

Politisch abhängig, doch lebensnotwendig: Kulturpolitische Beobachtungen der Kunstlandschaft in Zeiten der Krise

Während der Pandemie über diese nach-zu-denken und zu publizieren ist heikel. Aus kulturwissenschaftlicher Sicht ist die Eule der Minerva, die ihren Flug erst in der Abenddämmerung beginnt und Schlüsse somit nur im historischen Rückblick zieht, ein metaphorisches Vorbild. Trotz des Grunds zur Vorsicht, aktuelle, noch nicht abgeschlossene Phänomene kulturpolitikwissenschaftlich zu analysieren, habe ich mich zu dem Beitrag durchgerungen, da die rezenten Bilder und Stimmungen auf diese Weise festgehalten und kontextualisiert werden können.

Manche Schlussfolgerungen und Verknüpfungen mögen sich im Nachhinein anders begreifen lassen, insofern kann es in erster Linie nicht um einen inhaltlich abgeschlossenen kohärenten Beitrag gehen, sondern – inspiriert von den Künsten und der praxeologischen Forschung – um einzelne Beobachtungen aus der kulturpolitischen Praxis, welche sich ähnlich den ersten Schritten einer Aufführungsanaly-

se lediglich mit einem assoziativen Faden verbinden lassen und das Aufzeigen von Parallelen zu anderen ähnlichen Phänomenen zulassen.

Die Folgen der Pandemie vollkommen losgelöst von weiteren gegenwärtigen Prozessen in der Kunstlandschaft darzustellen – wie zum Beispiel Forderungen nach mehr Diversität auf der einen und essentialistischen Abschottungsversuchen auf der anderen Seite – ist darüber hinaus nicht möglich. Die Beobachtungen und ihre Assoziationen sind für spätere Forschungen entscheidend, da sie unmittelbar, im Hier

Julius Heinicke, Professor für Kulturpolitik und Inhaber des UNESCO-Lehrstuhls »Cultural Policy for the Arts in Development« an der Universität Hildesheim. Studium der Kultur- und Theaterwissenschaften, Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Arbeit über Theater, Kunst und Politik in Zimbabwe (2013) und Habilitation mit der Schrift »Sorge um das Offene: Verhandlungen von Vielfalt mit und im Theater« (2019). Forschung und Lehre am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, von 2017-2020 Professor für angewandte Kulturwissenschaften an der Hochschule Coburg. Neuere Veröffentlichung: (gem. mit Katrin Lohbeck) Elfenbeinturm oder Kultur für alle? Kulturpolitische Perspektiven und künstlerische Formate zwischen Kulturinstitutionen und Kultureller Bildung (Hg.).

GND: 121730549

DOI: 10.18156/eug-1-2021-art-5

und Jetzt erschaffen wurden und noch nicht von dominanten Diskursen und Interpretationsmustern bearbeitet, verschönert, begradigt oder geschliffen wurden.

Zwei Gedanken und eine Folgerung durchziehen die Beobachtungen und geben eine inhaltliche Struktur vor. Die letzten Monate verdeutlichen eine auffällige politische Abhängigkeit der Künstler*innen, jedoch ebenso das lebensnotwendige Moment ihres Schaffens sowie das politische und gesellschaftliche Interesse an dessen Wirksamkeit. Gleichwohl entstehen in der Art und Weise wie Kunst in Politik und Gesellschaft eingebettet ist gleich mehrere Spannungsfelder: Die Autonomie des Kunstschaffens ist ein hohes Gut, doch nehmen einerseits die Versuche der politischen Instrumentalisierung stetig zu. Andererseits weisen die letzten Monate der Krise auf die Notwendigkeit, die lebenswichtigen Sphären der Kunst möglichst vielen Bürger*innen mit ihren vielfältigen Geschichten und Hintergründen zugänglich zu machen. Dieses Unterfangen kann gewiss das autonome Arbeiten der Künstler*innen einschränken, weil es gesellschaftlich-soziale Zielsetzungen formuliert, scheint aber durchaus dringlich. Auf den nächsten Seiten werden einzelne Beobachtungen aufgegriffen und innerhalb dieser Spannungsfelder kontextualisiert, um erste kulturpolitische Überlegungen im Nachdenken über die Krise formulieren zu können.

⇒ Die Ambivalenz des Kunstschaffens: Das Spannungsfeld zwischen politischer Abhängigkeit und Förderung

Ende des Jahres 2020 tat der prominente Musiker Till Brönner eine folgenschwere Beobachtung kund: Die Coronapandemie zeige, Künstler*innen haben keine mächtige politische Lobby (Brönner 2020). Begründen lässt sich dies sicherlich mit der Kleinteiligkeit und Heterogenität der Kunst- und Kulturlandschaft und somit auch der Vielfalt an Interessen. Allerdings verdeutlicht meines Achters Brönners Beobachtung eher das komplexe Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Politik. Hierzulande stehen politische und religiöse Eliten seit jeher den Kunst- und Kulturschaffenden ambivalent gegenüber, mal verehren sie ihre Arbeit, dann wieder verteufeln sie diese. Aufgrund der Förderpolitik und der tradierten gesellschaftlichen Hierarchien ist Kunst und auch deren Lobbyarbeit zudem seit vielen Jahrhunderten abhängig von der Gunst politischer und religiöser Amts- und Würdenträger*innen.

So offenbart der byzantinische Bilderstreit die Kraft der Kunst, jedoch auch die Ablehnung gegenüber deren Wirksamkeit. Auch die gegen-

reformatoren Bühnen- und effektechnisch äußerst ausgeklügelten Theaterinszenierungen, die mit Rauschen, Feuer und Dampf die Hölle suggerieren konnten, zeugen von der religiösen Inanspruchnahme künstlerischer Arbeit. Bis in die Neuzeit wurde demgegenüber vielen Schauspieler*innen eine Beerdigung auf Friedhöfen verwehrt, da sie als »unrein« galten. An den barocken Höfen waren Künstler*innen angesehene Kreative, mit welchen sich die Herrschenden schmückten, jedoch waren sie von deren Gunst abhängig. So zeigt es zum Beispiel der Lebensweg von Johann Sebastian Bach bevor er zum Thomaskantor avancierte. Das Bürgertum genoss zwar Kirchenmusik, Oper und Theater, doch sollten Kunstinstitutionen die bürgerlichen Vorstellungen von Sittlichkeit und Werteorientierung fördern, eine grenzen- und konventionssprengende Kraft der Kunst war weniger erwünscht. Das verdeutlichen die ab dem 18. Jahrhundert kontinuierlich zunehmenden städtisch-bürgerlichen Theater, welche gemäß den strengen ästhetischen Vorgaben beispielsweise der Hamburgischen Dramaturgie eines Lessings (1767) wenig künstlerischen Spielraum ließen, wohl aber den öffentlichen politischen Diskurs in Schwung brachten, der insbesondere in den Theaterfoyers geführt wurde.

