die Kooperationsmechanismen zu überdenken und weiterzuentwickeln. Um die Stärkung des Kulturbereichs zu erreichen, kann ein Schwerpunkt in Transformationsprozessen auf der gezielten Förderung zivilgesellschaftlicher Akteur*innen, welche den Wandel gestaltet haben, liegen. Kulturakteur*innen könnten als starke Gruppe, die gesellschaftliche Funktionen übernimmt, einer der Schwerpunkte des deutschen Engagements in Transformationsprozessen sein.

Strategische Programmentwicklung und aktive Diversifizierung der Zielgruppen

Internationaler Austausch ist eine Strategie, um lokale Kulturprojekte in ihrer Genese zu stärken und den Kultursektor zu unterstützen. Ausländische Kulturinstitutionen dienen hierbei als Vehikel und nehmen eine wichtige Ermöglichungsfunktion für Kulturprojekte in Transformationsprozessen, insbesondere in der Liberalisierungs- und Transitionsphase ein. Die Förderung von Capacity Building kann als effektives Instrument zur Professionalisierung des Kultursektors in Transformationsprozessen bewertet werden. Wenn Capacity Building mit der Unterstützung des Aufbaus kultureller Infrastruktur im Partnerland kombiniert wird, kann dies besonders nachhaltig sein, um Projekte ausländischer Akteur*innen langfristig in den lokalen institutionellen Strukturen zu verankern. Grimm und Stumptner sprechen vom Bedürfnis einer „langfristige[n], institutionenfördende[n] Strategie für eine effektive Unterstützung einer demokratischen Transformation“, da „Einzelprojekte keine dauerhaft stabilen demokratischen Institutionen erschaffen können. [...] Ein positiver Effekt auf die institutionelle Konsolidierung der Demokratie lässt sich nicht nachweisen“ (Grimm/Stumptner 2015: 206). Auch die Stärkung internationaler institutioneller Kooperationen im Transformationsprozess ist sehr relevant. Langzeitkooperationen mit Austauschformaten, mit ausländischen Kulturinstitutionen wie Festivals, Museen oder Theatern, könnten hierfür effektive Instrumente sein.

Die Programmatik Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik ist entscheidend in Transformationsprozessen und sollte sich konsequent an den lokalen Bedürfnissen der Kulturaktivist*innen orientieren. Lepenies spricht hierbei von der „Stärkung lokaler Wissenskulturen“ (Lepenies 1996: 48).

Die Freiheit der lokalen Partner*innen in Projekthinhalten und -implementierung gilt es beizubehalten.

In Transformationsprozessen gilt es, neue Zielgruppen für Programme und Projekte zu definieren und zu erreichen sowie die Partnerlandschaft aktiv zu diversifizieren. Konventionell richtet sich deutsche Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik an Multiplikator*innen, Personengruppen, die sich für Deutschland interessieren und Deutsche im Ausland. In Transformationsprozessen verfolgen Kulturakteur*innen jedoch das primäre Interesse, den Wandel im eigenen Land zu gestalten. Hierauf gilt es zu reagieren und folglich neue strategische Formen der Zusammenarbeit mit neuen Akteur*innen sowie Zugänge zu gestalten. Herkömmliche Arbeitspraxis ist es, meist mit bereits etablierten Partner*innen, den *usual suspects*, zusammenzuarbeiten. Grimm und Stumptner empfehlen hingegen das gegenteilige Vorgehen: „[e]ine aktive Rekrutierung neuer demokratieorientierter Partner“ (Grimm/Stumptner 2015: 205), mit dem Ziel, eine Akteursvielfalt zu gewährleisten. Nachwuchsförderung und junge Akteur*innen spielen als neue Elite im postrevolutionären Tunesien eine bedeutende Rolle. Bei der Generierung dieser neuen Elite kann Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik unterstützen.

Reduktion der Vermittlung des Deutschlandbildes und Stärkung der Autonomie lokaler Akteur*innen

Die in der Programmatik Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik inhärente Vermittlung des Deutschlandbildes wird von Adam als „implizite Dimension der kulturellen Selbstdarstellung“ (Adam 2018: 46) beschrieben, welche in den Programmen und Projekten vermittelt wird. Im Kontext von Transformationsprozessen gilt es, den Aspekt der Selbstdarstellung und Repräsentation Deutschlands als Fokus zu überdenken, denn wie bereits erläutert, sind lokale Bedürfnisse und Prozesse von stärkerer Relevanz. Kontinuierliche und langfristige Unterstützung und nachhaltige Stärkung der lokalen Strukturen sind essentiell für einen erfolgreichen Demokratisierungsprozess. Die Konsequenz hieraus ist, dass das Handeln ausländischer Akteur*innen explizit diese Prozesse unterstützt und dabei die eigenen Interessen, und damit verbunden auch die eigene Sichtbarkeit und Einflussnahme, in den Hintergrund treten sollten.

Machtbegriffe und -strukturen der Mittlerorganisationen sollten gerade in Transformationsländern überdacht werden. Es gilt, eine politische Kultur der echten Partizipation der Partner*innen zu etablieren, indem lokalen Akteur*innen Ownership vermittelt wird (vgl. Echagüe 2012: 99). Programmplanungen und Förderentscheidungen werden momentan vor allem von einer aus Deutschland entsandten Institutsleitung getroffen. Die-

ses Verfahren müsste im Zusammenhang mit Transformationsprozessen deutlich kritisch betrachtet werden. Denn bei der Auswahl der Inhalte und Formate sollte eine erhöhte Transparenz das Hauptkriterium sein. Um eine dauerhafte Legitimation ausländischer Akteur*innen im Kulturbereich zu erreichen, sollten folglich die inhaltlichen, strukturellen und finanziellen Entscheidungskompetenzen auf die lokalen Partner*innen, beispielsweise durch eine lokale und deutsche Doppelleitung ausgeweitet werden. Damit wären Interessen beider Seiten vertreten und in der Struktur implementiert. Eine weitere Idee könnte die Etablierung eines Expert*innengremiums sein, welches aus tunesischen und deutschen, später vielleicht auch weiteren europäischen und arabischen Akteur*innen besteht und Entscheidungen gemeinsam trifft, um somit die Macht der ausländischen Partner*innen zu dezentralisieren.

Diese erläuterten Aspekte zeigen, wie etablierte Verfahren und Mechanismen Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik exemplarisch in Transformationsprozessen überdacht werden können. Wissenschaftliche Untersuchungen sowie Evaluationen in einzelnen Ländern oder Regionen können neue diskursive und konzeptionelle Erkenntnisse für Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik generieren. Mit der Umsetzung dieser Vorschläge zur strategischen Ausrichtung, Programmentwicklung, aktiven Diversifizierung der Zielgruppen, Reduktion der Vermittlung des Deutschlandbildes und Stärkung der Autonomie lokaler Akteur*innen in die Praxis könnte Deutschland im Bereich der internationalen kulturellen Zusammenarbeit eine Vorreiterrolle im Vergleich zu anderen europäischen Kulturmittler*innen einnehmen. Teil dieses Prozesses ist es, die Interessen Deutschlands klar und transparent zu kommunizieren und gleichzeitig die Interessen der Partnerländer zu verfolgen, um „ein gemeinsames Kommunikations- und Kooperationsmodell, das einem auf Wechselseitigkeit angelegten Austausch zugrunde gelegt wird“ (Ernst 2011: 41), zu entwickeln.

Literaturverzeichnis

- Aboudi, Bilel (2016): Cultural Policy in Tunisia – Reforms and Strategies in Tunisia since 2011 and the Role of External Cultural Relations. Vortrag Forschungsatelier “The Role of Arts in Transitional Tunisia. Rethinking Cultural Policy and International Cultural Relations”, Universität Hildesheim/Tunis.
- Adam, Jens (2016): „Zwischen Selbstdarstellung und ‚Arbeit an der Weltvernunft‘: Wohin treibt die deutsche Auswärtige Kulturpolitik?“, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.), *Aus Politik und Zeitgeschichte*. Kulturpolitik, <http://www.bpb.de/apuz/227649/wohin-treibt-die-deutsche-auswaertige-kulturpolitik?p=all> [zuletzt abgerufen am: 11.2.2019].
- Adam, Jens (2018): *Ordnungen des Nationalen und die geteilte Welt. Zur Praxis Auswärtiger Kulturpolitik als Konfliktprävention*, Bielefeld.

- Asseburg, Muriel/Werenfels, Isabelle/Wimmen, Heiko (2016): „Transformationspartnerschaften neu ausrichten: Weichenstellungen statt Gießkannenprinzip“, in: Volker Perthes (Hg.), *Ausblick 2016: Begriffe und Realitäten internationaler Politik*. SWP-Ausblick, Berlin, 37-40; <https://www.swp-berlin.org/fileadmin/contents/products/sonstiges/Ausblick2016.pdf> [zuletzt abgerufen am: 11.2.2019].
- Auswärtiges Amt (2018): „Transformationspartnerschaft mit der arabischen Welt“, <https://www.auswaertiges-amt.de/de/aussenpolitik/regionaleschwerpunkte/nahermittlererosten/transformationpartnerschaft/203878> [zuletzt abgerufen am: 11.2.2019].
- Bauer, Gerd Ulrich (2015): „Das nationale und internationale Gesicht der Museen – Kulturelle Programmarbeit“, in: Kurt-Jürgen Maaß (Hg.), *Kultur und Außenpolitik. Handbuch für Studium und Praxis*, Baden-Baden, 114-134.
- Becker, Gabriele/Wetzel, Enzo (2011): „Transformationspartnerschaften mit den Ländern des Nahen und Mittleren Ostens“, <http://www.goethe.de/prs/pro/pressemappe11/Transformationspartnerschaften%20mit%20den%20Laendern%20des%20Nahen%20und%20Mittleren%20Ostens.pdf> [zuletzt abgerufen am: 11.2.2019].
- Echagüe, Ana (2012): „The role of external actors in the Arab transations. FRIDE Policy Brief Europe in the reshaped Middle East“, http://www.trialog.or.at/images/doku/fride_europe_in_the_reshaped_middle_east.pdf [zuletzt abgerufen am: 11.2.2019].
- Ernst, Marcel (2011): *Deutsche Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik für den Mittelmeerraum als Kultur- und Wissensraum. Analysen und Denkanstöße aus Sicht der Kulturwissenschaften*, ifa-Edition Kultur und Außenpolitik, Stuttgart.
- Ernst, Marcel (2015): *Der deutsche „Dialog mit der islamischen Welt“: Diskurse deutscher Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik im Maghreb*, Bielefeld.
- Grimm, Sonja/Stumptner, Theresa Moyo (2015): „Suchen nach Strategien – Transformationsunterstützung als Demokratieförderung“, in: Kurt-Jürgen Maaß (Hg.), *Kultur und Außenpolitik. Handbuch für Wissenschaft und Praxis*, Baden-Baden, 198-207.
- Kneuer, Marianne (2016): „Schnittmengen und Zielkonvergenzen. Überlegungen zur Auswärtigen Kulturpolitik aus Sicht der Demokratieförderung“, in: Wolfgang Schneider/Anna Kaitinnis (Hg.), *Kulturarbeit in Transformationsprozessen. Innenansichten zur „Außenpolitik“ des Goethe-Instituts*, Wiesbaden, 21-38.
- Knopp, Hans-Georg/Gross, Bruno (2011): „Vorwort“, in: Goethe-Institut (Hg.), *Jahrbuch 2010/2011*, München, 5.
- Lettau, Meike (2018): „Künstler*innen und Kulturaktivist*innen als ‚Agents of Change‘ in Transformationsprozessen“, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.), *Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/18. Thema: Welt. Kultur. Politik. Kulturpolitik in Zeiten der Globalisierung*, Band 16, Bielefeld, 292-294.
- Lepenies, Wolf (1996): „Von der Belehrungskultur zur Lernkultur“, in: Helmut Schmidt/Henning Voscherau/Wolf Lepenies/Ignatz Bubis (Hg.), *Wozu deutsche Auswärtige Kulturpolitik?*, Stuttgart, 33-53.
- Perthes, Volker (2011): *Der Aufstand. Die arabische Revolution und ihre Folgen*, Bonn.

Steinmeier, Frank-Walter (2014): „Krise, Ordnung, Europa. Zur außenpolitischen Verortung und Verantwortung Deutschlands“, in: Auswärtiges Amt, Review 2014 – Außenpolitik Weiter Denken, Berlin, 5-13.

Wagner, Gottfried (2018): „Vom Dilemma der (außen-)kulturpolitischen Keuschheit: Zwischen Autonomie und Interessen“, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.), Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/18. Thema: Welt. Kultur. Politik. Kulturpolitik in Zeiten der Globalisierung, Band 16, Bielefeld, 241-251.

Relevanz der Kulturpolitik

Die Kunstszene und die Rolle deutscher auswärtiger Kulturförderung im tunesischen Transformationsprozess

Nouhad Khalifa

Das tunesische Volk träumt von einer besseren Zukunft für Tunesien und für ein „تونس اخرى ممكنة بدون بن علي و بدون الطرابلسية و من غير بوليس سياسي“ [anderes mögliches Tunesien ohne Ben Ali, ohne Trabelsi und ohne politische Polizei]¹, schreibt منصف المرزوقي [Moncef Marzouki] in seinem Buch *إنها الثورة يا مولاي* [Das ist die Revolution, mein Präsident] (2011; zit. n. [Gafsi] 2014: 33). Deshalb bricht die Revolution vom 14. Januar 2011 aus. Es wird folglich von der „Jasmin-Revolution“ und vom Tunesien als Ausgangspunkt der „Arabellion“ oder als Mutterland des Arabischen Frühlings gesprochen. Tunesien erlebte dadurch insbesondere im Kunstbereich Veränderungen. Auch auf andere Länder hat diese Wende einen großen Einfluss, so auch zum Beispiel auf Deutschland. Um den Transformations- und den Demokratisierungsprozess zu beschleunigen, investiert die Deutsche Bundesrepublik nicht nur in Wirtschaft und Politik, sondern auch in die Kunst.

In diesem Beitrag wird zunächst die Transformation der tunesischen Kunstszene vorgestellt und beleuchtet, und wie sich diese im Kontext der politischen Entwicklung Tunesiens verändert hat. Dabei wird auf folgende Fragen eingegangen: Wie gestalten sich Kunstproduktionen nach der Revolution vom 14. Januar 2011? Welche Herausforderungen existieren nach der Revolution im Kunstbereich? Welche Rolle spielen Akteur*innen der Kulturszene im Rahmen des Transformationsprozesses in Tunesien? Ausgehend davon soll im Anschluss die Rolle der Deutschen Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik innerhalb des Transformationsprozesses dargestellt werden. Hierfür war insbesondere die Transformationspartnerschaft eine wichtige politische Weichenstellung. Diese wird zuerst als kulturpolitische Rahmenbedingung dargestellt und im Anschluss werden die Veränderungen der auswärtigen Kulturarbeit des Deutschen Akademischen Austauschdiensts (DAAD), des Instituts für Auslandsbeziehungen (ifa) und des Goethe-Instituts (GI) im Kontext der politischen Entwicklung Tunesiens

1 Die Übersetzungen aus dem Arabischen wurden von der Verfasserin angefertigt.

anhand der Beispiele „2. Maghreb-Sommerakademie – 100 Jahre Tunisreise“, „Blasti – C'est ma place“ und „De Colline en Colline“ untersucht.

Der vorliegende Beitrag basiert auf Erkenntnissen, die im Rahmen der Anfertigung der Masterarbeit „Deutsches Engagement im Kunstbereich zur Förderung des Demokratisierungsprozesses im postrevolutionären Tunesien“ in den Jahren 2014-2016 gewonnen wurden. Im Kontext der Feldforschung wurden insgesamt vier Expertinnen verschiedener institutioneller Hintergründe mittels qualitativer Leitfadenterviews befragt (Beate Schindler-Kovats, Leiterin des DAADs; Christiane Bohrer, Leiterin des GIs; Eva Sodeik-Zecha, Bereichsleiterin des ifas; sowie die tunesische Künstlerin Faten Rouissi).

Eine Kunstszene in Transformation

Nach der Abhängigkeit im Jahre 1956 hatte die tunesische Staatsführung kein nötiges Kapital und kein Verständnis für die Kunst. Die Kunst habe keinen Sinn und ihre Förderung trat somit in den Hintergrund (vgl. Ounaina 2012: 182). Jedoch entwickelte sich am Ende der Präsidentschaft von Habib Bourguiba eine unpolitische Kunstszene. In der Ära von Ben Ali wird den Künsten hauptsächlich mit Zensur begegnet und damit eine Zurückhaltung innerhalb der Kunstszene geschaffen. Die Freiheit der Kunst und der Künstler*innen wird eingeschränkt (vgl. Khalifa 2016: 18; Triki 2012: 42-44). Politische Kunst ist in Tunesien bislang schwer möglich. Künstler*innen haben nicht das Recht, Kritik an der Politik auszuüben, noch darüber zu sprechen. Aus diesem Grund gibt es nur wenige engagierte Künstler*innen. Der*die Künstler*in ist durch die autokratische Regierung gezwungen, apolitisch zu sein. Engagierte politische Künstler*innen sehen sich mit vielen Problemen und Hindernissen im privaten Leben sowie innerhalb ihrer Arbeit konfrontiert. Sie arbeiten unter schweren Bedingungen, da ihre Arbeiten kontrolliert werden. Kritische politische Kunstwerke werden nicht veröffentlicht, weil sie als Gefahr für den Staat gesehen werden (vgl. Khalifa 2016: 18; Bruckbauer/K. Triki 2012: 20; Machghoul 2012: 130).

Bemerkenswert ist nach Ben Soltane die Kluft zwischen Künstler*innen und Gesellschaft sowie zwischen Künstler*innen und bereiter Öffentlichkeit. Deshalb erreicht nahezu kein*e Künstler*in eine große Öffentlichkeit oder erfährt international hohe Anerkennung. Daneben verliert die Kunst die tatsächliche Kunstberechtigung aufgrund der Abwesenheit eines Publikums und dessen Unterstützung. Verantwortlich dafür ist das Regime von Ben Ali (vgl. Ben Soltane 2012: 218). Basierend darauf herrscht im Kunstsektor des Landes Korruption und es entwickelt sich in Tunesien eine apolitische Kunst.

Doch die Lage der Kunst verändert sich mit der tunesischen Revolution vom 14. Januar 2011 grundlegend. Eine neue widerstandsfähige Kunstszene und eine große künstlerische Dynamik entstehen. Die Künstler*innen sind nun frei, können arbeiten, reagieren und schöpferisch sein (vgl. Bruckbauer/K. Triki 2012: 19ff; Triki 2012: 34, 38, 42). Die Kunst entspricht den Umwälzungen und dem geopolitischen Charakter. Sie ist lebhaft, subversiv und unerreichbar geworden (vgl. Triki 2012: 38). Die tunesischen Künstler*innen streben danach, eine demokratische Regierungsform in Tunesien zu etablieren und Kunst, Kultur und Kunstschaffende in der Gesellschaft zu Triebfedern der nationalen und regionalen Weiterentwicklung zu avancieren (vgl. Karoui 2012: 204). Die neu aufkeimende tunesische Kunst im postrevolutionären Tunesien führt tatsächlich zu einem veränderten soziokulturellen Umfeld (vgl. ebd.: 212). Viele künstlerische Projekte werden nach dem Sturz des Ben-Ali-Regimes realisiert (vgl. Machghoul 2012: 132-138; Ben Soltane 2012: 224, 230; Bruckbauer/K. Triki 2012: 19). Jedes Kunstwerk weist politische Inhalte und Anklänge auf (vgl. Karoui 2012: 204). Die Kunstwerke der Künstler*innen spiegeln die Situation der Zeit wider (vgl. Bruckbauer/K. Triki 2012: 19). Die Wirklichkeit wie Umbrüche, Widersprüche und Gewaltakte oder auch Empfindungen und einzigartige Situationen werden in Kunstwerken dargestellt (vgl. Triki 2012: 38). Es entstehen ebenso neue Arbeitsweisen und neue Techniken, beispielweise Comics oder Karikatur, Bildvorlagen, Fotografie, Installationen, Graffiti- und Performance-Kunst, virtuelle Bilder, Videokunst und Fotomontage (vgl. Triki 2012: 36, 40, 42; Ben Soltane 2012: 224ff; Bruckbauer/K. Triki 2012: 21).

Die tunesische Kunstszene erfährt einen grundlegenden Umbruch: Eine soziale und politische Entwicklung, neue künstlerische Arbeitsweisen, neue Themen und neue Möglichkeiten, die in formaler und inhaltlicher Vielfalt erscheinen und mit dem Alten brechen, sind nach dem Sturz Ben Alis zu erkennen. Die Künstler*innen streben nach etwas Neuem und nicht danach, das Alte wiederzubeleben. In ästhetischen Formen präsentieren sie soziokulturelle Phänomene.

Basierend darauf spielen die Künstler*innen als „Agents of Change“ eine bedeutende Rolle, um die sozialen und politischen Kontexte im In- und Ausland darzustellen. Kulturschaffende sind fähig, „Wandel zu schaffen“ und sind „Change Agents“ (Gad 2011: 12). Die Künstler*innen haben die Aufgabe als Kulturvermittler*innen zu agieren, die die Kommunikation und den Kulturaustausch zwischen den Menschen unterschiedlichen gesellschaftlichen Hintergrunds innerhalb einer Stadt oder weltweit fördern. In diesem Kontext wird Kunst als Teil der gesellschaftlichen Kommunikation verstanden und behandelt die drängenden gesellschaftspolitischen Fragen (vgl. ebd.: 11).

Überdies werden durch die Revolution viele strukturelle Veränderungen hervorgerufen. Die Künstlergewerkschaften werden im postrevolutionären Tunesien aktiv und stärker. Sie treten in der Öffentlichkeit zusammen, beispielsweise die „Syndicat des Métiers des Arts Plastiques“ (Gewerkschaft der Berufe der Bildenden Kunst, abgekürzt SMAP).

SMAP wurde im Jahr 2009 gegründet, aber erst nach der Revolution wurden ihre Aktionen wirksam. Die militanten Mitglieder und die gesamte Zivilgesellschaft tragen nach Karoui im postrevolutionären Tunesien die SMPA, die energisch versucht, einen gesetzlichen Rahmen zu schaffen, um die materiellen und ideellen Interessen der bildenden Künstler*innen zu schützen und eine entsprechende Infrastruktur in Form von Museen, Ateliers, Fortbildungseinrichtungen und Forschungsstätten, Verlagen, Dokumentations- und Archivierungszentren zu gründen, um das künstlerische Schaffen stärker in das gesellschaftliche, kulturelle und bildungspolitische Umfeld einzubeziehen. Ebenso unterstützt sie die Meinungsfreiheit. Sie zielt durch ein grundlegendes Statut der künstlerischen Berufe darauf ab, die Kunstschaffenden aus ihrem bisherigen Schattendasein herauszuführen und in materieller und ideeller Hinsicht in die übrigen Berufsstände der tunesischen Gesellschaft zu integrieren (vgl. Karoui 2012: 208).

Darüber hinaus werden Kunst und Kultur dezentralisiert und einige Kulturveranstaltungen und tunesische Künstler*innen werden im ganzen Land bekannt. Dies wird durch die Gründung von Internetportalen, beispielsweise das erste tunesische Internetportal für Galerien und Ausstellungshallen, TAG (Tunisia Art Galleries), ermöglicht. Die Hauptaufgaben dieses Internetportals sind es, zeitgenössische Kunst und das aktuelle Kunstgeschehen in Tunesien zu repräsentieren, zu speichern, zu archivieren und zu konservieren, und somit einen wichtigen Beitrag zur kulturellen Bildung zu leisten, die regionale Kunst und Kultur zu fördern und die noch nicht erfolgte Erfassung nationaler und regionaler Galerien und Ausstellungshallen in den Suchmaschinen zu kompensieren (vgl. ebd.: 208, 212).

Daneben gilt die Multikulturalität Tunesiens als die Stärke des Landes und als Fundament der tunesischen Gesellschaft, da das tunesische Volk für alle Kulturen offen ist und nicht national denkt (vgl. Triki 2012: 36, 38). Außerdem gibt es viele Ideologien, Meinungen und Dialoge (vgl. Bruckbauer/K. Triki 2012: 19f). Infolgedessen entstehen neue Zensurformen. Grenzen für freie Kunstpraktiken werden entwickelt. Religion hat im heutigen Tunesien einen neuen großen Einfluss und die Fundamentalisten können die neue Freiheit der Kunst einschränken. Das betrifft die Geschehnisse im Palais Abdellia. Salafisten sahen einige Kunstwerke als Spott vor Gott und dem Propheten Mohammed an. Der Bildersturm des „Printemps des Arts“ im Juni 2012 ist mit Morddrohungen an die teilnehmenden Künstler*innen verbunden (vgl. ebd.: 22). Durch religiösen Extremismus werden

die Idealvorstellungen von Fortschritt, Freiheit und Demokratisierung von Kulturschaffenden, Künstler*innen und Intellektuellen bedauerlicherweise unmittelbar in Gestalt von Fanatismus und Obskurantismus gefährdet. Dies geschieht in einem Moment, in dem tunesische Künstler*innen im Prozess einer neuen Identitätsfindung sind (vgl. Karoui 2012: 212).

Beachtenswert ist, dass das Erstarren und die Einflussnahme der Religion in Politik und Gesellschaft neue sensible Themen hervorgebracht hat und die neue Freiheit der Kunst teilweise in Gefahr ist, wieder eingeschränkt zu werden.

Deutsche Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik in Transformation

„Die Pflege der Beziehungen zu auswärtigen Staaten ist Sache des Bundes“, heißt es in Artikel 32 des Grundgesetzes der Bundesrepublik Deutschland. Die „Pflege“ geschieht durch Diplomatie und wirtschaftliche „Beziehungen“ (vgl. Deutscher Bundestag 2017).

Der Begriff „Auswärtige Kulturpolitik“ (AKP) geht auf den Historiker Karl Lampert zurück, der ihn zum ersten Mal im Jahre 1912 in einem Vortrag verwendete (vgl. Denscheilmann 2013: 48). Im Jahre 2000 wird „Die Konzeption 2000“ der AKP unter Außenminister Joschka Fischer entwickelt. Damit ist eine neue Gesamtkonzeption der AKP entstanden, die im Auswärtigen Amt verankert wird. AKP wird somit als eigenständiges Feld der Außenpolitik wahrgenommen und im Auswärtigen Amt folgendermaßen beschrieben:

„Auswärtige Kulturpolitik ist integraler Teil unserer Außenpolitik. Sie ist an den allgemeinen Zielen und Interessen der deutschen Außenpolitik – Sicherung des Friedens, Konfliktverhütung, Verwirklichung der Menschenrechte, partnerschaftliche Zusammenarbeit – ausgerichtet und unterstützt sie.“ (Auswärtiges Amt 2003: 1)

Ihre politischen Leitlinien sind vom Auswärtigen Amt formuliert und koordiniert.

„Unsere Kulturarbeit im Ausland ist nicht einfach neutral, sondern orientiert sich an Werten. In Fragen der Demokratieförderung, Verwirklichung der Menschenrechte, Nachhaltigkeit des Wachstums, Teilhabe am wissenschaftlich-technologischen Fortschritt, Armutsbekämpfung oder Schutz der natürlichen Ressourcen bezieht sie eindeutig Position.“ (Ebd.: 1)

Ihre wichtige Aufgabe ist, Zukunftsstrategien in „Foren des Dialogs“ und „globale Netzwerke“ (ebd.: 4) zu schaffen. Die AKP „beschränkt sich [...]

nicht auf Kulturvermittlung, sondern fördert Dialog, Austausch und Zusammenarbeit zwischen Menschen und Kulturen. Sie dient der zwischenstaatlichen und zwischenmenschlichen Verständigung“ (ebd.: 1). Und sie soll damit langfristig wirken.

In der Konzeption 2000 werden unter dem Titel „Kulturelle Programmarbeit“ künstlerische Veranstaltungen als „Kernbereich der Auswärtigen Kulturpolitik“ (ebd.: 7) bezeichnet. Kulturelle Programmarbeit, laut des Auswärtigen Amtes,

„vermittelt im Ausland ein aktuelles Bild vom künstlerischen Leben und Schaffen in Deutschland und präsentiert unser Land als kreativen Kulturstaat in Europa. Neben der Präsentation deutscher Kunst im Ausland hat sie in den letzten Jahren auch den Dialog mit Vertretern ausländischer Kulturen als gleichberechtigte Aufgabe unserer Programmarbeit etabliert. Sie leistet [...] einen wichtigen Beitrag zum interkulturellen Dialog.“ (Ebd.: 7)

Sie „bietet Künstlern aus Entwicklungs- und Transformationsländern Möglichkeiten eigener Präsentationen und Kontaktaufnahme in Deutschland“ (ebd.: 8).

Was die Beziehungen zwischen Deutschland und Tunesien angeht, wurde am 19. Juli 1966 das erste Kulturabkommen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der tunesischen Republik in Bonn unterzeichnet. Dieses trat am 13. März 1967 in Kraft, um „die kulturellen Beziehungen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der tunesischen Republik zu verstärken, um ihre freundschaftliche Zusammenarbeit auf literarischem, wissenschaftlichem und künstlerischem Gebiet zu fördern“ (Kulturabkommen 1967: Art. 15, 1211).

Auf den gesellschaftspolitischen Wandel seit der Revolution vom 14. Januar 2011 in Tunesien und den anderen arabischen Ländern reagiert die AKP und unterstützt den Übergang zur Demokratie. Am 9. Januar 2012 unterzeichneten der deutsche Außenminister Westerwelle und der tunesische Außenminister Ben Abdesslem in Tunis eine Absichtserklärung über die „Transformationspartnerschaft“, um Projekte „zur Stärkung von Demokratie, Rechtsstaatlichkeit, Medien und Zivilgesellschaft wie auch zur Berufsbildung, Beschäftigungsförderung und Bildungs- und Kulturkooperation“ (Auswärtiges Amt 2013) zu fördern. Dafür stellt das Auswärtige Amt in Nordafrika im Zeitraum von 2012/2013 100 Mio. Euro zur Verfügung. Rund 65 Mio. Euro dieser Mittel kommen Tunesien zugute (vgl. ebd.).

Das führt vor allem zu neuen Investitionen insbesondere im Bereich Kultur und Kunst und erscheint als vielversprechendes Mittel zur Förderung des Demokratisierungsprozesses im postrevolutionären Tunesien.

Elemente der Auswärtigen Kulturpolitik sind die Auslandsschulen, die Sprachpolitik und der Wissenschaftsaustausch und Kulturveranstaltungen

in den Bereichen Bildende und Darstellende Kunst, Literatur, Musik und Tanz. Die Umsetzung der AKP ist in Deutschland Aufgabe der Mittlerorganisationen. Sie sind als eigenständige Organisationen angelegt, erhalten durch vertragliche Regelungen mit dem Auswärtigen Amt Aufgaben der AKP zugewiesen und werden dafür finanziell gefördert (vgl. Auswärtiges Amt 2003: 2). Sie fungieren somit als Vermittler zwischen der Politik und den Interessen Deutschlands auf der einen und den Gastländern, in und mit denen sie arbeiten, auf der anderen Seite. So ist die Entwicklung von konkreten Programmen, regionalen Schwerpunkten und Veranstaltungen Aufgabe der Mittlerorganisationen wie dem Goethe-Institut (GI), dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) und ifa (Institut für Auslandsbeziehungen).

In diesem Kontext engagieren sich die drei vorgenannten Kulturvermittler mit mehreren Programmen im postrevolutionären Tunesien. Sie spielen eine wichtige Rolle bei gesellschaftlichen und politischen Transformationen.

DAAD – Deutscher Akademischer Austauschdienst

Der Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD) ist die weltweit größte Förderorganisation für den internationalen Austausch von Studierenden, Wissenschaftler*innen und Hochschulen. Am 8. März 2013 eröffnete der DAAD in Tunesien offiziell ein zweites Büro in Nordafrika in der Hauptstadt Tunis, „dank der Transformationspartnerschaft“ (vgl. Interview mit der Leiterin vom DAAD, Oktober 2014). Dadurch verstärkt der DAAD dort seine regionale Präsenz. Er verfolgt den demokratischen Aufbruch intensiv und unterstützt die Entwicklungen mit einer Reihe von Maßnahmen. Seine Hauptaufgaben sind es, deutsche und tunesische Hochschulen zusammenzubringen und deren Zusammenarbeit zu fördern. Der DAAD bietet unter anderem „Stipendienberatungen“, mit dem Ziel Deutschland und Tunesien zu vereinigen. Er fördert strukturierte Programme und gemeinsame Doppelabschlussprogramme für Master-, Bachelor- oder Doktorarbeiten. „Kooperationsbegleitung oder -anbahnung“ im Bildungsbereich ist die Hauptaufgabe des DAADs, um die Transformation zu unterstützen und diese zum Gelingen zu bringen (vgl. Interview mit der Leiterin vom DAAD, Oktober 2014). Vor der Revolution vom 14. Januar gab es lediglich die Standardprogramme, die durch die arabische Transformationspartnerschaft mittels Sonderprogrammen, Netzwerken und Kooperationen, wie zum Beispiel mit der Maghreb Akademie, dem Deutsch-Tunesischen Forum sowie vielen Veranstaltungen weiterentwickelt wurden. Damit wurden mehr Strukturen geschaffen (vgl. ebd.).

DAAD fördert und unterstützt Kunst und Künstler*innen mit Austauschprogrammen für Künstlergruppen, mit Sonderstipendien für Kunst,

Musik, Architektur und mit verschiedenen künstlerischen Projekten (vgl. ebd.). Hier wird vor allem in Projekte mit Aktions- und Performance-Kunst, Slam-Poetry, Rap-Musik, Fotografie, Comic oder Karikatur investiert, da diese künstlerischen Disziplinen als neues Sprachrohr für junge Talente identifiziert wurden. Eines von vielen ist die „2. Maghreb-Sommerakademie – 100 Jahre Tunisreise“. Dabei wurden 30 Germanistikstudierende und Deutschdozent*innen aus Algerien, Marokko und Tunesien eingeladen, den Spuren der Tunisreise der Maler Paul Klee, August Macke und Louis Moilliet im April 1914 zu folgen. Ziel war es, Menschen zu begegnen, gemeinsam zu arbeiten, Deutsch zu sprechen, Ideen auszutauschen (vgl. ebd.). Im Mittelpunkt stand das selbstständige Arbeiten zu Projekten in Workshops. Dies ermöglichte, einerseits die Erfahrung der drei Maler vor 100 Jahren nachzuerleben sowie über das neue Tunesien von 2014 zu reflektieren. Die Teilnehmer*innen waren eingeladen, verschiedene Texte zu verfassen oder Theaterstücke zu schreiben, die später im öffentlichen Raum gelesen und gespielt wurden. Andere veranstalteten Poetry-Slams, malten Bilder oder komponierten Rap-Songs (vgl. Ayari/Ennajeh 2014).

Im postrevolutionären Tunesien ist die Unterstützung des DAADs sehr willkommen und bedeutend. Das Büro gilt als Plattform für Begegnungen und Austausch. Es veranstaltet zahlreiche Aktivitäten und Projekte in Tunesien. Es entstehen neue Möglichkeiten und es kann ein starkes Aufkommen neuer Projekte verzeichnet werden. Die Projekte vermehren sich nicht nur im Bereich der Bildung, sondern auch im Bereich der Kunst.

ifa – Institut für Auslandsbeziehungen

Das ifa (Institut für Auslandsbeziehungen) engagiert sich weltweit für die Pflege der Kulturbeziehungen zu fremden Nationen. Als führende deutsche Institution im internationalen Kulturaustausch konzipiert und organisiert das ifa Kunstaustellungen, vergibt Stipendien und bietet Kurse zu den Themen Interkultureller Dialog, Zivile Konfliktbearbeitung, Integration und Medien an. In Tunesien gibt es zwar kein ifa-Büro, trotzdem unterstützt das ifa den Transformationsprozess in Tunesien. Es „bewertet die derzeitigen politischen Entwicklungen in Tunesien positiv und sieht in Tunesien ein Vorbild für andere Länder Nordafrikas“ (vgl. Interview mit Eva Sodeik-Zecha/ifa, März 2014). Es sieht, dass seit Anfang 2011 das Interesse an den Ländern des „Arabischen Frühlings“ stark gestiegen ist. Deshalb „engagiert sich das ifa“ im Rahmen der Transformationspartnerschaft,

„mit mehreren, vom Auswärtigen Amt geförderten Programmen für die nachhaltige Stärkung der Zivilgesellschaft in Tunesien, die eine herausragende Rolle bei der gesellschaftlichen und politischen Transformation spielt.

Schwerpunktbereiche sind neben der Förderung zivilgesellschaftlicher Akteure der Aufbau von demokratischen Institutionen, die Stärkung konstruktiver Konfliktkultur und der Menschenrechte sowie die Initiierung von Kooperationen in den Bereichen Bildung, Medien und Rechtsstaatlichkeit.“ (Interview mit Eva Sodeik-Zecha/ifa, März 2014)

Hauptziele des ifa sind,

„Aufmerksamkeit für die vielfältige zeitgenössische tunesische Kunst in Deutschland zu wecken, den Kulturaustausch zu fördern und Netzwerke zu initiieren, Menschen zusammenzubringen und einen Dialog zu initiieren. Verständnis für andere Kulturen und ‚Kulturelle Bildung‘ zu stärken.“ (Ebd.)

Zu den verschiedenen durchgeführten künstlerischen Projekten zählt das Projekt „Blasti – C’est ma place“ (Das ist mein Platz), das tunesischen Frauen die Möglichkeit bot, über ihren Platz im neuen Tunesien nachzudenken, ihre Lieblingsorte fotografisch festzuhalten, diese dann auf einer eigens dafür eingerichteten Online-Plattform hochzuladen und auf einer Karte im Netz geografisch zu verorten. Dadurch bekamen tunesische Frauen eine Stimme. Ein Fotoworkshop wurde zusätzlich veranstaltet, indem die Teilnehmerinnen von Fotokünstlerinnen eine Einführung in die Techniken der modernen Fotografie erhielten. Sie realisierten dann gemeinsame Foto-Projekte, bei denen über den Platz der Frau im neuen Tunesien reflektiert wurde. Schließlich wurde das Ergebnis dieses Workshops in der Nationalbibliothek von Tunis und später im Stuttgarter Rathaus gezeigt. (Vgl. Pietsch/Stock 2014)

Einerseits lag die Relevanz dieses ifa-Projekts in diesem Fall in der Involvierung von Frauen, die mit ihren eigenen Fotos ihre Bedürfnisse und Visionen sowie ihre eigenen Lieblingsorte sichtbar machen konnten, und in der Realisierung zweier Ausstellungen (Tunis und Stuttgart), in denen die „freien Stimmen“ der Frauen in der Öffentlichkeit präsentiert wurden, andererseits so selbstbewusst gegenwärtige gesellschaftliche Entwicklungsprozesse in Tunesien zu prägen.

Mit seinem Förderprojekt „Blasti – C’est ma place“ setzt sich das ifa tatsächlich als Partner des Auswärtigen Amts für den interkulturellen Dialog und die Stärkung der Netzwerke zwischen Deutschland und Tunesien sowie als geeignetes Mittel zur Unterstützung des Demokratisierungsprozesses im postrevolutionären Tunesien für die Förderung der Kunstproduktion in einem Land ein, das sich in einer schwierigen unstabilen Situation befindet.

Goethe-Institut

Das bereits 1958 gegründete Goethe-Institut Tunis (GI) ist ein Ort der Begegnung und des kulturellen Austausches. Seine Aufgaben sind seit jeher die Förderung der deutschen Sprache im Ausland und die Pflege der internationalen kulturellen Zusammenarbeit mit anderen Staaten durch Kulturveranstaltungen. Das Goethe-Institut bietet in der kulturellen Zusammenarbeit unterschiedliche Kulturprogramme in den verschiedenen Bereichen: Literatur, Ausstellungen, Film und Medien, Musik, Tanz und Theater. Im Mittelpunkt stehen dabei die Vermittlung eines umfassenden, aktuellen Deutschlandbildes durch die Weitergabe von Informationen über das kulturelle, gesellschaftliche und politische Leben in Deutschland sowie die Förderung des internationalen Diskurses zu Schlüsselthemen der zunehmend globalisierten Gesellschaft und des partnerschaftlichen kulturellen Dialoges. In Kooperation mit Partner*innen in den Gastländern organisiert es Programme zu gesellschaftlichen Themen und liefert Beiträge zu Festivals. Der Arbeit des GI liegt ein dialogisches und partnerschaftliches Prinzip zugrunde. In Tunesien arbeitet es nicht nur mit dem Kulturministerium zusammen, sondern ebenso mit unabhängigen Vereinen (vgl. Interview mit der Leiterin des GIs, Juni 2014). Die Hauptaufgabe vor der Revolution vom 14. Januar war es, künstlerische Produktionen aus Deutschland an tunesischen Festivals partizipieren zu lassen und das tunesische Publikum darüber zu informieren. Die Schwerpunkte des GIs haben sich jedoch durch die Revolution verändert. Nun steht innerhalb der Arbeit des GI insbesondere die „Qualifizierung von Kulturakteur*innen“ im Vordergrund sowie Künstler*innen in Tunesien Räume zu ermöglichen, um ihre Kunst zu präsentieren (vgl. ebd.).

Nach der Revolution vollzog sich in der kulturellen Programmarbeit des Goethe-Instituts in Tunesien ein entscheidender Wandel. Der Akzent wird auf partizipatorische Kunst gelegt (vgl. ebd.). Daneben werden neue finanzielle Mittel durch die Transformationspartnerschaft gewonnen, die vor allem für die Unterstützung von Aktivitäten eingesetzt werden.

Zu einem der unzähligen Projekte des GIs gehört „De Colline en Colline“ (Von Hügel zu Hügel). Dessen Initiatorin ist die Künstlerin Faten Roussi. Es ist eine zeitgenössische, interdisziplinäre Kulturveranstaltung, die in den drei Hügeldörfern Sidi Bou Said, Takrouna und Chenini stattfand. Dabei lag der Schwerpunkt auf der Präsentation zeitgenössischer visueller Kunst, die durch Theater, Tanz und Musik ergänzt wurde. Die Kunstproduktionen wurden dabei von den Ateliers in den öffentlichen Raum verlegt und von der Hauptstadt in die Regionen. Das Projekt zielte darauf ab, Kunst einem breiten Publikum zugänglich zu machen, einen Beitrag zu einer besseren kulturellen Zukunft des Landes zu leisten, eine echte Zusammenarbeit mit

der Bevölkerung, ein vollständiges Involvierendes der Bewohner*innen in die künstlerischen und organisatorischen Prozesse, die Kommunikation aller Abläufe sowie eine behutsame Konfrontation mit der unbekanntem Sphäre der zeitgenössischen Kunst zu erreichen (vgl. Interview mit der Künstlerin Faten Rouissi, Juni 2015). Die genannten Schwerpunkte des Projektes wurden allesamt in den für „De Colline en Colline“ entwickelten Arbeiten berücksichtigt. Die 23 Künstler*innen, die aus dem In- und Ausland kamen, verweilten vor Ort, recherchierten, hinterfragten Traditionen und arbeiteten die Besonderheiten und Problematiken des Lebens auf den Hügeln heraus. Sie hatten die Hauptaufgabe, ortsspezifische Arbeiten, die sich mit dem Leben in der Höhe auseinandersetzen, zu entwickeln und die Bevölkerung in den Entstehungsprozess direkt einzubeziehen. Das Projekt erhielt die Akzeptanz der Bewohner*innen der drei Hügel, die enthusiastisch und voller Energie waren, um den Künstler*innen bei der Vorbereitung ihrer Kunstwerke, die sich auf ihr Dorfleben bezogen, zu helfen. Die Partizipation der Bewohner*innen war zum Teil freiwillig aber auch bezahlt (vgl. ebd.).

Die hier vorgestellte Programmarbeit der deutschen Kulturinstitutionen DAAD, ifa und GI zeigt deutlich auf, dass die deutsche Außenpolitik mittels eines forcierten Engagements im Kunstbereich eine relevante Rolle in Transformationsprozessen in Tunesien übernimmt. Durch die Entwicklung neuer Arbeitsprogramme sowie einer Erweiterung und Veränderung der Investitionsrichtlinien wurde in den letzten Jahren eine Vielzahl von Projekten durchgesetzt, die den Demokratisierungsprozess und den Transformationsprozess mit Hilfe der Kunst unterstützen.

Literaturverzeichnis

- المرزوقي, المنصف (2011): *إنها الثورة يا مولاي.. القرن 21 قرن الثورة العربية*, الدار المتوسطة للنشر، تونس.
- قفصي، جابر (2014): *الثورة التونسية و سسيولوجيا ما بعد الحداثة*، مسارات، مجمع افريقي، ص 28-42.
- Auswärtiges Amt (2003): „Auswärtige Kulturpolitik – Konzeption 2000“, http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/aa/akbp_konzeption2000.pdf [zuletzt abgerufen am: 18.6.2016].
- Auswärtiges Amt (2013): „Initiativen und Förderung anderer Ressorts: Tunesien?“, <https://www.kooperation-international.de/laender/afrika/tunesien/initiativen-und-foerderung-anderer-ressorts-in-bildung-forschung-und-innovation/> [zuletzt abgerufen am: 17.1.2019].
- Ayari, Fatima/ Ennajeh, Salha (2014): 2. Maghreb-Sommerakademie „100 Jahre Tunisreise“ – Auf den Spuren der Maler Klee, Macke und Mouilliet in Tunesien, Tunis.
- Ben Soltane, Mohamed (2012): „Mit vollem Elan und großer Hoffnung“, in: ifa-Galerie Berlin (Hg.), *Rosige Zukunft*, Bielefeld/Berlin, 216-228.

- Bundesgesetzblatt (1967): Kulturabkommen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Tunesischen Republik. In: https://www.bgbl.de/xaver/bgbl/media/F49F20D52728DE5FB1A43D1D50E83E03/bgbl267s1210b_56816.pdf [zuletzt abgerufen am: 13.5.2019].
- Bruckbauer, Christine/K. Triki, Patricia (2012): „Rosige Zukunft: Mit lilafarbener Vergangenheit und schwarzen Stolpersteinen in der Gegenwart. Persönliche Erfahrungen der Kuratorinnen sowie Anmerkungen zu den Zielen dieses Projektes“, in: ifa-Galerie Berlin (Hg.), Rosige Zukunft, Bielefeld/Berlin, 19-24.
- Denscheilmann, Heike (2013): Deutschlandbilder. Ausstellungen im Auftrag Auswärtiger Kulturpolitik, Wiesbaden.
- Deutscher Bundestag (2017): „Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland vom 23. Mai 1949“, <https://www.bundestag.de/gg> [zuletzt abgerufen am: 17.1.2019].
- Gad, Daniel (2011): „Die Rolle von Kunst- und Kulturschaffenden in Krisen- und Konfliktregionen“, in: Institut für Auslandsbeziehungen e. V. (Hg.), Agents of Change – Die Rolle von Künstlern und Kulturschaffenden in Krisen- und Konfliktregionen, Stuttgart.
- Karoui, Slima (2012): „Rosige Zukunft: Mit lilafarbener Vergangenheit und schwarzen Stolpersteinen in der Gegenwart. Persönliche Erfahrungen der Kuratorinnen sowie Anmerkungen zu den Zielen dieses Projektes“, in: ifa-Galerie Berlin (Hg.), Rosige Zukunft, Bielefeld/Berlin, 200-213.
- Khalifa, Nouhad (2016): Masterarbeit „Deutsches Engagement im Kunstbereich zur Förderung des Demokratisierungsprozesses im postrevolutionären Tunesien“, Universität La Manouba: Fachbereich Fremdsprache, Literatur und Zivilisation, Fakultät für Literatur, Kunst und Geisteswissenschaften La Manouba.
- Machghoul, Aurélie (2012): „Endlich frei!“, in: ifa-Galerie Berlin (Hg.), Rosige Zukunft, Bielefeld/Berlin, 134-140.
- Ounaina, Hamdi (2012): „Die Zensur in der tunesischen Kunst: eine soziohistorische Abhandlung“, in: ifa-Galerie Berlin (Hg.), Rosige Zukunft, Bielefeld/Berlin, 180-199.
- Pietsch, Anja/Stock, Miriam (2014): Beschriftung der Ausstellung „Blasti“, Stuttgart.
- Triki, Rachida (2012): „Eine widerstandsfähige Kunstszene“, in: ifa-Galerie Berlin (Hg.), Rosige Zukunft, Bielefeld/Berlin, 34-44.

Interviews

- Bohrer, Christiane: Persönliches Interview geführt von der Verfasserin, Tunis, 18. Juni 2014.
- Rouissi, Faten: Persönliches Interview geführt von der Verfasserin, Tunis, 4. Juni 2015.
- Schindler-Kovats, Beate: Persönliches Interview geführt von der Verfasserin, Tunis, 26. Oktober 2014.
- Sodeik-Zecha, Eva: Per Email geführtes Interview von der Verfasserin, 14. März 2014.

What are we to do
about populism?

Should I be the
front (wo)man?

Is hierarchy necessary?

Can we perform
our way to power?

If she is white and privileged, can she
automatically be labelled a bitch?

Why are we not yet queer?

Do we need a Twitter account?

Zukunftsperspektiven für die Kulturpolitikforschung

Kulturpolitikforschung in Österreich und in Deutschland

Beides probiert, kein Vergleich

Michael Wimmer

Die kulturpolitische Diskussion in Deutschland und in Österreich steht traditionell in einem engen, wenn auch ambivalenten Verhältnis. Das liegt an der gemeinsamen Sprache der jeweiligen Mehrheitsgesellschaft¹, verweist darüber hinaus auf Parallelitäten aber auch Unterschiede der politischen Geschichte, in der kulturellen Fragen immer wieder große Bedeutung zugekommen sind.

So ist Österreich nicht erst mit der Republikgründung vor nunmehr hundert Jahren mit der Erfahrung einer besonderen Abhängigkeit von einem „großen Bruder“ konfrontiert. Damals sahen die politischen Repräsentanten des deutschsprechenden Bevölkerungsteils nach dem Grauen des Ersten Weltkriegs wenig Chancen auf Überlebensfähigkeit eines unerwartet auf sich selbstgestellten Restes der Vielvölker-Monarchie. Schon mit der Bezeichnung „Deutsch-Österreich“, wie das politische Konstrukt nach 1918 hieß, wurde der Wunsch nach ehebaldiger Eingliederung in ein größeres Deutschland, dem man sich kulturell zugehörig wähnte, deutlich. Auch wenn sich die Siegermächte klar dagegen aussprachen, sollte es einem nach Deutschland emigrierten Österreicher schon wenige Jahre später möglich sein, im Taumel der Begeisterung seiner Landsleute Österreich in sein nationalsozialistisches Deutsches Reich einzugliedern. Die Begründung dafür lieferte einmal mehr der Anspruch einer deutschen kulturellen Suprematie, der es galt, wenn notwendig, mit äußerster Gewaltanwendung eine gemeinsame politisch-institutionelle Gestalt zu geben.

Nach dem Zweiten Weltkrieg versicherten sich die politischen Eliten in einem wieder auf sich zurückgeworfenen kleinen, dazu in vier Besatzungszonen geteilten Österreich des riesigen Potentials eines aus der multinationalen Monarchie stammenden kulturellen Erbes. Mit seiner Hilfe begann eine einmalige Erfolgsgeschichte der „Kulturgroßmacht Österreich“ (vgl. Wimmer 2006), die nach außen nur allzu bald die Beteiligung einer überdurchschnittlichen Anzahl an Österreicher*innen am NS-Terror-Regime

1 Dazu das Karl Kraus zugeschriebene Bonmot: „Was die Österreicher und die Deutschen trennt, ist ihre gemeinsame Sprache.“

vergessen ließ² und nach innen im Zuge eines beispiellosen Wiederaufbauprogramms wesentlich zur Konsolidierung eines nationalen Zugehörigkeitsgefühls beizutragen vermochte (vgl. Rathkolb 2005).

Diese, vor allem von konservativen Kräften getragene Kulturpolitik bedurfte keiner Begleitforschung; ihr Anspruch kultureller Hegemonie verstand sich – in nostalgischer Rückschau auf feudale Verhältnisse in einer vermeintlich besseren Vergangenheit – in diesem traditionell katholischen Land, in dem die Gegenreformation ihre größten Siege zu feiern vermochte, als quasi natur- bzw. gottgegeben. Eine daraus resultierende Wissenschaftsfeindlichkeit, die darauf abzielt, die Sinnlichkeit des künstlerischen Ausdrucks der Fähigkeit der Reflexion unversöhnlich gegenüberzustellen, charakterisiert weite Teile des österreichischen Kulturbetriebs bis heute. Ihre Wortführer*innen versuchen sich dabei mit der Behauptung der Einmaligkeit, Unvergleichbarkeit und Unmessbarkeit künstlerischen Handelns vor allem einer (sozial-)wissenschaftlichen Analyse zu entziehen. Anwalt dieser kategorialen Differenz war damals ein, in autoritären Herrschaftsformen sozialisiertes Old-Boys-Network, an dem sich eine junge Künstler*innen-Generation der Nachkriegszeit nachhaltig die Zähne ausbeißen sollte, umso mehr als diese ihr gegenkulturelles Tun ebenso wie die institutionellen Repräsentanten auf keinerlei gesellschaftspolitische Konzeptionen zu beziehen vermochte.

In Österreich gibt es keine Tradition der kulturpolitischen Forschung

Das sollte sich mit der Übernahme der Bundesregierung durch die Sozialdemokratie unter Bruno Kreisky ändern. Während der damals neue Bundeskanzler eine „durchaus radikale Kulturpolitik“ (Kreisky 1977) einmahnte, die sich auch und gerade an bisher diskriminierte Künstler*innen richten sollte, entwarf der für Kulturpolitik zuständige Unterrichtsminister Fred Sinowatz erstmals die Grundzüge eines auf der gesellschaftspolitischen Reformstrategie der regierenden Sozialdemokratie aufbauenden kulturpolitischen Konzepts. Dieses enthielt neben den damals auch in Deutschland propagierten Demokratisierungsabsichten auch einen Passus zur „Objektivierung der kulturpolitischen Entscheidungsfindung“ (Wimmer 2011: 132f). Dessen Umsetzung sollte als Ausweis der Modernität auch im Feld der Kultur erste Versuche einer kulturpolitischen Begleitforschung einläuten. Konkret wurde das Institut für empirische Sozialforschung (IFES)

2 Um erst im Zuge der sogenannten Waldheim-Affäre 1986 noch einmal unsanft daran erinnert zu werden; siehe dazu: <https://de.wikipedia.org/wiki/Waldheim-Aff%C3%A4re> [zuletzt abgerufen am: 12.2.2019].

mit einer repräsentativen Studie zum kulturellen Verhalten der Österreicher*innen beauftragt (vgl. Ifes 1975). Das Ergebnis war ziemlich ernüchternd; das kulturelle Verhalten wurde insgesamt als ungenügend eingeschätzt, vor allem das zeitgenössische Kunstschaffen bliebe außerhalb des Erfahrungshorizonts der allermeisten Menschen.

Die ernüchternden Befunde bewogen den engsten Kreis des Unterrichtsministers Mitte der 1970er-Jahre in einer Nacht-und-Nebel-Aktion dazu, einen „Kulturpolitischen Maßnahmenkatalog“³ zu formulieren. Dieser setzte sich zum Ziel, das Angebot des konservativen Kulturbetriebs breiteren Teilen der Bevölkerung zugänglich zu machen. Wesentliche Unterstützung erhielten die Autor*innen einmal mehr aus Deutschland, wo eine intensive kulturpolitische Diskussion rund um Hilmar Hoffmanns „Kultur für alle“ (1979) und Hermann Glasers „Bürgerrecht Kultur“ (Glaser/Stahl 1983) ausgebrochen war. Diese Vorreiter einer „Neuen Kulturpolitik“⁴ vermeinten sich mit der Machtübernahme der Sozialdemokratie am Ende einer Unterdrückungsgeschichte, für deren Fortbestand ein elitärer, soziale Gruppen ausgrenzender Kulturbetrieb allzu lange Legitimation geliefert hatte. In ihren Überlegungen sollte fortan eine eng mit emanzipatorischer Politik verbundene (Sozio-)Kultur die Demokratisierung nicht nur des kulturellen Angebotes, sondern damit gleich der ganzen Gesellschaft vorangetrieben werden.

Der Autor war selbst viele Jahre Mitwirkender an der Umsetzung dieses kulturpolitischen Maßnahmenkatalogs. Als solcher leitete er den Österreichischen Kultur-Service (ÖKS)⁵, dem als eine ministerielle Vorfeldorganisation die Aufgabe zukam, im Rahmen vielfältiger Begegnungen, vor allem mit dem zeitgenössischen Kulturschaffen, das kulturelle Verhalten junger Menschen zu verbessern. In einer historischen Situation, die den gesellschaftlichen Fortschritt als historische Notwendigkeit sah, wusste sich der ÖKS getragen von der – in der Rückschau gesehen – doch recht naiven Hoffnung, dass alle Schüler*innen, die die Möglichkeit hätten, Komponist*innen beim Komponieren über die Schulter zu blicken, aktivere, in jedem Fall positive Rollen in der Gesellschaft einnehmen würden.

Und erste Erfolge stellten sich ein. Diese wurden zwar nicht wissenschaftlich eruiert, dafür aber kabarettistisch interpretiert: Wieder war es ein Deutscher, diesmal Dieter Hildebrandt, der in einem Programm des

3 Veröffentlicht im Kunstbericht 1975 des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst; siehe dazu: https://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XIV/III/III_00044/imfname_562668.pdf [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019].

4 Siehe dazu u. a.: <https://www.kubi-online.de/stichwort/neue-kulturpolitik> [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019].

5 https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kulturservice.xml [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019]

Münchener Scheibenwischers die Ergebnisse der zweiten Auflage der Befragung zum kulturellen Verhalten im Jahr 1981 dahingehend interpretierte, dass in Österreich ein Hang zum Zweitbuch zu konstatieren sei⁶.

Nicht alle fanden sich durch die auch nach Österreich überschwappende „Neue Kulturpolitik“ vertreten. Sie experimentierten an der Entstehung eines, von staatlicher Einflussnahme unabhängigen, „freien“ Kultursektors. Daraus entstand sukzessive ein dichter werdendes Netz an regionalen Kulturinitiativen, dessen kulturpolitische Logik sich gegen die ungebrochene Übermacht eines bourgeoisen Kulturbetriebs⁷ richtete und sich ansonsten in einem – auf naivem Glauben an die Verbesserung der Welt beruhenden – Aktionismus erschöpfte. Es blieb damals Jeff Bernard, einem Kollegen am Institut für Semiologie an der Universität für angewandte Kunst Wien vorbehalten, einen ersten wissenschaftlichen Systematisierungsversuch für diese neu entstehende Form der Kulturbetrieblichkeit zu unternehmen (vgl. Institut für sozio-semiotische Studien 1995).

Von Kulturpolitik zu Kulturmanagement – als der Kulturbetrieb den Marktkräften überlassen wurde

Bereits Ende der 1970er-Jahre zeigten sich erste Vorboten der Erschöpfung sozialdemokratischer Reformpolitik; immer deutlicher manifestierte sich der Bedeutungszuwachs wirtschaftlicher Sichtweisen zu Lasten der Durchsetzung genuin politischer Interessen. Ein damit verbundener gesellschaftlicher Klimawandel hatte auch massive Auswirkungen auf den Kulturbetrieb. Dieser sah sich mit der ökonomischen Durchdringung aller Lebensbereiche in bislang unbekannter Weise mit der Logik des Marktes konfrontiert. Auf dem Weg von sogenannten nachgeordneten Dienststellen staatlicher Verwaltung über Teilrechts- zur Vollrechtsfähigkeit kam es zu einer Vielzahl betriebswirtschaftlicher Untersuchungen, deren Ergebnisse in der Folge die kulturpolitische Entscheidungsfindung zunehmend beeinflussen, ja ab den 1990er-Jahren den zunehmend als alternativlos gesehenen Maßstab kulturpolitischen Handelns bilden sollten.

Auf dieser Grundlage konnte sich vor allem im universitären Bereich ein neuer Fachzusammenhang der Kulturbetriebslehre herausbilden. Dessen thematische Felder sollten bald über staatliche Kulturinstitutionen hinausweisen, um sich des wachsenden Sektors der kommerziellen Kulturindust-

6 Siehe dazu: <https://www.zeit.de/2007/42/Kulturverhalten/komplettansicht> [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019].

