On the Road

AD-GO-022860

AD-UF-015471 (Titelseite)

03

Treiberin, aber nicht Getriebene

Die Ampelkoalition hat in ihrem Koalitionsvertrag unter anderem formuliert »Fortan bauen wir die Kulturstiftung des Bundes und den Bundeskulturfonds als Innovationstreiber aus …«. Mit Blick auf die Kulturstiftung des Bundes heißt dieses Vorhaben eigentlich, Eulen nach Athen zu tragen. Denn schon in ihrer Satzung steht unter § 2 Stiftungszweck »Zweck der Stiftung ist die Förderung von Kunst und Kultur im Rahmen der Zuständigkeit des Bundes. Ein Schwerpunkt soll die Förderung innovativer Programme und Projekte im internationalen Kontext sein.«

Innovationen zu fördern, Neues anzustoßen, Veränderungen auf den Weg zu bringen, sind der Kern der Arbeit der Kulturstiftung des Bundes seit zwei Jahrzehnten. Sie verwirklicht dies in der Projektförderung und vor allem in ihren Programmen wie »Jedem Kind ein Instrument«, »Kulturagenten für kreative Schulen«, »Schrumpfende Städte«, »360°«, »Trafo«, »Zero«, um nur einige wenige der letzten 20 Jahre zu nennen. Die Kulturstiftung des Bundes ist dabei selbst Treiberin für Veränderungen, für Innovationen in Kultureinrichtungen, in der Freien Szene und in der kulturpolitischen Themensetzung. Stets mit Bedacht und eben nicht getrieben werden die Programme geplant, der Dialog mit den Akteuren gesucht und geordnet Programme entwickelt. Zumeist fünf Jahre räumt die Kulturstiftung des Bundes den Partnerinnen und Partnern, die die Projekte umsetzen, ein, um Veränderungsprozesse auf den Weg zu bringen bzw. umzusetzen. Dann zieht sie sich zumeist zurück und wendet sich neuen Fragestellungen zu.

Ein wesentliches Merkmal der Stiftungsarbeit ist der Dialog, das Gespräch mit den verschiedenen Kulturakteuren, das Ausloten der Förderbedarfe und das Abwägen von Wünschen und eigenen Ideen. Die Kulturstiftung des Bundes ist dabei stets »On the Road«. Sie hat ihr Ohr an der Kulturszene.

Zum 20-jährigen Jubiläum der Kulturstiftung des Bundes wird in diesem Dossier ihre Geschichte reflektiert, werden einige Programme hervorgehoben, wird Gelungenes gelobt und Leerstellen benannt. Ganz im Sinne des Stiftungszweckes Innovationen zu fördern oder anders gesagt: Veränderungen anzutreiben.

Olaf Zimmermann
Herausgeber von Politik & Kultur

Inhalt

03 Treiberin, aber nicht Getriebene
Olaf Zimmermann

07 Wer Innovation will, muss Widerstände überwinden
Søren Salomo

10 Tradition und Innovation
Reinhard D. Flender

13 Unsere kulturelle Vielfalt ist ein Schatz
Julian Nida-Rümelin

17 Kulturpolitisches Trüffelschwein
Olaf Zimmermann

19 Gut gelungen
Norbert Lammert

22 Schnittstellen
Isabel Pfeiffer-Poensgen

27 Kunst und Kultur sind frei
Claudia Roth

31 Entstanden, um zu bleiben
Hortensia Völckers und Kirsten Haß

34 Umwandlung
Manja Schüle

37 Neue Wege im Schulterschluss gehen
Ulrike Groos

38 Die Menschen im Blick
Ana-Marija Cvitic

41 Wir brauchen eine Chance
Lisa Pauline Wagner

43 Geschichten erzählen
Maurin Dietrich

44 Stärkung der deutsch-polnischen Kulturbeziehung
Stefanie Peter

47 Ein hoch-interessantes Experiment
Manuel Gogos

51 Klimabilanzen
Matthias Pees

05

52 Bewahre deine ferne Mitte
Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

55 Stiller Mut
Steven Walter

57 Gemeinsam und nachhaltig dekolonisieren
Tahir Della, Ibou Diop, Christian Kopp, Nadja Ofuatey-Alazard und Anna Yeboah

60 Reality Check, Weckruf und Innovationsmotor
Leyla Ercan

62 Das Unmögliche tun
Madeline Ritter

64 Erwartungen und Wünsche

72 Impressum

Außendienst

Durch Launen des Schicksals wurde aus dem Physiker Jürgen Scriba ein Fotograf und Geschäftsführer der traditionsreichen Deutschen Fotografischen Akademie. Aus einem kurzfristigen Beratungsjob bei einer Orgelbaufirma wurde mehrjähriges Interimsmanagement. Die Enttäuschung, die Kamera länger als geplant aus der Hand gelegt zu haben, wurde zur Inspiration zum Fotoprojekt »Außendienst«.

Scriba formulierte 7 Dogmen der »Road Photography«, darunter »Die Kamera wiegt 2 Tonnen« und »Der Bildausschnitt wird nachträglich nicht verändert«. Nach diesen Prinzipien drückte er in den letzten 7 Jahren über 70.000 mal auf den Auslöser.

Eigentlich bürgt die technische Anordnung für größtmögliche Authentizität. Der am Wagen befestigte Bildsensor hält fest, was da draußen ist. Und doch zeigen die Bilder höchst subjektive Wahrnehmungen des Künstlers. Surreale Szenerien, die das Gehirn des Fahrers im in einer Art Autopilot-Modus normalerweise ausblendet.

Im Duktus einer imaginären Behörde katalogisiert der Fotograf seine Fundstücke in 15 Kategorien, wie »Hauptverkehrswege«, »Geschlossene Ortschaften« oder »Wartungs- und Rastanlagen«.

www.aussendienst.photography

ABENTEUERLAND
Trampolinpark · Ninja Parcours · Kinderlabeland
SUBWAY

AD-FE-041778

07

Wer Innovation will, muss Widerstände überwinden

Søren Salomo

im Gespräch mit Theresa Brüheim

Was ist eine Innovation? Wie entsteht sie? Und warum wollen wir überhaupt Innovationen schaffen? Der Innovationsforscher Søren Salomo gibt einen Einblick in das Thema.

Herr Salomo, Sie sind Innovationsforscher — was ist Innovation überhaupt?

Aus einer betriebswirtschaftlichen Perspektive spricht man allgemein von Innovation, wenn eine neue Zweck-Mittel-Kombination vorliegt – wobei die Zwecke und/oder die Mittel neu sein können. Das ist also eine Und-Oder-Verbindung. Das ganz Zentrale dabei ist aber das Adjektiv »neu«. Es muss also anders sein als das, was bisher schon da war, also anders als der Status quo ex-ante. Dann ist etwas neu.

Und was ist da neu? Oft sind es die Mittel. Wenn wir eine neue Technologie einsetzen, um ein bestimmtes Ziel oder einen bestimmten Zweck zu erreichen, dann können wir schon von einer Innovation sprechen. Aber manchmal sind eben auch die Zwecke neu. Das geht häufig einher mit einer neuen Technologie, durch die ich andere Ziele, andere Zwecke erreichen kann.

Ganz wichtig dabei ist: Innovationen sind zunächst mal singulär. Sie sind eben neu und damit anders als das, was vorher da war. Daran knüpft sich gleich die Frage: Wie neu? Wie anders? Es geht also um den Neuartigkeitsgrad. Manchmal ist die Neuartigkeit nur ein ganz, ganz kleiner Sprung. Das nennen wir inkrementelle Neuartigkeit. Und manchmal machen wir einen ganz großen Sprung, dann sprechen viele von radikalen Innovationen, Durchbruchinnovationen oder Sprunginnovationen.

Wie kommt es denn dann zu Innovationen? Wie entstehen diese?

Fangen wir mal bei dem Begriff »neu« an. Offensichtlich müssen wir in der Lage sein, das Neue zu denken. Anders ausgedrückt, wir brauchen ein Maß an Kreativität, sprich die Fähigkeit, das Neue zu denken. Aber das ist nicht alles. Der Innovationsgedanke muss auch im Fachwissen oder Wissen verankert sein. Wir müssen also fähig sein, das Neue zu denken, aber es muss auf der Basis eines Wissensstandes, eines Kenntnisstandes, einer Expertise geschehen. Dazu kommt die Motivation, damit etwas zu tun. Natürlich, man kann was Neues denken und es in einer Expertise verorten. Aber solange das den Kopf nicht verlässt, wird daraus keine Innovation. Dann ist es vielleicht ein innovativer Gedanke, aber der muss einen Schritt weiterkommen. Wir brauchen Motivation mindestens zur Kommunikation des Gedankens. Übrigens ist das etwas, bei dem viele Unternehmen stehen bleiben: Das innovative Potenzial der Mitarbeitenden ist riesig, aber wie oft wird dieses innovative Potenzial tatsächlich ausgeschöpft? Dieses Potenzial, diese innovativen Gedanken, verlassen selten bis nie den Kopf. Dafür bedarf es Motivation und natürlich Gelegenheiten.

Wir brauchen also drei Sachen, die zusammenkommen müssen: die Fähigkeit, das Neue zu denken, die Expertise oder das Fachwissen und die Motivation. Gemeinsam ermöglicht das zumindest den Startimpuls für die Innovation. Aber das ist immer noch keine Innovation, sondern – ich würde sagen – es ist eine Initiative zur Innovation.

Innovation ist immer ein Entscheidungsproblem, z. B. die Entscheidung, den neuen Gedanken zu kommunizieren, oder die Entscheidung, Ressourcen einzusetzen, um diese Initiative zur Innovation zu realisieren. Innovation ist aber nicht nur ein Entscheidungsproblem, sondern auch ein Durchsetzungsproblem. Denn immer, wenn ich Neues wage, stelle ich zumindest das Existente infrage. Allein daraus kommt schon eine Reihe an Widerständen auf. Wer Innovation will, der begegnet immer Widerständen. Das »Innovation-Machen« ist also auch das Überwinden dieser Widerstände. Wem es gelingt, das Neue zu denken und dann trotz aller Widerstände das Neue zu realisieren, der schafft eine Innovation. Diese wird dann Dritten zur Übernahme angeboten. Im klassischen wirtschaftlichen Kontext erhalten Kunden die Möglichkeit, die Innovation zu kaufen. Damit ist auch klar, Innovationen sind nicht per Definition wirtschaftlich erfolgreich. Wenn die Kunden nicht kaufen, dann hat man zwar eine Innovation realisiert, sie ist aber wirtschaftlich ein Misserfolg.

Was ist der Gegensatz zu Innovation?

Neu ist die Grundbedingung der Innovation. Wenn es nicht neu ist, ist es keine Innovation. Dann ist es eine Wiederholung des Existenten. Das bezeichnen wir üblicherweise als Routine. Alle unsere Unternehmen, alle unsere Organisationen sind darauf ausgerichtet, die Routine möglichst optimal zu gestalten – den Nutzen aus der Wiederholung des Existenten zu maximieren. Die Innovation durchbricht das. Sie stört die Routine. Daher ist Innovation ein Durchsetzungsproblem. Sie muss sich gegenüber der Routine beweisen.

Warum wollen wir denn Innovationen schaffen? Und wer oder was treibt diese dann voran?
In einem gewissen Maße scheint es ein menschliches Grundbedürfnis zu sein, das Neue zu denken, also kreativ zu sein. Als Menschen nehmen wir die Realität wahr. Gleichzeitig formulieren wir Erwartungen an die Realität. Wenn beides identisch ist, also die Realität immer exakt das ist, was wir erwarten, dann passiert gar nichts. Dann verbleiben wir in dem Status quo. Nur in der Abweichung, also z. B. wenn die Realität die Erwartung übersteigt, dann sprechen wir von einer Überraschung. Wir erleben eine Gelegenheit, die neue Perspektiven eröffnet. Dies triggert vielleicht den Gedanken: »Hier kann ich eine Innovation realisieren«.

Oder aber wir haben den anderen Fall: Die Erwartung übersteigt die Realität, wir haben ein Problem. Klimawandel ist ein Beispiel – auf Basis einer empirisch sehr gut gestützten Theorie wissen wir: Treibhausgase verringern unsere Lebensbedingungen signifikant, vielleicht sogar irreversibel. Wir müssen diese Emissionen also deutlich reduzieren. Die Realität hinkt aber den Erwartungen stark hinterher. Ein »Weiter-so« in unseren aktuellen Routinen schließt nicht die Lücke zwischen Erwartung und Realität. Hier ist Innovation gefragt – das Problem ist geradezu ein klassischer Treiber von Innovation. Je größer der Problemdruck, umso größer die Wahrscheinlichkeit, dass Innovationen auch gegen starke Widerstände realisiert werden können.

Um Innovationen zu realisieren, um Widerstände zu überwinden, müssen Menschen aktiv werden. Die Innovatorin, der Macher sind die Treiber von Innovationen. Ihr außergewöhnlicher Einsatz ermöglicht die Durchsetzung der Innovation. Ich habe es bereits erwähnt: Unsere Organisationen sind geschaffen zur Durchführung der Routine – und das möglichst effizient. Innovation stört, sie passt nicht zu dem, was wir bisher gemacht haben. Jetzt muss die Innovatorin beweisen, dass die Innovation besser ist als das Bekannte. Hier hilft Fachkenntnis. Man überzeugt durch Expertise, legt Testergebnisse vor, die die Vorteilhaftigkeit des Neuen belegen und so weiter. Dabei geht es nicht nur um technische Expertise, auch besondere Kenntnisse des Marktes oder der Kundenbedürfnisse sind notwendig. Fachexpertise hilft also Innovationswiderstände des »nicht Wissens« zu überwinden. Die Expertin überzeugt durch Wissen über das Neue. Aber in Organisationen reicht das nicht immer. Widerstand entsteht auch, wenn die Innovation Machtpositionen zu verschieben droht. Man denke an den Professor, der Online-Lehre ablehnt – natürlich nur, weil die Studierenden im traditionellen Format besser lernen … Dieser Widerstand wird nicht durch Expertise gebrochen. Hier bedarf es Überzeugungskraft, gegebenenfalls aus hierarchischer Macht, um die Innovation voranzutreiben. Hohe Expertise im Neuen und hierarchische Macht gehen aber selten Hand in Hand. Es kommt also auf das Zusammenspiel der Personen an. Die Expertin muss sich mit der Leitung alliieren, um die Innovation durchzusetzen. Aber finden die beiden leicht zusammen? Nicht notwendigerweise. Gerade in großen Organisationen bedarf es einer dritten Rolle, die Innovationen unterstützt, in dem sie die relevanten Treiber von Innovation miteinander verbindet, das Innovationsprojekt durch das Minenfeld der Organisation navigiert und Allianzen schmiedet, die zur Durchsetzung der Innovation notwendig sind.

Und dann gibt es noch einen vierten Innovationstreiber, eine Rolle die zunehmend relevanter wird. Organisationen, die einen großen Sprung an Neuartigkeit wagen wollen, fehlt oft die Kompetenz, diese auch aus eigener Kraft realisieren zu können. Biontech kooperiert mit Pfizer nicht aus Zufall. Je neuer, desto wahrscheinlicher, dass jemand anders außerhalb meiner Organisation bessere Kompetenzen besitzt als ich. Mit anderen Worten, Neuartigkeit verlangt oft Zusammenarbeit. Daraus ergibt sich ein ganz anderes Problem: Denn mit wem arbeite ich zusammen? Wem kann ich vertrauen? In dieser Situation brauche ich Mitarbeiter in meiner Organisation, die Brücken zu neuen Zusammenarbeitspartnern bauen können. Die in der Lage sind, die Grenzen meiner Organisationen zu überspringen. Sie haben oft schon ein Netzwerk außerhalb der Organisation, sie ermöglichen Verbindungen zu externen Kompetenzen. Erfahrungen aus vielen Innovationsprojekten belegen, wenn hoch engagierte Personen mit Expertise, Durchsetzungskraft, Kenntnis der Organisation und einem Netzwerk zu relevanten Kenntnissen außerhalb der Organisation zusammenkommen, dann kann erfolgreiche Innnovation gelingen.

Sie befassen sich auch mit den Rahmenbedingungen für Innovation. Welche sind das? Unter welchen Rahmenbedingungen entstehen viele Innovationen?
Da muss man differenzieren. Rahmenbedingungen sind unbegrenzt in ihrem Umfang und damit ganz unterschiedlicher Natur. Ich schaue mir primär die organisationalen Rahmenbedingungen an. Da sprechen wir von den Rahmenbedingungen durch das Team, die Abteilung, der Gesamtorganisation bis zum Netzwerk. Das lässt sich natürlich noch weiterdrehen. Man kann auch fragen, was ist der gesellschaftliche Rahmen für Innovation, in dem wir uns bewegen?

Nur ein Beispiel: Wer das Neue wagt, muss akzeptieren, dass Fehler passieren können. Das klingt wie eine Trivialität, ist aber in vielen Organisationen ein großes Problem. Wer eine Routine hat, in der Fehler im wahrsten Sinne des Wortes tödlich sind – ein Krankenhaus beispielsweise – wird Rahmenbedingungen in der Organisation schaffen müssen, in der Fehler im Innovieren möglich sind. Sonst gibt es keine Innovation. Rahmenbedingungen betreffen hier dann z. B. eine Organisationskultur, in der es auch für Koryphäen der Routine legitim ist, Fehler zuzugeben. Rahmenbedingung sind aber auch ganz praktisch ein Raum, in dem Experimentieren möglich wird. Hier sind der Fantasie des Innovationsmanagements keine Grenzen gesetzt.

Søren Salomo ist Professor für Technologie- und Innovationsmanagement der Technischen Universität Berlin und Professor für Innovationsmanagement an der Technical University of Denmark (DTU) in Kopenhagen. Theresa Brüheim ist Chefin vom Dienst von Politik & Kultur.

AD-NE-032004

Tradition und Innovation

Reinhard D. Flender

Nicht jedes neue, zeitgenössische Kunstwerk ist eine Innovation, sondern eine neue künstlerische Kreation, die in den Prozess der Rezeption übergeht. Erst wenn es zu einer nachhaltigen gesellschaftlichen Resonanz und Rezeption kommt, können wir von Innovation sprechen. Die kulturelle Innovationsforschung unterscheidet grundsätzlich zwischen Invention und Innovation. Diese Unterscheidung war dem Begründer der ökonomischen Innovationsforschung Joseph Schumpeter wichtig, denn auch in der Wirtschaft ist eine neue Erfindung, die als Patent angemeldet wird, noch keine Innovation. Der Begriff wird heute inflationär gebraucht, und insbesondere im Kulturbereich werden Invention und Innovation nicht klar voneinander differenziert. In der Volkswirtschaft bedeutet Innovation die »schöpferische Zerstörung« einer alten Technologie durch eine neue oder die Einführung einer neuen profitableren industriellen Produktionsmethode.

In der Kunst basieren Innovationen auf der Erfindung neuer ästhetischer Kommunikationssysteme. Wenn eine kulturelle Innovation den Nerv der Zeit trifft, kann sie nach einer transitorischen Phase in wenigen Jahrzehnten eine große gesellschaftliche Resonanz erlangen. Als Beispiel könnte man die Barock-Ästhetik, den Klassizismus oder die Bauhaus-Ästhetik nennen. Im Gegensatz zu technologischen Innovationen kann eine kulturelle Innovation aber auch eine jahrhundertelange Inkubationszeit benötigen, bis sie zum Mainstream wird. Interessanterweise trifft das insbesondere in der Musikgeschichte zu, denn die Erfindung der Mehrstimmigkeit in Verbindung mit der neuen Kulturtechnik der schriftlichen Notation war eine revolutionäre systemische Innovation. Die Komponisten der Ars nova wurden aber nur von einer verschwindend kleinen Schicht der Gesellschaft rezipiert. Das gleiche Phänomen erleben wir mit der Ästhetik atonaler Musik. Sie ist die Grundlage für eine bis heute unüberschaubare Menge neuer Kompositionen, die aber bislang vorwiegend von Experten rezipiert wird.

Wie entstehen Innovationen im Kulturbereich?

Kulturelle Innovationen entstehen durch Neuheiten, die in Form von Kunstwerken eine nachhaltige gesellschaftliche Resonanz und Rezeption erzielen. Dabei wird die Rezeptionsgeschichte von Kunst durch komplexe Interaktionen von gesellschaftlichen, institutionellen und technologischen Faktoren bestimmt. Kulturelle Innovationen entstehen insbesondere an der Schnittstelle zwischen technologischer und ästhetischer Innovation. Beide bedingen sich gegenseitig. Die Erfindung innovativer Reproduktionstechnologien wie Buchdruck, Fotografie, Ton- und Bildtonträger ist untrennbar mit der Entwicklung neuer künstlerischer Ausdrucksformen verbunden. So musste sich die naturgetreue gegenständliche Malerei nach der Erfindung der Fotografie neu erfinden. Ebenso führte die Erfindung der Schellackplatte zur weltweiten Verbreitung improvisierter Musik wie Blues, Jazz, Rock oder Pop etc. Aber auch die Erfindung elektronischer Musikinstrumente wie die E-Gitarre oder der Synthesizer ermöglichte eine neue Klangästhetik in E- und U-Musik. Dasselbe gilt für den Film und Multimedia-Kunstformen. Digitalisierung und künstliche Intelligenz haben den Resonanzraum kultureller Produktion und Rezeption ins Unüberschaubare erweitert. Damit verstärkt sich die Abhängigkeit von algorithmischen Selektionsprozessen.

Was ist das Besondere an kulturellen Innovationen?

Unsere Gesellschaft hat sich seit dem 16. Jahrhundert entschieden, kulturelle Innovationen im kulturellen Gedächtnis aufzubewahren und allen Bürgerinnen und Bürgern zugänglich zu machen. Jede Phase ästhetischer Innovationen wird in den Museen, Theatern und Konzert- und Opernhäusern als Teil des kulturellen Erbes gepflegt. Dafür werden erhebliche Summen staatlicher und privater Gelder aufgewendet, denn hat ein Kunstwerk den gesellschaftlichen Status eines meritorischen Gutes erreicht, genießt es einen besonderen Schutz. Das hat besondere Auswirkungen auf die Innovationsdynamik unserer Kultur. Wenn man sich die Summen anschaut, die für die Bewahrung unseres immensen kulturellen Erbes aufgewendet werden, dann übersteigen sie bei Weitem das Investitionsvolumen für kulturelle Innovationen. Die Gründung von Kreativgesellschaften, die zum Teil von Mitteln aus der Wirtschaftsförderung finanziert werden, bietet neuerdings Möglichkeiten, einen »Spill Over« und Synergieeffekt zwischen Kreativwirtschaft, Freier Szene und etablierten Kulturbetrieben zu erzeugen.

Die Freie Szene, das heißt Künstlerkollektive, Ensembles für Neue Musik, Freie Tanz- und Theatergruppen, ist das zentrale Laboratorium für künstlerische Inventionen, die das Potenzial haben, kulturelle Innovation zu initiieren. Eine Studie des Instituts für kulturelle Innovationsforschung (Flender 2005) errechnete einen Output von 1,7 Uraufführungen pro Tag, die von Freien Ensembles für Neue Musik in Deutschland in Auftrag gegeben wurden. Die Freie Szene erhält aber nur einen Bruchteil der Unterstützung, die für Opernhäuser oder Symphonieorchester aufgewendet werden.

Welche Rolle spielt Innovation im Kulturbereich?

Erst mit der Erkenntnis, dass in den großen Metropolen der Welt der Kreativsektor in den letzten Jahrzehnten ständig gewachsen ist, richtet sich die Aufmerksamkeit der Politiker auf das Entwicklungspotenzial der Kreativwirtschaft. Anstoß zu einem Umdenken in Bezug auf staatliche Investitionsprogramme kam von dem Stadtökonomen Richard Florida, der in seinem Buch »The Rise of the Creative Class« die volkswirtschaftliche Bedeutung von Kreativclustern erkannte. Das von ihm vorgelegte Zahlenwerk fußt auf einem weit gefassten Begriff des »Kreativen«. Die ökonomischen Wachstumsraten werden von der Werbewirtschaft, der Architektur, der Game-Industrie, sowie von den Gewinnern der Digitalisierung wie Streaming-Plattformen, Social Media und Suchmaschinen erzeugt. Der Beitrag der »schönen Künste« bleibt eher marginal. Die im Grundgesetz verankerte »Freiheit der Kunst« verbürgt jedoch der rein künstlerischen Kreativität einen Schutz, der nicht dem Diktat der Wirtschaftlichkeit unterworfen werden darf. Dabei stellte schon Florida fest, dass der Spill-Over-Effekt, der von den »schönen Künsten« auf die Werbewirtschaft überspringt, substanziell ist, aber kaum berechnet werden kann. Die Märkte der Kreativbranche sind »Markets of Uncertainty«. Der Erfolg eines neuen Kunstwerkes, eines neuen Films oder einer Musikveröffentlichung ist nicht prognostizierbar. Um in diesem schwierigen ökonomischen Umfeld kulturelle Innovation zu ermöglichen, brauchen die Künstlerinnen und Künstler nachhaltige Förderung, die sich insbesondere auf die Diffusion von Innovation konzentriert. Ansonsten bleibt das Neue eine bloße private Erfindung ohne gesellschaftliche Relevanz.

Wie innovativ ist der Kulturbereich?

Die Erfolgschancen von Innovationsprozessen im Kulturbereich beruhen auf der hohen intrinsischen Motivation der Kreativen. Dazu gehört auch die Kompetenzen eines »cultural entrepreneurship«. Entweder besitzt ein Künstler selber diese Kompetenzen oder es kommt zu einer Doppelspitze. Je komplexer die Innovationszyklen werden, umso mehr führt kulturelles Innovationsmanagement zum Ziel. Dazu bedarf es einer offenen Kulturszene, die sich nicht in selbstreferenziellen Expertenzirkeln abschottet. Dazu gehört auch eine interkulturelle Öffnung, wie sie im Afrika-Programm TURN der Bundeskulturstiftung angestoßen wurde. Bei der Förderung kultureller Innovation darf der ökonomische Faktor nicht im Vordergrund stehen, aber die notwendige gesellschaftliche Resonanz sollte durch innovative Förderstrukturen unterstützt werden. Das von der Bundeskulturstiftung initiierte Musikvermittlungsprogramm »Netzwerk Neue Musik« ist hierfür ein gutes Beispiel.