Die Weimarer Republik war geprägt von großen Umbrüchen nach dem ersten Weltkrieg. In dieser kurzen Epoche spielten Künstler*innen eine herausragende Rolle. In den innovativen, international orientierten Formen der Avantgarde spiegelt sich ganz offensichtlich ein Vermögen der Kunst- und Kulturschaffenden wider, mit Krisen kreativ umgehen zu können. Die Sprachlosigkeit über das kollektive Grauen des ersten Weltkriegs wurde im Dadaismus augenscheinlich und offenkundig. Demgegenüber nutzte der Nationalsozialismus, der die Kunstlandschaft dem Propagandaministerium unterstellte, künstlerische Arbeit für die Durchsetzung eigener Ziele und Interessen. Künstler*innen, die politisch nicht gewollt waren, wurden grausam verleumdet, degradiert, inhaftiert, gefoltert und ermordet.

Aufgrund der Erfahrungen im Faschismus untermauerte das Grundgesetz der Bundespolitik die Länderhoheit von Kunst und Kultur, darüber hinaus wurden viele Verträge zwischen den historischen Landes- und Stadtregierungen von den Ländern übernommen, was sich in der Vielfalt an Kunst- und Kulturinstitutionen zeitigt, aber auch deren Bedeutung für die jeweilige Region und deren Gesellschaft untermauert. Die Bundesrepublik verfügt aus diesem Grund über eine weltweit einzigartige vielfältige Kulturlandschaft, deren gegenwärtige Schwachpunkte jedoch in der Krisenzeit besonders zutage treten: Die klammen Kassen der Kommunen und Länder, welche für die Kultur-

förderung zuständig sind, wurden in der Krise zwar durch das Verhandlungsgeschick der Kulturstaatsministerin Monika Grütters, den Bundeshaushalt für Kultur kontinuierlich zu erhöhen und Notprogramme aufzusetzen, ein wenig kaschiert. Doch sind die Hilfsprogramme einmalige Förderungen und führen zu einer Schwächung der Länderhoheit zugunsten des Bundes. So werden die Milliardenpakete, die das BKM (die »Behörde« der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien) für die Kunstschaffenden in der Krise geschnürt hat, zwar über vielerlei Verbände und somit auch mit Expertise der jeweiligen Länder und Kommunen verteilt, doch gibt die Grundstruktur der Bund vor (BMK 2020).

Die Staatministerin hat beim Milliardenprogramm *Neustart Kultur* zwar gut verhandelt, jedoch auf diese Weise suggeriert, dass genügend für die Kunstlandschaft vonseiten der öffentlichen Hand und somit aus den Kassen der Gesellschaft getan würde. Aufgrund der desolaten Lage der Kunstschaffenden hat der Bund im Frühjahr 2021 nachgelegt und die Überbrückungshilfe überarbeitet, mit der Soloselbständige eine einmalige Betriebskostenpauschale von 7500 Euro beantragen konnten (Kulturrat 2021). In diesem »Notakt« wird die prekäre Situation der Künstler*innen offensichtlich, von denen beispielsweise in den darstellenden Künsten nach den Zahlen des statistischen Bundesamts von 2020 weniger als die Hälfte fest angestellt sind. Die Angst vieler Kunst- und Kulturschaffenden vor einem Rauswurf aus der Künstlersozialkasse aufgrund fehlender Einnahmen aus künstlerischen Tätigkeiten bezeugt nicht nur den finanziellen Einbruch, sondern verdeutlicht, dass der künstlerische Status insbesondere bei Freiberufler*innen am seidenen Faden hängt (Scheder 2021). Darüber hinaus sind die Nothilfen des Bundes keinesfalls nachhaltig, sie wurden nur kurzfristig gewährt und ändern so das strukturelle Problem der klammen kommunalen Kassen nicht. Nach der Krise wird es einen regelrechten Schwund geben, weil Künstler*innen ihre Existenz in der Krise verloren haben.

Neben dem Mangel an finanziellen Ressourcen der Länder und Kommunen erschweren Interessen und Desinteressen der regierenden Politik die Arbeit der Künstler*innen. Die großen klassischen Institutionen werden zwar auch in der Krisenzeit über Wasser gehalten, weil sie wichtige Repräsentationsorte der jeweiligen kommunalen Elite sind. Die Parlamente, Ministerien und Stadträte können sie leicht kontrollieren, da sie bei den Besetzungen und an strategischen Stellen der Planung und Finanzierung ein Mitspracherecht haben. Vertreter*innen der AfD nutzen die Macht der politischen Gremien vermehrt,

um zu versuchen, Kunstprojekte und Institutionen, deren Ausrichtung nicht ihren politischen Vorstellungen entspricht, abzuwickeln. So warnt Gerhart R. Baum nachdrücklich gegen deren politische Stimmungsmache und Einflussnahme und zitiert den AfD Bundestagskultursprecher Marc Jongen, der die »Entsiffung des Kulturbetriebs« fordert (Baum 2019). Deutlich zutage trat eine politische Einflussnahme allerdings auch in Baums eigener Partei mit dem Versuch des Mitglieds der FDP-Fraktion des Landtags NRW Lorenz Deutsch, die Einladung des Politikwissenschaftlers Achille Mbembe zur Ruhrtrienale 2020 aufgrund seiner Kritik am israelischen Staat und der Kontextualisierung von Apartheid und Antisemitismus zurückzuziehen (DLF 2020). Auf die wichtige inhaltliche Diskussion, welche Parallelen, aber auch Unterschiede zwischen Antisemitismus und Rassismus offenbaren, bin ich an anderer Stelle eingegangen (Heinicke 2021). Wichtig an dieser Stelle ist mir der Verweis auf den Versuch von Politiker*innen, aufgrund der öffentlichen Förderung politischen Einfluss auf die inhaltliche Ausgestaltung beispielsweise eines Kunstfestivals zu nehmen.