7 Damals forderte der französische Komponist und Dirigent Pierre Boulez: „Schlachtet die heiligen Kühe!"; siehe auch: <http://educult.at/wimmers-weekly/%e2%80%9aeachtung-demokratie%e2%80%9c/> [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019].

rie zu widmen. Damit ist ein schleichendes Überhandnehmen einer weitgehenden „Verbetriebswirtschaftlichung“ von Kulturpolitik und damit auch Kulturpolitikforschung⁸ zu konstatieren. Diese Entwicklung ging Hand in Hand mit neuen Ausbildungsformen im Bereich des Kulturmanagements, die dem wachsenden Anspruch an Professionalisierung des Kultursektors zu entsprechen suchten. Die Folgen zeigen sich erst heute in ihrem ganzen Ausmaß, wenn eine auf den Kulturbetrieb bezogene Kulturpolitik ihres politischen Kerns weitgehend entledigt scheint (und so auch nicht beforscht werden kann). Stattdessen regiert ein auf Effizienz gerichtetes Kulturmanagement.

Dieser Prozess gestaltete sich freilich nicht stromlinienförmig. Immerhin nahm Österreich zu Beginn der 1990er-Jahre am Europaratsprogramm zur Evaluierung der nationalen Kulturpolitiken teil. Wichtigstes Ergebnis einer „Darstellung und Analyse der Kulturpolitik in Österreich“ (Wimmer 1995) war 1993 ein neuer, auch institutionell verankerter Kulturforschungszugang in Gestalt der Österreichischen Kulturdokumentation⁹. Diese Forschungseinrichtung sollte sich in der Folge vor allem mit der Einschätzung europäischer Programme sowie mit Fragen der „Cultural and Creative Industries“ auseinandersetzen.

Ebenfalls in den 1990er-Jahren kam es unter dem sehr kunstaffinen Bundesminister Rudolf Scholten nochmals zu einem Aufleben programmatischen Denkens im Bereich der Kulturpolitik. In Fortsetzung des kulturpolitischen Maßnahmenkatalogs wurde von der Forschungsgruppe IKUS ein Entwurf für eine „Kulturpolitik der Neunziger Jahre“ (vgl. IKUS 1992) erstellt, der jedoch keine Form der Umsetzung finden und daher in Bezug auf seine möglichen Wirkungen nicht beforscht werden konnte. Ein ähnliches Schicksal sollte die kulturpolitische Initiative zur Formulierung eines „Weißbuches Kultur“ (vgl. Republik Österreich 1999) aus 1999 erfahren, die im Nachhinein als wirkungslose Beschäftigungstherapie für eine Reihe von Expert*innen mit kulturpolitischen Ambitionen angesehen werden muss.

Die Konsequenzen einer solchen, historisch gewachsenen Prekarität kulturpolitischer Forschung in Österreich lässt sich gut anhand eines Vergleichs der Kulturpolitischen Gesellschaften in Deutschland und in Österreich charakterisieren. Während die deutsche Version einen vielfältigen Zusammenschluss der wesentlichen kulturpolitischen Akteur*innen darstellt,

8 Siehe dazu etwa die Entwicklung des Instituts für Kulturmanagement und Gender Studies an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien; <https://www.mdw.ac.at/ikm/ikm-bibliothek/kulturbetriebslehre/> [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019].

9 <http://www.kulturdokumentation.org/> [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019].

der zudem ein eigenes Forschungsinstitut¹⁰ betreibt und mit einer Reihe von Medien eine interessierte Öffentlichkeit mit aktuellen kulturpolitischen Themenstellungen konfrontiert, beschränkt sich der österreichische Ableger¹¹ auf gelegentliche Treffen im kleinen Kreis ohne jede Chance der realen politischen Einflussnahme.

Kulturpolitik in Österreich ist durch ein hohes Maß an Informalität und Personalisierung geprägt

Insgesamt hat ein traditionell gewachsenes Abwehrverhalten des Kulturbetriebes ebenso wie der Kulturpolitik gegenüber Erkenntnissen einer Kulturpolitikforschung zu einem hohen Ausmaß an Personalisierung und Informalität der kulturpolitischen Entscheidungsfindung geführt. Darüber hinaus konnten punktuelle kulturpolitische Analysen aus unterschiedlicher Disziplinsicht den zunehmenden Marktdiktaten wenig entgegenzusetzen. So vermochte sich eine konsistente, eine breitere Öffentlichkeit ansprechende Kulturpolitikforschungsszene in Österreich bislang nicht zu etablieren. Das hat durchaus negative Konsequenzen für eine wachsende Anzahl von Akteur*innen, wenn selbst elementare Erkenntnisse etwa im Bereich der sozialen Lage von Künstler*innen“ keinerlei Wirkung auf die kulturpolitische Entscheidungsfindung zeigen, die von einem fast schon ostentativen Desinteresse an diesbezüglichen Erkenntnissen gekennzeichnet ist¹². Diese Ignoranz gegenüber wissenschaftlich erhobenen Datenanalysen zeigt sich auch im generellen Verhalten der großen staatlichen Kulturinstitutionen, die zunehmend auf Quote getrimmt werden und darüber hinaus argumentieren, die ohnehin knappen Mittel lieber für künstlerische Aktivitäten als für Begleitforschung verwenden zu wollen.

10 <https://kupoge.de/> [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019].

11 <http://www.kulturpolitik.at/> [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019].

12 So hat zuletzt eine lange Zeit unter Verschluss gehaltene Studie zur sozialen Lage der Künstler*innen in Österreich ergeben, dass das durchschnittliche Einkommen aus künstlerischer Tätigkeit gerade einmal 5.000 Euro pro Jahr beträgt. Siehe dazu: <https://www.kunstkultur.bka.gv.at/documents/340047/651233/EB-Soziale-Lage-Kunstschaeffender-Kunst-Kulturvermittler-nb.pdf/7c96ed2a b5ab-4520-958b-827b80c9df57> [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019].

Als sich die Kulturpolitik aus dem Kunstfeld verabschiedete und im Bereich der Migration und Integration einen neuen Kulturkampf einläutete

Eine Zustandsbeschreibung der kleinen, weitgehend isoliert agierenden Kulturpolitikforschung darf nicht unerwähnt lassen, dass das österreichische politische System seit Mitte der 1980er-Jahre einem fundamentalen Wandel unterliegt. Treibende Kraft dahinter ist die Freiheitliche Partei, die mit Jörg Haider die Abwehr von Fremden, mehr des Fremden schlechthin zu ihrem zentralen Thema gemacht hat. Darunter versteht sie nicht nur Zugewanderte sondern auch Künstler*innen oder Intellektuelle, die Kritik am rechtsradikalen ausländerfeindlichen Kurs der Partei üben. Ihnen wird die Zugehörigkeit zu einem „echten Österreichertum“ abgesprochen¹³.

Die, das traditionelle politische System herausfordernde FPÖ kam 2000 zusammen mit den Konservativen in die Regierung. Zur Befestigung ihres Machtanspruchs mobilisierte die von europäischen Sanktionen bedrängte schwarz-blaue Bundesregierung nochmals erfolgreich den nostalgischen Reflex von der großen „Kulturnation“. Während sie mit großem Aufwand das Mozart-Jahr 2006 inszenierte, schreckten selbst führende Kulturpolitiker*innen nicht davor zurück, die Autorin Elfriede Jelinek anlässlich der Verleihung des Literaturnobelpreises 2004 öffentlich zu verhöhnen¹⁴. Die Angst vor einer revanchistischen Kulturpolitik führte immerhin dazu, dass das Institut für Kulturmanagement in diesen Jahren anhand der jährlichen Kunstberichte eine fundierte Analyse der staatlichen Förderschwerpunkte vorlegte (vgl. Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft 2004-2006).

Als 2007 nochmals die Sozialdemokratie zusammen mit den Konservativen die Regierungsmacht übernahm, versuchte die Bundesministerin für Bildung, Kunst und Kultur Claudia Schmied, an den Kulturpolitischen Maßnahmenkatalog der 1970er-Jahre anzuknüpfen und sich in besonderer Weise für Kunst- und Kulturvermittlung stark zu machen. Dazu wurde bei EDUCULT auch die Studie „Vielfalt und Kooperationen – Kulturelle Bildung in Österreich“ (vgl. EDUCULT 2007) in Auftrag gegeben. Schmieds Versuche, bislang benachteiligte Zielgruppen im Kulturbetrieb stärker zu

13 Mit der Plakatierung des Slogans „Lieben Sie Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk oder Kunst und Kultur?“ organisierte die FPÖ im Rahmen des Wiener Gemeinderatswahlkampfes 1995 einen „Kulturkampf“ und forderte Freiheit der Kunst statt sozialistischer Staatskünstler*innen; <http://www.demokratiezentrum.org/wissen/bilder.html?index=562> [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019].

14 Siehe dazu etwa: https://www.zeit.de/2004/42/Literatur_Nobelpreis [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019].

berücksichtigen, folgten freilich nicht mehr vorrangig dem Erziehungsziel einer „Emanzipation eines starken Subjekts“, sondern der Erwartung, dank erhöhter Auslastungszahlen die Legitimation staatlich privilegierter Kulturinstitutionen zu erhöhen. Dies umso mehr, als ein Kulturmonitoring 2007 ergeben hat, dass staatliche Förderung im Kulturbereich von immer weniger Bürger*innen, zumal von solchen mit geringer Bildung, goutiert wird¹⁵.

Der hohe Grad an Personalisierung der österreichischen Kulturpolitik zeigt sich u. a. in dem Umstand, dass die Nachfolgerin von Claudia Schmied als Unterrichtsministerin den Aspekt der Kunst- und Kulturvermittlung von ihrer Agenda gestrichen hat, ohne dass dies zu größeren Irritationen geführt hätte. In der Konsequenz zeigen sich diesmal beträchtliche Unterschiede der kulturpolitischen Schwerpunktbildung zwischen Deutschland und Österreich, wenn die „Kulturnation“ spätestens seither nicht mehr an die breite kulturpolitische Diskussion um „kulturelle Teilhabe“ in Deutschland anzuschließen vermag. Stattdessen verlässt sich Kulturpolitik darauf, mit geeigneten Marketingmaßnahmen ein immer größeres touristisches Publikum für das kulturelle Angebot zu interessieren, ohne dass vom staatlichen Kulturbetrieb noch einmal nachhaltige Impulse für signifikante gesellschaftspolitische Entwicklungen ausgehen würden¹⁶.

Damit spricht vieles für die Annahme, dass die österreichische Kulturpolitik drauf und dran ist, sich von einem Kulturbetrieb zu verabschieden, der somit weitgehend auf die Beherrschung der marktwirtschaftlichen Logik verwiesen wird. Der Slogan „Kultur für alle“ ist damit zu einer Marketingstrategie verkommen, deren Erfolg sich an der größtmöglichen Zahl an Konsument*innen orientiert. Daran haben auch die Versuche, Kulturpolitikforschung institutionell – etwa im Rahmen der Habilitation des Autors zum Thema an der Universität für angewandte Kunst Wien – besser zu verankern, nur wenig zu ändern vermocht.¹⁷ Und auch EDUCULT¹⁸ als einziges gemeinnütziges außeruniversitäres Institut im Bereich der angewandten Kulturpolitikforschung hätte in Ermangelung hinreichender Auftraggeber in Österreich keine Existenzberechtigung – da können die

15 https://www.kunstkultur.bka.gv.at/documents/340047/651233/kulturmonitoring_2007.pdf/db5005e5-0239-4531-9ec3-e078420309a2 [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019].

16 Siehe dazu etwa die Werbekampagne des Wiener Museumsquartiers: https://www.facebook.com/pg/MuseumsQuartierWien/photos/?tab=album&album_id=224656770924770 [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019].

17 Die Initiative „Fokus – Institute for Cultural and Media Economics“ hat immerhin eine Zeit lang versucht, eine informelle Basis für eine verbesserte Zusammenarbeit zu eröffnen; <https://fokus.or.at/tag/kulturpolitik/> [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019].

18 <http://www.educult.at> [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019].

wenigen österreichischen Kulturpolitikforscher*innen nur neidvoll nach Hildesheim blicken¹⁹.

Als Kulturpolitik aufhörte zu integrieren und stattdessen begann zu segregieren

Wenn die Vertreter*innen einer „Neuen Kulturpolitik“ der 1970er- und 1980er-Jahre diese als eminenten Beitrag zu Gesellschaftspolitik interpretiert haben, so zeigen sich heute immer deutlicher die Umriss einer damals völlig undenkbaren Umkehr. Und doch werden die Umriss einer Kulturpolitik, die drauf und dran ist, zu einem eminenten Stützpfiler einer dominant gewordenen rechten kulturellen Hegemonie zu werden, immer deutlicher. Kulturpolitik wird damit nicht mehr als politisches Instrument zur Überwindung überkommener sozialer Schranken („Vermittelständigung“²⁰), sondern zum Lackmuse bei der Unterscheidung des „Eigenen“ vom „Fremden“ uminterpretiert. Während rechtsradikale Initiativen wie die „Identitären“ nur allzu gerne ehemals links-alternative Strategien gegen das verhasste Establishment übernehmen, wird Kultur wieder essentialistisch verhandelt und für ethnische Grenzziehungen genutzt²¹.

Geht es nach den aktuellen demografischen Datenlagen, dann nähert sich Österreich wieder dem Zustand eines „Melting Pots“ von vor 100 Jahren. Kaum ein anderer europäischer Kleinstaat verfügt über so viele Erfahrungen im Zusammenleben von Menschen unterschiedlicher sprachlicher, religiöser oder kultureller Zugehörigkeit. Diese Erfahrungen haben wesentlich zur besonderen Qualität des österreichischen Kulturbetriebes beigetragen. Getrübt werden sie freilich durch das immer wieder versuchte politische Überhandnehmen kultureller Homogenisierungsfantasien, die nicht nur Österreich heute wieder drohen einzuholen.

Die wesentliche Erkenntnis, die sich aus diesen widersprüchlichen Erfahrungen ergibt, besteht in der Einsicht, dass Kultur nicht nur einen Beitrag zur Verbesserung sondern auch zur Verschlechterung der Lebensbedingungen in einer Gesellschaft zu leisten vermag, wenn sich die sie

19 Zumindest einige Arbeitsfelder der Kulturpolitikforschung haben sich mittlerweile auf eine regionale bzw. lokale Ebene verlagert, etwa im Bereich der Kulturentwicklungsplanung, die versuchen, durch Einbeziehung einer interessierten Öffentlichkeit, die Fahne von kultureller Partizipation hochzuhalten.

20 Sie dazu etwa: <https://www.kubi-online.de/print/pdf/node/5663> [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019].

21 Siehe dazu die Ergebnisse der europäischen Tagung „Kulturpolitik und Rechtspopulismus“, die 2017 an der Universität für angewandte Kunst Wien stattgefunden hat; <http://educult.at/veranstaltungen/europaeisches-symposium-kulturpolitik-und-rechtspopulismus/> [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019].

bedingenden politischen Interessenslagen nachhaltig ändern. Diesbezügliche Absichten sind im kulturpolitischen Handeln der seit 2018 regierenden Koalitionsregierung aus konservativen und rechtspopulistisch bis rechtsradikalen Kräften unübersehbar. Besonders hervor tun sich dabei deutsch-nationale Burschenschafter, die scheinbar nahtlos an nationalsozialistische Rhetorik anschließen und mittlerweile den Staatsapparat tief durchdrungen haben²². Während Kultur zunehmend als Elitenprojekt denunziert wird, werden Menschen entlang ihnen zugeschriebener kultureller Unterschiede gegeneinander aufgehetzt. Dagegen formiert sich nicht nur in Österreich Widerstand, auch wenn die Gewöhnungskräfte nach dem zweiten Anlauf suggerieren, sich mit den neuen politischen Verhältnissen zu arrangieren, selbst wenn dies bedeutet, damit wesentliche zivilisatorische Errungenschaften eines demokratisch verfassten Europa preiszugeben.²³

Wie wollen wir wissenschaftlich mit einer Kulturpolitik in Zeiten rechter kultureller Hegemonieansprüche umgehen?

Ob wir es wollen oder nicht: Diese grundsätzlichen Veränderungen der politischen Rahmenbedingungen haben gravierende Auswirkungen auch auf das Feld der Kulturpolitikforschung. Vieles spricht dafür, dass sich ihre Vertreter*innen nicht mehr auf einen advokativen Zugang beziehen können, wonach ein naives Mehr an Kultur eine quasi automatische Verbesserung der gesellschaftlichen Verhältnisse bedeutet²⁴. Stattdessen werden wir nicht darum kommen, die sich dramatisch verändernden politischen Rahmenbedingungen in unseren Forschungszugängen stärker zu berücksichtigen. Sie sind drauf und dran, unsere Vorstellungen von Kultur samt den damit verbundenen gesellschaftspolitischen Auswirkungen nachhaltig zu verändern. Damit ist es den politischen Vertreter*innen einer „konservativen Wende“ gelungen, Kulturpolitik für ihre Zwecke zu instrumentalisieren, die fortan aus dem Kunstfeld in den Bereich der Migration und Integration als der neuen gesellschaftspolitischen Kampfarena gerückt

22 Siehe dazu etwa: <https://kurier.at/politik/inland/scharsach-ueber-die-fpoe-rechts-extreme-akademiker-clique/283.584.852> [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019].

23 Dies zeigt sich aktuell an der Infragestellung der Menschenrechtskonvention durch den Innenminister; <https://derstandard.at/2000097149277/Wie-Oesterreich-ohne-Menschenrechte-aussaeh> [zuletzt abgerufen am: 10.02.2019].

24 Siehe dazu die in diesem Zusammenhang durchaus fragwürdige, weil Fehlschlüsse evozierende Initiative des Europarates: „Cultural participation and inclusive societies – A thematic report based on the Indicator Framework on Culture and Democracy“.

scheint. In dem Zusammenhang scheint besonders bemerkenswert, dass das Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, das sich seit vielen Jahren mit Kulturpolitikforschung beschäftigt, seinen Fokus zuletzt auf Zuwanderung, Flüchtlingswesen und Asyl gesetzt hat (vgl. Mokre 2015).

Während in Österreich die von rechten Kräften betriebene Re-Ethnisierung von Kulturpolitik nun schon seit 30 Jahren voranschreitet, schien Deutschland lange Zeit ein beeindruckendes Bollwerk gegen diesbezügliche Tendenzen zu bilden. Mit dem „verspäteten“ Erstarken rechtspopulistischer und rechtsradikaler Kräfte in der mächtigsten europäischen Volkswirtschaft scheint diesmal die Entwicklung in die umgekehrte Richtung zu gehen, um mit den Erfahrungen des kleinen Nachbarlandes Kulturpolitikforschung auch in Deutschland mit der Herausforderung einer rechten kulturellen Hegemonie zu konfrontieren. Zumindest indirekt wird dies bereits jetzt am Umstand deutlich, dass nach einer Phase des intensiven Diversitätsdiskurses Fragen der kolonialen Vergangenheit und damit eine Neubestimmung des „Eigenen“ und des „Fremden“ auch in Deutschland zunehmend an Bedeutung gewonnen haben.

Dem Institut für Kulturpolitik an der Universität Hildesheim mit seinem Leiter Wolfgang Schneider ist zu wünschen, dass es bereit und in der Lage ist, sich diesen Herausforderungen mutig zu stellen. Den künftigen Forschungsergebnissen seiner Mitarbeiter*innen könnte größere Bedeutung zukommen, als uns in den zu erwartenden politischen Umständen lieb sein kann.

Literaturverzeichnis

- EDUCULT (2007): Vielfalt und Kooperationen – Kulturelle Bildung in Österreich. Wien, http://www.educult.at/wp-content/uploads/2011/08/vielfalt_kooperation_gross2007.pdf [zuletzt abgerufen am: 10.2.2019].
- Glaser, Hermann/Stahl, Karl H. (1983): Bürgerrecht Kultur, Frankfurt.
- Hoffmann, Hilmar (1979): Kultur für alle. Perspektiven und Modelle, Frankfurt.
- Ifes (1975): Grundlagenforschung im kulturellen Bereich, Wien.
- IKUS – Institut für Kulturstudien (1992): Kulturpolitik für die Neunziger Jahre, Wien.
- Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft (2004-2006): Kulturförderung des Bundes, Wien.
- Institut für sozio-semiotische Studien (1995): Strukturen autonomer Kulturarbeit in Österreich, Wien.
- Kreisky, Bruno (1977): Die Kultur soll die Welt verändern. Zeitdokumente 10, Wien.
- Mokre, Monika (2015): Solidarität als Übersetzung – Überlegungen zum Refugee Protest Camp Vienna, Wien.
- Rathkolb, Oliver (2005): Die paradoxe Republik, Wien.

- Republik Österreich (1999): Weißbuch zur Reform der Kulturpolitik in Österreich, Wien.
- Wimmer, Michael (1995): Kulturpolitik in Österreich: Darstellung und Analyse, Innsbruck.
- Wimmer, Michael (2006): Konservative Kulturpolitik seit 2000: Eine Radikalisierung aus dem Geist der austriakischen Restauration, https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/6414/ssoar-oezp-2006-h_3-wimmer-konservative_kulturpolitik_seit_2000.pdf?sequence=1 [zuletzt abgerufen am: 12.2.2019].
- Wimmer, Michael (2011): Kultur und Demokratie. Eine systematische Darstellung der Kulturpolitik in Österreich, Innsbruck.

Instrumental value of culture and curatorial responses from the European independent performing arts field

A plea for an arts-driven cultural policy research

Ana Letunić

If we perceive the twentieth century as the century of the Welfare State, by the turn of the millennium writes Jürgen Habermas: “benefits have been reduced, while at the same time access to social security has been tightened and the pressure on the unemployed has increased”. He warns that: “In the long run, a loss of solidarity such as this will inevitably destroy a liberal political culture whose universalistic self-understanding democratic societies depend on” (Habermas 2001: 50). It is no coincidence that phenomena such as the redefinition of the democratic paradigm, the retreat from welfare provision, the transformation of the parties, and the success of populism have all appeared contemporaneously, in accordance with Habermas’ prediction.

Social and economic crisis is one of the consensually established problems that is sustained by a universalising populist discourse and, structured around ecologies of fear, it sustains and expresses the deepening of a post-political condition. According to Žižek (2006: 36), post-politics is marked by the predominance of a managerial logic in all aspects of life, the reduction of the political to administration where decision-making is increasingly considered to be a question of expert knowledge and not of political position. Post-politics relates to a politics in which ideological or dissensual contestation and struggles are replaced by techno-managerial planning, expert management and administration, “whereby the regulation of the security and welfare of human lives is the primary goal” (Žižek, 2006: 71). For Rancière (1998: 82), this desertion of the political and the staging of politics as a form of consensual management of the circumstances is one of the tactics through which spaces of antagonism and conflict are stilled and displaced. In the post-political condition, the conflict of differing ideological visions embodied in different parties, which compete for power, is replaced by the collaboration of enlightened technocrats, mostly economists standing for a free-market ideology.

This paper aims to explore ways the post-political condition, sustained by the homology between socioeconomic crisis and the free-market ide-

ology, influences the understandings of the value of culture in EU's cultural policy. In the last decade, there has been a heightened discussion about the value of arts due to the shift towards economic arguments and objectives in the field of culture. Supported by Rancière's (2010) concept of "return to politics", via interviews with performing arts curators in Croatia, Serbia, Poland, and Germany the paper further examines the role of curatorial agency as a response to these developments and as a potential form of advocacy for bottom-up and artist-driven cultural policy.

Influences of the free-market ideology on cultural policy: value of culture

According to McGuigan (1997: 42), the pervasive ideology of consumerism in late capitalism, which places the sovereign consumer at the centre of reality, coincides neatly with neoliberal globalisation. The one-dimensional attention to consumption and the marketisation of everything that is promoted by neoliberal globalisation, the dominant ideology of the age, in effect, pose a big problem for public cultural policy, arguably undercutting its very reason to be. Embedded in the current unstable socioeconomic landscape, cultural institutions and industries increasingly operate within neoliberal ideologies where "open, competitive, and unregulated markets represent the optimal mechanism for economic development" (Brenner/Theodore 2002: 2). It is reasonable to ask, is there any point in cultural policy at all other than as an adjunct to economic policy? There are some, however, who believe that questions of cultural value are not reducible to popularity and economic expediency.

In the last decade, there has been a heightened discussion about the value of arts and culture between the cultural players who are engaged in attempts to develop languages and methods that can better describe the values of culture. One of the most sounding examples is the European Commission appointing a panel of experts that commissioned a literature review, "The Public Value of Culture" (Holden/Baltà 2012). Further on, the debate on the evaluation of the arts by the criteria that are not inherent to the field of the arts, mainly economic and social ones, has resulted in documents such as the Warwick report on the "Future of Cultural Value" (Belfiore et al. 2015).

There seems to be a consensus on the inappropriateness of the opposition between instrumental value and intrinsic value, since the value of culture cannot be described in terms of this either/or. One of the most prominent examples of this reasoning is a text called "Capturing Cultural Value" by John Holden, published after the British think tank Demos organised a conference on the theme of "Valuing Culture" in 2003.

Resonating with the post-political condition, the key message of the text was: “The value of culture cannot be expressed only with statistics. Audience numbers give us a poor picture of how culture enriches us.” The central argument in Holden’s writing was a plea for a completely new understanding of the public funding of culture. According to Holden (2004: 14), “we need a language capable of reflecting, recognizing and capturing the whole range of values expressed through culture.” One of the remarks Holden makes is that both cultural institutions and armies are financed through taxation, but it is only the former that is described as being dependent on grants. Therefore, in view of the value created by the cultural sector, investment would be the more appropriate term to use. The public value discussion leads Holden to a conclusion that every organisation must determine for itself what its purpose is rather than being assigned a purpose through, mostly economic, language. In the post-political condition when the managerial logic prevails, this discussion is still ongoing with the aim of providing arguments for cultural and art institutions in favour of social capital, as opposed to the economic one.

Responses from the field of independent performing arts scene in Europe

It is valuable to observe how the independent performing arts scene in Europe reflects these social complexities and the changes in European society more incisively, due to its networks reaching far beyond the national performing arts cultures and the precarious nature of its work conditions.

The International Network for Contemporary Performing Arts has commissioned a mapping report in 2015 with the purpose of presenting the state of the art on research in the performing arts sector on cultural impact. In the report it is visible that performing arts organisations are making efforts in order to contribute to the latest justifications undertaken to counteract budget cuts in the arts and culture sector (cf. Shishkova 2015: 9). This discourse of *justification* of the arts seems to dominate the performing arts sector in its attempt to comply with the quantitative criteria of evaluation imposed by the national and transnational cultural policy makers.

The author conducted several semi-structured interviews with the directors of relevant independent contemporary performance organisations active in European Union projects from Croatia, Serbia, Poland, and Germany as a main source for this research. In all these contexts, the dichotomy of the cultural sector between the public and private is still visible, also in the way local and national cultural policy bodies deal with austerity measures imposed on the cultural sector. According to Mišković (2013: 25), Krolica (2014: 29) and Landau (2017: 73), large amount of public resource is still

invested in maintaining the status quo of the cultural framework, its infrastructure and paying the salaries of a high number of administrative, technical and artistic personnel. On the other hand, in all four contexts a smaller amount is invested in cultural programmes of the independent scenes. Therefore, contemporary performing arts organisations in the independent cultural sector are partly achieving financial sustainability by functioning in the project-based model that implies collaborating in international initiatives and using strategies of internationalisation and networking. The criteria for selection of the interviewed organisations have been their participation in Culture 2007-2013 and Creative Europe 2014-2020, European Commission's framework programmes for support to the culture and audiovisual sectors.

In an interview with Goran Sergej Pristaš, a member of the artistic collective BADco¹, he reflects on the issues his organisation had with the priorities and the evaluation processes in the European programmes. BADco. is an internationally acknowledged collaborative performance collective based in Zagreb, Croatia that focuses on the research of protocols of performing, presenting and observing by structuring its projects around diverse formal and perceptual relations and contexts. The performance collective has been both a project coordinator and partner in three projects supported by Culture 2007-13: Black/North SEAS, a multi-lateral European platform which linked the arts with other sectors of political and social life around the North Sea and the Black Sea between 2008 and 2010; LABo21, a European platform for interdisciplinary research on artistic methodologies, and TIMeSCAPES, a long-term artistic research and production platform whose objective is to artistically reflect the transversal issue of time. Concerning the focus on the audience development, Pristaš states that the culture of presentation and care for the spectator is developing more and more while the emphasis on financing the artistic production is missing, which is all "in accordance with contemporary populist politics". He continues:

"The emphasis is on the politics of presentation which has a lot to do with the curatorial turn. Role of a curator appears as a function that is oriented towards the audiences and not towards the artists and that is visible from the discourse of the curator. Namely, former programmers were producers who were taking care of their artists and curators are now taking care of their audiences [...] that is a significant paradigm shift."²

1 <http://badco.hr/en/home/> [last accessed on: 29th April 2019].

2 All quotations in this paragraph are from an interview conducted with Goran Sergej Pristaš (in: 2017).

Pristaš considers the narrative of audience development is actually a narrative of economic valorisation of culture that is much closer to the US model of financing culture than to the European one. According to him, the main idea that art, as well as education, has a value in itself is lost.

Marijana Cvetković from Stanica³, an organisation from Belgrade that supports the development of contemporary dance scene in Serbia through education, production and promotion of the emerging artists, dancers and choreographers, also warns about the position of the “small players” in the recent funding landscape:

“We have a valuable experience of working within a network that worked as a consortium (big European houses with a few smaller scale organizations from South Eastern Europe) and it seemed like a strong hierarchy at the beginning but actually, by constant questioning of modes of working, relations, communications, goals and so on, we made a step from a consortium to a real network [...] And there happened a growth to a network where you can really share ideas on what is supposed to be happening and how it is supposed to be realized in the contemporary dance scene and the European culture.”⁴

She also states that the change in the relationship of the partners, where the hierarchy in the project is usually dictated by the percentage of a certain organisation’s budget in the overall project budget, is an intensive process of constant work that gives “fantastical results”. Stanica also insisted on developing some models of work that avoid “systems of the jury, commission, deciding of ones on the destiny of the others and tried to find models of decision making that are based on individual responsibility for a certain choice”. This intensive work on changing how the hierarchies and decision-making processes that are usually set up already in the application process can be understood as a bottom-up intervention, which reflects more closely the real interests of the community (cf. Blackshaw 2010: 52).

Simone Willeit, one of the directors of Uferstudios for Contemporary Dance in Berlin⁵, is a long-term partner in the same European network as Stanica from Belgrade. The international project Life Long Burning (LLB), supported by the Culture Programme of the European Union, strengthens transnational co-operations, fosters the mobility of artists and their works, contributes to career development, cultural diversity and intercultural dialogue and promotes knowledge transfer, audience outreach and the public display of dance. Willeit also maintains the evaluation needs to be “qualitative, not quantitative”, particularly emphasising the criteria of “visibility”. She

3 <http://www.dancestation.org/station/> [last accessed on: 29th April 2019].

4 All quotations in this paragraph are from an interview conducted with Marijana Cvetković (in: 2017).

5 <http://www.uferstudios.com/> [last accessed on: 29th April 2019].

says, “many implemented actions might be focused more on the organisation of the dance scene and not reaching a wide audience, but nevertheless, it doesn’t mean they’re not important for gaining visibility at a later point – sometimes you just need to do research that doesn’t produce visibility.”⁶

In response to the “audience turn” of curators, a contemporary dance curator from Poland Joanna Leśniewska stays firm in her beliefs that the curators’ focus should always be on the artist first. In 2004 Leśniewska established the first regular dance space and choreography development centre in Poland (based in Stary Browar, Poznań) where she runs a performative programme, Stary Browar Nowy Taniec⁷ (Old Brewery New Dance) in the Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk. In this programme, Leśniewska also works as a member of the Aerowaves network for contemporary dance in Europe, supported by the Creative Europe programme. In a short interview, she also reflected on the objective of audience development: “I do not care about the numbers but am happy when I make them realize their bodies are battlefields for ideologies and strategies”⁸. While understanding her work as “a never-ending mediation between audience, artists and decision makers”, she emphasises on the needs of the artists as a priority in her curatorial work: “I create a space for young artists where they can risk failing and where they can grow at their own pace. It is important for me to be empathetic and take in consideration needs of artists while the super commercial standards are posed on institutions”. As a curator from the independent cultural sector, she reflects on the importance on solidarity between the cultural actors in these demanding times: “we live in a situation constant deficit and we don’t have resources but we only have ourselves, therefore, we stand on the shoulders of our friends and colleagues”.

Towards arts-driven cultural policy research: possibilities of curatorial agency and “return to politics”

By affirming they do not comply with the post-political “logic of the numbers”, but with a qualitative approach to their projects (e. g. “making the audiences realize their bodies are a battlefield for ideologies and strategies” as Leśniewska stated above), these performing arts curators strengthen their so-called curatorial agencies. It is a concept stemming from the recent critical rethinking of the curator’s role in the context of contemporary

6 All quotations in this paragraph are from an interview conducted with Simone Willeit (in: 2019).

7 <http://www.starybrowarnowytaniec.pl/en> [last accessed on: 29th April 2019].

8 All quotations in this paragraph are from an interview conducted with Joanna Leśniewska (in: 2017).

art, culture and society. Drawing on the concept of “art as agency”, which states that art has the power not only to passively represent the world, but also to act, “curatorial agency” assumes in the same vein that the curator is no longer considered to be a mere presenter of an already existing set of artistic concepts and projects. The curator is rather assumed to be an active societal agent that contributes towards “a cross-referential understanding of art between different artistic, cultural, ethnic, class, gender works, moreover, towards the improvement of society in general” (Milevska 2008: 184). To go a step further, Maria Lind compares curatorial and political activity: “Curatorial is equivalent to political would thus parallel to Chantal Mouffe’s notion of political an aspect of life that cannot be separated from divergent, discent, a set of practices that disturbs the existing power relations.” (Lind 2009: 108). Therefore, “curatorial agency” is also responsible for “a never-ending mediation between audience, artists and decision makers” as the curator interviewed above state.

In the post-political condition, Bauman (2000: 40) observed that public space “is increasingly empty of public issues”. As a reaction to this, increasing number of contemporary artists and curators have in the last two decades inquired structures of togetherness and shared concerns about both local and global societal issues. This kind of work regularly opens up questions regarding the critical positioning of the work and the interrelation between content and form in relation to the socio-political specificities of the context. Most often, it engages with relationality, participation and community which makes a great number of artists and curators respond to the post-political condition by becoming directly engaged with the political conditions of neoliberalism. As Rancière notes this “return to politics” asserts “art’s capacity to resist forms of economic, political and ideological domination” (Rancière 2010: 134).

Chantal Mouffe (2007: 34) argues that artistic practice can play a crucial role against this kind of post-political market reasoning but this requires a thorough understanding of democratic politics. Such politics however operate both inside and outside of the artistic work and through the “situatedness” of artistic practice within a wider economic and social context that is itself political and involved in politics, resulting in the concepts of curatorial and artistic agency that aim at production of culture as dissent and as the creation of public spheres.

Judging by the responses from the independent performing arts field, the dominant cultural-political discourse may indicate the need of a struggle for a more constructive articulation of values and beliefs in the art that are above those post-political economic. The reasoning of the interviewed curators offers possibilities different than turning into obedient cultural agents. By articulating widespread dissent these curatorial agencies contribute to an endur-

ing tradition of independent criticism of dominant power and ideology in the cultural public sphere. With acknowledging the responsibility to mediate between such curatorial agencies and decision-makers, cultural policy research can produce a wider impact of these practices in a policy context. Through advocating for bottom-up and artist-driven cultural policy, the field cultural policy contributes to a more autonomous world of cultural production.

Bibliography

- Bauman, Zygmunt (2000): *Liquid Modernity*, Oxford.
- Belfiore, Eleonora/Firth, Catriona/Hart, Natalie/Perrin, Liese/Brock, Susan/ Holdaway, Dominic /Woddis, Jane (2015): *Enriching Britain: Culture, Creativity and Growth. The 2015 Report by the Warwick Commission on the Future of Cultural Value*, Coventry.
- Blackshaw, Tony (2010): *Key Concepts in Community Studies*, London.
- Brenner, Neil/Theodore, Nik (2002): *Spaces of Neoliberalism: Urban restructuring in North America and Western Europe*, Oxford.
- Habermas, Jürgen (2001): "Learning from Catastrophe? A Look Back at the Short Twentieth Century", in: Jürgen Habermas, *The Postnational Constellation – Political Essays*, Cambridge, 38-58.
- Holden, John (2004): *Capturing Cultural Value: How culture has become a tool of government policy*, London.
- Holden, John/Baltà, Jordi (2012): *The Public Value of Culture: a literature review*, London.
- Krolica, Anna (2014): "The Polish periphery in 'native' Europe: Towards the institutionalisation of dance", in: Joanna Szymajda (ed.), *European Dance since 1989: Communitas and the Other*, New York, 23-37.
- Landau, Friederike (2017): "Diversifying the Stage of Policymaking – A New Policy Network in Berlin's Cultural Field", in: Jason Luger/Julie Ren (eds.), *Art and the City – Worlding the discussion through a critical artscape*, New York, 72-86.
- Lind, Maria (2009): "Active Cultures: Maria Lind on the Curatorial." in: *Artforum International*, Vol. 48, No. 2, October, New York, 103-117.
- McGuigan, Jim (1992): *Cultural Populism*, New York.
- Milevska, Suzana (2008): "Curating as an Agency of Cultural and Geopolitical Change", in: Christa Benzer/Christine Bohler/Christiane Erkharter (eds.), *Continuing Dialogues*, Vienna, 183-91.
- Mišković, Davor (2013): *Istraživanja u kulturi*, Zagreb.
- Mouffe, Chantal (2007): "Artistic Activism and Agonistic Spaces", in: *Art and Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, vol. 1, no. 2, Glasgow.
- Rancière Jacques (2010): *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, London.
- Rancière, Jacques (1998): *Disagreement*, Minneapolis.
- Shishkova, Vassilka (2015): *General mapping of types of impact research in the performing arts sector (2005-15)*. International Network *for Contemporary Performing Arts*, Brussels.
- Žižek, Slavoj (2006): *The Parallax View*, Cambridge.

Raum fürs Anekdotische

Performative Formate für die kulturpolitische Feldforschung in ländlichen Regionen

Micha Kranixfeld

Texte über Kultur auf dem Land beginnen oft mit Geschichten wie dieser: Kurz bevor Friedesine Balden eines Abends in den Schlaf sinkt, schießt ihr plötzlich ein schrecklicher Gedanke durch den Kopf. Wenige Tage vor Eröffnung einer Ausstellung im Gronauer Heimatmuseum mit Kirchenschätzen aus dem 12. und 13. Jahrhundert fällt der ehrenamtlichen Leiterin plötzlich auf, dass die Sicherheitsvorkehrungen des Museums nicht ausreichen. Zwar ist die Haustür mit einer Alarmanlage versehen, aber die Fenster an der Rückfront sind ungesichert. Eine Leiter wäre genug, um in das Museum einzusteigen. Was tun? Eine Absage kommt nicht in Frage, die Einladungen sind längst verschickt. Kurzentschlossen ruft sie den örtlichen Schäferhundeverein an. Und tatsächlich erklären sich die Mitglieder bereit, drei Nächte lang mit ihren Hunden im Museum Wache zu halten. Ein Feldbett wird aufgestellt und die Ausstellung ist gerettet.

Wer in ländlichen Regionen feldforschend tätig wird, stößt schnell auf eine Fülle solcher Erzählungen, die durch ihre anekdotische Qualität komprimiertes Wissen über soziale und räumliche Kontextbedingungen vermitteln. Durch ihre kurze Erzählung macht Friedesine Balden ihren Gästen die Ressourcen des Gronauer Heimatmuseums deutlich, skizziert ihr Ideal von solidarischem lokalem Handeln und gibt einen Hinweis darauf, wie abhängig ländliche Kulturarbeit von persönlichen Beziehungen ist. Für die kulturwissenschaftliche Untersuchung ländlicher Verbände ist das Interesse am Anekdotischen eine relevante Voraussetzung, weil sich lokale Gesellschaften zu nicht geringem Anteil aus der Zirkulation von geteilten Narrativen konstituieren. Als Forschende*r kann man schon allein daran viel über das jeweilige Gemeinwesen ablesen, wem dieselben Geschichten bekannt sind. Das Anekdotische hat aber als ästhetische Praxis neben der reinen Wissensvermittlung noch eine zweite Funktion: Es zwingt das Wissen dazu, in seinem Kontext zu bleiben, denn vom Anekdotischen geht es nur mit Abstrichen ins Allgemeine. Die Erzählungen bleiben im Anekdotischen mit ihrem Kontext verwoben. Das stellt uns als Forschende in kulturpolitischen Zusammenhängen vor die Frage, wie denn nun aus dieser Vielzahl kleinster Kontexte, individueller Beziehungen und historischer Zufälle allgemeingültige Schlüsse gezogen werden können. Welches Hand-

werkszeug haben wir, um lokale Verbünde zu beobachten und für sie (und besser noch: mit ihnen) geeignete kulturpolitische Rahmenbedingungen zu gestalten? Im Folgenden will ich dafür argumentieren, dass wir unsere Art zu forschen verändern müssen.

Eingewoben in die sozialen Verbünde vor Ort

Die Eigenlogik der Kulturpolitik führt dazu, mit Blick auf Kulturschaffen zahlreiche Unterscheidungen vorzunehmen, von denen die Aufteilung in Breiten-, Sozio- und Hochkultur zu den problematischsten gehört. Mit Blick auf Kulturschaffen in ländlichen Regionen fällt nämlich auf, dass sich die Formen nur künstlich trennen lassen: Breitenkultur übernimmt oft Gastgeber*innenschaft für die sogenannte Hochkultur, soziokulturelle Projekte werden nicht selten von Menschen geleitet, die eigene künstlerische Karrieren verfolgen. Wenn dann noch jemand aus dem Ort seinen Hof zur Verfügung gestellt hat und die Feuerwehr die Versorgung mit Grillgut übernimmt, stellt sich plötzlich die Frage, wer hier eigentlich kein*e Kulturschaffende*r ist. Zudem geht die Bewegung auch in die andere Richtung: Kulturmacher*innen sitzen im Gemeinderat oder installieren als Teil der Vereinsgemeinschaft die Weihnachtsbeleuchtung im Ort. Dieses Eingewobensein in die sozialen Verbünde vor Ort führt dazu, dass sich viele Kulturschaffende nicht nur als Projektmacher*innen mit eigener Agenda verstehen. Während einer Gesprächsrunde im Rahmen des TRAFÖ-Ideenkongresses im Herbst 2018¹ betonten die Teilnehmer*innen, dass ihre Arbeit in ländlich geprägten Regionen stark von Tätigkeiten wie Lernen, Wertschätzen, Rahmen, Vermitteln, Bewahren oder auch von Seelsorge geprägt ist. Tätigkeiten also, die nicht immer unmittelbar mit der Umsetzung der jeweiligen Kulturprojekte zu tun haben, sie aber trotzdem bedingen. Dadurch agieren sie oft als Kontaktstellen, die auf weitreichende Kontakte und „detailed information about the parties involved, including details about psychological compatibility, trustworthiness, and so on“ (Frijters 2013: 247) zurückgreifen können.

Aus dieser Perspektive erscheint die Stärkung einzelner Personen und ihrer Verbünde als zentrales Aufgabenfeld für kulturpolitisches Handeln in ländlichen Regionen. Doch wo das Fortbestehen jeglicher Strukturen so deutlich von Individuen abhängt, gerät eine Kulturpolitik, die gern in

1 TRAFÖ ist eine Initiative der Kulturstiftung des Bundes, ländlich geprägte Regionen und kleinere Städte dabei zu unterstützen, ihre Kulturinstitutionen vor Ort für neue Aufgaben, Inhalte und Kooperationen zu öffnen. Beim sogenannten TRAFÖ-Ideenkongress, der vom 19.-21.9.2018 in Halle/Saale stattfand, gestaltete die Kulturpolitische Gesellschaft den Themenraum „Kulturförderung“, in dem Beate Kegler und ich eine Gesprächsrunde zu Engagement, Kümmern und Raumpionier*innen moderierten.

verallgemeinerbaren Best-Practice-Modellen denkt, einmal mehr an ihre Grenzen. Zudem sind viele der relevanten Personen in so kleinen (und noch dazu oft ehrenamtlichen) Strukturen tätig, dass sie nicht auf der Landkarte der finanziellen Kulturförderung erscheinen (vgl. Schneider 2014: 21). Kulturpolitik, die sich als Gesellschaftspolitik begreift, muss solche Strukturen jedoch einbeziehen, wenn ländliche Regionen gestärkt werden sollen. Zu untersuchen wäre deshalb, wie die Verbände, aus denen Kultur in ländlichen Regionen entsteht, sozial funktionieren und welche kulturpolitischen Notwendigkeiten sich in ihrem Handeln zeigen. Der Fokus auf das Soziale steht dabei nicht im Widerspruch zum Politischen, denn „what is called ‚the social‘ is the realm of sedimented political practices [...] Every order is the expression of a particular structure of power relations” (Mouffe 2013).

Lokale Netzwerke zwischen Solidarität und Allianz

Ein wichtiges Untersuchungsfeld bildet dabei ein Blick auf die jeweiligen Selbstverständnisse der Akteur*innen und wie diese potentiell im Konflikt miteinander stehen. Denn die vielfältigen Bezeichnungen für die Akteur*innen als Raumpionier*innen, Ehrenamtliche oder Kümmernde Kümmer*innen, sind nicht kongruent, ihre Zusammenarbeit damit nicht voraussetzungslos. Während Ehrenamtliche klassischerweise Verantwortung für das Bestehende übernehmen (sei es die Feuerwehr oder den Fanfarenzug), suchen Raumpionier*innen (vgl. Faber et al. 2013) nach dem Unbearbeiteten, den Lücken im Angebot und sehen sich als Impulsgeber*innen für Neuerung und Wiederbelebung. Das eine müsste das andere nicht unbedingt ausschließen, wäre nicht oft zu beobachten, dass Raumpionier*innen aus der oberen Mittelschicht stammen, ein hohes Bildungsniveau vorweisen können (vgl. Christmann 2013: 166) und zu den Zugezogenen im Ort gehören. Weil die einen nichts mit den ästhetischen Praktiken der anderen anfangen können, ergeben sich immer wieder Differenzen. So steht etwa in einem kleinen Ort an der Nordsee eine alte Mühle, die zum Soziokulturzentrum ausgebaut wurde, nicht weit entfernt vom Dorfgemeinschaftshaus, wo sich mit Landfrauen und Fanfarenzug die älteren Vereine des Ortes treffen. Oder so findet man in einer kleinen Ortschaft auf der Schwäbischen Alb einen Dorfladen, der neben regionalen Produkten auch Vorträge zu Dorfentwicklung anbietet, während die meisten derer, die schon länger im Ort leben, ihre Einkäufe lieber ein Dorf weiter bei Rewe erledigen. Vieles davon lässt sich mit den berühmten feinen Unterschieden begründen, die Bourdieu 1987 beschrieben hat. Dass diese Unterschiede bestehen bleiben und zugleich überbrückbar sind, zeigt eine Vielfalt von Allianzen zwischen den Parteien, die aus den soeben skizzierten ästhetischen Zirkeln ausbrechen. Man hilft sich eben auf dem Dorf, so beschrei-

ben das manche, doch die Prinzipien sind im jeweiligen Fall genauer zu untersuchen. Handelt es sich um eine Art von Schenkökonomie, die auf dem Prinzip allgemeiner Solidarität beruht? Oder erfüllen diese Bündnisse die Qualität von Komplizenschaft, wie sie Gesa Ziemer (2012) beschrieben hat? Für sie ist Komplizenschaft eine Strategie, bei der die Beteiligten kein gemeinsames Ziel verfolgen, sondern vielmehr zusammenarbeiten, weil das jeweils eigene Ziel „nur durch Allianz erlangt werden kann.“ (Ziemer 2012: 12). Fest steht, dass keiner dieser Verbände institutionell festgeschrieben ist, sondern jeweils performativ hervorgebracht wird.

Kulturpolitische Forschung mit den Mitteln der performativen Künste

Die am Hildesheimer Institut für Kulturpolitik etablierte Forschung in ländlichen Regionen hat diese performative Dimension immer mitgedacht und Kultur in ihrer ganzen Breite (und „mit all ihrer Schönheit und all ihren Schrecken“; Schneider 2014: 8) in den Blick genommen. Das Hildesheimer Verständnis von kulturpolitischer Forschung hat die Besonderheit, dass die Universität kulturpolitische Fragestellungen als Baustein eines künstlerisch orientierten Kulturwissenschaftsstudiums konzipiert. Durch die Studierenden werden damit nicht nur Fragen aus der künstlerischen Praxis ins Institut für Kulturpolitik getragen, sondern auch transdisziplinäre Forschungsverfahren erfunden, wenn sie beispielsweise ihren aufführungsanalytisch geschulten Blick in der Untersuchung von ländlichen Handlungsverbänden fruchtbar machen. Eine solchermaßen „undisziplinierte Forschung“ (Mörsch 2015: 80) hat das Potential, die Verfahren kulturpolitischer Wissensproduktion kritisch zu hinterfragen und künstlerische Formen zur Untersuchung bislang schwer erforschbarer Konstellationen in ländlichen Regionen zu erfinden.

Der Vielfalt der vorstellbaren Formate sind dabei keine Grenzen gesetzt: Vielleicht laden kulturpolitische Forscher*innen zukünftig gemeinsam mit dem Alpenverein zu Wanderungen entlang der Gemarkung, um über Abgrenzungen und Gemeinsames innerhalb der Region zu sprechen. Vielleicht werden Menschen aus der Gemeinde zu Gastgeber*innen für Freund*innen und Nachbar*innen, um gemeinsam mit den Forschenden zu speisen und zu erzählen. Oder vielleicht macht beim Kirchen- oder Schützenfest ein Forschungsmobil Station, in dessen Inneren die Besucher*innen eine wachsende Sammlung von wichtigen lokalen Geräuschen finden, durch deren Anordnung sie zu Aussagen über ihr Gemeinwesen kommen. In solchen performativen Settings zur Wissensproduktion findet auch das Anekdotische seinen Platz. Die Erzählungen treten miteinander in Dialog und können sogleich vom Publikum auf ihre Relevanz für zu-

künftiges Handeln befragt werden. Die Forschenden profitieren dabei vom kollektiven Kontextwissen der Anwesenden, das sich gegenseitig ergänzt oder relativiert. Die performative Dimension der Forschung ist hier kein Beiwerk, sondern reflektiert, dass man Erfahrungen nicht direkt und unmittelbar untersuchen kann. Erfahrungen können nur „durch und in ihren performativen Darstellungen“ (Denzin 2008: 176) sichtbar werden und benötigen entsprechende Forschungskonzeptionen.

Damit ist eine zukünftige kulturpolitische Forschung anvisiert, „die mit den Mitteln der performativen Künste Gesellschaft untersucht, beschreibbar macht und verändert.“ (Hinz et al. 2018: 25) Diese Forschung muss sich transdisziplinär zwischen Raumforschung, Sozial-, Kulturwissenschaften und Ethnografie verorten. Sie agiert raumspezifisch, akteurszentriert und legt die Positionierung der Forschenden offen. Eine der größten Herausforderungen wird dabei sein, die oben beschriebenen Akteur*innen als Mitforschende im Sinne der Aktionsforschung (vgl. Altrichter et al. 2010) einzubinden und ihnen die Möglichkeit zu geben, ihre eigenen Fragestellungen in den Mittelpunkt zu rücken. Durch die einzigartige Positionierung der Hildesheimer Kulturwissenschaften mag es gelingen!

Literaturverzeichnis

- Altrichter, Herbert/Aichner, Waltraud/Soukup-Altrichter, Katharina/Welte, Heike (2010): „PraktikerInnen als ForscherInnen. Forschung und Entwicklung durch Aktionsforschung“, in: Barbara Friebertshäuser/Antje Langer/Annedore Prengel (Hg.), *Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*, Weinheim/München, 803-819.
- Bordieu, Pierre (1999): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt.
- Christmann, Gabriela B. (2013): „Raumpioniere in Stadtquartieren und die kommunikative (Re-)konstruktion von Räumen“, in: Reiner Keller/Hubert Knoblauch/Jo Reichertz (Hg.), *Kommunikativer Konstruktivismus. Theoretische und empirische Arbeiten zu einem neuen wissenssoziologischen Ansatz*, Wiesbaden, 155-176.
- Denzin, K. Norman (2008): „Ein Plädoyer für die performative Dimension“, in: Rainer Winter/Elisabeth Niederer (Hg.), *Ethnographie, Kino und Interpretation – Die performative Welt der Sozialwissenschaften*, Bielefeld, 169–202.
- Faber, Kerstin/Oswalt, Philipp (Hg.) (2013): *Raumpioniere in ländlichen Regionen. Neue Wege der Daseinsvorsorge*, Leipzig.
- Frijters, Paul/ Foster, Gigi (2013): *An economic theory of greed, love, groups, and networks*, Cambridge.
- Hinz, Melanie/Kranixfeld, Micha/Köhler, Norma/Scheurle, Christoph: „Vom Zauberswort Forschendes Theater und dem Versuch einer wissenschaftlich-künstlerischen Bestandsaufnahme“, in: dies. (Hg.), *Forschendes Theater in Sozialen Feldern. Theater als Soziale Kunst III*, München, 21-30.

- Mörsch, Carmen (2015): „Undisziplinierte Forschung“, in: Jens Badura/Selma Dubach/Anke Haarmann/Dieter Mersch/Anton Rey/Christoph Schenker/Germàn Toro Pérez (Hg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin, 77–80.
- Mouffe, Chantal (2013): „Artistic Strategies in Politics and Political Strategies in Art“, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-102/mouffe> [zuletzt abgerufen am: 01.04.2019].
- Schneider, Wolfgang (2014): *Kultur von allen? Beschreibungen von Breitenkultur*, in: ders. (Hg.): *Weißbuch der Breitenkultur*, Hildesheim, 15–36.
- Ziener, Gesa (2012): „Komplizenschaft. Ein Modell kritischer Kuratorenschaft“, in: Beatrice von Bismarck (Hg.), *Von Schmugglern, Komplizen und Grenzgängern*, Leipzig, 9–17.

Darstellbarkeit und Wahrnehmbarkeit

Ergebnisoffenheit als Bedingung für Kultur

Thomas Kaestle

Als der hannoversche Medienkünstler Jean-Robert Valentin mich im Jahr 2015 beauftragte, für eine Ausstellungsreihe zu denken und zu schreiben, ging ich zunächst davon aus, dass er das Übliche will: Texte über die beteiligten Künstler*innen, ihre Kunst und deren Bezüge. Assoziationsrahmen, Vermittlungsangebote, Einführungen. Katalogtexte. Eröffnungsreden. Es dauerte, bis ich begriff, dass er nur einen einzigen Text brauchte, den er mich vortragen ließ, um mich dabei zu filmen. Dass dieser Text ein eigenständiger Teil seiner Präsentationen sein sollte, ein wenig Subtext, viel mehr aber Metatext. Eine übergreifende Parallelerzählung als Baukasten, Steinbruch oder Fundus für Valentins digitales Sampling, gleichberechtigtes Material. Die eigentliche Herausforderung lag in der Festlegung des Themas des beauftragten Textes. Oder eben vielmehr in deren fast völligem Fehlen. Nicht einmal um Medienkunst musste es gehen. Nicht einmal um zeitgenössische Kunst. Nicht einmal um Kunst. Eine Position zur Kultur sollte es aber doch sein. Irgendwas mit Kultur also. Und wieder einmal die Binsenweisheit, oft genug mit Künstler*innen und Beziehungspartnerinnen erörtert: „Total freedom is like no freedom at all.“ Oder als These zum Thema „irgendwas mit Kultur“ formuliert: Kultur findet statt auf dem Grat zwischen Festlegung und Beliebigkeit. Nennen wir diesen schmalen Möglichkeitsraum doch: Ergebnisoffenheit.

Ein Allgemeinplatz? Ergebnisoffenheit als längst von allen erkannte, akzeptierte und umgesetzte Bedingung für das Zustandekommen anschlussfähiger Kultur, entsprechender Projekte und Prozesse mit Konsequenz und Konsequenzen? Wer den Begriff „Ergebnisoffenheit“ in Googles Suchfeld eingibt, stößt tatsächlich auf sehr wenig Kultur. Vielmehr scheint sich das Konzept in anderen Bereichen fest etabliert zu haben. Im Management: zentral. In der Bildung: zumindest als zentral behauptet. Wo Bildung und Kultur sich begegnen, in ästhetischer und kultureller Bildung, in Vermittlungsprojekten: wesentlicher Begriff einer jahrzehntelangen Wandlung hin zu gleichberechtigten Bedeutungskonstruktionen und weg von wissenschaftlich vorgedachten Wahrheiten. Weg vom potentiell abwertenden und ausschließenden Wahr/Falsch und hin zu einer wachsenden Bedeutung des Passens. Rezipient*innen haben deutlich an Bedeutung gewonnen, seit Wolfgang Kemp im didaktischen Begleitbuch zur documenta X über eine erstarkende „Viewer Liberation Front“ spottete (vgl. Kemp 1997: 21) – und

ich mir vornahm, mir irgendwann den fiktiven Mitgliedsstempel dieser „VLF“ auf mein Handgelenk tätowieren zu lassen. In der Peripherie der Kultur hat sich die Ergebnisoffenheit etabliert, mal als anstrebenwertes Ideal, mal als notwendige Grundlage des Erfolgs. Doch wie sieht es damit aus in Kulturpolitik, Kulturverwaltung oder Kulturförderung?

Während in den beiden Übergangsjahrzehnten zwischen 1990 und 2010 kulturelle Labore und experimentelle Situationen aufblühten, Grenzerweiterungen, Perspektivverschiebungen und ein Hinterfragen etablierter Begrifflichkeiten in die plötzlich pluralen Mittelpunkte rückten, entwickelte sich eine Praxis der Künstler*innen-Förderung jenseits von Erwartbarkeiten. Die Euphorie über die scheinbar vollkommene theoretische wie praktische Freiheit, die bei vielen Akteur*innen – ob nun zu Recht oder nicht – zuvor durch die populäreren Thesen postmoderner Diskurse aufgenommen war, hatte sich bereits wieder relativiert. Bereits in den 1980er-Jahren hatte Ernst von Glasersfeld, Protagonist radikal konstruktivistischen Denkens, dies vorweggenommen, indem er Paul Feyerabends vermeintliche Zauberformel „anything goes“ ergänzt hatte: „Anything goes – if it works.“ (Glasersfeld 1987: 429) Dass sich in von Glasersfelds Biografie Natur- und Geisteswissenschaften durchdrangen, war dabei kein Zufall. So ist es in der Physik üblich, mit unbewiesenen Thesen weiterzuarbeiten – und daraus belastbare neue Ergebnisse zu entwickeln. Im Rahmen des Diskurses des Radikalen Konstruktivismus prägte von Glasersfeld schließlich den Begriff der „Viabilität“ (Glasersfeld 1997: 193), der nichts anderes meint, als die oben erwähnte Auflösung absoluter Kategorien wie wahr/unwahr oder richtig/falsch zugunsten des Kriteriums eines Passens oder Funktionierens. In den folgenden beiden Jahrzehnten erhielt die absolute Freiheit oft einen flexiblen Rahmen. Nicht nur in den Theorien, sondern analog auch in der kulturellen – und sogar der kulturpolitischen – Praxis.