Die Ästhetik der Moderne hat im 20. Jahrhundert einen enormen Innovationsschub bewirkt, dessen Folgen bis heute noch nicht abgeklungen sind. Die verschiedenen Kunstsparten sind hier unterschiedlich aufgestellt. In einigen Sparten wie der bildenden Kunst oder dem modernen Tanz haben sich die ästhetischen Innovationen der Moderne durchgesetzt. Hier befinden wir uns in der Phase inkrementeller Innovationen, während in anderen Kunstsparten wie der klassischen Musik ein Innovationsstau fortbesteht.

Was ist kulturelle Innovationsforschung?

Im Vergleich zur volkswirtschaftlichen Innovationsforschung ist die kulturelle Innovationsforschung eine junge Disziplin, die die Komplexität kultureller Innovationsprozesse zwischen ästhetischer, technologischer, ökonomischer sowie institutioneller Innovation interdisziplinär erforscht.

Reinhard D. Flender ist Direktor des Instituts für kulturelle Innovationsforschung an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg.

AD-IN-014087

Unsere kulturelle Vielfalt ist ein Schatz

Julian Nida-Rümelin im Gespräch mit Ludwig Greven

Der frühere Kulturstaatsminister Julian Nida-Rümelin spricht darüber, wie er 2002 die Bundeskulturstiftung gegen Widerstände geründet hat, weshalb sie auf innovative Kunst ausgerichtet ist und warum er die Kooperation mit den Ländern für wichtig hält.

Schauen Sie gerne auf Ihre Zeit als Kulturstaatsminister zurück?
Ich glaube, es war eine gute Zeit, auch für mich persönlich. Ich war vorher Kulturreferent der Landeshauptstadt München. Das schien auf mich zugeschnitten, aus einer Künstlerfamilie stammend, politisch schon lange aktiv. Aber gerade weil ich so tief verwurzelt war in der Stadt und weil sehr viele meinen Vater als Bildhauer, manche noch meinen Großvater, kannten, habe ich mich von der Künstlerszene ferngehalten, auch wenn das viele nicht verstanden haben. Das Kulturreferat war stark geprägt von Kulturmenschen, es gab kaum Juristen. Das war sehr sympathisch, hatte aber den Nachteil, dass Vorlagen nicht rechtzeitig geschrieben und Termine nicht eingehalten wurden und es juristisch nicht immer stimmte. In Berlin war die Aufgabe für mich klarer strukturiert. Da dominierte die juristische Kompetenz. Ein Großteil der Mitarbeiter stammte aus der Kulturabteilung des Innenministeriums, in München hatte ich erst mal alles neu organisieren müssen. Nach zwei Jahren in Berlin stand allerdings die Frage an: Mache ich das vier Jahre weiter, wie es mir Gerhard Schröder angeboten hatte, kann ich nach insgesamt neun Jahren in der Kulturpolitik überhaupt noch in meinen Beruf als Wissenschaftler zurück? Nach längerem Grübeln habe ich mich dann zur Überraschung vieler für die Wissenschaft entschieden, auch wenn ich das Amt als zweiter Kulturstaatsminister sehr gerne ausgeübt habe.

Wie kamen Sie damals auf die Idee, die Kulturstiftung des Bundes zu gründen, obwohl die Länder Kulturförderung bis heute als ihre ureigene Aufgabe beanspruchen?
In der Tat, und ich habe mich in dieser Hinsicht auch anders positioniert als mein Vorgänger Michael Naumann und meine Nachfolge: Ich bin ein in der Wolle gefärbter Kulturförderalist. Ich finde es gut, dass wir diese Aufgabenteilung haben. Auch weil die Länder sonst massiv an Substanz verlören. Wenn sie nicht im Bildungs- und Kulturbereich gestalten können, würden sie nur noch ausführen, was der Bund beschließt. Aber es gibt auch ein tiefergehendes kulturelles Argument. Deutschland ist ein schwieriger Nationalstaat. Je weiter man von Berlin weg ist, umso schwieriger. Was ist die nationale Identität? Natürlich die Sprache, aber das ist es nicht allein, da gehören auch Österreich und der deutschsprachige Teil der Schweiz dazu. Durch die nationale Einheit seit 1871 in unterschiedlicher Form ist ein Demos entstanden, ein Staatsvolk. Da spielt auch der Sozialstaat seit Bismarck eine wichtige Rolle, der an den Bundesstaat als Solidargemeinschaft gebunden ist. Kulturell jedoch ist Deutschland, nur vergleichbar in Europa mit Italien, extrem vielfältig, in den Dialekten, in den regionalen Identitäten, die oft auch Neudazugekommene übernehmen. Diese Vielfalt ist ein Schatz. Sie sollte man bewahren. Deshalb stellte sich damals die Frage: Was ist die genuine Aufgabe des Bundes? Unsere Grundlinie war: Die Länderverantwortung endet dort, wo die Legitimation der Entscheidung endet. Die Ministerpräsidenten haben eine Verantwortung gegenüber ihren jeweiligen Ländern. Was darüber hinaus geht, ist in der Verantwortung des Bundes.

Was heißt das konkret im Kulturbereich?
Die Länder haben große Kulturinstitutionen von teilweise nationaler Bedeutung, wie das Deutsche Museum, das Germanische Nationalmuseum, um zwei Beispiele aus Bayern zu nennen. Diese sollten in Kooperation von Bund und Ländern gefördert werden, nicht über den Schleichweg der Forschungsförderung. Die Museen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz werden ganz überwiegend vom Bund finanziert. Allerdings darf sich die Kulturverantwortung des Bundes nicht nur auf große Einrichtungen beschränken, deshalb war mir wichtig, dass die Kulturstiftung des Bundes ein eigenständiges Förderinstrument zeitgenössischer Kunst- und Kulturprojekte ist. Ich habe die Stiftung bewusst so konstruiert, dass sie nicht Gelder an die Länder verteilt, die sie dann weitergeben, wie damals diskutiert wurde. Sondern, dass sie Kultur von nationaler und internationaler Bedeutung fördert, wenn sinnvoll in Kooperation mit den Ländern. Ich wollte sogar ursprünglich die Bundesstiftung mit der Kulturstiftung der Länder amalgamieren. Mit den Kultusministern war ich mir da nach langen Debatten schon fast einig. Am Ende war ich jedoch nicht unglücklich darüber, dass die Ministerpräsidenten das verhindert haben, weil wir sonst eine Konstruktion bekommen hätten wie bei der Stiftung Preußischer

Kulturbesitz, wo der Bund den Löwenanteil zahlt, es aber komplizierte Abstimmungsprozesse in Gremien gibt, die von den Ländern dominiert sind. Wichtig war mir auch, dass die Stiftung nicht nur international orientiert ist, sondern auch innovativ. Denn wir haben starke große Häuser. Ich wollte jedoch eine lebendige Kulturszene fördern. Und – sehr aktuell – mit einem kulturellen Blick nach Osten. Traditionell richten wir den Blick nach Westen, was mir nicht unsympathisch ist, da ich mit einer Französin verheiratet bin und einen Teil meiner Kindheit in Italien verbracht habe. Aber der Blick nach Polen, nach Ungarn, auch in die Ukraine – eines der ersten Projekte der Bundesstiftung übrigens – war sehr unterentwickelt. Bei Russland war es etwas besser. Dieser Einseitigkeit des Blickwinkels wollten wir entgegenwirken.

Folgt aus dem Innovationsgedanken auch der Auftrag des Fokus auf Gegenwartskultur?
Das war und ist ein bewusster Akzent, der nicht unumstritten war. Wenn das Nationale im Spiel ist, hebt sich der Ton, dann geht es um die historische Bedeutung. Aber dafür haben wir ja exzellente Einrichtungen. Meine Idee war: Wenn der Bund in Erscheinung tritt, dann geht es nicht nur um unsere Geschichte und Stolz oder Scham darüber – und die deutsche Kultur hat ja großartige Leistungen hervorgebracht –, sondern auch um die Gegenwart und Zukunft. Wir brauchen die Vernetzung des Kunstschaffens in Europa und darüber hinaus. Und wir brauchen eine Ermutigung. Wenn man sich z. B. zeitgenössische Kompositionen und deren Rezeption in den großen Häusern anschaut, findet sie praktisch nicht statt. Das gilt auch für Teile der bildenden Kunst. Die klassische Moderne ist bestens angekommen. Aber manche zeitgenössische bildende Kunst findet fast kein Publikum. Deshalb wollten wir genau da anknüpfen. Aber nicht im luftleeren Raum, in Museen, sondern kulturell eingebettet – z. B. bei dem Projekt »Jedem Kind ein Instrument« nach meiner Zeit. Die eigene kulturelle Erfahrung einzubinden ist wichtig.

Haben sich Ihre Erwartungen und Hoffnungen in den vergangenen 20 Jahren unter der Leitung von Hortensia Völckers erfüllt?
Sie war mein Vorschlag. Ich kannte sie schon viele Jahre aus München und hatte mich gefreut, dass sie bereit war, das Team im Kanzleramt in Berlin als meine Mitarbeiterin zu verstärken. Dass sie das wollte, zeigte mir, dass sie eine pragmatische kulturpolitische Ader hat. Es war ja nicht selbstverständlich, dass sie dazu als frühere Kuratorin und Kunstfrau bereit war. Mir war es wichtig, dass eine Person die Leitung übernahm, die nicht aus der Verwaltung kam, sondern aus dem Kulturgeschehen. Und ich war froh, dass es durchging, obwohl sie eine sperrige, eigenwillige Person ist mit eigener kunstpolitischer Position. Dem Verwaltungsdirektor Alexander Farenholtz habe ich gesagt: Geben Sie ihr so viel Gestaltungsfreiheit wie möglich. Aber es musste natürlich auch funktionieren, und es hat von Anbeginn sehr gut funktioniert.

Wie kam es zu der Konstruktion, dass die Stiftung kein eigenes Kapital hat?
Zunächst war an ein Gründungskapital von 750 Millionen Euro gedacht. Der damalige Finanzminister Hans Eichel war jedoch dagegen. Bei den niedrigen Zinsen heute kann man froh sein, dass es dazu nicht gekommen ist. Stattdessen wurde im Gründungsgesetz festgelegt, dass es jährlich einen festen Betrag von etwa 37,5 Millionen Euro gibt, was einer Verzinsung von fünf Prozent auf das gedachte Stiftungskapital entspricht. Das hat sich bewährt.

Auch, dass die Stiftung nicht nur Anträge von Künstlern fördert, sondern eigene Projekte gestaltet?
Das ist ein ganz wichtiger Punkt. Wenn eine Stiftung nur Anträge fördert, reagiert sie nur. Mir war wichtig, dass die Kulturstiftung ein eigenes Profil entwickelt. Das hat gut funktioniert. Die Stiftung wird vor allem deshalb wahrgenommen.

Sollte der Etat der Kulturstiftung nach 20 Jahren erhöht werden?
Wenn man nur die Summe sieht, ein Zehntel des Kulturetats von München, denkt man, das ist ein Klacks. In den Ländern und Kommunen sind die Mittel jedoch für Personalkosten, Mieten und anderes fest zementiert. Die Kulturstiftung kann ihre Mittel frei einsetzen. Sie ist die größte Europas. Der Bund kann die Mittel wegen des Gründungsgesetzes auch nicht kürzen. Der Stiftungsrat mit der Kulturstaatsministerin an der Spitze hat nur eine beratende Funktion. Auch das war mir wichtig. Denn Kunst und Kultur sind nach dem Grundgesetz, Artikel V, frei.

Hortensia Völckers hört Ende des Jahres auf. Was für eine Persönlichkeit würde sie sich in der Nachfolge wünschen?
Ich wünschte mir, dass die künstlerische Leitung ihren Freiraum behält. Die Kulturstiftung muss ein Libero in der Kulturpolitik des Bundes und der Länder bleiben.

Also wieder eine Person aus der kulturellen Praxis?
Ja, unbedingt.

Julian Nida-Rümelin war von 2001 bis Oktober 2002 Staatsminister für Kultur. Seit Mai 2020 ist er stellvertretender Leiter des Ethikrats. Ludwig Greven ist freier Publizist.

AD-KV-022652

AD-NE-015814

Kulturpolitisches Trüffelschwein

Olaf Zimmermann

Der Deutsche Kulturrat hatte sich als Spitzenverband der Bundeskulturverbände vehement und mit großer Verve für die Errichtung einer Kulturstiftung des Bundes eingesetzt. Diese Errichtung war folgerichtig, nachdem 1998 mit der Schaffung des Amts des Staatsministers für Kultur und Medien beim Bundeskanzler ein deutlich sichtbarer Ansprechpartner auf der Bundesebene etabliert wurde. Sie war schlüssig, weil es bereits eine Kulturstiftung der Länder gab und eines Pendants auf Bundesseite bedurfte. Sie war und ist nach wie vor erforderlich, um spartenübergreifende künstlerische Vorhaben zu fördern, die von den Bundeskulturfonds aufgrund ihrer kunstspartenübergreifenden Ausrichtung nicht unterstützt werden können.

Mit seiner lautstarken und vielfach vorgetragenen Forderung nach der Errichtung einer Kulturstiftung des Bundes zog sich der Deutsche Kulturrat damals einmal mehr den Zorn der Länder zu und das ohnehin angespannte Verhältnis zu den Ländern, die seinerzeit noch mit Argusaugen die sich auf Bundesebene etablierenden kulturpolitischen neuen Strukturen betrachteten und hin und wieder mit einer Klage vor dem Bundesverfassungsgericht drohten, verbesserte sich nicht gerade durch diese klare Positionierung.

Als die Kulturstiftung des Bundes dann errichtet wurde, war das Erste eine große Enttäuschung. Denn nach dem vehementen Einsatz für die Stiftung bestand die Hoffnung, wenn nicht gar die Erwartung, dass die Bundeskulturverbände, also die organisierte Kultur-Zivilgesellschaft, in den Stiftungsgremien vertreten sein würden. Doch die Bundesregierung hatte anders entschieden: Dem mächtigen Stiftungsrat steht der oder die jeweilige Kulturstaatsministerin vor. Weitere Mitglieder werden vom Auswärtigen Amt, dem Bundesfinanzministerium, dem Deutschen Bundestag, den Ländern, den kommunalen Spitzenverbänden entsandt. Zusätzlich gehören dem Stiftungsrat der oder die Vorsitzende des Stiftungsrats der Kulturstiftung der Länder und drei Persönlichkeiten aus dem Bereich Kunst und Kultur, die von der Bundesregierung berufen werden, an. Kein Verbandsvertreter, keine Verbandsvertreterin.

Der Stiftungsbeirat, das beratende Gremium für die Stiftung, besteht laut Satzung »aus Persönlichkeiten, die in den unterschiedlichen Sparten der Kunst und des Kulturlebens tätig sind. Sie werden vom Stiftungsrat berufen, der zuvor Voten von Fachverbänden einholen kann.« Auch hier eine Kann- und keine Muss-Bestimmung.

Auch wurde die Kulturstiftung des Bundes nicht als eine Stiftung mit einem auskömmlichen Stiftungskapital, wie damals vom Deutschen Kulturrat gefordert, gegründet, sondern wurde als sogenannte Zuwendungsstiftung etabliert, die eine regelmäßige Bundesförderung braucht, um ihre Aufgaben erfüllen zu können. Die gewählte Finanzkonstruktion führt den Begriff der Stiftung ad absurdum, denn eine Stiftung ist ja eigentlich eine Struktur, die aus den Erträgen ihres Stiftungskapitals ihre Aufgaben dauerhaft und unabhängig erfüllt.

Die Kulturstiftung des Bundes ist in den 20 Jahren ihres Bestehens, trotz dieser Geburtsfehler, zu einem unverzichtbaren Bestandteil der Kulturförderpolitik in Deutschland geworden. Dazu beigetragen haben vor allem die Vorstände: Hortensia Völckers als Künstlerische Direktorin, bis Ende 2019 Alexander Farenholtz und seit Februar 2020 Kirsten Haß als Verwaltungsdirektoren. Sie gehen zusammen mit den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Stiftung ihren eigenen Weg.

Unter den gegebenen Bedingungen gelingt es ihnen, sehr unabhängig zu arbeiten. Vom Deutschen Bundestag wird die Stiftung dauerhaft mit einem im Kulturbereich nennenswertem Budget jährlich neu ausgestattet. Die Dauerhaftigkeit der Förderung erlaubt ihr in größeren Zeiträumen zu denken, zu fördern und zu entwickeln. Dass dabei nicht jedes der von der Kulturstiftung des Bundes angestoßenen Programme und geförderten Projekte gleichermaßen erfolgreich und durchschlagend ist, geschenkt. Wesentlich sind meines Erachtens die großen Linien und die wurden mit großer Nachhaltigkeit verfolgt. Zu nennen ist etwa die Auseinandersetzung mit dem Thema Migration bzw. Vielfalt unserer Gesellschaft. Hier gehört die Kulturstiftung des Bundes zu jenen Akteuren, die frühzeitig diese Fragestellung aufgegriffen und in immer wieder neuen Programmen und Projekten bearbeitet hat. Gleiches gilt für das zentrale Menschheitsthema, den Klimawandel. Lange schon vor dem neuen großen Programm der Bundeskulturstiftung »Zero« spielte diese Fragestellung eine bedeutende Rolle in der Arbeit der Stiftung. Auch in anderen Programmen erweist sich die Kulturstiftung des Bundes immer wieder als das viel zitierte Trüffelschwein, das kulturelle Schätze hebt.

Ich persönlich schätze an der Kulturstiftung des Bundes besonders ihre innovative Kraft, ihre Widerständigkeit gegen staatliche Einflussnahmen und manchmal ihre Streitbarkeit. Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Kulturstiftung des Bundes setzen sich mit Vorschlägen, mit Ideen, die von außen an sie herangebracht werden, auseinander, lassen sich aber nicht in eine Richtung treiben. Allein dies ist eine große Qualität der Stiftungsarbeit.

Die Enttäuschung bei der Stiftungsgründung ist längst einer vertrauensvollen Zusammenarbeit gewichen, einem produktiven Austausch. Die Kulturstiftung des Bundes ist heute ein sehr geschätztes Gegenüber der Zivilgesellschaft.

Olaf Zimmermann ist Geschäftsführer des Deutschen Kulturrates und Vorsitzender des Stiftungsbeirats der Kulturstiftung des Bundes.

AD-SO-026837

Gut gelungen

Norbert Lammert im Gespräch mit Hans Jessen

Norbert Lammert ist langjähriges Stiftungsratsmitglied der Kulturstiftung des Bundes (KSB) und blickt zurück auf die letzten 20 Jahre.

Herr Lammert, die Kulturstiftung des Bundes wurde 2002 gegründet — nach 30-jähriger Vorgeschichte. Den Anfang hatte 1971 Bundeskanzler Willy Brandt gemacht, auf Vorschlag von Günter Grass. Warum ein so langer Vorlauf?
Weil sich über Jahrzehnte hinweg, beginnend in der Gründungsphase der Bundesrepublik, das Missverständnis etabliert hatte, Kulturpolitik sei eine exklusive Aufgabenstellung der Länder. Deswegen habe der Bund in diesem Feld nicht nur keine originäre Aufgabe, sondern müsse sich abstinent verhalten – in Respekt vor der vermeintlichen Alleinzuständigkeit der Länder.

Sie begleiten die Kulturstiftung des Bundes von Anfang an. Und ebenso lange kritisieren Sie den Begriff »Kulturhoheit«: »Das Verständnis des Staates von Kunst und Kultur könnte kaum missverständlicher ausgedrückt werden als durch diesen Begriff selbst«, sagten Sie zum zehnjährigen Bestehen der Stiftung 2012. Was stört Sie an diesem Schlüsselwort, mit dem die Bundesländer auf kulturpolitische Zuständigkeit pochen?
Es gibt keine »Hoheit« über die Kultur, wenn es denn eine freie, kreative und unabhängige Kunst und Kultur sein soll. Schon gar nicht hat der Staat eine hoheitliche Rolle gegenüber der Kultur. Unser Grundgesetz garantiert ausdrücklich die Freiheit von Kunst. Deswegen war der Anspruch einer sogenannten »Kulturhoheit der Länder« gleich doppelt schief: zum einen wegen dieser Hoheitsattitüde, zum anderen wegen der Abstinenzerwartung an den Bund, die sich erst sehr spät hat überwinden lassen.

Falls dieser langjährige Widerstand auch auf der Sorge von Ministerpräsidenten und Landespolitikern basierte, ihnen solle etwas weggenommen werden — ist davon nach 20 Jahren Kulturstiftung des Bundes noch etwas spürbar?
Nein. In meiner Wahrnehmung gibt es wohl keine zweite kulturpolitische Initiative, die zum Zeitpunkt ihrer Installierung so umstritten war wie die Kulturstiftung des Bundes, und von der sich heute kaum jemand vorstellen kann, dass es sie nicht mehr gäbe. Alle Bundesländer, auch die, die anfangs Verfassungswidrigkeit reklamierten, haben längst ihren Frieden mit der Stiftung gemacht. Mehr noch: Die Förderung großer und kleiner Kultureinrichtungen durch die Länder ist ja in großen Teilen institutionell. Die Länder sind erkennbar heilfroh, dass es darüber hinaus hier ein ebenso finanzstarkes wie kulturell innovatives Förderinstrument gibt. Alles, was die Kulturstiftung des Bundes in 20 Jahren an Fördermaßnahmen durchgeführt hat, fand irgendwo vor Ort statt: zu einem beachtlichen Teil in Berlin, wegen der Hauptstadtfunktion – aber überwiegend doch an anderen Orten in Deutschland. In den Ländern hat sich längst die Einsicht durchgesetzt, dass sie unter der Kulturstiftung des Bundes nicht nur nicht leiden, sondern wesentlich von ihr profitieren. Im Übrigen lässt sich immer weniger übersehen, wie häufig Förderanträge mit erkennbarer Empfehlung der jeweiligen Landeskulturbürokratie auf dem Schreibtisch der Stiftung landen.

Vor 20 Jahren, zur Gründung der Stiftung, verfassten Sie einen Beitrag für Politik & Kultur. Sie plädierten damals für eine baldige Fusion der Bundesstiftung mit der schon existenten Kulturstiftung der Länder. Diese Fusion gibt es bis heute nicht. Wäre es immer noch besser, die Stiftungen zusammenzulegen — oder kommen die gut miteinander klar?
Die damalige Vorstellung einer Fusion der Stiftungen hatte mit dem angesprochen extremen Misstrauen nicht aller, aber vieler Länder zu tun. Da von vornherein die Finanzkraft der Bundesstiftung derjenigen der Länder bei Weitem überlegen war, war der Fusionsgedanke ein Art Versöhnungsangebot: durch die Zusammenlegung von Länder- und Bundesangelegenheiten. Nachdem sich die Vorbehalte aber mittlerweile erledigt haben, besteht zumindest keine Dringlichkeit mehr für eine Fusion.

Die Bundesstiftung sollte »Innovation« im Kulturbetrieb bewirken, das war von Anfang an formuliertes Ziel. Mit dem Kenntnisstand eines zentralen Akteurs über die Jahre: Wo ist das gelungen, wo nicht?

Ich denke, im Ganzen ist es gut gelungen. Die Kulturstiftung des Bundes fördert ganz überwiegend neue, kreative, innovative Projekte. Die Betonung liegt sowohl auf »Projekt« als auch auf »innovativ«: Die Förderung verdoppelt nicht das, was in Kommunen und Ländern ohnehin schon stattfindet, in der segensreich vielfältigen Landschaft von Bibliotheken, Musikschulen, Theatern, Orchestern, Museen. Die Bundesstiftung fördert herausragende Projekte, auch und besonders von Stadt- und Staatstheatern und großen Kulturinstitutionen, die aber deren institutionellen Finanzrahmen völlig sprengen würden. Darüber hinaus fördert die Bundestiftung völlig neue Formate der Zusammenarbeit auf nationaler und internationaler Ebene. Ich meine, dass auch bei einer selbstkritischen Betrachtung dieser 20 Jahre an der Einlösung des Gründungsauftrags, nämlich kreative, innovative Projekte zu fördern, kein wirklicher Zweifel erlaubt ist.

Dass nicht alles gleich gut gelingt, werden auch die Antragsteller und Befürworter einräumen. Ich erinnere mich beispielsweise, dass in einer der ersten Stiftungsratssitzungen die Zusammenarbeit mit osteuropäischen Staaten ein mit großen Ambitionen begonnenes Projekt war – das aber offensichtlich nicht die Nachhaltigkeit entwickelte, die man sich davon erhofft hatte. Es liegt in der Natur von Projektförderungen, dass es sich meist um zeitlich befristete Maßnahmen handelt, von denen man sich eine Initialzündung für Dauerhaftigkeit in der Verantwortung der jeweiligen Träger erhofft. Das ist bei diesem Projekt nicht in der erwünschten Weise gelungen, obwohl – vielleicht auch weil – es zu einem Zeitpunkt stattfand, als das Zusammenwachsen Europas auch mit der Aufnahme mittel- und osteuropäischer Staaten in die EU in eine neue Phase getreten war. Dagegen fallen mir andere Projekte ein, in denen z. B. die Integration von Migrantinnen und Migranten durch Kunst- und Kultur gelang.

Oder, wiederum ganz anders gelagert: der Tanzplan Deutschland, ohne den es möglicherweise bis heute die Zusammenführung der lange miteinander rivalisierenden verschiedenen Tanzsparten vom klassischen Ballett über Tanztheater bis zu Hip-Hop und Performances nicht gegeben hätte. Da hat die Kulturförderung des Bundes ganz ohne Zweifel einen strukturbildenden Effekt gehabt.

Haben sich die Aufgaben einer »innovativen« Bundeskulturförderung in diesen zwei Jahrzehnten thematisch und organisatorisch verschoben? Wenn ja, wodurch und wohin?