Auffallend ist, dass die vielen Kollektive und Festivals der Freien Szene, die politisch unbequem sein können, weil sie provozieren und für politische Reibung sorgen, es besonders schwer haben, durch die Krise zu kommen. Das liegt daran, dass ihre Existenzen projektgebunden sind und es der Kulturpolitik immer noch nicht gelungen ist, Modelle und Förderungen zu etablieren, welche freischaffenden Künstler*innen, unabhängigen Festivals und Projekten Existenzsicherung zugestehen. Die Schiefelage verdeutlicht das Fehlen einer durchsetzungsstarken unabhängigen Lobby bei den Verantwortlichen in Kommunen, den Ländern und dem Bund, was jedoch auch – zuge-spitzt formuliert – als (oftmals unbewusstes) Kalkül der politischen Akteur*innen der öffentlichen Hand gelesen werden kann: Je nach Prestige (etablierte Institutionen) oder politischem Interesse (Abwicklung inhaltlich unerwünschter Projekte) wird Kunst gefördert oder nicht. Aus der langen Geschichte der politischen und religiösen Abhängigkeit hat Kunstschaffen sich, so zeigen es die letzten Monate mehr als deutlich, längst nicht gelöst.

⇒ Mangelnde Solidarität, der Zwang der Zahlen und Hierarchien innerhalb der Kunstlandschaft

Nicht nur die prekäre Lage von Kunstschaffenden fällt mit Blick auf die Kunstlandschaft der letzten Monate auf, sondern es gab zudem

überraschend wenig Solidarität untereinander. Zwar haben die verschiedensten Interessengruppen auf die existenzielle Not insbesondere freiberuflicher Künstler*innen hingewiesen, doch wäre es ein Leichtes gewesen, den Lockdown für ein bundesweites Schweigen der Kulturszene zu nutzen, um auf die herausfordernde Lage hinzuweisen. Stattdessen haben Kunstinstitutionen und bekannte Künstler*innen sich gegenseitig mit Onlineangeboten und Streamings übertrumpft. Aus dieser Beobachtung lässt sich jedoch weniger der Rückschluss ziehen, dass Kunstschaaffende grundsätzlich unsolidarisch miteinander umgehen. Sie offenbaren eher problematische Strukturen und Mechanismen der hiesigen Kunstlandschaft.

Der regelrechte Zwang, so schnell wie möglich die eigene Arbeit online zu streamen, verdeutlicht den Druck, unter welchem Kunstinstitutionen und Künstler*innen stehen, in der Öffentlichkeit wahrnehmbar zu sein. Das Motto, wer schweigt oder ruht, gehört nicht mehr dazu, verdeutlicht ein in den letzten Jahren zunehmendes Phänomen des Zwangs nach hohen Auslastungs- und Publikumszahlen, welches immer mehr Kulturschaaffende beklagen: Institutionen werden gemäß ihrer Auslastung bewertet, die Probenzeiten werden verkürzt und die Produktionszahl hochgefahren, um eine maximale Auslastung der Kulturstätten zu erreichen. Dieser neoliberale Mechanismus zeitigt sich ebenso in den Freien Szenen und auf dem Kunstmarkt generell. Recherche und Erarbeitungsphasen werden verkürzt und das Produkt vielseitig vermarktet, um möglichst viel Zahlen- und Auswertungsmasse zu erzeugen. Die unzähligen Streamingangebote zu Beginn der Pandemie stehen im Zeichen dieses Hamsterrades. Erst nach Monaten der Schließungen holten die Akteur*innen Luft. Die »geschenkte« Zeit und die zwangsverordnete Ruhe haben hier zum Nachdenken über nachhaltigere Arbeits- und Produktionsweisen geführt.

Die von Aufträgen und Projekten abhängigen Freiberufler*innen hat die Ruhe jedoch oftmals in den existenziellen Abgrund und eine künstlerische Lebenskrise geführt. Vor diesem Hintergrund erscheint der zweite Rückschluss umso tragischer: Obwohl sich mehr und mehr die Erkenntnis durchgesetzt hat, dass ein unbedachtes Streamen von Präsenzveranstaltungen relativ schnell langweilig wird und unprofessionell wirkt, digitale Formate jedoch neue Expertise und Zeit benötigen, wurde wenig der nun frei gewordenen Zeit für Solidaritätsaktionen verwendet. Kooperationen und Verbände zwischen Institutionen und Freier Szene, erfolgreichen und in ihrer Existenz bedrohten Künstler*innen waren rar. Dahinter verbirgt sich neben dem im letzten

Unterpunkt beschriebenen tradierten Geflecht von Abhängigkeiten der Kunstszenen von Religion und Staat eine äußerst ausgeprägte Hierarchie.

Die Hierarchie im Kunstbetrieb beginnt schon in der Ausbildung. An Kunsthochschulen ist es immer noch gängig, dass Studierende bestimmten »Meister«-klassen zugeordnet werden, deren künstlerisches Oberhaupt ein*e einzelne*r Professor*in ist. Diese Form geistiger Hierarchie, welche viele Parallelen zu der religiösen Konnotation der Leitungen von Fürstentümern, Königs- und Kaiserreichen hat, welche beispielsweise Ernst Kantorowicz in seinem Buch *Die zwei Körper des Königs* (1992) nachgeht, lässt sich auch in den Kultur- und Kunstinstitutionen beobachten. Über Machtmissbrauch und Fehlverhalten von Intendant*innen wurde in den letzten Jahren berichtet, doch auch Kurator*innen und Festivalleiter*innen »herrschen« oftmals nach einem Prinzip des geistigen und künstlerischen Allwissens und schaffen eine Form von Abhängigkeit, welche Thomas Schmidt in seiner Studie – zumindest im Kontext des Theaters – dargelegt hat (2019).