Pferd und Bumerang

Was geschah seither? Die Tendenz zur Rahmung, die etwa zwei Jahrzehnte lang ein viables, also halbwegs brauchbares, Gleichgewicht der Ergebnisoffenheit geschaffen hatte, hat dieses langsam in Richtung Festlegung kippen lassen. Nicht mehr nur geförderte Institutionen oder Initiativen beschäftigen Kurator*innen als Rahmenbauer*innen zwischen künstlerischen Einzelpositionen und alltäglichen oder gesellschaftlichen Kontexten. Zunehmend etablieren sich kuratorische Positionen und Rollen auch bei den strukturellen Ermöglicher*innen von Kultur: eben in Kulturpolitik, Kulturverwaltung und Kulturförderung. Nicht nur große Stiftungen setzen eigene inhaltliche Schwerpunkte, fördern im Rahmen festgelegter und festlegender Programme und entwickeln immer komplexere Inklusions- und Exklu-

sionsmechanismen. Eine solche Praxis kann zweifellos zu einer kulturellen Verdichtung und damit der langfristigen Stärkung bestimmter Positionen beitragen. Eine klare Agenda kann nicht nur zu größerer Transparenz führen, sondern auch zu konsequenteren, nachhaltigeren und gewichtigeren Entwicklungen. Zugleich aber schränkt sie andere Entwicklungen ein, reduziert Bandbreite und alternative Richtungsentscheidungen. Sie hemmt Ergebnisoffenheit.

Kulturpolitik, -verwaltung und -förderung scheinen unter wachsendem Transparenz-, Darstellungs- und Ergebnisdruk zu stehen. Und sie scheinen diesen an kulturelle Akteur*innen weiterzugeben. Woher kommt dieser Druck? Wer zwingt die Kultur, sich stärker festzulegen? Meiner Meinung nach handelt es sich um einen folgenschweren Kollateralschaden, dessen Auslöser in den späten 1990er-Jahren zu suchen ist. Im Wahlkampf von Tony Blairs britischer Labour-Regierung legte sich diese im Jahr 1997 auf die „Creative Industries“ als zu fördernde Zukunftsbranche fest. Bereits im folgenden Jahr schlug sich dies in ersten Förderkonzepten nieder. Eine wirtschaftspolitische Entscheidung hatte auf diese Weise großen Einfluss auf Kulturpolitik. Förderentscheidungen, ob sie nun im Namen der Wirtschaft oder der Kultur getroffen werden, können niemals neutral sein. Es handelt sich immer um Richtungsentscheidungen, sie stellen immer auch inhaltliche Eingriffe dar. In der deutschen Politik wurde das Konzept einer Kultur- und Kreativwirtschaft erstmals durch die Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ diskutiert, die dem Thema in ihrem Abschlussbericht im Jahr 2007 ein eigenes Kapitel widmete (vgl. Deutscher Bundestag 2007: 333ff). Bereits im gleichen Jahr brachte es die Bundesregierung im Rahmen ihrer EU-Ratspräsidentschaft in einen europäischen Diskurs ein und beauftragte das Bundesministerium für Wirtschaft und Technologie und den Beauftragten für Kultur und Medien mit einer „Initiative Kultur- und Kreativwirtschaft“.

Das alles war gut gemeint. Die Mitglieder der Enquete-Kommission, größtenteils selbst kulturelle Akteur*innen, hatten sich zum Ziel gesetzt, fachfremden Entscheider*innen aus Politik, Verwaltung und Wirtschaft ein für alle Mal die Bedeutung von Kultur für die Gesellschaft zu verdeutlichen. Dafür schien es notwendig, diesen neu definierten Wirtschaftssektor als so groß und produktiv wie möglich darzustellen. Herausgekommen ist eine – von der Wirtschaftsministerkonferenz im Jahr 2009 in dieser Zusammensetzung empfohlene – Chimäre aus: Musikwirtschaft, Buchmarkt, Kunstmarkt, Filmwirtschaft, Rundfunkwirtschaft, Darstellenden Künsten, Architekturmarkt, Designwirtschaft, Pressemarkt, Werbemarkt und Software/Spiele-Industrie. Das ließ zwar zu, damit zu beeindrucken, dass dieses Konstrukt in seiner kollektiven Bruttowertschöpfung fast an jene der Automobilindustrie heranreichte. Zugleich ist jedoch der behauptete Zu-

sammenhang so unscharf, dass es nicht verwundert, dass fast niemand aus der Zielgruppe fachfremder Entscheider*innen noch zu differenzieren vermag, worum es eigentlich geht. So wurde in den vergangenen Jahren zunehmend Kultur gleichgesetzt mit Kulturwirtschaft. Dabei werden die einzelnen Branchen in der Kultur- und Kreativwirtschaft nicht zufällig mit den Wortendungen „-wirtschaft“ oder „-markt“ bezeichnet. (Außer bei den Darstellenden Künsten, die sich offenbar auch begrifflich hartnäckig genug einer Indienstnahme verweigern.) Der Kunstmarkt zum Beispiel hat jedoch mit der Kunst bestenfalls Schnittmengen. In der Systemtheorie Niklas Luhmanns betrachtet, gehört er – wie das gesamte Konzept der Kultur- und Kreativwirtschaft – dem Wirtschaftssystem (vgl. Luhmann 1994) an, nicht dem Kunstsystem (vgl. Luhmann 1997), das mit eigenen Kriterien nach eigenen Gesetzmäßigkeiten funktioniert. Was als Trojanisches Pferd konstruiert war, um Politik und Wirtschaft mehr Wertschätzung für Kultur unterzujubeln, endete als Kleinholz in Bumerangform: Es führte dazu, dass Politik und Wirtschaft der Kultur etwas unterjubeln konnten – nämlich kommerzielle Verwertbarkeit als mögliches Bewertungskriterium.

Statistical Turn

Viele neue Förderempfänger*innen aus den Kulturszenen haben ihre Begeisterung über den Geldsegen noch nicht hinterfragt oder gar abgelegt. Sie haben Strategien entwickelt, die Förderwelle zu surfen, sich an neue Kriterien und Engführungen anzupassen, vom Ökonomen Richard Florida zu Beginn des neuen Jahrtausends zusätzlich als „Creative Class“ (vgl. Florida 2002) geadelt und für unverzichtbar erklärt. Bei anderen zeigt sich inzwischen Ernüchterung, wenn sie bemerken, dass es zunehmend schwieriger wird, mit ergebnisoffenen Projekten bei Entscheider*innen auf Interesse zu stoßen. Ich würde noch einen Schritt weiter gehen: Ich halte die Entwicklung hin zu immer mehr Festlegung für gefährlich. Zum einen aufgrund vorkuratierter Themen und der damit einhergehenden unmittelbaren Einschränkung inhaltlicher Diversität. Zum anderen – und hier komme ich zurück zum behaupteten Kollateralschaden – aufgrund der offenbar sehr stabil konstruierten Nähe von Kultur und Verwertbarkeit. Im schlimmsten Fall wird von Kultur inzwischen erwartet, dass sie sich als „nützlich“ erweist. Nicht als so genannter „weicher Standortfaktor“ oder aufgrund von „Umwegentabilitäten“. Sondern ganz direkt, nach Abschluss jedes Projektes nachweisbar. Zumindest aber gilt es zunehmend als Mindeststandard, dass Kultur darstellbar wird, sich zahlenmäßig erfassen und in Statistiken verwandeln lässt. (Tatsächlich könnte man hier von einem „Statistical Turn“ sprechen – der ja auch für andere Disziplinen behauptet wird.) Dieser Umstand überträgt sich zudem von geförderter Kultur, wo Darstellbarkeit und Nachvollzieh-

barkeit direkt eingefordert werden können, auf jede Art von Kultur. Es geht dabei um Wahrnehmbarkeit, die etwas anderes ist als Darstellbarkeit, um die Bereitschaft und Fähigkeit, auch jene Kultur wahrnehmen zu können (und zunächst zu wollen), die nicht leicht kategorisierbar ist, nicht erwartbar oder kalkulierbar. Die sich in Szenen prozessual oder intuitiv entwickelt, die aus den richtigen Konstellationen und Situationen erwächst und ungeplant Wichtiges und Neues hervorbringt. Solche Kultur ist es meiner Meinung nach, aus der sich fast die gesamte Kultur- und Kreativwirtschaft notwendigerweise speist. Je später die Verantwortlichen die Konsequenzen ernst nehmen, desto mehr kulturelle Basis wird bereits verschwunden sein.

Die Forderung nach Verwertbarkeit und Darstellbarkeit entspricht natürlich auch einer zunehmenden Angst von Politik und Verwaltung, sich an den Ergebnissen ihres Tuns messen lassen zu müssen. Das ist in einer repräsentativen Demokratie zunächst richtig und wichtig. Dennoch ist hier meiner Meinung nach über die Jahre ein Gefühl für Zeiträume und langfristige Visionen verloren gegangen, die sich über Legislaturperioden hinaus erstrecken. Bürger*innen, Medienvertreter*innen und Politiker*innen sind ungeduldiger geworden. Kulturpolitik hat hier das „Pech“, näher am nachvollziehbaren Alltag der Menschen zu sein als andere politische Bereiche (die in der Regel mit deutlich höheren Budgets arbeiten). Dass das Konzept der Kultur- und Kreativwirtschaft einigen neoliberalen Tendenzen der vergangenen Jahre perfekt in die Hände spielt, war von der Enquete-Kommission sehr wahrscheinlich nicht intendiert. Sie hätte dies jedoch vorhersehen können. Letztlich passt übrigens auch das Diktat der Vermittlung hervorragend in solche Verwertbarkeits- und Darstellbarkeitsforderungen. Dass Kulturvermittlung grundsätzlich an Bedeutung gewonnen hat, ist zunächst sehr begrüßenswert. Dass es jedoch einige Jahre lang gefühlt einfacher war, Fördergelder für Vermittlungsprojekte zu erhalten als für Kulturprojekte, erscheint paradox. Auch hier hat die Kulturförderung versucht, Richtungsentscheidungen zu forcieren: hin zu mehr Darstellbarkeit. Die einschlägigen Kulturszenen passen sich in solchen Situationen recht schnell an Förderbedingungen an und lernen, diese zu nutzen, zu deuten, zu unterlaufen. Sie etablieren eigene Strukturen, um mit etablierten Strukturen umgehen zu können. Das mag intern als Subversion funktionieren. Von außen betrachtet ist es die Akzeptanz von Richtungsfestlegungen.

Das Ende der Avantgarden

Kultur- und Planungspolitik weisen zahlreiche historische Parallelen auf. Viele Utopien wurden fast zeitgleich für stadträumliche und kulturelle Strukturen entwickelt. Dies mag auch für den Umgang mit Planung und Rahmensetzung auf der einen und Ergebnisoffenheit auf der anderen Seite

gelten. Dabei hat ein Teil der Stadtplanung sich bei ihrem Abschied vom Anspruch der Festlegbarkeit auch vom namensgebenden Begriff distanziert: Der zunehmende Gebrauch des Begriffs „Stadtentwicklung“ trägt der Erkenntnis Rechnung, dass das Städtische nicht planbar sei. Dass Urbanität, die sich laut dem Stadtsoziologen Hartmut Häußermann aus Heterogenitäten speist, zudem aus Unergründbarkeiten, Geheimnissen und gemeinsamen Erzählungen, sich eben bestenfalls in bestimmten Rahmensetzungen günstiger entwickelt als in anderen. Die Bau- und Gesellschaftsvisionen der 1970er-Jahre wirken heute meist naiv, ihr Scheitern ist offensichtlich: Großkomplexe, homogene kleine Städte in den großen. Eine der prominentesten ist in Hannover zu besichtigen. Das Ihme-Zentrum steht bis heute auf dem größten zusammenhängenden Betonfundament Europas. Bei der Grundsteinlegung im Jahr 1971 galt der Traum, auf engstem abgeschlossenem Raum Wohnen, Arbeiten und Konsum vereinen zu können, als Zukunft städtischen Lebens. Bei der Fertigstellung nach vier Jahren hatte sich diese Perspektive bereits relativiert. Heute stehen die Verkaufsflächen leer, der bauliche Zustand ist bedenklich. Im Abstand von einigen Jahren finden sich Investor*innen, die bislang jedoch zu keiner wesentlichen Änderung der Situation beitragen konnten.

Der Traum der Kulturpolitik hieß in den 1970er-Jahren „Kultur für alle“ (vgl. Hoffmann 1979). Die Zauberformel des damaligen Kulturdezernenten der Stadt Frankfurt, Hilmar Hoffmann, war ein radikales Bekenntnis, Kultur ohne Hemmschwellen und auf Augenhöhe zu ermöglichen. Anders als das Ihme-Zentrum gilt sie auch heute noch vielen nicht als gescheitert. Im Gegenteil, sie scheint immer noch Leitbild zahlreicher kommunaler Kulturpolitiker*innen zu sein. Sicherlich: Wenn man „Kultur für alle“ als Plädoyer für mehr Inklusion und bessere Zugänglichkeit liest, lässt sich absolut nichts dagegen einwenden. Wenn allerdings Probleme bei der Unterscheidung von Kultur und Soziokultur hinzukommen (die sich ebenfalls seit den 1970er-Jahren hartnäckig halten), lassen sich wiederum Förderbedingungen ableiten, die einer Ergebnisoffenheit entgegenstehen. Das gilt umso mehr, wenn man sich die Mühe macht, in Hilmar Hoffmanns Originalveröffentlichung nachzuschlagen. Denn was er fordert ist unzweideutig „jede Kultur für alle“ (Hoffmann 1979: 11). Wenn jedoch jede Kultur für jeden zugänglich, nachvollziehbar und verständlich sein soll, wäre sie jeder Herausforderung beraubt, jeder Sperrigkeit, all ihrer Geheimnisse und Unergründlichkeiten. Also all dessen, was sie zur Kultur macht. Eine zu jeder Zeit für alle nachvollziehbare Kultur wäre kraftlos, affirmativ und letztlich bedeutungslos. Sie hätte keine Möglichkeit, der Gesellschaft voraus zu sein, ihr etwas entgegen zu setzen, das Udenkbare zu denken. Dies wäre gleichbedeutend mit dem Ende aller Avantgarden. Und damit dem Ende jeder Weiterentwicklung. Das Resultat wäre genormter Stillstand.

Selbstverständlich muss es allen möglich sein, Zugänge zu Kultur zu finden, teilhaben zu können, nicht kategorisch ausgeschlossen zu werden. Kultur muss zielgruppenspezifische Anschlussfähigkeiten und Anknüpfungspunkte für den individuellen Alltag bieten, muss immer wieder neu und anders kontextualisiert und vermittelt werden. Die Balance zwischen Beliebigkeit und Festlegung ist eine Kunst. Ist die Kunst, Kultur geschieht in Möglichkeitsräumen, die zu konstruieren eine ständige Herausforderung bleibt. Es gibt keine perfekte Lösung für den idealen Rahmen. Jede Beteiligungsstruktur kann auch Entmündigung bedeuten, wenn sie Gelegenheiten für Eigeninitiative einschränkt. Das Ziel muss möglichst große Ergebnisoffenheit bleiben. Und selbst wenn es in bestimmten Zusammenhängen sinnvoll sein kann, sich konsequent festzulegen und dies transparent zu kommunizieren: Dies darf nicht zu einer Verdrängung ergebnisoffener kultureller Situationen an anderer Stelle führen. Kultur braucht Raum für das Unerwartete, das Unberechenbare und das Undenkbare.

Ich stellte Jean-Robert Valentin schließlich eine erste Version dieses Textes für seine Ausstellungsreihe zur Verfügung. Für die Kulturpolitikforschung kann und will er nichts weiter sein als eine Sammlung vorgeschlagener Kontexte und knapp skizzierter Thesen. Ein erster Schritt in einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung könnte die Frage sein, wie sich ergebnisoffene Kultur jenseits von Darstellbarkeit oder Nachweisbarkeit fördern ließe, ohne dabei Beliebigkeit zu riskieren.

Literaturverzeichnis

- Deutscher Bundestag (2007): Drucksache 16/7000, Schlussbericht der Enquete-Kommission ‚Kultur in Deutschland‘.
- Florida, Richard (2002): *The Rise of the Creative Class*, New York.
- Glaserfeld, Ernst von/NIKOL (1987): „Siegener Gespräche über Radikalen Konstruktivismus. Ernst von Glaserfeld im Gespräch mit NIKOL“, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt am Main, 401-440.
- Glaserfeld, Ernst von (1997): *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, Frankfurt am Main.
- Hoffmann, Hilmar (1979): *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt am Main.
- Kemp, Wolfgang (1997): „Moderne Kunst und ihre Betrachter. Positionen und Positionsbeschreibungen“, in: Werner Stehr/Johannes Kirschenmann (Hg.), *Materialien zur Documenta X: ein Reader für Unterricht und Studium*, Ostfildern-Ruit, 18-32.
- Luhmann, Niklas (1994): *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main.

Künstler*innen und Politik?!

Das Private ist immer politisch ...

Usa Beer

Anders als in der Frauenbewegung ab Mitte des 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts, von der aktuell häufig die Rede ist, ging es in den 60er- und 70er-Jahren des vorigen Jahrhunderts nicht um gesellschaftspolitische Fragen des Frauenwahlrechts (Einführung in Deutschland 1918), des Rechts auf Erwerbstätigkeit, auf Bildung und die Einbindung in öffentliche, politische Prozesse. Mit der Parole „Das Private ist politisch“ wurde ein neues Politikfeld eröffnet, in welchem es um die private und dabei – als neues Postulat – eben auch politische Rolle der Frau in einer politisch männlich geprägten Welt ging. Heute wird folgerichtig auch die private männliche Rolle im Rahmen einer öffentlichen, politischen Situation nicht mehr außer Acht gelassen.

Künstler*innen und Politik

Die Frage ist nun, inwiefern und wann das Private bei Künstlerinnen und Künstlern politisch ist. Inwiefern sind Künstlerinnen und Künstler selbst Seismografen ihrer Zeit – in einer in diesem Fall passiven Rolle? Und welche politische Rolle spielen und spielten sie in ihren jeweiligen zeitgeschichtlichen Epochen aktiv mit? So als Schöpfer von Herrscherbildnissen wie in der Renaissance, die der Machtdarstellung und somit auch dem Machterhalt dienen sollten. Oder indem sie sich in die Politik einmischten wie Peter Paul Rubens als einer der angesehensten Diplomaten des 17. Jahrhunderts, oder wie Joseph Beuys 1980 als Mitgründer der Grünen Partei.

Die Aktion des Performance-Kollektivs „Zentrum für politische Schönheit (ZPS)“, das eine kleinere Kopie des Berliner Denkmals für die ermordeten Juden und Jüdinnen Europas im November 2017 vor dem Wohnhaus von AfD-Politiker Björn Höcke aufstellte, der das Mahnmal in Berlin als ein „Denkmal der Schande“ bezeichnet hatte, ist ebenfalls ein Ausdruck politischer Stellungnahme, in die das Private integriert wurde. So leben die Performer*innen in unmittelbarer Nähe des Geschehens in einem eigens dazu angekauften Haus (vgl. Zentrum für politische Schönheit 2019).

Künstler*innen und Beruf

Dass Künstler und Künstlerinnen ihre Zeit beeinflussen ist deutlich. Wie und eventuell auch wann – als Avantgarde gegebenenfalls zeitversetzt – dies geschieht, ist so vielfältig, wie es die Kunstschaffenden selbst sind. Kann dieser Einfluss überhaupt evaluiert werden? Die Frage ist hier auch die nach quantitativer vs. qualitativer Forschung. Vieles bleibt in quantitativer Forschung ungreifbar, wie beispielsweise die sehr persönliche Erfahrung einer wie immer gearteten MeToo-Debatte im Rahmen des Kunstmarktes. In welchem Licht zeigt sich in diesem Zusammenhang das Private?

Nicht nur das möglicherweise Ausnutzen von schwächer Gestellten, sondern auch die Selbstaussbeutung der Kunstschaffenden bleibt zu beleuchten. So besteht bei diesen Selbständigen die Gefahr des „ständigen“ Involviertseins, zumal die künstlerische Arbeit als Berufung verstanden wird und nicht als Nine-to-five-Job. Und gerade die Bildenden Künstler*innen arbeiten im Vergleich zu anderen künstlerischen Sparten zu einem hohen Prozentsatz als Selbständige (ca. 94% im Gegensatz zu beispielsweise Musiker*innen mit ca. 48%; vgl. Beer 2012: 21). Dass sich da Leben und Arbeit schwer voneinander trennen lassen, liegt auf der Hand.

Die unterschiedlichen Rollenbilder und insbesondere Kompetenzen der Künstlerinnen und Künstler wurden u. a. in meiner Dissertation „Zwischen Avantgarde und Auftrag. Bildende Künstlerinnen und Künstler und ihre Kompetenzen als gesellschaftliches Potential“ beschrieben (vgl. Beer 2012).

Da gibt es in der Antike den Handwerker, im Mittelalter den Vermittler und Ordensbruder. In der Renaissance ist es der „Homo universale“ als der Schöpfer selbst, wie er in der Figur von Leonardo da Vinci erlebbar wird. Die Aufklärung bringt dann auf der einen Seite den Verkaufsstrategen und auf der anderen Seite den „armen Poeten“, das Genie hervor. Die Moderne dagegen provoziert den Antibürger und Avantgardisten, bis in der Postmoderne die SelbstinszeniererIn oder der Selbstinszenierer als Kunstwerk in eigener Person in Erscheinung treten und auch die Künstlerinnen breiten Zugang zum öffentlichen Kunstgeschehen generieren.

Die Rollenbilder differenzieren sich unterschiedlich aus – parallel und in Gleichzeitigkeit, mitunter sich überlappend oder sukzessiv. Zwischen Avantgarde und Auftrag sind die Kunstschaffenden heute zu verorten. So der Avantgardist, die Entdeckerin und der Experimentator, aber auch der Vermittler, die (Frei-)Raumgeberin, der Heiler, (Selbst-)Therapeut, die Unterhalterin, der Dienstleister und die Auftragskünstlerin.

Künstler*innen und Alltag

Wie gehen Künstler*innen dabei beispielsweise mit ihren wirtschaftlich häufig problematischen Lebenslagen privat um? Leben sie vereinzelt oder in kleineren und größeren Zusammenschlüssen, wie z. B. Künstlerhäusern oder sogar Künstlerkolonien. Gehen sie offensiv, selbstorganisiert und sichtbar getreu einem beruflich gelebten Künstler-Ethos mit ihrer Situation um oder doch eher zurückgezogen und möglicherweise sogar schambe-setzt. Hier stellt sich die Frage nach gesellschaftlichen und politischen Verantwortlichkeiten und den daraus folgenden Konsequenzen. Der alte Spon-ti-Spruch gilt also nach wie vor: Das Individuelle, das Einzelne, nicht nur einer Künstlerspezifik, ist politisch – und dies nicht nur in Bezug auf den Alltag, das Private, sondern insbesondere bei Künstlerinnen und Künstlern eben auch in beruflicher Hinsicht, da, wie meine Untersuchungen zeigen, immer ein Position-Beziehen mit dem künstlerischen Ausdruck verbunden ist. Zwar ist das Politische nicht als explizit (partei-)politische Aussage zu verstehen, sondern eher als öffentliche Stellungnahme, auch wenn diese nonverbal daherkommt. Denn ohne die Veröffentlichung der Arbeit ist das Schaffen von Kunst zwar möglich, entspricht aber wohl selten der Absicht der künstlerisch Schaffenden.

Insofern wird auch an der Schnittstelle von Privatem und Beruf die Relevanz einer Verortung dieser Themenbereiche im Institut für Kulturpolitik als einem Institut, das Kultur und Politik miteinander verbindet, deutlich.

Mögliche Forschungsfelder hinsichtlich einer zu implementierenden Künstlerforschung, denkbar als Schwerpunktsetzung im Rahmen des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim, könnten sein:

1. Künstler*innen und Kunst

- Künstler*innen und die gesellschaftsrelevante, angewandte Idee (z. B. Leonardo da Vincis Maschinen, Künstler*innen als Designer*innen usw.)
- Künstler*innen und das Schöne als Ausdruck gesellschaftlicher Relevanz

2. Künstler*innen und Beruf

- die Rolle der Frau als Künstlerin
- aktuelle MeToo-Debatte bei Bildenden Künstler*innen als Ausdruck einer dritten Frauenbewegung
- die Rolle von (Selbst-)Ausbeutung im Kunstmarkt
- Künstler*innen und Arbeitsformen/Vita (vielfältig, nichtlinear, hybrid, irregulär, diskontinuierlich usw.)

3. Künstler*innen und Alltag/Lebensbewältigung
 - Künstler*innen und Selbstoptimierung (Professionalisierung; Gesundheit und gesundheitsorientierter Lebenswandel als Säule eines nicht ausreichend tragfähigen Rentenmodells etc.)
 - Künstler*innen und ihre Lebensformen, insbesondere im Alter (s. Künstlerkolonien)
 - Künstler*innen und Geld (z. B. das Grundeinkommen als Forschungs- und Experimentierfeld projiziert im Zusammenhang mit künstlerischer Lebensform)
 - Künstler*innen und prekäre Lebensverhältnisse
4. Künstler*innen und Politik
 - Künstler*innen zwischen Konformismus und Widerstand
 - Künstler*innen im Umgang mit sozialen Fragen (Migration, demografischer Wandel, politische Weltordnung etc.)
 - Migrant*innen als Künstler*innen
 - Künstler*innen und Politik

Literaturverzeichnis

- Beer, Usa (2012): Zwischen Avantgarde und Auftrag. Bildende Künstlerinnen und Künstler und ihre Kompetenzen als gesellschaftliches Potenzial, Frankfurt am Main.
- Zentrum für politische Schönheit (2019): „Holocaust-Mahnmal Bornhagen“, <https://politicalbeauty.de/mahnmal.html> [zuletzt abgerufen am: 7.4.2019].

Weiterführende Literatur

- Bätschmann, Oskar (1997): Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln.
- Beer, Usa (2017): „Zum Topos der Armut bei Bildenden KünstlerInnen“, in: Wolfgang Schroeder (Hg.) (2017), Zwischen Reichtum und Prekarität. Welchen Wohlfahrtsstaat benötigen Künstler_innen? Die soziale Lage von Künstler_innen: Daten und Deutungen, 13 – Kasseler Diskussionspapiere – Ideen, Interessen und Institutionen im Wandel.
- Beyme, Klaus von (2005): Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955, München.
- Bleuler, Marcel (Hg.) (2018): Ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Bielefeld.
- Büttner, Nils (2006): Herr P. P. Rubens. Von der Kunst berühmt zu werden, Göttingen.
- Butterwegge, Christoph (2011): Armut in einem reichen Land. Wie das Problem verharmlost und verdrängt wird, Frankfurt am Main.
- Fleckner, Uwe (Hg.) (2015): Der Künstler in der Fremde: Migration – Reise – Exil, Berlin.

KÜNSTLER*INNEN UND POLITIK?!

- Friebe, Holm/Lobo, Sascha (2006): Wir nennen es Arbeit. Die digitale Bohème oder intelligentes Leben jenseits der Festanstellung, München.
- Kräuter, Maria (2006): „Freiberufliche Künstler – im Spannungsfeld zwischen Mythos und Markt“, in: Elmar D. Konrad (Hg.) (2006), Unternehmertum und Führungsverhalten im Kulturbereich, Münster, 23-28.
- Krieger, Verena (2007): Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler; eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln.
- Kurz, Melanie (2018): Designstreit. Exemplarische Kontroversen über Gestaltung, Paderborn.
- Mandel, Birgit (2007): Die neuen Kulturunternehmer. Ihre Motive, Visionen und Erfolgsstrategien, Bielefeld.
- Negendanck, Ruth (2018): Zauberinsel Capri. Auf den Spuren deutschsprachiger Künstler, Köln.
- Schneider, Wolfgang (2013): Künstler. Ein Report: 25 Porträts und Gespräche zur Kulturpolitik, Bielefeld.
- Zentrum für politische Schönheit (2019): „Holocaust-Mahnmal Bornhagen“, <https://politicalbeauty.de/mahnmal.html> [zuletzt abgerufen am: 7.4.2019].

Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik messen?

Chancen und Grenzen von Evaluationen

Jennifer Emmrich

Statusmeldung: 1 000 000 Freunde in Indien erreicht,
67 863 421 weltweit.¹

So könnte das Szenario lauten, treibt man die Evaluationseuphorie auf die Spitze. Es mag einige Menschen befriedigen zu wissen, wie viele Freund*innen sie weltweit in absoluten Zahlen gewonnen haben, aber es scheint unter den Akteur*innen der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik (AKBP) auch ebenso viele Gegner*innen der „Quantifizierung“ des Kulturaustauschs zu geben. Sie berufen sich auf die Zweckfreiheit der Kunst (vgl. Schneider 2010: 86f) und sehen die Rolle der Kunst durch quantitative Evaluationsmaßnahmen missverstanden und instrumentalisiert.

Die Evaluation ist zwischen die Fronten geraten – zwischen diejenigen, die endlich die hohe Wirkung der Kunst bewiesen sehen wollen, und jene, die Bedenken äußern gegenüber einer Kulturpolitik auf Basis absoluter Zahlen. Letztere argumentieren, dass Zahlen ohnehin niemals die vielgestaltige Wirkung der Kunst erfassen können und allenfalls als Grundlage für weitere Kürzungen dienen. Darüber werden im Eifer des Gefechts die eigentlichen Fähigkeiten der Evaluation verkannt und mal mit zu hohen, mal mit zu niedrigen Erwartungen verbunden.

Evaluation ist keine Drohung, aber auch kein Zauberwerkzeug oder Allheilmittel. Evaluation kann eine Entscheidungshilfe zur internen Steuerung sein und eine Legitimationshilfe nach außen. Sie kann helfen einen Überblick über erreichte Ergebnisse zu bekommen, Tendenzen zu erkennen und zusätzliches Wissen zu generieren. Es kommt darauf an, dass die Evaluationen die Besonderheiten von auswärtiger Kulturarbeit berücksichtigen, dem

1 1 000 000 sind 0,07% (d. h. etwas weniger als 0,1%) aller Inder*innen; 67 863 421 sind 0,88% von 7,7 Mrd. Menschen, d. h. knapp 1% der Weltbevölkerung. Die Zahlen sind rein fiktiv. Wie hoch die Zahl der Menschen einzuschätzen ist, die durch die AKBP gewonnen werden können, wird vorerst ein reines Gedankenspiel bleiben. „Auswärtige Kulturpolitik gewinnt Partner*innen und Freund*innen für Deutschland und fördert so unmittelbar vitale Interessen unseres Landes.“ (Auswärtiges Amt 2000a: 2).

prozessualen Charakter der Programme und Projekt gerecht werden und auch Folgeaktivitäten der Multiplikatoren mitbedacht werden.

Die etymologische Herkunft des vielbenannten Wortes bedeutet vom Lateinischen abgeleitet „Bewertung“ – das Bewerten einer Maßnahme, eines Projekts, eines ganzen Programms oder einer Institution usw.² (vgl. Stockmann 2007: 25f). Das Bedürfnis, Prozesse und Gegenstände zu bewerten, ist nicht neu. Bewertungen (etwa des letzten Theaterabends) finden sich seit jeher im Alltag der Menschen. Schon Aristoteles befasste sich nachweislich theoretisch mit der empirischen Bewertung gesellschaftlich relevanter Maßnahmen (vgl. Thierau/Wottawa 1990: 22). Die Geschichte der Evaluation, wie wir sie heute kennen (als systematische Datenerhebung zur Bewertung von Projekten), begann in den 30er-Jahren in den USA (vgl. Bortz/Döring 2006: 96). Ab den späten 60er-Jahren hält die Bezeichnung „Evaluation“ auch in Deutschland Einzug (vgl. Stockmann/Meyer 2010: 30f).

In diesen ersten Jahren wurden Evaluationen im Projektmanagement oder zur Bewertung der Arbeit von Bildungsinstitutionen genutzt. Heute finden sie sich in allen erdenklichen sozialen Handlungs- und öffentlichen Dienstleistungsbereichen.

Eine Evaluation kann auf Basis unterschiedlicher Kriterien bewerten, vielfältige Formen annehmen und völlig verschiedene Ausschnitte beleuchten sowie Prozessabläufe, (nicht-) intendierte Ergebnisse, erreichte Ziele und das Umfeld der Maßnahme nachzeichnen. Sie kann je nach Erkenntnisinteresse am Anfang, am Ende oder in der Mitte der Projektrealisation stehen (Ex-post-, Ex-ante-, On-going-Evaluation; vgl. Stockmann 2006: 19). Langfristige, mittelfristige und kurzfristige Wirkungen des Projekts können im Zentrum stehen (vgl. Reade 2008: 5). Quantitative, qualitative, kreativ-künstlerische und partizipativ entwickelte Bewertungsverfahren sind je nach Verwendungszweck denkbar. Evaluationen können u. a. Erkenntnis-, Kontroll-, Legitimations- oder auch Dialogfunktion haben (vgl. Stockmann 2006: 21). Es bestehen Überschneidungen zur Erfolgs-, Wirkungs- und Qualitätskontrolle, dem Controlling, dem Monitoring, der Effizienzforschung und der Begleit- oder Bewertungsforschung.

Einflussfaktoren und Wirkungskräfte

„Die Evaluierungsforschung verfügt inzwischen über eine beachtliche Tradition und etablierte Verfahren und Methoden“ (Hellstern 1995: 143). Neben den Pionier*innen der Evaluation (vgl. Cook/Campbell 1979; Cronbach/Furby 1970; Cronbach 1982; Hellstern/Wollmann 1984; Rossi/Freeman 1993; Patton 1990; Thierau/Wottawa 1990; House 1993), finden sich

2 Der Einfachheit halber wird in der Folge nur von Projekten gesprochen, wobei Gleiches z. B. auch für Programme gelten kann.

vor allem in den letzten zehn Jahren exponentiell steigend neue Publikationen zu Verfahren der Evaluation (vgl. Caspari 2004, 2009; Stockmann 2000, 2006, 2007; Kuckartz 2008; Bortz/Döring 2006). Neben Veröffentlichungen in mittlerweile klassischen Feldern wie dem Bildungsbereich oder der Entwicklungszusammenarbeit existieren nun auch Anleitungen für den Kulturbereich (vgl. Birnkraut 2011; Goethe-Institut 2016; Perrot/Wodiunig 2008). Sie beschreiben Evaluationsansätze für die Bewertung von Projektverläufen und der Zielerreichung innerhalb von Kulturbetrieben bzw. Kultureinrichtungen. Die überschaubaren systematischen Evaluierungen nationaler Kulturpolitiken setzen meist die ökonomische Wirkungsforschung oder die Stadtentwicklung in den Vordergrund, hinzukommen Evaluierungen im musealen Bereich. Kleinere Evaluationen einzelner Kunstprojekte sind der Öffentlichkeit größtenteils nicht zugänglich.

So verhält es sich auch mit laufenden Evaluationen im Bereich der AKBP. Das Institut für Auslandsbeziehungen, das Goethe-Institut und auch der Deutsche Akademische Austauschdienst evaluieren. Was größere Evaluationsprojekte betrifft, herrscht im Bereich der AKBP noch Unsicherheit darüber, welche Modelle zur Evaluation in diesem vielgestaltigen Politikfeld geeignet sind. Das mag vorwiegend an der Vielfalt der Einflussfaktoren und Ziele liegen, die sich im Bereich AKBP überlagern (vgl. Hennefeld 2007: 5f). Es mag aber auch an den hohen Ansprüchen der Außenpolitik liegen und an der traditionell repräsentativen Funktion außerkulturpolitischer Veranstaltungen – mit der Attitüde wenigstens hier unsere Hochkultur ohne weitere Rechtfertigung und im Glauben an ihre immanente Wirkungskraft präsentieren zu können.

Eine theoretische Reflexion möglicher Evaluationsansätze innerhalb der AKBP wurde erst in den letzten Jahren aufgenommen (vgl. Hennefeld 2008; Maaß 2007). Sie ziehen den Schluss, dass „die Methoden und Instrumente zur Evaluation von Kultur und Kulturpolitik nicht erst erfunden werden müssen, sondern dass das bestehende Instrumentarium nur richtig angepasst und angewendet werden sollte“ (Maaß 2007: 69). Aus Vera Hennefelds „Methodischen Überlegungen“ wurde einerseits deutlich, „dass es keine standardisierten und universell einsetzbaren Evaluationsinstrumente für die kulturpolitische Steuerung geben kann, da sowohl die Umsetzungsstrukturen der AKBP als auch die bildungs- und kulturpolitischen Maßnahmen selbst sehr heterogen gestaltet sind“, andererseits aber die „umfangreichen Erfahrungen zur Evaluation bildungspolitischer Maßnahmen [...] auf andere Aktivitäten der AKBP übertragen werden“ können (Hennefeld 2008: 9).

Es besteht sowohl theoretisch als auch praktisch keine Schwierigkeit den Verlauf eines Projekts zu bewerten, einen Besucher*innenfragebogen zu erstellen oder geförderte ausländische Studierende zahlenmäßig zu erfassen. Eine Internetplattform, der Austausch zweier Jugendtheatergruppen,

ein Restaurationsworkshop, eine Fotoausstellung, ein Filmfestival oder eine Podiumsdiskussion kann mit herkömmlichen Evaluationsmethoden bewertet werden, solange die projektnahe Zielerreichung oder der Projektverlauf im Zentrum der Evaluationen stehen. Die Zufriedenheit der Teilnehmer*innen, die Anzahl der Besucher*innen, eine Selbstbeurteilung der gemachten Erfahrungen – all dies kann mittels Zählung, Befragungen und Beobachtungen erfasst werden (vgl. Dubiski/Ilg 2008; Perrot/Wodiunig 2008; Hennefeld 2008; Birnkraut 2011). Auch qualitative Einschätzungen können erhoben werden. Ebenso ließen sich Verfahren aus der Werbeforschung, der Bildungsevaluation oder der Psychologie (z. B. Fragenbogen zum Messen von Werten und Einstellungsänderungen) adaptieren. Auch kreative und unkonventionelle Methoden sind je nach Verwendungszweck der Bewertung anwendbar. Kurze Videostatements der Teilnehmer*innen, ein Gästebuch, ein Wissenstest oder ein Ausdruckstanz sind denkbar.

Diffuse Wirkung

Nun endet in der AKBP der Anspruch an die Evaluation nicht immer mit der projektnahen Zielerreichung (z. B. 200 Besucher*innen haben die Ausstellung besucht). Stärker noch als in innenpolitischen Sphären wird für die dritte Säule der Außenpolitik mit einem gesamtgesellschaftlichen Nutzen argumentiert. Kulturaustausch beuge Konflikten vor, befördere Entwicklung und vermittele ein positives Bild von Deutschland (vgl. Maaß 2011: 584f). Es geht somit nicht nur darum, dass die Festivalorganisation gelungen ist, vermittelte Inhalte von den Teilnehmer*innen aufgenommen wurden und Besucher*innen zufrieden aus einer Veranstaltung kommen, sondern es geht auch um einen Nutzen für Deutschland. Es geht u. a. darum, wie viele Freund*innen langfristig gewonnen werden konnten, wie sich das Bild von Deutschland durch die AKBP-Maßnahmen gewandelt hat und ob das Konfliktpotential minimiert wurde. Persönliche Entwicklung ist schwerlich einer politischen Maßnahme zuordenbar und nicht leicht zu operationalisieren. Das Dilemma für die Evaluation beginnt, sobald man neben der Selbsteinschätzung der Besucher*innen und Teilnehmer*innen unbewusst ablaufende Prozesse messen oder langfristige Entwicklungen verfolgen möchte. Entwicklungspolitische Maßnahmen, die derzeit einen Evaluationshype erfahren, verfolgen zwar ähnlich hochgesteckte Ziele, sie sind aber traditionell eher lokal verortbar und führen zu äußeren Handlungen, die beobachtbar sind. Wirkungsevaluationen im Bereich der AKBP sind aber gerade deshalb schwerlich zu messen, weil durch den zweckungebundenen künstlerischen, kulturellen oder intellektuellen Austausch geistige Prozesse angeregt werden sollen, die indirekt, längerfristig und nicht linear ablaufen. Solche interkulturellen, ästhetischen und emotionellen Er-

fahrungen in der Auseinandersetzung mit kulturellen Artefakten mischen sich mit anderen Erfahrungen der Teilnehmer*innen und verlaufen sehr diffus und individuell. Das macht das Erfassen der Wirkung nicht nur schwierig, sondern sehr aufwendig und damit kostspielig. Die Evaluationsprojekte müssten so groß angelegt sein, dass sie ihrem Aufwand nach der Grundlagenforschung gleich kämen.

Nun stehen die jungen Theaterspieler*innen, die Restaurator*innen und Ausstellungsbesucher*innen nicht selbst am Ende der Wirkungskette. Sie gelten als Multiplikator*innen (vgl. Auswärtiges Amt 2000b: 20). Daraus ergeben sich viele weitere Einflussebenen auf dem Weg zur Ausprägung der beanspruchten Wirkung. Es ist schier unmöglich einzelnen Projekten diese höhere Wirkung im Sinne der Außenpolitik zuzuschreiben. Es entstehen horrende Zuschreibungslücken, gepaart mit einem Mangel an wissenschaftlicher Theorie zur Fundierung, ohne die kein Wirkungsgefüge modelliert werden kann.

Die Evaluation trifft hier auf Desiderate in der Grundlagenforschung zahlreicher Fachdisziplinen: Kulturaustausch als externer Faktor der Demokratisierung – ein potentiell Thema der Demokratieforschung, das bisher nicht angegangen wurde; die Wirkung von Kunst auf die Persönlichkeit – ein neuer Forschungszweig in der Neurologie; die Frage, wie Einzelakteur*innen (Künstler*innen und weitere Multiplikator*innen) mit ihren Ideen und Projekten auf lokale und überregionale Diskurse einwirken – entliehen aus einem Exposé zweier Netzwerkforscher*innen.

Zum Mangel an grundlegender Theorie kommt die Schwierigkeit der praktischen Datenerfassung – wie kann die Anzahl der Folgeaktivitäten der geförderten Teilnehmer*innen in der Praxis ermittelt werden? Wie können Kontrollgruppen bei quasi-experimentellen Designs erstellt werden?

Prozesse transparent machen, Informationen gewinnen, Qualität managen

Die Wirkungsevaluation in der AKBP steht vor einer beachtlichen Anzahl methodischer Herausforderungen. Die Bedenken der Gegner*innen von Evaluationen in der AKBP scheinen in diesem Fall berechtigt. Die eine Wirkung und eine Sicherheit aufgrund von Ergebnissen in absoluten Zahlen gibt es nicht. Aber ist das ein Grund, die Angebote erst gar nicht zu prüfen?

Die Masse an Einflussfaktoren erfordert ein systematisches und sehr kleinteiliges Vorgehen. Die Oberziele sollten in zahlreiche Teilziele aufgesplittet werden, aus denen dann Indikatoren abgeleitet werden. Die Einordnung in den höheren Kontext der AKBP ist nur theoriebasiert möglich.

Wirkungsevaluationen können aufgrund zeitlicher, personeller, finanzieller und praktischer Beschränkungen keine Grundlagenforschung erset-

zen. Doch auch die Grundlagenforschung kann nur einzelne Ausschnitte des Gesamten betrachten. Die Grenzen der Evaluation stoßen an dieselben Grenzen wie die Grundlagenforschung und die Wissenschaft im Allgemeinen. Systematische Datenerhebung und -auswertung kann als einzelner Mosaikstein auf dem Weg zu einem kompletteren Bild verstanden werden, das mittels wissenschaftlicher Theorien gedeutet werden kann. Doch auch ein komplettiertes Mosaik, wird immer nur ein Abbild bleiben, das im Vergleich zur Dynamik in unserer Lebenswirklichkeit sehr statisch und zweidimensional daherkommt und keinen Anspruch auf die Darbietung einer allumfassenden Wahrheit erheben kann.

Die Rolle der Evaluation kann es daher nicht sein, die Bedeutung von Kunst- und Kulturaustausch in Hinblick auf die Ziele der Außenpolitik abschließend zu bewerten. Im Gegenteil: „Evaluationen gehen nicht von einer ‚objektiv messbaren Realität‘ aus. Das Anliegen einer Evaluation ist nicht eine möglichst ‚realitätsnahe‘ Darstellung und Bewertung der vorgefundenen Verhältnisse“ (Stockmann 2007: 13). „Evaluationen sind nicht dem reinen Erkenntnisinteresse verpflichtet, sondern sollen einen Nutzen stiften und dazu beitragen, Prozesse transparent zu machen, Wirkungen zu dokumentieren und Zusammenhänge aufzuzeigen, letztlich um Entscheidungen treffen zu können“ (Stockmann 2007: 7). Sie werden zum Zweck durchgeführt, Informationen für Entscheidungen zu gewinnen und dienen dem Qualitätsmanagement der Angebote. Das unterscheidet sie ihrer Aufgabe nach auch grundlegend von der Grundlagenforschung – als welche sie nicht verkannt werden sollten. Als systematische, datenbasierte Erhebung auf Grundlage empirischer Forschungsmethoden sind Evaluationen aber auch nicht subjektiv. Sie geben mittels offen gelegter Kriterien einen begründeten Überblick über erreichte Ergebnisse, lassen Tendenzen erkennen und generieren zusätzliches Wissen. Sie sind eine Entscheidungshilfe für die interne oder die außenkulturpolitische Steuerung. In diesem Sinne können sie Prioritätensetzungen verändern, aber auch positive Neuerungen mit sich bringen. Auf Basis einer Evaluation soll folglich nicht der künstlerische Prozess oder das kulturelle Artefakt bewertet werden, sondern einzelne Komponenten des Veranstaltungsformats.

Ein genereller Ausschluss jeglicher Evaluationen scheint wenig sinnvoll. Auftraggeber*innen, Evaluierende und Evaluierte sollten sich über den Zweck und Nutzen der Evaluation verständigen. So können alle Beteiligten in die Planung und Auswertung der Bewertung eingeschlossen werden, um die verschiedenen Perspektiven auf den Evaluationsgegenstand zu berücksichtigen. So können Evaluationsergebnisse auf offene Ohren stoßen, zum Überdenken ermuntern und innovative Umsetzungsformen anregen.

Das Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim kann durch den starken Praxisbezug eine Brücke zwischen Evaluation und Grund-

lagenforschung schlagen (vgl. Schneider 2008; Schneider/Gad 2011; Gad 2014; Hampel 2015; Schneider/Kaitinnis 2016; Weigl 2016).

Literaturverzeichnis

- Auswärtiges Amt (2000a): „Auswärtige Kulturpolitik – Konzeption 2000“, Bonn/Berlin, <http://tinyurl.com/osygdku> [zuletzt abgerufen am: 9.11.2013].
- Auswärtiges Amt (2000b): „Forum: Zukunft der Auswärtigen Kulturpolitik“, Berlin, http://www.ifa.de/pdf/aa/akbp_zukunft2000.pdf [zuletzt abgerufen am: 2.12.2010].
- Birnkrant, Gesa (2011): Evaluation im Kulturbetrieb, Wiesbaden.
- Bortz, Jürgen/Döring, Nicola (2006): Forschungsmethoden und Evaluation für Human- und Sozialwissenschaftler, 4. Aufl., Heidelberg.
- Caspari, Alexandra (2004): Evaluation der Nachhaltigkeit von Entwicklungszusammenarbeit. Zur Notwendigkeit angemessener Konzepte und Methoden, Wiesbaden.
- Caspari, Alexandra (2009): „Rigorese Wirkungsevaluation – methodische und konzeptionelle Ansätze der Wirkungsmessung in der Entwicklungszusammenarbeit“, in: Zeitschrift für Evaluation, Jg. 8, Heft 2, 2009.
- Cook, Thomas D./Campbell, Donald T. (1979): Quasi-Experimentation: Design and analysis issues for field settings, Chicago.
- Cronbach, Lee Joseph (1982): Designing Evaluation of Educational and Social Programs, San Francisco.
- Cronbach, Lee Joseph/Furby, Lita (1970): „How Should We Measure ‚Change‘ – or Should We?“, in: Psychological Bulletin, 74, 68-80.
- Dubiski, Judith/Ilg, Wolfgang (Hg.) (2008): Evaluation Internationaler Jugendbegegnungen. Ein Verfahren zur Auswertung von Begegnungen, Berlin u. a.
- Fuchs, Max /Liebald, Christiane (Hg.) (1995): Wozu Kulturarbeit? Wirkungen von Kunst und Kulturpolitik und ihre Evaluierung, Remscheid.
- Gad, Daniel (2014): Die Kunst der Entwicklungszusammenarbeit. Konzeptionen und Programme einer auswärtigen Kulturpolitik nordischer Staaten, Wiesbaden.
- Goethe-Institut (2016): Kultur wirkt. Mit Evaluation Außenbeziehungen nachhaltiger gestalten. Eine Broschüre des Goethe Instituts unter Mitwirkung von Prof. Dr. Dirk Baecker, Birg A. Clevers, Dr. Cornelia Dümcke, Dr. Kerstin Eckstein, Prof. Dr. Max Fuchs, Dr. Ulrich Fuchs, Mike van Graan, Dr. Sonja Hegasy, Dr. Vera Henefeld, Elke Kaschl Mohni, Astrid Kurzeja, Charles Landry, Aurea Leszczynski Vieira Gonçalves, Tina Lierheimer, Prof. Dr. Birgit Mandel, Prof. Dieter Mack, Dr. Ute-Marie Metje, Anke Schad, Jutta Schmidt, Prof. Dr. Michael Schönhuth, Dr. Jörg Schumacher, Tino Sehgal, Fabian Schwan-Brandt, Prof. Dr. Martin Tröndle, Andres Veiel, Dr. Michael Wimmer. Überarbeitete Version, München.
- Hampel, Annika (2015): Fair Cooperation: Partnerschaftliche Zusammenarbeit in der Auswärtigen Kulturpolitik, Wiesbaden.
- Hellstern, Gerd-Michael/Wollmann, Hellmut (1984): Handbuch der Evaluierungsforschung, Wiesbaden.
- Hellstern, Gerd-Michael (1995): „Evaluierung der Kultur. Wie und Wozu? Trends und Ansätze“, in: Max Fuchs/Christiane Liebald (Hg.) (1995): Wozu Kulturarbeit? Wirkungen von Kunst und Kulturpolitik und ihre Evaluierung, Remscheid, 142-153.

- Hennefeld, Vera (2008): Evaluation als Instrument der kulturpolitischen Steuerung. Methodische Überlegungen am Beispiel der AKBP, Saarbrücken. [CEval-Arbeitspapiere: 13]
- Hennefeld [geb. Schneider], Vera (2007): „Evaluation als Instrument der kulturpolitischen Steuerung. Methodische Überlegungen am Beispiel der AKBP“, in: Kulturmanagement und Kulturpolitik, Berlin u. a.
- House, Ernest R. (1993): Professional evaluation. Social impact and political consequences, London u. a.
- Kuckartz, Udo (2008): Qualitative Evaluation. Der Einstieg in die Praxis, Wiesbaden.
- Maaß, Kurt-Jürgen (2007): „Evaluation und Qualitätssicherung in der Kulturpolitik: Frühjahrstagung des Arbeitskreises i. G. ‚Evaluation von Kultur und Kulturpolitik‘“, in: Kulturpolitische Mitteilungen (2007), Hagen, 69.
- Maaß, Kurt-Jürgen (2011): „Aktuelle Herausforderungen der Auswärtigen Kulturpolitik“, in: Thomas Jäger/Alexander Höse/Kai Oppermann (Hg.), Deutsche Außenpolitik. Sicherheit, Wohlfahrt, Institutionen und Normen, 2. Aufl., Wiesbaden, 584-602.
- Patton, Michael Quinn (1990): Qualitative evaluation and research methods, Newbury Park u. a.
- Perrot, Anne-Catherine de/Wodiunig, Tina (2008): Evaluieren in der Kultur: warum, was, wann und wie? Ein Leitfaden für die Evaluation von kulturellen Projekten, Programmen, Strategien und Institutionen, Zürich.
- Reade, Nicolà (2008): Konzept für alltagstaugliche Wirkungsevaluierungen in Anlehnung an Rigorous Impact Evaluations. Erprobung der Durchführung im Rahmen von GTZ Unabhängigen Evaluierungen, Saarbrücken. [CEval-Arbeitspapiere: 14]
- Rossi Peter H./Freeman, Howard E. (1993): Evaluation. A systematic approach, Newbury Park u. a.
- Schneider, Wolfgang (2008) (Hg): Auswärtige Kulturpolitik. Dialog als Auftrag – Partnerschaft als Prinzip, Essen.
- Schneider, Wolfgang (2010): „Cultural Diplomacy. Einbahnstraße, Sackgasse, Kreisverkehr, oder? Risiken und Nebenwirkungen einer Kulturentwicklungspolitik“, in: Jürgen Wilhelm (2010) (Hg.), Kultur und globale Entwicklung, Berlin, 86-93.
- Schneider, Wolfgang /Gad, Daniel (2011): Kultur und Entwicklung – Ein neuer Akzent in der Vermittlungsarbeit am Goethe-Institut. Pilotprojekt zur kulturpolitischen Forschung im Handlungsfeld „Kultur und Entwicklung“, Abschlussbericht, Institut für Kulturpolitik der Stiftung Universität Hildesheim.
- Schneider, Wolfgang/Kaitinnis, Anna (Hg.) (2016): Kulturarbeit in Transformationsprozessen: Innenansichten zur „Außenpolitik“ des Goethe-Instituts, Wiesbaden.
- Stockmann, Reinhard (2000): „Wirkungsevaluation in der Entwicklungspolitik“, in: Vierteljahrshefte zur Wirtschaftsforschung 69 (3), 438-452.
- Stockmann, Reinhard (2006): Evaluationsforschung. Grundlagen und ausgewählte Forschungsfelder, 3. Aufl., Münster.
- Stockmann, Reinhard (2007): Handbuch zur Evaluation. Eine praktische Handlungsanleitung, Münster/München u. a.

AUSWÄRTIGE KULTUR- UND BILDUNGSPOLITIK MESSEN?

Stockmann, Reinhard (2007b): „Evaluation als Instrument der kulturpolitischen Steuerung“, in: Friedrich Looock (Hg.), Kulturmanagement und Kulturpolitik, Stuttgart u. a.

Stockmann, Reinhard /Meyer, Wolfgang (2010): Evaluation. Eine Einführung, Op-laden u. a.

Thierau, Heike/Wottawa, Heinrich (1990): Lehrbuch Evaluation, Bern u. a.

Weigl, Aron (2016): Auswärtige Kulturpolitik für Kinder. Künstlerisch-ästhetische Bildung als Herausforderung transkultureller Beziehungen, Wiesbaden.

Eröffnung neuer Forschungsfragen

Auswärtige Kulturpolitik als Forschungsgegenstand zwischen Politik-, Sozial- und Kulturwissenschaften

Claire Saillour

Der transdisziplinäre Ansatz zur Untersuchung der Auswärtigen Kulturpolitik, den Wolfgang Schneider am Institut für Kulturpolitik in Hildesheim betreibt und bei seinen Studierenden fördert, produziert Erkenntnisse, die die traditionellen politikwissenschaftlichen Analysen der Außenpolitik bereichern. Er eröffnet neue, praxisnahe und wissenschaftlich relevante Forschungsfragen. Davon können sowohl die Sozialwissenschaften als auch die Politikwissenschaft profitieren.

Auswärtige Kulturpolitik als Gegenstand der Internationalen Beziehungen

Außenpolitik ist traditionell Gegenstand der Disziplin der Internationalen Beziehungen (IB). Als Bestandteil der Außenpolitik wird Auswärtige Kulturpolitik allerdings eher am Rande der IB-Forschung und der Politikwissenschaft berücksichtigt. Soweit Kultur einen Platz innerhalb der Disziplin der IB findet, erfolgt der Diskurs unter den epistemologischen, theoretischen Voraussetzungen der Disziplin der IB. Er ist damit inhaltlich und methodisch von vornherein auf eine bestimmte, die Disziplin der IB kennzeichnende Perspektive beschränkt. Diese Perspektive wird nachfolgend näher erläutert. Anschließend wird der „Hildesheimer Ansatz“ gegenübergestellt und verdeutlicht, dass er der IB unbekanntes, für die Erfassung der Auswärtigen Kulturpolitik aber aufschlussreiche Perspektiven bietet.

Eine erklärende Disziplin

Die Disziplin der Internationalen Beziehungen ist aus der Politikwissenschaft entstanden. Sie funktioniert wie diese mit erklärenden Paradigmen der Weltordnung, des Realismus (teils in einer neorealistischen Variante), des Liberalismus und des Konstruktivismus. Diesen Paradigmen kommt deshalb eine zentrale Rolle zu, weil sich die IB grundsätzlich als eine erklärende Wissenschaft versteht. Generell folgt die Forschung der IB den Prin-

zipien des methodologischen Rationalismus (Karl Popper). Schematisch betrachtet gibt es dabei drei Erklärungsmodelle zur Weltordnung: erstens die Suche nach Macht/Überleben, zweitens die Verwirklichung der Interessen nationaler Akteur*innen und drittens Identität. Es geht darum, das Verhalten von Staaten, Regierungen und anderen Akteur*innen des internationalen Systems anhand der vorstehend skizzierten Prinzipien zu erklären. Die Forschung zur Außenpolitik bildet insoweit keine Ausnahme: Es geht darum, Außenpolitik zu erklären (vgl. Brummer/Oppermann 2014).

Der zentrale Akteur: der Staat

Traditionell ist der Staat der Hauptakteur innerhalb der internationalen Beziehungen. Dementsprechend ist die Forschung der IB auf den Staat fokussiert. Mit der Entwicklung des liberalen und auch des konstruktivistischen Paradigmas wurde allerdings die „Blackbox“ des Staates geöffnet und auch die Rolle nicht-staatlicher Akteur*innen beleuchtet sowie die Relevanz infra- und suprastaatlicher Interessen deutlich gemacht. Die Forschung zu zivilgesellschaftlichen Akteur*innen, insbesondere zu kulturellen Akteur*innen und Netzwerken, bleibt innerhalb der Disziplin der IB aber nach wie vor marginal.

Kulturarbeit spielt in der Außenpolitik vieler Länder eine Nebenrolle. Dies spiegelt sich konsequenterweise auch in der IB-Forschung vieler Länder wider: Die akademische Forschung kann nur begrenzt einen Gegenstand untersuchen, der innerhalb des untersuchungsgegenständlichen Bereichs (hier: der Außenpolitik) kaum relevant ist. Soweit Kultur innerhalb der IB-Forschung überhaupt eine Rolle einnimmt, geschieht dies auf zweierlei Weise:

1. Kultur – verstanden als „kollektive Identität“, als Reihe kollektiv geteilter Werte und Normen – wird als Erklärung für politische Entscheidungen, Staatsverhalten und Kooperationsverhalten (vgl. die Arbeiten von Alexander Wendt) oder als Erklärung für die Weltordnung (vgl. Samuel Huntington) herangezogen. Kultur wird in diesem Zusammenhang begriffen als eine statische Blackbox, eine Aneinanderreihung von Charakteristika oder als Selbstbild und Selbstverständnis bestimmter Gruppen (Entscheidungsträger*innen, Netzwerke, Staaten). Jedenfalls gilt Kultur in all diesen Ansätzen als eine unabhängige Variable, die die Weltordnung oder einen Teil davon zu erklären vermag.
2. Soweit internationale Kulturarbeit oder auswärtige Kulturpolitik und Kulturdiplomatie als Forschungsgegenstand betrachtet werden, geschieht dies unter Zugrundelegung der machtgeprägten Be-

grifflichkeiten der Disziplin der IB – sprich: Kunst und Kultur werden gesehen als ein globales Instrument im Wettbewerb um „Soft Power“, als eine Ressource, mit der sich im globalen Wettkampf um Attraktivität Einfluss gewinnen lässt (vgl. insb. die Arbeiten von Joseph Nye). Insbesondere im angelsächsischen Raum wird Kulturarbeit gleichgesetzt mit Kommunikationsarbeit (vgl. „strategic communication“ und die Arbeiten von Nicholas Cull oder Cynthia Schneider) und globale Künstler*innen werden als Staatsressource zum „sanften Einflussmittel“ auf fremde staatliche und zivilgesellschaftliche Akteur*innen begriffen. Innerhalb dieser zweckorientierten Sichtweise der IB wird die eigentliche Aktivität der Kulturvermittlung – die Auswärtige Kulturpolitik (AKP) – empirisch nicht näher betrachtet. Sofern AKP etwa im deutschsprachigen Raum zur abhängigen Variablen wird, steht häufig die Sprachpolitik (vgl. Andrei/Rittberger 2015) im Fokus der Beobachtung. Die Sprachpolitik ist von Konzepten und Praxen geprägt, die gut zu den herkömmlichen Konzepten der IB passen: Machtpolitik, Soft Power und Einflussnahme in der wettbewerbsgeprägten internationalen Ordnung. Viele Arbeiten, die die Kulturarbeit als Gegenstand der Außenpolitik analysieren, widmen sich bspw. der politischen Konstellation des Kalten Krieges und untersuchen die Bedeutung von kulturellen Produkten (von Coca-Cola bis hin zu Jazz-Tourneen) für die Beeinflussung anderer Akteur*innen und die Durchsetzung eigener Interessen (oft auch mit Propaganda gleichgesetzt). In allen Fällen wird die Kultur als Mittel zum Zweck in einer konkurrenzgeprägten internationalen Ordnung betrachtet und von einem kulturellen Nullsummenspiel ausgegangen.