Ich kann keine Veränderung in der Förderphilosophie erkennen. Aber natürlich haben sich Förderschwerpunkte verändert. Das ergibt sich aus der Logik von Projektförderungen – auch wenn wir nicht selten aus gutem Grund Fristen verlängert haben. Sei es, weil ein Projekt erst sehr spät wirklich in Gang kam, oder sei es, weil sich eine derart starke Nachfrage entwickelte, dass es zu schade gewesen wäre, das Projekt im eigentlich vorgesehenen Zeitraum zu beenden. Daraus entwickelte sich eine der frühesten Grundsatzdebatten über die satzungsmäßige Beschränkung auf Projektförderung, die ich – mit einigen wenigen Mitstreitern – als eine unangemessene Verkürzung des Aktionsradius der Stiftung empfunden habe. Mit Nachdruck, und am Ende auch mit Erfolg, haben wir dafür geworben, in ausgewählten prominenten Kulturbereichen eine de facto institutionelle Förderung zu ermöglichen. Daraus ist eine Förderkulisse entstanden, die jetzt durch ständige Verlängerung von Förderentscheidungen quasi institutionell wirkt – beispielsweise der documenta in Kassel, der Donaueschinger Musiktage oder des Ensemble Modern: ein halbes Dutzend Fördermaßnahmen, die als Projektförderung begannen, aber zu faktisch institutionalisierten Formen wurden. Das bindet einen Teil des jährlichen Etats – der größere Teil aber geht in die Finanzierung der sich erneuernden und überlappenden Projekte.

Meinen Sie, dass durch diese Kombination der innovative Reiz von Projektförderung, die sich immer neu beweisen muss, erhalten bleibt — aber das Risiko, durch zu starre Zeitgrenzen »kulturelle Eintagsfliegen« zu züchten, reduziert wird?

Im Resümee sehe ich das in der Tat so. Dass bei der enormen Vielzahl großer und kleiner Projekte nicht alle die gleiche »Flughöhe« erreicht haben, liegt in der Natur der Sache. Es ist aber eine gute Strukturentscheidung gewesen, dass wir gleich zu Beginn für Förderanträge aller Art, bei denen sich auch Fantasie aufseiten der Antragsteller entwickelte, eine Jury eingesetzt haben, die bis zu einem Fördervolumen von 250.000 Euro selbständig, sprich abschließend, entscheidet. Nur für Projekte, die über dieses Fördervolumen hinausgehen, ist der Stiftungsrat zuständig.

Quantitativ ist dadurch die ganz große Mehrzahl von Förderungen auf einem verselbständigten Bewertungsweg bearbeitet worden, ohne dass es dabei einer Intervention oder Mitwirkung des Stiftungsrates bedürfte. Wir bekommen die Liste vorgelegt, aber entscheiden nicht darüber. Dort aber, wo es um größere, längerfristige, teurere Projekte geht, ist die Zustimmung des Stiftungsrats Voraussetzung für eine Förderung. Auch das hat sich aus meiner Sicht als Arbeitsstruktur bewährt.

Es gibt keine Hoheit über die Kultur, wenn es denn eine freie, kreative und unabhängige Kunst und Kultur sein soll.

Was soll die Kulturstiftung des Bundes zum 30. Jahrestag, also in 10 Jahren, über die bisherige Bilanz hinaus erreicht haben?
Die Frage ist gar nicht so leicht zu beantworten. Bei ihrer Gründung hätte man schon die Frage spannend gefunden, ob sie ihr 30. Gründungsjubiläum überhaupt erreicht. Diese Frage stellt sich heute nicht mehr, sie stellte sich schon zum zehnten Geburtstag nicht mehr. Jetzt beginnt, nicht nur wegen der runden Jahreszahl, ein neuer Abschnitt in der Entwicklung der Kulturstiftung. Sowohl in der politischen Leitung in der Person der Staatsministerin als auch in der künstlerischen Leitung der Stiftung gibt es beinahe gleichzeitig einen Wechsel.

Ich würde mir von den Nachfolgerinnen und Nachfolgern – einschließlich des ja auch neu zusammengesetzten Stiftungsrates – wünschen, dass man weder alles genauso weitermacht wie bisher noch den Ehrgeiz entwickelt, es ganz anders machen zu müssen. Viele der in der Gründungsphase unter teilweise sehr kontroversen Bedingungen entstandenen Strukturen haben sich als ausgesprochen glücklich erwiesen.

Ich glaube, diese 20-jährige Erfolgsgeschichte ist mit drei glücklichen Voraussetzungen zu erklären: Erstens verfügte die Kulturstiftung des Bundes von Beginn an über verhältnismäßig viel Geld. Die Aussicht auf Beteiligung an dieser Förderung stimmte manche, die prinzipiell dagegen waren, gnädig.

Zweitens ist der Stiftungsrat in einer sehr überlegten, vernünftigen Weise zusammengesetzt worden: Aus Vertretern des Bundes, hier sowohl der Bundesregierung als auch des Parlaments, der Länder und Kommunen, und drei vom Stiftungsrat berufenen unabhängigen Personen aus der Kunst- und Kulturszene. Das erzwingt und ermöglicht einen Beratungs- und Konsensbildungsprozess, der der Akzeptanz vor allem der innovativen Förderprojekte sehr gut bekommen ist.

Drittens war die Direktorin Hortensia Völckers ganz sicher ein Glücksfall für diese Stiftung. Mit den breiten Erfahrungen, die sie aus der Kunst- und Kulturszene in dieses Amt mitbrachte, konnte sie über einen ungewöhnlich langen Zeitraum die Förderphilosophie der Stiftung prägen und weiterentwickeln. Das macht es für Nachfolger leichter und schwerer zugleich.

Norbert Lammert ist Präsident des Deutschen Bundestages a. D. und Mitglied im Stiftungsrat der Kulturstiftung des Bundes. Hans Jessen ist freier Publizist und ehemaliger ARD-Hauptstadtkorrespondent.

Schnittstellen

Isabel Pfeiffer-Poensgen

im Gespräch mit Sven Scherz-Schade

Mit der am 21. März 2002 gegründeten Kulturstiftung des Bundes trat ein zweiter großer Player in der deutschen Kulturförderlandschaft auf und gesellte sich zu der bereits bestehenden Kulturstiftung der Länder. Isabel Pfeiffer-Poensgen war von 2004 bis 2017 Generalsekretärin der Kulturstiftung der Länder (KSL) und hat die Arbeit der Bundeskulturstiftung über die Jahre in vielerlei Hinsicht beobachtet, begleitet und in manchen Kooperationen auch mitgestaltet. Heute ist Isabel Pfeiffer-Poensgen Ministerin für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen und aktuell Vorsitzende der Kulturministerkonferenz.

Die Kulturstiftung des Bundes hat Geburtstag, sie besteht seit 2002. Zu diesem Zeitpunkt waren Sie — bevor Sie 2004 Generalsekretärin der Kulturstiftung der Länder wurden — unter anderem Mitglied im Kulturausschuss des Deutschen Städtetages. Erinnern Sie sich noch an Ihren damaligen Blickwinkel? Wie fasste man 2002 die Nachricht auf, dass der Bund fortan bei Kulturförderungen über die Bundesländergrenzen hinweg mit einer eigenen Stiftung auftritt?
Ich war damals noch Dezernentin für Kultur und Soziales in Aachen und habe es deshalb aus kommunaler Sicht mit Interesse wahrgenommen, weil offen gesagt: Als Kulturdezernentin einer Stadt war man immer auf der Suche nach Geldquellen. Daran knüpfte sich die Hoffnung, dass sich auch für eigene städtische Projekte Möglichkeiten der Förderung auftun würden. Grundsätzlich konnte ich diese neue starke Kulturförderung – die Stiftung war von Anfang an auch finanziell sehr gut ausgestattet – daher nur begrüßen. Viele Kommunen hatten damals und die Jahre davor generelle finanzielle Haushaltsprobleme, worunter nicht zuletzt die Kulturbereiche in den Städten stark litten. Die Gründung der Bundeskulturstiftung war deshalb für die Kommunen mit vielen Chancen verbunden.

War die Aufgabenteilung zwischen Bundeskulturstiftung und der Kulturstiftung der Länder immer klar?
Eigentlich ja. Die Kulturstiftung der Länder gab es schon seit den 1980er Jahren, und die neue Bundeskulturstiftung hat sich dann ab 2002 sehr klar an den Kompetenzen des Bundes ausgerichtet unter den Stichworten »innovativ« und »international«. Die Länderkulturstiftung hingegen bezieht sich ganz klar auf das Bundesgebiet und auf Projekte, die dort stattfinden. Im Zentrum stand dort und steht bis heute – sehr verkürzt gesagt – der Erwerb von national bedeutsamen Kulturgütern für öffentliche Sammlungen. Beim Bund wiederum hat man sich von Anfang an um die innovativen Gegenwartsthemen gekümmert und dabei insbesondere, um Impulse zu setzen, mit Programmen gearbeitet. Das war eine etwas andere Herangehensweise, als man sie bei der Kulturstiftung der Länder hatte. Beide Stiftungen sind dann auch in Dialog getreten. Als ich 2004 zur KSL kam, wurde auf Bundesebene debattiert, ob man die beiden Stiftungen nicht zusammenführen sollte. Dazu kam es nicht, aber aus diesen Überlegungen ergaben sich Kooperationen. Beide Stiftungen haben so manches gemeinsam auf den Weg gebracht und gefördert. Das größte gemeinsame Programm damals war KUR, ein bundesweit ausgeschriebenes Restaurierungsprojekt, bei dem schließlich 26 Restaurierungsvorhaben in verschiedenen Museen Deutschlands gefördert wurden. Es gibt also Beispiele für punktuelle Schnittstellen zwischen beiden Stiftungen, aber im Prinzip sind die Themenbereiche sehr klar abgetrennt.

Wie haben sich beide Stiftungen verständigt, damit es nicht doch zu unnötigen Überschneidungen oder Dopplungen kommt?
Beide Stiftungen haben in Berlin Büros im gleichen Haus. Der kurze Weg vereinfacht das persönliche Gespräch und den Austausch. Aber wir waren auch über Gremien miteinander verschränkt. So war Hortensia Völckers als Vorstandsmitglied der Bundeskulturstiftung Mitglied in meinem Kuratorium bei der Kulturstiftung der Länder, und umgekehrt war ich Mitglied im Beirat der Bundeskulturstiftung. Darüber erhielt man dann kontinuierlich Informationen.

AD-NE-022491

Der kurze Weg vereinfacht das persönliche Gespräch und den Austausch.

Könnten Sie ein bestimmtes Förderprogramm der Bundeskulturstiftung benennen, von dem Sie heute im Rückblick sagen würden »Das hätte die Kulturstiftung der Länder nicht gekonnt oder nicht gemacht … Gut, dass es die Bundeskulturstiftung gibt«?
Hier kann man wieder das KUR-Programm nennen, weil die Bundeskulturstiftung einerseits hierfür sehr viel Geld bereitstellen konnte und die Kulturstiftung der Länder andererseits mit einem großen Know-how unterstützte, da sie per se viel mit den Museen in Fragen der Restaurierung zusammenarbeitet. Zu nennen wäre auch der Fonds »Heimspiel«, der Theater in der Stadt unterstützt hat, die stärker in die moderne Stadtgesellschaft hineinwirken wollten. Klassische Theater- und Schauspielbetriebe sollten neu positioniert werden, durchaus als Orte der Auseinandersetzung, wo man sich versammelt und mit gesellschaftlichen Fragen befasst. Die Bundeskulturstiftung hat damit einen wichtigen Impuls gegeben, damals in einer Zeit, als so manches Theater existenzielle Nöte hatte. Das hat Mut gemacht, und ich habe es gerne in der Jury mit unterstützt. Die Kulturstiftung der Länder unterstützt die Theater auf andere Art, sie ist z. B. mit beteiligt an der Vergabe des Theaterpreises »Der Faust«.

War »Heimspiel« eine typische Art der Förderung, wie sie die Bundeskulturstiftung pflegt?
Impulse zu geben ist das, was die Bundeskulturstiftung ausmacht, glaube ich. Sie greift aktuelle Themen auf und versucht mit den Programmen, die Beschäftigung mit diesen Themen anzuschieben. Die Programme jedoch sind zeitlich begrenzt. Sie laufen irgendwann aus. Das ist das Wesen einer Stiftung und manchmal auch der Wermutstropfen. Denn es gelingt nicht immer, dass ein Land oder eine Kommune das jeweils weiterführt, was die Bundeskulturstiftung angeschoben hat, weil es deren finanzielle Möglichkeiten übersteigt. Das ist – muss man ehrlicherweise sagen – dann auch ein Problem.

Seit 2017 sind Sie Ministerin für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen. Was erwartet NRW bis dato von der Bundeskulturstiftung?
Für die Europäische Kulturhauptstadt Ruhr.2010 in Essen und Region hatte die Bundeskulturstiftung das Projekt »Jedem Kind ein Instrument« initiiert, dem Vorläufer des heutigen »JeKits«. Das war damals auf das Ruhrgebiet begrenzt, wurde dann regional ausgeweitet, allerdings finanziell nicht gut ausgestattet. Die Kinder konnten in der Grundschule nur zwei Jahre ein Instrument lernen, was aus meiner Sicht keine richtige Perspektive eröffnet. In Nordrhein-Westfalen ist es uns inzwischen gelungen, das Programm auf vier Jahre auszuweiten und auch um Gesang und Tanz zu erweitern. Der erste Impuls für das heutige JeKits-Programm kam aber von der Bundeskulturstiftung.

Sie sind jetzt zudem Vorsitzende der Kulturministerkonferenz und haben wohl den besten Überblick: Welche Wünsche haben die Länder — als gemeinsamer Nenner — an die Bundeskulturstiftung? Und gibt es auch kontroverse Erwartungen?
Ich erinnere mich in den letzten Jahren an keine größeren Kontroversen. Die Länder sind daran interessiert, dass Themen aufgegriffen werden, die uns in den nächsten Jahren beschäftigen werden. Beispielsweise fallen mir hier Digitalität oder auch Nachhaltigkeit ein. Wie können Ausstellungs- oder Theaterbetriebe sich konsequent klimaneutral und nachhaltig organisieren, ohne dabei ihre Internationalität zu verlieren? Das sind Themen, die auf dem Tisch liegen und zu denen die Bundeskulturstiftung auch Impulse gibt und geben wird.

Isabel Pfeiffer-Poensgen war von 2004 bis 2017 Generalsekretärin der Kulturstiftung der Länder. Seit 2007 ist sie Ministerin für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen. Sven Scherz-Schade ist freier Journalist in Karlsruhe.

AD-GO-013208

AD-OU-023823

Kunst und Kultur sind frei

Claudia Roth im Gespräch mit Hans Jessen

Kulturstaatsministerin Claudia Roth ist auch Vorsitzende des Stiftungsrates der Kulturstiftung des Bundes. Hier spricht sie über Erwartungen, Förderschwerpunkte und Personalien.

Frau Roth, ein Grundgedanke der Kulturstiftung des Bundes bzw. die Erwartungshaltung vieler Partner ist: Sie soll Geld für die Kulturförderung bereitstellen — aber sich aus den Inhalten der Kulturproduktion raushalten. Ist das überhaupt machbar mit einer auch inhaltlich sehr engagierten grünen Kulturstaatsministerin?
Kunst und Kultur sind frei. Grundsätzlich sollte die Politik die Rahmenbedingungen schaffen, aber sie darf keine Vorgaben machen, was innerhalb dieses Rahmens passiert. Denn das würde die Kunstfreiheit außer Kraft setzen. Die Kulturstiftung des Bundes (KSB) ist ein sehr gutes Beispiel dafür, wie positiv sich Kultureinrichtungen entwickeln können, wenn die Politik sich aus den Inhalten heraushält. Als große Innovationstreiberin leistet die KSB schon lange Pionierarbeit. Sie hat eine Pfadfinderfunktion, denn sie hat immer wieder Themen gesetzt, die erst Jahre später zum Mainstream werden. Bei der Frage nach den zukünftigen Schwerpunkten der KSB werde ich nun sicher mit einbezogen – aber ich werde den Teufel tun und mich in die künstlerische Umsetzung einmischen, das geht gar nicht.

Sie sind qua Amt Vorsitzende des Stiftungsrats, wo alle wesentlichen Entscheidungen getroffen werden. In der ersten Sitzung unter Ihrer Leitung wurden zwölf Millionen Euro Fördergelder vergeben, davon vier Millionen für das Programm »Zero« (Null Emission — Klimaneutralität). Wenn angesichts dieser Zahlen jemand sagt: Da hat die grüne Kulturstaatsministerin mal demonstrativ klargemacht, wohin die Reise gehen soll, wo der Hammer hängt?
Wenn das jemand sagen würde, wäre das Unsinn. Das Programm hat nichts damit zu tun, dass für mich als Grüne der Klimaschutz von großer Bedeutung ist und deshalb jetzt in der BKM-Behörde ein Referat für »Kultur und Nachhaltigkeit« eingerichtet wird. Die KSB ist hier schon längst Vorreiter, z. B. indem sie Kulturinstitutionen verschiedenster Sparten dabei unterstützt hat, den eigenen CO_2-Fußabdruck zu ermitteln. Dieses Programm ist eines der Beispiele für die Weitsicht der KSB: Sie hat schon vor Jahren Projekte auf den Weg gebracht, die den Klimawandel als große Herausforderung angehen. Mit solchen Projekten wurde die Verbindung von Kunst, Nachhaltigkeit und Klima deutlich gemacht. Damit hat die KSB zu Recht große Resonanz erzeugt, das hat für mich ganz klar Vorbildcharakter.

Was bedeutet innovative Kulturpolitik für Sie? Ist es eher der große Ansatz, im internationalen Kontext — oder auch Programme wie »Trafo«, wo es um lokale Projekte im ländlichen Raum geht, ohne Glamour und rote Teppiche?
Beides. Ich verstehe unter innovativ, dass sich die Kulturpolitik den großen Herausforderungen unserer Gesellschaft stellt – und dass sie dabei neue Perspektiven eröffnet. Innovative Kulturpolitik bedeutet für mich auch, Kultur in all ihrer Vielfalt zu fördern, also die Freie Szene genauso wie die etablierten Häuser. Die KSB macht genau das seit Jahren, sie hat ja gerade für die Freie Szene eine große Bedeutung. Und sie trägt durch ihre Fördermaßnahmen auch schon seit Langem dazu bei, dass wir die unselige Spaltung in U und E immer weiter hinter uns lassen.

Für eine zeitgemäße Kulturpolitik müssen wir die Spannungen zwischen Innen und Außen einerseits und die Spannungen zwischen Bund und Ländern andererseits endlich überwinden. Auch hier hat die KSB Pionierarbeit geleistet, denn sie ist ein Musterbeispiel für funktionierenden Föderalismus. Am Anfang wurde die KSB ja sehr kritisch von den Ländern betrachtet. Aber inzwischen genießt sie dort große Anerkennung, denn sie leistet gerade in ländlichen Räumen sehr wichtige Arbeit, z. B. durch das Trafo-Programm. Bei den Koalitionsverhandlungen haben mir Kolleginnen und Kollegen auch deutlich gemacht, wie sehr sie solche Programme brauchen.

Im Hinblick auf das Zusammenspiel von Innen und Außen tut die Kulturpolitik des Bundes sehr gut daran, die internationale Öffnung weiter voranzutreiben. Es gibt beachtliche Projekte für künstlerische Kooperation z. B. zwischen Deutschland und den afrikanischen Ländern, wo erfolgreich neue Formen der Zusammenarbeit erprobt und auf den Weg gebracht wur-

den. Nach Restitutionen fangen die Gegenwart und die Zukunft ja überhaupt erst an. Ich glaube, die KSB hat sehr deutlich gemacht, dass die strikte Trennung zwischen Innen und Außen in der Kulturpolitik angesichts der globalen Herausforderungen nicht mehr angesagt ist – das gilt sowohl für die Klimakrise als auch für den Ukraine-Krieg und das Verhältnis zu den Ländern im globalen Süden.

Müsste angesichts des Krieges in der Ukraine, der ja auch eine kulturelle Zeitenwende bedeutet, der Schwerpunkt Afrika geändert werden in einen Fokus Osteuropa?
Nein, man darf das auch nicht gegeneinander ausspielen. Zumal Afrika ja auch sehr von diesem Angriffskrieg des Putin-Regimes betroffen ist. In großen Teilen des Kontinents sind die Folgen von dem, was in der Ukraine passiert, dramatisch spürbar: Viele Menschen dort hungern, weil Lieferketten zusammengebrochen sind. Es darf hier also kein Entweder-oder geben. Wir brauchen den Schwerpunkt Afrika auch in der Zukunft.

Aber natürlich müssen wir uns jetzt die Fragen stellen: Was bedeutet dieser Angriffskrieg für unser Zusammenleben, was bedeutet er für Kunst und Kultur? Mitten in Europa werden Gräueltaten an Zivilisten begangen von der russischen Armee, werden Menschen getötet, frieren, hungern und müssen fliehen. Menschen, die unsere Werte und Vorstellungen einer pluralistischen Demokratie teilen, in der die Kunstfreiheit ein wesentliches Element ist. Es geht darum, den Kulturschaffenden dort wie hier bei uns zu helfen, wenn sie fliehen müssen, sie zu unterstützen, wie auch ukrainische Kulturgüter zu schützen und zu bewahren. Auch für den Kultursektor bei uns hat dieser Angriffskrieg direkte Auswirkungen. Hierüber habe ich bereits mit einigen Akteuren aus der Film- und Kreativbranche gesprochen, darunter Oliver Berben und Martin Moszkowicz von Constantin Film. Die haben mir berichtet, wie weitreichend die Folgen für sie sein werden. Ihnen werden z. B. alle Partner in Russland und der Ukraine wegfallen, also die Verleiher und die Filmemacher, aber auch die Produktionsstandorte – all das hat für eine große Produktionsfirma wie Constantin Film große Auswirkungen. Nicht nur künstlerisch, sondern auch ökonomisch. Dies gilt neben Constantin Film aktuell natürlich auch für alle anderen international agierenden Filmproduktionsunternehmen.

Im Hinblick auf Afrika muss ich ganz klar sagen: Wir haben in unserer Erinnerungskultur sehr viele weiße Flecken. Die Aufarbeitung unserer kolonialen Vergangenheit hat ja noch nicht einmal richtig angefangen, das Thema ist noch nicht in der Breite der Gesellschaft angekommen. Internationale Kulturprojekte können daran etwas ändern. Deshalb wird sich auch der Bund auf diesem Gebiet weiter engagieren.

Innerhalb der Kulturstiftung des Bundes steht eine wichtige personelle Veränderung an: Im Herbst scheidet Hortensia Völckers aus, die künstlerische Leiterin der Stiftung seit ihrer Gründung. Die Nachfolge ist ausgeschrieben, es wird Ihre erste große Personalentscheidung in der Stiftung sein. Können Sie schon sagen, ob es Favoriten gibt?
Nein. Ich weiß, dass es sehr spannende Bewerbungen gibt, aber zu dem Zeitpunkt, an dem wir dieses Gespräch führen, kann ich nicht mehr über die Nachfolge sagen. Die ganze Entscheidung wird mit einem weinenden Auge getroffen, weil Hortensia Völckers sehr gute und unfassbar wichtige Arbeit geleistet hat. Sie hat gegen alle Skepsis gezeigt, welch große Bedeutung die KSB für das ganze Land hat. Es ist ihr Verdienst, dass die anfängliche Sorge der Länder vor einer Kulturmacht des Bundes heute verschwunden ist. Zudem hat Hortensia Völckers eine hochprofessionelle Struktur aufgebaut. Die KSB bringt gerade deshalb so viele tolle, innovative Ideen hervor, weil sie aufgrund ihrer Struktur sehr eigenverantwortlich und kreativ agieren kann. Für all das muss man Hortensia Völckers würdigen, das will ich explizit tun.

Da Sie die Bedeutung der globalen Ebene sowohl bei den Themen als auch bei den Projekten angesprochen haben: Könnte die neue Leitungspersönlichkeit auch aus dem internationalen Raum kommen, wäre das vielleicht sogar von Vorteil?
Die Herkunft darf da keine Rolle spielen. Auch Hortensia Völckers hat eine sehr internationale Biografie. Nicht der Pass entscheidet über den Wert eines Menschen, das hat Bertolt Brecht schon sinngemäß so in den Flüchtlingsgesprächen gesagt. Es kommt darauf an, was jemand mitbringt.

Claudia Roth ist Staatsministerin beim Bundeskanzler und Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien. Sie ist Vorsitzende des Stiftungsrates der Kulturstiftung des Bundes. Hans Jessen ist freier Publizist und ehemaliger ARD-Hauptstadtkorrespondent.

AD-UF-017849

AD-GO-016717

Entstanden, um zu bleiben

Hortensia Völckers und Kirsten Haß im Gespräch mit Ludwig Greven

Die beiden Leiterinnen der Kulturstiftung des Bundes Hortensia Völkers und Kirsten Haß blicken im Gespräch zurück auf 20 Jahre Kulturförderung des Bundes und deren künftige Aufgaben in einer sich stetig wandelnden Gesellschaft und Kunstszene.

Die Gründung der Bundeskulturstiftung 2002 war hoch umstritten, wie die Berufung des ersten Kulturstaatsministers wenige Jahre zuvor, weil die Länder Kulturförderung als ihre ureigene Aufgabe betrachten. Einige Zeit später gab es noch einmal eine Debatte um eine Fusion mit der Kulturstiftung der Länder. Hätten Sie gedacht, dass die Stiftung 20 Jahre alt wird?
Völckers — Ja, immer. Sie ist entstanden, um zu bleiben. Am Anfang gab es einige Klärungsprozesse, und auch wir haben uns erst einmal umgeschaut, wie die Stiftung arbeiten sollte mit ihren Vorgaben in der Satzung: Förderung zeitgenössischer Kunst und Kultur im internationalen Kontext.

Gab es Vorbilder in anderen Ländern, an denen Sie sich orientiert haben?
Völckers — Offen gestanden, gab es da nicht so viel. In anderen Ländern arbeiten staatliche Kulturstiftungen meist anders. Sie fördern nach Sparten oder pflegen das Patrimonium. Unser Vorgehen orientiert sich an Gegenwartsthemen. Wir sind eine politische Stiftung, die sich um Kultur kümmert. Es brauchte seine Zeit, um das zu entwickeln. Mit derzeit etwa 35 Millionen Euro im Jahr macht unsere Förderung nur einen Bruchteil der Kulturförderung in Deutschland aus. Das entspricht in etwa dem Jahresetat eines größeren Opernhauses. Wir müssen sehr präzise arbeiten, damit die Mittel wirken.
Haß — Die entscheidende institutionelle Grundversorgung tragen die Länder und die Kommunen. Darauf baut unsere Förderung auf. Wir versuchen, Prozesse anzuschieben, die über das Alltagsgeschäft der kulturellen Akteurinnen und Akteure hinausgehen.