Obwohl es auch andere Beispiele gibt und vielerlei Wandlungsprozesse zu beobachten sind, lässt sich durchaus die These aufstellen, dass künstlerische Entscheidungsträger*innen (Intendant*innen, Kurator*innen, Dirigent*innen, Produzent*innen) immer noch zu wenig solidarisch miteinander umgehen, denn sie müssen den Kuchen öffentlicher Gelder untereinander aufteilen, mit dem Wissen, dass dies nach der Krise schwieriger wird als vorher. Dies legt wiederum die Vermutung nahe – und hier schließt sich der Kreis zur politischen Abhängigkeit –, dass diese Hierarchisierung ganz im Sinne der hiesigen politischen Entscheidungsträger*innen ist, die so über den Zugang von wenigen, ihre Interessen und ihren Einfluss besonders gezielt und nachhaltig durchbringen können.

Dem gegenüber verfolgt die Auswärtige Kulturpolitik der letzten Jahre das Ziel, eigene politische Interessen zugunsten der Bedürfnisse und Wünsche der regionalen Kunstschaaffenden der jeweiligen Partnerländer in den Hintergrund zu stellen. Ein beachtliches Ansinnen, welches durch die Folgen der Pandemie jedoch gefährdet sein kann und in den nächsten Absätzen betrachtet wird.

⇒ Internationale Kulturpolitik: Stillstand oder Aufbruch?

Die kulturpolitischen Beobachtungen während der Corona-Krise weisen auf eine entscheidende Herausforderung in der internationalen Kunst- und Kulturzusammenarbeit hin. Die auswärtige Kulturpolitik der

Bundesrepublik hat jahrzehntelang daran gearbeitet, das nationalsozialistische Erbe mittels militärischer und kolonialer Strategien, eigene Denk- und Handlungsweisen anderen Kulturen aufzuoktroyieren, zu dekonstruieren. Insgesamt betrachtet ist dies ein kontinuierlicher Prozess, der jedoch mit vielerlei Rückschlägen einherging. Entscheidende Meilensteine sind Willy Brandts Bezeichnung von Kultur als dritte Säule der Außenpolitik (Schneider 2007), Hildegard Hamm-Brüchers Vorstoß in den frühen 1980er Jahren, Restitutionsprozesse von Artefakten, Gegenständen und menschlichen Gebeinen einzuläuten, welche anderen Kulturen mit kolonialem Gestus entnommen wurden (Savoy 2021), oder das mit der Amtsübernahme von Frank Walter Steinmeier im Auswärtigen Amt klar skizzierte Ansinnen einer auswärtigen Kulturpolitik, moderierende Räume der Aushandlung und Reflexion zu schaffen (Heinicke 2019).

Der Strategie, Kulturpolitik weniger als Präsentation und Verortung eigener Kulturstrategien, sondern als Feld demokratischer Begegnung- und Aushandlungsprozesse zu konzipieren, fühlen sich gegenwärtige Akteur*innen zunehmend verpflichtet. Historische Rückschläge waren beispielsweise die Beendigung der Versuche Hamm-Brüchers durch die Kohlregierung und die daraufhin stetig zunehmende und deutlich zutage tretende Vereinnahmung der Kulturpolitik für demokratiepolitische Interessen der westlichen Welt. Im Gegensatz zum gegenwärtigen Gestus ging es damals weniger darum, demokratische Diskursräume zu schaffen, denn die Prinzipien und Normen westlicher Demokratien anderen Ländern aufzubürden. Derlei Versuche sind aus heutigem Blick – beispielsweise auf die Arabische Revolution – gescheitert, da die regionalen Expert*innen, Kontexte und spezifischen Kulturgeschichten nicht zu Genüge einbezogen wurden.

Die Pandemie führt jedoch dazu, dass die Prozesse postkolonialer Reflexion und Moderation, der Unterstützung anderer Kulturen in der Erschaffung eigener Mitbestimmung und Diskurshoheit, wie es beispielsweise das Goethe-Institut in Südafrika mit dem Programm *Projectspace* unterstützt, ins Wanken geraten. In der Krise wurden Grenzen und Einschränkungen wieder sichtbar und spürbar. Nicht nur der internationale Verkehr wurde eingeschränkt, auch längst vergessene Schranken innerhalb Europas wurden heruntergelassen. Ähnlich territoriale Machttaktiken kamen bezüglich der Impfungen zum Vorschein. Das eigene nationale oder kontinentale Interesse stand oftmals im Vordergrund. Kampagnen und Aktionen zur gerechten Verteilung von Impfdosen gerieten und geraten immer wieder ins Stocken. Vielleicht

liegt es in der Natur der Sache, dass in Krisenzeiten die eigene Gemeinschaft und Region in den Vordergrund rücken. Die Frage stellt sich, ob diese Rückbesinnung auf das vermeintlich Eigene auch die auswärtige Kulturpolitik betreffen wird, beispielsweise Programme eingestellt werden, weil die Förderungen nun anderweitig für nationale Hilfen eingesetzt werden.

Dabei stehen deutsche und europäische auswärtige Kulturpolitik in großer Konkurrenz zu anderen Programmen, seien es chinesische oder nordamerikanische, die jeweils versuchen, eigene Interessen durchzusetzen. Hier bleibt abzuwarten, ob das hiesige vielversprechende Modell, andere Länder und Staaten bei der Etablierung eigener kultureller Verhandlungsräume zu unterstützen, zukünftig eine Rolle spielen wird oder ob die Pandemie ihm den Gar ausmacht.

Um die Widerstandfähigkeit der globalen Kulturszene gegenüber der Pandemie und nationalen Abschottungen zu betonen, veranstaltete die UNESCO die Reihe *Resiliart*. Internationale Kunst- und Kulturschaffende verbündeten sich in Onlinesymposien, um die Resilienz von und durch Kunst- und Kulturschaffen zu betonen und sich gegenseitig in der Krise zu vernetzen. Dieser Tradition in gewisser Weise folgend initiierte das Auswärtige Amt eine vielversprechende Veranstaltungsreihe zum Thema: *Internationale Kulturpolitik trifft Digitalität. Eine Irritation zum Fragenstellen* und nutzte den von der Pandemie auferlegten Zwang zum digitalen Arbeiten für die Entwicklung und Befragung neuer Strategien und Formate. Es wird sich zeigen, ob in der Außenkulturpolitik die Krise genutzt wird, um (postkoloniale) Wandlungsprozesse weiter voranzubringen, wie es in den letzten Jahren von deutscher Seite praktiziert wurde. Andererseits ist die Vulnerabilität von Kunst- und Kulturschaffen insbesondere in internationalen Fahrwassern offensichtlich. Wenn es schon nicht gelingt, lokale, regionale und nationale Kulturlandschaften durch die Krise zu führen, wie können sich dann internationale Kooperationen über Wasser halten?