Internationale Kulturarbeit als Gegenstand der Forschung in Hildesheim

Unter der Leitung von Wolfgang Schneider werden im Gegensatz hierzu Arbeiten produziert, in denen die Kulturarbeit als eigenständiger Forschungsgegenstand wissenschaftlich ernst genommen wird. Diese Arbeiten beruhen auf zwei Annahmen, die neue Betrachtungen zur Auswärtigen Kulturpolitik ermöglichen: 1. Kulturschaffende und Mittlerorganisationen sind soziale Akteur*innen; 2. *Außenkulturpolitik* ist *Außenkulturpolitik*. Natürlich ist Auswärtige Kulturpolitik das Instrument, um die Ziele der Außenpolitik mit kulturellen Mitteln zu unterstützen. Der von Wolfgang Schneider geprägte „Hildesheimer Ansatz“ bietet jedoch einen sehr ausdifferenzierten Blick auf die Beforschung von AKP, da er Kultur in der Auswärtigen Kulturarbeit in seinen vielfältigen Dimensionen realitätsnah beobachtet.

In Hildesheim wird Auswärtige Kulturpolitik grundsätzlich als Kulturpolitik begriffen und in seiner Eigenständigkeit ernst genommen. Wenn die Beforschung der Internationalen Beziehungen die „Blackbox“ des Staates geöffnet hat (s.o.), dann öffnet das Institut für Kulturpolitik in Hildesheim die „Blackbox“ der Kulturarbeit in den Internationalen Beziehungen. Die Herangehensweise und die Methoden in Hildesheim sind dabei von epistemologischen Prinzipien gekennzeichnet, die die herkömmliche Analyse der Außenpolitik bereichern. Dies sind:

- Die Forschung der AKP versteht sich als eine **Wirklichkeitswissenschaft**. In Hildesheim wird Auswärtige Kulturpolitik in seiner Wirklichkeit erforscht; konkrete Projekte werden empirisch beobachtet, praxisnah untersucht, qualitativ ausgewertet. Auswärtige Kulturpolitik ist als Gegenstand der Forschung ein noch eher unentdeckter Bereich, in dem es viel Raum für neue Erkenntnisse gibt. Daher beruhen viele Arbeiten auf „Grounded Theorizing“ und es werden daher vielfältige Theorien und Methoden aus dem gesamten Spektrum der Sozial- und Kulturwissenschaften fruchtbar gemacht. Nur die Beobachtung empirischer Projekte und/oder die Befragung praxisnaher Akteur*innen ermöglichen das Verstehen und Gewinnen von Erkenntnissen.
- Die Forschung ist akteurszentriert. Die **Akteur-Netzwerk-Theorie** steht im Kern vieler Arbeiten in Hildesheim. Forschungsgegenstände der (Auswärtigen) Kulturarbeit sind weniger Institutionen und deren Leitlinien als vielmehr die Kulturschaffenden. In der Forschung zur Auswärtigen Kulturpolitik sind Kulturakteur*innen nicht nur nutzbringende Objekte einer Außenpolitik, sondern Subjekte, die in einer globalisierten Welt internationale Kulturbeziehungen aktiv mitgestalten.
- Wenn es um Kulturarbeit geht, so Wolfgang Schneider, gilt ein Hauptprinzip: „Auswärtige Kulturpolitik ist **Kulturinnenpolitik**“ (Schneider 2012: 47). In jedem Ort der Welt gestaltet sich Kulturarbeit mit Künstler*innen und Kulturvermittler*innen, die ein spezifisches, kulturpolitisch geprägtes Selbstverständnis von Kulturarbeit haben und vermitteln. Kurz: Kulturakteur*innen sind soziale Akteur*innen, Kulturarbeit ist eine soziale Praxis. Kultur ist, was Menschen tun, und nicht, was Menschen ausmacht oder Dinge zu erklären vermag. Allein dieses epistemologische Prinzip eröffnet neue Perspektiven für die Forschung zur Auswärtigen Kulturpolitik, weil es eine von der Disziplin der IB unbeachtete Facette in den Mittelpunkt rückt.

Auswärtige Kulturpolitik als Kulturpolitik und soziales Handeln: Eröffnung neuer Forschungsfragen

„Kulturpolitik lässt sich [...] mittels eines Methodenideals, das aus der Ökonomie stammt und Politikwissenschaft als primär empirische Sozialwissenschaft begreift, nur schwer wissenschaftlich beobachten“ (Heidenreich 2015: 442). Das Spektrum der erzielbaren Erkenntnisse hängt von der zuvor gewählten Methode ab. Der in Hildesheim vorherrschende transdisziplinäre, epistemologische und methodologische Ansatz, Auswärtige Kulturpolitik als Kulturpolitik zu betrachten, ermöglicht es deshalb, neue Forschungsfragen zu stellen und Wege zu neuen Erkenntnissen zu eröffnen, die im Übrigen auch für die Studie der Internationalen Beziehungen relevant sein können.

Der praxisnahe Fokus auf die Rolle der Kulturschaffenden und Mittlerorganisationen und die Aufhebung der in den IB üblichen Trennung von „Innenkulturpolitik“ und „Außenkulturpolitik“ ermöglichen es beispielsweise, kulturelle transnationale Dynamiken besser zu verstehen. Zwar gibt es bereits ein Forschungsfeld der transnationalen Beziehungen, ebenso wie die „neuen Akteur*innen“ der internationalen Beziehungen, die NGOs, halbstaatlichen Akteur*innen, Stiftungen, usw. schon Gegenstände von Forschungsarbeiten sind. Auch hat die Forschung zu den internationalen Kulturbeziehungen (nichtstaatlich) jüngst eine neue Aufmerksamkeit in der Geschichtswissenschaft bekommen (vgl. Chaubet/Martin 2011). In Hildesheim aber werden kulturelle Festivals, Kunstprojekte, zivilgesellschaftliche Kulturakteur*innen, die ausdifferenzierte Rolle der Goethe-Institute und der Kulturabteilungen der Botschaften als Partner*innen und Förder*innen aber auch als Vertreter*innen der Interessen der Bundesrepublik Deutschland, sowie europaweite Programme und ihre Auswirkungen in den Blick genommen. Dieser Fokus auf die verschiedenen Kulturakteur*innen ermöglicht eine Untersuchung der intrinsisch transnationalen Dynamik der Kulturarbeit, er ermöglicht den Blick auf transnationale Netzwerke und auf deren Entstehungsprozesse und deren Rolle innerhalb lokaler und transnationaler Transformationsprozesse. Nicht nur die Forschung, sondern auch die weiteren akademischen Aktivitäten des Instituts für Kulturpolitik in Hildesheim, wie z. B. die „Arts Rights Justice Academy“, liefern zudem wertvolle Erkenntnisse zur Frage, was transnationale Netzwerke sind, wie sie sich konstituieren und was sie bewirken. Die Zusammenarbeit mit Netzwerken wie Al Mawred, ICORN oder Ettijahat sind nur einige Beispiele der transnationalen Vernetzung, die in Hildesheim nicht nur erforscht, sondern auch vorangetrieben wird. Dieser praxisorientierte Ansatz ermöglicht eine akademische Flexibilität und eine Nähe zum Gegenstand, die neue Erkenntnisse liefern, die auch die IB-Forschung und -Theorie bereichern können.

Die Hildesheimer wirklichkeitswissenschaftliche Forschung ermöglicht darüber hinaus eine empirische Evaluierung auswärtiger kulturpolitischer Ansätze. Ein Anliegen der Forschung in Hildesheim ist es, die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit der AKP aufzudecken und dabei gegebenenfalls das Selbstbild und die Zielvorstellung der deutschen Akteur*innen (Botschaft – Goethe-Institute) durch Erkenntnisse aus der Praxis zu bereichern. Dieser Ansatz ermöglicht zum Beispiel die empirische Analyse von Entwicklungen der deutschen AKP-Programme und -Zielsetzungen, und zwar nicht nur durch dokumentenbasierte Analysen, sondern auch durch soziologisch-ethnologische Feldforschungsmethoden, die die praktische Komplexität der Zusammenhänge zwischen deutschen Akteur*innen und jenen aus der Zivilgesellschaft deutlich machen oder auch Inkompatibilitäten zwischen dem Selbstverständnis der Auslandsvertretungen und den politisch definierten normativen Zielen der AKP aufdecken. Der Fokus auf zivilgesellschaftliche Akteur*innen ermöglicht es zudem, die – bislang kaum erforschte – normative Frage nach der Rolle der institutionellen Akteur*innen der Kulturvermittlung und der Artikulation ihrer Aufgaben mit und in einer fremden Zivilgesellschaft zu stellen. Die hieraus ableitbaren Erkenntnisse und die normative Reflexion zur AKP würden sicherlich auch die IB-Forschung zur Außenpolitik und ihre Akteur*innen bereichern.

Die Forschung, die in Hildesheim betrieben wird, eröffnet schließlich auch für andere Wissenschaften neue Forschungsfelder: Kulturarbeit und Auswärtige Kulturarbeit sind auch ein soziales Feld. Viele Dimensionen der AKP fokussieren sich auf die Zusammenarbeit, auf Kooperation, auf Ko-Produktion, vorrangig mit Akteur*innen der Zivilgesellschaft, aber auch mit weiteren Partner*innen wie beispielsweise dem Institut Français oder dem British Council. Die Arbeit von Annika Hempel (2015) zur partnerschaftlichen Zusammenarbeit in der Auswärtigen Kulturpolitik Deutschlands in Indien lieferte beispielsweise sehr ausdifferenzierte Erkenntnisse zur Frage, was partnerschaftliche Zusammenarbeit kennzeichnen sollte und was in der Praxis, die diesem Ideal nicht immer gerecht wird, tatsächlich geschieht. Künftige Arbeiten könnten diese aufschlussreiche Studie weiterführen und die Verhältnisse zwischen Akteur*innen der AKP und zivilgesellschaftlichen, transnationalen Akteur*innen empirisch erforschen. Beispielsweise wäre eine Studie zum Einfluss der Rotation des Personals der AKP auf die Beziehungen mit zivilgesellschaftlichen Akteur*innen von großer praktischer Bedeutung. Auch in anderen relevanten, noch relativ unerforschten Forschungsfeldern könnte der „Hildesheimer Ansatz“ inspirierend wirken. So fehlt bislang eine praxisnahe, empirische Studie zur Zusammenarbeit der europäischen Akteur*innen der Auswärtigen Kulturpolitik. Die Zukunft der Clusters EUNIC, die – jetzt politisch geförderte – deutsch-französische Zusammenarbeit im Kulturbereich und auch

die Zukunft einer gemeinsamen europäischen AKP könnten von Hildesheimer Arbeiten zur Praxis dieser Kooperationen profitieren. Die Neigung zur Kooperation mit anderen europäischen Partner*innen, die praktischen Hindernisse solcher Kooperationen und allgemein das Verständnis der Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen europäischen Partner*innen sind Fragen, die für die heutige AKP hochrelevant sind und mit der Hildesheimer Methodologie gut untersucht werden könnten.

Zum Abschluss

Zum Abschluss möchte ich noch anmerken, dass die Forschung zur AKP, wie sie in Hildesheim betrieben wird, naturgemäß auch durch ihren Gegenstand geprägt ist, nämlich

- das in Deutschland gängige Selbstverständnis von Kultur als autonome Sphäre der Gesellschaft, und
- die (damit verbundene) Umsetzung der Auswärtigen Kulturpolitik durch die unabhängigen Mittlerorganisationen und das Selbstverständnis dieser Mittlerorganisationen als Akteur*innen der (Gast-) Zivilgesellschaft.

Diese zwei Eigenschaften sind spezifische Merkmale der deutschen AKP. Um dies zu erkennen, muss man sich nur die Ansätze der USA oder Frankreichs vor Augen führen, die beide andere Konzeptionen und Strukturen der „Public Diplomacy“ oder „L'action culturelle à l'étranger“ beinhalten. Die amerikanische und französische Forschung rund um den Gegenstand der Auswärtigen Kulturpolitik unterscheiden sich deshalb wesentlich von der deutschen Forschung. Die Hildesheimer Forschung zur Auswärtigen Kulturpolitik kann hier Brücken bauen. Sie bildet bspw. eine Basis für einen verstärkten deutsch-französischen Dialog zur Forschung über die Kulturvermittlung im Ausland. In einer Zeit, in der von der Politik mehr deutsch-französische Zusammenarbeit gefordert und gefördert wird, ist die empirische, praxisbezogene, akteurszentrierte Forschung zur französischen Kulturvermittlung im Ausland sowie der deutsch-französischen Zusammenarbeit in diesem Bereich von besonderer Relevanz.

Literaturverzeichnis

Andrei, Verena/Rittberger, Volker (2015): „Macht, Interessen und Normen – auswärtige Kulturpolitik und Außenpolitiktheorien illustriert am Beispiel der deutschen auswärtigen Sprachpolitik“, in: Kurt-Jürgen Maas (Hg.), Kultur und Außenpolitik. Handbuch für Wissenschaft und Praxis, Baden-Baden, 13-38.

- Brummer, Klaus/Oppermann, Kai (2014): Außenpolitikanalyse, München.
- Chaubet, François/Martin, Laurent (2011): Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain, Paris.
- Heidenreich, Felix (2015): „Zur Theorie der Kulturpolitik. Drei Dimensionen kulturpolitischen Handelns“, in: Zeitschrift für Politik, 62. Jg. 4/2015, 442-456.
- Hempel, Annika (2015): Fair Cooperation. Partnerschaftliche Zusammenarbeit in der Auswärtigen Kulturpolitik, Wiesbaden.
- Nye, Joseph (2004): Soft power. The means to success in world politics, New York.
- Schneider, Wolfgang (2012): „Paradigmenwechsel in der Auswärtigen Kulturpolitik? Das Amt und die Künste, die Mittler und die Vermittlung“, in: Kulturpolitische Mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der kulturpolitischen Gesellschaft, 137/II, 45-47.

Dilettieren im Dazwischen

Wie der Austausch zu den verschiedenen Konzepten *Médiation Culturelle de l'Art* und Kulturvermittlung zum Handlungsfeld beitragen kann

Melika Gothe

In ihrer Keynote „Drifting Methodologies. Gender, Medienwissenschaft und Gute Arbeit“¹ im Rahmen des 32. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums (FFK) im März 2019 regte die Medienwissenschaftlerin Katrin Köppert zum *Entlernen* in Lehre und Forschung an.

Ein *dilettantischer* Umgang mit Forschungsgegenstand und -praxis könne dazu beitragen Wissensstrukturen zu hinterfragen. Die Lehre, so die Vortragende, könne nach diesem Verständnis einen Raum schaffen, in dem die Hierarchien des Wissens stets aufs Neue ausgehandelt werden. Was mit diesem Ansatz schlussendlich einhergeht, ist die Infragestellung von Deutungshoheit(en).

Köppers tut dies bereits durch ihre Deutung des Begriffs des „Dilettierens“. Sie verwendet ihn nicht anders als gewohnt, sie spricht dieser Gewohnheit jedoch eine andere Bedeutung zu. Gewohnter Weise steht Dilettantismus am Anfang jedes Studiums und ihn gilt es – heutzutage in kürzester Zeit – in Professionalität zu verwandeln.

Mit dem Begriff des Studiums soll an dieser Stelle und aus Sicht einer Filmwissenschaftlerin nicht bloß auf die akademische Studienlaufbahn verwiesen werden, sondern im Sinne Roland Barthes' auf das „allgemeine Interesse“ (Barthes 1980: 48), die kulturell geprägte bedeutungsgenerierende Ausformung und Verarbeitung von Wahrnehmung.

„Dilettieren“ beschreibt laut Duden die „Handlung einer Person, die sich mit einem bestimmten (künstlerischen, wissenschaftlichen) Gebiet nicht als Fachmann [-frau], sondern lediglich aus Liebhaberei beschäftigt“ – „(abwertend) jemand, der sein Fach nicht beherrscht“ (Duden).

1 Die beiden Keynotes von Katrin Köppert und Tatjana Turanskyi „Drifting Methodologies: Gender, Medienwissenschaft und Gute Arbeit“ und „Dies ist unsere Welt, weil wir sie erschaffen“ fanden im Rahmen der Podiumsdiskussion „Feminismus in Filmpraxis und Medienwissenschaft“ am 07.03.2019 während des 32. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf in Potsdam statt.

Während Professionalität die Weitergabe, Ausführung und Sicherung eines institutionalisierten Wissens beinhaltet, birgt Dilettantismus Widerspruch, Zweifel und Subjektivität: denn der „dilettante“, so im Larousse erläutert, „s'abandonne à une occupation, à un art en amateur, pour son seul plaisir, [...] qui exerce une activité de manière fantaisiste“ (Der Dilettant gibt sich aus Liebhaberei und rein zum eigenen Vergnügen einer Beschäftigung, einer Kunst hin [...], die er auf willkürliche, unkonventionelle, ja frei erfundene Art und Weise ausführt) (vgl. Larousse). Dilettantismus, wie das von Barthes beschriebene „Punctum“ provoziert, „c'est ce hasard qui [...] *me point*“ (Barthes 1980: 49).

Die kulturelle Verwendung von Begriffen und Wörtern, aus denen Denk- und Handlungskonzepte hervorgehen, stellt eine zentrale Erfahrung im deutsch-französischen Austausch des Forschungsfeldes *Médiation Culturelle de l'Art* und Kulturvermittlung dar. Was häufig als Übersetzung der gleichen Praxis anmutet, bringt zwei Ansätze und Zugänge zur Auseinandersetzung mit künstlerischen und kulturpolitischen Phänomenen zum Ausdruck. Allein die begrifflichen Unterschiede von *Kultur* im Deutschen und *culture* im Französischen verweisen auf die Komplexität der Übersetzungsleistung, die die Forschenden durchgängig auszuhandeln haben.

Ausgehend von der Idee des *Dilettierens* soll im Folgenden darauf eingegangen werden, inwiefern der interkulturelle Austausch zwischen den Instituten in Marseille und Hildesheim zu einer Durchlässigkeit in der wissenschaftlichen und ästhetischen Praxis beitragen kann, um abschließend dessen kulturpolitischen Mehrwert festzuhalten.

Ogleich das Handlungsfeld der Kulturvermittlung/*Médiation Culturelle de l'Art* unterschiedliche und teils weitreichende Bereiche kultur-(politischen) Schaffens erfasst, soll sich im Folgenden auf das künstlerische Werk sowie die Rolle des*der Vermittler*in konzentriert werden.

Liebhaberei und Kulturbetrieb

Leistet man nun folgende Übersetzungsarbeit und überträgt die Idee des *Dilettierens* auf die künstlerische Produktion, lässt sich ein Kunstverständnis beschreiben (oder ein Anspruch), das Kunstwerke als Formen unmittelbarer Anschauung von Gegenwärtigkeit begreift. Letztere verweisen nicht auf eine ihnen vor- oder nachgelagerte Welt, vielmehr wohnt ihnen ein ästhetischer Selbstzweck (*son seul plaisir*) inne, der sich als individueller Ausdruck der Urheber*innen im Hier und Jetzt manifestiert. Deren Schaffen ist sicherlich nicht nur, aber auch nicht minder von bestimmten Neigungen, Tendenzen und von Leidenschaft geprägt (Liebhaberei). Die Filmemacherin Juanita Onzaga beschreibt diesen Prozess wie folgt:

„Creating is issued out of a fermented flow of conscious and not-so-conscious ideas and forms, images and sounds, own experiences and imagined situations, lights and shadows which can't risk to be tamed. In the vulnerability of a new born idea, I give it the freedom of just being, without defining it.“ (Onzaga 2019)

Das *Dilettantische* der Kunst ist dieser Fluss bewusster und nicht so bewusster Ideen. Die Freiheit, die letztere brauchen, um sich zu entwickeln, besteht in einer unvoreingenommenen Perspektive, die durch das künstlerische Werk auf die Welt und durch die Betrachter*innen auf das Werk eingenommen wird.

Es geht also nicht darum, künstlerische Qualität in Abrede zu stellen oder das Entlernen künstlerischer Fähigkeiten zu fordern, sondern eine Perspektive zu beschreiben, die, unabhängig von Intentionen, Konventionen und Machtstrukturen, Gültigkeit besitzt und die ästhetische Wahrnehmung, das „Punctum“ in den Fokus rückt. „Wir nehmen hier keine *andere* als die Welt der sinnlichen Objekte wahr“, erläutert Martin Seel diese Auffassung in seiner „Ästhetik des Erscheinens“, „aber wir nehmen sie durchaus *anders* wahr: mit einem gesteigerten Gefühl für das Hier und Jetzt der Situation“ (Seel 2007: 14).

Eine solche Rezeptionshaltung, so der Philosoph weiter, dürfe sich jedoch nicht auf die Kunst allein beschränken:

„Natürlich ermöglichen die Werke der Kunst häufig eine dichtere Erkenntnis; sie können Wissen vermitteln, ebenso wie ihre Wahrnehmung oft ein besonderes Wissen verlangt. Und natürlich operiert die Kunst vielfach mit Elementen des Scheins, sie figniert Zustände, denen außerhalb dieser Fiktion keine Realität entspricht. Aber ein tragendes Element auch der Wahrnehmung der Werke der Kunst – und darum ein günstiger Anfangspunkt auch ihrer Theorie – ist die Aufmerksamkeit für die phänomenale Individualität ihrer Gebilde.“ (Seel 2007: 15)

Kulturvermittlung, so wie sie in Hildesheim und Marseille praktiziert wird, erweitert „Kunstvermittlung als Vermittlung der Künste oder als Vermittlung künstlerischer Techniken und Verfahren“ um einen Zugang, der „auch kulturelle Phänomene im weiteren Sinne umfassen [kann] wie Formen von Alltagskultur oder etwa die Initiierung (inter-)kultureller Bildungsprozesse“ (Universität Hildesheim 2019). *Médiation Culturelle de l'Art* wird als eine Kompetenz verstanden, die in verschiedenen Bereichen und Phasen des Kulturbetriebes Anwendung findet.

Mit dieser Kompetenz lassen sich Strategien, Ziele, Wirkungen, Strukturen und Vorgehensweisen kultureller und künstlerischer Praxis und ihrer Akteur*innen untersuchen, hinterfragen, kontrollieren und entwickeln.

Dem Hildesheimer Modell entsprechend ist Kulturvermittlung „nicht etwas, das zu den künstlerischen Produktionen nachträglich hinzutritt, sondern muss aus den künstlerischen Prozessen und aus der Gestaltung des Verhältnisses zwischen künstlerischer Produktion und Rezeption heraus gedacht werden“ (Universität Hildesheim 2019).

In einer zunehmend internationalen, interdisziplinären (Forschungs-) Realität leistet der interkulturelle Austausch Übersetzungsarbeit, überträgt Konzepte oder harmonisiert Prozesse. Der gemeinsame Blick auf Phänomene, die nicht gemeinsam begrifflich oder konzeptuell erfasst werden können, erweitert aber auch das Spektrum der möglichen Erfahrungen und Wirklichkeiten oder zeigt Grenzen des einen oder anderen Ansatzes auf.

Indem die interkulturelle Perspektive in einem ersten Moment den eigenen Standpunkt erfahrbar macht (und damit die eigene Subjektivität), lenkt sie den Blick auf die Konditionen, die diesen konstituieren. Zugleich fördert der interkulturelle Austausch die Fähigkeit, Distanz davon zu nehmen bzw. dessen bedingte Gültigkeit zu erkennen und andere Formen von Wirklichkeit zuzulassen. „Sobald wir hierauf achten, kommt es nicht auf die Fixierung eines *Soseins*, sondern auf ein Spiel von *Erscheinungen* an – wir nehmen die empirische Welt im Glanz ihrer konstitutiven *Unterbestimmtheit* wahr“ (Seel 2007: 14).

Auf diese Weise entsteht eine Sensibilität für Machstrukturen und ihre Alternativen sowie die Durchlässigkeit von Formen, Konzepten und Strategien. Eine Haltung, die in aktuellen Diversitätsdiskursen und in Transformationsprozessen zunehmend an Bedeutung gewinnt.

Um feministische Filme zu machen, so die Filmemacherin Tatjana Turanskyj in ihrem Beitrag zum 32. FFK, bedarf es auch entsprechender Strukturen. Vermittlungskompetenz besteht darin, diese Strukturen zu schaffen und Prozesse zu gestalten, die das *Dilettantische* im Kulturbetrieb nicht zu zähmen versuchen, sondern stimulieren und letzteren in seiner „phänomenalen Fülle“ (Seel 2007: 17) sichtbar machen.

Es geht nicht (mehr) darum, so der Anstoß von Kathrin Köppert, Machtverhältnisse, Strukturen und Rollenbilder zu analysieren und zu dekonstruieren, sondern vielmehr darum, sie zu „entlernen“. Dies gilt nicht nur für den Dreischritt in der künstlerischen Praxis – Produktion, Präsentation und Rezeption –, sondern auch für Forschung, Lehre und Lernen.

„When we define something as black or white, we’re excluding the possibility of it being grey. While if we define something as grey, it can be almost white and almost black, depending on the mood which we look at it from.“ (Onzaga 2019)

Die Erfahrung von Mehrdeutigkeit, die mit der interkulturellen Perspektive einhergeht, schafft Freiräume, die es als Vermittler*in zugänglich zu machen gilt.

Subjektivität und Störung

Wie oben bereits angedeutet, geht aus interkulturellem Austausch nicht umgehend etwas Neues hervor. Vielmehr stellt er eine Begegnung dar, die den Raum zwischen Eigenem und Fremden erfahrbar macht, zwischen schwarz und weiß, sicht- und unsichtbar, innen und außen.

Internationale Beziehungen und Begegnungen bestimmen unsere heutige Realität und interkulturelle Kompetenzen sind aus den Lebensläufen (junger) Akademiker*innen nicht mehr wegzudenken. Nichtsdestotrotz äußert sich der Beitrag, den der Austausch zwischen den Forschungseinrichtungen in Hildesheim und Marseille leistet, insbesondere in der Ausbildung (und Bildung ist hier als stetiger, dynamischer Prozess zu verstehen) vielseitiger „Vermittlerpersönlichkeiten“, wie es im Studienprofil heißt (vgl. Universität Hildesheim 2019).

Interkulturelle Erfahrungen stellen, sofern sie nicht umgehend neutralisiert, verweigert oder ignoriert werden, Transformationsprozesse dar, die sich zuallererst im erfahrenden Subjekt selbst vollziehen. Sie werfen es auf die Gegenwärtigkeit seines eigenen Standpunktes zurück. Sie machen das Subjekt in all seiner Heterogenität zum Bezugspunkt.

Die nachhaltigste Erfahrung als Studierende*r zwischen den beiden Instituten, zwischen zwei Systemen und Konzepten zu driften, stellt wohl die Qualifikation dar, sich in einem Raum des Dazwischen bewegen zu können. Mit dem Begriff des Driftens sei auf einen Modus der Wahrnehmung verwiesen, der es ermöglicht, das Dazwischen ebenso wie zuvor den Dilettantismus anders als gewohnt zu betrachten und sein konstruktives Potenzial zu nutzen, d. h. es weder überwinden, noch sich darin einrichten zu wollen. Vielmehr lässt sich damit ein Raum beschreiben, der sich begrifflichen Kategorisierungen und Kartografierungen entzieht. „Drifting occurs, whenever I do not respect the whole“ (Barthes 1975: 18).

Die Vermittlerpersönlichkeit wird sich auf Grundlage dieser Erfahrung ihrer persönlichen Involviertheit gewahr, von der sie nicht zu lösen ist und die unweigerlich in ihre kulturpolitische Praxis einfließt.

Kulturvermittlung bietet demnach kein lehr- oder lernbares Schema, sie entspricht den kulturpolitischen Konstellationen ihrer jeweiligen Realisierung und der Interaktion ihrer Akteur*innen. Ästhetische Wahrnehmung kann nicht, wie zuvor gefordert, vollkommen unvoreingenommen stattfinden, denn, so erinnert auch Seel, „wir sind ja sozialisierte und kulturierte Individuen, [...] wir bringen unser Können und Wissen, unsere Unterscheidungen und Ansichten in alle Augenblicke dieser sinnlichen Wachheit mit“ (Seel 2007: 24f).

Die interkulturelle Erfahrung stärkt dadurch zugleich das Bewusstsein für (die eigenen) Grenzen und steigert das Gespür für die Widersprüche

kultureller Praxis, wissenschaftlicher Auseinandersetzung sowie der Begrifflichkeiten und Konzepte, mit denen diese zu erfassen versucht werden. Wie eingangs erwähnt, besteht eine der Forschungsleistungen des Austauschs zwischen Hildesheim und Marseille in den ständigen Übersetzungsleistungen der Forschenden. Übersetzung ist hier nicht als Wiedergabe einer Aussage mit anderen Mitteln zu verstehen, sondern als kollaborativer Dialog, der die oben genannten Widersprüche und Mehrdeutigkeiten zum Gegenstand macht. So wie Juanita Onzaga in ihren Filmen dokumentarische Beobachtungen mit fiktiven Elementen zusammenfließen lässt und damit den Erfahrungsraum ihrer Protagonist*innen und Zuschauer*innen erweitert, liegt die Kompetenz und Verantwortung der Vermittlerpersönlichkeit darin, ihr Handlungsfeld so zu gestalten, das auch andere darin agieren und dazu beitragen können. Auf diese Weise leistet Vermittlung einen Beitrag zu Diversität und Solidarität. Dies betrifft die Zusammensetzung von Produktionsteams oder Fördergremien sowie die Frage, wessen Bilder und Stimmen in aktuellen künstlerischen Produktionen sichtbar und hörbar sind, ebenso wie die Entscheidungen, welche Perspektiven in Forschung und Lehre vermittelt werden und wer daran beteiligt wird.

Indem diese Haltung sich jeder Aneignung entzieht, macht sie die Vermittler*innen zu driftenden Störfaktoren, die die ständige Vergegenwärtigung von Machtstrukturen und Übersetzung von Wahrnehmungsmodellen fordern.

Auf die Frage, wie ein solches Vermittlungsmodell politisch handlungsfähig ist, sei abschließend geantwortet:

„In a present world of frontiers and walls, of permanent divisions in categories, races, nations and colors.[sic.] My only possible state of being as a political act and creative motor is to dissolve any imaginary border or separation. And this, in the largest sense as possible. [...] Defining oneself's creative action is only possible with a word that embraces and includes its possible contrary. HYBRID.“ (Onzaga 2019)

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland (1975): *The Pleasure of the Text*, New York.
- Barthes, Roland (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris.
- Bibliographisches Institut GmbH (Duden): „Dilettant“, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Dilettant> [zuletzt abgerufen am: 31.3.2019].
- Larousse: „dilettante“, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dilettante/25568> [zuletzt abgerufen am: 31.3.2019].
- Onzaga, Juanita (2019): „Personal Politics of Freedom: to the Unknown“, <http://cargocollective.com/juanitaonzaga/filter/Documentary/PERSONAL-POLITICS-OF-FREEDOM> [zuletzt abgerufen am: 31.3.2019].

DILETTIEREN IM DAZWISCHEN

Seel, Martin (2007): Die Macht des Erscheinens, Frankfurt am Main.

Universität Hildesheim (2019): „MA Kulturvermittlung“, <https://www.uni-hildesheim.de/fb2/studium/kultur-studiengaenge/masterstudiengaenge/ma-kv/> [zuletzt abgerufen am: 31.3.2019].

Intersections of politics and culture

Towards a cultural policy of decoloniality

Nora Amin

Since the first decades of the twentieth century and until now, the German society has been always confronted with questions of otherness. Although the expressions might have changed, the otherness was – and still is – an issue present throughout the critical wars and the societal transformations within Germany. More recently the German society has formulated its new terminology regarding “the inclusion of the others” as expressed in the term “diversity”. Therefore “diversity” has been used to point out to a certain non-uniformity, while pointing all the way to a certain definition of German identity of “German-ness”. Today’s German cultural sphere and social fabric cannot be disconnected from each other, moreover today’s cultural policy cannot be examined without consideration of the German concepts of identity and of the other.

If cultural legislations and policies are dividing and distributing cultural services and rights, thus creating a space for typical German citizens, and another space for those who are not defined as such, those very legislations and policies are following a certain concept that guides them towards identifying who is a “typical German” and who is not (meaning who fits under the umbrella of “diversity”). For how can one define what is diverse without defining what is uniform, and how can one decide what is the “other” without defining what is the “same”. The guidelines or concepts that define what needs to be “included”, stipulate as well what is the norm. For to think of what one can “include”, is also to think of what is “inside” and what is “outside”, and to define oneself as a stipulator/legislator of identity and of otherness.

The Universal Declaration of Human Rights stipulates that everybody has the equal right to participate in culture. This participation can take the shape of either the right to produce culture, or the right to receive cultural services. The concept of cultural justice is the foundation of such equality of rights when it comes to cultural creation and reception. The constitutional legislations of culture in each country are supposed to go hand in hand with the foundations of human rights conventions and declaration. Therefore it is not acceptable to see that censorship still exists in some countries as an official department of the ministry of culture, it is as well strange to see that some societies that adopt the concepts of equality still discriminate between certain forms of cultural production. Considering some forms of art and cultural

production as inferior than others, or as “not modern enough” or as “undeveloped”, could be seen as a kind of cultural discrimination that is embedded in specific vision that entitles itself to decide what art is and what identity is. This specific vision is not far away from racism and fundamentalism.

When the legislator takes special measures to define the hierarchy within artistic production, he/she is also deciding – from a position of political power – what is art. While art is very relative and subjective, arts’ legislations and policies should remain as relative, and with a big distance towards absolute thinking and the categorisation of human creativity. The other facet of such strict categorisation is the divisions and labelling of citizens. Thinking of a German citizen from a Turkish origin as belonging to a specific community can somehow be a pretext to “exclude” this citizen from the social fabric, and therefore make the deformed attempt of bringing him/her back under the label of “inclusion”. Inclusion is primarily based on exclusion. Labelling cultural productions, arts and artists as part of “inclusion” is equally labelling them as “others”, “othering” them. Instead of confronting the major issue that Europe and Germany is dealing with now – which is the decline of the white uniformity and conformity in their societies –, legislators are creating new labels and categories to encage everybody who is outside of their concept of whiteness and identity. While the German society is currently living one of the richest opportunities for growth and transformation – economically and culturally –, a fundamentalist system of thinking within the political power forms takes place, a major threat to such opportunity, basically reversing it into a weakness, a danger that has to be contained.

It is necessary to look at the cultural policy of Germany now through the lens of re-understanding what “German”, and what culture within Germany are. This understanding can no longer follow the same old equation of a “same” and “stable” culture. There is no sameness and there is no stability. The core of culture now is that it is continuously transforming and totally open. This core can be extended to the human, social, and societal conditions of our world today. The notions of supremacy and of nationalism will no longer hold within the world of today. The essence of equality and humanness within the Universal Declaration of Human Rights must create the foundation anew to understand today’s world of armed conflict and of displacement. If we rely on this foundation and on its philosophy, we may be able to see that no one can “own” the culture now, nor define its periphery, no one can stipulate that this is the “owner/dweller”, and that is the “other/newcomer”. After all, human identity has become so incredibly complex and multi-layered to the extent that it is impossible to look at concepts of “otherness” except as part of the domain of coloniality and its extended history.

It is worth noting that when it comes to discussing cultural policy today, many of us focus on arts organisations, producers, artists, public and private sectors, therefore we focus on the service providers and tend to neglect the public, the audiences, and the overall beneficiaries. By doing so we seem to create an unhealthy imbalance which has impact on the policies that are being created – or not created – to support the beneficiaries/audiences. To place the focus on one end of the cultural operation and service, and diminish the attention given to the other end is to think in unequal terms, considering the “receiver” as a mere passive entity. Although there has been some recent attention given to outreach and audience development in the theatre world, we are still lacking a solid policy that addresses all the residents of Germany in large. Such policy would put a lot of effort into welcoming and attracting audiences from all ages, social and educational backgrounds, and economic status. It would be driven by a will to celebrate togetherness, and led by an understanding that cultural services are a right for all. A right that challenges the stereotypes and clichés of the so-called regular type of arts’ beneficiaries, or the traditional image of theatre goers being the white economically privileged persons. To change and to expand the scope of our understanding and expectation of theatre goers is also to change and develop our arts’ production and knowledge sharing. Hence balancing the focus in cultural policy making between service providers and service receivers is also a healthy procedure to support the development of artistic productions and breaking their stigmatisation. To work towards a policy of open doors is to work towards a creative process of producing performances and concerts that are able to grow, transform and connect to everybody.

While human movement and connection are renewing today’s world and culture, and moving arts beyond colonial powers, cultural policy is obliged to meet the human equality and de-colonise its system of legislation and operation from colonial thinking. The current potential openness of our cultural world today is one great possibility to move on towards decolonising the arts, hence decolonising knowledge. The ultimate is not to see that one position in a certain arts organisation is reserved for a person from “migrant background”, but rather to see that racist and colonial thinking has been erased from today’s value system and behaviour. The labelling of “inclusion” and “diversity” may have been initiated in the first place to amend past failures, and to force change, yet those special measures can easily help the colonial and racist thinking to get comfortable because there is no pressure to make change since there is now a specific position dedicated to “diversity”, and therefore no need for big or fundamental change. Change becomes replaced by one or two positions dedicated to people representing “diversity”. Those positions may help the unfair status-quo to keep going, extend its life instead of changing it.

Cultural diversity in theatre

Immigration and German cultural policy

Özlem Canyürek

Since the mid-2000s, promoting cultural diversity has been one of the primary focuses of the cultural policy discourse in Germany. This engagement is related to two consecutive procedures in the cultural policy and political fields. An essential aspect of the advocacy for diversity is interlinked with the ratification of the UNESCO 2005 Convention for the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions. Cultural diversity is the principal cultural policy paradigm since Germany endorsed the UNESCO 2005 Convention in 2007.

Prior to this development, the enactment of the Immigration Act in 2005 brought about the public acknowledgement of Germany as a destination of immigration. Hence, the cultural integration of immigrants gained importance for the first time. In 2006, the federal government announced that integration was a cross-policy task at all political levels (cf. Bendel 2014: 6). With this declaration, policymakers recognised that integration is rather a complex process linked to cultural identity. Thus, taking measures related to immigration has become one of the main tasks of cultural policies at all levels (cf. Council of Europe 2016).

According to the Federal Statistical Office (Statistisches Bundesamt), every fifth person has a migrant background in Germany. (The term “with a migrant background” is a problematic categorisation, for discussion; cf. Schneider 2011; Sharifi 2011; Terkessidis 2010). Together with the arrival of the people seeking refuge that peaked in 2015, immigration will continue to shape the social fabric of the country, and the concepts of cultural diversity and inclusion will perpetuate being at the forefront of the discussions.

This article takes the theatre scene as a place of departure in context to immigration and approaches the ongoing transformation/renewal debate in theatre from the conceptual relationship between cultural diversity and inclusion. It claims that the goal of promoting diversity is associated with the idea of inclusion. It explores how the key federal funding bodies incorporate cultural diversity, what diversity-related objectives implement and how immigrants are involved in this diversity discourse to shed light on the extent to which the notion of a more inclusive theatre takes immigrants into account.

Immigrants as new audiences

Although the national government has no jurisdiction in the cultural sphere, since the highly decentralised system appoints federal states (Länder) as the primary public actors of the cultural field, the Federal Government Commissioner for Culture and the Media (Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien) shapes the concept-based cultural policy indirectly through some of its institutions (cf. Schneider 2013: 42).

In the country profile document of the “Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe”, immigrants, cultural diversity and intercultural co-operation are dealt with together under one category and listed as one of the priorities of the national cultural policy (cf. Council of Europe 2016: 15). With the recognition of the migrant character of the country, immigrants are perceived as an essential component of diversity, and immigration is considered one of the social challenges that need to be tackled by cultural policies. Hence, within the last ten years, the funding institutions of the federal government established programmes aimed at immigrants and refugees. Although diversity is being addressed differently in the programmes and measures of these key funding actors, the main objectives of the additional subsidy programmes are to promote inclusion, to enhance cultural participation and integration and to develop intercultural understanding through dialogue and exchange.

One of the common perspectives in public funding is to reach out to immigrants as audiences. The Heimspiel Fund of the Federal Cultural Foundation (Kulturstiftung des Bundes) implemented between 2006-2012, is the first national programme that aimed to examine the role of (municipal) theatre (Stadttheater) and to attract new audiences to these institutions (cf. Kulturstiftung des Bundes 2006). The programme demanded the visibility of the everyday experiences of some social groups that were unfamiliar and overlooked by the municipal theatres. The project managers have to address specific social groups in their research and conception phase by visiting socially underprivileged city districts and conceptualise new artistic forms (cf. Kulturstiftung des Bundes 2011). Although the Heimspiel Fund did not explicitly target immigrants, the prerequisite of the programme was to encourage theatres to be involved with the social and urban realities of their cities, which substantially correspond to urban immigration. Among the 61 subsidised productions of 44 municipal and state theatres in 13 federal states, immigration, unemployment and poverty (both often linked with the migrant character of the localities) were the common issues addressed by the endowed projects.

Within the timeframe when the Heimspiel was introduced, dealing with social and political issues in public theatre was not familiar. The aim

of opening its doors to immigrant audiences was almost unheard of for many municipal theatres (cf. Bicker 2017). The Heimspiel to some degree introduced the notion that there is a certain inertia in the established theatres. This endeavour, however, remained limited to reaching out to new audiences; it did not stimulate a structural change in their organisational culture. As the migration researcher Mark Terkessidis claims, the public theatre system needs a comprehensive reform that includes diversifying the staff and audiences as well as diversifying the repertoire/programming (cf. Terkessidis 2010). These institutions have a certain “cultural environment (normative ideals, values, beliefs)” (Béland 2009) that maintains an exclusive structure. Here, the theatre system is understood as the domains of production, distribution, reception and context (cf. van Maanen 2009: 11). This “cognitive-normative framework” (Burns/Carson 2005) does not enable artistic workforce so-called “with a migrant background” to be part of the entire domain of the theatre system. The managing and artistic directors of the majority of the public theatres remain mostly middle-aged, male and native German. Hence, as in the case of the Heimspiel, immigrants are often the new target groups of the funding programmes as audiences. The paradox is how to achieve the goal of a diverse audience without addressing this rigid institutional framework that has a specific understanding of aesthetics in artistic production, which is produced and disseminated by the privileged ones? Theatre researcher Azadeh Sharifi points out where one of the significant problems is situated: These theatres want to create diversity within their audiences – a diversity which does not exist in their own structures (cf. Sharifi 2011: 324). In the absence of many voices in artistic production, the question of how to speak of a future-oriented municipal theatre remains unanswered.

Intercultural dialogue and exchange in theatre

In recent years, intercultural dialogue has become a widely used concept instead of the prescriptive norms of integration. Intercultural communication denies the superiority of the mainstream culture; it focuses on the mutual exchange of ideas.

In 2016, the Performing Arts Fund established a programme, the “Homebase – Theatre for the Coming Society”, around a time most policies started to utilise the concept of intercultural dialogue. Especially, after the peak of the so-called “refugee crisis”, intercultural funding programmes are created to promote dialogue between the diverse (cultural) identities. Intercultural work is however often understood as projects that aim to establish a dialogue between the majority of society and immigrant cultures. The underlying thought in introducing the concept of intercultural communica-

tion to dialogue is that bringing together people from various ethnic origins facilitates overcoming prejudices. In this thought, people seeking refuge or with a migrant background are perceived as representatives of some ethnic communities but not as individuals. This dialogue-based approach dismisses the individual aspects of identity and treats community identity as a fixed notion, not open to negotiation (cf. James 2008: 3). Conversely, interculturalism/interculturality emphasises the dynamic nature of identity and recognises that identity is multi-layered and takes different forms, which might vary within the different encounters with each other. The concept of interculturalism is more about the creation of a culture of openness which effectively challenges the identity politics and entrenchment of separate communities, based upon any notion of “otherness” (Cantle 2012: 142).

In this context, the Homebase adopted a dialogue-oriented approach to bring together artists with and without migration experiences, as well as those in exile to develop new narratives and artistic formats around diversity. The perception of the Performing Arts Fund on intercultural work is significantly different from the many public funding institutions. The fund continuously invests in the development of a diverse independent performing arts scene by engaging itself in searching for innovative artistic and aesthetic forms on socially relevant issues.

The fund subsidised intercultural theatre productions as well as the project-preparing research and conceptual phases where the focus was on dialogue and exchange. Through the Homebase, artists from various cultural backgrounds worked together and questioned often debated concepts, such as identity, belonging and homeland in a society marked by migration. The Homebase illustrated that it is equally essential to support research in the theatrical field in order to identify the issues and needs for achieving plurality in the nexus of the theatre. In this regard, one such research project highlighted that forming an artistic network is crucial for artists in exile. This four-month research was carried out with artists in exile living in Lower Saxony and revealed the difficulties they have been facing: Not being familiar with the cultural sphere and funding structure, not having access to information on training and professionalisation, opportunities and cooperation with the local theatre practitioners (cf. de la Chevallierie/Rzgar 2017).

A common approach of the subsidy programmes is to promote productions that aim to “empower” immigrants and refugees. On the contrary, a vital aspect of such intercultural exchange projects should be to support platforms where the participants are involved in projects on an equal footing, and that people with a migrant background or who have refugee status are the protagonists of the artistic production. In this sense, the Homebase was distinctive as it gave particular importance to the artistic cooperation between established ensembles and artists with migration and flight experiences. Migrant-

politan, a project of the Hamburg-based theatre Kampnagel, is a good example of such a platform subsidised by the Fund. The Migrantpolitan is a platform that brings different projects together under this label and produces various cultural activities within the Kampnagel. The Kampnagel is not involved with the staging of productions; however, it facilitates issues regarding funding, PR, marketing, and so on (cf. Aboura 2018).

In terms of valuing diversity and plurality of expressions and practices, the focus of the Homebase programme was promising, but the shortcoming of the fund was that it was designed only for a year. Commitment to diversity is an ongoing task that requires investing in a process. A programme that claims to support the new aesthetic perspectives for a plural theatre scene of the future should have a clear agenda with a long-term strategy and continuity in addressing inequalities regarding diversity.

Cultural integration and the issue of othering

Cultural integration of refugees is also among the priority objectives of the recent funding programmes. This goal is frequently interwoven with other objectives such as inclusion, cultural participation and cultural education. In this regard, special awards are given to projects that are produced with refugee amateur actors. The Innovation Award of the Fund Socio-culture (Innovationspreis Soziokultur) is one such award which is given in every two years as an additional incentive to cultural initiatives, centres and clubs mainly to support projects that contribute to social cohesion. The themes promoted by the innovation award range from the dialogue between cultures (2003), social exclusion (2011), inclusion (2013), flight and refugees (2017), and homeland (2019). The formulation of the selected subjects gives an idea about the perception of diversity. Here, the dialogue is again understood as an interaction between cultures. It is problematic to confuse individuals with cultures, as cultures cannot act or meet; they are dynamic systems of meaning (cf. Regus 2009: 38). People as individuals or communities with diverse identities are in communication with each other. This static understanding of culture fails to comprehend the complex nature of culture and encapsulates it into a national framework. It contributes to a deepening of the separatist view of “we” and “others”.

In 2017, the award promoted the cultural integration of refugees. The winner was a dance production, “KorresponDanSe”. According to the jury, the winning project was a good example of an integration of refugees into the German society in terms of successfully artistically implementing both social and cultural dimensions that facilitate encounters and exchange with the foreigners (cf. Fonds Soziokultur 2018). In this way of understanding, again there is an imagined society referred to as “German”, and it is per-

ceived as homogeneous; the newcomers are the foreigners, the others that are the subject of integration debates. Although there are well-formulated integration concepts with interesting approaches when we talk about integration, we are almost always talking about the deficits of those who do not (yet) meet standards (cf. Terkessidis 2008: 48). These standards can only be obtained by those who have cultural differences integrated or included to the society through specific measures. The conundrum of the conventional integration strategies is that they contradict the fundamental values of the cultural diversity paradigm. These strategies see the cultural differences as issues, whereas diversity discourse acknowledges them as the richness of society. Social problems are associated with the others who are in the course of inclusion. In this view, the starting point is always society as it should be, not society as it is (cf. Terkessidis 2010).

Furthermore, the concept of “encounter with the foreigners” differentiates a “we” that share a national identity from the “foreigners” who are culturally different strangers, and encounter with those strangers is assumed ultimately a different encounter with the ones who are part of this unified “we”. The production of the figure of the stranger is determined through the recognition of their differences (cf. Ahmed 2000), and the encounter with the strangers enables to reduce the potential risk of conflict caused by their presumed differences.

Achieving cultural diversity?

Cultural diversity is the panacea for tackling societal issues in a given society all around the globe. It is something to be valued, something to be celebrated. It enriches societies and communities; it contributes to social cohesion. Hence, it is advocated by international inter-governmental organisations, countries, policymakers, institutions, civil society organisations, and such.

Nevertheless, it has an ambivalent disposition. On the one hand, a remarkable significance is attributed to the notion of diversity because of its intrinsic value. On the other hand, it is offered as a formula to address social problems. It is regarded as a unifying phenomenon that its potential has not yet entirely unveiled. Hence, diversity is a point of destination, and it is conditional; it can only be obtained if the “issues and problems” are unravelled. The premise of diversity is that it recognises cultural differences as a positive engine and these differences further the sustainable development of societies. But differences still need to be the object of some handling, so that they can be part of society. Nirmal Puwar in “Space Invaders” claims that in policy terms, diversity has overwhelmingly come to mean the inclusion of the ones, marked as different (cf. Puwar 2004: 1). The addressee of diversity

and inclusion policies is often ethnic and religious groups. In the case of Germany, those are immigrant, and refugees that are not seen (yet) entirely belong to the “German society”; as the representative of “foreign cultures”, they are required to be included into this imaginary homogeneous culture.

Within the inclusion framework, cultural diversity moves away from the notion of cultural democracy. The arrival of the term “diversity” involves the departure of other (perhaps more critical) terms, including “equality”, “equal opportunities”, and “social justice” (cf. Ahmed 2012: 1). In the context to creating conditions for equal opportunities, we need to underpin the reasons causing inequalities. This means looking beyond the issue of the underrepresentation of some groups. It is assumed that, once we have more women and racialized minorities, or other groups, represented in the hierarchies of organisations, especially in the elite positions of those hierarchies, then we shall have diversity (cf. Puwar 2004: 1).

But how is it possible to achieve diversity without diagnosing the structural problems that maintain unequal access conditions for those marked as immigrants? When those become included differently through a set of hierarchies of inclusion (ibid.: 24), how can we talk about equality? How can we have diversity in cultural institutions if we disregard the role of the embodied system of ideas, values and norms in policy making that regulate and limit the access conditions for all? How can we embrace diversity if the existing legitimated institutional structures and frames remain the same? For having a plural theatre landscape that mirrors the diversity of the German population, policymakers first should sincerely test their commitment to cultural diversity by addressing these questions.

Bibliography

- Aboura, Anas (2018): Interview conducted by the author in Hamburg on 11th October 2018.
- Ahmed, Sara (2000): *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*, New York.
- Ahmed, Sara (2012): *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life*, Durham/London.
- Béland, Daniel (2009): “Ideas, institutions, and policy change”, in: *Journal of European Public Policy*, 16:5, 701-718.
- Bendel, Petra (2014): *Coordinating immigrant integration in Germany: Mainstreaming at the federal and local levels*, Brussels.
- Bicker, Björn (2017): Interview conducted by the author in Munich on 20th November 2017.
- Burns, Tom/Carson, Marcus (2005): “Social order and disorder. Institutions, policy paradigms and discourses: An interdisciplinary approach”, in: Ruth Wodak/Greg Myers (ed.), *A New Agenda in (Critical) Discourse Analysis*, Philadelphia, 283-311.

- Cantle, Ted (2012): *Interculturalism: The New Era of Cohesion and Diversity*, London.
- Council of Europe (2016): "Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe. Country Profiles: Germany", <http://www.culturalpolicies.net> [last accessed on: 17th September 2016].
- de la Chevallerie, Nina/ Rzgar, Khalil (2017): „Abschlussbericht Rechercheise zu geflüchteten professionellen Bühnenkünstler*innen in Niedersachsen/Bremen“, <https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2017/09/MEETINGPOINT.pdf> [last accessed on: 5th March 2017].
- Fonds Soziokultur (2018): "Innovation Award of the Socio-cultural Fund", <https://www.fonds-soziokultur.de/aktuelles/innovationspreis-2017.html> [last accessed on: 12th May 2018].
- James, Malcolm (2008): *Interculturalism: Theory and Policy*, London.
- Kulturstiftung des Bundes (2006): "Funding Principles of the Heimspiel Fund", <file:///C:/Users/New/Desktop/Hiemspiel%20Fond/Funding%20Principles.pdf> [last accessed on: 21st June 2015].
- Kulturstiftung des Bundes (2011): „HEIMSPIEL 2011. Theater, Workshops, Symposium in Kooperation mit dem Schauspiel Köln“, http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/kunst_der_vermittlung/archiv/heimspiel_2011.html [last accessed on: 21st June 2015].
- Puwar, Nirmal (2004): *Space Invaders. Race, Gender and Bodies Out of Place*, Oxford/ New York.
- Regus, Christine (2009): *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik–Politik–Postkolonialismus*, Bielefeld.
- Schneider, Wolfgang (2011) (ed.): *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpapier*, Bielefeld.
- Schneider, Wolfgang (2013): „Nadelstiche für's System Theaterkunst braucht Kulturpolitik“, in: *Stiftung Genshagen (2013): Plattform Theater-Darstellende Künste im Umbruch*, Genshagen, 38-44.
- Sharifi, Azadeh (2011): *Theater für Alle?: Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*, Frankfurt am Main.
- Terkessidis, Mark (2008): „Diversity statt Integration. Kultur- und integrationspolitische Entwicklungen der letzten Jahre“, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, Nr. 123/IV, 47-52.
- Terkessidis, Mark (2010): *Interkultur*, Berlin.
- van Maanen, Hans (2009): *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam.

What is the
difference
between
negotiation
and dialogue?

What exactly is meant
by being interested
in one another?

Will we ever
know what
hospitality
means?

Internationale Sichtweisen und Impulse

Kulturvermittlung und Médiation culturelle des arts im Dialog

Wolfgang Schneider im Gespräch mit
Gilles Suzanne

Theresa Bärwolff

(Übersetzung: Natalie Meissner)

Hildesheim-Marseille, eine deutsch-französische Kooperation mit Tradition

Die Globalisierung ist ein allumfassendes Phänomen, das zunehmend auch die Gestaltung und Vermittlung von Kunst und Kultur beeinflusst. Kulturpolitikforschung beutet deshalb auch, den internationalen Kontext zu berücksichtigen. Es geht darum, ein Gespür für die Vergleichbarkeit und die Nicht-Vergleichbarkeit der jeweiligen Zusammenhänge zu erlangen und auf dieser Grundlage bestehende Ansätze neu zu durchdenken und neue Ansätze zu formulieren. Der Fachbereich Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation der Universität Hildesheim und die Sektion Médiation culturelle des arts der Aix-Marseille Université bieten seit 2001 an beiden Hochschulen ein aufeinander abgestimmtes Lehrangebot an. Diese deutsch-französische Doppelausbildung ermöglicht den Studierenden den Erwerb der akademischen Grade Master of Arts im Studiengang Kulturvermittlung an der Universität Hildesheim und im Studiengang Master Arts spécialité Médiation culturelle des arts an der Aix-Marseille Université. Die Studierenden absolvieren ihr Studium zu gleichen Teilen an der deutschen und an der französischen Hochschule und werden während ihrer Auslandsphase von der Deutsch-Französischen Hochschule in Saarbrücken insbesondere finanziell unterstützt. Ihre Bereitschaft zu Flexibilität und Mobilität gepaart mit den erworbenen Sprach- und Kulturkenntnissen qualifiziert die Absolvent*innen auf besondere Weise für Tätigkeiten in den Bereichen internationale Kulturvermittlung, Kunst- und Kulturaustausch und Kulturmanagement. Neben dem gemeinsamen Masterstudiengang verbindet beide Hochschulen seit 2013 zudem ein deutsch-französisches Promotionskolleg, das u. a. die Möglichkeit einer Promotion im Cotutelle-de-thèse-Verfahren, d. h. einer parallel an der deutschen und französischen Universität betreuten Doppelpromotion, bietet.

Halbjährliche Treffen der am Programm beteiligten Studierenden und Lehrenden, die abwechselnd in Hildesheim und Marseille stattfinden, bilden eine wichtige Säule dieser universitären Kooperation. Sie halten den grenzüberschreitenden Austausch lebendig und dienen u. a. der Konzeption gemeinsamer Forschungsprojekte. Dabei spielt immer auch die Verständigung über Begrifflichkeiten, Gegenstände und Formate der Kulturvermittlung bzw. *Médiation culturelle des arts* eine wichtige Rolle. Dieser fortwährende Dialog kommt exemplarisch in den folgenden Gesprächsausschnitten zwischen Wolfgang Schneider und Gilles Suzanne, Programmbeauftragter der deutsch-französischen Studienvariante und *Maître de conférence* an der Aix-Marseille Université, zum Ausdruck. Der Austausch der beiden Wissenschaftler in Anwesenheit und mit den Studierenden des Doppelmasters fand im Rahmen eines deutsch-französischen Seminars am 31.10.2016 in Marseille statt.

Wolfgang Schneider, wie verstehen Sie den Begriff der Kulturvermittlung und welche Ziele werden damit verfolgt?

WOLFGANG SCHNEIDER: Ich versuche es auf eine Formel zu bringen, die bei uns eine mehrhundertjährige Tradition hat: Kultur gleich Bildung. Kultur gleich Bildung, weil es die Tradition bei uns in Deutschland ist, dass Kultur und das Verständnis von kulturellen Ausdrucksformen immer auch einen Bildungsaspekt mit sich bringen. Insofern ist das Ziel von Kulturvermittlung auch ein Bildungsziel. Das mag banal und grundsätzlich klingen, ist aber eine treffende Definition. Wir rekurrieren natürlich auf Friedrich Schiller – u. a. auf seine Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ – und auf das in diesem Zuge im 19. Jahrhundert geäußerte Verständnis von Theater als moralische Anstalt. In diesem Zusammenhang wird der Bildungsbegriff in dem Sinne erweitert, dass es letztendlich Werte sind, die vermittelt werden. Ich glaube das ist, wenn man es auf den Punkt bringt, nach wie vor auch noch ein Ziel der Kulturvermittlung. Auch wenn es nicht mehr so dezidiert genannt wird, so geht es in der Kulturvermittlung auch um Wertevermittlung.

Meinen Sie damit Bildung im Sinne von Aufklärung und dem Kant'schen Bildungsbegriff?

WOLFGANG SCHNEIDER: Ja, bezogen auf das Individuum und die allseits entwickelte Persönlichkeit. Ich kann erst dann sozusagen zum Menschen werden, wenn ich mir bewusst bin, wenn ich sehen kann, wenn ich hören kann. Ich würde das nach wie vor als eine ganz kluge Zielvorgabe sehen, weil es Bildung als Selbstermächtigung impliziert.

Gilles Suzanne, was sind die Ziele der Kulturvermittlung in Frankreich?

GILLES SUZANNE: In Frankreich verfolgt die Kulturvermittlung drei Ziele. Eine erste Variante der Vermittlung zielt darauf ab, ein größtmögliches Publikum an die universellen Werte der Kunst heranzuführen, ganz so, wie es unser ehemaliger Minister der Kultur, André Malraux, wünschte. Sie geht davon aus, dass gewissen Bevölkerungsgruppen die indiskutablen Werte der Kunst fremd sind. Um welche Werte handelt es sich? Hauptsächlich um Werte, die von Kunstgeschichte, Institutionen und Kritik anerkannt sind. Noch heute, obwohl sich diese höheren Werte der Kunst erweitert haben und sie nun auch mehr zeitgenössische Produktionen umfassen, von denen einige diskutiert werden und manche vielleicht diskussionswürdig sind, versucht dieses erste Ziel der Kulturaktionsidee und -praktik so viele Menschen wie möglich an Kunst anzunähern oder so gut wie möglich den Zugang von Bevölkerungsgruppen zu künstlerischen Produktionen zu fördern.