Was würde fehlen, wenn es die Bundeskulturstiftung nicht gäbe?
Völckers — Dann fehlte ein Ort für das Neue, an dem wir zusammen mit den Kulturinstitutionen und mit der freien Szene über die Herausforderungen unserer Zeit nachdenken. Wir sind ein Zukunftslabor und fundamental abhängig von der Experimentierfreude und dem Vertrauen all jener, die neue Wege gehen wollen bei Themen von gesamtgesellschaftlicher Relevanz: z. B. Einwanderungsgesellschaft, planetare Grenzen, Erinnerungskulturen und vieles mehr. Aus dem Einzelfall erwächst idealerweise eine Veränderungsbereitschaft, die Kreise zieht. Wir springen vom Projekt zum Piloten, vom Piloten zum bundesweiten und spartenübergreifenden Modellprogramm.
Haß — Das ist genau das, was wir unter Nachhaltigkeit – oder eher Wirksamkeit – verstehen: Erfolg hat unsere Förderung dann, wenn sie kooperativ wirkt, wenn Länder und Kommunen mit einsteigen und die Projektimpulse im Kleinen für den institutionellen Wandel im großen Maßstab verstetigen. Das geht nur, wenn Projekte und Programme voneinander lernen, wenn Kulturakteurinnen und -akteure ihr Wissen und ihre Erfahrungen an andere weitergeben. Es ist unser großes Plus, diese Lernprozesse bundesweit organisieren zu können und hierfür zu Akademien und Transferveranstaltungen einzuladen. Abgesehen von einigen »Leuchttürmen« wie der documenta oder dem Theatertreffen dürfen wir immer nur für begrenzte Zeit fördern.

Sie haben in den 20 Jahren fast 4.000 Projekte unterstützt. Fallen Ihnen spontan einige ein, über die Sie besonders glücklich sind?
Haß — Wir haben vor einigen Jahren ein digitales Kulturarchiv der Sinti und Roma ins Leben gerufen. Das ist eines meiner Lieblingsprojekte, weil es den Reichtum dieser Kulturen sichtbar macht und zugleich den politischen Widerstand zeigt, mit dem sich Sinti und Roma gegen permanente Feindseligkeiten der Mehrheitsgesellschaften in verschiedenen Ländern seit Jahr-

zehnten behaupten. Hier haben Aktivisten, Künstlerinnen und Communities aus ganz Europa mitgewirkt. Das war herausfordernd, manchmal nervenzerfetzend, und im Ergebnis toll.

Völckers — Eine große bundesweite Resonanz findet unser Trafo-Programm, in dem wir den kulturellen und demokratischen Zusammenhalt in ländlichen Regionen stärken. Dieses Programm haben wir über mehr als acht Jahre in zehn Bundesländern entwickelt. Ich hänge aber auch sehr an einer unserer ersten Initiativen – dem »Projekt Migration«. Es ging um die Geschichte der deutschen Einwanderungsgesellschaft, deren Beginn mit dem ersten Anwerbeabkommen der Bundesrepublik damals 50 Jahre zurücklag. Unsere Partnerinnen und Partner kamen zuallererst aus der Zivilgesellschaft, aus einem Verein namens DOMiD, der in Köln ein ambitioniertes Archiv zur Alltagsgeschichte der Migration aufgebaut und gesagt hat: Dafür brauchen wir ein Museum. Wir haben DOMiD mit dem Kunstverein Köln und der Universität Frankfurt/Main zusammengebracht, 80 Akteurinnen und Akteure waren das insgesamt. Und es hat gewirkt. 20 Jahre später haben die Stadt Köln und das Land Nordrhein-Westfalen zugesagt, ein eigenes Migrationsmuseum zu gründen. Wir sind ein zweites Mal mit dabei und fördern die experimentelle Entwicklungsphase, in der DOMiD testet, wie Teilhabe in einem »Haus der Einwanderungsgesellschaft« am besten gelingen kann. Das Thema bewegt uns sehr. Beispielsweise im Programm »360°«, in dem fast 40 Museen, Theater oder Bibliotheken in ganz Deutschland die Diversität ihrer jeweiligen Stadtgesellschaft in den Kulturinstitutionen sichtbar machen. Es ist höchste Zeit, dass dies endlich passiert!

Die Stiftung fördert nicht nur Anträge einzelner Künstlerinnen und Künstler, sondern hat sehr bald angefangen, eigene Programme zu entwickeln. Warum?

Völckers — Wir entwickeln die Programme immer im Dialog mit der Kunst- und Kulturszene. Ich bin überall unterwegs und mache, wenn man so sagen will, viele Kundenbesuche. Das A und O ist das genaue Hinhören. Wir versuchen zu verstehen, mit welchen Herausforderungen es die Kolleginnen und Kollegen im Kern zu tun haben und welches Förderprogramm am besten passt. Was die Institutionen und die freie Szene später künstlerisch daraus machen und wie sie es umsetzen, ob allein oder mit anderen, ist ihnen überlassen.

Haß — Wir folgen in Programm- und Haushaltsplanung dem geradezu visionären Ansatz unserer Satzung, die uns einerseits die Freiheit schenkt, andererseits die Verantwortung auferlegt, das Förderprofil der Kulturstiftung immer neu zu entwerfen. Dabei arbeiten wir zweigleisig und bieten eigenständige Förderprogramme genauso an wie die offene Projektförderung. Etwa zehn Millionen Euro sind pro Jahr für unsere allgemeine Projektförderung vorgesehen, in der uns Anträge und Projektideen aus allen Sparten und zu allen Themen erreichen. Hier reagieren wir allein auf das, was die Kulturszenen selbst aktuell entwickeln.

Das A und O ist das genaue Hinhören.

Werden Sie sich angesichts des Kriegs in der Ukraine auch mit der Frage beschäftigen, wie in einer Welt voller Konflikte Frieden im Inneren und zwischen Nationen gesichert werden kann, und welchen Beitrag die Kultur dazu zu leisten vermag?

Völckers — Kunst ist nicht dafür da, ganz schnell auf Krisen zu reagieren, nach dem Motto: Jetzt macht mal was gegen den Krieg. Auch hier ist es wichtig, unsere Netzwerke anzusprechen, genau hinzuhören und neben allem gut gemeinten Aktivismus vor allem langfristig zu helfen. Wir werden uns dabei darum bemühen, dass der kulturelle Austausch mit Künstlerinnen und Künstlern aus der Ukraine, aber auch mit solchen aus Russland, die mit dem Krieg nicht einverstanden sind, eine Zukunft hat.

Haß — Die Lage ändert sich im Moment sehr schnell und dramatisch. Wir werden schauen müssen, ob die Betroffenen einen Ort hier bei uns brauchen oder wo sie weiterarbeiten können, wenn der Krieg zu Ende ist. Erst einmal ist jetzt humanitäre und soziale Hilfe gefordert, dazu können wir als Kulturstiftung wenig beitragen.

Völckers — Wir haben in der Coronapandemie gelernt, was es bedeuten kann, in einer Krisenzeit zu fördern. Im Rahmen des Programms »Neustart Kultur« hat uns die Politik mit fast 60 Millionen Euro an Hilfsmitteln unterstützt. Auch hier haben wir gemeinsam mit den Institutionen und der freien Szene erst die Bedarfe geklärt, damit beides gelingt: Soforthilfe leisten und langfristig unterstützen. Nicht einfach bloß Projekte zum Thema Corona unterstützen, sondern mit Stipendien die freie Szene fördern oder die digitale Vermittlung in den Einrichtungen weiterentwickeln.

Aber könnten Sie nicht dennoch ein Programm dazu auflegen, wie dieser große Krieg und Konflikt auch das Leben bei uns und unsere Gesellschaft verändern wird?

Völckers — Das ist eine gute Frage. Natürlich werden wir das versuchen und hoffentlich etwas finden, das in dieser schwierigen Lage Bestand hat.

Haß — Diese internationale Perspektive ist ein Kern unserer Stiftung. Wir werden das jetzt noch einmal daraufhin schärfen, welche Auswirkungen der Krieg in der Ukraine auf den Kulturbereich hat. Im Übrigen brauchen wir das gar nicht stimulieren, weil sich unzählige Künstlerinnen und Künstler schon damit beschäftigen. Die Frage ist nun, wie können wir als Kulturstiftung auf diese Impulse reagieren, und mit welchem Förderangebot stärken wir den Austausch der Kunst- und Kulturszenen?

Die Ampelkoalition möchte, dass Ihre Stiftung besonders innovative Kultur fördert.

Völckers — Die Kulturstiftung des Bundes ist im Koalitionsvertrag als eine »Innovationstreiberin« bezeichnet worden. In Wirklichkeit treiben wir natürlich niemanden, weil die Neugierde und die Lust auf Veränderungen längst da sind. So kann Innovation in der klassischen Musik z. B. darin bestehen, dass junge Musikerinnen und Musiker ganz neu auf das Publikum zugehen und ihre Performances in einer Weise dynamisieren, die der übliche Orchesterbetrieb kaum zulässt. Innovation kann natürlich auch darin bestehen, die Auseinandersetzung mit bestimmten Themen im Fördergeschäft unumgänglich zu machen – etwa beim Thema Diversität oder bei ökologischer Nachhaltigkeit, wo wir den Klimaschutz nach ganz oben auf die Agenda schreiben.

Im Rahmen des Programms Zero sollen sich geförderte Projekte verpflichten, klimaneutral zu sein. Dürfen Orchester, Ensembles oder Ausstellungen dann nicht mehr reisen?

Haß — Wir orientieren uns in diesem Programm am Dreischritt Vermeiden – Reduzieren – Kompensieren. Selbstverständlich sollen Künstlerinnen und Künstler reisen, wenn sie das für nötig halten. Am Ende soll die Treibhausgas-Bilanz jedoch null sein. Bei diesem Lernprozess sind die Umwelteffekte aber nur eine Sache. Viel interessanter ist, was künstlerisch dabei herauskommt. Wir sind keine Umwelt-, sondern die Kulturstiftung des Bundes und wollen mit der Kunst- und Kulturszene herausfinden, was eine Ästhetik der Nachhaltigkeit auf der Bühne oder in einem Ausstellungsraum bedeuten kann.

Sie hören Ende des Jahres auf, Frau Völckers. Weil man gehen soll, wenn es am schönsten ist, oder weil Sie Ihre Aufgabe als erfüllt sehen?

Völckers — Ich wollte eigentlich nur fünf Jahre bleiben, aber da steckten wir noch mitten in der Aufbauarbeit. Dann kam der Neubau der Stiftung in Halle dazu. Und mit einem Mal sind 20 Jahre vorüber – eine Zeit, in der es nie langweilig wurde.

Die Stiftung hängt sehr stark an Ihnen als Person.

Völckers — Sie ist so strukturiert, dass eine Nachfolgerin oder ein Nachfolger andere Schwerpunkte setzen kann. Es gibt hier keine Erbhöfe.

Sollte die Nachfolge wieder eine Frau antreten?

Völckers — Nicht unbedingt. Ein Mann wäre möglicherweise auch keine schlechte Idee.

Haß — Es gibt neben der Geschlechtsidentität zahlreiche Diversitätsaspekte, die bei dieser Besetzung eine Rolle spielen können. Da aber in den vergangenen Monaten die Leitungen einiger Bundeskultureinrichtungen mit Männern besetzt wurden, halte ich es nicht für selbstverständlich, dass die Entscheidung für eine neue Künstlerische Direktion auf einen Mann fällt.

Hortensia Völckers ist seit der Gründung 2002 künstlerische Leiterin der Kulturstiftung des Bundes. Kirsten Haß ist seit 2020 Verwaltungsdirektorin der Stiftung. Ludwig Greven ist freier Publizist.

Umwandlung

Manja Schüle

Einen Trafo, dieses kleine, brummende Ding, mit dem Stromstärke umgewandelt wird, kennt jeder. Mindestens aus dem Physikunterricht. Doch auch die Kultur setzt auf Transformation, steht für Umwandlung. Wer, wenn nicht sie, die sich immer wieder neu erfindet, neu erfinden muss und als Begleiterin gesellschaftlichen Wandels unabdingbar ist?! Und so heißt folgerichtig ein Programm der Kulturstiftung des Bundes Trafo.

Die Kulturstiftung erweist sich seit ihrer Gründung im Jahr 2002 als Ort für Innovation in Kunst, Kultur und Kulturförderung. In ihren Projekten und Programmen ist sie Seismograph und Motor für hochaktuelle kultur- und gesellschaftspolitische Diskurse. Ob mit Tanzförderung, Digitalprogrammen – die spätestens in der Coronapandemie zur Orientierungsgröße wurden –, dem »Zero«-Programm als Beitrag zur Diskussion von Kultur und Klimawandel oder der Sensibilisierung für mehr Diversität in der Kulturlandschaft – immer wieder hat die Kulturstiftung neue Themen in Programme gegossen, Anstöße für Formate und die Förderung der Länder und Kommunen gegeben.

Das Trafo-Programm steht beispielhaft für diesen Kurs. Seit 2015 in zwei Förderrunden aufgelegt und bis 2024 mit mehr als 26 Millionen Euro ausgestattet, wurde das Programm bundesweit zum wegweisenden Instrument des kulturpolitischen Diskurses: Wie können sich Kultureinrichtungen mit der Gesellschaft wandeln oder die Transformationen mitgestalten? Das Programm brachte hier erstmals gezielt ländliche Regionen und kleinere Gemeinden ins Spiel. Im Zentrum stand – und steht – die Frage, welche konkreten Schritte die Kultureinrichtungen und ihr Umfeld durchlaufen sollten, um mit ihren Angeboten künftig auf breite Resonanz zu stoßen, kulturelle und gesellschaftliche Prozesse zu begleiten oder gar anzuschieben. Das Programm fördert in zehn deutschen Regionen ausgewählte Modellvorhaben – fachlich unterstützt und in etlichen Formaten und Veranstaltungen begleitet von der Kulturstiftung.

Eine der ersten vier Trafo-Modellregionen war der Oderbruch mit dem Oderbruch Museum Altranft. Gemeinsam mit dem Land und dem Landkreis Oder-Spree, aber auch vielen weiteren Partnerinnen und Partnern aus der Region gelang ein völliger Neustart des Museums. Mittlerweile ist das Haus mit seiner breiten Angebotsvielfalt ein Ankerpunkt für die kulturelle und gesellschaftliche Entwicklung der Region geworden. Regelmäßig greift das Museum in Jahresthemen regionale Arbeitsschwerpunkte und auch die Themen von Kulturland Brandenburg auf. Dass das Oderbruch im Jahr 2020 für das europäische Kulturerbe-Siegel nominiert wurde, spricht für sich: Hier hat die Trafo-Förderung den Rahmen dafür geschaffen, dass sich eine ganze Region aufgemacht hat, in einem breiten und beeindruckenden Beteiligungsprozess die eigene europäische Prägung aufzuzeigen und zu präsentieren.

Auch innovative Projektförderungen sind endlich. Für das Land Brandenburg haben wir, anschließend an das Trafo-Programm, mit den »Kulturellen Ankerpunkten« eine eigene mehrjährige Förderlinie für Projekte im ländlichen Raum entwickelt. Diese unmittelbar auf den Brandenburger Bedingungen zugeschnittene Förderung verfolgt das Ziel, innovativer Kultur im ländlichen Raum zur Entfaltung zu verhelfen – im Sinne ihrer Gestaltungskraft für den gesellschaftlichen Wandel. Wir brauchen die Regionen mit ihren Erfahrungen, Stärken und Bedarfen und wollen dazu beitragen, dass sich lebendige Kulturorte aus den Regionen heraus entwickeln und Akteurinnen und Akteure vernetzen. Mit dem Programm gehen wir bundesweit neue Wege: Statt kurzfristiger Projektförderungen garantieren wir eine Planungssicherheit über drei Jahre und statt kleiner Summen für Einzelprojekte stellen wir große Summen bereit, um Strukturen vor Ort zu erproben und zu stärken. Die großartigen Ankerpunkt-Projekte, die positiven Rückmeldungen und die große Unterstützung seitens der Kreise und Kommunen zeigen eindrucksvoll: Das Angebot der Vernetzung und der gezielten Entwicklung von Stärken, Schwerpunkten und Zukunftsmodellen ist passgenau auf die Bedarfe in den Regionen zugeschnitten und trifft den Nerv der Zeit.

Und auch hier arbeiten wir mit der Kulturstiftung des Bundes und dem Trafo-Team eng zusammen. Was in der Physik ein kleines Gerät vermag, sieht auf Kultur und Gesellschaft bezogen anders aus: Hier gelingt Wandel – oder eben Transformation – nur gemeinsam.

Manja Schüle ist seit 2019 Ministerin für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg.

AD-UF-078844

AD-OU-024351

Neue Wege im Schulterschluss gehen

Ulrike Groos

Keine andere Zeit befasst sich so mit Innovationskultur wie unsere Gegenwart. Innovation ist die Leitvokabel in allen gesellschaftlichen Bereichen wie auch insbesondere im kulturellen Bereich, sei es also in der Politik, Ökonomie, Ökologie, Design, Mode, Kunst. Was Innovation indes genau bedeutet, ist nur schwer zu fassen, denn es steckt viel dahinter. Ist es der Bruch mit dem Alten? Die forcierte Zäsur mit dem Etablierten, wie es einstmals die Avantgarde einforderte? Die Hinwendung zum Neuen? Zum aufregend Unerwarteten? »Wozu noch der Reim? Der erste, der – vor Jahrhunderten! – auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust war ein Genie, der tausendste (…) ein Kretin«, verkündete der Dichter und Dramatiker Arno Holz 1898. Unsere Erwartungen an Innovation werden von gemachten Erfahrungen geleitet, die es irgendwie hinter sich zu lassen gilt, den Blick immer nach vorne gerichtet. Es anders als die anderen machen. Die alten Pfade sind ausgetreten, neue Wege müssen eingeschlagen werden. Der proteische Begriff impliziert Herausforderung und Mut, denen man sich zu stellen hat, will man auffallen und überzeugen. Auch als Ausstellungsmacherin.

Ich weiß aus eigener Erfahrung, dass nur Ausstellungsprojekte, die sich virtuos und ambitioniert dieser Innovationskategorie stellen, auf finanzielle Förderung hoffen können. Zum einen, da ich von 2005 bis 2007 als Jurorin im Fachbeirat Allgemeine Projektförderung der Kulturstiftung des Bundes mitwirkte. Zwar war ich damals als Expertin für die bildende Kunst eingeladen, jedoch beurteilte ich gemeinsam mit den Kolleginnen und Kollegen aus den Sparten Theater, Musik, Film, Tanz, Literatur und Kulturwissenschaft sämtliche eingegangenen Anträge. Für jeden von uns war dies nicht nur ein respektvoller und anregender Austausch, der neugierig auf die weitsichtigen Ansprüche und unkonventionellen Methoden der anderen Disziplinen machte. Die gemeinsamen Diskussionen waren vor allem bereichernd und lenkten den Blick über das eigene Fachgebiet hinaus.

Zum anderen wurden Ausstellungen und Programme des Kunstmuseums Stuttgart vor und nach meiner Jurorentätigkeit von der Kulturstiftung des Bundes gefördert. Innovation war und ist dabei für uns im Museum Motivation, ein Thema weit über die Grenzen des Präsentationsrahmens hinaus zu denken, um das Einzigartige einer Idee mit Präzision und Überzeugungskraft zu modellieren. Die Kulturstiftung des Bundes hat in der Vergangenheit bereits mehrere Male diesen innovativen Funken in unseren Ausstellungskonzepten gesehen, und deren Realisierung erst möglich gemacht. So förderte sie etwa 2015 unser groß angelegtes Ausstellungsprojekt zu den ästhetischen Wechselbeziehungen zwischen Jazz und Kunst »I Got Rhythm. Kunst und Jazz seit 1920«, das, wie Hortensia Völkers in ihrem Grußwort im Katalog schrieb, »einen neuen Blick auf die transatlantische Musik- und Kunstproduktion der letzten einhundert Jahre wirft«.

Zwei weitere Ausstellungskonzepte fanden ebenfalls den Zuspruch der jeweiligen Auswahljury. Die Ausstellung »Ekstase« (2018/2019) gab anhand von rund 230 Kunstwerken einen Einblick in die Entwicklungsgeschichte der Ekstase, indem sie unterschiedliche spirituelle, politische, psychologische, soziale, sexuelle und ästhetische Implikationen von Euphorie- und Rauschzuständen zwischen Askese und Exzess beleuchtete. Ekstase ist eines der ältesten und erstaunlichsten anthropologisch universellen Phänomene, dessen Bewertung sich kontinuierlich verändert und erweitert. Das spiegelt sich auch in der künstlerischen Beschäftigung mit diesem Ausnahmezustand wider. Die inhaltliche und kulturelle Vielfalt der Exponate ließ uns auf eine Förderung durch die Kulturstiftung hoffen, da wir um deren Offenheit für ungewöhnliche Themen, transkulturelle und -disziplinäre Projekte sowie komplexe Ausstellungsvorhaben wussten. Die Unterstützung ermöglichte nicht nur die geplanten Werke im Kunstmuseum zu präsentieren, sondern auch ein umfangreiches Begleit- und Veranstaltungsprogramm umzusetzen. Wir kooperierten mit 16 Stuttgarter (Kultur-)Institutionen – und konnten z. B. eine »Lange Nacht der Ekstase« im Literaturhaus Stuttgart feiern, mit dem Choreografen Louis Stiens vom Stuttgarter Ballett rauschhafte Tanzerfahrungen machen, gemeinsam mit der Drogenberatungsstelle release Stuttgart e. V. verschiedene Formate entwickeln oder mit dem brasilianischen Künstler Ayrson Heráclito ein Reinigungsritual nacherleben, das an Candomblé-Zeremonien angelehnt war. Die Ausstellung öffnete den Blick auf den ambivalenten Zustand des Außer-sich-Seins weit über die Grenzen der bildenden Kunst hinweg – und kam damit einem wichtigen Förderprofil der Stiftung nach.

Im Fall der Ausstellung »zwischen system & intuition: Konkrete Künstlerinnen« (2021), welche erstmals eine Gruppe konkreter Künstlerinnen vorstellte, ermöglichte die Förderung der Kulturstiftung, von den zwölf ausgewählten Künstlerinnen repräsentative Werke aus verschiedenen europäischen Ländern zu versammeln. Zudem gestattete sie uns, einen Mediaguide zu entwickeln, der den soziologischen Ansatz, nämlich die Bedingungen und teilweise widrigen Umstände, unter denen die Frauen ihre künstlerischen Vorstellungen realisierten, auf niederschwellige Weise dem Publikum nahebrachte. Zu dem interdisziplinären Flechtwerk der Ausstellung gehörte auch eine Zusammenarbeit mit dem ZADIK, dem Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung in Köln, die sich den bis dato nicht berücksichtigten Leistungen der mit den Künstlerinnen in Verbindung stehenden Galeristinnen widmete. Die Ergebnisse eines Seminars und eines international ausgerichteten Symposions sind in einen Blog eingeflossen, der seitdem öffentlichkeitswirksame Grundlage der weiteren Arbeit im ZADIK ist.

Nicht erst seit gestern wird Innovation gerne in einem Atemzug mit der Digitalisierung genannt. Auch in diesem Bereich ist die Kulturstiftung mit ihrem Förderprogramm »Fonds Digital« eine wichtige Partnerin an der Seite des Kunstmuseums – und der Kunsthalle Mannheim, mit der wir momentan im Schulterschluss ein Projekt zu digitalen Ästhetiken und experimentellen Ausdrucksformen realisieren.

Ulrike Groos ist Direktorin des Kunstmuseums Stuttgart.

Die Menschen im Blick

Ana-Marija Cvitic

Zu dem immanenten Wesenskern eines Jubiläums gehören immer zwei Seiten: Die wohlverdiente Revue und Evaluation der Erfolgskriterien sowie der (selbstkritische) Blick nach vorne, flankiert von der Frage, ob ein »weiter so« auch in Zukunft noch gut genug sein wird.

Zugegebenermaßen, viele von uns – vor allem im Kultursektor – erliegen zurzeit angesichts von geopolitischen, digitalisierungs- und klimabedingten Disruptionen einer verständlichen Zukunftsmüdigkeit. Wie schön es doch wäre, wenn ein »weiter so« tatsächlich auch »Weiterentwicklung« implizieren würde. Kulturförderung ist aber ein gesamtpolitisches Gestaltungsfeld und muss daher stets von einem kritischen Diskurs begleitet werden, um nicht auf einen inhaltsleeren Verwaltungsformalismus reduziert zu werden.

Das 20. Jubiläum der Kulturstiftung des Bundes soll daher hier zum Anlass genommen, um gemeinsam zu reflektieren, wie eine »nachhaltige« Förderarchitektur in der Kulturpolitik aussehen könnte.

Kulturpolitische Nachhaltigkeit als zukunftsweisende Langlebigkeit von Kulturprojekten

Kulturelle Aktivitäten von zivilgesellschaftlichen Akteuren haben eine gesellschaftstragende, soziale Konstante: Dort wo sich eine politische Gemeinschaft formt, gibt es immer auch eine Kultur. Indem der Gesetzgeber zuständigen Behörden – wie der Kulturstiftung des Bundes – den Gesetzesauftrag erteilt, bestimmte kulturelle Aktivitäten der Zivilgesellschaft zu fördern, erkennt er den Wert von Kultur an. Folglich sind also nicht nur die zuständigen Behörden, sondern auch der Gesetzgeber am Zug, aktuelle kulturpolitische Herausforderungen zu erkennen und diese wirksam im Gesetzestext zu berücksichtigen.

Geht es dabei um die Frage nach Nachhaltigkeit im Kultursektor, wird sie meist als betriebsökologische Verschränkung zwischen Klimaschutz und materieller Ressourcenschonung verstanden. Gleichzeitig übersieht man mit dieser recht starren Definition eine wertvolle, nämlich die wertvollste, Ressource im Kultursektor: Die immaterielle »Ressource Mensch«, dessen soziökonomischen Bedürfnisse, vor allem in der freien Szene, in der jetzigen kulturpolitischen Förderstruktur als nachrangig eingestuft werden. Das hat in der Regel seine kulturfördergesetzliche Ursache, weil Förderungen entweder als Teil- oder Fehlbedarfsfinanzierung und nur in seltenen Fällen als Vollfinanzierung konzipiert sind.