Die Krise führt uns schonungslos vor Augen, inwieweit die jähren Ziele der gegenwärtigen auswärtigen Kulturpolitik von der relativ gut situierten Situation Deutschlands der letzten Jahrzehnte abhängig sind. Das Land konnte es sich leisten, Kulturräume in anderen Ländern zu fördern, ohne in erster Linie eigene politische Strategien zu verfolgen. Vielmehr war es aufgrund der eigenen historischen Verantwortung und der Vision einer friedvollen demokratischen Zukunft bestrebt, Kunstschaffen weltweit zu unterstützen. Eine wichtige Aufgabe wird es in Zukunft sein, dieses kulturpolitische Ansinnen nachhaltiger und

krisensicher zu gestalten, was Hand in Hand mit lokalen und regionalen Strategien gehen kann: Möglich erscheint eine Form der Grundförderung für regionale und internationale Kulturschaffende sowie für bestimmte kulturelle Räume im In- und Ausland. Gekoppelt ist die Förderung an ein Kunstschaffen, welches autonom gestaltet wird, jedoch die Verbreitung und Unterstützung demokratischer Prinzipien unterstützt und soziale und gesellschaftliche Anwendungs- und Vermittlungsformaten einbezieht. Die gesellschaftliche und soziale Aufgabe führt keineswegs dazu, dass die Autonomie der Kunst beeinträchtigt wird. Die Einbindung kann auch vor oder nach und parallel zur eigentlichen künstlerischen Arbeit stattfinden. Diesem sozialgesellschaftlichen Auftrag von Kunst widmet sich die nächste Beobachtung.

⇒ Soziale und gesellschaftliche Verantwortung des Kunstschaffens

Spätestens seit dem schlechten Abschneiden der Schüler*innen in Deutschland in der ersten PISA-Studie im Jahr 2000 wird Kulturelle Bildung als ein Mittel par excellence gesehen, sozialer und gesellschaftlicher Benachteiligung zu begegnen. (Heinicke/Lohbeck 2020) Anknüpfen konnte diese Initiative an diverse Forderungen, die mit Hilmar Hoffmanns *Kultur für alle* (1979) seit dem Ende der 1970er Jahre in den bundesweiten Kulturdiskurs hineingebracht wurden. Mittels verschiedener Programme wie *Jedem Kind sein Instrument* oder *Kulturelle Bildung macht stark* werden meist Kindern und Jugendlichen niedrigschwellige pädagogische und didaktische Angebote im Kontext von Kunst- und Kulturschaffen unterbreitet, um den Erwerb von Kompetenzen und Bildungsprozesse zu unterstützen. Da sich das Feld sehr divers gestaltet, sich die Projekte aufgrund ihrer künstlerischen Verortung nicht leicht evaluieren, geschweige denn messen lassen, sind die Angebote sehr vielseitig und offen, doch vielfach nicht an langfristige Strategien gebunden.

Während der Pandemie offenbarte sich die Lücke zwischen klassischen künstlerischen und sozialen Räumen in besonderer Weise. Obwohl kaum jemand in den letzten Monaten Zutritt zu den Kunst- und Kulturinstitutionen hatte, traf der künstlerische Lockdown viele soziale und gesellschaftliche Gruppen, die über keine eingeübten Zugänge verfügen, besonders hart, da jegliche Vermittlungsangebote – und somit die Schnittstelle – fehlten. So waren Musik-, Theater- und Kunstprojekte an Schulen betroffen, welche zwar teilweise auf digitale Formate umschalteten, doch teilen die meisten Akteur*innen die Er-

fahrung, dass sich Kunstschaffen nicht so einfach in den digitalen Raum übersetzen lässt.

Gleichwohl konnte beobachtet werden, dass Digitalität, wenn sie professionell in die Kunstlandschaften integriert wird, für die Bereiche der Kulturellen Bildung und Kulturvermittlung enormes Potenzial birgt. Mit der Akademie für Theater und Digitalität kreiert das Theater in Dortmund beispielsweise nicht nur innovative performativ-digitale Räume und Formate, sondern stellte fest, dass diese von vielen Gruppen, die dem Theater meist fern bleiben, antizipiert werden. Nicht nur die Hürde, das Theater über den eigenen Bildschirm zu betreten, scheint geringer als durch das Foyer zu schreiten, auch die digital-performative Form wirkt für viele – gerade jüngere – Gruppen angemessener als das stille Verweilen im verdunkelten Publikumsraum.

Neben den digitalen Projekten hat der Lockdown und somit die Zeit, die den Institutionen nun zur Verfügung stand, zu weiteren Versuchen geführt, neue künstlerische Formate zu entwickeln. So beschreibt die leitende Dramaturgin der Berliner Sophiensäle, Joy Kristin Kalu, dass sie sich in der Krisenzeit viel intensiver mit dem »verletzlichen Publikum« auseinandersetzen und dessen spezifischen Bedürfnissen begegnen konnten, was beim regulären straffen Zeitplan und Premierendruck oft nicht möglich ist (Kalu 2020, 81). Das »verletzliche Publikum«, welches Kalu anspricht, wurde besonders hart von der Krise getroffen, da diesem viele Routinen des öffentlichen Lebens genommen wurden. Sehr bestürzend entwickelte sich die Situation in Senior*innen- und Pflegeheimen und Einrichtungen für Menschen mit Behinderung. Die Bewohner*innen waren wochenlang isoliert. Einzelne Künstler*innen und Musiker*innen versuchten dem entgegenzutreten und präsentierten ihre Kunst draußen vor den Fenstern. Denn es ist kein Geheimnis wie lebensfördernd die ästhetischen Räume insbesondere für Menschen mit körperlichem und geistigem Handicap sind und so die Erfahrungsräume, die mittels Kunst eröffnet werden, Geist und Denken anregen, Erinnerung wach werden lassen genussvolle Momente erschaffen.