Das zweite Ziel der Praktiken und Gedanken der Kulturaktion äußert sich in den Worten, die Wolfgang Schneider benutzte, das heißt eine Vermittlung, die sehr von der deutschen Gedankenwelt geprägt ist – der von Kant natürlich, aber auch der von Hegel, Schiller und von Schelling. Und was besagt diese? Im Ganzen geht sie vom Gedanken aus, den man auch in der Literatur Goethes findet, den Sie kennen und der sich um die Idee der Bildung positioniert. Und in der Tat ist die Idee hier nicht, Personen an die höheren Werte der Kunst anzunähern, sondern sie so oft wie möglich mit künstlerischen Produktionen in Kontakt zu bringen in der Hoffnung, dass diese sie verändern. Diese Weise Vermittlung zu denken und zu praktizieren, ist eine Art von Gymnastik, die daraus besteht, sich mit Kunst so regelmäßig wie möglich zu konfrontieren, um besser zu werden. Das dieser Vermittlungsart eigene unterschwellige Denken liegt darin, dass die Beziehung zur Kunst den Schmelztiegel einer allgemeineren Beziehung zur Kultur, zur Zivilisation bildet. Das, was ihr mit dem Wort Kultur bezeichnet.

En France, la médiation répond à trois objectifs. Une première version de la médiation vise à initier le plus grand nombre à des valeurs universelles de l'art comme le souhaitait André Malraux, notre ancien ministre des affaires culturelles. Elle présuppose que certaines parties de la population sont à l'écart des valeurs indiscutables de l'art. Quelles sont ces valeurs? Principalement des valeurs qui sont reconnues par l'histoire de l'art, les institutions et la critique. Aujourd'hui, bien que ces valeurs supérieures de l'art se soient élargies, qu'elles recouvrent désormais des productions plus contemporaines, dont certaines sont discutées et peut-être pour certaines discutables, cette première visée de la pensée et de la pratique de l'action culturelle

cherche encore à rapprocher le plus possible de l'art ou à favoriser le mieux possible l'accès de populations aux réalisations artistiques.

Le deuxième objectif des pratiques et de la pensée de l'action culturelle se dit dans les termes que Wolfgang Schneider a utilisés, c'est-à-dire une médiation qui est très imprégnée de la pensée allemande. Celle de Kant, évidemment, mais aussi celle de Hegel, celle de Schiller, celle de Schelling. Et qui dit quoi? Qui, globalement, part de cette pensée, que l'on trouve aussi dans la littérature de Goethe, que vous connaissez, et qui se situe autour de l'idée d'auto-formation, de *Bildung*. Et, effectivement, l'idée est ici non pas de rapprocher des personnes des valeurs supérieures de l'art, mais précisément de les mettre en contact le plus souvent possible avec des réalisations artistiques dans l'espoir que ça les transforme. Il y a dans cette façon de penser et de pratiquer la médiation une sorte de gymnastique qui consiste à se confronter à l'art de la manière la plus régulière possible pour s'améliorer. L'idée sous-jacente propre à sorte de médiation consiste à penser que le rapport à l'art constitue le creuset d'un rapport plus général à la culture, à la civilisation. Ce que vous appelez *Kultur*.

Vielen Dank. Wir sehen also einige Parallelen, aber Ihnen zufolge gibt es eine dritte Zielsetzung. Welche?

GILLES SUZANNE: In Marseille, im Master *Médiation culturelle des arts*, versuchen wir, einen anderen Weg für die Vermittlung zu ersinnen. Wir gehen nicht vom Standpunkt aus, dass es einen Mangel in der Kultur oder einen Mangel in Bezug auf den Zugang zur Kunst gibt. Wir gehen vom Gedanken aus – den Sie zum Beispiel bei Adorno, einem weiteren Philosophen östlich des Rheins, finden können –, dass das Werk auf bestimmte Weise seine Evidenz, seine Selbstverständlichkeit verloren hat. Daraus resultiert, dass wir oft von den künstlerischen Dingen entfernt sind oder wir stellen uns die Frage, wie wir an sie herankommen. Es ist einfach so, dass wir heute den Sinn dessen, was Kunst ausmacht, verlieren. An dieser Stelle gehe ich an die Vermittlung aus ästhetischem Gesichtspunkt heran. Zunächst einmal ist die Frage zu klären, was Kunst heute ausmacht. Ich würde sogar sagen, dass im Laufe der Geschichte nicht alles Kunst auf die gleiche Art und Weise ausmachte oder aus ästhetischem Gesichtspunkt, dass nicht alle künstlerischen Produktionen auf die gleiche Art und Weise Kunst machen, und noch weniger, wenn man den Kontinent wechselt. Aus dieser Perspektive behandeln wir die Frage der Kunstvermittlung.

À Marseille, dans ce master en *médiation culturelle des arts*, on essaye d'imaginer une autre voie pour la médiation. Nous ne partons pas du constat qu'il y aurait un défaut dans la culture ou un défaut du point de vue

de l'accès à l'art. Nous partons de cette idée – que vous pouvez par exemple trouver chez Adorno, un autre penseur d'outre-Rhin – que l'œuvre a, en quelque sorte, perdu de son évidence. Ce qui fait que nous sommes souvent éloignés des choses artistiques ou que nous nous posons la question de comment nous allons pouvoir y accéder, c'est tout simplement que nous perdons le sens de ce qui fait art aujourd'hui. C'est à partir de là que j'aborde la médiation d'un point de vue esthétique. Il y a, pour commencer, une question à résoudre sur ce qui fait art aujourd'hui. Je dirais même que tout n'a pas fait art de la même manière dans l'histoire, ou, d'un point de vue esthétique, que toutes les réalisations artistiques ne font pas art de la même manière, encore moins d'un continent à l'autre. C'est dans cette perspective que nous traitons la question de la médiation des arts.

Welche Unterschiede weist diese Vision der Vermittlung gegenüber den beiden ersten Positionen auf?

GILLES SUZANNE: Die beiden ersten Positionen sind sich in einem Punkt einig. Sie definieren Gemeinschaft als gegeben. Wie gelange ich, indem ich mich selbst verändere – das wäre die Hegel'sche Art es auszudrücken – oder indem ich den Wert der Kunst entdecke – das wäre die hermeneutischere Version der Sache –, an die Vorstellung von Gemeinschaft bzw. an die Gemeinschaft selbst. Es handelt sich um einen Aspekt der Vermittlung, der die Vorstellung pflegt, dass man von Kunst ausgehend erfolgreich Gemeinschaft aufbaut, das heißt: Konsens, Gemeinsamkeit bilden. Sie finden diese Idee, Demokratie als Konsens zu denken, bei Habermas, versteht sich. Das ist genau der Punkt, an dem wir in Marseille auf der anderen Seite kampf-lustiger sind – „Foucault-ischer“ oder „Deleuze-ischer“. Wir ringen gern mit diesen Konsens- und Gemeinschaftsideen. Es scheint mir, dass das, was Kunst verhandelt oder die Beziehung zur Kunst, niemals die Gemeinschaft ist. Es ist nie die Gemeinschaft, so wie sie ist. Es ist immer die Gemeinschaft, wie sie werden kann. Dieser Gedanke findet sich bei Paul Klee, der ein Künstler ist. Sie finden ihn bei Kafka, der ein Autor ist. Sie finden ihn bei Gilles Deleuze, der ein Philosoph ist. Das heißt, die Gesellschaft ist immer im Werden, sie ist immer in der Zukunft, in dem was kommen wird (à venir – l'avenir). Sie ist nie schon komplett fertiggestellt in unserer Beziehung zur Kunst. Was will ich damit sagen? Was in der Kunst gemeinschaftlich eine Rolle spielt, ist immer die Thronbesteigung eines Volkes, die noch vermisst wird. Das bedeutet, dass in der ersten und zweiten Vision Kunst gleich Kultur ist. In der Variante der Vermittlung, so wie wir sie in Marseille versuchen zu begreifen, habe ich eher eine Vision von Kunst als Gegenkultur, als Kräfteverhältnis.

Les deux premières postures s'accordent sur un point. Elles se posent la question de la communauté comme donnée. Comment en me transformant moi-même – ça, ce serait une manière hégélienne de se le dire – ou comment en découvrant la valeur de l'art – ça, ce serait la version plus herméneutique de l'affaire – j'accède à l'Idée de la communauté, voire à la communauté elle-même... Nous sommes sur un versant de la médiation qui cultive cette idée qu'on va réussir, à partir de l'art, à construire de la communauté, c'est-à-dire à construire du consensus, du commun. Vous avez cette idée dans Habermas: une pensée de la démocratie comme consensus, s'entend. De l'autre côté, c'est là où, à Marseille, nous sommes plus belliqueux. Plus foucaaldiens ou plus deleuziens. Nous aimons bien ferrailer avec ces idées de consensus et de communauté. Il me semble que ce qui se joue dans l'art ou le rapport à l'art, ce n'est jamais la communauté. Ce n'est jamais la communauté en tant que ce qu'elle est. C'est toujours la communauté en tant que ce qu'elle peut devenir. Vous trouvez cette idée chez Paul Klee, qui est un artiste. Vous la trouvez chez Kafka, qui est un auteur. Vous la trouvez chez Gilles Deleuze, qui est un philosophe. C'est-à-dire que la communauté est toujours en devenir, elle est toujours à-venir. Elle n'est jamais totalement déjà fabriquée dans notre rapport à l'art. Qu'est-ce que je veux dire par là? Dans l'art, ce qui se joue de la communauté, c'est toujours l'avènement d'un peuple qui manque. Ça veut dire que Art = Culture dans les versions 1 et 2. Dans la version de la médiation qu'on essaye de penser à Marseille, j'ai plutôt une vision de l'art comme contre-culture, comme rapport de force.

Wolfgang Schneider, Sie möchten ergänzen?

WOLFGANG SCHNEIDER: Da würde ich gerne noch einmal nachfragen, Gilles, weil selbstverständlich ist auch ein deutsches zeitgenössisches Kulturverständnis sehr stark auf die Künste bezogen. Ihr nennt es ja tatsächlich *Médiation culturelle des arts*. Bei uns heißt es Kulturvermittlung und nicht Kunstvermittlung oder Vermittlung der Künste, weil vom Hildesheimer Verständnis aus – ich muss das jetzt tatsächlich einmal so unterbrechen – die Rezeption von einem breiteren Begriff von Kultur ausgeht und eben nicht von den Künsten. Eine Linie der Kulturvermittlung ist ja auch die: Wir haben ein Kunstwerk und wir haben ein Publikum und jetzt müssen wir dieses Kunstwerk an dieses Publikum vermitteln. Das ist eine sehr klassische, enge Idee, denn es sagt immer auch aus, dass die Kunst etwas ganz Besonderes, etwas Höheres ist, was sozusagen denen, die es nicht wissen und nicht können, gegeben werden sollte. Das ist eine ganz schwierige Definition und mit dieser Tradition müssen wir uns auch beschäftigen, wenn wir über Zugänglichkeit und all diese Fragen diskutieren.

Gilles Suzanne, könnten Sie uns Ihren Gedanken von der Kunst der Gegenkultur ein bisschen mehr erklären?

GILLES SUZANNE: Ich denke, dass sich Vermittlung verschiedene Fragen stellt. Die Frage, was Kunst ist. Dann stellt sie die Kulturfrage im anthropologischen Sinn des Begriffs. Was ist unsere Kultur? Und schließlich die Frage nach den kulturellen Praktiken, die sich so äußern: „Donnerstagabend gehe ich ins Kino“. Da sind wir selbstverständlich konkrete Themen, beschreibbare Phänomene. Es wird interessant, wenn die Vermittlung eine kritische Wendung nimmt. Sie beginnt also, uns zu befragen, was unsere zum Beispiel westliche, zeitgenössische, alltägliche Kultur aus uns macht, in dem Sinne wie unsere Kultur entscheidet, was ein Kunstwerk ist, was unsere Kultur ist und was unsere kulturellen Praktiken sind. Aus Sicht der Kunstkulturvermittlung besteht die Notwendigkeit, niemals die Gesellschaft, so wie sie ist oder zu sein scheint, zu akzeptieren, sondern zu versuchen, zu verstehen, wie in unserer Beziehung zu Kunst ein anderer Blick möglich wird, ein anderes Auge, ein anderes Ohr. Wie kann ich mich von dem unterscheiden, wie diese Welt mich fertigt. Was spielt eine Rolle in unserer Beziehung zu Kunst, in der Art, wie wir uns als Subjekt entwickeln, wie wir uns auf eine eigene Weise entwickeln? Wie erfinde ich eine Sichtweise, die nicht unbedingt jene ist, die mir die Gesellschaft mitgibt?

Je pense que la médiation se pose différentes questions. La question de ce qu'est l'art. Elle pose ensuite la question de la culture, au sens anthropologique du terme. Qu'est-ce que notre culture? Et, enfin, il y a la question des pratiques culturelles. Ce qui se dit: «Jeudi soir, je vais au cinéma». Là, nous sommes bien sur des objets concrets, des phénomènes descriptibles. Où cela devient intéressant, c'est lorsque la médiation prend un tour critique. Elle commence alors à nous interroger sur ce que notre culture, par exemple occidentale, contemporaine, quotidienne, fait de nous, au sens de comment notre culture décide de ce qu'est une œuvre, de ce qu'est notre culture ou nos pratiques culturelles? Il y a une nécessité, du point de vue de la médiation des arts, à ne jamais accepter la société telle qu'elle est ou semble être, mais à essayer de comprendre comment dans notre rapport à l'art un autre regard devient possible, un autre œil, une autre oreille. Comment puis-je être différent dans le monde tel qu'il me fabrique? Qu'est-ce qui se joue dans notre rapport à l'art de la manière dont nous nous construisons comme sujet, de comment nous nous construisons d'une manière singulière? Comment dans mon rapport à l'art je fabrique un regard qui n'est pas forcément celui que la société me transmet?

Wolfgang Schneider, welche Rolle spielt das Publikum, welche Rolle die Kunst in der Kulturvermittlung?

WOLFGANG SCHNEIDER: Auch hier würde ich mich gerne auf eine kurze und einfache Formel verständigen wollen. Diese Trennung zwischen Kunst und Publikum ist eine, die wir auch in der Architektur der Kultureinrichtungen wahrnehmen. Theater oder Konzertsaal sind immer unterteilt in Bühne und Zuschauerraum. Selbst ein Museum hat klare Strukturen: die Wände, da hängen die Bilder oder da stehen die Objekte und man steht davor oder im besten Falle darf man sich auch einmal setzen und darauf gucken. Die Frage, die uns in diesem Zusammenhang beschäftigt, ist die Frage der Partizipation. Hier differenzieren wir noch einmal zwischen Teilnahme und Teilhabe. Teilnahme ist der Besuch des Kinos oder einer Theater Vorstellung oder eines Konzertes. Teilhabe hingegen impliziert die kulturelle und künstlerische eigenkreative Aktivität. Also, ich singe mit oder wir alle tanzen zusammen oder wir eignen uns durch kulturelle und künstlerische Teilhabe auch ganz klassisch Kunstwerke an. Es ist ein kreativer Prozess dahinter. All das subsumieren wir unter das Stichwort der Partizipation und dies ist ein wichtiger Aspekt von Kulturvermittlung geworden. Es geht nicht um das Dozieren von der Kunst aus auf ein Publikum, sondern um eine Wechselwirkung, die eine komplexe Form der Aneignung darstellt.

Gilles Suzanne, was beobachten Sie in Frankreich in Bezug auf die Frage der Partizipation?

GILLES SUZANNE: Die Frage der Partizipation ist sehr wichtig in Frankreich. Sie ist in den Kultureinrichtungen wichtig. Erst seit kurzem findet eine Art Bewusstseinswerdung bei den Kulturschaffenden statt, die sie dazu führt, zu denken, dass es nicht mehr genügt, die Leute in die Kulturstätten einzuladen bzw. zu dem, was man ihnen anbietet. Die Kulturschaffenden haben begonnen, verschiedene Partizipationsmodalitäten zu erfinden. Selbstverständlich hat sich das auch durch die digitalen Mittel und gewisse Kunstformen entwickelt. Aber es ist auch durch die Idee gekommen, dass ein Interesse dafür besteht, die Leute mitmachen zu lassen, sie so mitmachen zu lassen, dass sie tatsächlich zu Akteur*innen werden. Die Partizipation ist heute auch ein Phänomen, das Fragen aufwirft. Durch seine praktischen Modalitäten stellt sich die Frage, was ein Kunstwerk ausmacht. Auch die Frage, was von dem*der Zuschauer*in bleibt, stellt sich. Ohne die Frage zu erwähnen, die darin bestünde, herauszufinden, ob es genüge, bei etwas mitzumachen, um Akteur*in zu werden. Oder auch die Frage, was aus den Kultureinrichtungen wird, zum Beispiel den Museen, die zu verstehen geben oder es auf gewisse Weise tun, dass es die Publikumsgruppen

sein würden, die entscheiden, was sich in den Sammlungen oder Vitrinen befindet. All das soweit, um Ihnen zu verdeutlichen, dass die Partizipation als Aktionsmodus eine sehr interessante, sehr dynamische Situation ist, über die wir uns aber trotzdem in Bezug auf die Vermittlungspraxis Fragen stellen sollten.

La question de la participation est très importante en France. Elle est importante dans les établissements culturels. Depuis très récemment, il y a une sorte de prise de conscience des acteurs culturels qui les conduit à penser que cela ne suffit plus d'inviter des personnes à venir dans des lieux culturels voir ce qu'on leur propose. Les acteurs culturels ont commencé à inventer différentes modalités de participation. Évidemment, c'est également venu avec les moyens numériques et certaines formes artistiques. Mais c'est venu aussi avec cette idée qu'il y a un intérêt à faire participer les gens, à les faire participer en les rendant véritablement acteurs. La participation, aujourd'hui, c'est également un phénomène qui pose question. À travers ses modalités pratiques la question se pose de ce qui fait œuvre. La question de ce qu'il reste du spectateur se pose aussi. Sans parler de la question qui consisterait à savoir s'il suffit de participer à quelque chose pour en devenir acteur. Ou bien encore de la question de ce que deviennent les établissements culturels, par exemple des musées, qui laissent entendre ou font en sorte que ce soient les publics qui décident de ce qui se trouve dans les collections ou dans les vitrines. Tout ça pour vous dire que la participation comme mode d'action est une situation qui est très intéressante, très dynamique, mais qui doit néanmoins nous interroger du point de vue de la pratique de la médiation.

Wie sehen Sie das Publikum?

GILLES SUZANNE: Da kann ich Ihnen ganz einfach antworten. Das Publikum existiert nicht. Das Publikum, das ist ein Konzept, eine Vergegenständlichung, eine weltfremde Vorstellung. Es ist eine historische Konstruktion – aus dem 18. Jahrhundert. Vor dem 18. Jahrhundert war es etwas komplett anderes, Publikum zu sein als nach der Aufklärung, das was Kant und die Aufklärer beigetragen haben zu dem, was es bedeutet, Publikum in unserer Gesellschaft zu sein. Von einem kritischen Standpunkt aus betrachtet, gehe ich davon aus, dass es nicht als gegeben existiert. Und aus einer praktischen Perspektive scheint mir, dass wir ein großes Interesse daran haben, zu denken, dass das Durchführen einer Vermittlung eines künstlerischen Gegenstandes bedeutet, Konditionen zu ermöglichen oder zu schaffen, in denen man Publikum werden kann. Wie kann ich die Bedingungen schaffen, in denen eine Betrachtung möglich wird? Wie schaffe ich die Bedingungen,

damit ein Auge möglich wird und nicht zwangsläufig das gleiche Auge, das zum Beispiel die Filmindustrie fabriziert? So versuche ich mir diese Frage zu stellen. Nicht etwa aus soziologischer Sicht über die Art wie das Publikum sozial strukturiert ist, sondern aus ästhetischer Perspektive. Welches Auge schlägt mir dieses kinematografische Werk vor oder welches Ohr bietet mir jenes Musikstück an? Es geht vielleicht darum, die Konditionen zu schaffen, damit der*die Zuschauer*in sich davon befreien kann, was die Kultur aus ihm*ihr macht. Die Vermittlung schlägt einen Blick vor, der mir erlaubt, den von der Gesellschaft, von der Filmindustrie, von den Medien angebotenen Blick in Frage zu stellen. Die Kunstkulturvermittlung ist etwas, was Publikum schafft, wie eine Fabrik der Zuschauer*innen, nicht die Ansprache an ein vorher festgelegtes Publikum, an eine*n vorgefertigte*n Zuschauer*in.

Je peux vous répondre simplement. Le public n'existe pas. Le public, c'est un concept, une réification, une vue de l'esprit. C'est une construction historique. Ça date du XVIIIe siècle. Avant le XVIIIe siècle, être public, c'était totalement différent de ce que l'Aufklärung, de ce que Kant et de ce que les Lumières ont apporté sur ce que c'est d'être public dans notre société. D'un point de vue critique, je considère que ça n'existe pas comme donnée. Et d'un point de vue pratique, il me semble qu'on a un intérêt majeur à penser que faire la médiation d'un objet artistique, c'est rendre possible, ou créer les conditions dans lesquelles on peut devenir public. Comment puis-je créer les conditions dans lesquelles un regard devient possible? Comment je crée les conditions pour qu'un œil soit possible, et pas forcément le même œil que celui que fabrique, par exemple, l'industrie du cinéma? C'est comme ça que j'essaie de me poser la question. Non pas d'un point de vue sociologique sur la manière dont le public est structuré socialement parlant, mais d'un point de vue esthétique. Quel œil me propose telle œuvre cinématographique ou quelle oreille me propose telle pièce musicale? C'est peut-être créer les conditions pour que le spectateur sorte de ce que la culture fait de lui. La médiation propose un regard qui me permet de prendre à contrepieds le regard que la société me propose, que l'industrie du cinéma me propose, que les médias nous proposent. La médiation culturelle de l'art, c'est quelque chose qui est de l'ordre de la fabrique du public, de la fabrique du spectateur, pas de l'adresse à un public préétabli, à un spectateur préconstitué.

Wolfgang Schneider, welche aktuellen Herausforderungen sehen Sie im Feld der Kulturvermittlung?

WOLFGANG SCHNEIDER: Ich würde noch einmal auf das Verhältnis von Kultur und Bildung rekurrieren wollen, weil wenn man das unter kulturpolitischen und bildungspolitischen Gesichtspunkten sieht, ist es die große Herausforderung, wie Kunstbetriebe und Schule zusammenkommen. Ich könnte jetzt von 50 Programmen erzählen, die das seit Jahr und Tag in Deutschland versuchen: einerseits Schulen zu öffnen, andererseits Kultureinrichtungen zu öffnen. Einerseits Kultur in der Schule zu verankern, andererseits sozusagen eine Kulturvermittlungsschule innerhalb der Theater, der Konzerthäuser, der Museen, der Kinematheken etc. zu verankern. Die große Herausforderung ist es, die Kulturlandschaft mit all ihrer Infrastruktur mit der Bildungslandschaft zusammenzubringen und zu einem integralen Bestandteil zu machen. Im Grunde genommen beschäftigen wir uns seit Jahrzehnten mit Projekten und Programmen, aber kommen nicht wirklich voran. Und wenn sich unsere Gesellschaft in Deutschland als Kulturstaat versteht, nicht als Kulturnation, als Kulturstaat, wo der Staat eine Verantwortung und eine Verpflichtung in der Förderung von Kunst und Kultur sieht und damit auch in der Förderung von Kunst und Kulturvermittlung, dann verstehe ich nicht, warum das nicht auch im Bildungskonzept selbstverständlich ist. Also entweder diese Gesellschaft steht dazu und sagt, es ist klasse, dass wir so viel Theater haben oder Theater möglich gemacht wird, und klasse, dass man fast in jeder Stadt mittlerer Größe mehrere Museen hat, wo man Kunst begegnen kann, und geht dann auch den Schritt, diese Beziehung schulisch zu verankern. Im Falle der Schulfächer Kunst und Musik geschieht dies ja auch, aber eben nur ausschnittsweise in diesen Segmenten.

Wie könnten wir an diesem Punkt weiterkommen?

WOLFGANG SCHNEIDER: Es gab da einen wunderbaren deutschen Philosophen namens Walter Benjamin, der 1928 ein Programm eines proletarischen Kindertheaters geschrieben hat. In einem Satz ist die Idee folgende: Wir machen aus allen Schulen ein Theater. Wir kündigen die Schulstunden auf, wir kündigen das Verhältnis Lehrer*in-Schüler*in auf und wir kündigen dieses System der Leistungsorientierung auf. Aber die Themen und das, was vermittelt werden soll, das bleibt alles, nur machen wir es spielerisch. Ich erwähne das hier, weil es sich dabei um eine sehr radikale Form der Kulturvermittlung handelt und auch die Frage aufwirft, wie ich als Erwachsene*r Kindern gegenüber Kultur vermittele. Was habe ich eigentlich für eine Position? Diese Reflektion ist, glaube ich, auch im universitären Kontext sehr wichtig. Wir können uns hier auf Augenhöhe verständigen,

aber spätestens, wenn Sie, liebe Studierende, dann rausgehen und in den Institutionen Kulturvermittlung betreiben, ist es eine wichtige Frage, wie Ihre Rolle den Kindern und Jugendlichen gegenüber ist.

Und in Frankreich, Gilles Suzanne, was sind die aktuellen Herausforderungen und Baustellen der Kulturvermittlung?

GILLES SUZANNE: Die Herausforderungen der Kulturvermittlung sind zahlreich. Einige sind schon alt. Man kann sie folgendermaßen benennen: die Demokratisierung der experimentellsten Kunstbeziehungen wie auch der geförderte Zugang zu Kunst- und Kultureinrichtungen. Aus Sicht dieser Einrichtungen, wie auch jener der künstlerischen Produktion übrigens, bleibt auch noch viel zu tun bezüglich der Entwicklung oder der Diversifikation der Publikumsgruppen und der Kreuzung der kulturellen Praktiken. Man muss auch die Anerkennung der Kunstkulturvermittlung als zentraler Beruf im Kunst- und Kulturbereich erwähnen. Und man muss außerdem darauf hinarbeiten, dass die Kulturaktion als entscheidende kulturelle Funktion anerkannt wird – in gleicher Weise wie das künstlerische Schaffen, der Vertrieb oder die Kommunikation, zum Beispiel bezüglich der institutionellen Anerkennung, der Kulturpolitik und der Finanzierung. Was an sich schon eine Herausforderung ist. Andere Herausforderungen sind jünger. Sie betreffen zum Beispiel die Entwicklung der Praktiken, die mit den neuen Technologien, der Gruppenintelligenz oder auch Partizipationsprozessen zu tun haben. Mehr aber noch, glaube ich, dass die wesentliche Baustelle der Kunstkulturvermittlung ihre Neudefinition aus epistemologischer Sicht betrifft. Ich will sagen, dass es unerlässlich ist, die Modelle zu extirpieren, zu beseitigen, die aus der Kommunikationstheorie kommen und die zu lange der Kunstkulturvermittlung die Rolle zuteilten, kulturdefizitären Publikumsgruppen den Sinn künstlerischer Werke zu enthüllen oder zu erklären. Man muss die Kunstkulturvermittlung als Praktik neu bewerten, soweit gehend, um aus Kunstproduktionen neue Lebensmöglichkeiten oder disziplinlosere Subjektivierungsmodi zu machen. Zusammenfassend: Praktiken, die unsere Sinne den visuellen oder auditiven Kulturmehrheiten entreißen und die unsere Subjektivität von der herrschenden Normopathie entpflichten.

Les défis de la médiation culturelle des arts sont nombreux. Certains, sont anciens. Ils peuvent se dire en termes de démocratisation des réalisations artistiques les plus expérimentales comme en termes d'accès favorisé aux établissements culturels et artistiques. Du point de vue de ces établissements, comme des productions artistiques, d'ailleurs, il reste également beaucoup à faire en termes de développement ou de diversification des pu-

blics et de croisement des pratiques culturelles. Il faudrait aussi évoquer la reconnaissance de la médiation culturelle de l'art en tant que métier central du champ culturel et artistique. Et, plus encore, faire en sorte que l'action culturelle soit reconnue comme une fonction culturelle cruciale. Au même titre que la création, la diffusion ou la communication. Par exemple, en termes de reconnaissance institutionnelle, de politique culturelle et de financement. Ce qui est un défi en soi. D'autres défis sont plus récents. Ils concernent, par exemple, le développement de pratiques qui ont trait aux nouvelles technologies, à l'intelligence collective ou encore aux processus de participation. Mais plus encore, je crois, que le chantier primordial de la médiation culturelle de l'art concerne sa redéfinition d'un point de vue épistémologique. Je veux dire qu'il est devenu impératif de l'extirper des modèles issus des théories de la communication qui lui ont trop longtemps assigné pour rôle de dévoiler ou d'expliquer le sens des réalisations artistiques à des publics culturellement déficitaires. Il faut réévaluer la médiation culturelle des arts en tant que pratique à même de faire des productions artistiques de nouvelles possibilités de vie ou des modes de subjectivation plus indisciplinés. Des pratiques, en somme, qui arrachent nos sens aux cultures visuelles ou auditives majoritaires et qui désassujettissent nos subjectivités de la normopathie ambiante.

Die Autonomie der Kultur

Kulturpolitik und die öffentlich-zivile Partnerschaft¹

Milena Dragičević Šešić

(Übersetzung: Jelena Pržulj)

Der vorliegende Aufsatz geht von der These aus, dass das System der Kultureinrichtungen in Serbien, das seit Mitte des 19. Jahrhunderts bis heute ausgebaut wurde, das Gebiet Serbiens ungleichmäßig vernetzt und somit auch die diversen Bereiche von Kultur und Kunst ungleich abdeckt, während jedoch für Besagtes erhebliche öffentliche Mittel sowohl aus der Staatskasse wie auch auf lokaler Ebene zur Verfügung gestellt werden. Aufgrund von verschiedenen Maßnahmen im Rahmen der Kulturpolitik ist dieses System meist ineffizient (Einschränkungen bei der Beschäftigung, fehlende Möglichkeiten der Entlassung, politische statt fachlicher Leitung, unzureichende Evaluierung usw.).

Würde die derzeitige Kulturpolitik einen Übergang aus der „institutionellen Logik“ in die organisatorische Logik (Einführung strategischer Gutachten, Planung, Auswertung, fachkundige Leitung usw.) fördern oder aber die Ausarbeitung einer Strategie für Partnerschaft, Vernetzung, Ressourcenteilung und gemeinsames Handeln der Kultureinrichtungen mit Einrichtungen der Zivilgesellschaft sowohl innerhalb der Kultursphäre als auch mit allen Vertreter*innen des gesellschaftlichen Aktivismus (Menschen- und Frauenrechte, soziale Gerechtigkeit, Multiethnizität usw.) unterstützen, könnte sich auch das Bild von einem trägen und ineffizienten Kultursystem ändern.

Die Kulturpolitik in Europa, wie auch ihre Theorie und Praxis, hat mehrere Phasen durchgemacht: von einer staatlich verwalteten Kultur, charakteristisch nicht nur für die sozialistische Welt, sondern auch für Frankreich, ja sogar für Deutschland (wo die Kultur von den Ländern, d. h. den regionalen Behörden geleitet wurde), über einen Prozess der Entstaatlichung der Kultur, als die Verwaltung auf parastaatliche Instanzen wie etwa Kunsträte übertragen wurde (Großbritannien, die skandinavischen Länder), bis hin zur zeitgenössischen, demokratischen Kulturpolitik der Beteiligung, bei

1 Forschungsarbeit im Rahmen des Projekts Nr. 178012 an der Fakultät für dramatische Kunst Belgrad mit Unterstützung des Ministeriums für Bildung, Wissenschaft und technologischen Fortschritt der Republik Serbien.

der das Entscheidungsverfahren, obwohl in unterschiedliche Ämter und Behörden des öffentlichen Sektors integriert, in großem Maß auf der Einbeziehung zahlreicher Akteur*innen und „Delegierten“ basiert – diese sind Fachleute sowohl aus dem öffentlichen als auch dem zivilen und privaten Sektor. Auf diese Weise werden die traditionell eingerichteten Verhältnisse zwischen Staat/Nation und Kunst weiterentwickelt, indem sie nicht mehr nur Konzepte zur Bewahrung und Förderung der Nationalkultur umfassen, sondern sich vor allem auf den Ausbau eines aktiven Kulturlebens und einer aktiven Kulturpraxis auf dem ganzen Gebiet der Gemeinschaft beziehen. Die staatlichen Ämter auf allen Ebenen sind nicht länger nur als Behörden zu betrachten, sondern von ihnen wird gefordert, dass sie zu einer Instanz des öffentlichen Dienstes im wahrsten Sinne des Wortes werden (vgl. Šmidovnik 1994; Čopič/Dragićević Šešić 2018). Die Theorie der Kulturpolitik befasste sich mit diesen Fragen und hat bereits darauf hingewiesen, wieso es notwendig ist, dass die Staatsmacht die Kultur finanziert, ihr aber zugleich auch ein autonomes Handeln ermöglicht (sodass es allen Einrichtungen des öffentlichen Sektors gewährleistet ist, ihre Programme selbstständig zu erstellen). Solch ein Modell benötigt einen demokratisch beschlossenen strategischen Plan für die Kulturentwicklung, an dessen Ausformulierung sämtliche Einrichtungen und Organisationen des öffentlichen, privaten und zivilen Sektors beteiligt wären und den Plan als ihr Eigen empfinden, um auch volle Verantwortung für seine Umsetzung zu übernehmen.

Ein neues öffentliches Management brachte auch in der Kulturpolitik die Forderung nach einer Leitung gemäß den Prinzipien der Transparenz, Effizienz und Nützlichkeit, indem klare Richtlinien bei der Ausformulierung der Ziele und Kriterien für die Bewertung der Ergebnisse einzuführen waren. Es wird immer stärker eine „auf Tatsachen basierende Kulturpolitik“ gefordert (vgl. Mercer/Staines 2013: 54; Dragićević Šešić/Stojković 2011: 68). Von der Regierungsspitze wird erwartet, Verantwortung für Dienstleistungen zu übernehmen, indem gerade sie die Voraussetzungen schaffen sollte, damit diese nicht nur von öffentlichen Einrichtungen, sondern auch von Organisationen aus dem privaten und zivilen Sektor geliefert werden können. Somit ist die wichtigste Aufgabe der Staatsspitze in der Kultur auf allen Ebenen, die Kapazitäten der lokalen Verbände und der Bevölkerung (der Bürger*innen) zu stärken, sowie Bedingungen zu schaffen, unter denen die Kultur eher nach gesetzten Missionen, Zielen und Aufgaben und weniger durch zugeteilte Haushaltsmittel und Verordnungen zu leiten wäre.

Neben der positiven hatte das neue Management auch negative Auswirkungen auf die kulturelle Entwicklung. Einerseits führte es zu einer erforderlichen Anpassung der strategischen Pläne auf allen Ebenen und zur Pflicht der öffentlichen Kultureinrichtungen, ihre Missionen und Ziele in

Einklang mit den weiter gefassten Zielen der kulturellen Entwicklung neu zu definieren (Fragen der Ausbreitung des Publikums, sozialer Inklusion und gesellschaftlicher Integration, der Beziehung zu den Minderheiten usw.), andererseits richtete sich dieser wirtschaftlich-organisatorische Sinn viel mehr nach dem Publikum („den Kund*innen“), sodass häufig „kommerzielle“ Inhalte ausgebaut wurden, aus denen sich auf dem Markt und durch den Verkauf von Eintrittskarten oder aus Sponsorengeldern Gewinn schlagen ließe (Festivals).

Das Ende des 20. Jahrhunderts brachte eine Glorifizierung des Kulturmarkts, der Privatisierung, aber auch der Dezentralisierung, d. h. die Befugnisse wurden auf die lokale und regionale Verwaltung, sowie auf den privaten und zivilen Sektor übertragen. In Serbien wurde mit der Verstaatlichung der Kultur mit dem Gesetz aus 1992 die Autonomie der Kultur aufgehoben, die es, so paradox es auch sein mag, im vorherigen, sozialistischen System der Selbstverwaltung (eingeschränkt durch den Einfluss des Kommunistenbundes) doch gab. So wurde zu einem Zeitpunkt, als es in ganz Mittel- und Osteuropa zu einer Entstaatlichung kam, Serbien strengstens zentralisiert und die Kontrolle über das Kultursystem nahm seinen Anfang. Die in dieser Zeit durchgeführte Zensur und Selbstzensur könnte jenem Grad an „Freiheit“ entsprechen, der in Jugoslawien unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg vorherrschte.

Ohne die Interessengemeinschaften der Selbstverwaltung und das Delegiertensystem zu verherrlichen, muss trotzdem gesagt werden, dass unter den Mitgliedern in den Beiräten und Ausschüssen der Kultureinrichtungen die fachkundigsten Leute zu finden waren, die von ihren Kolleg*innen für diese Ämter gewählt wurden. Auf dieselbe Art wurden auch die föderalen Exekutivräte und ihre Fachgremien gebildet.

Ausgesprochen wichtig wäre es, die Einflüsse der Regierung auf den öffentlichen Sektor (vgl. Lindqvist 2012) wie auch auf die im Zivilsektor vor sich gehenden Verfahren auszuforschen, und zwar durch eine Analyse der Auswirkung der Marketinginstrumente in der Kulturpolitik, also etwa der Aufrufe, Ausschreibungen, Abkommen (öffentlich-private Partnerschaften) usw. Besonders bedeutend ist die Frage, in welchem Ausmaß diese Instrumente der Kulturpolitik den Einzug einer marktorientierten Denkweise beeinflusst haben, und inwiefern sie das Transferverfahren der öffentlichen Politik zu ihren Umsetzer*innen, die ihre Programme und Projekte an die Ausschreibungsbedingungen und Auswertungsindikatoren anpassen müssten, erleichtert und vereinfacht haben.

In der Theorie der Kulturpolitik ist bereits eine neue Entwicklungsphase zu erkennen, die sich weg vom Wettbewerb und hin zu einer Zusammenarbeit entwickelt, sodass im OSZE-Bericht (2011) 58 Beispiele der Koproduktionspraxis, bezogen auf zehn Bereiche der öffentlichen Dienstleistung,

vorgestellt wurden. Deshalb ist es ausgesprochen wichtig, dass in Serbien eine Debatte zustande kommt über die Möglichkeiten, öffentlich-zivile Partnerschaften für die Vertretung der öffentlichen Interessen in der Kultur in die Wege zu leiten. Solch eine Partnerschaft hat auch Verbindungen zwischen den unterschiedlichen Sektoren einzuschließen (Kultur – Bildung/ Tourismus u. Ä.), besonders aber Verbindungen innerhalb der jeweiligen Sektoren, was für Organisationen des zivilen Sektors, mit ihrer ungewissen Lage, Stabilität und Nachhaltigkeit verheißend würde.

Die Herausforderungen der öffentlich-zivilen Partnerschaft

Eine der Hauptfragen der serbischen Kulturpolitik heutzutage ist, wie sich die institutionelle Logik (eine Logik der Ewigkeit und Unersetzbarkeit) auf eine organisatorische Erfolgslogik oder eine strategische Projektlogik im öffentlichen Interesse umstellen ließe (vgl. Dragićević Šešić/Dragojević 2005). Betrachtet man die Kultur im öffentlichen Interesse, definiert im serbischen Kulturgesetz (Artikel 3 und 6 über das „Allgemeininteresse“), so stellt sich als ausschlaggebende Frage, wie dieses Allgemeininteresse in jenen Bereichen zu gewährleisten ist, wo es keine öffentlichen Kultureinrichtungen gibt. Als Antwort drängt sich auf: durch Partnerschaftsabkommen mit dem unabhängigen Sektor². Der unabhängige Sektor ist der tragende Akteur der Veränderungen bei den Bestrebungen, ein eigentümliches kulturpolitisches Modell zu schaffen, jedoch ist es ausgesprochen relevant, alle drei Sektoren gleichmäßig zu fördern – den öffentlichen, den privaten und den zivilen – denn jeder einzelne trägt qualitativ unterschiedlich zur Bewahrung des öffentlichen Interesses in der Kultur bei. Obwohl vom öffentlichen Sektor meist kritisch gesprochen wird, muss eingestanden werden, dass gerade dieser durch seine zahlreichen Kultureinrichtungen eine Umsetzung des öffentlichen Interesses und vor allem den Erhalt des Kulturerbes und die Unterstützung der zeitgenössischen künstlerischen Produktion (wenn auch einer künstlerischen Produktion in den traditionellen Zweigen der Kunst) gewährleisten kann.

Die zivilgesellschaftlichen Einrichtungen in der Kultur weisen durch ihre komplementären Tätigkeiten auf vernachlässigte und vergessene Bereiche der Kulturpolitik und Praxis hin: a) auf die Wahrung des Kultur-

2 Unter dem unabhängigen Sektor in der Kultur sind sämtliche eingetragenen zivilgesellschaftlichen Einrichtungen in der Kultur zu verstehen, Künstlerverbände sowie einzelne Künstler*innen, ungeachtet dessen, ob es sich um Freischaffende handelt oder sie im Bildungsbereich oder einem anderen Sektor oder gar einer Organisation im privaten Kultursektor angestellt sind.

erbes im Bereich Erinnerungspolitik; b) auf die Förderung einer innovativen Kunstproduktion (zeitgenössischer Tanz, multimediale Kunst, Kunst im öffentlichen Raum); sowie c) auf Kultur als Kampfstätte für soziale Gerechtigkeit, d. h. für die Zugänglichkeit zu Kulturgut und Kulturpraxis für alle wie auch für besondere Gruppen, ungeachtet von Wohnort, Fähigkeit oder Behinderung, Rasse, Glaubensbekenntnis, Geschlecht oder ethnischer Zugehörigkeit.

Der private Sektor bringt eine Risiko- und Innovationsbereitschaft mit sich, eine Willigkeit für das Experimentieren mit neuen Inhalten, Wirkungsräumen, Arbeitsmethoden und Technologien, wobei seinem Interesse für die Weiterbildung des Publikums besondere Relevanz gebührt, auch wenn dieses Interesse wirtschaftlich motiviert ist durch den Wunsch, Gewinn zu erzielen oder sich wenigstens eine langfristige Nachhaltigkeit sicherzustellen. Von der ganzen Reihe privater Museen, die die Dörfer und Kleinstädte der Vojvodina zum Leben erwecken, oder von den Theatertruppen, die sich dorthin auf den Weg machen, wohin sich sonst niemand begibt, gewinnt das Kulturleben in Serbien sowohl sehr an Qualität (z. B. das Macura Museum) als auch an Zugänglichkeit des Kulturguts (Zepter Museum).

Deshalb ist es wichtig, dass es die Kulturpolitik als ihre Aufgabe erkennt, die Voraussetzungen für eine gleichgestellte Weiterentwicklung aller drei Sektoren zu schaffen, weswegen dieser Aufsatz an ein neues Konzept der Kulturpolitik appelliert, mit welchem diese ihre gewohnte Verantwortung ausschließlich für den öffentlichen Sektor überwinden würde (meist handelt es sich um den öffentlichen Sektor in unmittelbarer Zuständigkeit des Kulturministeriums). Dieser radikale Schnitt in der Kulturpolitik fordert ihre demokratische Umgestaltung, in deren Rahmen die Autonomie im Kulturbereich gewährleistet wäre. So ist der primäre Zweck dieses Artikels, die Öffentlichkeit und das öffentliche Interesse in der Kultur hervorzuheben, sowie zu einer Kultur als öffentlichem Gut, derselben Art wie die Demokratie (das Mehrparteiensystem) oder die Menschenrechte als Voraussetzung für den modernen Staat angesehen werden, aufzurufen.

In diesem Appell für die Demokratie werden wir die Worte von Reinhold Niebuhr (1944) aus seinem bekannten Werk zur Verteidigung der Demokratie „The Children of Light and the Children of Darkness“ paraphrasieren: Wir fordern das Recht auf Kultur und kritisieren die Herabsetzung der Relevanz der Kultur lediglich auf die traditionellen Arten der Verteidigung dieser Ansprüche – Kultur als Grundlage der nationalen Identität, Kultur als Element der Propaganda und des Einflusses in internationalen Beziehungen (vgl. Bennett 1995). Dies ist besonders heutzutage relevant, wenn der Kulturbereich und vor allem die Kunst ihre symbolisch-kreative

Natur, aus der sie sich legitimieren, verlieren und den Charakter von „Produktion – Dienstleistung – Verbrauch“ verliehen bekommen.

Die Umwandlung des Kulturbereichs in eine Erlebnisindustrie, eine kreative Industrie und Unterhaltungsindustrie sowie die Tatsache, dass ihm dieselben Forderungen gestellt werden wie dem Geschäftssektor (nämlich dem Bruttoinlandsprodukt beizutragen), zeugen von einem Unverständnis dessen, dass die auf Großkapital und die weltweit stark verbreiteten Sprachen (Englisch, Spanisch) basierende Kulturindustrie in keiner Weise als Maßstab (*benchmark*) für die Entwicklung der Unseren gelten kann. Das in die Produkte der kreativen Industrie investierte Geld ist in einer Realität, wo diese den Weltmarkt erobern können, dermaßen größer als das Geld, welches bei uns in solche Projekte investiert werden könnte, dass von der Möglichkeit eines wirklichen Wettbewerbs der Kulturindustrien kleiner Länder mit den internationalen und dazu oft auch transnationalen Unternehmen in diesem Bereich gar nicht die Rede sein kann. So sind auch die sogenannten postpolitischen Alternativen – die Rückkehr zu einer Laissez-faire-Doktrin oder zu einer hoch standardisierten oder normierten neoliberalen Politik, die lediglich Marktergebnisse unterstützen würde – nicht als eine in der serbischen öffentlichen Sphäre wirksame Lösung zu betrachten.

Heute brauchen wir eine neue Vision der Kulturpolitik, die der intellektuellen und politischen Unterstützung der breitesten Kreise der Akteur*innen sowohl innerhalb als auch außerhalb der Kultur in allen drei Sektoren bedarf. Im Einsatz für die Kultur als öffentliches Interesse ist die Diskussion um die Instrumentalisierung der Kultur verbreitet, denn im Gegensatz zur neoliberalen Zeit, als die Kultur als Instrument der wirtschaftlichen Weiterentwicklung galt, wird die Kultur nun als Instrument der gesellschaftlichen Veränderungen, als Mittel zur sozialen Inklusion und Integration und als Möglichkeit der Steigerung des sozialen Bewusstseins und der Förderung der Werte betrachtet (worüber häufig die Politik entscheidet, indem diese als Kriterien für die Projektbewertung eingesetzt werden), aber auch als Werkzeug zur Vermittlung der kollektiven (bürgerlichen) Fantasie (*civic imagination*), wie Enwezor sie als Kurator der Documenta₁₁ in Kassel definierte, bevor der Begriff auch in die Geisteswissenschaften Einzug fand (vgl. Baiocchi et al. 2013). Der Kultur werden heute zusätzliche, sehr komplexe Aufgaben gestellt, während unterschiedliche Ämter der Staatsmacht die Kultur sowohl implizit als auch explizit bei der öffentlichen Politikführung nutzen (von der Wahl der Pflichtlektüre im Bildungssystem bis hin zur Auswahl der diplomatischen Geschenke usw.), welche die öffentliche Meinung durch sensationalistische Umdeutung oftmals weitaus mehr beeinflussen als die Kulturpolitik *ipso facto*.

Zugleich weisen die Befürworter*innen einer neuen Herangehensweise an die Umsetzung der öffentlichen Interessen durch Kultur auf die notwendige Selbstständigkeit dieses Bereichs hin (wenigsten in jenem Maß, in welchem auch die Unabhängigkeit der Universitäten gewährleistet ist). Wäre der Kulturbereich autonom, so wäre er bereits von sich aus diversifiziert, denn die unterschiedlichen Werte (von Solidarität bis hin zur Loyalität etwa) wären demokratisch vorzuschlagen, sodass durch Kunst und verschiedene Formen der kulturellen und künstlerischen Praxis, die der Mehrheit der Bevölkerung zugänglich wären, doch eine soziale Integration in Art eines Zwischenspiels der kulturellen und sozialen Prozesse wie auch die sogenannte kulturelle Übertragung (*cultural spillovers*; vgl. Fleming 2015) gegeben wären.

Möglichkeiten und Bedürfnisse einer strategischen Zusammenarbeit des öffentlichen und zivilen Sektors in der Kultur in Serbien

Gemäß der Verfassung, die freies Schaffen garantiert, sind öffentliche Einrichtungen sowie die Organisationen im zivilen und privaten Sektor dem Prinzip nach völlig selbstständig bei der kritischen Hinterfragung und Reflexion der Welt, in der wir leben. Die Offenheit zu einem kritischen Dialog müsste eine beständige Qualitätsgarantie für das Wirken in allen drei Sektoren sein. Jedoch ist der Anspruch aufs freie Wort und den kritischen Dialog im Wesentlichen eingeschränkt. Es handelt sich hierbei nicht allein um die von der Regierung definierten Prioritäten, durch welche das Wirken der Einrichtungen im öffentlichen Sektor zwangsläufig gelenkt ist, sondern es ist auch von einer „Parteiherrschaft“ und von direktem und indirektem politischen Druck die Rede, zu welchem es im Auswahlverfahren und bei der Bestellung von führenden Kräften in öffentlichen Kultureinrichtungen kommt. Indem sie sich mehr jenen, von denen sie ins Amt bestellt wurden, als der Öffentlichkeit verpflichtet fühlen, kommt es bei den Direktor*innen der Kultureinrichtungen im öffentlichen Sektor zu einer Selbstzensur, wodurch auch das Feld der Autonomie in der Kultur geschmälert wird.

Im privaten Sektor der Kultur führt der Kampf ums Überleben und um den Erhalt, der nicht nur ein Marktdruck, sondern in großem Maß politisch bedingt ist, zur Minderung seiner Selbstständigkeit und zur Selbstzensur. Im zivilen Sektor steht der Druck in Verbindung mit der wirtschaftlichen Nachhaltigkeit, aber auch mit der öffentlichen Meinung in Serbien, welche die Werte der Zivilgesellschaft nicht akzeptieren will oder sie *a priori* als selbst-chauvinistisch oder „fremdgelenkt“ bewertet und auch dazu bereit

ist, die Künstler*innen und Kunstschaffenden körperlich anzugreifen. Die Ausstellung „Rückzieher“ der NGO Kontext, die 2007 im Kulturzentrum Altstadt hätte gezeigt werden sollen, wurde nicht eröffnet, weil sich eine Gruppe von Bürger*innen der Eröffnung physisch widersetzte, da sie nicht zulassen wollte, dass Bilder albanischer Künstler*innen aus dem Kosovo in Belgrad gezeigt werden. Das Innenministerium konnte die Sicherheit der Einrichtung, der Künstler*innen und Kurator*innen nicht garantieren, sodass die Ausstellung in Belgrad nicht zu sehen war, obwohl sie vom Kulturministerium unterstützt wurde.

Wieso scheint uns in solch einer Lage die beste Lösung doch eine Partnerschaft zwischen dem öffentlichen und dem zivilen Sektor zu sein, falls und wenn der zivile Sektor als wichtiger Partner des Kulturministeriums und der serbischen Regierung bei der Umsetzung des öffentlichen Interesses und im Kampf für soziale Gerechtigkeit erkannt wird?

Dem zivilen Sektor müsste eine größere und relevantere Rolle bei Anlässen von unmittelbarem Interesse für die Kulturpolitik und -praxis zukommen. Mit dem Faro-Übereinkommen wird der Beteiligung der Zivilgesellschaft an der Wahrung des Kulturerbes, vor allem in den Bereichen Interpretation, Mediation und Animation, was faktisch die Bereiche Politik und Erinnerungskultur sind, große Bedeutung beigemessen. Durch informelle Bildungsprojekte kann die Zivilgesellschaft nicht nur bei der Überlieferung der Bedeutung von Kulturdenkmälern an die Öffentlichkeit vermitteln, sondern auch die Beteiligung und Verantwortung der lokalen Gemeinschaft für den physischen Erhalt des Kulturerbes anregen. Der zivile Sektor könnte in Partnerschaft mit der öffentlichen Staatsführung auch eine bedeutendere Rolle bei der Förderung von künstlerischem Schaffen außerhalb der traditionellen Kulturzentren, außerhalb der Kernstellen der Kultur, wo es bereits öffentliche Einrichtungen gibt, übernehmen und so in Dörfern und Kleinstädten Bedingungen für kreative Praxis und die Rezeption zeitgenössischer künstlerischer Produktion schaffen. Die Rolle des zivilen Sektors ist auch in traditionellen Kulturmittelpunkten, in Städten mit vorhandenem institutionellem Netzwerk, relevant, indem er jene Formen des künstlerischen und kulturellen Ausdrucks fördern könnte, für welche es keine zuständigen öffentlichen Einrichtungen gibt (Tanz; Film- und Videoexperimente; digitale, multimediale und Internet-Kunst; partizipierende und kommunizierende Theaterformen; Performancekunst usw.). Gerade weil er diesen innovativen Kunstformen und einem alternativen künstlerischen Ausdruck wie auch der populären Kultur im weitesten Sinn des Begriffs zugewandt ist, werden die Arbeit und die im Rahmen dieses Sektors erzielten künstlerischen Ergebnisse häufig unterschätzt.

Der Widerstand der Kulturöffentlichkeit und des Establishments gegenüber dem zivilen Sektor in der Kultur ist häufig mannigfacher Art: poli-

tisch motiviert (durch den Widerstand gegenüber dem Verhältnis des zivilen Sektors zur sogenannten negativen Vergangenheit) und elitär motiviert (durch den Widerstand der Elitkultur gegenüber Formen, die als der Unterhaltung, Subkulturpraxis, ja gar der Propaganda der sogenannten westlichen Werte, Menschenrechte und Geschlechtergleichstellung zugehörig gesehen werden). Trotz alledem kann die Rolle der Zivilgesellschaft als komplementär und vertiefend (Kommunikationspraxis) betrachtet werden. Der zivile Sektor verfügt über ein starkes kulturelles und kreatives Kapital (vgl. Cvetičanin 2011), das bislang nicht zu Zwecken des öffentlichen Interesses genutzt wurde, und stärkt somit auch das gesamte Sozial- und Kulturkapital des Landes.

Als wichtig gilt es auch, die Möglichkeiten der Beteiligung des nicht im Kulturbereich angelegten zivilen Sektors zu erörtern (Verbände von Bürger*innen mit Behinderungen, jene, die bestimmte marginalisierte Gruppen der Gesellschaft, wie etwa Roma, unterstützen, Verbände zur Förderung der allgemeinen Gesundheit, des Sozialschutzes usw.). Feststeht, dass Verbände, die sich mit Kinderwohl und Kinderrechten befassen, gute Partner für Kultureinrichtungen wären, und zwar nicht nur für jene im Bereich Kinderkultur und Kultur für Kinder (die bloß in wenigen Städten in Serbien vorhanden sind). Gerade durch das Netzwerk dieser Organisationen könnten alle Kultureinrichtungen in Serbien auch an der Gestaltung von Programmen, Aktivitäten und Projekten in diesem Bereich engagiert werden, während der Mangel an Kräften und Kompetenzen in Partnerschaft mit den Organisationen aus dem zivilen Sektor zu überwinden wäre.

So kann der zivile Sektor eine ausschlaggebende Rolle bei der Öffnung der Kulturzentren für marginale Gesellschaftsgruppen und Bevölkerungsschichten mit erschwertem Zugang zum Kulturgut übernehmen, indem er eine inklusive Politik und Praxis fördern würde. Jedoch kann der zivile Sektor auch bedeutende Unterstützung bei der Schulung von Kulturschaffenden bieten, sowohl für die Behandlung von Themen im Bereich soziale Integration wie auch in Angelegenheiten der Geschlechtergleichstellung, Menschenrechte usw. Trotz der Tatsache, dass der Geschlechtergleichstellung bereits seit etwa zehn Jahren beachtliche Aufmerksamkeit geschenkt wird, sind die ständigen Ausstellungen der Museen in Serbien nicht auf diese Fragen sensibilisiert (vgl. Makuljević 2012: 313).

Im Demokratisierungsverfahren der Gesellschaft nach 2000 hatte der zivile Sektor im Vergleich zu den Beschäftigten im öffentlichen Sektor mehr Gelegenheit, sich in den Bereichen interkultureller Dialog, Geschlechtergleichstellung, Bürgerverantwortung, öffentliche Förderung und Thematisierung der sozialen Gerechtigkeit und Menschenrechte weiterzubilden. Die berufliche Fortbildung im öffentlichen Sektor richtet sich eher an eng gefasste Fachfragen. In dieser Hinsicht könnte ein *Wissens-*

austausch zwischen diesen zwei Sektoren von Allgemeininteresse und zum Allgemeinwohl sein.

Fazit und Empfehlungen: Überschneidungen, die einen innovativen Zugang in der Kulturpolitik „von oben“ ermöglichen

Die Beteiligung von Vertreter*innen der Zivilgesellschaft ist an allen beim Kulturministerium und anderen öffentlichen Verwaltungsbehörden geführten Verfahren notwendig, sowohl an der Ausarbeitung strategischer Pläne, an öffentlichen Diskussionen über unterschiedliche Fragen, an Kommissionen und Arbeitsgruppen, die über Geldvergabe und öffentliche Ausschreibungen entscheiden, als auch an Kommissionen und Arbeitsgruppen, die mit Änderungen oder der Beschließung neuer Gesetze beauftragt sind. Diese Vertreter*innen sollten von Fachverbänden sowie vom Verband „Unabhängige Szene Serbiens“, als dem allumfassendsten Repräsentanten der Zivilgesellschaft in der Kultur, bestellt werden.

Alle öffentlichen Kultureinrichtungen müssten sich dazu verpflichten, sowohl im Bereich der eigenen Tätigkeiten als auch bei jenen Aktivitäten, die eine Ausweitung und Weiterbildung des Publikums ermöglichen könnten, aktiv mit Organisationen der Zivilgesellschaft zusammenzuarbeiten. So könnten sie beim Beschließen der eigenen strategischen Pläne die Bürgerverbände zu Rate ziehen, damit auch diese Projekte vorschlagen und jene wählen könnten, die den Programmen der Einrichtung und ihren strategischen Zielen entsprechen.

Eine Ermutigung und Unterstützung für diese Art von Zusammenarbeit wäre klar vermittelt, würde die öffentliche Verwaltung auch folgende Bewertungskriterien berücksichtigen: Offenheit der Kultureinrichtung für die Beachtung (Darlegung und Präsentation) von Programmen und Projekten der Zivilgesellschaft; Förderung langfristiger partnerschaftlicher Beziehungen durch Programme und Projekte zum Ausbau der Kapazitäten der Einrichtung und aller Bediensteten oder durch die Umsetzung von Forschungsprojekten (Publikumsforschung, öffentliche Auswirkung usw.); Dezentralisierung des Kulturlebens (Touneen, Wanderausstellungen und Gastauftitte bei NGOs im ganzen Land); Unterstützung für die Anhängerschaft und Gemeinde der Kultureinrichtung selbst (Klub der Museumsfreunde, Filmklubs, Literaturgesellschaften, Amateurgesellschaften usw.); Unterstützung für die Tätigkeit der relevanten Berufsverbände und Organisationen (Künstlerverbände, Verbände der Bibliotheks- und Museumsschaffenden usw.); Förderung der Mitgliedschaft und Aktivität der Mitarbeiter*innen in relevanten Organisationen der Zivilgesellschaft (ICOM – International Council of Museums usw.).

Gemeinden und Städte sollten über die Ständige Konferenz der Städte und Gemeinden dazu angeregt werden, öffentliche Räume für den Bedarf des zivilen Sektors in der Kultur (gemeinschaftliche Räume, separate Räume im selben Gebäude) zur Verfügung zu stellen.

Auch wenn sich die zivilgesellschaftlichen Organisationen schon bisher selbstständig um öffentliche Mittel bewerben konnten, sollte ein eigener Haushaltsfonds für umfangreichere Partnerprojekte zwischen Kultureinrichtungen, der Zivilgesellschaft und dem privaten Sektor angelegt werden. Das würde eine bessere Qualität der Programme und Projekte gewährleisten, denn so würden die kompetentesten Akteur*innen an der gleichen Aufgabe zusammenfinden.