Aber wie nachhaltig kann der Kultursektor sein, wenn sich seine Akteurinnen und Akteure jährlich oder zweijährlich von einer befristeten Projektförderung zur nächsten hangeln müssen und ununterbrochen um ihr kreatives Überleben bangen? Die Publizistin und Kuratorin Adrienne Goehler beschreibt dieses Prinzip des »höher, schneller, weiter, größer, mehr« der befristeten Kulturförderung in der Kultur Agenda 2030 so: »Künstlerische Institutionen und das einzelne künstlerische Leben, das – so nicht fest angestellt oder verbeamtet, – befinden sich in einem beschleunigten Projekt-Antragswahn, der seit Pandemiebeginn noch an Fahrt aufgenommen hat«. Denn, so Goehler weiter, »nie floss mehr Geld aus dem staatlichen Füllhorn, das aber nur in größter Hast und nur von denen, die das System besonders gut durchblickten, abgerufen werden konnte«.

Das derzeitige Kulturfördersystem ist daher weder nachhaltig noch inklusiv, denn es erlaubt auch keine schaffensfreien »Zwischenräume« wie Schwangerschaft oder Weiterbildungs-Sabbaticals. Thomas Schmidt, Professor für Theater- und Orchestermanagement an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main, trifft es auf den Punkt: »Das jetzige Kulturfördersystem ist Alters-, Krankheits- und Familien-avers und dient viel eher der Förderung junger, vielarbeitender Künstler:innen, die sich noch komplett ihrer künstlerischen Arbeit verschreiben können und so schnell in die Selbstausbeutung getrieben werden.«

Im Zuge der Coronadiskussionen um einen »Neustart Kultur« und den »New Cultural Deal« auf europapolitischer Ebene, ist daher klar geworden, dass die soziale Lage in den staatlichen Förderkonzeptionen mindestens ebenso dringend aufgegriffen werden muss, wie künstlerisch-strukturelle Aspekte, wenn über die nachhaltige Verbesserung der Fördermechanismen nachgedacht wird.

Zukunftsorientierte Förderstrukturen erlauben zyklisches und anti-zyklisches Denken

Kulturförderung, wie sie der Gesetzgeber ursprünglich erdachte, sollte aber nicht primär eine kurzfristige Fehl-

betragsfinanzierung sein. Kulturförderung sollte eine Absicherung der kulturellen Teilhabe durch kulturelle Bildung sein, eine Investition in nachhaltige kulturelle Entwicklungen. Um das umzusetzen, muss eine nachhaltige Förderarchitektur daher auch längerfristig angelegte Förderinstrumente für Private beinhalten. Ein konkretes Beispiel dafür bietet die Stadt München: In dem Experiment der »produktionsunabhängigen Förderung« geht sie zyklisch vor. Diese Förderung wird nach erfolgreicher Projektbeendigung über den Zeitraum von drei Jahren dezidiert für die weitere Professionalisierung von Gruppen oder Einzelkünstlerinnen und Künstler eingesetzt. Sie finanziert so die Netzwerkerweiterung, einen professionellen Kommunikationsauftritt wie eine Webseite sowie Zeit und Ressourcen für weiterreichende Recherche. Solche Förderformen erlauben den Aufbau einer kontinuierlichen Künstlerbiografie und stellen eine Abkehr von kurzlebiger Projektförderung und Dauerproduktion dar. Zudem ist es auf diese Weise leichter, weitere Gelder für Projekte oder Recherchen zu akquirieren, wovon sowohl die Akteure selbst als auch die Kultur vor Ort profitieren.

Wieso also nicht bei erfolgreichem Projektabschluss Vertrauen und Stabilität schaffen, indem man nach einer Zwei-Jahres-Phase auf eine drei- oder fünfjährige Förderphase übergeht?

Natürlich ist das Verhältnis von Förderungsarten entscheidend, um verschiedene, teilweise auseinanderstrebende kulturpolitische Ziele zu realisieren, etwa Dynamik und Nachhaltigkeit, Innovation und Bewahrung. Es ist dennoch an der Zeit über Nachhaltigkeit der Kulturförderung nachzudenken und projektunabhängige Jahresförderungen, mehrjährige Förderverträge sowie Investitionsförderungen auch für Individuen möglich zu machen. Sie ermöglicht Innovation, Planungssicherheit und Entfaltung für bereits bestehende kulturelle Aktivitäten – verstanden als allokationspolitische Nachhaltigkeit.

Kulturförderung sollte eine Absicherung der kulturellen Teilhabe durch kulturelle Bildung sein.

Ana-Marija Cvitic ist Gründerin und freiberufliche Chefredakteurin des europäischen Kulturmagazins »Béton Bleu Magazine« und arbeitet als Strategy Officer bei ENHANCE — European Universities of Technology Alliance.

AD-FE-028781

Wir brauchen eine Chance

Lisa Pauline Wagner

Trotzdem« war das euphemistische Motto meiner Regie-Abschluss-Klasse, als wir mitten im härtesten Lockdown der Pandemie unsere Abschlussinszenierungen über die Bühne brachten. Ein Moment, der für gewöhnlich das Ende des Studiums und den Anfang des Berufslebens in der Theaterregie markiert. Die Erwartungen an diesen Abend sind immer hoch: Hoffentlich sitzt jemand im Publikum, ein Dramaturg, eine Intendantin, jemand der oder die einen Job zu vergeben hat. Jemand der oder die einen Kontakt herstellen kann zu jemandem, der einen Job zu vergeben hat. Und wenn keinen Job, dann vielleicht ein Stipendium oder eine Festival-Einladung, die Möglichkeit auf ein Gastspiel. Unsere Abschlüsse im Januar 2021 waren jedoch Geisterpremieren ohne Publikum.

Abgesehen davon zu hoffen, dass jemand aus dem Stadttheater kommt und dir einen Job anbietet, gibt es für uns, die junge Regie, noch die Optionen in der Freien Szene. In meinem Studium habe ich nahezu nichts über das Schreiben von Förderanträgen gelernt. Dabei ist die Idee, dass man sich zwischen Stadttheater und Freier Szene entscheiden muss oder kann, meiner Meinung nach eine Illusion.

Ein Blick in die Vergangenheit: Im Jahr 2014, drei Jahre vor meinem Studium, habe ich ein Theaterensemble gegründet und als freie Choreografin und Regisseurin gearbeitet. Ich kam allerdings zunehmend in einen Trott aus: Projekte beantragen, Projekte durchführen, Projekte abrechnen – und fühlte mich in der Freien Szene sehr unfrei. Ich beschloss, mich für ein Regie-Studium zu bewerben, das mir hoffentlich dabei helfen würde, das Verhältnis von organisatorischem Aufwand und künstlerischer Tätigkeit in ein auskömmliches Maß zu bringen. Bei meiner 16. Bewerbung wurde ich angenommen, und ich war damit für vier Jahre mehr oder weniger abgesichert.

Jetzt, nach meinem Abschluss, bin ich wieder da, wo ich 2014 war: im sogenannten Förderdschungel der Freien Szene. Hier kenne ich mich zum Glück aus und im Vergleich zu damals, vor meinem Studium, habe ich jetzt Zugang zu Förderungen, zu denen ich vorher nicht qualifiziert war. Ein Beispiel: Für viele Förderprogramme des Fonds Darstellende Künste braucht man einen Nachweis über mehrjährige künstlerische Tätigkeit, einen Nachweis der Künstlersozialkasse oder einen künstlerischen Hochschulabschluss. Eine garantierte Förderzusage gibt es allerdings nie.

Viele Förderungen sprechen davon, den Nachwuchs fördern zu wollen. Aber die Bandbreite an jungen Menschen, die Kunst machen und überleben wollen, ist groß. An welchem Punkt ihrer – vielleicht noch nicht vorhandenen – Karriere wollen sie die Menschen abholen?

Zu Beginn unseres Ensembles saßen wir in langen Runden zusammen und dachten uns gemeinsam Projekte aus, schrieben Portfolios und recherchierten Förderungen im Internet, die zu uns passen könnten. Doch das konnte sich schon bald niemand mehr von uns leisten. Stattdessen recherchieren wir nun zuerst die Förderungen, lesen Newsletter von Stiftungen und Häusern – und wenn die Summe in Ordnung ist, die Ausschreibung verständlich und die Deadline schaffbar, dann denken wir uns ein Projekt aus, das passt. Mit dem unbezahlten Arbeitsaufwand von Recherchieren und Antrag schreiben beginnt die Selbstausbeutung. Mit der Unsicherheit über die Bewilligung beginnt die Existenzangst.

Ich nehme die Kulturstiftung des Bundes (KSB) als eine Stiftung wahr, die sich eher an etablierte Künstlerinnen und Künstler richtet und nicht an Studierende oder solche, die gerade abgeschlossen haben, da diese oft unbekannte Kunstschaffende, ohne Reputation oder Kontakte, sind. Für den Doppelpass, Tanzkongress oder Theatertreffen, bedarf es einer Einladung, einer Nominierung oder eines Spielstättennachweises. Die Vergabe- und Einladungsprozesse verlaufen intransparent und dadurch schwer zugänglich. Das Theatertreffen der Jugend hingegen endet bei 21 Jahren. Dazwischen entsteht eine Förderlücke. Auch die allgemeine Projektförderung der KSB ist ohne eine Organisation oder Institution im Rücken nicht zugänglich. Allein die mindestens zu beantragende Summe von 50.000 Euro ist für junge Kunstschaffende nicht zu verwalten.

Es gibt eine Handvoll Festivals für junge Regie: Fast Forward, Körber Studio, Radikal Jung, um ein paar zu nennen. Diese sind extrem wichtige Plattformen, und es braucht mehr davon, denn: Beim Körber Studio wird jedes Jahr eine Person pro Hochschule ausgewählt. An meiner Hochschule studieren zwischen sechs und zehn Regiestudierende pro Jahrgang. Für bis zu 90 Prozent der Absolventinnen und Absolventen meiner Hochschule fällt diese Plattform also weg. Beim Fast Forward konkurrieren Hochschulabschlüsse mit Produktionen von Regisseurinnen und Regisseuren, die sich auch mit ihrer ersten bis fünften professionellen Arbeit bewerben können. Beim Radikal Jung gibt es gar kein Bewerbungsverfahren, »die Jury des Festivals lädt jedes Jahr junge Talente im Bereich der Theaterregie ein, die sich mit ihren Arbeiten in der deutschen und europäischen Theaterlandschaft hervorgetan haben«, heißt es auf der Website.

Was wir jungen Kunstschaffenden, vor allem wir als Coronajahrgang, in diesen Zeiten besonders brauchen, ist Sichtbarkeit. Wir haben Ideen, wir haben Konzepte, wir haben fertig ausgearbeitete Stücke, die wir der Öffentlichkeit zeigen möchten. Wir haben Zeit. Wir haben Lust. Aber wir haben keine Bühnen und keine Reichweite. Nach all den Jahren Arbeit und Studium haben wir nicht mal eine Chance, uns zu zeigen. Wir brauchen Plattformen, Sichtbarkeit, Jobs und Presse. Bezahlte Jobs und niedrigschwellige Förderungen. Wir brauchen, dass die etablierten Häuser und Institutionen sich uns öffnen, während die Türen der Hochschule sich langsam hinter uns schließen.

Lisa Pauline Wagner ist Absolventin der Hochschule für Musik und Theater Hamburg und arbeitet als freischaffende Regisseurin, Autorin und Choreografin.

AD-NE-044012

Geschichten erzählen

Maurin Dietrich

Ich weiß es noch, als wäre es gestern gewesen, als ich die Nachricht für die Zusage der Kulturstiftung des Bundes bekam. Es war auf einer meiner unzähligen Bahnfahrten zwischen Berlin und München. Im Bahnbistro sitzend, rief ich mit schlechter Verbindung meine Kuratorin am Kunstverein, Gloria Hasnay, an und brüllte euphorisch ins Telefon, dass wir jetzt endlich loslegen könnten. Und das taten wir dann auch. Es war nicht der erste Antrag, den ich bei der Kulturstiftung eingereicht oder bewilligt bekommen hatte, aber was diesen Moment so besonders machte, war, dass es sich um den ersten Antrag handelte, den ich als neu berufene Direktorin am Kunstverein München zugesagt bekommen hatte. Bis dahin hatte ich die KSB-Anträge als Assistenzkuratorin des KW – Institute for Contemporary Art in Berlin gestellt und hatte die Stiftung vor allem mit Förderzusammenhängen für große Institutionen und Museen assoziiert. Das wir nun als kleines neues Team an einem Kunstverein mit diesen Ressourcen ein Projekt beginnen konnten, fühlte sich an wie ein kühner wilder Traum. Außerdem war das Projekt »Not Working – Künstlerische Produktion und soziale Klasse«, für das wir den Antrag geschrieben hatten, ein so umfassendes Projekt, dessen Umsetzung ohne die finanzielle Unterstützung, die weit über das verfügbare reguläre Budget des Kunstvereins hinausging, absolut undenkbar gewesen wäre.

Im September 2020 eröffneten wir dann endlich nach intensiver Recherche und Vorbereitungszeit das Projekt »Not Working«, welches mehr als 50 internationale Künstlerinnen, Theoretiker und Autorinnen zusammebrachte, die in ihrer Praxis die gegenseitige Bedingtheit von künstlerischer Produktion und sozialer Klasse verhandelten. Jede Form, so die These der Ausstellung, auch die künstlerische, ist Terrain für die Verhandlung von Klassenverhältnissen. Formensprache ist dabei immer auch lesbar in Bezug auf Privilegien und ökonomische Zusammenhänge, die bestimmten Materialien, inhaltlichen Auseinandersetzungen und (Re-)Präsentationsmodi eingeschrieben sind und sie durchziehen. Das Projekt umfasste neben der Ausstellung ein wöchentliches Veranstaltungs- und Filmprogramm sowie eine Publikation und bot den Beteiligten einen Raum, um komplexe Strukturen und Verschärfung sozialer Ungleichheiten – besonders deutlich geworden im Zusammenhang mit der Pandemie – zu verhandeln.

Die Unterstützung der KSB für genau das Projekt war damals auch deshalb so essenziell, weil wir so allen Beteiligten angemessene Honorare zahlen konnten. Somit war es uns möglich, den Klassenbegriff zu verhandeln, ohne dabei – wie sonst so oft im Kulturbetrieb – die ökonomischen Disparitäten und Ungleichheiten unbeholfen zu reproduzieren. Obwohl wir in der verhältnismäßig kleinen Struktur eines Kunstvereins arbeiteten, ermöglichte uns damals die Unterstützung, das Projekt sehr weit und frei zu denken.

Und, ermutigt durch Gespräche mit Hortensia Völckers und ihrem wundervollen Team, bewarben wir uns ein halbes Jahr später direkt wieder. Das neue Projekt war und ist eine Mammutaufgabe, da wir vorhaben, uns über zwei Jahre anhand des wiederum 200 Jahre umspannenden Archivs des Kunstvereins München mit Fragen der Wissensproduktion und Geschichtsschreibung zu befassen. Mit dem zweijährigen Veranstaltungs-, Ausstellungs- und Diskursprogramm unter dem Titel »The Stories We Tell Ourselves« möchten wir ausgehend von der eigenen Institutionsgeschichte nach Möglichkeiten und Begrenzungen von Narrationen fragen. International orientiert, mit Blick auf den lokalen Kontext, entwirft »The Stories We Tell Ourselves« ein vielschichtiges und kritisches Programm, bei dem in unterschiedlichsten Formaten wie wissenschaftlichen Recherchen, Vorträgen, Symposien und der Summer School ein vitaler und streitbarer Ort der Auseinandersetzung und Vermittlung zeitgenössischer Kunst entsteht. Um die Logik der Repräsentation zu durchbrechen, verhandelt der Kunstverein München seine Geschichte auf lebendige Weise durch die Linse des Archivs und nutzt das Archiv als Modus, um die historische wie aktuelle Verfasstheit der Institution zu beleuchten.

Ich erinnere mich oft zurück an den Moment, an dem wir beglückt und total erschöpft nach vier Tagen Summer School vor dem Kunstverein zusammenstanden. Die Summer School im August letzten Jahres war Teil des Antrags und lud über 50 Studierende, Künstlerinnen und Künstler sowie Lehrende ein, die zwischen zwei Ausstellungen leeren Räumlichkeiten für gemeinsame Formen von Wissensproduktion zu nutzen. Diese waren dezidiert kollektiv angelegt und brachten in vier Arbeitsgruppen jeweils einen lokalen und einen internationalen Gast in Kontakt und engen Austausch mit jeweils 10 Teilnehmenden. Tagsüber fokussierten sich die Gruppen auf gegenseitige Forschungs- und Lernprozesse, die auch Feldforschung im sozialen, kulturellen und historischen Kontext von München beinhalten. Abends wurden ihre Ergebnisse in verschiedensten öffentlichen Formaten präsentiert. Es waren wunderbare, fragile und spannende Tage, in denen wir unser Archiv öffneten und gemeinsam befragten, wie Narration gestaltet wird, wer dort vergessen oder in Geschichten marginalisiert wird.

Als wir am Ende dieser vier Tage zusammenkamen und es langsam Abend wurde, realisierten wir, wie wild dieses Experiment war: Gastgeberinnen für so viele internationale Teilnehmende in Pandemiezeiten zu sein und sich außerdem dem zu öffnen, was wir nicht wissen, und die Leute einzuladen, gemeinsam mit uns darüber nachzudenken, wie die Institution aufgebaut ist.

Im Gespräch mit einer Teilnehmerin an diesem Abend sprach ich darüber, das für mich die letzten Tage irgendwie auch utopischen Charakter hätten – zusammen zu sein und in der räumlichen Nähe eine Gemeinschaft zu erfahren, aber auch jenseits von unmittelbarem Zeitdruck oder Ideen von Produktivität zu arbeiten. Sie lachte mich an und sagte, dass es ja so utopisch nicht wäre, weil wir es ja gerade – die letzten vier Tage lang – gemacht hätten.

Vielleicht steht dieser Moment fast sinnbildlich für die Kraft, die die Unterstützung der Kulturstiftung des Bundes für mich, mein Team und den Kunstverein hat: etwas, das sich anfangs beinahe utopisch anfühlt, nicht nur denkbar, sondern auch umsetzbar zu machen. Und es uns erlaubt jenseits von herkömmlichen Ideen von unmittelbarer Sichtbarkeit, Budgetdruck und konventionellen Zeitplänen, Projekte nicht nur zu erträumen, sondern auch in die Welt zu bringen.

Maurin Dietrich ist Direktorin des Kunstvereins München.

Stärkung der deutsch-polnischen Kulturbeziehung

Stefanie Peter

Mit dem Ziel, für einen bestimmten Zeitraum andere Formen des kulturellen Austausches zwischen Ländern zu erproben, initiierte die Kulturstiftung des Bundes 2003 ein Programm, das 2004 unter dem Namen »Büro Kopernikus. Deutsch-Polnische Kulturprojekte« an die Öffentlichkeit ging. Der Ansatz war neu: Ein Gremium, dem Vertreterinnen und Vertreter unterschiedlicher Kultursparten aus Deutschland und Polen angehörten, sondierte die etablierten bilateralen Kulturbeziehungen und leitete Defizite und Erwartungen ab, auf deren Basis dann gemeinsam mit der künstlerischen Leitung das Programm entwickelt wurde. In diesem Prozess sollten sich längerfristige Arbeitsbeziehungen zwischen Kulturschaffenden beider Länder entwickeln und vor allem auch Akteure einbezogen werden, die jenseits der Hauptstädte und gewissermaßen »unter dem Radar« des hochoffiziellen Kulturaustauschs agierten. Menschen, die andere Visionen und Utopien in die künstlerische Praxis einschleusen, neue ästhetische Ausdrucksformen suchen. Viele deutsche Kulturinstitutionen und Künstler hatten so erstmals die Gelegenheit, mit polnischen Kollegen zusammenzuarbeiten. Es ging vor allem darum, dem aktuellen polnischen Kulturleben und der rasanten gesellschaftlichen Entwicklung Rechnung zu tragen und der jüngeren Generation von Kulturleuten, die in den 1980er Jahren geboren wurden und für die der Kalte Krieg und die Solidarność-Zeit Geschichte waren, ein Forum zu bieten. Viele von ihnen dachten international, waren bestens informiert über die neuesten Kunstszenen, sprachen gut Englisch oder Deutsch. Und so hatten die Themen, die in den deutsch-polnischen Projekten gemeinsam formuliert wurden, oft eine gesamteuropäische Perspektive. Die Jahre von »Büro Kopernikus«, 2004 bis 2006, waren Kulminationsjahre in den deutsch-polnischen Beziehungen: Es gab den EU-Beitritt Polens und das Deutsch-Polnische Jahr, der polnische Papst starb, sein Nachfolger war ein Deutscher, die Diskussionen um die Vertriebenenausstellung in Berlin, die sogenannte »Kartoffelaffäre«, das Geständnis von Günter Grass. Solche Ereignisse und Debatten strahlten auch auf das kulturelle Feld ab, wurden in den Projekten aufgegriffen und kommentiert.

Die Projekte trugen fantasievolle Namen wie »Skarbek«, »Industriestadtfuturismus«, »1,2,3 Avant-Gardes« oder »Elektropopklub« und fanden eher an den Nebenstrecken des Berlin-Warszawa-Express statt. In Danzig wurde ein architekturgeschichtliches Projekt namens »Unwanted Heritage« realisiert, das gegen das verbreitete Hansestadt-Image vorging, indem es sich mit der vergessenen Moderne der Stadt auseinandersetzte. »Radio Copernicus« sendete im Jahr 2005 abwechselnd aus deutschen und polnischen Städten wie Stralsund oder Wrocław – grenzüberschreitend in deutscher, polnischer und englischer Sprache. In Bytom, dem früheren Beuthen, im ehemaligen Industrierevier Oberschlesien, wurde eine faszinierende Elektromusikszene entdeckt. Und was die Nachnutzung postindustrieller Räume anging, konnten deutsche Partner kritisch ihre Erfahrungen aus dem Ruhrgebiet einbringen.

In der Form des Kulturaustausches, für die »Büro Kopernikus« stand, steckte viel Arbeit, doch es wurden Freiräume ermöglicht, in denen Künstler entscheiden konnten, wer sich wie begegnen soll. Das Risiko dabei ist, dass es die Projekte nicht schaffen, in die Institutionen hineinzuwachsen. Manche Kooperationen haben sich zu tragfähigen Beziehungen entwickelt. Andere blieben ephemer, situativ und als großartige Momente in Erinnerung.

Stefanie Peter ist Programmleiterin der Region Südosteuropa am Goethe-Institut Athen.

AD-NE-038144

AD-SI-077773

Ein hochinteressantes Experiment

Manuel Gogos

In den Jahren 2001 und 2002 war in kulturpolitischen Kreisen ein deutschlandweites Migrationsmuseum mit Standort in Köln im Gespräch. Der damalige Kulturstaatsminister Julian Nida-Rümelin vertrat indes die Auffassung, statt eines festen Hauses der Einwanderung würde ein groß angelegtes, temporäres Ausstellungsprojekt zur Migration der »Unbehaustheit« des Themas besser gerecht.

So nahm im April 2002 Hortensia Völckers, künstlerische Direktorin der eben erst gegründeten Kulturstiftung des Bundes, Kontakt zu der Kölner Migrantenselbstorganisation DOMiD auf. 1990 hatten die aus der Türkei stammenden Pionierinnen und Pioniere dieses »Dokumentationszentrums und Museums über die Migration in Deutschland e.V.« damit begonnen, vielfältigste alltagskulturelle Objekte aus der Ära der sogenannten »Gastarbeit« in einer Garage in Essen zusammenzutragen. Nach dem ersten großen Ausstellungsprojekt »Fremde Heimat«, das DOMiD 1998 gemeinsam mit dem Ruhrlandmuseum in Essen entwickelte, hatte dessen Leiter Ulrich Borsdorf das DOMiD als »materielles Gedächtnis der Einwanderer« beschrieben, und auch die Kulturstiftung des Bundes zeigte sich nun überzeugt: DOMiDs sozialhistorische Sammlung war ein Schatz, der geborgen werden wollte; ein Fundus aus unerzählten Geschichten, die erzählt gehörten. Für eine Gesellschaft, die sich auch als Erzählgemeinschaft begreift, war dieses multiperspektivische, vielstimmige Storytelling von immensem, ja, identitätsstiftendem Wert.

Entsprechend machte sich Hortensia Völckers ans Werk, das angedachte Ausstellungsprojekt mit DOMiD als Herzstück zu realisieren. Bis dato waren sozialhistorische Migrationsausstellungen dessen Markenkern. Das nun initiierte »Projekt Migration« sollte diesen Repräsentationsgestus aber innovativ durchbrechen. Mit diesem Ziel lud die Kulturstiftung neben DOMiD noch drei weitere Institutionen ein, über die drei Jahre der Projektdauer hinweg zusammenzuarbeiten: Während der Kölnische Kunstverein als Projektträger fungierte und künstlerisch in das Feld intervenieren sollte, war das Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie in Frankfurt für den diskurstheoretischen Rahmen verantwortlich, das Institut für Theorie und Kunst der Gestaltung Zürich sollte das Ausstellungsdisplay entwerfen. Gerade die Verschiedenheit dieser Zugänge – historisch, kulturanthropologisch und künstlerisch – würde, so die Hoffnung der Kulturstiftung, das Thema Migration auf eine ganz neue Weise konturieren und unvorhergesehene Bilder für dieses politisch so hart umkämpfte Diskursfeld entwerfen.

Regina Römhild vom Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie betonte damals den experimentellen Charakter des Projekts und beschrieb das Team als ein Laboratorium, in dem sich auch gesamtgesellschaftliche Verhältnisse widerspiegelten: »Für mich ist die Form der Zusammenarbeit und die Zusammensetzung unserer Arbeitsteams ein hochinteressantes Experiment: Wir sitzen als WissenschaftlerInnen und Kunst- und KulturproduzentInnen, als MigrantInnen und als politisch Engagierte an einem Tisch. Wir sind in dieser Zusammensetzung selbst ein Mikrokosmos der Einwanderungsgesellschaft. Daher erscheint mir unsere Arbeitsweise als programmatisches, zukunftsweisendes Experiment. Wir führen hier viele Diskussionen, die eigentlich in der Gesellschaft geführt werden sollten. Und die Konflikte, in die wir damit geraten, sind keine anderen als die, die ganz generell noch unbearbeitet auf der Tagesordnung einer praktizierten Einwanderungsgesellschaft stehen.«

Teil dieses höchstgeförderten Initiativ-Projekts der Kulturstiftung des Bundes zu sein, bedeutete für den Migranten-Verein einen großen Durchbruch. Endlich würde man mit seiner Vision einer viel(ge-)schichtigen Erinnerungskultur in der Einwanderungsgesellschaft Gehör finden und, womöglich, Aufsehen erregen. Zugleich wollte sich DOMiD in diesem Spiel aus Fördermitteln und großen Partnerinstitutionen nicht vereinnahmen lassen. Für das Archiv war die Frage der kuratorischen Gleichberechtigung »auf Augenhöhe« entscheidend: Wer sprach? Für wen? Wer traf die Entscheidungen?