Dass viele Menschen in Pflegeheimen und Krankenhäusern einsam ohne Angehörige sterben mussten, fordert Kunst- und Kulturschaffende in besonderer Weise auf, diesen Räumen und ihren Bewohner*innen mehr Aufmerksamkeit zu schenken und neben marginalisierten kulturellen und sozialen Gruppen, Menschen mit Handicap und Senior*innen gezielt anzusprechen und Programme zu entwickeln, die nicht nur in Präsenz, sondern auch mit digitalen Mitteln erfahrbar gemacht werden können. Obwohl das Sterben in Pflegeein-

richtungen nicht verheimlicht wird, sondern, da diese Orte der letzten Lebensstation sind, dazugehört, hat die Pandemie in den letzten Monaten diese überfordert. Die Pfleger*innen sind an ihre Grenzen gekommen, denn alle, die sie entlasteten, die Angehörigen, Physiotherapeut*innen, Ergotherapeut*innen, Seelsorger*innen, aber auch die Kunst- und Kulturschaffenden hatten keinen Zugang mehr. Neben der Seelsorge sind es gerade die Künste, mit welchen Menschen dem Angesicht des Todes begegnen können. In Zukunft wird es darum gehen müssen, Kunst- und Kulturschaffen stärker mit diesen Einrichtungen zu verschränken, um Momente der Erinnerung, der Kreativität und Phantasie zu erschaffen, aber eben auch mit dem Tod und dem Sterben umgehen zu können, was im nächsten Absatz diskutiert wird.

⇒ Lebensnotwendig wie der Tod¹: Das Vermögen der Kunst

Die Krisenzeit der vergangenen Wochen hat gezeigt, dass Kunst- und Kulturschaffen für einen großen Teil der Bevölkerung lebensnotwendig ist. Das gemeinsame Singen auf den Balkon, der Hunger nach kulturellen Veranstaltungen, Chorgesang, Orchesterspiel, doch auch die rege Partizipation an neuen digitalen Formaten unterstreichen dies. Neben den oft genannten Vermögen der Künste für Zerstreuung, einer ästhetischen Gemeinschaftserfahrung, Entspannung, einem künstlerischen Genuss, dem Hineinversinken in andere Welten sorgen zu können, birgt Kulturschaffen ein weiteres, welches in den letzten Monaten in hohem Maße eingefordert wurde. Die Künste vermögen es, dem »Angesicht des Todes« begegnen zu können. Kulturelle und künstlerische Praktiken haben sich immer schon von den alltäglichen Techniken des Lebens abgesetzt, indem sie über das notwendige Befriedigen von Bedürfnissen und Lüsten hinausgehen. Rituale, Zeremonien und künstlerische Produktionen – seien es literarische Texte, Performances, Musik, Jahreszeitenrituale, Filme oder Games – bearbeiten Themen und Phantasien, welche optional und nicht zwingend erscheinen und dennoch notwendig zum Leben gehören wie der Tod. Obwohl oder weil letztere aus vielen Bereichen des Alltags verbannt sind – Sexualität, Arbeit und Freizeit konzentrieren sich bewusst auf das Lebendige – spielen kulturelle und künstlerische

(1) Das Unterkapitel »Lebensnotwendig wie der Tod« ist leicht verändert bereits veröffentlicht in Heinicke, Julius: »Lebensnotwendig wie der Tod: Kulturpolitische Überlegungen zum Vermögen der Kunst in Krisenzeiten«, in: Kulturelemente. Zeitschrift für aktuelle Fragen, 154/2020, 1-2., ders.: in: Paragrana, Heft 1 2021, (im Erscheinen)

Räume mit dem Wissen um den Tod: Auf der Bühne und in der Literatur wird viel gestorben, die Malerei hat unzählige Bilder vom Sterben und einem möglichen Danach hervorgebracht und auch in der Musik spielt der Tod eine große Rolle.

Doch nicht nur diese konkreten Bezugnahmen erscheinen für den Umgang mit der Krise lebensnotwendig, schaffen sie doch Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit und Verarbeitung von Angst, Trauer und Verlust. Darüber hinaus zeugt insbesondere künstlerisches Schaffen seit jeher von einer Fähigkeit, Wandel- und Transformationsprozesse zu initiieren und Phantasie- und Utopiewelten zu erfinden. Obgleich vielleicht nicht auf den ersten Blick erkennbar, sind diese Techniken mit dem Tod verknüpft, oder anders ausgedrückt: Das Wissen um den Tod, um die Sterblichkeit, legt den Grundstein für das Vermögen, Kreativität und Phantasie zu entfalten und macht uns bewusst, dass Wandel und Transformation jederzeit möglich sind. Wie häufig beschreiben Menschen, die meinen, ihre Tage seien gezählt, was sie anders gemacht, wo sie sich gewandelt hätten.

Sigmund Freud hat dem Todestrieb in seinem Werk *Jenseits des Lustprinzips* (Freud 1972 (1920)) vor mehr als hundert Jahren ein lebensnotwendiges psychologisches Vermögen zugesprochen, das sich in dem steten Versuch des Triebes ausdrückt, einen vergangenen anorganischen Zustand herzustellen, um die Endlichkeit des Seins zu umschiffen, da der Mensch sich nach dem Tod wieder ins Anorganische verwandelt. Für die künstlerische Kontextualisierung würde ich die Bedeutung des Todestriebes jedoch ein wenig anders konturieren, denn Freud ging es in erster Linie um das Begreifen psychologischer Phänomene, welche zudem zum Teil eng an die Diskurse seiner Lebenszeit und der Psychoanalyse angelehnt sind. Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive setzen das Unwissen, was nach dem Tod passiert, und doch die gleichzeitige Gewissheit über die Endlichkeit ein enormes kreatives Potential frei, das zuweilen wichtiger erscheint, als die Funktionen, die uns am Leben halten, weil letztlich diese den Tod nicht umgehen können, in der Kunst der Tod aber überlebt, verändert, reflektiert, erzählt und beschrieben und auch vielleicht erfahrbar werden kann, soweit unsere Phantasie und unser künstlerisches Vermögen es erlauben. Es ist also eher ein künstlerischer Trieb, der durch die Gewissheit des Todes in Gang gesetzt wird. Die auffallende künstlerische Produktivität der Gesellschaften in der Coronakrise verdeutlicht, dass viele Menschen der Unsicherheit, der Angst und dem Un- und Nichtwissen über den Ausgang der Pandemie, aber auch den Ein- und Beschränkungen insbesondere mit

künstlerisch-kreativen Ausdrucksformen begegnen, weil diese mit *dem Angesicht des Todes* umgehen können.