Die Mobilität der Künstler*innen und Kulturschaffenden in allen drei Sektoren ist von ausschlaggebender Bedeutung sowohl für die Weiterentwicklung der Kompetenzen als auch für die Promotion unserer Kultur in der Welt. Als Voraussetzung für einen derartigen Austausch gilt die Vernetzung, sodass die Frage der Mitgliedsbeiträge in relevanten internationalen Organisationen und Netzwerken systemisch zu klären sei.

Eine Belohnungspolitik ist das vorteilhafteste Instrument der Kulturpolitik (sie kann auch kostenlos sein). Auszeichnungen an Kultureinrichtungen und zivilgesellschaftliche Organisationen können für langzeitige strategische Partnerschaften für die Erzielung öffentlicher Interessen (soziale Inklusion) verliehen werden; für die besten Partnerprojekte zur Umsetzung relevanter künstlerischer Ergebnisse oder für Kampagnen von öffentlicher Bedeutung; für die besten disziplinübergreifenden Projekte zur Verbindung von Kultur, Bildung, Gesundheitswesen, Tourismus usw.; als Anerkennung des Beitrags zur Dezentralisierung der Kultur; für die Förderung der Kultur für Kinder und Jugendliche usw.

Ein gemeinsames Wirken der Institutionen und unabhängigen Akteur*innen in der Kultur, egal ob durch Strategien für öffentlich-zivile Partnerschaften oder außerhalb der gegebenen offiziellen Politik umgesetzt, schafft neue Werte und eröffnet neue Perspektiven und Erwartungshorizonte. Ein Dialog in der Kultur und die Beteiligung auch jener, die bislang im künstlerischen und kulturellen Berufsfeld nicht sichtbar waren, bieten neue Herangehensweisen sowohl an das Schaffen als auch an den Schutz des Kulturerbes. Zugleich stärkt dieser Prozess das soziale Kapital und Kulturkapital des Landes, indem (durch die Nutzung öffentlicher Ressourcen) die Voraussetzungen geboten werden, um Ideen und Projekte von öffentlichem Interesse umzusetzen.

Literaturverzeichnis

- Baiocchi, G./Bennett, E. A./Cordner, A./Taylor Klein, P./Savell, S. (2013): *The Civic Imagination. Making a Difference in American Political Life*, Boulder.
- Bennett, O. (1995): „Cultural Policy in the United Kingdom. An Historical Perspective“, in: O. Bennett (Hg.), *Cultural Policy and Management in the United Kingdom. Proceedings of an International Symposium, September 16th-18th 1994*, Coventry.
- Cvetičanin, P. (2011): „Vaninstitucionalni akteri u Srbiji, Crnoj Gori i Makedoniji“, in: *Kultura* 130, 265-289. [„Außerinstitutionelle Akteure in Serbien, Montenegro und Mazedonien“]
- Cvetičanin, P. (2014): „Polje kulturne produkcije u Srbiji“, in: *CESK WORKING PAPERS* 4, Most, Zavod za kulturu Vojvodine, Novi Sad, 2/2014, 15-56. [„Bereich der Kulturproduktion in Serbien“]
- Čopič, V. (2014): „Birokratska instrumentalizacija kulture“, in: M. Nikolić (Hg.), *Menadžment dramskih umetnosti i medija – izazovi XXI veka*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 181-193. [„Die bürokratische Instrumentalisierung der Kultur“]
- Čopič, V /Dragićević Šešić, M. (2018): „Challenges of public-civil society relations in cultural policy of Cambodia“, in: *ENCATC Journal in Cultural Policy and Management*, 8 (1), 4-15.
- Dessein, J./Fairclough G./Horlings. L./ Soini K. (Hg.) (2015): *Culture in, for and as Sustainable Development/Conclusions from the COST Action IS1007 Investigating Cultural Sustainability*, University of Jyväskylä, Finland.
- Dragićević Šešić, M. (2013): „The role of culture in democratic transition: Southeast European experience of civic cultural organisations“, in: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, 23, 157-168.
- Dragićević Šešić, M./Dragojević S. (2005): *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima*, Beograd. [„Kulturmanagement unter turbulenten Bedingungen“]
- Dragićević Šešić, M./Stojković B. (2011): *Kultura. Menadžment, animacija, marketing*, Beograd. [„Kultur. Management, Animation, Marketing“]
- Fleming, T. (2015): *Cultural and creative spillovers in Europe. Report on a preliminary evidence review*, London, приступљено 3. новембра 2016.
- Hristova/Dragićević Šešić/Duxbury (Hg.) (2015): *Cultural Sustainability in European Cities. Imagining Europolis (Routledge Studies in Culture and Sustainable Development)*, Routledge.
- Landry C./Matarasso F. (1999): *Balancing Act: 21 Dilemma in Cultural Policy*, Strasbourg: Council of Europe.
- Lindqvist, K. (2012): „Effects of Public Sector Reforms on Management of Cultural Organizations in Europe“, in: *International Studies of Management & Organization*, 42 (2), 10-29.
- Makuljević, N. (2012): „Visual Culture and Formation of Sacred Topography in Negotin Krajina“, in: *Sakralna topografija Negotinske krajine, priređivač Makuljević N., Negotin: Muzej krajine*.
- Mercer C./Staines, J. (2013): *Mapping of Cultural and Creative Industry Export*, EENC Report, https://www.academia.edu/3419447/Judith_Staines_and_Colin_

- Mercer_Mapping_of_Cultural_and_Creative_Industry_Export_and_Internationalisation_Strategies_in_EU_Member_States, [zuletzt abgerufen am: 15.11.2016].
- Niebuhr, Reinhold (1944): *The children of light and the children of darkness. A vindication of democracy and a critique of its traditional defence*, New York.
- OECD (2011): *Together for better public service. Partnering with citizens and civil society*, Paris.
- Šmidovnik, J. (1994): „Občina – temeljna samoupravna lokalna skupnost“, in: *Teorija in praksa*, letnik 31, n. 1-2, 14-23.
- Vickery J./Manus M. (2016): *The Art of the Multitude. Jochen Gerz – Participation and the European Experience*, Frankfurt.
- Višnić/Dragojević S. prir. (2008): *Kulturne politike odozdo. Nezavisna kultura i nove suradničke prakse u Hrvatskoj*, Amsterdam/Bukurešt/Zagreb. [„Kulturpolitik von oben: unabhängige Kultur und eine neue Praxis der Zusammenarbeit in Kroatien“]
- UNESCO (2015): *Re/Shaping Cultural Policies, A Decade Promoting the Diversity of Cultural Expressions for Development*, Paris.
- Kulturgesetz der Republik Serbien, *Amtsblatt der Republik Serbien*, Nr. 72/2009.

Kulturtransfer zwischen Japan und Westeuropa in den 1930er-Jahren

Umemoto Rikuhei im Vergleich mit dem Tänzerpaar Eguchi Takaya und Miya Misako

Kazuo Fujino

Umemoto Rikuheis Tanzreform

Umemoto Rikuhei (1897-1985) wurde in die Umemoto-Ryu, eine renommierte Schule des Kamigata-Tanzes (oder Jiuta-Tanzes) in Osaka, hineingeboren. Als einer der bedeutendsten Neuerer war er maßgeblich für die „Modernisierung“ des japanischen Tanzes nach dessen Begegnung mit dem Westen verantwortlich. Das Zentrum seiner Tätigkeit hinsichtlich des „Shin-Buyô“ (des Neuen Tanzes) lag in eben jener Takarazuka Girl's Opera. Umemoto war eine für die Geschichte des Takarazuka besonders wichtige Persönlichkeit; ab 1917 war er dort 25 Jahre lang damit befasst, Stücke zu schreiben, zu choreografieren und zu inszenieren. Darüber hinaus war Umemoto einer der treuesten Nachfolger von Tsubouchi Shoyo, der mit seiner Kabuki-Reform auf die Gründung eines „Nationaltheaters“ abgezielt hatte.

Allerdings bestand der große Unterschied zwischen Umemoto und anderen Künstler*innen, die damals ebenfalls im Westen studierten, darin, dass er dem Westen den japanischen Buyô-Tanz erstmals in seiner wahren Form präsentierte. Umemoto widmete sich also nicht nur der Erforschung des westlichen Tanzes, sondern umgekehrt auch der Vermittlung des japanischen Tanzes im Westen.

Im Februar 1931 schiffte sich Umemoto in Kobe ein und erreichte im April Wien. Im Januar 1932 zog er nach Berlin um und lebte fast zwei Jahre lang, bis November 1933, in der Hauptstadt Deutschlands. Dort hat er jene unruhige Ära des Übergangs von der Weimarer Republik zum Nazi-Regime miterlebt. Danach hielt sich Umemoto für zwei Monate in London auf und kehrte mit Stopps in New York, Chicago, San Francisco und Los Angeles im März 1934 schließlich nach Kobe zurück. Damit gelang Umemoto, während er einmal die Welt umrundete, zu Anfang der 30er-Jahre so etwas wie ein Kulturtransfer zwischen Ost und West auf dem Gebiet der Tanzkunst.

Bei seiner Abreise in den Westen hatte sich Umemoto drei Ziele gesetzt. Das erste war, dem Westen eine authentische Vorstellung vom japanischen Buyô-Tanz zu vermitteln. Das zweite war, seinen „Gruppentanz (Reigen)“,

den er bereits in Japan ausprobiert hatte, in Europa aufzuführen und zu überprüfen, ob sein Versuch auch vor Ort Gültigkeit für sich beanspruchen konnte. Das letzte Ziel war, die Theorie und Praxis des westlichen Tanzes zu erforschen, um seine Studien auf dem Gebiet der Tanznotation, mit denen er sich in Japan beschäftigte, voranzutreiben. Zu diesem Zweck plante Umemoto, so viel Zeit wie möglich am Tanzinstitut von Rudolf von Laban in Berlin zu verbringen.

Umemotos tiefere Absicht, die all diesen drei Zielen gemeinsam war, lag darin, dem japanischen Buyô-Tanz Weltgeltung zu verschaffen und eine Theorie sowie eine Technik zu finden, die ihm eine Entwicklung hin zu einer allgemeinen Gültigkeit ermöglichen würde. Wie aber sollte der japanische Buyô-Tanz Weltgeltung erlangen? Das, worauf Umemoto seine Aufmerksamkeit vor allem richtete, war die Beziehung zwischen Musik und Tanz. Warum nahm der japanische Buyô-Tanz in der Welt des Tanzes eine Sonderstellung ein und konnte darum weniger Allgemeingültigkeit für sich beanspruchen? Ein Grund war für ihn, dass sich die musikalische Begleitung beim Buyô-Tanz auf die Shamisen als Hauptinstrument konzentrierte.

Deshalb sei der japanische Buyô als intime Kunstform für den japanischen Tatami-Salon immer ein Unterhaltungsgenre des privaten Raumes geblieben, während die Oper und das Ballett als Bühnenkünste für den öffentlichen Raum globale Bedeutung erlangen konnten. Der wichtigste Grund dafür sei, dass sich Oper und Ballett als Gesamtkunstwerke entwickelt hätten, die eng mit dem Orchester verbunden seien.

Zudem hatte Umemoto seit 1920 seine Forschungen über seinen eigenen Neuen Tanz vorangetrieben und an der Takarazuka Girl's Opera viele neue Tanzstücke geschaffen. Dabei erhielt er entscheidende Anregungen von der japanischen Hofmusik „Gagaku“. Das Gagaku, bei dem sich verschiedene Instrumente zu einem sinfonischen Klang zusammenfinden, kann man als die japanische Entsprechung der Orchestermusik bezeichnen. Von der Tanztechnik des „Bugaku“-Tanzes mit Musik sowie der sinfonischen Musik des Gagaku konnte Umemoto wichtige Anregungen für seinen Neuen Tanz gewinnen.

Vor allem spürte er „in der Empfindung, die die Musik vermittelt, eine Gemeinsamkeit zwischen der westlichen Musik und dem Gagaku.“ In diesem Punkt erwog Umemoto, „ob man das Bugaku (Tanz mit Musik) nicht die Rolle des Katalysators zwischen dem japanischen Buyô-Tanz und dem westlichen Tanz spielen lassen könne.“ (Umemoto 1958: 59) Der Neue Tanz, den Umemoto konzipierte, basierte zwar auf dem japanischen Buyô-Tanz. Umemoto dachte aber, dass es nötig sei, für die Begleitung sinfonische Musik zu verwenden, um dem Neuen Tanz globale Allgemeingültigkeit zu verschaffen.

Warum wollte Umemoto, sich die Sinfonik zum Vorbild nehmend, den japanischen und den westlichen Tanz von Grund auf vereinigen und damit einen neuen „Gruppentanz (Reigen)“ schaffen? Den Grund erklärte er auf folgende Weise:

„Je weiter die Zeit voranschritt und mit ihr die Menschheit, desto komplizierter gestaltete sich das Innenleben, das die Menschen ausdrücken wollen, so dass es mit den reinen Gefühlen von Liebe, Neid, Trauer oder Glück nicht mehr zu benennen ist. Ein so kompliziertes Innenleben ist schlichtweg nicht mit der rhythmischen Bewegung eines einzelnen Individuums auszudrücken.“ (Umemoto 1958: 102)

Mit der Sinfonik als Modell versuchte Umemoto, den japanischen und den westlichen Tanz von Grund auf zu vereinigen, und damit einen neuen „Gruppentanz“ zu schaffen. Das war für die Menschen, die in einer modernisierten Gesellschaft lebten, ein notwendiges seelisches Bedürfnis. Umemoto hatte jedoch als Kopf seiner japanischen Buyô-Schule am eigenen Leib erfahren, wie wenig die althergebrachte Didaktik des japanischen Buyô-Tanzes dazu geeignet war, einen neuen Gruppentanz zu erschaffen. Dort besteht immer noch eine feudalistische Didaktik, die auf dem ständischen Herr-Diener-Verhältnis zwischen Meister und Schüler basiert. Der Meister bringt dem Schüler jede einzelne Geste direkt bei und lässt sie ihn imitieren. Irgendwelche anderen Kenntnisse werden nur mündlich überliefert.

Daher beabsichtigte Umemoto, die Theorien des westlichen Tanzes zu erforschen, um daraus eine Didaktik für den Japanischen Tanz auf wissenschaftlicher Grundlage aufzustellen. Vor seiner Abreise nach Europa hatte er schon die Theorien von Jaques-Dalcroze und Mary Wigman eingeführt. Was aber am meisten Umemotos Aufmerksamkeit auf sich zog, war Labans Tanznotation, die sogenannte „Labanotation“. Eines der wichtigsten Ziele seiner Reise nach Berlin war es dann auch, bei Laban die neueste Theorie und Praxis des Tanzes zu studieren.

Umemoto und Laban – Tanztransfer zwischen Japan und Westeuropa

Im Oktober 1931, ein halbes Jahr nach seiner Ankunft in Wien, veranstaltete Umemoto einen japanischen Tanzabend im Großen Saal des Konzerthauses. Das Programm setzte sich aus japanischen und westlichen Elementen zusammen und er tanzte auch selbst einige Stücke aus dem Repertoire des japanischen Buyô, wie „Kanjinchô“, „Kendaraku“ und „Echigoshishi“. Unter anderem wurde „Kendaraku“ für die Vorstellung in Europa extra choreografiert. Dafür hatte ein Kollege Umemotos beim Takarazuka eine

Begleitmusik für Sinfonieorchester nach dem Gagaku-Stück „Genjoraku“ arrangiert.

Umemoto choreografierte für diesen japanischen Tanzabend auch sein Stück „Sonata Appassionata“ nach der Klaviersonate von Beethoven, das er vor seiner Abreise bereits in der Takarazuka Girl's Opera vorgestellt hatte. Er wählte acht Studentinnen aus der Tanzgruppe von Prof. Gertrud Bodenwieser an der Musikakademie Wien aus und trainierte sie mit unermüdlicher Energie. Die Wienerinnen eigneten sich Umemotos Choreografie mit großer Intensität und Fleiß an. Nach der Vorstellung war der Große Saal von begeistertem Beifall erfüllt. In sämtlichen Wiener Zeitungen wurde die von ihm choreografierte „Sonata Appassionata“ gefeiert.



Abb 1.: Umemoto mit Studentinnen der Musikakademie Wien 1931
(Umemoto 1958: 133).

Aber es war auch eine Tatsache, dass es im modernen Tanz, wie ihn Umemoto in Wien erleben konnte, „viel Langweiliges, das nicht über sogenannte Gymnastik hinauskam“, gab. (Umemoto 1958: 140f.) So konnte Umemoto anhand der Kriterien, die er als Meister des japanischen Buyô geschärft hatte, jeden Tanz präzise danach beurteilen, was daran gut oder schlecht war. In diesem Punkt nahm er eine Position ein, die sich deutlich von der anderer allzu europäisierter Japaner*innen unterschied.

Nach seiner Ankunft in Berlin, erhielt Umemoto sofort die Gelegenheit, Rudolf von Laban zu treffen. Zu dieser Zeit hatte Laban die Stellung

des Ballettdirektors an der Staatsoper inne und sein Büro befand sich im Schauspielhaus. Dort zeigte ihm Umemoto das von ihm selbst ins Japanische übersetzte Manuskript der „Kinetografie (Labanotation)“. So überrascht war Laban über den Japaner, der sich mit seiner Kinetografie so gut auskannte, dass er ihm alle seine eigenen Choreografien für das Ballett der Staatsoper zeigte.

Umemoto erklärte Laban eingehend, dass in der Technik des japanischen Buyô eine gewisse Gemeinsamkeit mit der Labanschen Theorie existiere. Voller Begeisterung entgegnete Laban:

„Obwohl meine Theorie auf eine erst zehnjährige Geschichte zurückblickt, freut es mich sehr zu erfahren, dass sie mit dem japanischen Buyô, der eine Geschichte von mehreren hundert Jahren hat, in wesentlichen Punkten übereinstimmt.“ (Umemoto 1958: 94)

Später wurde es für Umemoto in Berlin zur täglichen Gewohnheit, an den Unterrichtsstunden am Tanzinstitut Labans teilzunehmen. Er brachte Laban auch die elementaren Bewegungen und Ausdrucksmethoden des japanischen Buyô bei. Laban interessierte sich sehr dafür und übte sie mit Eifer. Die Freundschaft der beiden setzte sich auch nach Umemotos Rückkehr noch für eine Weile fort.

Während seines Aufenthalts in Berlin stellte Umemoto bei mindestens vier Gelegenheiten den Japanischen Buyô vor. Die erste war eine Veranstaltung der Anna-Pawlowa-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Deutsch-Japanischen Gesellschaft Berlin im Mai 1932 im Renaissance Theater.

Im Unterschied zu der Vorstellung in Wien, setzte sich das Programm diesmal allerdings allein aus traditionellem Japanischen Buyô zusammen. Vor der Vorstellung gab Umemoto selbst eine Einführung in den Japanischen Buyô. Sein Vortrag begann mit der Entstehungsgeschichte des Japanischen Buyô, der Bühnenausstattung, den Kostümen und Requisiten, und führte weiter zu den Grundformen, der Gangart, den Handbewegungen, den Unterschieden zwischen den männlichen und weiblichen Bewegungen, die verschiedenen Arten von Ausdrucksweisen usw., wobei er jedes einzelne Beispiel praktisch demonstrierte. Über die Notwendigkeit der Präsentation in dieser Workshop-Form sagte Umemoto:

„Weil das japanische Buyô wegen der dreihundertjährigen Abschließung und Isolierung des Landes seine globale Allgemeingültigkeit völlig verloren hatte, wurde der künstlerische Wert, der in der Tiefe des Japanischen Buyô verborgen liegt, erst durch eine solche Form der Erklärung richtig verstanden.“ (Umemoto 1958: 153)

Was Umemoto suchte, waren eine universale Ausdrucksform und die ihr zugehörige Theorie, die den Japanischen Buyô mit globaler Allgemeingül-

tigkeit versehen sollten. Der Japanische Buyô, den er forderte, war keine konservative Kunstform im Sinne einer getreuen Überlieferung traditioneller Kunst, sondern eine „Klassik“, wie sie erst durch ständige Neuschöpfung und Innovation ihre globale Allgemeingültigkeit erlangen kann, und somit zur Grundlage eines „wahren Nationaltheaters“ wird. In diesem Sinne war der Tanz für Umemoto aus jeder feststehenden Dichotomie befreit – sei es Tradition gegen Moderne, Konservatismus gegen Innovation oder selbst Osten gegen Westen.

Eguchi und Miyas Neuer Tanz – Rezeption bei Wigman

Zehn Monate nach Umemoto, im Dezember 1931, machte sich auch das Ehepaar Eguchi Takaya (1900-1977) und Miya Misako (1907-2009) auf die Reise nach Deutschland. Nacheinjährigem Aufenthalt in Berlin zogen sie weiter nach Dresden, um an Mary Wigmans Tanzinstitut zu studieren. Unmittelbar nach ihrer Rückkehr eröffneten sie im Dezember 1933 in Tokio das Eguchi-Miya Tanzinstitut, das viele talentierte Tänzer*innen anzog.

1936 schrieb sich der (spätere große) Butô-Meister Ôno Kazuo (1906-2010) am Eguchi-Miya Tanzinstitut ein. 1946, nach seiner Heimkehr aus dem Zweiten Weltkrieg, kam Ôno in das Institut zurück und leitete dort oft in Vertretung seiner Lehrer*innen das Tanztraining für die Schüler*innen. Zur selben Zeit begann der andere große Butô-Meister, Hijikata Tatsumi (1928-1986) in seiner Heimat Akita bei einer Schülerin Eguchis, Masumura Katsuko, Neuen Tanz zu lernen. Seit den 70er-Jahren ist dem sogenannten „dance of darkness“ (ankoku butô) weltweite Aufmerksamkeit geschenkt worden. Was Ôno und Hijikata aber ursprünglich erlernten, war der Neue Tanz, den Eguchi und Miya aus Deutschland mitgebracht hatten.

Nach dem Krieg führte Eguchi an den japanischen Universitäten zum ersten Mal Tanz als Studienfach ein und hat als „Vater des modernen Tanzes in Japan“ zahlreiche Schüler*innen ausgebildet. Auch seine Frau, Miya Misako unterrichtete Neuen Tanz an der Universität. Auf diese Weise machten sich Eguchi und Miya das Hochschulwesen zunutze, um den Neuen Tanz in Japan zu etablieren und legten damit auch den Grundstein für die Entstehung des Butô. Seltsamerweise scheint die Tanzkunst von Eguchi und Miya – trotz ihrer großen Verdienste um die moderne Tanzgeschichte Japans – im Ausland weniger Widerhall gefunden zu haben. Zu sehr stand das Tänzerpaar stets im Schatten von Ônos oder Hijikatas Butô. Wo können wir wohl den Grund dafür finden? Im Folgenden werde ich versuchen, diese Problematik im Vergleich mit Umemoto Rikuhei zu beleuchten.

Eguchi Takaya wurde genau im Jahr 1900 in der nordjapanischen Präfektur Aomori geboren und ging nach Tokio, um Schauspieler zu werden. 1929

trat er in das Tanzinstitut von Takata Masao und Hara Seiko ein. Eguchi lernte Miya Misako kennen, die dort eine Stelle als Assistentin hatte, und beide waren schnell ein Herz und eine Seele, was ihren Wunsch anging, einen Neuen Tanz zu begründen. Kurz vor ihrer Abreise nach Deutschland heirateten sie.

Miya Misako wurde 1907 ebenfalls in Nordjapan, in der Präfektur Iwate, geboren. Ihre Lebenszeit deckt sich fast mit der von Ôno Kazuo. Beide haben sie über hundert Jahre gelebt. Wegen ihrer regen Neugier und ihres kühnen Abenteurgeistes könnte man Miya Misako die japanische Leni Riefenstahl (1902-2003) nennen. Nun hatten Eguchi und Miya schon vor ihrer Abreise nach Deutschland großes Interesse an Wigmans Neuem Tanz gehabt. Sie traten in Wigmans Institut in Dresden ein und vertieften sich von früh morgens bis spät abends in das Tanzstudium.

Einmal gab Wigman Eguchi und Miya die Aufgabe, ein eigenes Thema zu finden und daraus ein Tanzstück zu schaffen. In der Berliner Zeit hatten sie Gelegenheit gehabt, einen Operationssaal in der Charité zu besichtigen, und hatten dabei reichhaltiges Material gesammelt. Daraus entwickelten Eguchi und Miya ein Tanzstück namens „Im Operationssaal“, das sich auf die psychologische Darstellung von Ärztinnen und Kranken im Operationssaal konzentrierte.

Nachdem sie das Tanzstück im Proberaum zur Aufführung gebracht hatten, zeigte sich Wigman begeistert und verkündete: „Heute werden wir keine weiteren ‚Stücke‘ mehr behandeln. Wir werden stattdessen dieses Stück eingehend diskutieren!“ (Miya 1995: 81) Diese Erfahrung gab ihnen große Sicherheit und am 26. Oktober 1933 konnten Eguchi und Miya in einem der renommiertesten Theater Berlins, dem Bach-Saal, ihr Recital geben. Unter den zehn Stücken, die sie präsentierten, war auch „Im Operationssaal“.



Abb. 2: „Im Operationssaal“ 1934 in Tokio (Nishimiya 1989).

Diese Aufführung fand große Beachtung in den Berliner Massenmedien und offensichtlich auch große Resonanz beim Publikum. Allerdings ist nicht klar, wie sich dieses Publikum genau zusammensetzte. Es ist nicht auszuschließen, dass Japaner, die mit Armee und Marine zu tun haben, die Mehrheit daran stellten, denn das Recital wurde vom Militärattaché der Japanischen Botschaft in Berlin unterstützt.

Zeitungskritiken über Eguch und Miyas Tanzrecital

Was die Rezeption des Tänzerpaars durch die Kritik angeht, möchte ich hier einige hochinteressante Zeitungsartikel vorstellen und näher untersuchen. Zunächst taucht der Vergleich mit Umemoto Rikuhei auf, der schon zuvor, ebenfalls in Berlin, seinen Japanischen Tanz vorgestellt hatte. Der Artikel in der Tageszeitung „B.Z. am Mittag“ beginnt mit folgendem Absatz:

„Wer geglaubt hat, dieses japanische Tänzerpaar brächte uns altjapanische Kriegs- und Volkstänze (so wie Umemoto vor zwei Jahren), der wurde zuerst einmal bitter enttäuscht. Denn Misao Miya und Takaya Egutsch schwenken ihre asiatischen Glieder in europäischen Rhythmen und versuchen, sich unsere moderne Bewegungslehre zu eigen zu machen.“ (Ch. T. 1933)

Wie ich schon erwähnte, hatte Umemoto das Wesen des Japanischen Buyô-Tanzes in Form eines Workshops vorgeführt. Seine detaillierten Erläuterungen und seine hervorragende Darstellungskunst hatten auf das Berliner Publikum großen Eindruck gemacht. Aber der von Eguchi und Miya geschaffene Tanz enttäuschte die Erwartungen, die die Berliner*innen ihnen aufgrund von Umemotos Darstellung von vor zwei Jahren entgegenbrachten. Vor allem wurde „Im Operationssaal“, von dem sie selbst so überzeugt waren, scharf kritisiert.

„Ihre Duette sind am wenigsten gelungen. Gleich ihr Auftakt ‚Studie‘ zeigt, welchen formalen Begriff sie von deutscher Tanzkunst haben. Ihr Duett ‚Im Operationssaal‘, ein erregter Tanz des Arztes um die leidende Kranke, bleibt uns in seinem tieferen Sinn leider unverständlich.“ (Ch. T. 1933)

Schauen wir uns einen anderen Zeitungsartikel an. Die Kritik der „National Zeitung“ lässt sich unterm Strich als kompletter „Verriss“ bezeichnen.

„In jahrhundertelanger Pflege wurde der Kunstanz im Fernen Osten derart verfeinert, dass zuletzt ein ganzes Studium notwendig wurde, um alle die tausend Feinheiten und Variationen zu ‚verstehen‘. Wenigstens für den Europäer. Der Asiate hat sich ja ein tieferes Verständnis für diese Tanz- und Gebärsprache bewahrt, und seine Gabe, von dem Inventar der Wirklichkeit abzusehen

und sich durch die Illusion eine höhere Realität zu schaffen, ist erstaunlich. Bald wird es notwendig sein, hinzuzufügen: erstaunlich gewesen. Die alten Überlieferungen, deren Mutterboden das Reich der Mitte ist, werden von dem modernen Japan mehr und mehr vergessen. Japan hat den Anschluss an Europa und Amerika gesucht und gefunden, und dieser Anschluss konnte selbstverständlich nicht auf die Staatsführung, die kriegerische Ausbildung und die gesellschaftlichen Sitten beschränkt bleiben. Er griff auch sehr bald über in die Bezirke der kulturellen und der ästhetischen Dinge.“ (Maximilian 1933)

Warum wurde der Tanz von Eguchi und Miya von den deutschen Kritiker*innen so wenig geschätzt? Dafür lassen sich drei Gründe vermuten: Der erste ist, dass sich in Deutschland um 1930 die Tanzstile an sich im Chaos befanden und dass nicht alle deutschen Kritiker*innen den Neuen Tanz unterstützten. Der zweite ist, dass man fand, dass Eguchi und Miya den Neuen Tanz nur oberflächlich und formal erlernt hatten. Der dritte und wichtigste Grund aber ist, dass man der Meinung war, dass, obwohl die Japaner*innen doch über traditionelle Volkstänze von hoher überlegener künstlerischer Qualität verfügten, dieses Tänzerpaar ganz offensichtlich die Tradition des japanischen Buyô-Tanzes geringschätzte.

Vor allem unter diesem dritten Gesichtspunkt kritisierte Max Maximilian zugleich die westliche Modernisierung Japans als solche. Da seine Leidenschaft und sein Wissen über die klassischen Künste Japans enorm waren, konnte er weniger ertragen, dass sich der Tanz von Eguchi und Miya von der traditionellen Ästhetik Japans so weit entfernt und sozusagen „vereuropäisiert“ hatte.

Was hinter dieser scharfen Kritik steckte, scheint mir nicht so einfach erklärbar zu sein. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde man sich der Grenzen der deutschen Moderne bewusst und Bewegungen, die hinsichtlich der Überwindung der Moderne Antworten in den klassischen asiatischen Künsten suchten, hatten auf einmal großen Zulauf. Zum Beispiel rezipierte das Bauhaus die japanische Ästhetik in vielfältigen Bereichen. In eben jenem Jahr 1933, als Eguchi und Miya das Tanzrecital in Berlin veranstalteten, begegnete Bruno Taut dem Katsura-Palais in Kyoto und war davon hingerissen.

Auch der Neue Tanz entstand aus einer Verflechtung moderner und antimoderner Elemente. So wie beim Bauhaus musste es also auch für den Neuen Tanz einen Weg geben, sich durch die Rezeption der japanischen Ästhetik weiterzuentwickeln. Auch wenn Umemoto eine solche Entwicklung auf der Ebene des japanischen Tanzes anzustoßen versuchte, gab es dort eine gemeinsame Phase der allgemeineren Entfaltung des Neuen Tanzes, wie wir sie in seiner Zusammenarbeit mit Rudolf von Laban gesehen haben.

Aber folgt man der Kritik von Max Maximilian, so blieb kaum eine Möglichkeit, den traditionellen japanischen Tanz mit dem modernen westlichen

Tanz zu verschmelzen. Wie wir in dem folgenden Zitat erkennen können, war das, was dieser Kritiker von Eguchi und Miya erwartete, eine Darstellungsweise, die sich an den Maßstäben des Kabuki-Theaters orientierte.

„Leidenschaften sind es, große Leistungen, heroische Erinnerungen, die der japanische Tänzer vorzustellen hat, und man erwartet von ihm in seiner höchsten Konzentration das herrliche Furioso entfesselter Gewandtheit und Kraft. Das Tänzerpaar Egutchi gab kaum mehr als eine Erinnerung an diese alten japanischen Tänze.“ (Maximilian 1933)

Kulturtransfer und Dialektik zwischen japanischem und westlichem Tanz

Im letzten Absatz seines Artikels unterschätzt Max Maximilian den modernen Tanz. Allgemein gesprochen, liegt der ideengeschichtliche Ursprung des modernen Tanzes bei Friedrich Nietzsche. Sowohl Laban als auch Wigman schufen den Neuen Tanz, indem sie sich vom „Dionysischen“ und von „Zarathustra“ inspirieren ließen. Deswegen können wir das Urteil von Maximilian nicht vorbehaltlos akzeptieren. Trotzdem wird das folgende Zitat sehr bedeutungsvoll, wenn man es als Imperativ auslegt, mit dem ein zeitgenössischer deutscher Kritiker das Schicksal der modernen Kunst Japans voraussah.

„Der moderne Tanz ist eine Verniedlichung der alten heiligen Tänze. Auch dann, wenn er von Virtuosen des Fachs dargestellt wird. Die japanische Kunst muss sich erst wieder auf sich selbst besinnen lernen. Das gilt für die Kunst der Bühne wie die bildende Kunst. Aber zu dieser Besinnung kommt ein Volk nur durch Katastrophen. Bis dahin tanzt man – einen Walzer von Strauß.“ (Maximilian 1933)

Welche „Katastrophen“ hat der Autor hier vorausgesehen? Nach ihrer Heimkehr haben Eguchi und Miya für die schnelle Verbreitung des Neuen Tanzes in Japan gesorgt. Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass der moderne Tanz in Japan der Direktimport des Neuen Tanzes aus Deutschland ist.

Sowohl Ôno Kazuo als auch Hijikata Tatsumi sogen den Neuen Tanz in sich auf, den Eguchi und Miya aus Deutschland mitgebracht hatten. Um das Jahr 1954, als Ôno Hijikata traf, machte sich Ôno von Eguchi und Miya unabhängig und unternahm Forschungen zur Entwicklung eines eigenen Tanzstils. Um 1960 etablierte Hijikata, stark unter dem Einfluss von Ôno, den Stil des „Ankoku Butô“ („Butô of darkness“).

Ankoku Butô wurde in Rückbesinnung auf den Japaner*innen eigenen Körperbau geschaffen. Das japanische Volk, das Ackerbau treibt und kurze O-Beine hat, schuf unter diesen Bedingungen den „Kagura“, der „ein

alter heiliger Tanz“ ist. Sowohl Nô als auch Kabuki haben ihre gemeinsamen Wurzeln im Kagura. In diesem Sinne kann man Butô als Rückkehr zur bodenständigen traditionellen Tanzkultur Japans betrachten.

In griechischen Dramen bedeutete „Katastrophe“ übrigens „eine entscheidende Wendung“, die die Lösung des Konflikts herbeiführt. In diesem Kontext ist vielleicht auf der Basis des dialektischen Deutungsschemas folgende retrospektive Interpretation möglich: als die Stufe des „an sich“ kann man sich die bodenständige Tanzkultur vom Kagura über Nô zum Kabuki denken. Die „für sich“-Phase wird durch den Direktimport des westlichen Tanzes konstruiert. Dann folgt die Periode der „Katastrophe“, die die besagte „entscheidende Wendung“ bringt. Ôno und Hijikata haben mit der Schaffung des Butô diesen Gegensatz zwischen der Kagura-Tanz-Tradition und dem Neuen Tanz aufgehoben und damit dem japanischen Tanz globale Allgemeingültigkeit verschafft. Obgleich Umemoto eigentlich kaum Kontakt zu Ôno und Hijikata hatte, wurde sein ursprüngliches Ziel dadurch auf unerwartete Weise Wirklichkeit.

Literaturverzeichnis

- Fujino, Kazuo (2018): „Umemoto Rikuhei: Japanese Classical Dance in Transcultural Context“, in: Jeong-hee Lee-Kalisch/Annegret Bergmann (Hg.), *Tanscultural Intertwinements in East Asian Art and Culture, 1920s-1950s*, Berlin, 175-194.
- Kuwahara, Kazumi (1996): *Umemoto Rikuhei no ôbei shisatsu—1930 nendai no yôroppa ni okeru Nihon buyô no shôkai*, Kenkyu nenpô, Shujitsu University, no. 13, 25-58.
- Kuwahara, Kazumi (2001): *Umemoto Rikuhei no ôbei shisatsu—Yôroppa de mita buyô ni tsuite*, Kenkyu nenpô, Shujitsu University, no. 18, 43-108.
- Maximilian, Max (1933): „Strauss-Walzer auf japanisch“, in: *National Zeitung vom 27. Oktober 1933*.
- Miya, Misako (1995): *Rikugunsho Haken Gokuhi Jugun Buyôdan*, Tokio.
- Nishimiya, Yasuichirô (Hg.) (1989): *Modern Dance Eguchi Takaya to geijutsu nendaishi 1900-1978*, Tokio.
- T., Ch. (1933): „Wiener Walzer – auf japanisch“, in: *B.Z.am Mittag vom 27. Oktober 1933*, 4.
- Umemoto, Rikuhei (1958): *Buyô he no shôtai (Einführung in den Tanz)*, Tokio.

Why studying German cultural policies as an essential value for individuals and society is important

A comparative study of Germany and Japan

Yuki Akino

This article aims to answer the following question: How should Japan refer to the cultural policies of Germany? Before answering this, we must confirm the similarities and differences in the cultural policy of these countries.

The similarities

There are several points in common:

1) The impact of cultural policy at the national level in both countries is insignificant and, unlike France, England, or South Korea, they do not have national ministries of culture.

	Germany	Japan
Population	82.44 Million	126.7 Million
under the charge of	The Federal Government Commissioner for Culture and the Media (<i>BKM</i>)	The Japanese Government's Agency for Cultural Affairs (<i>Bunka-cho</i>)
Cultural expenditure per population	JPY 2,763	JPY 850
Cultural expenditure per GDP	0.05 %	0.019 %
Cultural expenditure per governmental expenditure	0.52 %	0.11 %
Headquarters	Bonn, Berlin	Kyoto, Tokyo (from March 2022, only in Kyoto)
Staff	Almost 300 (2018)	277 (2018)

Cultural expenditure quote: National to regional governmental bodies	100 to 501	100 to 431
Total national and regional cultural expenditures	JPY 1370.4 billion	JPY 572 billion

Table 1. (Source: The Japanese Government's Agency for Cultural Affairs 2019: 7, 11)

2) The countries' post-WWII histories, characterized by their restrictive national cultural policies, are alike. Both avoided national cultural policy immediately after WWII. In the Federal Republic of Germany (hereafter, West Germany), this stemmed from regret associated with the period of National Socialism. In Japan, it resulted from violence against art (Vandalisms) during the war. While the Japanese central government influences many political fields, culture is an exception. In other words, both countries prefer a decentralized form of cultural policy.

3) Municipal cultural policy flourished in West Germany from the 1970s and in Japan from the 1980s. The number of communal museums, for example, has since increased. Also, the total number of museums (about 6,000) and average budget of public museums (about JPY two hundred million per year) are similar in both countries. There are more museums in Germany and Japan than in France, England, and South Korea; however, there are fewer museums in Germany and Japan than in the US (Staatliche Museen zu Berlin—Preußischer Kulturbesitz Institut für Museumsforschung 2017; The Japanese Government's Agency for Cultural Affairs 2019: 11).

An international survey of the six countries mentioned show similarities in the history and quantitative dates of Germany and Japan. However, as individuals, our expectations and interpretation of culture also share common features.

4) Both Germans and Japanese consider art and culture to be closely related to the development of their inner worlds. The essence of this perspective reflects the link between *Kultur* and *Bildung* in Germany, which was supported by the *Bildungsbürgertum* (educated class), especially from the 1880s, in the process of establishing a *Kulturstaat* (culture-nation-state). The background of this understanding is its late creation of the modern nation-state—Germany was late, compared to the UK, France, and the US (Dann 1996). As Fritz K. Ringer interpreted in “The Decline of German Mandarins: The German Academic Community, 1890–1933,” the German educated class attempted to build a modern nation-state, not in the spheres of economics and

politics, where the three countries already dominated, but in academics and culture. They also wanted to establish their class with their cultural capital against the bourgeoisie, another new power in society with economic capital. Although the term “culture” has the meaning of “cultivate” in its origins, the importance of cultivating one’s personality was especially emphasized in establishing a nation-state from this background (Ringer 1969).¹

Because of its 215-year-long isolationist policy, Japan was also late in creating a modern nation-state. Developed European countries and America had already established the definition of progressiveness. Japanese lifestyle was more than superficially Westernized. The Japanese elite wanted to create an elite-democratic nation-state but was also willing to retain the Imperial system to allow the Imperial Family to legitimate their authority and weaken the warrior class (the samurai and shogunate) in the new nation-state. For them, *Deutsches Reich* (the German Empire), which maintained a *Kaiser* (Emperor) in the modern nation-state, was, therefore, the best model to learn from. Japan learned much from Germany until the end of WWII. The strong influences of *Kultur* and *Bildung* also emerged in this period in Japan. The thinking of *Bildung*, or the development of one’s inner world, suited the traditional and customary ways of thinking of Japanese *Dou*. *Dou* means road, which suggests going deeply into the “truth” of the culture of everyday life as used in Japanese traditional cultures like *Sa-dou* (tea ceremony), *Ka-dou* (flower ceremony), *Kou-dou* (incense ceremony), and *Ju-dou* (weaponless self-defense, well-known internationally as Judo), etc. In short, both German and Japanese societies have tended to prefer striving to attain unreachable, high goals or ungraspable truths.

The differences

The differences are as follows:

1) In Germany, based on its history as a federal structure before the establishment of the nation-state, it is considered natural to subsidize art and

1 Otmar Jung researched the historical development of the meaning and behavior associated with *Kulturstaat*. He revealed that not only academics but also art and culture, were the targets of subsidies in German-speaking areas after the 1880s (Jung 1973). In parallel, the peak emphasis of the superiority of German culture over Western civilization was observed around the start of WWI. (Ringer 1969). When researching the protocol of discussion constituting the Weimar Constitution, there was only one usage of *Kulturstaat*, referring not to a developed country but to Germany (Verhandlungen der Verfassungsgebenden Deutschen Nationalversammlung 1920; Akino 2019). However, the contents of *Kultur* and *Bildung* are uniquely German, even today; *Kultur* is not the same as culture, and *Bildung* is not education in the general English sense.

culture in a decentralized way. While the two countries share a mainly decentralized support for art and culture, interpretations of this background are dissimilar. In Japanese cultural policy studies, this background is only interpreted as a supplement to the lack of centralized national cultural policy. Unlike the German states, Japanese regions did not retain their autonomy and independence while establishing the nation-state. However, it is also true that Japanese cultures were historically formed on regional rivalries. Therefore, there are several types of city cultures, such as samurai-town, imperial-town, merchant-town cultures, and so on, and these varieties form regional identity. Regional administrations use such histories in sightseeing and cultural town policies today. However, the establishment of links to one's town history as well as the determination and demonstration of the rationale behind cultural policies are still in progress.

The loss of regional authority at the end of the nineteenth century and insufficient research pursuing why culture is vital to each society are two reasons for low regional financial resources today, even though the regions were the main subjects conducting cultural administration from the 1980s in Japan.

2) Germany is well-known for its significant public expenditure on the arts and culture, based on total expenditures of municipalities, states, and the federal government. Japanese people tend to think that art and culture should develop spontaneously; they do not readily accept that political measures will bring about positive results in the cultivation or development of art and culture (creation).² This was people's thinking at the political level, at least until the beginning of the 2000s, and most Japanese people think the same today.³ Although Germany and Japan avoided public cultural policy imme-

2 This is one reason for the tendency in Japan to prioritize cultural expenditures, rather than supporting artists, for the "protection" of cultural property. Therefore, museums are supported widely in Japan, as previously mentioned (this does not mean they all have sufficient budgets). Theatre, however, has an insufficient support. There are many event halls in Japan, but only a few public theatres to create new works. You can see that many Japanese musicians and dancers are trying to find jobs in Germany.

3 In Japan, people did not use the term "cultural policy" until 1990 as it was associated with National Socialism. The Japanese Government's Agency for Cultural Affairs used "administration" instead. The Japanese Government's Agency for Cultural Affairs was founded in 1968 during the process of strengthening the protection of cultural properties after two incendiary fires at Horyu-ji in Nara in 1949 and Kinkaku-ji in Kyoto in 1950, which shocked the Japanese people the way the fire at the Cathédrale Notre-Dame de Paris shocked the French in 2019. Both temples are UNESCO World Heritage listed and are popular places for sightseeing by international visitors. Based on this history,

diately after WWII, Germany limited it to the central government. In Germany, this did not mean political powers at every level were hated. The *Länder* (states) have *Kulturhoheit* (sovereignty over cultural legislatives). This is sometimes called *Verfassungsfolklore* (Naumann 2000)⁴ and it clashed with trials to establish a foundation or position for national cultural policy in the German federal government from the 1970s until the beginning of 2000 (Leber 2010). This means they trusted the political or administrative power of states and municipalities (*Kommunen*) and wished to avoid central and national counterparts.

Nevertheless, this was not the situation from the end of WWII to the end of the 1960s. Also, municipal bodies were not very active in conducting art administration, as Blumenreich wrote in the “Compendium of Cultural Policies and Trends.” They considered their task only to be rebuilding and maintaining existing, established art institutions (Blumenreich 2016: 3). Why were regional authorities in Germany able to strengthen their cultural policies after the 1970s?

Fundamental differences in the cultural policy of Germany and Japan

The German social marketing economy is an important base. Aside from the ultra-marketing economy in Japan or the US, West Germany had a strong competitive market and reasonable governments with a sense of responsibility since the late 1950s. These were essential not only for the cultural sector, but also to guarantee basic human rights through appropriate social welfare.

However, this does not mean that German cultural policy is based on paternalistic thought, typically observed in welfare states from the 1970s to the 1990s. This point is most important to the study of German cultural policy in Japan, as people do not understand this well or consider cultural policies in the UK, France, and Germany to be the same. A key to understanding this point is “*Kulturpolitik ist Gesellschaftspolitik*” (Spielhoff 1976), based on German social democratic cultural, political thought, which is also difficult for Japanese people to understand. In Japan, there is only one word to express *gesellschaftlich* and *sozial*, but cultural policy in Germany

Japanese cultural policy has, in modern times, prioritized historical cultural property over the performing arts.

- 4 Michael Naumann argued in 2000, directly before he quit as Federal Government Commissioner for Culture and the Media, BKM, that public support for the arts is written only in the Constitutions of the states, and has no clear justification in the *Grundgesetz* (German Constitution); the States have priority in cultural matters (Naumann 2000).

has tried not to be a paternalistic *Sozialpolitik* (welfare policy). Additionally, there is the so-called *Subsidiaritätsprinzip*, a principle of subsidiarity in its society which comes from Catholic thought. Germany has avoided adopting the term *Kulturstaat* in its Constitution (*Bonner Grundgesetz*) until today, although it was used in the 1990 German Reunification Treaty. In reading the “*Zwischenbericht der Enquete-Kommission*” of 2005, it is clear that there were discussions about the correctness of using this term. Max-Emmanuel Geis and Friedhelm Hufen showed two problems. First, this term was used by Ernst Rudolf Huber in his brief article (Huber 1953) immediately after WWII. Huber is one of the best-known scholars who kowtowed to Nazi politics, and there remains concern that the term may be misunderstood in the sense that the state has the authority to determine what *Kultur* is. Second, Geis suggested the aggressive nature of its origins in the nineteenth century, which peaked during WWI (Deutscher Bundestag 2005: 75-76; Geis 1990, 1992, 2004). This matter also links closely to the rivalry between *Kultur* (culture) and *Zivilisation* (civilization), criticized in the 1968 Student Revolution.

When we compare the historical development of the definition of *Kultur/Bunka* (culture) in cultural policy in Germany and Japan from the nineteenth century onward, two reasons for Japan’s weak cultural policy should be noted.

First, the concept of nineteenth century’s *Bildung*, which connected strength to personal character in *Dou*, remained in Japan. This means that Japanese people tend to understand culture through its personal aspects and lack perspective on how to discuss the public aspects of culture. This also restricts us from adequately discussing the reasons public support for art and culture is needed. In West Germany, meanwhile, the Student Revolution of 1968 strongly criticized the established definition of *Kultur* dominated by *Hochkultur* (high culture) and its institutions. In this process, the history of the German education class and the quite personal character of *Kultur* and *Bildung* were criticized. It has been demonstrated that indifference to public and political affairs indirectly contributed to the rise of the Nazis based on Herbert Marcuse’s thesis of “the affirmative character of culture” of 1937 (Schwencke 1997). The critical behavior of intellectuals in the late 1960s also inspired the individualistic character of *Kultur* and led to the birth of *Soziokultur* (Sauberzweig 1974). The character of *Bildung* also changed to consider the importance of inter-subjectively developing one’s internal world; thus, culture became a medium of communication (Schwencke 1997) from the 1970s, which was fundamental to the flourishing base of *Kulturelle Bildung* for, and with, everyone in West Germany (Hoffmann 1979; Goldmann 1994: 97; Schneider 2010).

As discussed, the change in the social climate in the late 1960s led to criticism of blind obedience of authority. Municipalities and civil society developed the inter-subjective *Kulturelle Bildung* in parallel to strengthening public cultural policy. The definition of *Kultur* and *Bildung* has already been modernized and democratized in Germany, meaning that *Kultur* does not lead to bare, commercialized entertainments.

Conclusion

Thus, in Germany, there are two embedded designs. First, the authorities were divided to avoid arbitrary control of the arts and culture by one central government as it is well-known. Second, there is an expectation that people's independent thought must be cultivated through inter-subjective *Kulturelle Bildung*, to control the reckless pursuit of public cultural policies at every political level.

To control cultural policy, *Kulturelle Bildung* needs to be guaranteed for all so that it can be judged independently. To this end, an appropriate cultural policy is needed. This leads to circular reasoning (Akino 2019: 276–278).

This is the background for how Germany could strengthen its public policy among regional authorities even after their initial hesitation and, in parallel, *Kulturelle Bildung* in cultural institutions, without falling into bare paternalisms. Cultural policy in Germany positioned *Kultur* as a fundament to reconstruct a democratic nation-state in this way. Therefore, theoretically, people are not just a “client in [a] warfare state” (Habermas), and *Kultur* is not just a personal matter there. We may reflect on more than the scale of the budget in Europe. Germany is one of the best examples to reconsider the importance of culture in society today.

Bibliography

- Akino, Yuki (2019): *Kulturstaat und kulturelle Daseinsvorsorge*, Bigakushuppan, Tokyo.
- Council of Europe/ERICarts/Blumenreich, Ulrike (2016): *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe*. Deutschland, 17th Edition, Bonn.
- Dann, Otto (1996): *Nation und Nationalismus in Deutschland 1770-1990*, 3. Aufl., München.
- Deutscher Bundestag 15. Wahlperiode (2005): *Zwischenbericht der Enquete-Kommission Kultur in Deutschland Kultur als Staatsziel* (Drucksache15/5560, 01.06.2005).
- Geis, Max-Emanuel (1990): *Kulturstaat und kulturelle Freiheit. Eine Untersuchung des Kulturstaatskonzepts von Ernst Rudolf Huber aus verfassungsrechtlicher Sicht*, 1. Aufl., Baden-Baden.

- Geis, Max-Emanuel (1992): "Kulturstaat' oder 'Bürgerrecht auf Kultur'?", in: Schwencke, Olaf (Hrsg.): Kulturföderalismus und Kulturförderung. Neue Bundesstaatlichkeit im Kulturstaat Deutschland? Hagen/Loccum.
- Goldmann, Margarethe (1994): "Veränderte Zeiten 20 Jahre Neue Kulturpolitik in der Praxis," in: Sievers, Norbert/Wagner, Bernd (ed.): Blick zurück nach vorn. zwanzig Jahre Neue Kulturpolitik, Essen.
- Habermas, Jürgen (1987): *The Theory of Communicative Action, Vol. 2: A Critique of Functionalist Reason*, trans. Thomas McCarthy, Boston.
- Hoffmann, Hilmar (1979): *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt am Main.
- Huber, Ernst Rudolf (1958): *Zur Problematik des Kulturstaats*, Tübingen.
- Jung, Otmar (1973): *Die Entwicklung des Kulturstaatsbegriffs von J. G. Fichte bis zur Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung der Verfassung des Freistaates Bayern vom 2. Dezember 1946*, Augsburg.
- Leber, Fabian (2010): *Kulturpolitik aus dem Kanzleramt. Die Kulturpolitik der Regierung Schröder 1998-2002*, Marburg.
- Naumann, Michael (2000): "Zentralismus schadet nicht. Die Kulturhoheit der Länder ist Verfassungsfolklore. Es darf und muss eine Bundeskulturpolitik geben," in: *Zeit Online*, 2. November 2000, https://www.zeit.de/2000/45/Zentralismus_schadet_nicht [last accessed on: April 25th 2019].
- Ringer, Fritz K (1969): *The Decline of the German Mandarins. The German Academic Community 1890-1933*, Cambridge, Mass.
- Sauberzweig, Dieter (1974): "Kulturpolitik und Stadtentwicklung," in: Hoffmann, Hilmar (ed.): *Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik. Beschreibungen und Entwürfe*, Frankfurt am Main.
- Schneider, Wolfgang (ed.) (2010): *Kulturelle Bildung braucht Kulturpolitik: Hilmar Hoffmanns "Kultur für alle" reloaded*, Hildesheim.
- Schriftliche Stellungnahme, Prof. Dr. Max-Emanuel Geis zur öffentlichen Anhörung zum Thema "Kulturellen Staatszielbestimmungen" der Enquete-Kommission des Bundestags "Kultur in Deutschland" am 20. September 2004.
- Schwencke, Olaf (1997): *Der Stadt Bestes suchen. Kulturpolitik im Spektrum der Gesellschaftspolitik. Arbeiten zur deutschen und europäischen Kulturpolitik aus 25 Jahren (1971-1996) nebst einem aktuellen Essay "Ach Kultur, Kulturpolitik"* Bonn.
- Spielhoff, Alfons (1976): *Kulturpolitik ist Gesellschaftspolitik*, in: *Vorgänge*, Heft 24, Jahrgang 6/1976, 25-32.
- Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Institut für Museumsforschung (2017): *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2016*. Heft 71, Berlin.
- The Japanese Government's Agency for Cultural Affairs (2019): *Summary of the Comparative Cultural Policy Research overseas 2018*, Kyoto.
- Verhandlungen der Verfassungsgebenden Deutschen Nationalversammlung (1920), Bd. 336: *Anlagen zu den Stenographischen Berichten*. Nr. 391: *Bericht des Verfassungsausschusses*, Berlin.

Die Bedeutung der deutschen Kulturpolitik für Korea

Eine Betrachtung aus Perspektive der koreanischen Forschung

Jeang-Yean Goak

Der Forschungsstand der deutschen Kulturpolitik in Korea

Kultur spielt eine zunehmende Rolle in Hinblick auf die Konfliktlösung, die Friedenskonsolidierung, die treibende Kraft des Wachstums, den Status eines Landes usw. Trotzdem wurde die Kulturpolitik wissenschaftlich in Korea nur am Rande behandelt. Die deutsche Kulturpolitik wird in Korea noch wenig im Vergleich zur amerikanischen, englischen und französischen Kulturpolitik untersucht. Das Kulturmanagement wird auch hauptsächlich bezogen auf den angelsächsischen Raum in Korea vorgestellt, das deutsche Kulturmanagement ist kaum bekannt.

Nur einige Artikel wie „Die deutsche Kulturpolitik und die Entwicklung der Weltkultur“ (2002), „A Cultural Dimension of Sustainability-Focusing on Cultural Policy and Arts Management in Germany“ (2015), „Cultural and arts policy of unified Germany and its implication in future visions of unified Korea peninsula“ (2015), „Kultur und Kulturpolitik in der EU und Deutschland“ (2015), „Der gegenwärtige Stand der Kulturpolitik und des Kunstmanagements in Deutschland“ (2016), den ich verfasste, und das Buch „Die Kulturpolitik und das Kunstmanagement in Deutschland – Kultur für die Nachhaltigkeit“ (2016) wurden in Korea veröffentlicht. Die deutsche Kulturpolitik wurde meistens in Zusammenhang mit der deutschen Wiedervereinigung und der EU erwähnt.

Es gab keine Untersuchung in Korea, die die deutsche Kulturpolitik systematisch und umfassend behandelt hat. Meine Kolleginnen Mi-Sei Choi, Su-Jin Cho und ich untersuchten deshalb die deutsche Kulturpolitik in Verbindung mit dem Kulturmanagement. Dabei setzten wir den Schwerpunkt auf die Kulturdemokratie mit der Fragestellung, wie Kultur zur Kommunikation und Integration in einer Gesellschaft beitragen kann. Für die Untersuchung besuchten wir im Jahr 2015 verschiedene Kulturinstitutionen in Deutschland. Beim Besuch des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim lernten wir Wolfgang Schneider kennen, der uns bei unserer

Untersuchung mit Rat und Tat zur Seite stand. Die Forschungsgruppe von Wolfgang Schneider und ich hielten 2016 zusammen den Vortrag „Cultural Diplomacy. Governmental structures and the participation of civil society“ auf der „International Conference on Cultural Policy Research (ICCPR 2016)“, die in Seoul stattfand. Das Ergebnis der Untersuchung über die deutsche Kulturpolitik veröffentlichten meine Kolleginnen und ich im Jahr 2017 in Korea mit dem Buch „Kulturdemokratie – die Kulturpolitik und das Kunstmanagement im deutschsprachigen Raum“.

In dieser Untersuchung beschäftigte ich mich mit den Charakteristika der Kulturpolitik in Deutschland. Ich hielt auch einen Vortrag über die Charakteristika der Kulturpolitik und des Kulturmanagements in Deutschland an der Asiatischen Germanistentagung 2016 in Seoul.

Meine Kolleginnen und ich untersuchen zurzeit das Thema „German Cultural Diplomacy and Public Sphere – A Case Study on German Cultural Diplomacy for the Establishing of Cultural Diplomacy in Korea, which opens a new era of Communication and Harmony“. Wir denken, dass die deutsche Auswärtige Kulturpolitik viele Anhaltspunkte für Korea bietet, das wieder den kulturellen Austausch mit Nordkorea beginnen will.

Die Charakteristika der Kulturpolitik in Deutschland

Die Bedeutung der Kultur und Kulturförderung

Kunst und Kultur verfügen in Deutschland über einen besonderen gesellschaftspolitischen Stellenwert. Die Bundesrepublik versteht sich als ein Kulturstaat, dessen Aufgabe es ist, den finanziellen, organisatorischen und rechtlichen Rahmen so abzustecken, dass sich Kunst und Kultur frei entfalten können (vgl. Hausmann 2011: 9). Das Staatsziel „Kulturstaat“ wurde noch nicht explizit in die Verfassung aufgenommen, der „Einigungsvertrag“ zwischen BRD und DDR vom 31.8.1990 aber spricht in seinem Art. 35 im Kontext von Deutschlands Bedeutung in der Welt vom Kulturstaat (vgl. Klein 2010: 263). Diese Selbstdefinition unterscheidet Deutschland deutlich von anderen europäischen Staaten. Während beispielsweise Frankreich sein Selbstbild in der „nation“ bzw. „république“, England im „empire“ oder „Commonwealth“ findet, war und ist in Deutschland „Kultur“ ein zentrales Element des eigenen Selbstverständnisses (vgl. ebd.: 263).