Für das Archiv war die Frage der kuratorischen Gleichberechtigung »auf Augenhöhe« entscheidend.

Die Spannungen zwischen den Projektbeteiligten des »Projekts Migration« erwiesen sich im Prozessverlauf von 2002 bis 2006 als höchst kreativ. Das von der Kulturstiftung des Bundes forcierte Wagnis der Interdisziplinarität hat zu einem echten Quantensprung geführt: Das »Projekt Migration« entwickelte eine beachtliche Strahlkraft. Fast erratisch ragte es damals aus der Ausstellungslandschaft Deutschlands heraus. Unter dem Eindruck dieses Projekts konnte Einwanderung zukünftig anders gesehen, gedacht und gedeutet werden. Für die Musealisierung der Migration in Deutschland hatte das durchaus nachhaltige Effekte, hinter die heute nicht mehr zurückgegangen werden kann.

Für DOMiD selbst eröffneten sich mit dem Projekt auch sammlungstechnisch ganz neue Dimensionen. So konnte im Zuge der Ausstellungsvorbereitungen die DOMiD-Sammlung systematisch auf alle klassischen Anwerbenationen der Gastarbeit sowie die Geschichte der DDR-Vertragsarbeit erweitert werden. Im Rahmen der festen Stellen, die dafür eingerichtet wurden, bin auch ich im März 2003 als wissenschaftlicher Mitarbeiter zu DOMiD gestoßen.

Nach dem Abschluss des Projekts Migration 2005 sollten die unzähligen Exponate, die wir gesammelt hatten, mit dem Einverständnis der Kulturstiftung bei DOMiD verbleiben. Das »Projekt Migration« war wohl zur Erweiterung der Sammlung, nicht aber als Anschubfinanzierung für eine Institutionalisierung gedacht. Doch DOMiD war mit der Erschließung und fachgerechten Einlagerung der migrantischen Dingwelt überfordert. Was den damaligen Geschäftsführer Aytaç Eryılmaz auf die verzweifelte Idee brachte, die Objekte auf einen Sattelschlepper zu verladen und vor dem Deutschen Bundestag abzuliefern.

Zu dieser dramatischen Geste kam es nicht, stattdessen setzte der Verein DOMiD seinen langen Marsch durch die Institutionen und hin zur Institution unbeirrbar fort. Heute umfasst die Sammlung 150.000 Objekte aus multiplen Formen der Migration.

Trotz der Skepsis des Kulturstaatsministers Nida-Rümelin hatte DOMiD in den 30 Jahren seines Bestehens nie die Forderung aufgegeben, in Deutschland müsse ein festes Haus der Einwanderungsgesellschaft entstehen. Im November des Jahres 2019 stellte der Deutsche Bundestag endlich 22,13 Millionen Euro für das Haus der Einwanderungsgesellschaft in den Bundeshaushalt ein, das Land Nordrhein-Westfalen stellte nochmals dieselbe Summe. Das Haus der Einwanderungsgesellschaft soll zu einem Ort der »Selbstbeschreibung« dieser Gesellschaft werden. Die »Labore«, in denen DOMiD nun das Konzept des Hauses entwickelt, hat ein weiteres Mal die Kulturstiftung des Bundes finanziert.

Manuel Gogos ist freier Ausstellungsmacher und Autor.

AD-ÖB-049671

AD-HV-018400

Klimabilanzen

Matthias Pees

Der Strand unter dem Pflaster, das waren bei der Kulturstiftung des Bundes (KSB) in den vergangenen beiden Jahrzehnten jene inhaltlich besonders sorgfältig entwickelten und begleiteten Förderprogramme, die gegenwärtige wie bevorstehende kultur- und gesellschaftspolitische Entwicklungen aufgriffen und eine Reihe von modellhaften Transformationsprojekten künstlerischer Natur zu initiieren trachteten, die auf institutioneller Ebene zugleich strukturelle Veränderungsimpulse mit sich bringen sollten und sich in ihrer Reihenhaftigkeit zugleich an ein disziplinär, geografisch und ästhetisch möglichst breites Spektrum an Partnern wandte. Insofern waren und sind es innovationsbündelnde oder mitunter sogar innovationsprovozierende Feldversuche zu Themen wie kollaborative Praktiken und Produktionsprozesse, soziale Umfelder und neues Publikum in den darstellenden Künsten wie Doppelpass, Heimspiel, Jupiter, Diversifizierung – z. B. 360° Fonds – und Dekolonialisierung des Kulturaustausches, insbesondere der Fonds TURN. In den vergangenen Jahren rückte mehr und mehr die sich auch allgemein ins Bewusstsein vieler Kulturschaffender drängende Fragestellung nach größerer ökologischer Nachhaltigkeit und ressourcenschonenderen, synergetischeren und am Ende möglichst klimaneutralen A rbeits-, Produktions- und Distributionsweisen im Kulturbetrieb in den Vordergrund.

Viele Förderlinien der in Deutschland Gott sei Dank so reichhaltigen Stiftungslandschaft, aber durchaus auch öffentliche Programme haben – fundiert entwickelt, gut gemeint und sicher ungewollt – durch inhaltliche Setzungen und Vorgaben oder pauschalisierende Vorgehensweisen und z. B. die zunehmende Fokussierung auf kulturelle Bildung den Charakter, die künstlerische Kreativität und Freiheit und damit natürlich auch die Innovation stark einzuschränken. Sie laufen Gefahr, ästhetische Entwicklungsprozesse und sogar künstlerische Einzelarbeiten – im Sinne zunehmender Auftrags- und Antragskunst – zu »verzwecken« und mitunter sogar fremd zu bestimmen. Vor diesem Hintergrund ist es wichtig hervorzuheben, dass die KSB zumindest ihre langfristig angelegten »Modellversuchsreihen« zum einen sehr vorsichtig, suchend und vortastend, manchmal geradezu skrupulös und im möglichst permanenten Austausch mit Künstlerinnen und Künstlern und bisherigen oder potenziellen Förderempfängern entwickelt oder weiterentwickelt und überarbeitet hat und ihre Kritikfähigkeit dabei allein schon dadurch unter Beweis stellte, dass sie Kritiker solcher Programme stets selber zum Austausch eingeladen oder kritische Beiträge veröffentlicht hat bzw. entsprechende Publikationen förderte. Zum anderen gab es stets eine trennscharfe Unterscheidung zwischen solchen inhaltlich und strukturell motivierten Förderprogrammen der KSB und ihrer allgemeinen Projektförderung, die weitestgehend vorbedingungsfrei starke und autarke, bundesweit oder international relevante Vorhaben der Kunstproduktion unterstützt.

Dies vorausgeschickt, ist bemerkenswert, dass das Modellprojekt »Klimabilanzen in Kulturinstitutionen« der KSB, dem mittlerweile als weitere Versuchsreihe das neue Förderprogramm »Zero« gefolgt ist, explizit nach einer Art neuem kategorischen Imperativ der Klimaneutralität im Bereich von Kunst und Kultur suchte und aus der Fragestellung heraus entstanden ist, wie und in welcher Form die Reduktion des CO_2-Fußabdruckes und das Erreichen von Klimaneutralität auch zu einer Fördervoraussetzung im Bereich der allgemeinen und sonstigen Projektförderungen werden könnte oder sollte. Angesichts so gut wie aller üblichen Praktiken und vor allem auch institutioneller Bestände wie baulicher Gegebenheiten im Kulturbereich stünde zu befürchten, dass eine solche neue, klimapolitisch bedingte allgemeine Fördervoraussetzung zumindest zunächst mal vermutlich sehr viel mehr Auflagen und Selbstbeschränkung denn innovatives Transformationspotenzial für unsere Praktiken und Bestände bedeuten würde. Warum haben Institutionen wie das Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt, ein internationales Produktionshaus der freien darstellenden Künste, trotzdem so konsensual und hochmotiviert am Modellprojekt der Klimabilanzen in Kulturinstitutionen mitgewirkt?

Die einfache, »moralisch« einwandfreie und kulturhanseltypische Vorab-Antwort ist natürlich, dass man mit der KSB und vielen anderen gesellschaftlichen und politischen Kräften das kritische Bewusstsein angesichts der Klimakatastrophe teilt und weiß, dass die notwendigen Veränderungen und Umverteilungen in ihrer Radikalität auch die eigenen Praktiken werden betreffen müssen – allein schon aus pädagogischen Gründen, um der selbst gewählten Vorbildfunktion auch weiterhin gerecht werden zu können. Die komplexere, mehrdimensionale Antwort ergibt sich dann eigentlich doch erst aus dem durchgeführten Prozess der Klimabilanzierung einer Kulturinstitution selbst und aus deren Ergebnissen.

Diese führen einerseits die dringende Notwendigkeit der Verbesserung baulicher Gegebenheiten von Kulturinstitutionen, die oft in historischen oder lange schon sanierungsbedürftigen Gebäuden oder – wie wir – in Industriedenkmälern arbeiten, unseren Trägern und damit letzten Endes der Politik, die entsprechend umfängliche Haushalts- und Investitionsentscheidungen einplanen muss, deutlich und objektiv vor Augen. So gelang es etwa dem Berliner Konzerthaus, mithilfe der Ergebnisse der KSB-Klimabilanzierung für das Jahr 2019 zwölf Millionen Euro einzuwerben für energetische Sanierungsmaßnahmen. Und auch in Frankfurt versprach die Umweltdezernentin nach der Klimabilanzierung politische Unterstützung bei der Neuverhandlung unseres Mietvertrages nach energetischen Gesichtspunkten sowie entsprechenden Investitions- und Innovationsbedarfen.

Andererseits bedeutet die besonders CO_2-intensive Mobilität von Künstlerinnen und Künstlern, Kuratorinnen und Kuratoren gerade in einem internationalen Produktionshaus oder Festival der darstellenden Künste eine große Herausforderung nicht nur eigener Gewohnheiten und Praktiken, sondern auch des physisch gelebten internationalen Kulturaustausches als solchem. Der Wunsch nach Klimaneutralität reibt sich hier an der gerade unter Gesichtspunkten der Dekolonisierung umso größeren Notwendigkeit von Klimagerechtigkeit. Oder wollen wir etwa zugunsten unserer dadurch tatsächlich deutlich verbesserbaren Klimabilanz gerade jene besonders fernliegenden Regionen des Weltsüdens jetzt von unseren Einladungslisten, aus unseren Kooperationen und Partnerschaften streichen, die schon seit 500 Jahren in jeglicher Hinsicht unsere Zeche zahlen?

Matthias Pees ist Intendant und Geschäftsführer des Künstlerhauses Mousonturm in Frankfurt am Main und designierter Intendant der Berliner Festspiele.

Bewahre deine ferne Mitte

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

Du musst dir deine stille Mitte bewahren,
einen Raum, in dem du tust, was nur du tun kannst.
Wenn Andere dich einen Irren oder Narren nennen,
lass sie einfach reden.
Wenn Einige deine Beharrlichkeit loben,
freu dich nicht zu sehr —
Einsamkeit allein ist ein treuer Freund.

Du musst dir deine stille Mitte bewahren.
Beweg' dich nicht, auch wenn Himmel und Erde beben.
Wenn Andere denken, du bist ohne Bedeutung,
liegt das daran, dass du noch nicht lange genug standgehalten hast.
Wenn du Jahr für Jahr an Ort und Stelle verharrst,
wirst du irgendwann feststellen,
dass die Welt beginnt, sich um dich zu drehen.

Ha Jin — Übersetzung des Gedichts »A Center«
aus dem Gedichtband »A Distant Center«

Viele Menschen gehen irrtümlicherweise davon aus, dass Künstler, Kuratoren und andere kreative Köpfe über ein Monopol verfügen, wenn es um Visionen, Missionen, das Ebnen von Pfaden, das Treffen von vorausschauenden Entscheidungen sowie gesellschaftspolitische Handlungsfähigkeit in der Kunst geht. Wirft man jedoch einen kurzen Blick auf die Geschichte der Kunst in den letzten 500 Jahren, sieht man, dass fast jede neue Strömung oder jeder bedeutsame Wandel in der Kunst von Förderern oder Mäzenen geprägt wurde. Unter der Patronage bestimmter Institutionen und Persönlichkeiten mit engen Verbindungen zu Regierungen, der Kirche, Banken und anderen Finanzinstituten sowie Unternehmen wird Künstlern, Gelehrten und anderen kreativen Individuen, deren Aktivitäten eventuell nicht direkt auf den Primärmarkt zugeschnitten sind, finanzielle Förderung, Schutz und anderweitige Unterstützung zuteil.

Jedoch sind Organisationen, die Künstler unterstützen, häufig auch passionierte Frontkämpfer, die bestimmte ästhetische Praktiken, Formen und Diskurse ermöglichen und neue bahnbrechende Bewegungen auslösen, weil sie es wagen, aus ihrer Komfortzone, ihrer Geografie, ihrer Geschichte sowie dem Kreis ihrer Familie und Gleichgesinnter auszubrechen.

Unter den vielen als Vermittler auftretenden Kulturorganisationen in Deutschland ragt eine heraus, die in den vergangenen zwei Jahrzehnten Bemerkenswertes geleistet hat: die Kulturstiftung des Bundes (KSB).

Ich selbst war zwar zu dem Zeitpunkt der Gründung der KSB nicht präsent bzw. nicht vor Ort aktiv, konnte aber in den letzten zehn Jahren aus nächster Nähe beobachten, wie diese Stiftung quasi eigenhändig die Kulturlandkarte in und von Deutschland geradezu revolutioniert hat. Es wäre ein Leichtes, hier eine abstrakte, unpersönliche und distanzierte Zusammenfassung dieser Entwicklung zu präsentieren. Da Institutionen jedoch nicht aus Backsteinen, sondern aus Menschen bestehen – Menschen mit Ideen und Ambitionen, mit Energie und Tatendrang, mit Überzeugungen und dem Bedürfnis, ihren Vorstellungen Form zu geben, Menschen, die hartnäckig und kompromisslos ihre Ziele verfolgen –, kommt man nicht umhin, in diesem Zusammenhang die Frau zu erwähnen, die seit nunmehr 20 Jahren an der Spitze der KSB steht und als die bedeutendste Initiatorin des kulturellen Wandels gelten kann, eine Frau, deren Vision und Mission die deutsche Kulturszene derart verändert hat, dass Deutschland auf diesem Gebiet anderen Ländern in Europa meilenweit voraus ist. Diese Frau heißt Hortensia Völckers.

Es wäre genauso leicht, unsere eigene Rolle in dem Zusammenhang zu ignorieren und anmaßend von Objektivität und Neutralität zu sprechen. Aber wir haben alle unseren eigenen Hintergrund. Wir sollten daher unsere eigene Perspektive und unseren eigenen Blick auf die Welt akzeptieren und anerkennen. Diese von mir verfassten Zeilen stammen aus dem Blickwinkel von SAVVY Contemporary.

Die Gründung von SAVVY Contemporary 2009 war letztlich das Ergebnis reiner Frustration angesichts der epistemisch und praktisch begrenzten Möglichkeiten, in Deutschland Diskurse außerhalb der Welt des Westens anzustoßen, zu schaffen, aufzuzeigen und zu kreieren. Trotz der wichtigen Schritte, die Okwui Enwezor 2002 im Rahmen der Documenta11 unternommen hatte, um Künstler aus Afrika, Asien und Lateinamerika nach Deutschland zu holen und einen postkolonialen Diskurs im Bereich der Künste anzustoßen, gab es an deutschen Instituten noch immer einen unglaublichen Mangel an künstlerischen Werken schwarzer und brauner Künstler. Bis 2009 fanden an deutschen Ins-

tituten nicht mehr als eine Handvoll Ausstellungen statt, die afrikanischen, asiatischen oder lateinamerikanischen Künstlern eine Bühne boten. Es war dieser Mangel an kultureller und epistemischer Pluralität, der zur Gründung von SAVVY führte. Kurz danach wurde jedoch ersichtlich, dass die Existenz dieser experimentellen Galerie von kurzer Dauer sein würde bzw. ihre Zukunft von Menschen und Institutionen abhängen würde, die mehr als den eigenen Horizont überblicken und begreifen konnten, und dass die in der Politik überaus oft propagierte Vielfalt ein reines Lippenbekenntnis bleiben würde, wenn den Menschen und Institutionen, die sich vor Ort dafür engagierten, keine Unterstützung zuteilwürde.

Um 2012 herum, als erste Gerüchte über einen Fonds für künstlerische Kooperationsprojekte der KSB namens TURN aufkamen, begannen die KSB und Hortensia Völckers die Geschicke von SAVVY Contemporary zu beeinflussen.

Und zehn Jahre später kann man zweifellos sagen, dass SAVVY Contemporary ohne die TURN-Finanzierung nicht überlebt hätte und die Anzahl afrikanischer Künstler an Museen und anderen kulturellen Einrichtungen in Deutschland heute sehr viel kleiner wäre. Zudem wäre es ohne die TURN-Unterstützung unmöglich gewesen, berühmte afrikanische Kuratoren wie Gabi Ngcobo oder Kader Attia für das Kuratieren der Berlin Biennale zu gewinnen.

Aber werfen wir kurz einen Blick zurück auf das Jahr 2012, als das TURN-Projekt nichts weiter als ein Gerücht war. In den Jahren danach, als sich das Gerücht bewahrheitete, fegte der TURN-Fonds, der Kooperationsprojekte zwischen deutschen und afrikanischen Institutionen ermöglichte, wie ein plötzlich auftauchender Tsunami übers Land. Angelockt vom Geruch zusätzlicher Euros, bemühte sich nun jedes Museum, jeder Kunstverein und jede kulturelle Einrichtung, die etwas auf sich hielt, darum, afrikanische Künstler und Partner zu engagieren. Und schon bald fanden auf dem afrikanischen Kontinent vorherrschende Diskurse Eingang in deutsche Institutionen. Laut dem Sprichwort »Wenn der Prophet nicht zum Berg kommt, muss der Berg zum Propheten kommen« wurde der Berg mithilfe des TURN-Fonds der KSB auf elegante und eloquente Weise versetzt.

Es wäre jedoch naiv anzunehmen, dass solche seismischen Verschiebungen problemlos verlaufen. Auf deutscher Seite beschwerten sich einige Institutionen über diese plötzliche »Priorisierung« von Afrika; es ist ihnen wohl entfallen, dass über 500 Jahre lang Europa und Amerika priorisiert worden waren. Auf der anderen Seite fragten die afrikanischen Partner, die gelernt hatten, fremden Geldgebern zu misstrauen, nach dem Warum. Warum wir und warum sie? Wo ist die Falle? Was wollen die Europäer dieses Mal aus uns herausholen? Was ist ihre langfristige Agenda? Es ist der Beharrlichkeit, der Weitsicht und der Hartnäckigkeit der KSB zu verdanken, dass der einmal gestartete Zug nicht entgleiste. Wie Ha Jin es in dem oben zitierten Gedicht »A Center« beschreibt, bewahrte sich die KSB ihre stille Mitte und tat, was nur sie kann: Sie ließ die Kritiker reden, bewahrte sich ihre stille Mitte und hielt lange genug stand, sodass sich die Welt zum Schluss um sie drehte.

Es ist letztlich der TURN-Fonds der KSB, der es SAVVY Contemporary 2014 ermöglichte, herausfordernde und komplexe Projekte wie »Giving Contours to Shadows« zu realisieren, das beim Neuen Berliner Kunstverein (n.b.k.), am Maxim Gorki Theater, in der Gemäldegalerie Berlin und am Centre for Contemporary Art of East Africa (CCAEA) in Nairobi, Kenia, im Kulturlabor Kër Thiossane in Dakar, Senegal, während der 5. Marrakesch-Biennale in Marokko, im Video Art Network (VAN) in Lagos, Nigeria, im Visual Arts Network of South Africa (VANSA) in Johannesburg, Südafrika, und im Kunstzentrum von SAVVY Contemporary präsentiert wurde. Dieses von Ausstellungen, Vorführungen, Symposien und Stadtspaziergängen in Berlin begleitete Projekt sollte von mehreren im Bereich der Kunst tätigen Medien als die eigentliche Berlin-Biennale in dem Jahr bezeichnet werden.

Seitdem ließen sich mithilfe des TURN-Fonds weitere Projekte von SAVVY Contemporary innerhalb von Afrika und Deutschland realisieren; dazu gehört das 2021/2022 produzierte Projekt mit dem Namen »Unraveling The (Under)Development Complex, or: Towards a Post-(Under)Development Interdependence« zum Gedenken an den 50. Jahrestag der Veröffentlichung des bahnbrechenden Buchs von Walter Anthony Rodney mit dem Titel »How Europe Underdeveloped Africa« mit Inszenierungen in der Kunstgalerie Bandjoun Art Station in Kamerun und der Organisation African Digital Heritage in Nairobi sowie an den Goethe-Instituten in Nairobi, Johannesburg und Abidjan, Elfenbeinküste.

Abschließend lässt sich feststellen, dass es in der jüngeren deutschen Geschichte, das heißt in den letzten 20 Jahren, keine andere wegbereitende Institution gegeben hat, welche die Kulturlandkarte so konsequent geprägt hat, sich ohne Für und Wider – sowohl geografisch als auch konzeptionell – so über ihren eigenen Horizont hinweggesetzt hat, zu einer Zeit, in der die meisten Nabelschau betrieben haben, und sich so bewusst darum bemüht hat, mithilfe eines Förderrahmens kuratorische Impulse zu setzen, wie die KSB.

Diese kurze Zusammenfassung soll als Beweis meiner Wertschätzung der KSB und von Hortensia Völckers dienen, die erhaben und beharrlich ihren Weg gehen und ihrer Linie treu bleiben.

Geht weiter auf Eurem Weg. Lebt Eure Vision und Mission. Bleibt standhaft.

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung ist Gründer und künstlerischer Leiter von SAVVY Contemporary. Aus dem Englischen übersetzt von Renate Lagler-Thompson.

HAND
WERK
STADT
NIEBUHR
▪ Werkzeuge
▪ Eisenwaren
▪ Betriebsbedarf
NIEBUHR
P
memaino

AD-GO-041117

Stiller Mut

Steven Walter

Manchmal wird aus einer zufälligen Begegnung eine lebensverändernde Verbindung, oder ein scheinbar langweiliger Termin unter vielen führt zum Durchbruch einer künstlerischen Idee. Beides ist mir bei meinen ersten Begegnungen mit den Gründungsvorständen der Kulturstiftung des Bundes – Alexander Farenholtz und Hortensia Völckers – passiert.

Ich kann rückblickend keinen anderen Grund als pure Neugier erkennen, warum ich an jenem Tag im Frühjahr 2014 im Büro von Alexander Farenholtz überhaupt empfangen wurde. Ich war ein dahergelaufener Mitzwanziger mit einem kleinen, noch ziemlich studentischen Festival in Esslingen am Neckar. Ich spüre noch die leichte Beklommenheit in den Beinen, als ich in das Büro eintrat – denn ich antizipierte das, was normalerweise immer passiert, wenn man als junger Mensch ohne Referenzen, aber mit Ideen und Energie in ein mächtiges Büro öffentlicher Förderer tritt: angespannte Stimmung zwischen Zurückhaltung und Zurückweisung, die Luft ist schwer vor lauter Realitätsgehorsam und im Gegenüber keinen Möglichkeitssinn, an den man irgendwie andocken könnte. Es mag gute Gründe geben, warum dies die Norm sein muss – nichts von dem war aber an jenem Tag spürbar, und hier wurde mir gewahr, dass bei der Kulturstiftung des Bundes eine ganz andere Kultur herrscht. Ganz beseelt ging ich aus dem Termin – nicht, weil ich irgendwelche persönlichen Aussichten auf Förderung hätte, sondern weil ich erstmals trotz der offensichtlichen Machtasymmetrie wirkliche Neugier, Offenheit und Interesse für eine junge, andere Perspektive spüren konnte. Es gab ein echtes Bedürfnis nach Augenhöhe im Austausch, obwohl meine Seite nichts von dem mitbringen konnte, was mir als Währung im Kulturbereich erschien: kein Renommee, keine Macht – nur ein paar Ideen, wie es mit der Musik weitergehen könnte.

Zwei Jahre später, im Februar 2016, hatte ich eine ähnliche erste Begegnung mit Farenholtz' Vorstandskollegin Hortensia Völckers. Ich war eingeladen zu einem Brainstorming, was denn die Kulturstiftung des Bundes zum Beethoven-Jubiläum 2020 beitragen könnte. Eine illustre Runde von Intendantinnen und Intendanten zeigten die üblichen Reflexe der nostalgischen Klassik-Repräsentation (kaum Ideen, aber viel Bling-Bling), die mich damals so frustrierten und wegen der ich – als jemand, der eigentlich Musiker sein wollte – überhaupt erst zum Produzenten und Veranstalter wurde. Plötzlich schaute mich Hortensia Völckers neugierig an und fragte, was ich denn von alldem halte. So kam in der Folge die unwahrscheinliche Idee des zeitgenössischen Fellowship-Programms #bebeethoven zustande. Es gab im Prozess keinen Mangel an kritischen Fragen – Hortensia Völckers sehr fein kalibrierter »Bullshit-Detektor« ist legendär. Aber es war stets offenkundig: Hier gibt es einen Raum, in dem es aufrichtig um die Manifestation von Ideen und nicht um die Repräsentation von Ego oder Tradition geht – und in dem weite und risikoreiche Wege gegangen werden, um vielfältige Akteure zu hören und alternative Ideen zu finden.