⇒ Kulturpolitische Überlegungen

Im Rückblick wurden die letzten Monate häufiger als ein Brennglas bezeichnet, durch welches Grenzen, aber auch Potenziale der Gesellschaften sichtbar wurden. Zwar sollten die Mechanismen besondere Situationen wie diese für eine kulturpolitische Analyse nicht überstrapaziert werden, da die Rahmenbedingungen andere sind: Knappheit von Ressourcen und Ängste bringen jegliches System ins Wanken. Allerdings lassen sich durch den Druck einerseits und die durch den Stillstand vieler Räder in den Kunst- und Kulturlandschaften freigewordene Zeit andererseits einige kulturpolitische Schlussfolgerungen ziehen.

Die klassischen Institutionen der hiesigen Kunst- und Kulturlandschaften sind über die Jahrhunderte fest in der Gesellschaft verankert. Sie haben jedoch Strukturen hervorgebracht, die bestimmte Gruppen und Genres privilegieren und andere marginalisieren. Kunstformen, welche traditionell von der politischen Elite rezipiert und gestaltet werden, haben meist einen Bildungsauftrag, der immer noch von dieser relativ kleinen Gruppe definiert wird. Die vielen Wandlungs- und Erneuerungsversuche, die in den letzten Jahren insbesondere aus den Freien Szenen heraus entwickelt wurden, genießen keine längerfristige Förderung, wenn überhaupt, dann nur Projektlaufzeiten und können somit das System nur sehr langsam wandeln. Die Chance, die ein Neubeginn birgt, liegt darin, einer größeren Zahl an Kunstschaffenden dauerhafte von politischen Entscheidungen und Interessen unabhängige Einkommenssicherungen zu bieten und sie in die Entscheidungsprozesse miteinzubeziehen. Dem Missbrauch der Unabhängigkeit kann vorgebeugt werden, indem die Förderung an die Achtung des Grundgesetzes, der Durchsetzung der Prinzipien der Demokratie und einen sozialen oder gesellschaftlichen (nicht politischen) Auftrag, der ganz unterschiedlich und vielseitig ausfallen kann, gebunden ist.

Doch auch die Leiter*innen von Institutionen, die mutig neue Wege gehen, können intensiver und langfristiger unterstützt werden, häufig scheitern sie an etablierten Strukturen und Abläufen sowohl in den Institutionen, jedoch auch in den Kommunen und kulturpolitischen Prozessen. Sie müssen sich an Auslastungszahlen messen lassen,

was keineswegs ermutigt, unabhängig neue und andere Wege zu gehen.

Der Vorstoß der Staatsministerin Monika Grütters für Kultur und Medien über das Neustart Kulturprogramm mit Mitteln des Bundes auszuhefen, ist ein Schritt in eine neue Aufteilung tradierter Handlungs- und Organisationsweisen, da hier verschiedenste Gruppen und Verbände einbezogen wurden. Die finanziellen Zuständigkeiten, jedoch auch Entscheidungshoheiten zwischen Kommunen, Ländern und Bund werden zurzeit neu verhandelt. Der Bund hat größeren finanziellen Spielraum, sollte diesen aber nicht zugunsten einer zunehmenden Diskurshoheit gegenüber den Regionen ausspielen, sondern die Verantwortungen an zivilgesellschaftliche und unabhängige Akteur*innen übertragen. Auch die Wirtschaft ist vermehrt gefragt, denn sie profitiert enorm von den kulturellen und künstlerischen Programmen vor Ort, welche die Lebensqualität der Mitarbeitenden fördern.

Die internationale Kulturpolitik befindet sich im Umbruch. Die letzten Monate haben gezeigt, wie prekär die Situation von Kunstschaffenden weltweit ist und wie leicht mühsam erarbeitete Strukturen ins Wanken geraten können. Gleichzeitig schufen internationale Kunstszenen mit Projekten wie *Resiliart* einen »globalen« (global-lokalen) Raum der gegenseitigen Anteilnahme, jedoch auch kreativen Auseinandersetzung. Obwohl die Pandemie die Länder ganz unterschiedlich getroffen hat, sind doch alle Bevölkerungen mit ihr konfrontiert worden. Das globale Kunstschaffen hat diese Gemeinschaft sichtbar gemacht, doch gleichzeitig die lokalen Unterschiede mittels regionaler Bezugnahmen und Einbeziehung von unterschiedlichen Kunsttraditionen verdeutlicht. Diese Form der »globalen« Kunst scheint zukunftsträchtig und kann verstärkt in internationale Förderungen aufgenommen werden, was bedeutet, dass die künstlerische Entscheidungshoheit nicht allein bei den internationalen Förderinstitutionen und Geber*innenländern liegt. Vielmehr können die lokalen und regionalen Akteur*innen in hohem Maße einbezogen werden.