Das hängt mit den historischen Verläufen zusammen, die in England, Frankreich und Deutschland fundamental anders einhergingen. Im 18. Jahrhundert war Deutschland in eine Vielzahl von kleinen Fürstentümern zersplittert und das Bürgertum in den Kleinstaaten weitgehend politisch machtlos, während sich in dieser Zeit in England und Frankreich das Bürgertum längst an die Macht gebracht hatte. Die nationale Einheit

realisierte sich daher vor allem durch die gemeinsame Sprache, Kultur und Bildung. Vor allem auch Literatur und Theater waren der bevorzugte Ort des Bürgertums. Aus diesen historischen Zusammenhängen heraus lässt sich die besondere Rolle der Kultur in Deutschland mit seinen über 140 öffentlichen Theatern, fast 6000 Museen, 1000 öffentlichen Musikschulen usw. erklären. (Vgl. ebd.: 263f)

Dieser essentielle Stellenwert von Kunst und Kultur spiegelt sich auch in der Bildung einer Enquete-Kommission wider, die nur in Ausnahmefällen von der Politik eingesetzt wird und der Debatte umfangreicher Themen von gesellschaftlicher Tragweite vorbehalten ist. Im Jahr 2003 wurde die Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ auf Beschluss des Bundestages erstmals einberufen, vier Jahre später legte sie ihren umfangreichen Abschlussbericht vor. Zahlreiche Fragestellungen im Zusammenhang mit den Rahmenbedingungen, den Vermittlungsaufgaben, der Förderung und Finanzierung und den Organisationsformen von Kunst und Kultur wurden sachverständig und in ihrer Tiefe erstmalig beantwortet. (Vgl. Hausmann 2011: 9)

Mit Kulturausgaben der öffentlichen Hand von etwa 100 Euro pro Kopf nimmt Deutschland international einen Spitzenplatz in der staatlichen Kulturförderung ein (vgl. Klein 2011: 506). Die öffentliche Kulturförderung pro Kopf liegt in Deutschland europaweit im oberen Drittel (Bekmeier-Feuerhahn 2011: 24). Die Bereitstellung einer entsprechenden Infrastruktur zur Produktion von Kunst und Kultur liegt vorwiegend in der Verantwortung des Staates (vgl. Klein 2011: 11). Die nichtstaatliche Kulturförderung (Sponsoring, Spenden) und eigene Einnahmen fallen im Vergleich mit den öffentlichen Fördermitteln gering aus.

Dagegen hat sich in den USA ein anderes System der Kulturförderung entwickelt, das insbesondere das private Engagement akzentuiert. Das ist in den gesellschaftlichen und kulturellen Traditionen begründet. Kulturförderung in privater Hand bedeutet weniger Sponsoring durch Unternehmen, sondern in erster Linie Spenden und Schenkungen von Personen. Über 80 Prozent des Gesamtspendenaufkommens stammen von Privatpersonen. Dieses besondere Engagement von Bürger*innen basiert auf einer langen Tradition der privaten Verantwortung für gemeinnützige Aufgaben, die der Staat dort nicht im gleichen Umfang wie z. B. in Deutschland finanziert. In den USA finanzieren sich gemeinnützige Kulturbetriebe im Durchschnitt zu 10-20 Prozent durch öffentliche Mittel, 30-40 Prozent durch private Zuwendungen und 50 Prozent und mehr durch selbst erwirtschaftete Einnahmen. (Vgl. Klein 2011: 503ff)

In Deutschland bringt die öffentliche Hand über 90 Prozent aller Fördermittel für Kunst und Kultur auf. Die private Kulturförderung in Deutschland hat dagegen nur einen Anteil von rund 8 Prozent. (Vgl. ebd.: 505f)

Der Bereich Theater und Musik bindet traditionell den größten Teil der öffentlichen Kulturausgaben. Auf Theater und Musik entfallen etwa ein Drittel der gesamten Kulturausgaben von Bund, Ländern und Gemeinden (vgl. Hausmann 2011: 88f). In Deutschland spielen die Theater je nach Größe des Hauses und regionaler Lage zwischen 8 und 20 Prozent ihrer Gesamtbudgets aus eigenen Einnahmen ein. Im Durchschnitt werden die deutschen Theater mit 80 Prozent aus öffentlichen Subventionen gefördert. Mit ihren derzeit 140 öffentlich geförderten Theatern, dem wachsenden Festivalbetrieb, der Freien Szene und den privaten Theatern ist sie die dichteste, komplexeste und differenzierteste Theaterlandschaft der Welt). (Vgl. Schmidt 2012: 14) Deutschland gehört weltweit zu den Ländern mit der größten Anzahl von Theatern relativ zur Bevölkerungszahl. Die öffentliche Finanzierung sichert in Deutschland die Existenz der Theater, damit sie ihre sozialen Aufgaben frei erfüllen können, ohne vom Markt abhängig zu werden.

Kulturföderalismus

Eine wichtige Basis der Kulturpolitik in Deutschland, die die rechtlichen Rahmenbedingungen für das Kunstmanagement schafft, ist der Kulturföderalismus. Die Kommunen sind die Hauptträger der öffentlichen Kulturförderung, wie für das Haushaltsjahr 2011 exemplarisch aufgezeigt werden soll. Von den gesamten Kulturausgaben der öffentlichen Hand trugen Kommunen einen Anteil von 44,8 Prozent. Mit 41,9 Prozent der Kulturausgaben wurde ein etwas geringerer Teil von den Ländern übernommen, aber auch der Bund fördert 13,3 Prozent (vgl. Statistische Ämter des Bundes und der Länder 2015: 12). Der Kulturföderalismus versucht die Monopolisierung von Zuständigkeiten im kulturellen Bereich auszuschließen (vgl. Klein 2011: 101), so dass vielfältige regionale kulturelle Entwicklungen ermöglicht werden.

Die Freiheit der Kunst

Die Freiheit der Kunst wird durch das Grundgesetz garantiert. Diese Norm und der Kulturföderalismus basieren auf den Erfahrungen mit einer totalitären und zentralisierten Kulturpolitik im Nationalsozialismus. Aus der grundsätzlichen Freiheitsgarantie für die Kunst leitet man zugleich die Verpflichtung zur Förderung von Kunst ab, um die Unabhängigkeit der Kunst vom Markt zu gewährleisten. (Vgl. Bekmeier-Feuerhahn 2011: 25)

Die Kulturdemokratie als Ziel der Kulturpolitik

Die Kulturdemokratie, die eine Kulturproduktion von möglichst vielen Bürger*innen für möglichst viele Bürger*innen anstrebt, ist das weitgehend

anerkannte Leitziel kulturpolitischen Handelns. Die Politik hatte sich in Folge der 68er-Bewegung gewandelt. Dem Slogan der Innenpolitik „Mehr Demokratie wagen“ folgte das Leitmotiv der Kulturpolitik mit der Idee einer Kultur von allen, für alle. Unter diesem Motto steht der Grundgedanke einer Demokratisierung von Partizipation und Emanzipation durch Kultur, der Wille zur Gestaltung gesellschaftlicher Prozesse mittels Kunst und Kultur. Mit der neuen Kulturpolitik ab den 1970er-Jahren wurde das Paradigma des Wohlfahrtsstaats auf den Kultur- und Bildungsbereich übertragen. Sein Ursprung liegt gut 100 Jahre früher, beginnend mit den Forderungen nach kultureller Teilhabe bei Teilen der demokratischen Bewegung um die 1848/49er-Revolution. Die Neue Kulturpolitik der 1970er-Jahre griff zum einen die emanzipatorischen Vorstellungen und Ideen des deutschen Idealismus auf und knüpfte zum anderen an die wohlfahrtsstaatlichen Ansätze im Kultur- und Bildungsbereich des ausgehenden 19. Jahrhunderts an. (Vgl. Schneider 2010: 39ff)

Diese Entwicklung der kulturtheoretischen Diskussion lässt sich auch als Versuch kennzeichnen, die bis dahin wirksame, typisch deutsche Trennung von Kultur und Zivilisation, von Kunst und Alltag aufzuheben (vgl. Klein 2011: 114).

Die sogenannte „Soziokultur“, die im Rahmen der Diskussion der Kulturdemokratie in Schwung gekommen war, trägt zu dieser Entwicklung bei. Soziokultur ist eine programmatische Bezeichnung für Diskurse, Inhalte, Praxis- und Organisationsformen, die gesellschaftliches Leben und kulturellen Ausdruck aufeinander beziehen (vgl. Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren 2019). Sie öffnet sich unterschiedlichen Auffassungen von Kultur, fördert durch kulturelle Beteiligung bürgerschaftliches Engagement und die kreativ-kulturellen Kompetenzen vieler – unabhängig von Alter, Geschlecht und Herkunft – und sucht damit Antworten auf die Frage, wie wir leben wollen. Soziokultur bietet einem breiten Bevölkerungsspektrum die Möglichkeit, selbst kreativ zu werden, kulturelle Angebote zu organisieren und künstlerische Darbietungen unterschiedlicher Genres zu erleben. Besonders bemüht man sich um die Bevölkerungsgruppen jenseits des Bildungsbürgertums und um den Nachwuchs (vgl. ebd.).

Anfang der 1970er-Jahre entstanden die ersten soziokulturellen Zentren im Zusammenhang mit den neuen sozialen Bewegungen, die sich im Zuge der 68er-Jahre entwickelt haben und sich für den Ausbau der Bürgerrechte, für Emanzipation und Gleichberechtigung, alternative Lebensstile, den Umweltschutz und die Friedenspolitik einsetzten. Ihre Themen waren u. a. die Gleichstellung von Frauen, Homosexualität, Ökologie, Frieden, Abrüstung, Antirassismus usw. Ursprünglich aus selbst verwalteten Kommunikationszentren, Kulturläden oder Bürgerhäusern entstanden, bildeten sich erst im Laufe der Jahre feste institutionelle Strukturen aus (vgl. ebd.). Heute

sind etwa 470 soziokulturelle Zentren fester Bestandteil der Kulturlandschaft und Teil einer demokratischen Infrastruktur geworden.

Außerhalb der soziokulturellen Zentren engagieren sich in Deutschland die Bürger*innen selbst in eindrucksvoller Weise für Kunst und Kultur. In über 400 Kunstvereinen, mehr als 200 literarischen Gesellschaften, mehr als 60.000 weltlichen und kirchlichen Chören und mehr als 30.000 Instrumentalgruppen beteiligen sich die Bürger*innen aktiv (vgl. Klein 2010: 264f).

Die kulturpolitische Situation Koreas in Bezug auf die Charakteristika deutscher Kulturpolitik

Kulturdemokratie

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich Korea wirtschaftlich rasch. Gemessen am Bruttoinlandsprodukt nahm Korea im Jahr 2017 den zwölften Platz in der Welt ein. Korea ist die siebtgrößte Exportnation der Welt. Diese schnelle Wirtschaftsentwicklung verursachte unter anderem auch gesellschaftliche Probleme und Konflikte zwischen Arm und Reich, zwischen den Generationen und Regionen. Um eine Lösung für diese Probleme zu finden, ist es notwendig, eine Öffentlichkeit im Sinne von Habermas zu schaffen, in der jeder seine Probleme frei darstellen, miteinander kommunizieren und Lösungsvorschläge der Probleme diskutieren kann. Dabei können Kunst und Kultur eine entscheidende Rolle spielen. Die Kulturdemokratie, ein Ziel der deutschen Kulturpolitik, ist auch deshalb in Korea von Bedeutung. Die Massenkultur, die für den wirtschaftlichen Gewinn der Industrie hergestellt wird und nur das Interesse einer bestimmten Schicht vertritt, ist in der Kulturszene in Korea leider dominant. Für ein kleines Theaterensemble zum Beispiel ist es schwer zu überleben und viele Künstler*innen müssen um ihre Existenz kämpfen. In dieser Hinsicht sollte Korea über die gesellschaftliche Rolle der Kunst und Kultur reflektieren und über das Ziel der Kulturpolitik in langfristiger Sicht nachdenken. Die gesellschaftliche Rolle der Kultur ist viel bedeutender als der wirtschaftliche Faktor der Kultur.

Die öffentliche Förderung und Unabhängigkeit der Kunst

Um die Kulturdemokratie zu realisieren, ist die öffentliche Förderung unerlässlich, damit die Kunst öffentliche Werte der Kunst unabhängig vom Markt verfolgen kann. Das koreanische Förderungssystem für die Kultur ist in dieser Hinsicht dem deutschen ähnlich, da Kulturinstitutionen zum großen Teil auf öffentliche Subventionen angewiesen sind. Korea befindet

sich zwar im Prozess, die staatlichen Kulturinstitutionen in eine eigene Körperschaft abzuwandeln, damit keine Beamt*innen sondern Fachleute die Kulturinstitutionen verwalten können, aber es gibt immer noch viele Fälle zu beobachten, in denen die staatlichen Eingriffe die selbständige Verwaltung verhindern. Der Staat sollte die Finanzen der Kulturinstitutionen streng kontrollieren, aber in die Planung der Programme und in die Personalangelegenheiten der Kulturinstitutionen nicht eingreifen. Die Unabhängigkeit der Kulturinstitutionen sollte garantiert werden, damit die Kunst gesellschaftliche Probleme kritisch darstellen und kreativ eine Alternative der bestehenden Gesellschaft anbieten kann.

Der Staat sollte auch besonders die Kulturinstitutionen fördern, die eigenständig von den Bürger*innen gebildet werden. Soziokulturelle Zentren in Deutschland bilden die Öffentlichkeit im Sinne von Habermas durch Kultur in jeweiligen Regionen ab und tragen zur Vielfaltigkeit der Kulturen in Deutschland bei. Es ist aus administrativer Sicht in Korea kompliziert, dass sich die Kulturinstitutionen als eigene Körperschaft etablieren und finanzielle Unterstützung aus der Öffentlichkeit erhalten. Diese administrativen Verfahren müssten vereinfacht werden, damit die Kulturinstitutionen, die aus der Eigeninitiative der Bürger*innen gebildet werden, in Schwung kommen können. Der Staat sollte von diesen Institutionen keine kurzfristigen Erfolge verlangen, sondern bei der nachhaltigen Entwicklung und Festigung der Institutionen helfen. Solche Institutionen können die Alltagskultur der verschiedenen Bevölkerungsschichten darstellen und Alternativkulturen herausbilden.

Kommunikation zwischen Politiker*innen, Bürger*innen, Künstler*innen und Beteiligten der Kulturinstitutionen muss stattfinden, damit die Bedürfnisse der Bürger*innen aus verschiedenen sozialen Schichten berücksichtigt werden können. Die Bürger*innen müssen die Initiative für die Gestaltung der Kultur ergreifen und der Staat sollte diese Initiative nicht kontrollieren, sondern unterstützen.

Kulturföderalismus

Der Kulturföderalismus ist auch ein wesentlicher Bestandteil der Kulturdemokratie. Seit der Gründung der „Gyeonggi Cultural Foundation“ im Jahr 1997 hat Korea ein System etabliert, das es Kommunen ermöglicht, selbständig regionsspezifische Kultur zu fördern. Mit der Einführung des „Gesetzes zur Förderung der lokalen Kultur“ im Jahr 2014 strebte die Regierung dahin, lokale Kulturen zu fördern. Dennoch sind die kulturellen Angebote immer noch auf Seoul konzentriert und die Kommunen sind finanziell abhängig von der Zentralregierung. Die Zentralregierung und die Kommunalverwaltung stehen immer noch zueinander in einer hierarchi-

schen Beziehung. Die Kooperationsweise zwischen der Bundesregierung, den Landesregierungen und den Kommunen in Deutschland kann hier ein gutes Modell sein.

Kunsterziehung

Wenn jemand Kunst genießen und an der Herausbildung der Kultur teilnehmen will, so muss er*sie dafür ausreichend Freizeit aufbringen und darf gleichzeitig nicht unter Not und Armut leiden. Menschenwürdige Lebensbedingungen sind eine der Voraussetzungen der Kulturdemokratie. Das Interesse an Kunst und Kultur kann man nicht von heute auf morgen wecken. Dazu braucht es eine systematische Kunsterziehung. Besonders die soziale Unterschicht hat weniger Gelegenheiten, sich mit Kunst auseinanderzusetzen. Gerade deswegen tragen in Deutschland Kulturinstitutionen auch sehr viel zur frühen Kunsterziehung bei, z. B. durch die Zusammenarbeit mit Schulen. Die koreanische Regierung begann auch damit, Kunsterziehung für Kinder aus sozial benachteiligten Schichten zu fördern. Jedoch haben die Schüler*innen in Korea wegen des starken Wettbewerbes um den Eintritt an einer Hochschule leider kaum Zeit für Kunst. Viele Eltern schicken ihre Kinder zu Nachmittags- oder Abendschulen, sogenannte „Hagwons“, oder ermöglichen Auslandsaufenthalte. Um diese Lage zu ändern, benötigen wir die Diskussion und die Reflexion über die Rolle und Werte der Kunst im Leben anhand der erfolgreichen Beispiele für Kunsterziehung in Deutschland.

Schlusswort

Kulturpolitik wird in Deutschland als gesellschaftliche Aufgabe verstanden, die Kunst und Kultur ermöglicht, verteidigt und mitgestaltet (vgl. Hausmann 2011: 21). Die Kulturpolitik übernimmt somit auch die gesellschaftliche Verantwortung, auf gesellschaftliche Probleme hinzuweisen und Kommunikation und Integration zu fördern, um zu der Gestaltung einer besseren Gesellschaft beizutragen.

Eine Beschäftigung mit der Kulturpolitik in Deutschland und den Maßnahmen, mit denen die gegenwärtigen Probleme aufgrund der zunehmend multikulturellen Gesellschaft und der marktwirtschaftlichen Ausrichtung der Kultur gelöst werden, kann zur Etablierung einer angemessenen Kulturpolitik in Korea beitragen. Die Beschäftigung mit der kulturpolitischen Lehre und Forschung in Deutschland kann für Korea hilfreich sein, da dies dazu führt, die deutsche Kultur besser verstehen zu lernen. Das kann auch zur gesellschaftlichen Entwicklung in Korea beitragen, besonders in der heutigen Zeit, in der die Kultur eine zunehmend wichtige Rolle für die

gegenseitige Verständigung in der Gesellschaft spielt, in der wir das friedliche Zusammenleben mit Nordkorea aktiv anstreben, in der gerade ein Systemwechsel nach dem Regierungswechsel stattfindet.

Literaturverzeichnis

- Bekmeier-Feuerhahn, Sigrid/Van den Berg, Karin/Höhne, Steffen/Mandel, Birgit/Tröndle, Martin/Zembylas, Tasos (Hg.) (2011): Kulturmanagement und Kulturpolitik: Jahrbuch für Kulturmanagement 2011, Wetzlar.
- Bekmeier-Feuerhahn, Sigrid/van den Berg, Karen (Hg.) (2009): Forschen im Kulturmanagement: Jahrbuch für Kulturmanagement 2009, Bielefeld.
- Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e. V. (2019): www.soziokultur.de [zuletzt abgerufen am: 12.2.2019].
- Deutscher Bundestag (Hg.) (2007): Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“, Drucksache 16/7000, Berlin.
- Hausmann, Andrea (2011): Kunst- und Kulturmanagement: Kompaktwissen für Studium und Praxis, Wiesbaden.
- Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.) (2007): Jahrbuch für Kulturpolitik 2007: Thema: Europäische Kulturpolitik: Kulturstatistik, Chronik, Literatur, Adressen, Essen.
- Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.) (2015): Jahrbuch für Kulturpolitik 2014: Thema: Neue Kulturförderung, Essen.
- Klein, Armin (2010): „Kulturpolitik und die Rolle des Kulturmanagements in Deutschland“, in: *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* (2010), Strasbourg Tom 42, numéro 3, 263-276.
- Klein, Armin (Hg.) (2011): Kompendium Kulturmanagement: Handbuch für Studium und Praxis, München.
- Klein, Armin/Heinrichs, Werner (2001): Kulturmanagement von A-Z, 600 Begriffe für Studium und Praxis, München.
- Schmidt, Thomas (2012): Theatermanagement: Eine Einführung, Heidelberg.
- Schneider, Wolfgang (Hg.) (2010): Kulturelle Bildung braucht Kulturpolitik: Hilmar Hoffmanns „Kultur für alle“ reloaded, Hildesheim.
- Statistische Ämter des Bundes und der Länder (Hg.) (2015): Kulturfinanzbericht, Wiesbaden.

“Just a Dictator”

A Simple Monologue in Need of a Dialogue ...

Adil Serhan Şahin

There has been much debate about the failure of the democracy and the civil rights in Turkey in the recent years. Yet the descent into authoritarianism and maybe even fascism is not limited to just democracy and politics. This descent or better regression has also affected different strata of the both public and private life. Fields of art and culture are naturally among the very first ones to be affected by this regression and downward spiral. Since the regression is taking place at the very core of the entire state structure and has its reflections on the both civil and public life. The entire state apparatus, cultural policy and politics are also changing in line with the direction where the state is changing, which is monotonic and not willing to have dialogue with its peers or being criticised. In this paper I will try to analyse the situation at first giving short background information about the current situation in Turkey, followed by the censorship caused by the unofficial cultural policy in practice of the “New Turkey” (the term has been used by President Recep Tayyip Erdoğan and his ruling Adalet ve Kalkınma Partisi – Justice and Development Party, in short AKP) to emphasise the development(s) they have caused in the country. “New Turkey” also symbolises the 2023 Aims (cf. AK Parti'nin 2023 Hedefleri, 2012) – some development goals set for the year 2013 which is the 100th anniversary of the foundation of the Turkish Republic – against a piece of theatre play titled as “Sadece Diktatör” [Just a Dictator] starred by an actor who is also a Member of the Parliament from opposition, in fact he is a member of Türkiye İşçi Partisi (Worker's Party of Turkey). Following this sections I will try to analyse the politics in aftermath of the government's censorship attempts and the dialogue atmosphere followed afterwards. My main point in this article is how short lived this dialogue atmosphere is and how monotonic it was in times we need it the most.

The current decade we live in, and particularly the last years after 2015, saw overwhelming changes in life and culture as well as politics in Turkey. Since the general elections in June 2015 and later on the snap general election in November, the ruling AKP respectively lost parliamentary majority, and regained it afterwards only to be shaken at the parliament again during general election in 2018, yet it is still the majority in the parliament. Following elections, Turkey suffered yet another coup d'état attempt on 15th July 2016. The attempt was linked by the government as a doing of the religi-

ous Gülen Movement in Turkey (Gülen is the surname of Fethullah Gülen who is a famous religious figure in the last few decades in Turkey). Gülen's Hizmet (Service) Movement had been in good terms with the ruling government up until 2013. After a series of backlashes and several corruption investigations AKP and Hizmet Movement, hence Gülen, turned each other's nemesis. The state of emergency was declared shortly after the coup was lifted on 18th July 2018 (cf. Türkiye'de OHAL 18 Temmuz'da sona eriyor 2018). The state of emergency lasted two years after the attempted coup, and during those two years 36 statutory decrees were announced, more than 50.000 people including MPs got arrested, government appointed trustees to the municipalities governed by opposition parties, Turkey turned into a prison for journalists, more than 130.000 civil servants got discharged by several mentioned statutory decrees, 179 media outlets (news agencies, TV stations, radios, newspapers, magazines, and printing houses) were closed and 1.767 foundations, associations, workers unions and federations were closed down by Statutory Decrees, 181.500 passports were restricted again by statutory decrees (cf. Erem 2018). During this time the corruption and erosion on morality, culture and intellectuality levels have skyrocketed and Turkey turned into a state which is being ruled by statutory decrees with a parliament which is only used for representative purposes. In addition to the state of emergency an important referendum to grant the president with more power as well as seriously harming the separation of power and consolidating the power into the president took place on 16th April 2017, and finally the country had another snap general election which took place on 24th June 2018. In time of writing, Turkey is getting ready for the local elections which will take place on 31st March 2019. All of those important political and social events strengthened the political and cultural grasp of the ruling AKP and changed the fabric of Turkey even more.

In this changing fabric the situation or rather say the dire situation of art and culture in Turkey is upsetting. With each change, and those are usually spiralling down more and more to autocracy and one-party control over the entire walks of the life, cultural policy and politics are being shaped by nationalistic dichotomy and arbitrary changes. In addition to this, the plurality of the art and culture scene is being seen as a threat to the tightening grip of the government (read power), and the official cultural policy is being re-shaped merely to turn into monophonic and supporting only what is being approved, deemed local and national (although the meaning of the two terms are related, "local" and "national" have turned out to be two related terms of current president Recep Tayyip Erdoğan's consecutive government over the years. The secret meaning behind local and national are; Turkish, Muslim and Conservative. Both terms found and increasing usage on different levels of contexts from local and international politics

of Turkey to industrial production in the different statements of the AKP and President.), and not criticising the state (read the government). In this atmosphere censorship and oppression on all the opposition channels sadly became daily practice in contemporary Turkey. “Sadece Diktatör” (Just a Dictator) is a theatre play which took its fair share of both oppression and censorship by the government recently. The play was written by Onur Orhan, directed by Caner Erdem. It is a single-act play with only one actor whose name is Barış Atay. Atay is a member of the Turkish Parliament, as a member of the Worker’s Party of Turkey whose dissent against the government and its policies is well known in Turkey. As an actor Atay starred the play ever since it first began to be performed in 2015. The play is about the downfall of a dictator in an unspecified city and country. As a rule, he always talks about how he climbed up the political ladder, how he seized the power in the country, and how he made all this possible by carefully manipulating and using ordinary people around him for his own personal and political gain. The play ends abruptly after 65 minutes once the invisible angry mob meets with the dictator and he is about to give a speech. Even though President Erdoğan’s name mentioned or any name of the country or the city were given there are several hints which makes the viewer guess who the dictator is and what’s the country. The background story, the Presidential Palace, attributes of the dictator, and the famous addressing word of “Eyyy!” (could be translated as “Ye!” or “O!”) are all associated with President Erdoğan’s story and his way of speech. Although “Sadece Diktatör” was performed “freely” (in a relative way, since both in Istanbul and in other cities the crew usually was not able to find a venue to hire to perform once they had given the name of the play or once people recognised them, the local administrations usually tried their best to hinder the process of performing by not allocating the public venues to the play, the already rented venues for the performance took refurbishment overnight in different cities etc.) with problems in districts like Ankara, Van, Antalya, Burdur, Denizli, Uşak, Alaşehir, Manisa, Konya. In this atmosphere on 9th April 2018 the Governor of Artvin took it all one step further and cancelled the venue allocation by stating, “[...] as a result of re-examination of the subject of the theatre play by our administration content of the play deemed not suitable by us, hereby I would like you to know that the renting of the hall is not possible” (Cumhuriyet 2018a). Following this on 12th January 2018, just a week before an already announced performance in Istanbul’s Kadıköy district, police tried to find the venue by literally asking door to door on the known theatres in the district without any official warrant or order (cf. Cumhuriyet 2018g). This search led the play to be banned in all the theatres within the boundaries of Istanbul’s Kadıköy district by the order of the Kadıköy Police Directorate on 19th January 2018 (cf. *ibid.*). This ban decision was taken in

accordance with the current State of Emergency Act's article 11 section H and Law on Special Provincial Administration article 11 section C:

“Article 11. Whenever a state of emergency is declared in accordance with Article 3 (1)(b) to protect general security, safety and public order and to prevent the spread of acts of violence, in addition to the measures taken in accordance with Article 9, the following measures may be taken:

(h) control and, if deemed necessary, suspension or prohibition of the exhibition of all kinds of plays and films;” (T. C. Resmi Gazete 1983)

“Article 11: The governor shall have the duty, inter alias, to secure peace and security, personal immunity, safety of private property, public well-being and the authority of preventive law enforcement.

The governor shall take necessary decisions and measures to this end. Provisions of Article 66 shall apply to those who do not comply with such decisions and measures”. (Constitutional and Legal Provisions Governing Curfew in Turkey 2016)

This was just the beginning of the official bans imposed on the play and even the actor himself. Following Istanbul's Kadıköy district on 22nd January 2018 this time the play was banned in Ankara, not only in one district but in the entirety of the Ankara Governorship for indefinitely, and even actor Barış Atay was “banned” by the order of the Ankara Governorate. This ban was based on the similar grounds like Artvin and Kadıköy bans with addition to Law on Assemblies and Demonstrations to both State of Emergency Act and Law on Special Provincial Administration (cf. Ankara Valiliği, “Sadece Diktatör” oyununu süresiz olarak yasakladı 2018). Tragically enough Ankara Governorate's ban was imposed on the play after roughly a year after the play was first performed in the city as the actor Barış Atay stated in his Twitter account (cf. Demet Akbağ'ın sessizliğine Barış Atay isyan etti 2018). These bans were followed by cities of Izmir (“Sadece Diktatör” oyununa bir yasak daha... Atay: Yok canım, ne diktatörlüğü? 2018) on 26th January 2018 again imposed by the Governorate and Kocaeli on 27th January 2018 (cf. “Sadece Diktatör” oyunu Kocaeli'de de yasaklandı 2018). As of 27th January 2018, “Sadece Diktatör” were banned based on arbitrary grounds such as it was being against the public morale and health, it might trigger unrest, and/or it is against the beliefs of the certain groups in the society in several districts in Turkey based on the grounds.

As a result of this pressure and censorship Kadıköy Theatre Platform (an independent platform founded by the theatres in Istanbul's Kadıköy district) called press and public for a solidarity event which was scheduled for 29th January 2018 (cf. Çağrımızdır 2018). This call and the mentioned solidarity event consisted of two steps. First step was circulating the text

of the play with whoever wish free of charge in order to make it to be read and heard by the general public. Step two was inviting all the theatres and venues who wanted to participate to perform a reading event of the text on 29th January 2018 at 20:30 (original performance time for the play should it had not been banned in Kadıköy Emek Theatre). This event was a special case since it was a text reading by law and the play was not performed, there was audience in the venues, yet no tickets were sold. That made the entirety of the text reading event a theatre performance, yet it was not an official performance hence the event cannot be banned by the governorates and/or police directorates. This event offered an enormous chance for dialogue between the parties involved. Yet how was it managed and what happened afterwards are the main issues that I would like to stress here after a lengthy introduction and background information about the given premise. In his book entitled as “The Promise of Dialogue: The dialogic turn in the production and communication of knowledge”, Louise Phillips defines dialogue based on different thinker as “a multi-dimensional, dynamic and context-dependent process of creating meaning” (Phillips 2011: 25f). David Bohm, Donald Factor and Peter Garrett define in their paper “Dialogue – A proposal” the dialogue as a tool which:

“[...] provides an opportunity to participate in a process that displays communication successes and failures. It can reveal the often-puzzling patterns of incoherence that lead the group to avoid certain issues or, on the other hand, to insist, against all reason, on standing and defending opinions about particular issues. Dialogue is a way of observing, collectively, how hidden values and intentions can control our behaviour, and how unnoticed cultural differences can clash without our realizing what is occurring. It can therefore be seen as an arena in which collective learning takes place and out of which a sense of increased harmony, fellowship and creativity can arise.” (Bohm et al. 1991)

This multi-dimensional structure of dialogue and often seem complex yet easy way to achieve, it sometimes makes the parties which are supposed to be involved in dialogue often take part in monologue. It is easy to get carried away in this monologue with the illusion of actually taking part in dialogue with multiple parties and achieving the common goal together. However, in reality of this situation is often grave and one cannot simply understand how monophonic the atmosphere gets. Dialogue simply requires multiple parties to occur, once we strike that out from the equation, we have a monologue which in its inherent nature is not communication at all. This is basically what happened after the call of the reading event of the text on 29th January 2019. The public reaction was so strong in a time when blatant censorship and oppression became daily tools of a govern-

ment which is becoming more and more authoritarian on a daily basis by the unlimited power that had been vested to it with the state of emergency's rules and regulations. Hence, public reaction was on the positive side of the scale for the solidarity call, and there has been a decent level of participation to the event from different walks of the theatre, arts and cultural sectors. Yet what happened afterwards directly clashes with the very core of the concept of dialogue. One need activity of the others, participation, willingness to participate, and most importantly at all presence of the other in a natural process of dialogue. Although solidarity call for the text reading event of "Sadece Diktatör" harbours all of those elements after 29th January 2018, despite the ongoing public reaction and attention, the entire process turned on itself and collapse on itself. As stated by Biljana Tanurocska Kjulavkovski "[a]bsence of communication processes and dialogue created deviation of the cultural models [...]" (Kjulavkovski 2017: 224), this evident absence of communication made "Sadece Diktatör" a slave to its own confines, and the lack of dialogue during and after the solidarity event made the play a rather dim example of absence only to be fuelled by the constant rants of Barış Atay, the star of the play and also a MP of the Worker's Party of Turkey, who could also be seen in populist dichotomy on the left side of the political scale. What makes dialogue important in the sphere of both cultural policies and politics is that it is opening the channels for communication, creating a collective learning experience, and realising the change. The absence of it on the other hand could only result monotonic environment in arts and culture. On this note I feel myself to state that as of mid-February my constant calls and calls on regards of meeting the actor and crew with the play have only met with rather empty promises and meetings set to some "near futures", "next weeks", or "in the coming days". This closeness towards a dialogue and mutual understanding attempt made me think about the aforementioned wasted potential of the play which could easily be a leading model of dissent in the Turkish arts and cultural scene.

Theatre as in all the forms of arts and cultural activities has an inherit power in it to define, re-define and topple politics. As defined by Stefan Collini, politics refer to "the important, inescapable, and difficult attempt to determine relations of power in a given space" (Collini 2004: 67). In this atmosphere the given "relations of power" almost all the time is not equal, and always favours the ones who seize the power. Theatre with its natural structure of mixing the real and imaginary space has an immense power of both connecting with the real world and relating the imaginary space with the real space (cf. Kelleher 2009: 9). This power of redefining and connecting different realities gives theatre an incredible power as a tool of dissent and as an artistic practice, like all the artistic practices it "can contribute to unsettling the dominant hegemony" (Mouffe 2013: 91). This "unsettling"

can only be possible with a working dialogue between the different parties, entities, or stakeholders. In an atmosphere of dialogue those parties are working together in coherent communication and trying to achieve a common goal. When the given chance of dialogue has been lost and existing channels are not being properly used, one may reach in monologue as happened in the case of “Sadece Diktatör”. The inherent nature of dialogue regardless of its radius and power is always heard as stated by Jorge Amado; “we have to recognize that no word spoken against violence and tyranny is entirely vain and useless: Somebody who hears it just might overcome fear and start to rebel” (Amado 2005: 37).

Bibliography

- Amado, Jorge (2005): *The War of the Saints*, New York.
- BBC (2018): “Turkey ends state of emergency after two years”, <https://www.bbc.com/news/world-europe-44881328> [last accessed on: 3rd February 2019].
- Bohm, David/ Factor, Donald/Garrett, Peter (1991): “Dialogue - a proposal”, https://www.researchgate.net/publication/298428193_Louise_Phillips_The_Promise_of_Dialogue_The_dialogic_turn_in_the_production_and_communication_of_knowledge_AmsterdamPhiladelphia_John_Benjamins_2011 [last accessed on: 7th February 2019].
- Collini, Stefan (2004): “On Variousness; and on Persuasion”, in: *New Left Review* 27, 65-97.
- Council of Europe (2016): “Constitutional and Legal Provisions Governing Curfew in Turkey”, [https://www.venice.coe.int/webforms/documents/default.aspx?pdffile=CDL-REF\(2016\)028-e](https://www.venice.coe.int/webforms/documents/default.aspx?pdffile=CDL-REF(2016)028-e) [last accessed on: 6th February 2019].
- Cumhuriyet (2018a): “Barış Atay’ın sahnelediği ‘Sadece Diktatör’ oyununa ‘sakıncalı’ denilerek salon verilmedi [No venue was given to the play ‘Sadece Diktatör’ performed by Barış Atay, by saying it is ‘undesirable’”, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/901663/Baris_Atay_in_sahnelediği__Sadece_Diktator__oyununa__sakincali__denilerek_salon_verilmedi.html [last accessed on: 4th February 2019].
- Cumhuriyet (2018b): “‘Sadece Diktatör’ oyununa bu kez Kadıköy’de engelleme [The play ‘Sadece Diktatör’ was prevented this time in Kadıköy]”, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/903919/_Sadece_Diktator__oyununa__bu_kez_Kadikoy_de_engelleme.html [last accessed on: 4th February 2019].
- Cumhuriyet (2018c): “‘Sadece Diktatör’ oyunu Kadıköy’deki tüm tiyatrolarda yasaklandı [The play ‘Sadece Diktatör’ was banned in all the theatres in Kadıköy]”, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/908707/_Sadece_Diktator__oyunu_Kadikoy_deki_tum_tiyatrolarda_yasaklandi.html [last accessed on: 5th February 2019].
- Cumhuriyet (2018d): “Ankara Valiliği, ‘Sadece Diktatör’ oyununu süresiz olarak yasakladı [Governorship of Ankara banned ‘Sadece Diktatör’ indefinitely]”, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/910416/Ankara_Valiligi__Sadece_Diktator__oyununu_suresiz_olarak_yasakladi.html [last accessed on: 6th February 2019].

- Cumhuriyet (2018e): “Demet Akbağ’ın sessizliğine Barış Atay isyan etti [Barış Atay rebelled against the silence of Demet Akbağ]”, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/910769/Demet_Akbag_in_sessizligine_Baris_Atay_isyan_etti.html [last accessed on: 6th February 2019].
- Cumhuriyet (2018f): “Sadece Diktatör’ oyununa bir yasak daha... Atay: Yok canım, ne diktatörlüğü? [Another ban for ‘Sadece Diktatör’... Atay: Oh dear, what dictatorship?]”, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/913973/_Sadece_Diktator__oyununa_bir_yasak_daha..._Atay__Yok_canim__ne_diktatorlugu_.html [last accessed on: 6th February 2019].
- Cumhuriyet (2018g): “Sadece Diktatör’ oyunu Kocaeli’de de yasaklandı [‘Sadece Diktatör’ was banned in Kocaeli]”, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/914551/_Sadece_Diktator__oyunu_Kocaeli_de_de_yasaklandi.html [last accessed on: 6th February 2019].
- Deutsche Welle (2018): “Türkiye’de OHAL 18 Temmuz’da sona eriyor [State of Emergency end in Turkey on 18th July]”, <https://www.dw.com/tr/turkiyede-ohal-18-temmuzda-sona-eriyor/a-44669715> [last accessed on: 3rd February 2019].
- Erem, Onur (2018): “OHAL sona erdi iki yıllık sürecin bilançosu [State of Emergency has ended balance sheet of two years period]”, <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-44799489> [last accessed on: 3rd February 2019].
- Kadıköy Tiyatroları Platformu (2018): “Çağrımızdır [It is our call]”, <http://www.kadikoytiyatrolari.com/cagrimizdir/> [last accessed on: 6th February 2019].
- Kelleher, Joe (2009): *Theatre and Politics*, Basingstoke.
- Kjulavkovski, Biljana Tanurocska (2017): “Cultural Diplomacy, a Dialogue with the Civil society”, in: Milena Dragičević Šešić/Ljiljana Rogać Mijatović/Nina Mihaljinac (eds.), *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*, Belgrade, 222-226.
- Mouffe, Chantal (2013): *Agonistics: Thinking the World Politically*, London/New York.
- Phillips, Louise (2011): *The Promise of Dialogue: The dialogic turn in the production and communication of knowledge*, Amsterdam/Philadelphia.
- Tarihi, Giriş (2012): “AK Parti’nin 2023 Hedefleri [Justice and Development Party’s 2023 Aims]”, <https://www.sabah.com.tr/galeri/turkiye/ak-partinin-2023-hedefleri> [last accessed on: 3rd February 2019].
- T. C. Resmi Gazete (1983): “State of Emergency Act (October 1983)”, <https://www.legislationline.org/documents/id/6974> [last accessed on: 6th February 2019].

Deutsch-französische Perspektiven auf Kulturpolitik

Ein grenzüberschreitender Gedankenaustausch über den persönlichen Zugang zum Forschungsgegenstand

Marie Urban und Antonia Blau

Der 65. Geburtstag von Wolfgang Schneider und seine über zwanzigjährige Leitung des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim scheinen uns ein guter Anlass, um anhand unserer beiden, ganz individuellen Parcours über verschiedene Perspektiven der Kulturpolitikforschung nachzudenken.

ANTONIA: Ich kann mich noch erinnern, wie begeistert ich war, als ich das erste Mal vom deutsch-französischen Promotionskolleg zwischen den Universitäten Hildesheim und Aix-Marseille gehört habe. Ich arbeitete damals als Projektkoordinatorin für das Goethe-Institut in Marseille, das die Europäische Kulturhauptstadt Marseille-Provence 2013 als Anlass nahm, in der südfranzösischen Hafenstadt ein Verbindungsbüro (wieder) zu eröffnen. Das Programm schien mir die perfekte Gelegenheit zu sein, die Erfahrungen meiner täglichen Arbeit durch eine wissenschaftliche Reflexion zu komplementieren. Ich hatte an keiner der beiden Universitäten studiert, hoffte aber, mich über die Arbeit an einer Dissertation mit beiden Institutionen und wissenschaftlichen Traditionen vertraut zu machen, da ich noch nicht entschieden hatte, ob ich langfristig in Frankreich bleiben oder irgendwann zurück nach Deutschland gehen wollte.

MARIE: In meinem Fall war es umgekehrt. Als ich angefangen habe, zwischen Deutschland und Frankreich zu studieren, konnte ich mir nicht vorstellen, dass ich letztendlich so lange in Deutschland leben würde. Ich hatte das deutsch-französische Doppeldiplom in Kulturwissenschaften und ästhetischer Praxis zwischen Marseille und Hildesheim 2009 absolviert und zunächst ein paar Jahre in Deutschland als Regieassistentin, Produzentin und Dramaturgin hauptsächlich im Theater- aber auch im Filmbereich gearbeitet, bevor ich mich entschieden habe mit dem PhD-Studium anzufangen. In Hildesheim ist das Institut für Kulturpolitik für die Kooperation mit dem Programm der „Médiation culturelle de l'art“ in Marseille verantwortlich. Beide Ausbildungen sind sehr unterschiedlich, aber sie teilen

einen interdisziplinären Ansatz. In Hildesheim erfährt man eine spannende Mischung zwischen Theorie und künstlerischer Praxis. Die Freiheit in der Auswahl der Seminare im Vorlesungsverzeichnis am Anfang des Semesters ist für französische Student*innen sehr beeindruckend. In Marseille liegt die Idee der Kulturvermittlung, wie sie vom Gründer des Programms Jean-Charles Berardi gedacht wurde, an der Schnittstelle von drei Logiken: die Verbindung zwischen dem Publikum und dem Zugang zu Kunst und Kultur, den ästhetischen und kulturellen Fragestellungen im Kunstobjekt, und den politischen Aspekten der kulturellen Institution. Für mich war die Entscheidung, an einem deutsch-französischen Programm der DFH (Deutsch-Französische Hochschule) teilzunehmen fundamental für mein Leben, da ich nach der Masterarbeit für fast zehn Jahre in Berlin blieb. Durch die Abwechslung in diesen zwei Ländern lernt man zwei Kulturen kennen und merkt vor allem, dass die Unterschiede in langen historischen Traditionen verankert sind, so dass ein Vergleich fast unmöglich wird. Die Geschichte der Kulturpolitik in beiden Ländern bietet ein besseres Verständnis für die heutigen Herausforderungen der künstlerischen Praktiken. Wenn ich das Beispiel Theater nenne: Um die neue Theaterästhetik in Deutschland zu verstehen, muss man sich mit der Entstehung der Freien Szene in den 1970er-Jahren beschäftigen, die damals einen Bruch zur bürgerlichen Tradition des Netzwerks der Stadt- und Staatstheater markierte. Und um die heutige französische Theaterlandschaft zu verstehen, ist es notwendig, zur Politik der Dezentralisierung oder zur Entwicklung der Idee der kulturellen Demokratisierung zurückzukehren.

ANTONIA: Das stimmt. Ich finde es spannend zu sehen, wie sich kulturpolitische Ansätze in diesen beiden Ländern entwickelt haben – manchmal im Austausch und manchmal eben gerade auch in Abgrenzung zum Nachbarland. Für mich war klar, dass ich – ausgehend von den Erfahrungen meiner Arbeit in einem nationalen Kulturinstitut – über deutsche, französische und erste europäische Ansätze Auswärtiger Kulturpolitik schreiben wollte. Dabei interessierte mich aber nicht so sehr die reine Policy-Ebene, als vielmehr die Auswirkungen der Kulturpolitik auf Künstler*innen und Kulturakteur*innen in Drittländern. Als Beispiel wollte ich mir Palästina anschauen, wo ich kurz vor Ende meines Studiums 2008/09 für ein Jahr gelebt hatte. Dort existiert seit nun über zehn Jahren das erste deutsch-französische Kulturinstitut (vgl. Centre Culturel Franco-Allemand 2019), das oft als Vorbild fungiert – nicht zuletzt für die neuen zehn Institute ihrer Art, u. a. in Rio de Janeiro, Bischkek, Palermo und Gaza, die Emmanuel Macron und Angela Merkel Anfang 2019 im Rahmen der Feierlichkeiten des Aachener Vertrags angekündigt haben.

MARIE: Das Thema meiner Doktorarbeit hat sich auch durch meine berufliche Erfahrung ergeben. Ich habe unter anderem lange Zeit mit dem bildenden Künstler Alexander Schellow gearbeitet, mit dem wir dokumentarische Animationsfilme unter dem Namen „Indexfilm“ entwickelt und produziert haben (vgl. index.film GbR 2019). Ich habe auch viele Recherchen für den Regisseur David Weber-Krebs gemacht und habe die Arbeitsbedingungen der Freien Szene erfahren, vor allem durch mehrere Theaterprojekte im Gefängnis. So habe ich als Dramaturgin und teilweise als Co-Autorin mit dem Regisseur Adrian Figueroa zwei Theaterprojekte und den Film „Anderswo“ entwickelt. Die Projekte wurden vom „Gefängnistheater Aufbruch“ produziert. Für mich hat sich die Idee aus meiner Ausbildung mit der Zeit verstärkt, dass man ein Kunstobjekt nicht getrennt von seinem Entstehungskontext betrachten kann, also vom Rahmen der Produktionsbedingungen. Damit sind Kulturpolitik und Ästhetik untrennbar. Am Beispiel der Freien Szene in Deutschland haben ursprünglich unabhängige Gruppen und Theater ihre Bereitschaft zum Ausdruck gebracht, die Verbindung zwischen Theater und Gesellschaft zu überdenken (vgl. Matzke 2013: 260), das bedeutete eine neue Art und Weise, Theater außerhalb der großen Institutionen oder als Kollektiv zu machen. Daraus entstand eine neue Ästhetik, u. a. neue Verbindungen zwischen Theater und Realität. Die experimentelle Innovation im Theater hatte mich nach Berlin gezogen. Mit meiner praktischen Erfahrung wollte ich mich dann wieder mehr der Theorie widmen. Und ich hatte festgestellt: mehr als in Frankreich stieg im deutschsprachigen Raum die Anzahl an Theater- und Performanceformen mit dokumentarischen Ansätzen. Die Hypothese meiner Doktorarbeit über neue dokumentarische Praktiken im Theater liegt darin, dass neue soziale Räume z. B. mittels kollektiver Arbeitsweise und der Partizipation von theaterfremden Personen im Entstehungsprozess geöffnet werden, die sowohl ästhetische als auch gesellschaftliche Transformationsprozesse erzeugen. Die politische Dimension befindet sich also zuerst in den kreativen Herangehensweisen, die neue Modelle des Gemeinsamen schaffen.

ANTONIA: Für mich ist in meiner Forschung zu deutscher und französischer Außenkulturpolitik in Palästina wichtig, welche spezifischen historischen und epistemologischen Traditionen die aktuellen Auswärtigen Kulturpolitiken beider Länder prägen, nicht nur was die politikwissenschaftliche Theorie, sondern vor allem die Definition von Kunst und Kultur betrifft. Meine Arbeit positioniert sich gerade an der Schnittstelle zwischen Politik- und Kulturwissenschaften und argumentiert, dass man mit dieser Interdisziplinarität, Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik in ihrem Spannungsfeld zwischen nationalstaatlicher Prägung und zunehmend transnationalen Verflechtungen sowie zwischen grundgesetzgebener Freiheit der Kunst

und ihrer Inanspruchnahme für außenpolitische Ziele analysieren kann. Genau dieser Grenzbereich wird durch die anwendungsbezogene Kulturpolitikforschung des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim thematisiert. In diesem Sinne konstatiert Wolfgang Schneider:

„Auswärtige Kulturpolitik braucht eine Beschreibung der Gegenstandsbe-
reiche durch die Wissenschaften, um die Rolle der Politik und die Rolle der
Kultur beschreiben und analysieren zu können. Grundsätzlich wird dabei im-
mer zu fragen sein, durch welche politischen Ideen und Theorien Auswärtige
Kulturpolitik definiert ist und durch welches Verständnis von Kultur und mit
welchem Kulturbegriff Auswärtige Kulturpolitik geprägt wird.“ (Schneider
2008: 9)

MARIE: Darüber hinaus ist vor allem die Verbindung von Wissenschaft und Kunst entscheidend. Nach Gérard Noiriel (vgl. 2009) soll es in Frankreich eine stärkere Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft geben als in anderen Ländern. Der Begriff „künstlerische Forschung“, der die Produktion von Wissen durch Kunst beschreibt, wurde in der angelsächsischen Welt schon länger diskutiert. Die Debatten über diesen Begriff und die dazu gehörigen Praxen haben sich in Deutschland in den letzten Jahren weiter verstärkt (vgl. Peters 2013; Badura 2015). Ich finde sie gerade hilfreich, um das Phänomen des „Recherchetheaters“ zu verstehen. Dabei handelt es sich um Stücke, die aus langen Recherchen entstehen: Manchmal sind sie dem investigativen Journalismus ähnlich, manchmal ist es eher ein anthropologischer Ansatz mit vielen Interviews. Ich beobachte in der aktuellen dokumentarischen Praxis in Deutschland eine enge Verbindung zwischen Sozialwissenschaften und künstlerischer Forschung. Der Bruch, den Noiriel zwischen den beiden Bereichen in Frankreich beschreibt, ist wiederum spezifisch für die Geschichte der französischen Kulturpolitik und die Debatten über die kulturelle Demokratisierung, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind. Noiriel erklärt dies hauptsächlich durch die damalige Institutionalisierung des Theaters in Frankreich. Die Verbindung zwischen Kunst und Wissenschaft wird gerade europaweit ein wichtiges Thema und die „künstlerische Forschung“ wird in Frankreich unter dem Namen „recherche création“ diskutiert. Kunst trägt zur Produktion von neuem Wissen bei, neue Verbindungen entstehen zwischen Praxis und künstlerischen Ergebnissen und es wird zunehmend Wert auf die Arbeitsmethoden gelegt, die oft in den Kunstwerken transparent gemacht werden.

ANTONIA: Es ist sehr bemerkenswert, wie die politischen Rahmenbedingungen die ästhetische Auseinandersetzung mit der Welt beeinflussen! Aber auch andersherum ist es interessant zu fragen, wie Kultur, Kunst und Austausch die Politik beeinflussen und warum. Im deutsch-französischen

Verhältnis spielten die Bilder, die beide vom jeweils anderen hatten, eine entscheidende Rolle, auch für das eigene nationale Selbstverständnis. Diese wurden durch Literatur und Kunst produziert oder zumindest stark beeinflusst. Man denke an Heinrich Heines und später Heinrich Manns Bild von Frankreich oder Madame de Staëls Deutschlandbild, die Teil des literarischen Bewusstseins geworden sind. Nationalismustheoretiker*innen unterstreichen, dass die Vorstellungskraft für die Konstruktion von Gebilden wie Nationen fundamental ist (vgl. u. a. Hobsbawm 1996; Anderson 1991). Dabei entwickelten sich die beiden Nachbarnationen zunächst ungleichzeitig. Während sich der moderne Nationalstaat in Europa vor allem nach der Französischen Revolution festigte, muss bedacht werden, dass Deutschland erst 1871 als verspätete Nation in einen vergleichbaren territorial einheitlichen Rahmen gebracht wurde. Frankreich vermittelte „ein relativ einheitliches Rollenbild [...], welches repräsentativ für das ganze Land sein sollte, da es Ausdruck der kulturtragenden Gesellschaft war“ (Fink 1996: 545). Dahingegen „zeichneten sich die Umriss des deutschen Selbstbildes nur in der Auseinandersetzung mit dem Nachbarn ab, schon weil niemand als Kulturträger für das ganze Land anerkannt wurde. Aber während für Frankreich die Fremdbilder lange nur periphere Bedeutung hatten, war in Deutschland das geistige Leben mitbestimmt durch den Blick auf das Nachbarland“ (ebd.).

Nach dem Zweiten Weltkrieg spielten die kulturellen Beziehungen für die Annäherung der alten Erbfeinde eine zentrale Rolle. Deutschland sollte „über Kultur und Bildung eine Rückkehr in die zivilisierte Welt [...] ermöglichen[t] [werden]. Ziel war es, unsere Nachbarschaften – vor allem in Europa – neu zu definieren“ (Lehmann 2011: 9). Ein Ergebnis war der Aufbau einer Vielzahl deutsch-französischer Institutionen und Kooperationsformen wie das Deutsch-Französische Jugendwerk, der Fernsehsender Arte und nicht zuletzt die Deutsch-Französische Hochschule, die ja auch unser PhD-Programm fördert. Für mich stellt sich allerdings die Frage, inwieweit der formalisierte Austausch Antworten in den komplexen transnationalen Realitäten der Gegenwart und Zukunft geben kann. Kann das deutsch-französische als innovatives und integratives Modell fungieren – vor allem innerhalb des europäischen Kontextes?

MARIE: Ja, die Kooperationen müssen komplett neu gedacht werden und die Art und Weise, wie man sich gegenseitig wahrnimmt. Vielleicht müssen wir sogar die Begriffe wie „Austausch“ oder „nationale Identität“ in Frage stellen, wie es der Philosoph François Jullien (2016) vorschlägt. Er zieht es vor, zu sagen, dass wir „kulturelle Ressourcen“ aktivieren, da es für ihn die kulturelle Kluft ist – er spricht auf Französisch von „*écarts culturels*“ –, die etwas hervorbringt. François Jullien hebt „*le divers des cultures*“ [die

Vielfalt der Kulturen] hervor, die durch die Fruchtbarkeit der Lücke das Gemeinsame produziert (vgl. Jullien 2016: 76). Das ist genau das, was wir durch die Programme, an denen wir teilnehmen, lernen: Wir können Missverständnisse und manchmal sogar Konflikte nicht vermeiden. Die Lücke, die wir zwischen Frankreich und Deutschland erfahren, wird gerade auch zu dem, was uns auch verbindet. Dafür versetzen wir uns in die Lage, die Vorstellungs-, Denk- und Handlungsmöglichkeiten unserer Unterschiede wahrzunehmen.

ANTONIA: Ich glaube, dass die bilateralen Erfahrungen Grundlage für die europäische Zusammenarbeit sein können, zum Beispiel im Rahmen der Überlegungen zur Ausgestaltung einer Auswärtigen Kulturpolitik der Europäischen Union. Darüber hinaus wäre denkbar, die deutsch-französische Zusammenarbeit mit ihrer Fokussierung auf Kultur und Kulturaustausch für andere Krisenregionen bzw. Nachkriegssituationen nutzbar zu machen, so zum Beispiel im Balkan. Im Sinne einer – von Annika Hampel in ihrer Dissertation beschriebenen – fairen Kooperation wäre es dafür wichtig, bestehende koloniale Strukturen und ungleiche Machtverhältnisse bewusst wahrzunehmen und – wo möglich – zu dekonstruieren.

MARIE: Sowohl die bilaterale Erfahrung als auch die Verbindung zwischen Kulturpolitik, kreativen Prozessen und Ästhetik können ein fruchtbarer Input für die Entwicklung von Methoden in der Kulturpolitikforschung sein, die sich als ein interdisziplinäres Feld erweist.

ANTONIA: Der Dialog zwischen den Disziplinen, zwischen der Theorie und der Praxis sowie zwischen den Ländern eröffnet Spielraum für weitere Forschungsfelder und -themen im Bereich der Kulturpolitik. Es ist ja gerade dieses „Dazwischen“ von Kulturen, das auch für andere Politik- und Forschungsfelder nutzbar gemacht werden kann.

Literaturverzeichnis

- Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York.
- Badura, Jens/Dubach, Selma/Haarmann, Anke/Mersch, Dieter/Rey, Anton/Schenker, Christoph/Toro-Pérez, Germán (Hg.) (2015): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin.
- Centre Culturel Franco-Allemand (2019), <http://www.frenchgermanculturalcenter.org/de> [zuletzt abgerufen am: 20.04.2019].
- Fink, Gonthier-Louis (1996): „Das Bild des Nachbarvolkes im Spiegel der deutschen und der französischen Hochaufklärung (1750-1789)“, in: Giesen, Bern-

- hard (Hg.), Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit, Frankfurt am Mai, 453-492.
index.film GbR (2019), <http://indexfilm.de/en/profile/> [zuletzt abgerufen am: 9.4.2019].
- Hobsbawn, Eric J. (1996): Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780, München.
- Jullien, François (2016): Il n'y a pas d'identité culturelle, Paris.
- Lehmann, Klaus-Dieter (2011): „Vorwort“, in: Bartmann, Christoph/Dürr, Carola/ Lehmann, Klaus-Dieter (Hg.), Illusion der Nähe? Ausblicke auf die europäische Nachbarschaft von morgen, Göttingen, 9-12.
- Matzke, Annemarie (2013): „Das ‚freie Theater‘ gibt es nicht. Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater“, in: Schneider, Wolfgang (Hg.), Theater entwickeln und planen, Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste, Bielefeld, 260.
- Noiriel, Gérard (2009): Histoire, théâtre & politique, Marseille.
- Peters, Sibylle (Hg.) (2013): Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, Bielefeld.
- Schneider, Wolfgang (2008): Auswärtige Kulturpolitik. Dialog als Auftrag – Partnerschaft als Prinzip, Essen.

Anhang

Verzeichnis der Autor*innen und Gesprächspartner*innen

Autor*innen

PROF. DR. SERHAN ADA ist außerordentlicher Professor an der Fakultät für Kunst- und Kulturmanagement (BA/MA/PhD-Programme) und Direktor des Forschungszentrums für Kulturpolitik und -management der Bilgi Universität Istanbul. Er ist dort auch Leiter des UNESCO-Lehrstuhls für Kulturpolitik und Kulturdiplomatie. Ada war Gastprofessor in Paris, Barcelona, Lyon, Beirut, Turin Hildesheim, Venedig und New Jersey. Er war Vorstandsmitglied der Türkischen Nationalkommission für UNESCO und Leiter des Ausschusses für kulturelle Vielfalt. Ada ist Herausgeber des Buches „Turkish Cultural Policy: A Civil Perspective“ (2011), das die Perspektive der Zivilgesellschaft auf die Kulturpolitik der Türkei als Alternative zum Nationalen Bericht verhandelt. Er schreibt auch Gedichte und Essays.

PROF. DR. YUKI AKINO promovierte im Jahr 2010 bei Wolfgang Schneider mit dem Thema „Kulturelle Daseinsvorsorge“ am Beispiel der Frankfurter Museumspolitik seit 1970. Von 2010 bis 2013 war sie Post-doctoral JSPS Research Fellow an der Graduate School of Humanities and Sociology, University of Tokyo in Japan. Seit 2013 ist sie unbefristete außerordentliche Professorin an der Dokkyo Universität, wo sie 2015 ein zweitägiges internationales Forum über Kulturpolitik mit Professor*innen des ersten Rangs aus Deutschland, China und Japan veranstaltete und Wolfgang Schneider als Gastvortragender eingeladen war. Seit 2017 ist sie als Mitglied des Forschungsgremiums des Amtes für Kulturelle Angelegenheiten der Japanischen Regierung zuständig für die Kulturpolitik Deutschlands. Yuki Akino ist zudem seit 2019 Gastprofessorin am Department of Art History and Archaeology an der Columbia University, New York.

NORA AMIN ist eine ägyptische Schriftstellerin, Performerin, Choreografin, Theaterregisseurin und Kulturpolitikerin. Im Jahr 2000 gründete sie die Lamusica Independent Theatre Group, mit der sie bis heute 37 Produktionen leitete und umsetzte. Im Jahr 2011 startete sie das landesweite „National Egyptian Project for Theatre of the Oppressed“, gefolgt von einem arabischen Netzwerk im Libanon, in Marokko und im Sudan. Im Jahr 2015 zog sie nach Berlin. Sie ist eine ehemalige Stipendiatin des International Research Center for Interweaving Performance Cultures, Gastprofessorin für

Tanzwissenschaften (FU) bei Valeska Gert und Autorin von „Weiblichkeit im Aufbruch“, erschienen 2018 bei MSB Matthes&Seitz.

THERESA BÄRWOLFF studierte Kultur- und Europawissenschaften an den Universitäten Halle-Wittenberg, Paris Nanterre, Deusto Bilbao, Groningen und Pune. Seit 2015 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturpolitik/UNESCO-Lehrstuhl „Cultural Policy for the Arts in Development“ der Universität Hildesheim. Sie widmet sich der Programmkoordination und Konzeption der Studienvariante „Bachelor Plus – Kulturpolitik im internationalen Vergleich“ und ist Programmbeauftragte des deutsch-französischen Masterstudiengangs „Kulturvermittlung/Médiation culturelle des arts“ sowie des daran angeschlossenen deutsch-französischen Promotionskollegs in Kooperation mit der Universität Aix-Marseille Université.