Nach diesen beiden Begebenheiten hatten wir in den Folgejahren in unterschiedlichen Zusammenhängen intensiven Kontakt mit vielen Projektentwicklerinnen und -entwicklern sowie mit Mitarbeitenden der Stiftung. Dabei wurde deutlich, dass diese Haltungen der Offenheit, Innovation und Neugier als Kultur die ganze Organisation durchdringt. Wir müssen uns glücklich schätzen, dass wir in Deutschland mit einer nationalen Fördereinrichtung gesegnet sind, die sich in ihrer Praxis tatsächlich den Logiken der Kunst und Kultur unterstellt: groß denkend und fühlend, frei und immer ambitioniert, auch mal widerständig, gar ein kleines bisschen punkig.

Jetzt, wo ich im Kontext meiner Rolle beim Beethovenfest Bonn selbst Verantwortung für Macht und Entscheidungen zu tragen habe, merke ich, wie viel ich in den letzten acht Jahren von der Kulturstiftung des Bundes gelernt habe. Da ist zunächst ein unerbittliches Insistieren auf strukturelle Fragen, statt das bloße Fördern von Projekten. Entsprechend mühsam und an der einen oder anderen Stelle frustrierend ist wohl dieses Geschäft. Dabei gilt aber auch hier: Meistens wird die kurzfristige Wirksamkeit struktureller Maßnahmen überschätzt und ihre langfristige Wirkung unterschätzt. Ob für das Verhältnis von Institutionen zur freien Szene, der Kulturentwicklung im ländlichen Raum oder zu Innovationen im Bereich Digitalität: Viele Themen, die bei der Kulturstiftung des Bundes gesetzt wurden, haben sich im Bewusstsein verstetigt. In für Kultureinrichtungen schwierigen und herausfordernden Gegenwartsfragen wie Diversität und Nachhaltigkeit gibt es einen Punkt im Diskurs, von dem an es kein Zurück in eine vorbewusste Praxis gibt. Diesen diskursiven Tipping Point immer wieder mühsam zu erreichen, ist die große, immer wieder bewiesene Leistung der Kulturstiftung des Bundes.

Die Musik war zwar nicht im Fokus der bisherigen Förderpraxis der Stiftung, und doch sind ihre Beiträge zur Zeitgenossenschaft einer Szene, die sich gerne eskapistisch mal nach vorne – Neue Musik – oder nach hinten – Klassische Musik – verschanzt, bedeutend. Ob »Netzwerk Neue Musik«, die Impulse für das Ensemble Modern oder die Donaueschinger Musiktage oder die Förderung neuer, junger Initiativen wie Podium Esslingen: Es gab auch hier immer den Mut, weite Wege zu gehen – im Wissen, dass man auch mal zu weit gehen muss, um eine Erkenntnis zu gewinnen.

Vertrauen ist der stillste und vielleicht wichtigste Ausdruck von Mut. Dieser Mut, in innovationsbereite Akteure und Prozesse zu vertrauen, ist das Wesensmerkmal der Kulturstiftung des Bundes, wie ich sie kennenlernen durfte. Es ist ein großes Glück, eine solche Institution in Deutschland zu haben, die immer wieder zum Versuch bereit ist, kulturelle und künstlerische Welten zu verändern. Das erfordert viel Einsatz und Leidenschaft – und doch ist es manchmal einfacher, die Welt zu verändern als zu beweisen, dass man die Welt verändert hat. Nach 20 Jahren sollte aber der Beweis erbracht sein: Wir brauchen – heute mehr denn je – den stillen Mut einer starken Kulturstiftung des Bundes.

Steven Walter ist Intendant der Internationalen Beethovenfeste Bonn.

AD-NE-077415

Gemeinsam und nachhaltig dekolonisieren

Tahir Della, Ibou Diop, Christian Kopp, Nadja Ofuatey-Alazard und Anna Yeboah

Kaum ein kulturpolitisches Thema hat in den letzten Jahren so an Präsenz gewonnen wie die über Jahrzehnte hinweg verdrängte Beteiligung Deutschlands am europäischen Kolonialismus. Immer mehr Museen, Städte und Bundesländer schreiben sich ihre Dekolonisierung auf die Fahnen. Das ist zu begrüßen, denn das Deutsche Reich hat seiner bundesdeutschen Rechtsnachfolgerin nicht nur die direkte Verantwortung für kolonialhistorische Unrechtsregime, insbesondere in Afrika, hinterlassen. Wie andere europäische Länder hat es sich selbst über Jahrhunderte hinweg zu einem rassistischen Kolonialstaat entwickelt, dessen Erbe in fortwährenden innen- und außenpolitischen Ausschlüssen und Ungleichbehandlungen von Menschen weiterlebt.

So war es im Palais des deutschen Reichskanzlers, wo 1884/1885 die Gesandten der europäischen Großmächte, der USA und des Osmanisches Reichs zur berüchtigten Berliner Afrika-Konferenz empfangen wurden, um sich über die weitere Aufteilung des afrikanischen Nachbarkontinents zu verständigen. Zu Beginn des Ersten Weltkrieges hatten über 80 Prozent der bewohnten Erdoberfläche ihre Selbstbestimmung verloren. Gegenwehr wurde mit extremer Brutalität beantwortet. Deutschlands Verantwortung ist hier nicht zuletzt wegen des Genozids an den Ovaherero und Nama 1904 bis 1908 besonders groß.

Aber auch die Wissenschaft vom Menschen und seinen kulturellen Systemen und Praktiken ist im kolonisierenden Norden buchstäblich auf den verschleppten Körpern und Kulturschätzen der Kolonisierten errichtet worden. Allein in Berlins Museumskellern warten noch immer Tausende »ancestral remains«, menschliche Gebeinem, und Zehntausende von sakralen »Objekten« und Insignien darauf, an ihre Herkunftsgesellschaften zurückgegeben zu werden. Dabei wurde die Welt über Jahrhunderte hinweg aus der »westlichen« und vor allem auch aus der »weißen« Perspektive interpretiert. Europa hat die Welt nach seinem Verständnis geformt und seine Perspektiven zu universell gültigen Wahrheiten erklärt.

Dekolonisierung bedeutet, sich von der binären Weltvorstellung mit Zentrum und Peripherie zu lösen, die Welt und ihre Geschichte(n) stattdessen als multizentrisch zu begreifen. Vor allem dem ausdauernden Engagement der Nachfahrinnen und Nachfahren Kolonisierter ist es zu verdanken, dass diese Erkenntnis heute auch in Deutschlands breiterer Öffentlichkeit Resonanz findet. Seit Anfang der 2000er Jahre haben sich bundesweit über 30 Initiativen formiert, die sich kritisch mit Kolonialitäten vor Ort auseinandersetzen und für eine Dekolonisierung des öffentlichen Raums und der Gesellschaft insgesamt engagieren. Auf Initiative und unter mehr oder weniger konsequenter Einbeziehung dieser zivilgesellschaftlichen Akteurinnen und Akteure arbeiten Stadtstaaten wie Hamburg, Bremen und Berlin sowie weitere Bundesländer mittlerweile an übergreifenden Aufarbeitungs- und Erinnerungskonzepten zur kolonialen Vergangenheit.

Von Berlin ausgehend, beschäftigt sich das Modellprojekt »Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt« seit 2020 konkret damit, wie eine verantwortungsvolle und kritische Auseinandersetzung mit Kolonialität im Kulturbereich aussehen kann. Das Projekt geht auf eine

AD-SI-083827

Initiative von Berlin Postkolonial e.V., Each One Teach One (EOTO) e.V., der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD) e.V. und der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa zurück, die es gemeinsam mit der Kulturstiftung des Bundes unterstützt. Als Kooperationspartnerin wurde die Stiftung Stadtmuseum Berlin gewonnen.

Das Projekt, das neue Wege der Zusammenarbeit zwischen afrodiasporischen und dekolonialen Initiativen einerseits sowie staatlichen Institutionen und Verwaltungen andererseits erprobt, wird so maßgeblich von Akteurinnen und Akteuren getragen, die sich seit Jahren für eine Auseinandersetzung mit dem Kolonialismus engagieren. Ihnen ist es gelungen, den historischen Ort der Berliner Afrika-Konferenz von 1884/1885 als Projektraum zu sichern. Von hier ausgehend erforscht und dokumentiert »Dekoloniale« die Vergangenheit und Gegenwart des (Anti-)Kolonialen in Berlin, im übrigen Bundesgebiet und in Deutschlands ehemaligen Kolonien. Expertinnen, Experten, Aktivistinnen und Aktivisten weltweit werden nach ihren (post-)kolonialen Realitäten befragt.

Unter dem euphemistischen Titel »Koloniales Erbe« spricht auch die neue Bundesregierung in ihrem Koalitionsvertrag erstmals dezidiert von der Notwendigkeit, die »Aufarbeitung der Kolonialgeschichte voranzutreiben«. Als gravierend stellt sich dabei jedoch das Fehlen einer unmissverständlichen Einstufung des Kolonialismus als umfassendes und fortdauerndes Unrechtssystem dar. Entsprechend zählt die Regierungskoalition nur eine selbstbestimmte Auswahl von Einzelmaßnahmen auf, die der gesamtgesellschaftlichen Dimension der Aufgabe nicht gerecht werden kann. Es fehlt an einem verantwortungsbewussten, ganzheitlichen Ansatz.

Hier sollte eine Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages anknüpfen und einen breiten und nachhaltigen gesellschaftlichen Aufarbeitungsprozess ermöglichen. Dieser muss insbesondere die Schaffung eines (de-)zentralen Lern- und Erinnerungsortes für die Aufarbeitung kolonialen Unrechts und antikolonialen Widerstands, die respektvolle Rückführung aller geraubten Ahninnen und Ahnen sowie die völkerrechtliche Anerkennung und Wiedergutmachung des Genozids 1904–1908 an den Ovaherero und Nama umfassen.

Diese Aufarbeitung muss unter maßgeblicher Beteiligung von Kolonialrassismus betroffener Akteurinnen und Akteure aus Aktivismus, Wissenschaft und Kunst in Deutschland und in den ehemaligen Kolonien erfolgen. Welche Perspektiven haben sie jeweils auf die koloniale Geschichte und Gegenwart? Welche Perspektiven haben sie auf die Zukunft, deren globale Herausforderungen nur gemeinsam bewältigt werden können? Es geht darum, Ideen zu vernetzen, sie zu transformieren und an einem Dritten postkolonialen antirassistischen (Denk-, Lern- und Handlungs-)Raum zu bauen.

Expertinnen, Experten, Aktivistinnen und Aktivisten weltweit werden nach ihren (post-)kolonialen Realitäten befragt.

Tahir Della, Ibou Diop, Christian Kopp, Nadja Ofuatey-Alazard und Anna Yeboah sind Teil des Dekoloniale-Teams.

Reality Check, Weckruf und Innovationsmotor

Leyla Ercan

Das Problem ist längst erkannt und steht seit Jahrzehnten ganz oben auf der To-do-Liste der Kulturpolitik: Theater, Opernhäuser, Museen, Konzerthäuser stellen sich als weitestgehend homogene Räume für eine ressourcenstarke Kultur- und Bildungselite dar. Sie zeichnen sich durch strukturelle Ausschlüsse vieler Bevölkerungsgruppen, unüberwindbar scheinende Zugangsbarrieren und insgesamt eine hohe soziale Selektivität aus. Und dennoch, die überfälligen Änderungen wurden sehr lange auf Halde gestellt, nicht zuletzt in Ermangelung strukturell wirksamer und nachhaltiger Lösungsansätze, Strategien, Instrumente und Ressourcen.

Genau hier setzte 2018 das Förderprogramm »360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft« der Kulturstiftung des Bundes an und schuf ein neuartiges kulturpolitisches Instrument zur Öffnung, Entwicklung und Demokratisierung von Kulturbetrieben. Mit seinem strukturellen Ansatz wirkte es wie ein Weckruf für die gesamte bundesdeutsche Kulturlandschaft, sich der längst diagnostizierten Struktur- und Legimitationskrisen und einhergehenden Herausforderungen im Kulturbereich zu stellen.

»Das Staatstheater hat sich in den vergangenen zwei Jahren aber stark verändert, das Programm, die Projekte, die Strahlkraft in den städtischen Raum hinein – alles wirkt viel diverser, abwechslungsreicher, nahbarer, jünger, am Puls der Zeit und der Gesellschaft … aber erzählen Sie mal: Womit haben Sie angefangen? Wo könnten wir ansetzen? Was empfehlen Sie uns da?«

Anfragen dieser Art werden immer öfter an uns Diversitätsagentinnen und -agenten der im 360°-Programm geförderten 39 Kultureinrichtungen adressiert. Das wachsende Interesse an den bisherigen Erkenntnissen, Ergebnissen und Strategien im Förderprogramm ist außerordentlich groß und insistierend und zeigt vor allem eins: Das 360°-Programm bewirkt nicht nur in den beteiligten 13 Theatern, 16 Museen, 8 Bibliotheken, in der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz und der Musikschule Bochum einen sichtbaren Wandel und Innovationsschub.

Der inhaltliche Fokus des Programms auf Migration und ethnisch-kulturelle Vielfalt trifft dabei einen Zentralnerv der Kunst- und Kulturproduktion in einer modernen pluralistischen Gesellschaft, die Migration und Kulturvielfalt nicht mehr als Ausnahme- und Problemfall, sondern als anthropologische Konstante und Normalität versteht, die – wie Alter, Geschlecht, Befähigungen – in allen Gesellschaftsbereichen als Querschnittsthema mitgedacht werden sollte.

Und der Weckruf wirkt: 360° steckt ganz offensichtlich an! Die Kolleginnen und Kollegen von anderen Kultureinrichtungen nehmen die Veränderungsprozesse in Personal, Programm, Publikum wahr und erkennen die spezifischen Handlungsbedarfe in der eigenen Einrichtung. Hier in Hannover beginnen die Kulturverwaltung und Kulturpolitik, sich mit dem Thema intensiv zu beschäftigen. Auch Bildungseinrichtungen und mittelständische Unternehmen aus der Privatwirtschaft – inspiriert durch den beobachteten Wandel am Staatstheater Hannover – bekunden Interesse an institutionellen Öffnungs-, Diversitäts- und Inklusionsansätzen.

Der 360°-Vollwinkel eröffnet dabei ein breites Spektrum von wirksamen, vielseitig einsetzbaren Ansätzen, Modellen, Methoden und Strategien für Institutionen. Das wohl wirksamste Instrument ist der Einsatz von Diversitätsagentinnen und -agenten in Kulturinstitutionen, die in den Betrieben strukturelle Veränderungsprozesse in den Bereichen Personal, Programm, Publikum anstoßen, steuern und nachhalten. Das Agentinnenmodell ermöglicht etwas, was es bisher in der deutschen Kulturlandschaft nicht gab: Diversitätsentwicklung aus der strukturellen Binnenperspektive von Kulturinstitutionen. Die für vier Jahre vollfinanzierte »Vor-Ort-Beratung« befördert die intensive Erforschung und Wissensproduktion über gesellschaftliche und kulturelle Ausschlussdynamiken, über institutionelle Barrieren, über Personal- und Organisationsstrukturen in Kulturbetrieben.

Dennoch: Strukturwandel, in Verknüpfung mit Diversitätsentwicklung und diskriminierungssensibler Institutionskritik ist ein sehr komplexes und ambitioniertes Vorhaben. Es braucht Zeit. In der Organisationsentwicklung werden für strukturelle Change-Prozesse, die als sehr zeit- und ressourcenintensiv gelten, ca. 10 bis 15 Jahre anberaumt. Daher stellen sich nach den 4 Jahren eine Menge an Fragen: Was passiert mit den Erkenntnissen und Erfahrungen aus dem 360°-Programm und den höchst produktiven Laboren des Lernens, die an den beteiligten Institutionen entstanden sind? Wie können die in den – zudem pandemischen – vier Jahren angestoßenen Veränderungen auch über die Förderlaufzeit hinaus systematisch und nachhaltig weiterverfolgt und verstetigt werden? Die 360°-Erfahrungen zeigen vor allem eines: Kulturinstitutionen brauchen dauerhaft installierte »Zukunftsteams«, die sich kompetent, proaktiv und gestaltend mit den Herausforderungen und Fragen der Gegenwart – gesellschaftliche Relevanz, Innovation, Wettbewerbsfähigkeit, Qualitätssicherung, Diversität, Inklusion, Digitalisierung und Nachhaltigkeit – auseinandersetzen und Zukunftsstrategien entwickeln.

Leyla Ercan ist als Diversitätsagentin am Staatstheater Hannover für die diversitätsorientierte Personal-, Programm- und Publikumsentwicklung zuständig.

AD-UF-015366

Das Unmögliche tun
Madeline Ritter

Für den Tanz war es eine glückliche Fügung, dass die Direktorin der Kulturstiftung des Bundes zuvor künstlerische Leiterin eines Tanzfestivals war. Gut vernetzt in der Tanzszene und aus dem Wunsch heraus, nicht nur Leuchttürme aus der bildenden Kunst und der Musik zu fördern, ergriff Hortensia Völckers 2004 die Initiative für den Tanzplan Deutschland. Der Stiftungsrat ließ sich gerne überzeugen, stellte dafür 12,5 Millionen Euro zur Verfügung und gab so den Startschuss zu einer in ganz Europa einzigartigen Großinitiative für den Tanz. Auf fünf Jahre angelegt, wirkte das Förderprogramm bis 2010 als kraftvoller Katalysator für die deutsche Tanzszene. In einer Zeit, in der an den Stadttheatern aufgrund klammer Haushalte Tanzkompanien abgewickelt wurden, lief der Tanzplan gegen den Trend an und sorgte für einiges Erstaunen – auch durch seine offene, partnerschaftliche Herangehensweise, die so gar nicht den üblichen Kulturförderstrategien entsprach.

Die Kulturstiftung hatte ursprünglich die Idee, ein großes nationales Festival ins Leben zu rufen, das mit seiner Strahlkraft den Tanz ins öffentliche Bewusstsein heben sollte. Ich war eine der angesprochenen Kuratorinnen und schlug der Stiftung einen anderen Weg vor. Ich wollte, dass etwas bleibt. Mein Konzept sah einen Strukturentwicklungsplan vor: Städte, Länder und Bund sollten fünf Jahre lang im Rahmen von verbindlichen Kooperationsverträgen mit der Tanzszene zusammenarbeiten, um gemeinsam eine ganze Kunstsparte zu mobilisieren. Denn der Tanzplan sollte beides bewirken, Sichtbarkeit und politische Stärkung für den Tanz. Letzteres hätte ein Festival nur bedingt leisten können. Hortensia Völckers entschied sich, vom eigenen Plan abzuweichen und unbekanntes Terrain zu betreten. Diese Risikobereitschaft kannte ich bis dahin nicht von Kulturförderinstitutionen – ich war begeistert!

Die Vorgehensweise zur Realisierung des Plans war für alle Beteiligten Neuland, denn das auf Nachhaltigkeit setzende Gesamtkonzept lebte von der Einbeziehung der Tanzschaffenden und der lokalen Politik gleichermaßen. Hortensia Völckers und ich sind durchs Land gereist und haben die Tanzszene und die lokale und regionale Kulturverwaltung zu Gesprächsrunden eingeladen. Oft saßen die Beteiligten zum ersten Mal in diesen Konstellationen zusammen. Jedes Gespräch begann mit einer einfachen Frage »Was braucht der Tanz in Ihrer Stadt, und wie können Sie dies am besten gemeinsam realisieren?«

Bedingung war, dass die jeweiligen Städte oder Länder die Hälfte der benötigten Summe beitragen, zusätzlich zur laufenden Tanzförderung. Mithilfe dieses Match-Funding wurden so insgesamt 21 Millionen Euro für den Tanz mobilisiert. Von der Tanzszene wurde Entsprechendes auf inhaltlicher Ebene verlangt: modellhafte Zukunftspläne, die über das bislang Erreichte hinausweisen und die Tanzentwicklung in Deutschland vorantreiben. Das Kuratorium des Tanzplans wählte nach einem intensiven Bewerbungsprozess neun Städteprojekte aus. In Berlin, Bremen, Dresden, Düsseldorf, Essen, Frankfurt am Main, Hamburg, München und Potsdam entstanden lauter »Tanzpläne vor Ort«. Als Projektträger wurde unter meiner Leitung der gemeinnützige Verein Tanzplan Deutschland gegründet, der mit einem hoch engagierten, fünfköpfigen Team den Plan in die Tat umsetzte. Um auch die nächste Generation von Tanzschaffenden einzubinden, setzten wir mit den Ausbildungsprojekten einen weiteren Förderschwerpunkt.

Auch heute, zwölf Jahre nach seinem Ende ist weithin sichtbar, welche nachhaltige Wirkung der Tanzplan in Deutschland mit seinen Impulsen erzielt hat: neue Studiengänge für Tanz in Frankfurt und Berlin, neue Spielstätten und Forschungsräume mit Residenzprogrammen für Künstler in Hamburg und Potsdam, herausragende Kompetenzzentren für kulturelle Bildung in Düsseldorf und München, gestärkte städtische und regionale Tanznetzwerke, eine enge Zusammenarbeit aller Tanzhochschulen in Deutschland, die Etablierung der Biennale der Tanzausbildung und weitere Tanzförderprogramme der Kulturstiftung des Bundes wie Tanzfonds Erbe, Tanzland oder der Tanzkongress. Last not least ist der 2017 ins Leben gerufene und von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien geförderte Tanzpakt Stadt-Land-Bund eine direkte Fortsetzung der mit dem Tanzplan initiierten kooperativen Kulturförderung, die auch für andere Kulturbereiche wegweisend wurde. In vielen Ländern der Welt, unter anderem in der Schweiz, in Spanien und sogar in Australien und Neuseeland entstanden nach unserem Vorbild nationale Tanzpläne.

Es bleibt noch viel zu tun, denn noch immer ist es wesentlich leichter, Gelder für einen Museumsneubau zu akquirieren als zur Gründung eines Tanzensembles. Der Tanz hat in jeder Hinsicht sein hohes Innovationspotenzial unter Beweis gestellt, nun liegt es an der Politik, dem auch Rechnung zu tragen.

Die Erfahrung, in gemeinsamer Verantwortung einen Transformationsprozess dieser Dimension zu gestalten, hat alle Beteiligten verändert. Vertrauen, Offenheit und Flexibilität sind für mich zu unabdingbaren Koordinaten einer wirkungsvollen und nachhaltigen Kulturförderung geworden. In der Umsetzung des Coronahilfsprogramms Neustart Kultur waren sie die Basis für das tatkräftige Zusammenwirken von Kulturszene und Kulturpolitik. Auch in diesem Sinne ist der Spirit des Tanzplans immer noch gegenwärtig!

Madeline Ritter ist künstlerische Leiterin und Geschäftsführerin der gemeinnützigen Unternehmergesellschaft Diehl+Ritter, mit der sie das Coronahilfsprogramm Tanzpakt Reconnect, den Tanzpakt Stadt, Land, Bund und Dance On managt.

AD-WR-078012

Erwartungen und Wünsche

Mehr Kultur, weniger Hoheit. Es war Norbert Lammert, damals Vizepräsident und später vier Wahlperioden Präsident des Deutschen Bundestages, der der Kulturstiftung des Bundes für die Unionsbundestagsfraktion diesen seinerzeit »frommen Wunsch« im Jahre 2002 anlässlich ihrer Gründung mit auf den Weg gab und dabei auf die vorausgegangen jahre- bzw. jahrzehntelangen Kompetenzstreitigkeiten von Bund und Ländern im Kulturbereich anspielte. Im Jubiläumsjahr der Kulturstiftung lässt sich erfreulicherweise konstatieren: Dieser Wunsch hat sich nicht nur erfüllt – die KSB ist viel mehr fest verankert im breiten kulturellen Leben unseres Landes. Die Kulturstiftung ist heute eine der größten öffentlich getragenen Kulturstiftungen Europas. Dass sie gleichzeitig der Innovationstreiber der deutschen Bundeskultur schlechthin ist, ist nachweislich kein Widerspruch und begründet sich in der Unabhängigkeit, die sie sich dank ihrer erfolgreichen Arbeit in den 20 Jahren seit ihrer Gründung stets bewahren konnte.

Die Kulturstiftung erkennt die Zeichen der Zeit – weiterhin. Es sind dabei vor allem zwei Bausteine, die allgemeine Projektförderung, bei der die Finanzierung innovativer Projekte aller künstlerischen Sparten beantragt werden kann, und die von der Stiftung immer wieder neu selbst entwickelten Programme, mit denen sie Veränderungen im Kulturbereich voranbringen will, die sie zur tragenden Säule der Bundeskulturförderung haben werden lassen.

Ohne die Kulturstiftung würden unzählige Kulturprojekte in ganz Deutschland wegbrechen oder gar nicht erst zum Fliegen kommen. Mit ihren eigenen Programmen hat sie immer wieder auf aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen reagiert. Beispielhaft seien hier »Jedem Kind ein Instrument« oder »Trafo – Modelle für Kultur im Wandel« genannt – und ganz aktuell das »Nothilfeprogramm für Kulturschaffende aus der Ukraine«. Auch in der Coronapandemie hat die Kulturstiftung nachdrücklich bewiesen, wie bedeutsam Kompetenz, Erfahrung und das Netzwerk der Stiftung für die Bewältigung solcher Krisen sind.

Die unumstritten erfolgreiche Bilanz der Kulturstiftung ist insbesondere auch das ganz persönliche Verdienst der langjährigen, äußerst engagierten und kompetenten Direktorin Hortensia Völckers und ihres Teams. Herzlichen Dank und alles Gute für die nächsten Jahrzehnte!

Marco Wanderwitz MdB ist Parlamentarischer Staatssekretär a. D., Stellvertretender Vorsitzender des Ausschusses für Kultur und Medien des Deutschen Bundestages und Mitglied im Stiftungsrat der Kulturstiftung des Bundes.

Zwanzig Jahre Kulturstiftung des Bundes sind eine Erfolgsgeschichte. Ziel der Stiftung war und ist es, das Spektrum der Bundeskulturförderung zu erweitern und die in der Hoheit der Länder stehenden Kulturlandschaften komplementär zu fördern. Dieses Ziel wurde unter der kontinuierlich kreativen Leitung von Hortensia Völckers erreicht. Es wurde ein additives und zukunftsorientiertes Instrumentarium geschaffen, das innovative Projekte im internationalen Kontext fördert.