Zu guter Letzt zeigen die Beobachtungen, dass hierzulande in der Verknüpfung und Verflechtung von Künsten und deren Institutionen mit sozialen und anderen zivilgesellschaftlich organisierten Einrichtungen viel Luft nach oben ist. Die Freiheit der Kunst wird nicht eingeschränkt, wenn Künstler*innen in soziale Räume gehen und sich mit den dortigen Herausforderungen auseinandersetzen. Auch hier wurden Aktionen einzelner Kunstschaffenden und innovative – zum Teil digitale – Formate ausprobiert, welche ausgebaut und landesweit etabliert werden können. Dass Kunstschaffen einen gesellschaftli-

chen, kulturellen, jedoch in gewisser Weise auch sozialen Auftrag hat, würde ebenfalls rechtfertigen, über eine unabhängige Förderung für Künstler*innen nachzudenken. Die oben festgestellte mangelnde Solidarität zwischen den unterschiedlichen Genres und Institutionen liegt zum Teil darin begründet, dass ein Großteil der Szenen meist am Existenzminimum lebt bzw. unter enormem Schaffensdruck steht. Es ist nachvollziehbar, dass diese Situation das Erschließen neuer Räume und Zielgruppen eher hemmt als fördert. Ein von Projekten und Institutionen unabhängiges Einkommen für Kunst- und Kulturschaffende, welches neben der künstlerischen Freiheit einen sozialgesellschaftlichen Auftrag formuliert, könnte hier ein erster sinnvoller Schritt sein.

⇒ Literaturverzeichnis

Baum, Gerhart R. (2019): Die Freiheit der Kunst. Die neue Gefahr eines Kulturkampfes von Rechts. In: Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 167, IV/2019, S.67-69.

Beauftragung der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) (2020): Neustart Kultur. Download unter: www.neustartkultur.de (Zugriff 29.4.2021)

Brönnner, Till (2020): Wir Künstler haben keine mächtige Lobby. Interview Rüdiger Sturm, Augsburger Allgemeine Zeitung. Download unter: <https://www.augsburger-allgemeine.de/kultur/Interview-Till-Broenner-Wir-Kuenstler-haben-keine-maechtige-Lobby-id58707121.html> (Zugriff 10.4.2021)

Der Deutsche Kulturrat (2021): Überbrückungshilfe II. Download unter: <https://www.kulturrat.de/corona-pandemie/fuer-solo-selbstaendige-und-unternehmen-der-kultur-und-kreativwirtschaft/> (Zugriff 5.5.2021)

Deutschlandfunk: Darum geht es beim Streit um Achille Mbembe. Download unter: https://www.deutschlandfunk.de/debatte-darum-geht-es-beim-streit-um-achille-mbembe.2897.de.html?dram:article_id=477350 (Zugriff 10.9.21)

Freud, Sigmund (1972): Jenseits des Lustprinzips: Massenpsychologie und Ich-Analyse : das Ich und das Es. 7. Aufl. Frankfurt am Main

Goethe Institut: Project Space (GPS). Online unter: <https://www.goethe.de/ins/za/en/kul/sup/gps.html> (Zugriff 29.4.21)

Heinicke, Julius (2019): Sorge um das Offene: Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater, Berlin: Theater der Zeit.

Heinicke, Julius; Lohbeck, Katrin (2020): Elfenbeinturm oder Kultur für alle?: Kulturpolitische Perspektiven und künstlerische Formate zwischen Kulturinstitutionen und Kultureller Bildung. München: kopaed.

Heinicke, Julius (2021): Postkoloniale Kulturpolitik, in: Sharifi, Azadeh; Skwirblies, Lisa (Ed.): Theaterwissenschaft Postkolonial / Dekolonial Bielefeld: Transcript (im Erscheinen).

Hoffmann, Hilmar (1979): Kultur für alle: Perspektiven und Modelle, Frankfurt am Main: S. Fischer.

Kalu, Joy Kristin (2020): Fiktionen eines verletzlichen Theaters. Wie verhält sich das Theater zu seinen Barrieren jenseits der Pandemie? In: Impulse Theater Festival (Hg.): Lernen aus dem Lockdown? Nachdenken über freies Theater, Berlin: Alexander Verlag.

Kantorowicz, Ernst Hartwig: Die zwei Körper des Königs: Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, Stuttgart: Klett-Cotta, 1992.

Lessing, Gotthold Ephraim (1767): Hamburgische Dramaturgie, Hamburg.

Mbembe, Achille (2017): Politik der Feindschaft. Erste Auflage, Berlin: Suhrkamp.

Savoy, Bénédicte (2021): Afrikas Kampf um seine Kunst, C.H. Beck; München.

Scheder, Beate (2021): Künstersozialkasse. Versagt die KSK in der Coronakrise. Download unter: <https://www.monopol-magazin.de/ksk-kuenstlerssozialkasse-corona-pandemie> (Zugriff 6.5.2021)

Schmidt, Thomas (2019): Macht und Struktur im Theater: Asymmetrien der Macht, Wiesbaden: Springer VS.

Schneider, Wolfgang (2007): Grundlagentexte zur Kulturpolitik: Eine Lektüre für Studium und Beruf, Hildesheim: Glück & Schiller-Verlag.

Statistische Bundesamt (2020): Pressemitteilung 145, 20. April 2020. Download unter: https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2020/04/PD20_145_216.html (Zugriff: 5.2021)

Zitationsvorschlag:

Heinicke, Julius (2021): Politisch abhängig, doch lebensnotwendig: Kulturpolitische Beobachtungen der Kunstlandschaft in Zeiten der Krise. (Ethik und Gesellschaft 1/2021: Pandemie-Nach-Denken). Download unter: <https://dx.doi.org/10.18156/eug-1-2021-art-5> (Zugriff am [Datum]).



ethikundgesellschaft
ökumenische zeitschrift für soziaethik

1/2021: Pandemie-Nach-Denken

Gregor Buß: Blinde sehen – Lahme gehen – Stumme reden. Sozialethische Lehren aus der Corona-Pandemie auf dem afrikanischen Kontinent

Jürgen P. Rinderspacher: Zeitliche Herausforderungen und neue Zeiterfahrungen in der Corona-Krise

Sarah Jäger: A woman's work is never done?! Care-Arbeit und Geschlecht in der Coronapandemie aus evangelisch-theologischer Perspektive

Stephan Rixen: Die »Bundesnotbremse« – Überlegungen zur verhältnismäßigen Beschränkung von Grundrechten

Julius Heinicke: Politisch abhängig, doch lebensnotwendig: Kulturpolitische Beobachtungen der Kunstlandschaft in Zeiten der Krise

Urban Wiesing, Daniel Becker, Philip Hahn, Henning Tümmers, Christoph Dominik Blum: Wissenschaftliche (Politik-)Beratung in Zeiten von Corona: Die Stellungnahmen der Leopoldina zur Covid-19-Pandemie