DR. USA BEER studierte von 1982 bis 1987 Bildende Kunst und Kunst in sozialen Arbeitsfeldern, schloss mit dem Diplom ab und arbeitete seit 1987 als freischaffende Künstlerin und Kulturpädagogin. Unter anderem war sie als Bühnenmalerin und Ausstatterin für Film und Fernsehen über zehn Jahre tätig. 2012 promovierte sie am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim bei Wolfgang Schneider und legte 2014 das II. Staatsexamen für Kunstpädagogik ab. Heute ist sie an einem bilingualen Gymnasium einer internationalen Schule tätig. Kulturpolitisch engagiert sich bundes- und europaweit für Kunst- und Kulturschaffende.

ANTONIA BLAU promoviert im deutsch-französischen Promotionskolleg der Universitäten Hildesheim und Aix-Marseille zu deutscher und französischer auswärtiger Kulturpolitik in Palästina. Sie hat langjährige Erfahrung mit verschiedenen Europäischen Programmen in den Feldern Kultur, Bildung, Zivilgesellschaft und Jugend und leitet seit 2015 das EU-Büro des Goethe-Instituts Brüssel. Von 2012 bis 2015 baute Antonia Blau ein Verbindungsbüro für das Goethe-Institut in Marseille im Rahmen der Europäischen Kulturhauptstadt Marseille-Provence 2013 auf. Sie interessiert sich für die Verbindungspunkte zwischen Politik, Kunst und Kultur im internationalen Kontext und hat einen Magisterabschluss in Nordamerikastudien, Germanistik und Politikwissenschaft von der Freien Universität Berlin.

MERIAM BOUSSELMI ist seit 2010 Mitglied der National Bar Association of Tunisia (ITC). Sie ist Autorin, Theaterregisseurin, Forscherin und Brückenbauerin. Durch ihre kontinuierliche, zum Nachdenken anregende Arbeit gibt sie wertvolle Einblicke in eine Reihe von politisierten Themen rund um soziale, politische und wirtschaftliche Ungleichheiten. Ihr aktives Engagement bei der Erarbeitung der „Declaration of Carthage on the Protec-

tion of Artists in Vulnerable Situations“ hat das Zusammenspiel von Kunst und Aktivismus weiter maßgeblich geprägt. Im Rahmen ihres Promotionsprojektes erforscht Bousselmi die Inszenierung von (Un)Gerechtigkeit und untersucht dieses Thema in künstlerischen Projekten.

MICHÈLE BRAND arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin für das ARTS RIGHTS JUSTICE Programm (<http://arts-rights-justice.de>) am UNESCO-Lehrstuhl am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. Als CrossCulture Fellow des ifa (Institut für Auslandsbeziehungen) verbrachte sie drei Monate in Beirut (Libanon) und arbeitete mit den Organisationen Al Mawred Al Thaqafy und Action for Hope zusammen. Im Rahmen der Aktivitäten des Instituts für Kulturpolitik hat Michèle Brand internationale Forschungsateliers in Tunis und Beirut mitorganisiert und koordiniert. Sie hat einen französisch-deutschen Master-Abschluss in „Kulturvermittlung / Médiation culturelle de l'art“ der Universitäten Hildesheim (Deutschland) und Aix-Marseille (Frankreich). Sie arbeitet als freie Mitarbeiterin beim gemeinnützigen Verein CoCulture e. V. in Berlin und ist als freie Übersetzerin (Französisch – Deutsch) tätig.

DR. JAN BÜCHEL, geboren in Hamburg, ist Diplom-Kulturwissenschaftler und war von 2006 bis 2009 als Dekanatsgeschäftsführer des Fachbereichs Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation sowie als Dozent am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim beschäftigt. Bis 2018 war er als Referent an der Universität Hamburg tätig und arbeitet seitdem als Grundsatzreferent in der Behörde für Wissenschaft, Forschung und Gleichstellung der Freien und Hansestadt Hamburg. 2012 promovierte er an der Universität Hildesheim bei Wolfgang Schneider und Michael Gehler mit einer Dissertation unter dem Titel ‚Fernsehen für Europa: eine kulturpolitische Untersuchung zur Entwicklung medialer Öffentlichkeit im Rahmen der europäischen Integration‘.

PROF. DR. YANNICK BUTEL ist Dramaturg sowie Universitätsprofessor der Bühnenkünste und der Kunstkulturvermittlung an der Aix-Marseille Université. Er hat verschiedene Werke veröffentlicht: *Essai sur la Présence au théâtre, l'effet de cerne I* (2001) und *Vous Comprenez Hamlet, l'effet de cerne II* (2004), *Regard Critique* (2009), *Gao Xingjian: Théâtralités de l'apparition* (2015), *Les Cahiers de la République* (2016) und, in Zusammenarbeit mit Silvia Fernandes *Théâtres brésiliens, Manifestes, mises en scène, dispositifs* (2015). Er hat an der Verwirklichung der Claude Régy gewidmeten Ausgabe der CNRS-éditions (2008) mitgearbeitet. Als Verantwortlicher der Serie „Scènes“, Collection Arts, der Presses Universitaires de Provence leitet er die Revue *Incertains Regards*. Fürs Kino hat er den Dokumentarfilm

Acteurs de cristal, Valérie Dréville (2013) gedreht, ebenso den Kurzfilm La Fabrique du spectateur (2014). Darüber hinaus ist er Mitbegründer von www.insense-scenes.net.

ÖZLEM CANYÜREK studierte Soziologie und Kulturmanagement & Kulturpolitik in Istanbul. Im Jahr 2017 begann sie ihr Promotionsstudium an der Universität Hildesheim am Institut für Kulturpolitik unter der Leitung von Wolfgang Schneider. Ihre Dissertation beschäftigt sich mit der mangelnden kulturellen Vielfalt in der deutschen Theaterlandschaft im Kontext von Immigration und mit der Aufgabe und Rolle der Kulturpolitik bei der Transformation des Theatersystems dahingehend, dass es den Migrationscharakter des Landes widerspiegelt. Ihre Forschung wird durch das PhD-Programm des Zentrums für Bildungsintegration (ZBI): Diversity und Demokratie in Migrationsgesellschaften in Deutschland unterstützt.

DR. JOHANNES CRÜCKEBERG hat Europäische Studien, Ökonomie sowie Politik- und Verwaltungswissenschaften in Konstanz, Osnabrück, Port Elizabeth und Paris studiert. Zudem war er als Projektmanager am Goethe-Institut Ramallah und als externer Berater für das Goethe-Institut/Max Mueller Bhavan Bangalore tätig. Nachdem er Wolfgang Schneider 2012 auf eine Currywurst an der Friedrichstraße traf, beschloss er bei ihm zu promovieren. Dieses Vorhaben konnte er 2019 erfolgreich abschließen, konkret zum Thema „Künstlerresidenzen. Zwischen Cultural Diplomacy und Kulturpolitik“. Aktuell ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Münster und erforscht die Arbeitsbedingungen an deutschen Stadttheatern.

PROF. DR. MILENA DRAGIĆEVIĆ ŠEŠIĆ, ehemalige Präsidentin der Universität der Künste Belgrad, ist heute Leiterin des UNESCO-Lehrstuhls „Interculturalism, Art Management and Mediation“, Professorin für Kulturpolitik und -management, Direktorin des Forschungsinstituts der Fakultät für Schauspielkunst sowie Commandeur dans l'Ordre des Palmes Académiques 2002. Vor langer Zeit traf sie Wolfgang Schneider auf einer internationalen Konferenz. Sehr schnell stellten die beiden fest, dass sie die gleiche Leidenschaft für das Theater haben, aber es gab noch mehr gemeinsame Interessen: sozialer Aktivismus (Kultur im ländlichen Raum), Kulturdiplomatie, Kulturarbeit in der „Entwicklung“ usw. Jetzt arbeiten sie gemeinsam am ersten panarabischen Masterprogramm in Kulturpolitik und -management an der Universität Hassan II in Casablanca.

JENNIFER EMMRICH reichte ihre Dissertation zu Evaluation als Steuerungsinstrument im Handlungsfeld „Kultur und Entwicklung“ des Goethe-Instituts im April 2019 am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim

ein. Wolfgang Schneider begleitete sie seit ihrem ersten Semester und gab ihr regelmäßig spannende Impulse. Aktuell ist Jennifer Emmrich Politikberaterin am Institut für Organisationskommunikation (IFOK).

PROF. DR. DR. H. C. WOLFGANG-UWE FRIEDRICH ist Präsident der Universität Hildesheim. Nach einem Studium der Geschichte, Politikwissenschaft und Slawistik promovierte er 1982 im Fach Geschichte an der Universität Göttingen. 1992 habilitierte er im Fach Politikwissenschaft an der Universität Hildesheim. 1982 bis 1983 war er John F. Kennedy Fellow an der Harvard University, 1985 Gastprofessor an der Arizona State University. Weitere Lehrtätigkeiten nahm er an den Universitäten Göttingen, Hannover und Greifswald wahr. Seit 1996 lehrt er als Professor für Politikwissenschaft an der Universität Hildesheim. 2002 wurde Friedrich zum Präsidenten der Universität Hildesheim gewählt. Seit 2015 ist er darüber hinaus Vorsitzender der Landeshochschulkonferenz Niedersachsen.

DR. HENNING FÜLLE pflegt seit Ende der 1990er Jahre die kulturpolitische Zusammenarbeit mit Wolfgang Schneider im Zusammenhang ihrer Bestrebungen zur Modernisierung der Strukturen der deutschen Theaterlandschaft. Auf Anregung von Wolfgang Schneider promovierte Henning Fülle 2015 unter dessen Betreuung an der Universität Hildesheim mit einer grundlegenden Arbeit zum Freien Theater in Deutschland. Die Dissertation war auch eine Grundlage für das gemeinsame Engagement im Initiativkreis für die Entwicklung eines Archivs des Freien Theaters und die Studie „Performing the Archive“ (Hildesheim 2018). Des Weiteren arbeiten die beiden in Forschung und Lehre zur Theater- und Kulturpolitik zusammen, seit neuestem auch zur Theaterlandschaft der DDR.

PROF. DR. KAZUO FUJINO ist Professor für Moderne Kulturwissenschaft und Kulturpolitik an der Graduate School of Intercultural Studies der staatlichen Universität Kobe/Japan. Er ist Vorstand der Japan Association for Cultural Economics, der Japan Association for Cultural Policy Research, der Japan Association for Arts Management, des Center of Performing Arts Shiga und der Kulturstiftung der Stadt Kobe. Er verbrachte zahlreiche Aufenthalte an deutschen Universitäten und arbeitet seit 2006 eng mit Wolfgang Schneider und dem Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim zusammen. Zuletzt gab er die Anthologie Föderalistische Prägung der Deutschen Kulturpolitik (Tokio: Bigaku shuppan, 2017) heraus.

DR. DANIEL GAD ist seit 2012 Geschäftsführer des UNESCO-Lehrstuhls in Cultural Policy for the Arts in Development an der Universität Hildesheim. 2013 promovierte er bei Wolfgang Schneider mit dem Titel „Die Kunst

der Entwicklungszusammenarbeit. Konzepte und Programme einer auswärtigen Kulturpolitik der nordischen Länder“. Seit 2017 leitet er das Arts Rights Justice-Programm und ist Mitglied im Auswahlgremium der Martin-Roth-Initiative. Er war Co-Gastgeber der VIII. Conference on Cultural Policy Research (ICCPR2014) und ist Mitglied der Rezensentenliste des International Journal of Cultural Policy und des U40-Netzwerks „Cultural Diversity 2030“ der UNESCO und war Mitglied der Cultural Policy Task Group des Panafrican Arterial Network. Davor war er als Honorarexperte für u. a. den Deutschen Entwicklungsdienst (DED), das Goethe-Institut, die Heinrich Böll-Stiftung und das ifa (Institut für Auslandsbeziehungen) tätig. Von Haus aus ist er Musiker und Fotograf.

PROF. DR. JEANG-YEAN GOAK ist Professorin am Institut für Germanistik der Duksung Women's University, Seoul. Unter anderem war sie Vizepräsidentin der Koreanischen Gesellschaft für Deutsche Sprache und Literatur und ist Vorständin mehrerer Koreanischer Gesellschaften für Germanistik. In ihrer Dissertation beschäftigte sie sich unter anderem mit den Theorien der Psychoanalyse („Die Ich-Problematik in E.T.A. Hoffmanns Die Elixiere des Teufels. Eine psychoanalytische Untersuchung in Auseinandersetzung mit der deutschen idealistischen Philosophie“, erschienen 2000). Ihre aktuellen Forschungsinteressen sind Kulturpolitik, Kulturmanagement und Kulturkritik auf der Grundlage von Psychoanalyse, Postkolonialismus und Kultursemiotik.

MELIKA GOTHE ist Doktorandin im deutsch-französischen Promotionskolleg der Universität Hildesheim und Université Aix-Marseille. In ihrem Dissertationsprojekt, das von Wolfgang Schneider betreut und begleitet wird, beschäftigt sie sich mit der Frage, wie europäisches Kino von Europa erzählt und wendet sich insbesondere der Inszenierung von Jugend zu. Sie studierte Filmwissenschaften und Romanistik an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz sowie der Université de Bourgogne. Anschließend absolvierte sie das binationale Masterstudium zwischen Marseille und Hildesheim, das sie mit einer Arbeit zum Filmfestival als Form von Kulturvermittlung abschloss. Melika Gothe ist Projektkoordinatorin der Sektion Generation der Internationalen Filmfestspiele Berlin sowie als freie Kulturvermittlerin tätig.

DR. MONIKA GRIEFAHN ist Gründungsmitglied von Greenpeace Deutschland und war zehn Jahre lang bei der Umweltschutzorganisation aktiv, bevor sie in die Politik wechselte. Sie war Umweltministerin in Niedersachsen und Abgeordnete des Deutschen Bundestages, wo sie sich der Kultur- und Außenpolitik widmete. In ihrer Arbeit als Geschäftsführerin des Instituts

Medien Umwelt Kultur verbindet Monika Griefahn die Themen Kultur und Umwelt. Das findet seinen Ausdruck auch in ihrer Dissertation „Der Grundwiderspruch der deutschen Nachhaltigkeitsstrategie. Cradle to Cradle als möglicher Lösungsweg. Ansatzpunkte und strategische Potentiale von Kulturpolitik“, die sie gemeinsam mit Dr. Edda Rydzy bei Olaf Schwencke und Wolfgang Schneider schrieb.

DR. ANNIKA HAMPEL wurde 2014 am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim von Wolfgang Schneider promoviert. In ihrer Forschung analysierte sie Prozesse und Strukturen von Kooperationen in Kultur und Bildung zwischen Partner*innen des „Globalen Südens“ und des „Globalen Nordens“. Sie ist seit vielen Jahren für die Internationalisierung von Forschung, Lehre und Studium an verschiedenen deutschen Universitäten und Hochschulen tätig. Seit 2018 koordiniert sie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg das Merian-Zentrum in Ghana (Merian Institute for Advanced Studies Africa – MIASA) und etabliert ein Europäisches Afrika-Zentrum für Transregionale Studien in Freiburg.

BENJAMIN HANKE ist im Fachbereich Kultur, Kommunikation, Memory of the World der Deutschen UNESCO-Kommission beschäftigt und promoviert bei Wolfgang Schneider zum Thema „Spitzenklöppeln, Poetry Slam & Chorgesang – Eine Untersuchung von nationalen Instrumenten der Kulturpolitik zur Umsetzung der UNESCO-Konvention zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes“.

PROF. DR. JULIUS HEINICKE ist Professor für angewandte Kulturwissenschaften und Leiter des Wissenschafts- und Kulturzentrums der Hochschule Coburg. Seit 2018 leitet er das Forschungsprojekt „Schnittstellen zwischen Hochkultur und kultureller Bildung“. Nach dem Studium der Kultur- und Theaterwissenschaften promovierte er über Theater in Zimbabwe an der Humboldt-Universität zu Berlin und forschte und lehrte am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin zu den Themenfeldern internationale Kulturpolitik und transkulturelle Ästhetik. Julius Heinicke initiierte mehrere Kulturprojekte in Deutschland und im südlichen Afrika, war u.a. Company Manager beim Musical „Die Venus“ in Berlin und künstlerischer Koordinator des „Zimbabwe Arts Festival Berlin“, einer Kooperation mit dem Auswärtigen Amt.

DR. KAI HELDT ist seit 1992 selbstständig tätig mit den Schwerpunkten Organisation, Sponsoring, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit für diverse Filmfestivals (u. a. Filmfest Hamburg, Internationales KurzFilmFestival Hamburg) sowie Below the line-Marketing für die Tabakindustrie. Auf

Anregung von Prof. Schneider und auf Grundlage der langjährigen Praxiserfahrung promovierte er über Filmfestivals in Deutschland im Spannungsfeld zwischen kulturpolitischen Idealen und wirtschaftspolitischen Realitäten. Seit 2002 ist er Inhaber einer PR-Agentur, spezialisiert auf die Bereiche Kinofilm, TV und Home Entertainment sowie Literatur, sowohl klassisch als auch online.

ROLF C. HEMKE, geb. 1972 in Köln, ist Dramaturg und Autor, Kurator und Festivalmacher. Von 1991 bis 2003 arbeitete er als freier Kulturjournalist, zwischen 2006 und 2018 verantwortete er das internationale Programm am Theater an der Ruhr/Mülheim a. d. R., seit 2011 ist er auch als Übersetzer und Produktionsdramaturg für Theater und Musiktheater tätig. Seit Herbst 2018 ist er künstlerischer Leiter des Kunstfest Weimar. Zu Wolfgang Schneider besteht ein langjähriger freundschaftlicher Arbeitskontakt aufgrund seiner interkulturell fokussierten Arbeit in Mülheim. Titel seiner Dissertation ist „Theatre in Transformation“.

CHRISTINA M. HOLLAND hat in Passau Sprachen, Wirtschafts- & Kulturraumstudien mit Schwerpunkt Russland studiert. Im Rahmen ihrer Diplomarbeit zum Thema Deutschlandjahr in Russland lernte sie den Jubilar auf einer Konferenz kennen. Aktuell promoviert sie an der Universität Hildesheim am Lehrstuhl für Kulturpolitik zum Thema Goethe-Institute in der Russischen Föderation.

KRISTINA JACOBSEN, M. E. S., ist Geschäftsführerin des Postgraduierten-Programms Europawissenschaften der Freien Universität Berlin und der Technischen Universität Berlin. Sie ist Doktorandin bei Wolfgang Schneider am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim und promoviert derzeit über das Thema der „Kulturhauptstadt Europas“ mit dem Fokus auf die beiden Standorte Essen/Ruhrgebiet und Marseille. Zusammen mit ihrem Doktorvater und Stephanie Koch gründete sie 2017 das ECOC LAB, das zum Thema „Kulturhauptstadt Europas“ forscht und insbesondere den Bewerbungsprozess deutscher Städte um den Titel wissenschaftlich begleitet.

THOMAS KAESTLE stellte seine Promotion bei Wolfgang Schneider zu kulturpolitischen Strukturen von und für Kunst im öffentlichen Raum nicht fertig. Er arbeitet freiberuflich als Kulturwissenschaftler, -journalist und -vermittler, unter anderem für die Landeshauptstadt Hannover und die Hannoversche Allgemeine Zeitung. Er ist Gründungsmitglied des hannoverschen Expertenbeirats für Kunst im öffentlichen Raum und betreut das entsprechende städtische Vermittlungsprogramm „Kunst umgehen“. Er

lehrte in Dortmund, Hildesheim und Kassel in den Fachbereichen Design, Kulturwissenschaften sowie Architektur und Planung. Er ist Herausgeber interdisziplinärer Reader und Autor wissenschaftlicher, essayistischer und journalistischer Texte zu Kultur, Stadt und Kulturpolitik.

DR. BEATE KEGLER lehrt und forscht als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim zur kulturpolitischen Bedeutung gesellschaftsgestaltender Kulturarbeit in ländlichen Räumen. Mit Wolfgang Schneider als Doktorvater, Mentor und Kollege verbindet sie das brennende Interesse an der Breitenkultur und der Entwicklung konkreter Handlungsempfehlungen für die Kulturpolitik und die Zusammenarbeit in zahlreichen Forschungsprojekten und Publikationen. Ihre mit magna cum laude bewertete Dissertation zur „Soziokultur in ländlichen Räumen“ erscheint im Herbst 2019 bei kopaed.

DR. TOBIAS J. KNOBLICH ist Beigeordneter für Kultur und Stadtentwicklung der Landeshauptstadt Erfurt, Präsident der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V. und Lehrbeauftragter im Masterstudiengang Kulturmanagement und Kulturtourismus an der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder). Er promovierte 2018 bei Wolfgang Schneider zum Thema „Programmformeln und Praxisformen von Soziokultur. Kulturpolitik als kulturelle Demokratie“.

NOUHAD KHALIFA promoviert bei Wolfgang Schneider zum Thema Kulturpolitik für Kunst im öffentlichen Raum. Eine Untersuchung zur nachhaltigen Förderung anhand von Beispielen im postrevolutionären Tunesien. Aus tunesischer Perspektive forscht sie die Bedeutung und die Nachhaltigkeit von der Kulturpolitik als Förderrahmen und von der deutschen Kulturförderung in der Transformationsphase im Bereich Kunst im öffentlichen Raum.

MICHAEL KRANIXFELD ist Mitglied des Syndikats Gefährliche Liebschaften und der Frl. Wunder AG, mit denen er forschende Kunstprojekte in Sozialen Feldern entwickelt. Während seines Studiums in Hildesheim war er studentische Hilfskraft von Wolfgang Schneider und begleitet ihn u. a. bei der Entwicklung des „Weißbuch der Breitenkultur“ und der „Hildesheimer Thesen“. Aktuell bereitet er seine Dissertation über Einzelpersonen als Ermöglicher*innen von Kultur in ländlichen Regionen vor.

PROF. DR. STEFAN KRANKENHAGEN ist Professor für Kulturwissenschaft und Populäre Kultur an der Universität Hildesheim. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Darstellung von Geschichte in populären Medien, Sport- und Fankultur, Diskurse der Moderne (Dinglichkeit, Authentizität, Un/Darstellbarkeit, Konsum). Gemeinsam mit Rolf Elberfeld hat er 2017

im Wilhelm Fink Verlag den Sammelband „Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung“ herausgegeben, der aktuelle Positionen des Hildesheimer Theorie-Praxis-Modells vorstellt.

DR. REINER KÜPPERS hat Diplomabschlüsse in den Fächern Musik, öffentliche Verwaltungswirtschaft und Kulturmanagement. Im Rahmen seiner Tätigkeit für die Deutsche Rentenversicherung Bund befasst er sich intensiv mit den Themen Künstlersozialversicherung und Künstlersozialabgabe. 2012 bis 2016 war er zunächst im Bundesministerium für Arbeit und Soziales sowie später bei der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien tätig. Über die Auseinandersetzung mit den Ergebnissen der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ wurde er auf Wolfgang Schneider aufmerksam, der der Kommission als Sachverständiges Mitglied angehörte. Seine Dissertation trägt den Titel: „Künstler und Künstlerinnen zwischen kreativer Freiheit und sozialer Sicherheit. Ein Diskurs zur Kulturpolitik in Zeiten der europäischen Integration.“

MEIKE LETTAU promoviert am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim zum Thema „Künstler als ‚Agents of Change‘? Zivilgesellschaftliches Engagement und Auswärtige Kulturpolitik in Transformationsprozessen“. Sie ist Koordinatorin des Graduiertenkollegs „Performing Sustainability. Cultures and Development in West-Africa“, das 2016 bis 2020 in Kooperation zwischen der Universität Hildesheim, der University of Maiduguri (Nigeria) und der University of Cape Coast (Ghana) durchgeführt wird. Sie war Research Fellow im deutsch-tunesischen Forschungsprojekt „Tunisia in Transition“ und hat für verschiedene Kulturinstitutionen im In- und Ausland gearbeitet (Goethe-Institut/Max Mueller Bhavan Pune, KHOJ International Artists' Association, ARThinkSouthAsia, Cultural Innovators Network (CIN), ifa (Institut für Auslandsbeziehungen), Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste (IGBK)).

ANA LETUNIĆ hat einen Master in International Performance Research an der University of Warwick und der University of Arts Belgrad erworben. Sie arbeitete als Produzentin und Programmgestalterin in zeitgenössischen Organisationen für darstellende Kunst und Festivals in Europa und den USA. Derzeit ist sie als Dozentin für Theaterproduktion an der Akademie der Bildenden Künste in Zagreb tätig und arbeitet an ihrer Cotutelle-Dissertation mit dem Titel „Impact of financial instruments of European cultural policies on curatorial strategies in contemporary performing arts“ an der Universität der Künste in Belgrad und der Universität Hildesheim, betreut von Milena Dragičević Šešić und Wolfgang Schneider.

PROF. DR. BIRGIT MANDEL ist Professorin für Kulturvermittlung und Kulturmanagement am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. Forschungsschwerpunkte sind Kulturelle Teilhabe, Besucherforschung, Audience Development, organisationales Change-Management, Kulturtourismus und internationales Kulturmanagement. Sie hat ihre Habilitation zu Konzeptionen von Kulturvermittlung an der Schnittstelle zu Kulturmanagement und Kulturpolitik 2007 unter Betreuung von Wolfgang Schneider verfasst. Sie ist Vize-Präsidentin der Kulturpolitischen Gesellschaft, Gründungsmitglied des Fachverbands für Kulturmanagement in Forschung und Lehre, Kuratoriumsmitglied der Commerzbank-Stiftung, Aufsichtsratsmitglied der Kulturprojekte Berlin. Vor ihrer Tätigkeit an der Universität Hildesheim arbeitete sie für die Berliner Festspiele, den Berliner Kultursenat sowie für zwei Theater in Berlin im Bereich PR und Kulturmarketing.

DR. CHRISTIAN MÜLLER-ESPEY studierte Kultur- und Medienmanagement an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Nach langjähriger Geschäftsführung eines soziokulturellen Zentrums arbeitet er als wissenschaftlicher Mitarbeiter des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim, wo auch seine Promotion erfolgte. In der Zeit von 2014 bis 2018 hat er als Doktorand von Wolfgang Schneider berufsbegleitend an der Pilotstudie „Zukunftsfähigkeit gestalten – Untersuchung nachhaltiger Strukturen soziokultureller Zentren“ gearbeitet. Als Leiter eines bundesweiten Projektes forscht und lehrt er transdisziplinär zur Sozio- und Nachhaltigkeitskultur und vertritt das Institut im BNE-Partnernetzwerk Kulturelle Bildung und Kulturpolitik.

DR. ANNA PUNKE-DRESEN ist zurzeit als Beraterin für „Schomerus – Beratung für gesellschaftliches Engagement GmbH“ tätig. Dank Wolfgang Schneiders wertvollen Denkanstöße während ihres Studiums und ihrer Dissertationszeit kam sie zur Forschung über kulturpolitische Entwicklungen im gemeinnützigen Sektor. Der Titel ihrer Dissertation lautet „Bürgergesellschaftliches Engagement in kulturfördernden Stiftungen. Eine Untersuchung von kulturpolitischen Entwicklungen im gemeinnützigen Sektor“.

DR. THOMAS RENZ ist künstlerischer Leiter des Stadttheaters Peiner Fest-säle und kaufmännischer Geschäftsführer beim Kulturring Peine. Er hat mit Praktikumsbericht, Diplomarbeit, Dissertation, als wissenschaftlicher Mitarbeiter sowie Beauftragter für musikalische Unterhaltung der Weihnachtsfeiern fast alles durchgemacht, was man am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim machen kann. Bei seiner mündlichen Diplomprüfung bei Wolfgang Schneider hat er nur eine 1,3 gekriegt, weil er auf

die Frage nach den drei kulturpolitischen Leistungen von Helmut Kohl nur zwei nennen konnte.

CLAIRE SAILLOUR promoviert bei Wolfgang Schneider zum Thema der deutsch-französischen Zusammenarbeit im Bereich der Auswärtigen Kulturpolitik. Kern ihrer Arbeit bildet die Beforschung der Praxis der deutsch-französischen Kulturarbeit in Drittländern. Sie profitiert dabei von ihren Erfahrungen als frühere Kulturbeauftragte des Institut Français in Stuttgart sowie als Research Fellow an der Smithsonian Institution in Washington D. C. Gegenwärtig betreut sie für Polis180 e. V., einen Grassroots-Thinktank zu Außen- und Europapolitik, die Gründung eines Programmbereichs zur Kulturpolitik.

ADIL SERHAN ŞAHİN begann mit seiner Dissertation mit dem Titel „Ein neuer Ansatz für die Transformation von Kulturerbegebieten: Yeldeğirmeni Fall“ ein Studium im Doktoratsstudium Kommunikationswissenschaften an der Istanbul Bilgi University. Gleichzeitig ist er dort seit 2013 tätig, zunächst als Verwaltungsassistent im Forschungszentrum für Kulturpolitik und Management (KPY) und später als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunst- und Kulturmanagement. Er ist Herausgeber der KPY Jahrbücher 2017-2018 und 2018-2019 Review Sektionen. Außerdem ist er angehender Doktorand am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. Er setzt seine Forschung und Arbeit in den Bereichen Kulturpolitik, Kulturmanagement, Kommunikationswissenschaften und Männlichkeiten fort.

NICOLA SCHERER studierte bildende und darstellende Künste sowie Philosophie an der Hochschule für Bildende Künste und der Technischen Universität Braunschweig sowie den Master of Advanced Studies Kulturmanagement an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und Kuratieren in den szenischen Künsten in Salzburg/München. Derzeit schreibt sie ihre Dissertation über internationale Theaterfestivals bei Wolfgang Schneider am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. Mit dem Künstler*innen-Kollektiv space ensemble ist sie seit 2006 selbstständig als Künstlerin, Kuratorin und Kulturmanagerin mit Ausstellungen und Projekten in Berlin, Braunschweig, Wien und San Francisco aktiv. Seit 2018 ist sie zusätzlich am Institut für Kulturpolitik wissenschaftliche Mitarbeiterin für den Bereich Kulturmanagement.

KATHARINA M. SCHRÖCK, Diplom-Kulturwissenschaftlerin, leitet den Fachbereich Darstellende Kunst und Kulturelle Bildung im Kulturamt der Stadt Frankfurt am Main. Ihr Studium in Hildesheim begann mit einer Aufnahmeprüfung, bei der Wolfgang Schneider ihr durchaus lebenskri-

tische Fragen stellte und endete mit einer kulturpolitischen Diplomarbeit unter seiner Betreuung. Es folgten Berufsjahre, in denen der Kontakt in akademischer und beruflicher Hinsicht bestehen blieb. Die Rückkehr zur Wissenschaft gelang daher unkompliziert und wohl begleitet – und mündete 2019 in der Dissertation mit dem (auffallend alliterationsarmen) Titel „Landes Bühnen als Modell für eine Reform des Theaters in Deutschland. Eine Untersuchung von kulturpolitischen Konzepten zur Partizipation in den Darstellenden Künsten“.

DR. JÖRG SCHUMACHER hat in Köln und Belfast Geschichte und Politikwissenschaft studiert. Anschließend promovierte er 2011 am Institut für Kulturpolitik in Hildesheim bei Wolfgang Schneider zum Thema „Das Ende der kulturellen Doppelrepräsentation. Die Auswärtige Kulturpolitik der Bundesrepublik Deutschland und der DDR am Beispiel ihrer Kulturinstitute 1989/90“. Seine beruflichen Stationen waren u.a. beim WDR und beim Goethe-Institut in London, München und Ramallah. Seit 2016 ist er Pressesprecher von Deutschlandradio.

SILVIA STOLZ ist Intendantin und Geschäftsführerin des Kultur- und Tagungszentrums STADEUM in Stade. Zuvor war sie an unterschiedlichen Theaterinstitutionen als Dramaturgin tätig (z. B. Theater Ingolstadt, Landestheater Schwaben). Sie ist Absolventin des Diplom-Studiengangs Dramaturgie an der Bayerischen Theaterakademie August Everding und der Ludwig-Maximilians-Universität. Zudem ist sie Promovendin am Institut für Kulturpolitik an der Universität Hildesheim bei Wolfgang Schneider mit dem Thema: „Das Theater der Distribution – Kulturpolitische Konzeptionen von Gastspieltheatern in der deutschen Theaterlandschaft“.

PROF. DR. GERD TAUBE, Theaterwissenschaftler, ist Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland (KJTZ) und Künstlerischer Leiter des Festivals des Theaters für junges Publikum „Augenblick mal!“ in Berlin. In beiden Funktionen folgte er Wolfgang Schneider nach, der außerdem 22 Jahre Vorsitzender des Rechtsträgers des KJTZ, der ASSITEJ Deutschland war. Gerd Taube ist Honorarprofessor am Institut für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main und war von 2009 bis 2018 Vorsitzender der Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung.

MARIE URBAN studierte Theaterwissenschaft und Kulturvermittlung in Paris, Montreal, Marseille und Hildesheim. Derzeit ist sie Doktorandin in einem Cotutelle-Verfahren zwischen der Universität Aix-Marseille und Hildesheim. Dazu ist sie seit Januar 2017 dem deutsch-französischen

Forschungszentrum Marc Bloch in Berlin angeschlossen. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf der politischen Dimension der neuen Dramaturgien und dokumentarischen Praxen im Theater der Gegenwart. Außerdem arbeitet sie als Dramaturgin für die freie Szene u. a. für das Gefängnistheater Aufbruch in Berlin und mit dem Regisseur David Weber.

PROF. DR. JONATHAN VICKERY ist Direktor der Masterstudiengänge in Kunst, Unternehmen und Entwicklung am Centre for Cultural and Media Policy Studies der University of Warwick/UK. Er arbeitete in Forschung und Politik mit Künstler*innen und Kunstorganisationen, einem Community Theater und einem Stadtfest zusammen. Er war Vorsitzender von „The Art of Management and Organization Ltd.“ (2013-2016) und leitete gemeinsam das Projekt „Shanghai City Lab“ (2012-2015). Er veröffentlicht regelmäßig Publikationen im Bereich der Kulturpolitikwissenschaft, war Mitherausgeber der Zeitschrift *Aesthesis* (2006-2009) und ist seit 2016 Co-Chefredakteur des „Journal of Law, Social Justice and Global Development“.

DR. BERND WAGNER studierte Erziehungs- und Sozialwissenschaften in Frankfurt am Main und war nach langjähriger Tätigkeit im Verlagsbereich und als kulturpolitischer Publizist seit Anfang der 1990er-Jahre zunächst freier, dann fester Mitarbeiter bei der Kulturpolitischen Gesellschaft. Als Wissenschaftlicher Leiter des Instituts für Kulturpolitik und stellvertretender Geschäftsführer der Kulturpolitischen Gesellschaft war er auch für die Publizistik des Verbandes und des Instituts verantwortlich.

DR. ARON WEIGL studierte Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis an der Universität Hildesheim und promovierte 2016 im Fach Kulturpolitik bei Wolfgang Schneider zum Thema „Auswärtige Kulturpolitik für Kinder. Künstlerisch-ästhetische Bildung als Herausforderung transkultureller Beziehungen“. Er ist Geschäftsführer des Wiener Forschungs- und Projektinstituts „EDUCULT – Denken und Handeln in Kultur und Bildung“ und Mitglied im wissenschaftlichen Beirat der Internationalen Konferenz für Kulturpolitikforschung (iccpr). Nachdem er mit dem Jubilar rund 15 Buchprojekte umsetzen durfte, ist dieses nun die erste Publikation explizit „für“ den Doktorvater.

PRIV.-DOZ. DR. MICHAEL WIMMER ist Musikerzieher und Politikwissenschaftler. Er ist Gründungsdirektor von EDUCULT, zuvor war er langjähriger Leiter des Österreichischen Kulturservice (ÖKS). Er ist Dozent an der Universität für angewandte Kunst Wien zu Kulturpolitikforschung, Dozent am Institut für Kulturmanagement an der Musikuniversität Wien sowie Lehrbeauftragter am Institut für Lehrer*innenbildung an der Universität

Wien. International berät Michael Wimmer den Europarat, die UNESCO und die Europäische Kommission in kultur- und bildungspolitischen Fragen. Er ist Mitglied des wissenschaftlichen Beirats der Internationalen Konferenz für Kulturpolitikforschung (iccpr). Wolfgang Schneider hat seine Habilitation als Prüfer betreut.

Gesprächspartner*innen

PROF. DR. KLAUS DODERER, Literaturwissenschaftler, war zunächst als Lehrer in Deutschland und England tätig. Später arbeitete er als Dozent am Pädagogischen Institut in Darmstadt. 1963 erhielt er den Ruf auf die Professur des neu gegründeten Instituts für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, wo er bis 1990 lehrte. Von 1996 bis 2000 war er Vorsitzender der Erich Kästner Gesellschaft. Klaus Doderer lebt in Darmstadt.

MEIKE FECHNER ist Kulturanthropologin und Kulturmanagerin. Seit 2007 ist sie Geschäftsführerin der ASSITEJ e. V., des Netzwerks der Kinder- und Jugendtheater in Deutschland mit Sitz in Frankfurt am Main, dessen ehrenamtlicher Vorsitzender Wolfgang Schneider von 1997 bis 2018 war. Gemeinsam mit dem großen Vorsitzenden hat die 1,55 Meter große Fechner zahlreiche Veranstaltungen durchgeführt, Texte geschrieben und veröffentlicht und im Rahmen von Kongressen die Welt des Kindertheaters bereist.

DR. GILLES SUZANNE ist verantwortlich für den Fachbereich Médiation culturelle des arts der Aix-Marseille Université. Seit 2004 ist er Mitgestalter des binationalen deutsch-französischen Programms (Ufa/Dfh), welches ursprünglich von Jean-Charles Bérardi (AMU) und Lothar Prisor (Universität Hildesheim) gegründet wurde. Er ist aktuell verantwortlich für den Master und den Bachelor Pro (Licence) Médiation culturelle des arts und unterrichtet hauptsächlich Ästhetik. Als Wissenschaftler im Laboratoire d'Études en Sciences des Arts interessiert er sich besonders für die Bedingungen und Grenzen spürbarer Erfahrung in den Bereichen experimentelle Poesie, Kunstkulturvermittlung und zeitgenössische kreative Praktiken in der arabischen Welt.

Special Guest

PROF. DR. WOLFGANG SCHNEIDER wurde 1996 als Professor für Kulturpolitik an die Universität Hildesheim berufen. Er war Gründungsdirektor des Instituts für Kulturpolitik und von 2000 bis 2008 Dekan des Fachbereichs Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation. In diese Zeit

fiel der so genannte Bologna-Prozess und die Umwandlung des Diplomstudiengangs Kulturpädagogik im Bachelor- und Masterstudiengang, der Umbau der Domäne Marienburg zum Kulturcampus und die Gründung der Stiftung (Universität Hildesheim). Viele Jahre war er Vorsitzender und Mitglied des Promotionsausschusses, Vorsitzender der Stipendienkommission des Fachbereichs und Mitglied der universitären Förderkommission sowie verantwortlich für das deutsch-französische Promotionskolleg und die Studiengangsvariante Bachelor Plus. Seit 2012 ist er Inhaber des UNESCO-Lehrstuhls „Cultural Policy for the Arts in Development“. Von 2003 bis 2007 war er Mitglied der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ des Deutschen Bundestages. 2018 wurde ihm der Preis der Universitätsgesellschaft für besonderes Engagement und herausragende Leistung zur Gestaltung einer offenen Bildungslandschaft zwischen Universität und Öffentlichkeit verliehen sowie vom Bundespräsidenten das Bundesverdienstkreuz Erster Klasse. Er ist persönlich berufenes Mitglied der Deutschen UNESCO-Kommission, Vorsitzender des Fonds Darstellende Künste und Ehrenpräsident der Internationalen Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche (ASSITEJ).

Bibliografie Wolfgang Schneider

In eigenen Monografien

- Kindertheater nach 1968. Neorealistische Entwicklungen in der Bundesrepublik und West-Berlin (1984). Köln: Prometh.
- Beiträge zur Kulturpolitik und zum Theater (1997/1998). Hildesheim: Institut für Kulturpolitik.
- Kazaliste za djecu. Aspekti diskusije, utisci iz Europe, modeli za buducnost (2002). Zagreb: Bibliotheka Mala Scena.
- Cocuklar icin Tiyatro (2005). Tiyatro/Kültür Dizisi 61. Istanbul: Mitos-Boyut
- Kulturpolitik für Kinder. Eine Studie zum Recht auf ästhetische Erfahrung und künstlerische Praxis in Deutschland (2010). München: kopaed.
- Theater für Kinder und Jugendliche. Beiträge zu Theorie und Praxis (2005/2012). Hildesheim u. a.: Georg Olms.
- 2015: Les politiques culturelles allemandes. Un état des lieux. Espaces Publics. Marseille: Presses Universitaires de Provence.

Als Herausgeber von Sammelbänden

- 1990: Kinder- und Jugendtheater in der DDR. Frankfurt am Main: dipa.
- 1991: Theater mit Kindern. Erfahrungen, Methoden, Konzepte (mit Bernd Ruping). Weinheim und München: Juventa.
- 1992: Kinder- und Jugendtheater in den Niederlanden. Frankfurt am Main: dipa.
- 1993: Theater und Jugendschutz. Aids, Sucht, Gewalt als Themen auf der Bühne. Weinheim und München: Juventa.
- 1994: Kinder- und Jugendtheater in der Schweiz. Frankfurt am Main: dipa.
- 1996: Theatre for Children - Made in Germany. Nine contemporary plays. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- 1996: Kinder- und Jugendtheater in Italien. Frankfurt am Main: dipa.
- 1997: Kinder- und Jugendtheater in Frankreich. Frankfurt am Main: dipa.
- 1999: Kulturhandbuch Hildesheim: Essays, Portraits, Adressen. Hildesheim: Gertenberg.
- 2000: Kinder- und Jugendtheater in Österreich. Frankfurt am Main: dipa.
- 2000: Kinder- und Jugendtheater in Berlin. Frankfurt am Main: dipa.
- 2002: Kulturpolitik in der Berliner Republik (mit Hilmar Hoffmann). Köln: DuMont Literatur und Kunst.
- 2003: Kinder- und Jugendtheater in Schweden. Tübingen: Gunter Narr.
- 2003: Kinder- und Jugendtheater in Russland (mit Gerd Taube). Tübingen: Gunter Narr.
- 2006: Kollektive Kreativität. Jahrbuch für Kulturwissenschaft und ästhetische Praxis (mit Stephan Porombka, Volker Wortmann). Tübingen: Francke.

- 2006: Theater im Klassenzimmer. Wenn die Schule zur Bühne wird (mit Felicitas Loewe). Hohengehren: Schneider.
- 2007: Grundlagentexte zur Kulturpolitik. Eine Lektüre für Studium und Beruf. Hildesheim: Glück & Schiller.
- 2007: Politische Künste. Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis (mit Stephan Porombka, Volker Wortmann). Tübingen: Francke.
- 2008: Auswärtige Kulturpolitik. Dialog als Auftrag – Partnerschaft als Prinzip. Essen: Klartext.
- 2008: Theorie und Praxis der Künste. Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis (mit Stephan Porombka, Volker Wortmann). Tübingen: Francke.
- 2009: Theatre for Early Years. Research in Performing Arts for Children from Birth to Three. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang.
- 2009: Theater und Schule. Ein Handbuch zur kulturellen Bildung. Bielefeld: transcript.
- 2010: Kulturelle Bildung braucht Kulturpolitik. Hilmar Hoffmanns „Kultur für alle“ reloaded. Hildesheimer Universitätschriften, 23. Hildesheim: Universitätsverlag.
- 2010: Westwind. Kinder- und Jugendtheater in Nordrhein-Westfalen (mit Stefan Keim). Berlin: Theater der Zeit.
- 2011: Kultur und Entwicklung. Ein neuer Akzent in der Vermittlungsarbeit am Goethe-Institut. Abschlussbericht (mit Daniel Gad). Hildesheim: Institut für Kulturpolitik.
- 2011: Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis. Bielefeld: transcript.
- 2011: Teatro para los primeros años. Artes escénicas para niños del nacimiento a los tres años. Arte y Escena Ediciones. Mexico: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- 2012: Schöne Aussicht. Kinder- und Jugendtheater in Baden-Württemberg (mit Bernd Mand). Berlin: Theater der Zeit.
- 2013: Künstler. Ein Report. Porträts und Gespräche zur Kulturpolitik. Bielefeld: transcript.
- 2013: Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste. Bielefeld: transcript.
- 2014: Good Governance for Cultural Policy. An African-European Research about Arts and Development (mit Daniel Gad). Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang.
- 2014: Kultur im Spiegel der Wissenschaften. Beiträge zum Internationalen Seminar der Tokyo University of Foreign Studies an der Stiftung Universität Hildesheim (mit Takashi Narita). München: Iudicium.
- 2014: Weißbuch Breitenkultur. Kulturpolitische Kartografie eines gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel des Landes Niedersachsen. Hildesheimer Universitätschriften, 29. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim.
- 2014: Das Recht auf Kulturelle Bildung – Ein deutsch-französisches Plädoyer. Pour un droit à l'Éducation artistique et culturelle – Plaidoyer franco-allemand (mit Jean-Pierre Saez, Marie-Christine Bordeaux, Christel Hartmann-Fritsch). Schriftenreihe „Kunst- und Kulturvermittlung in Europa“. Berlin: B&S Siebenhaar.
- 2015: Das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Begegnungsforum. Austauschplattform. Diskursort (mit Gerd Taube). Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang.

- 2016: Kulturarbeit in Transformationsprozessen. Innenansichten zur „Außenpolitik“ des Goethe-Instituts (mit Anna Kaitinnis). Wiesbaden: Springer VS.
- 2017: Partizipation als Programm. Wege ins Theater für Kinder und Jugendliche (mit Anna Eitzeroth). Bielefeld: transcript.
- 2017: Theatermachen als Beruf. Hildesheimer Wege (mit Julia Speckmann). Berlin: Theater der Zeit.
- 2017: Vital Village. Development of rural areas as a challenge for cultural policy. Entwicklung ländlicher Räume als kulturpolitische Herausforderung (mit Beate Kegler, Daniela Koß). Bielefeld: transcript.
- 2018: Performing the archive. Studie zur Entwicklung eines Archivs des Freien Theaters (mit Henning Fülle, Christine Henniger). Hildesheimer Universitätschriften, 34. Hildesheim u. a.: Georg Olms, Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim.
- 2018: Studie Darstellende Künste und Schule in Hessen. Frankfurt am Main: ASSITEJ e. V. Bundesrepublik Deutschland.
- 2019: Cultural Policy for Arts Education (mit Emely Akuno, Yvette Hardie, Daniel Gad). Berlin u. a.: Peter Lang.
- 2019: Dispositive der Transformation – Dispositifs de transformation. Kulturelle Praktiken und künstlerische Prozesse – Pratiques culturelles et processus artistiques (mit Yannick Butel, Theresa Bärwolff, Gilles Suzanne). Hildesheimer Universitätschriften, 36. Hildesheim u. a.: Georg Olms, Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim.
- 2019: Starke Stücke. Theater für junges Publikum in Hessen und Rhein-Main (mit Nadja Blickle). Berlin: Theater der Zeit.
- 2019: Theater in der Provinz. Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe als Programm (mit Katharina M. Schröck, Silvia Stolz). Recherchen 146. Berlin: Theater der Zeit.
- 2019: Theatre in Transformation. Artistic Processes and Cultural Policy in South Africa (mit Lebogang L. Nawa). Bielefeld: transcript.
- 2019: Transforming Cities. Paradigms and Potentials of Urban Development within the „European Capital of Culture“ (mit Kristina Jacobsen). Hildesheimer Universitätschriften, 40. Hildesheim u. a.: Georg Olms, Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim.

Als Herausgeber von Reihen

- ASSITEJ ANNUAL. Yearbook of Theatre for Children and Young People. Frankfurt am Main: ASSITEJ. 1996-2015.
- Auswärtige Kulturpolitik. Wiesbaden: Springer VS.
- Fundevogel. Kinder-Medien-Magazin (zusammen mit Winfred Kaminski und bis Juni 2000 mit Petra Diebold). Baltmannsweiler: Schneider. 1984-2004.
- IXYPSILONZETT. Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater (vormals Grimm & Grips). Berlin: Theater der Zeit. 2013-2019.
- IXYPSILONZETT. Magazin für Kinder- und Jugendtheater. Berlin: Theater der Zeit. 2005-2018.
- Kinder- und Jugendtheater der Welt. Tübingen: Narr.

Kinder-, Schul- und Jugendtheater – Beiträge zu Theorie und Praxis. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang.

Kultur. Politik. Diskurs. Aus Lehre und Forschung des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. Hildesheim: Gerstenberg.

Studien zur Kulturpolitik/Cultural Policy. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang.

Hinzu kommen zahlreiche Aufsätze und Beiträge in Sammelbänden, Zeitschriften, Magazinen, Tagungsbroschüren und ähnlichen Medien.

In der Reihe «Hildesheimer Universitätschriften» (ISSN 1861-4698)
erschieden bisher folgende Titel:

Band 1

Das Dritte Reich im Gespräch. Zeitzeugen berichten, Studierende fragen, hrsg. von Philipp Heine, Stefan Oyen, Manfred Overesch und Marcus Thom
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
1997. – 108 S.
ISBN 3-9805754-0-3

Band 2

Begriff und Wirklichkeit der kleinen Universität. Positionen und Reflexionen. Ein Kolloquium des Instituts für Philosophie der Universität Hildesheim, hrsg. von Tilman Borsche, Christian Strub, Hans-Friedrich Bartig und Johannes Köhler
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
1998. – 194 S.
ISBN 3-9805754-3-8

Band 3

Zeitenumbruch in Ostafrika. Sansibar, Kenia und Uganda (1894–1913). Erinnerungen des Kaufmanns R. F. Paul Huebner, hrsg. von Herward Sieberg
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
1998. – 315 S.
ISBN 3-9805754-1-1

Band 4

Reiner Arntz: Das vielsprachige Europa. Eine Herausforderung für Sprachpolitik und Sprachplanung
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
1998. – 188 S.
ISBN 3-9805754-4-6

Band 5

Francis Jarman: The perception of Asia. Japan and the West
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
1998. – 240 S.
ISBN 3-9805754-5-4

Band 6

Anke Eberwein: Konzertpädagogik. Konzeptionen von Konzerten für Kinder und Jugendliche
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
1998. – 148 S.
ISBN 3-9805754-6-2

Band 7

«Ich bin völlig Africaner und hier wie zu Hause ...». F. K. Hornemann (1772–1801). Begegnungen mit West- und Zentralafrika im Wandel der Zeit. Hildesheimer Symposium, 25.–26.9.1998, hrsg. von Herward Sieberg und Jos Schnurer
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
1999. – 204 S.
ISBN 3-9805754-7-0

Band 8

Mechthild Raabe: Hans Egon Holthusen. Bibliographie 1931–1997 (zugleich Veröffentlichungen aus dem Nachlass Holthusen, Bd. 1)
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
2000. – 225 S.
ISBN 3-9805754-8-9

Band 9

Bildung als engagierte Aufklärung.
Ernst Cloer zum 60. Geburtstag,
hrsg. von Dorle Klika, Hubertus Kunert
und Volker Schubert
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
2000. – 227 S.
ISBN 3-9805754-9-7

Band 10

Reiner Arntz und Jos Wilmots: Kont-
raßsprache Niederländisch. Ein neuer
Weg zum Leseverstehen
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
2002. – 171 S.
ISBN 3-934105-01-7

Band 11

Friedrich Konrad Hornemann in Siwa.
200 Jahre Afrikaforschung, hrsg. von
Gerhard Meier-Hilbert und Jos Schnurer
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
2002. – 212 S.
ISBN 3-934105-02-5

Band 12

Schulen im Hildesheimer Land. Ein
historisches Portrait zur Eröffnung des
Schulmuseums an der Universität Hil-
desheim, hrsg. von Rudolf W. Keck und
Hartmut Schröder
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
2003. – 102 S.
ISBN 3-934105-03-3

Band 13

Begegnungen im Tschad – Gestern und
Heute. Drittes Hildesheimer Horn-
emann-Symposium, hrsg. von Gerhard
Meier-Hilbert und Jos Schnurer
Hildesheim: Universitätsbibliothek,
2003. – 182 S.
ISBN 3-934105-04-1

Band 14

Schul- und Hochschulmanagement: 100
aktuelle Begriffe. Ein vergleichendes
Wörterbuch in deutscher und russischer
Sprache, hrsg. von Olga Graumann, Ru-
dolf W. Keck, Michail Pewsner, Anatoli
Rakhkockhine und Alexander Schirin
Hildesheim: Universitätsverlag, 2004. –
246 S.
ISBN 3-934105-07-6

Band 15

Interkulturalität in Wissenschaft und
Praxis, hrsg. von Jürgen Beneke und
Francis Jarman
Hildesheim: Universitätsverlag, 2005. –
273 S.
ISBN 3-934105-08-4

Band 16

Literarische Orte – Orte der Literatur,
hrsg. von Hans Herbert Wintgens und
Gerard Oppermann
Hildesheim: Universitätsverlag, 2005. –
270 S.
ISBN 3-934105-09-2

Band 17

1933. Verbrannte Bücher – Verbannte
Autoren, hrsg. von Hans Herbert Wint-
gens und Gerard Oppermann
Hildesheim: Universitätsverlag, 2006. –
274 S.
ISBN 3-934105-12-2

Band 18

In der Werkstatt der Lektoren. 10 Ge-
spräche, hrsg. von Martin Bruch und
Johannes Schneider. Mit einem Nach-
wort von Hanns-Josef Ortheil
Hildesheim: Universitätsverlag, 2007. –
203 S.
ISBN 978-934105-15-7

Band 19

Literarische Figuren. Spiegelungen des Lebens, hrsg. von Hans-Herbert Wintgens und Gerard Oppermann. Mit einem Nachwort von Hanns-Josef Ortheil

Hildesheim: Universitätsverlag, 2007. – 291 S.

ISBN 978-934105-16-4

Band 20

Weltliteratur I: Von Homer bis Dante, hrsg. von Hanns-Josef Ortheil, Paul Brodowsky und Thomas Klupp

Hildesheim: Universitätsverlag, 2008. – 279 S.

ISBN 978-3-934105-27-0

Band 21

Weltliteratur II: Vom Mittelalter zur Aufklärung, hrsg. von Hanns-Josef Ortheil, Paul Brodowsky und Thomas Klupp

Hildesheim: Universitätsverlag, 2009. – 293 S.

ISBN 978-3-934105-51-5

Band 22

Weltliteratur III: Von Goethe bis Fontane, hrsg. von Hanns-Josef Ortheil, Thomas Klupp und Alina Herbing

Hildesheim: Universitätsverlag, 2010. – 309 S.

ISBN 978-3-934105-34-8

Band 23

Kulturelle Bildung braucht Kulturpolitik. Hilmar Hoffmanns «Kultur für alle» reloaded, hrsg. von Wolfgang Schneider

Hildesheim: Universitätsverlag, 2010. – 282 S.

ISBN 978-3-934105-35-5

Band 24

Weltliteratur IV: Das zwanzigste Jahrhundert, hrsg. von Hanns-Josef Ortheil, Thomas Klupp und Alina Herbing

Hildesheim: Universitätsverlag, 2011. – 304 S.

ISBN 978-3-934105-37-9

Band 25

Literatur und Religion, hrsg. von Toni Tholen, Burkhard Moennighoff und Wiebke von Bernstorff

Hildesheim: Universitätsverlag, 2012. – 293 S.

ISBN 978-3-934105-39-3

Band 26

Gender- und Diversity-Kompetenzen in Hochschullehre und Beratung. Institutionelle, konzeptionelle und praktische Perspektiven, hrsg. von Corinna Tomberger

Hildesheim: Universitätsverlag, 2013. – 109 S.

ISBN 978-3-934105-40-9

Band 27

Aspekte von Bildung aus osteuropäischer Sicht. Beiträge von Nachwuchswissenschaftlern und Absolventen osteuropäischer Universitäten, verfasst im Rahmen des EU-Projektes Tempus IV, hrsg. von Olga Graumann, Irena Diel und Ecaterina Barancic

Hildesheim: Universitätsverlag, 2013. – 197 S.

ISBN 978-3-934105-41-6

Band 28

Literatur und Reise, hrsg. von Burkhard Moennighoff, Wiebke von Bernstorff und Toni Tholen

Hildesheim: Universitätsverlag, 2013. – 267 S.

ISBN 978-3-934105-42-3

Band 29

Weißbuch Breitenkultur. Kulturpolitische Kartografie eines gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel des Landes Niedersachsen, hrsg. von Wolfgang Schneider

Hildesheim: Universitätsverlag, 2014. – 213 S.

ISBN 978-3-934105-43-0

Band 30

Literatur und die anderen Künste, hrsg. von Wiebke von Bernstorff, Toni Tholen und Burkhard Moennighoff

Hildesheim: Universitätsverlag, 2014. – 271 S.

ISBN 978-3-934105-45-4

Band 31

Welthistorische Zäsuren. 1989 – 2011 – 2011, hrsg. von Michael Corsten, Michael Gehler und Marianne Kneuer

Hildesheim: Universitätsverlag; Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2016. – 266 S.

ISBN 978-3-487-15379-7

Band 32

Große Gefühle – in der Literatur, hrsg. von Toni Tholen, Burkhard Moennighoff und Wiebke von Bernstorff

Hildesheim: Universitätsverlag; Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2017. – 238 S.

ISBN 978-3-487-15526-5

Band 33

Mario Müller: Verletzende Worte. Beleidigung und Verleumdung in Rechtstexten aus dem Mittelalter und dem 16. Jahrhundert

Hildesheim: Universitätsverlag; Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2017. – 410 S.

ISBN 978-3-487-15627-9

Band 34

Performing the Archive, hrsg. von Wolfgang Schneider, Christine Henniger und Henning Fülle, unter Mitarbeit von Anne John

Hildesheim: Universitätsverlag; Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2018. – 392 S.

ISBN 978-3-487-15535-7

Band 35

Werner Greve und Tamara Thomsen: Zwanzig Leben

Hildesheim: Universitätsverlag; Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2017. – 204 S.

ISBN 978-3-487-08594-4

Band 36

Dispositive der Transformation
Kulturelle Praktiken und künstlerische Prozesse / Dispositifs de transformation
Pratiques culturelles et processus artistiques, hrsg. von Wolfgang Schneider, Yannick Butel, Theresa Bärwolff und Gilles Suzanne

Hildesheim: Universitätsverlag; Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2019. – 188 S.

ISBN 978-3-487-15744-3

Band 37

Mesut Keskin: Blickwechsel – Wechsel-
blick des Andern und der Bilder am
Leitfaden der kulturellen Alterität
Hildesheim: Universitätsverlag, 2. Aufl.
2019. – 265 S.
ISBN 978-3-487-15771-9

Band 38

Institutsp̄rosa. 20 Jahre Schreibschule
Hildesheim, hrsg. von Dirk Brall, Tho-
mas Klupp, Mariana Leky und Katrin
Zimmermann
Hildesheim: Universitätsverlag, 2019. –
254 S.
ISBN 978-3-487-15778-8

Zwanzig Jahre lang hat Wolfgang Schneider als ordentlicher Professor für Kulturpolitik und als Direktor die Geschicke des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim gelenkt. Im Zentrum stand dabei von Anfang an, Theorie und Praxis miteinander zu denken und zu gestalten. Zahlreiche Forschungsprojekte wurden im Laufe der Zeit von ihm initiiert und betreut – immer auf der Suche nach den Anknüpfungspunkten und der Rückbindung der wissenschaftlichen Erkenntnisse an Kulturpolitik und die Künste.

Dieses Buch versammelt Beiträge von akademischen Weggefährt*innen, insbesondere von ehemaligen und aktuellen Doktorand*innen, und will damit eine Kartierung der Themenfelder und Perspektiven einer Hildesheimer Kulturpolitikwissenschaft vornehmen. Es versteht sich in diesem Sinne als Teil von Grundlagenforschung zur Kulturpolitik aus diversen Perspektiven eines kleinen Faches und als Impuls dieses Forschungsfeld weiterzudenken.