Sachsen-Anhalt ist der KSB doppelt verbunden. Hier hat die Stiftung ihren Sitz und wir haben von ihr auch als Kulturlandschaft profitiert. Ich erwarte, dass die Stiftung ihre Förderlinie fortsetzt und weiterentwickelt. Die KSB hat als eine der größten Kulturstiftungen Europas ein erhebliches Gewicht. Dieses sollte man nachhaltig und klug nutzen. Es müssen zusätzliche Synergien geschaffen werden, mit denen das länderübergreifende Akteurs- und Fördernetzwerk weiter gefestigt wird.

Das kulturelle Leben ist ein ständiger, teils flüchtiger Prozess. Wichtig ist es daher, auch zukünftig Vorreiter- und Modellprojekte zu initiieren, damit sich die Kulturlandschaft weiterentwickeln kann. Um etwas Innovatives zu erreichen, müssen auch gewisse kalkulierbare Förderrisiken eingegangen werden. Durch den Kulturwandel während der Coronapandemie konnten erhebliche Fortschritte in der Digitalisierung registriert werden. Dieses Fundament muss nun genutzt und weiterentwickelt werden.

Das Themenspektrum ist derzeit so breit wie nie zuvor. Aktuell und in naher Zukunft überwiegen Kulturförderungen im Kontext des Klimaschutzes, der Diversität, der Migration und der Digitalisierung. Diese Themen sind keine kurzlebigen Trends einzelner Kulturprojekte. Es sind Themen, die uns alle betreffen und uns noch langfristig beschäftigen werden. Es gilt daher, diese Themen in den Blick zu nehmen und Projekte aus diesem Spektrum fokussiert zu fördern.

Ich bin mir sicher, die Kulturstiftung des Bundes wird auch in den kommenden Jahrzehnten einen unschätzbaren Beitrag zur Bewahrung und Fortentwicklung unserer reichen Kulturlandschaft leisten. Dazu wünsche ich ihr viel Erfolg.

Rainer Robra ist Staatsminister und Minister für Kultur des Landes Sachsen-Anhalt und Mitglied im Stiftungsrat der Kulturstiftung des Bundes.

Die Kulturstiftung des Bundes ist eine starke, kompetente Partnerin für mehr Kultur in der ganzen Republik. Dabei ist sie immer auch ein Zukunftslabor für die Zusammenarbeit von Bund und Ländern. Vor allem aber macht sie Kunst und Kultur möglich, öffnet Zugänge zu kultureller Teilhabe und macht sich stark für freie, innovative Haltungen.

Anders als vor 20 Jahren, muss die Kulturstiftung des Bundes heute nicht mehr um ihre Legitimation kämpfen. Dies ist auch ein persönlicher Verdienst von Hortensia Völckers. Sie und ihr Team haben sich die unanfechtbare Position der Kulturstiftung auch gegen Widerstände erkämpft. Immer mit dem unbedingten Blick für die Bedeutung von Kunst und Kultur. Heute hört man ihr zu, auch und gerade in den Zwischentönen.

Auf die Erfolge der letzten 20 Jahre lässt sich gut aufbauen. Ich wünsche mir, dass sich die Kulturstiftung weiter in die gesellschaftlichen Debatten einbringt und Denk- und Diskursräume öffnet. Sie muss unbedingt weiter den Anspruch haben, dass Kunst und Kultur konfliktfreudig, extrovertiert, ein bisschen verrückt sein und bleiben darf. Nur so können »Transformation und Zukunft« gelingen, wie es in dem Motto des Jubiläums heißt, das zugleich einer der Förderschwerpunkte der Kulturstiftung ist.

Für die großen Themen unserer Zeit, von den Zielen für nachhaltige Entwicklung bis zur internationalen Zusammenarbeit braucht es die Inspiration von Kunst und Kultur. Die Kulturstiftung des Bundes hat schon vor mehr als zehn Jahren mit »Über Lebenskunst« gemeinsam mit dem Haus der Kulturen der Welt neue Handlungsstrategien für ein nachhaltiges Leben und Produzieren entwickelt. Hier knüpft die Stiftung aktuell mit dem Programm »Zero – klimaneutrale Kunst- und Kulturprojekte« an. Um Antworten auf die Fragen der Zeit zu finden, braucht es Akteure wie die Kulturstiftung des Bundes.

Ich danke für die 20 Jahre der Anstiftung zum Kunstwirken! Als diese möchte ich die Kulturstiftung des Bundes nicht missen und freue mich auf die Zusammenarbeit und die Inspiration in der Zukunft.

Carsten Brosda ist Senator der Behörde für Kultur und Medien und Mitglied im Stiftungsrat der Kulturstiftung des Bundes.

Kunst- und Kulturförderung werden heute zu Recht als gemeinsame Aufgabe von Bund, Ländern und Kommunen begriffen. Dieser kooperative Kulturföderalismus hat sich bewährt und sollte weder in die eine noch in die andere Richtung in Frage gestellt werden. Ein Beleg für die Innovationskraft eines funktionierenden Kulturföderalismus ist die im März 2002 gegründete Kulturstiftung des Bundes, in dessen Stiftungsrat der Deutsche Städte- und Gemeindebund von Anfang an mit Sitz und Stimme vertreten ist. Die Etablierung der Bundeskulturstiftung war allerdings nicht unumstritten, befürchteten die Länder doch eine Übergriffigkeit des Bundes auf ihre Kulturhoheit. Von daher war es in den ersten Jahren auch nicht einfach, aus kommunaler Sicht innovative Projekte anzustoßen. Ich erinnere mich lebhaft an die Diskussionen über das Programm »Jedem Kind ein Instrument«. Über die Zeit gelang es, wichtige kommunale Themen anzustoßen. Diese galten den Schrumpfenden Städten, der Geschichte der Migration, der Verknüpfung von Stadttheater mit den Randbezirken ihrer Stadt und der kulturellen Bildung, die »Kulturagenten«, die Stärkung der Vermittlungsarbeit in Museen oder zur Stärkung der Stadtbibliotheken.

Viele der geförderten Projekte verfolgen den Ansatz, die Kulturinstitutionen auf die Anforderungen der Zukunft vorzubereiten und sie auf diesem Weg zu unterstützen. Die coronabedingten Einschränkungen haben z. B. zu einem Innovationsschub im Bereich der Digitalisierung auch in der Kultur geführt. Dieser Schub sollte für die Zeit nach der Krise für die Weiterentwicklung kultureller Angebote genutzt werden. Von daher ist es richtig, dass sich die Stiftung dieses Themas ebenso annimmt wie den Herausforderungen einer nachhaltigen Kulturpolitik und der Diversität. Wichtig für die Anstoßfunktion bleibt die Laufzeit der Programme. Der »Tanzplan« und die »Neuen Auftraggeber« zeigen, dass derartige Programme eine ausreichende Laufzeit brauchen, um die notwendigen inhaltlichen Linien zu entwickeln und diese in die kulturpolitische Praxis umzusetzen.

Nicht zuletzt durch die finanzielle Förderung von Bund und Ländern findet sich ein Großteil der Kultureinrichtungen in den größeren Städten. Die Kultur »auf dem Lande« oder in den Klein- und Mittelstädten steht oft im Abseits des kulturpolitischen Diskurses. Dies widerspricht dem Gebot der Gleichwertigkeit der Lebensverhältnisse. Förderprogramme müssen auch für ländliche Gebietskulissen ausreichend zur Verfügung stehen. Das Programm »Trafo – Modelle für Kultur im Wandel«, das sich gezielt an ländliche Regionen und kleinere Gemeinden mit ihrem Kulturangebot richtet, ist ein gutes Beispiel. Diese Ausrichtung könnte und sollte noch verstärkt werden.

Uwe Lübking ist Beigeordneter beim Deutschen Städte- und Gemeindebund und Mitglied im Stiftungsrat der Kulturstiftung des Bundes.

Nach langen Jahren der Mitgliedschaft bin ich aus dem Stiftungsrat der Kulturstiftung des Bundes ausgeschieden. Ich hoffe, dass die KSB unter neuer Leitung die Kernelemente der bisherigen Stiftungsarbeit bewahren und womöglich stärken wird. Dazu gehören – ohne das Schielen auf Proporz – die gleichrangige Berücksichtigung der Bedürfnisse von einzelnen Kommunen und Bundesländern sowie die enge Verzahnung mit der Kulturstiftung der Länder.

Ich sehe bei der KSB kein Innovationsdefizit, das dringend behoben werden müsste. Innovationsinitiativen sind in der Vergangenheit insbesondere von der künstlerischen Leitung der KSB aus gegangen. Das wird hoffentlich auch in Zukunft so bleiben. Vielleicht sollte es aber möglich sein, stärker als bisher solche Initiativen aus dem Kreis der Stiftungsratsmitglieder zu gewinnen.

In der Arbeit wissenschaftlicher Stiftungen hat sich ein Förderprogramm als erfolgreich erwiesen, das auf die Unterstützung einer Person abzielt, von der mit Aussicht auf Erfolg ein »Opus magnum« erwartet werden kann. Vielleicht sollte man in der KSB eine Art Preis aussetzen, mit dem unter hoher Risikobereitschaft der Stiftung die kulturpolitische »Vision« individueller Antragsteller gefördert und der Realisierung zugeführt werden kann.

Weniger denn je lassen sich innere und auswärtige Kulturpolitik voneinander trennen. Insofern plädiere ich dafür, in Zukunft noch stärker als bisher Projekte zu fördern, in denen eine Verzahnung innerer und äußerer Kulturpolitik im Vordergrund steht. In Bezug auf Afrika hat die KSB dazu bereits erhebliche und erfolgreiche Anstrengungen unternommen. In der Zukunft sollte dies verstärkt für Osteuropa und China gelten.

Wolf Lepenies ist Soziologe, Wissenschaftspolitiker, emeritierter Professor an der Freien Universität Berlin und Mitglied im Stiftungsrat der Kulturstiftung des Bundes.

Ich bewundere die Arbeit der Kulturstiftung des Bundes sehr. Sie schafft es als großer Player offen und feinfühlig gegenüber neuen und wichtigen Ansätzen in der Kultur zu sein und zugleich selbst wichtiger Impulsgeber für Innovation zu bleiben. Das ist keine Selbstverständlichkeit für mächtige Kulturinstitutionen, wenngleich es den Erwartungen entspricht, die an einen der wichtigsten öffentlichen Förderer von Kunst und Kultur gestellt werden sollten: Freiräume zu schaffen, mutige Konzepte zu unterstützen, aber auch selbst Themen zu setzen, die drängende Probleme unserer Zeit widerspiegeln. Vielleicht ist es gerade das Zusammenspiel des kreativen Teams und der Leitung der Stiftung mit tollen eigenen Ideen einerseits und der Offenheit für und die Unterstützung von Bottom-up-Initiativen andererseits, die den innovativen Motor dieser Institution so auf Touren halten.

Die Stiftung setzt sich mit Verve für ein offenes Europa ein und hat zugleich früher als andere international über Europa hinausgedacht und den Fokus auf wenig beachtete Regionen der Welt gelegt, der Auseinandersetzung mit Fragen der jungen Generationen wird in den Programmen ebenfalls viel Raum gegeben, um einige der vielen Leistungen der letzten 20 Jahre hervorzuheben. In diesem Sinne erwarte ich auch in Zukunft relevante Themen von der Kulturstiftung des Bundes, die Kunst und Kultur angesichts der großen gesellschaftlichen Herausforderungen, die wir gegenwärtig erleben, unterstützen. Das sind weitgefasste Anliegen, wie Nachhaltigkeit in all ihren Facetten oder auch konkret das vielschichtige Thema Einwanderungsgesellschaft, der Reichtum, den wir in dieser haben – wobei mir besonders die Mehrsprachigkeit, eine Form der Mobilität im Kopf, in den Sinn kommt – bei denen ich mich freuen würde, wenn die künstlerische Auseinandersetzung und die kulturelle Wertschätzung noch stärker gefördert würden.

Bénédicte Savoy ist Professorin für Kunstgeschichte der Moderne an der Technischen Universität Berlin und Mitglied im Stiftungsrat der Kulturstiftung des Bundes.

Neue Wege zu gehen oder auch alte ausgetretene Pfade neu zu betrachten, dass ist die Stärke der Kulturstiftung des Bundes. Sie ist dabei kein Schnellzug. Im Gegenteil, manchmal einem Spaziergänger oder einer Spaziergängerin ähnelnd, beschreitet die Kulturstiftung des Bundes ihre Wege langsam und bedächtig und sieht dabei vieles, dass beim raschen Hinwegbrausen im Schnellzug übersehen wird. Sie wägt ihre Schritte, sie lässt sich in der Entwicklung von Vorhaben und in der Durchführung von Programmen Zeit. Das ist nicht selbstverständlich in unserer schnelllebigen Zeit und bedeutet keineswegs, der Zeit oder den aktuellen Anforderungen hinterher zu hinken.

Als Mitglied des Stiftungsbeirats der Kulturstiftung des Bundes und seit einem Jahr dessen Vorsitzender möchte ich ein guter Wegbegleiter der Kulturstiftung des Bundes sein. Ein Wegbegleiter, dem nicht nur die Förderwege gezeigt werden, sondern dessen Rat und Kompetenz beim Ausmachen neuer Wege geschätzt und gehört wird.

Die Kulturstiftung des Bundes befindet sich auf dem richtigen Weg und setzt die zeitgemäßen Themen. Egal, ob Vielfalt der Gesellschaft, die Auseinandersetzung mit dem afrikanischen Kontinent, der dortigen Kultur und den Bezügen zu Europa, ob Nachhaltigkeit, Digitalisierung oder andere Fragestellungen. Zu fast jedem wichtigen kulturpolitischen Thema lässt sich ein Projekt oder ein Programmbestandteil der Kulturstiftung des Bundes finden. Das belegt den Weitblick der Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern und des Vorstandteams.

Wenn ich drei Wünsche frei hätte, würde ich mir erstens einen noch stärkeren Blick der Kulturstiftung nach Osteuropa wünschen, um auch hier neue Perspektiven und Wege zu gewinnen. Gerade jetzt in der Krise wird mehr als deutlich, dass wir noch viel mehr Kooperation brauchen. Und zweitens, dass die individuelle Künstlerinnen- und Künstlerförderung fester Bestandteil bleibt und an Sichtbarkeit gewinnt. Denn ohne das zeitgenössische künstlerische Schaffen, ohne die Inspiration, die Suche und auch die Fehlschläge von Künstlerinnen und Künstler friert unsere Kultur förmlich ein. Und als dritten Wunsch wünsche ich mir, dass die Kulturstiftung des Bundes auch unter ihrer bald neuen Leitung immer mindestens eine Armlänge Abstand zum Staat hält.

Olaf Zimmermann ist Geschäftsführer des Deutschen Kulturrates und Vorsitzender des Stiftungsbeirats der Kulturstiftung des Bundes.

Mein persönlicher Blick auf die Kulturstiftung des Bundes ist vor allem von Bewunderung geprägt – Bewunderung für das in den letzten 20 Jahren Geleistete ebenso wie für die Art und Weise, wie die Kulturstiftung des Bundes arbeitet: unabhängig, unkonventionell, unbeirrbar. Gleichzeitig schaue ich auf die Kulturstiftung des Bundes natürlich auch aus der Perspektive der Kulturstiftung der Länder und stelle ganz unwillkürlich die Frage nach dem, was die beiden Schwesterinstitutionen miteinander verbindet, was sie unterscheidet und was sie in Zukunft gemeinsam bewegen können.

Unsere thematischen Schnittmengen liegen zweifelsohne dort, wo kulturpolitische Fragen eine gesellschaftliche Relevanz haben oder gesellschaftliche Prozesse auch eine Antwort der Kultur verlangen. Ich denke dabei an die kulturelle Bildung, für die sich die Kulturstiftung des Bundes und die Kulturstiftung der Länder seit vielen Jahren auch gemeinsam engagieren, an die digitale Transformation der Kultureinrichtungen oder an die Diversifizierung der Gegenstände, Perspektiven und Akteurinnen und Akteure in der Kulturproduktion und -rezeption. Dort, wo dies bislang nicht der Fall ist, würde ich mir wünschen, dass die beiden »Schwestern« in Zukunft viel enger als bisher zusammenarbeiten, voneinander lernen und ihre Kräfte bündeln.

Darüber hinaus stellt sich die Frage nach der internationalen Präsenz der beiden staatlichen Kulturstiftungen mit gesamtstaatlichem Auftrag: Könnten ihr Engagement und ihr Erfahrungswissen nicht auch außerhalb Deutschlands von Interesse sein? Und wo wären die Orte, an denen beide Einrichtungen – gemeinsam oder unabhängig voneinander – ihren Austausch und ihre Vernetzung auf internationaler Ebene stärken?

In dem Maße, in dem Innenkulturpolitik und Außenkulturpolitik als untrennbar miteinander verwoben begriffen und die inhaltlichen Facetten des kooperativen Kulturföderalismus zwischen den Ländern und dem Bund stets zahlreicher werden, kann auch das Verhältnis zwischen der Kulturstiftung des Bundes und der Kulturstiftung der Länder neu justiert werden. Darin liegen beträchtliche Chancen nicht nur für die beiden Einrichtungen selbst, sondern auch für den Kulturstandort Deutschland insgesamt.

Markus Hilgert ist Generalsekretär der Kulturstiftung der Länder und Mitglied im Stiftungsbeirat der Kulturstiftung des Bundes.

Will man Innovation im Bereich des kulturellen Schaffens nicht als stets wirksame Floskel verstehen, sondern als inhaltlich und strukturell durchdachtes Reagieren auf eine Welt und Zeit voller Umbrüche und neuer gesellschaftlicher Aufgabenstellungen, dann lohnt es sich, den äußerst wirkungsvollen Weg zu betrachten, den die KSB unter der Leitung von Hortensia Völckers seit 20 Jahren gegangen ist.

Sie hat die Gestaltung des Wandels zur Maxime erklärt, eines Wandels, mit dem wir weltweit im kulturellen, ökonomischen und ökologischen Bereich unausweichlich konfrontiert sind. Sie hat neben der Innovation auch Internationalisierung als wesentlichen Träger in ihr Engagement einbezogen und die Subsidiarität ihres Handelns präzise beschrieben. Das heißt, das kulturelle Gefüge, das Länder und Gemeinden verantworten, wird nicht ersetzt, sondern durch eigene Schwerpunkte ergänzt. Es wird also nicht das verstärkt, was es ohnehin gibt, sondern die Akteurinnen und Akteure in den Institutionen und der Freien Szene zu neuen gemeinsamen Wegen ermuntert.

Es ist gelungen, das nicht immer vorurteilsfreie Verhältnis der verschiedenen Szenen durch gemeinsames Agieren aufzubrechen. Etwa im Rahmen des Förderschwerpunktes »Doppelpass« sind nachhaltige Verbindungen geschaffen worden. Da sich die Durchlässigkeit künstlerischer Systeme nicht automatisch ergibt, muss sie immer wieder durch eine Art Reizstrom von außen angeregt werden. Das ist mithilfe der Handlungsfelder der KSB und durch unbeirrbare Hartnäckigkeit in bewundernswerter Weise gelungen.

Von großer Bedeutung ist, dass gesellschaftliche Werte eben kein statischer Vorrat sind, sondern in permanentem Verhandeln immer wieder neu befragt und mit Zielstrebigkeit in gesellschaftliches Handeln überführt werden müssen. Die KSB hat sich der Frage, wie die Künste sich mit der digitalen Revolution auseinanderzusetzen haben, genauso gewidmet wie den lange Zeit auch im kulturellen Feld unterschätzten Gefahren des Klimawandels.

Sie stärkt Sparten wie den Tanz oder die darstellenden Künste für ein junges Publikum, indem sie Tendenzen aufspürt und verstärkt.

All diese Bemühungen verblieben im gut Gemeinten, würde sie sich nicht mit künstlerischer Exzellenz verknüpfen. Nun kann man Exzellenz nicht verordnen, sie entzieht sich dem Kommandieren und taucht oft an unerwarteten Orten auf. Man kann aber Bedingungen und Herausforderungen formulieren. Hortensia Völckers und ihr Team haben es vermocht, eine künstlerische Zukunft zu denken, Lust auf sie zu machen und Räume dafür zu öffnen.

Ulrich Khuon ist Intendant des Deutschen Theaters Berlin und Mitglied im Stiftungsbeirat der Kulturstiftung des Bundes.

Zwanzig Jahre nach der Entstehung des Deutschen Kulturrates als Zusammenschluss des zivilgesellschaftlich organisierten Kulturlebens in Deutschland genügte Kulturstaatsminister Julian Nida-Rümelin eine sehr kurze Amtszeit, um der staatlichen Kulturförderung mit der Gründung der Kulturstiftung des Bundes eine weit über wirkungsvolle Projektförderung hinausreichende, neue Qualität zu verleihen.

Diese besteht vor allem im kulturpolitischen Diskurs, der den durch die Stiftung kreierten Programmen vorausgeht, und ist untrennbar mit dem Namen der von Beginn an amtierenden Künstlerischen Direktorin Hortensia Völckers verbunden. Mit seismographischem Gespür werden grundlegende Themen frühzeitig identifiziert und ihre Relevanz für das Kulturleben in Programmen mit Pilotcharakter ausgeleuchtet. Ein weiteres Novum besteht in der Gründung von Netzwerken, seien sie regional oder international, spartenbezogen oder interdisziplinär. Sie setzen auf exemplarische Nuklei, die in die Fläche ausstrahlen und Nachhaltigkeit generieren.

Es erscheint kaum möglich, weiße Flecken im Kaleidoskop der Themen zu identifizieren. Wünschenswert erschiene mir, den Stiftungsbeirat stärker in den Diskurs einzubinden, wie er mit jeweils themenbezogen ausgewählten Expertinnen und Experten geführt wird. Die Nutzung der im Stiftungsbeirat gegebenen Repräsentanz wesentlicher, nicht zuletzt zivilgesellschaftlicher Organisationen des Kulturlebens wäre auch und gerade unter dem Aspekt einer verstärkten öffentlichen Wahrnehmung sinnvoll.

Der Deutsche Musikrat als Dachverband des Musiklebens in Deutschland gratuliert der Kulturstiftung des Bundes herzlich zum 20. Geburtstag und wünscht unserem Land die Fortsetzung der von ihr ausgehenden wegweisenden Impulse. Als langjähriges Mitglied des Stiftungsbeirats fügt der Verfasser einen persönlichen Glückwunsch und Dank an die wunderbare Hortensia Völckers hinzu.

Martin Maria Krüger ist Präsident des Deutschen Musikrates und Mitglied im Stiftungsbeirat der Kulturstiftung des Bundes.

Einen ersten inspirierenden Gedankenaustausch mit Hortensia Völckers hatte ich schon kurz vor meinem Amtsantritt als neue Präsidentin des Goethe-Instituts im Herbst 2019. Wir sprachen über die konstruktive Zusammenarbeit zwischen dem Goethe-Institut und der Kulturstiftung des Bundes seit ihrer Gründung und darüber, dass wir den guten Austausch unbedingt fortsetzen sollten. Als langjähriger Afrikaforscherin war mir das dynamische TURN-Programm der Kulturstiftung in und mit Kunstszenen in Afrika schon länger bekannt. Aber auch sonst fand und finde ich die kluge Art und Weise beeindruckend, wie die Stiftung die zentralen Herausforderungen der Kulturszene in Deutschland erkennt und immer wieder wichtige Impulse zu ihrer Bearbeitung setzt. Dazu zählen Fragen der Nachhaltigkeit, Digitalisierung und kulturellen Bildung ebenso wie die Förderung von mehr Diversität im Kulturbereich und die Aufarbeitung unserer kolonialen Vergangenheit. Gerade für die Kulturszene innerhalb Deutschlands hat die Kulturstiftung immer Innovationen angeregt. Angesichts der Folgen der Coronapandemie und anderer neuer Herausforderungen werden auch in Zukunft ihre Impulse hierzulande sehr wichtig sein. Mit Programmen wie Wanderlust hat die Kulturstiftung auch früh schon wichtige Anreize für die internationale Öffnung des deutschen Kulturbetriebs geschaffen.

Goethe-Institut und Kulturstiftung verbinden zahlreiche Kooperationen und positive gemeinsame Erfahrungen mit grenzüberschreitender Zusammenarbeit – etwa beim TURN-Fonds, bei dem deutsche Kulturschaffende gemeinsam mit afrikanischen Partnern neue, nachhaltige Formen der Kulturkooperation erproben, oder wie bei den jüngst ins Leben gerufenen Nothilfeprogrammen für ukrainische Partner aus Kultur und Bildung. Uns verbindet die Überzeugung, dass wir gerade jetzt, in weltweiten Kriegs- und Krisenzeiten, internationalen Kulturaustausch und internationale Perspektiven in Deutschland brauchen. Mit unserem weitverzweigten Partnernetzwerk in über 90 Ländern werden wir auch in Zukunft gerne mit der Kulturstiftung des Bundes kooperieren. Zum 20-jährigen Bestehen gratuliere ich der Kulturstiftung des Bundes und insbesondere Hortensia Völckers im Namen des gesamten Goethe-Instituts sehr herzlich. Ich wünsche auch für die Zukunft viel Schaffenskraft, Innovationsfreude, Kreativität und eine gute Resonanz in der Kulturszene in Deutschland und darüber hinaus.

Carola Lentz ist Präsidentin des Goethe-Instituts und Mitglied im Stiftungsbeirat der Kulturstiftung des Bundes.

Die Kulturstiftung des Bundes ist Ausdruck des Engagements der Bundesregierung in der Förderung von Kultur. Dieses Engagement ist großartig und wichtig. Die Stiftung ist – neben dem nur wenige Jahre zuvor geschaffenem Amt der/des Beauftragten für Kultur und Medien – das Symbol für die Akzeptanz, dass Kultur eben nicht nur Ländersache ist.

Mit einem Jahresetat von 35 Millionen Euro hat sie inzwischen rund 4.000 Projekte der Gegenwartskultur gefördert. Ich bin beeindruckt von dem Anspruch der Stiftung, dezidiert Räume zu schaffen, in denen sich Kultur zu gesellschaftlich relevanten Themen verhalten kann. Wir brauchen diese Räume – gerade in unseren Zeiten, in denen so viel in Frage gestellt wird. Wie kann eine nachhaltige Zukunft aussehen? Wie können wir Kategorien von Milieu, Klasse und Herkunft überwinden? Warum ist Krieg? Was bleibt von unserer Gesellschaft, wenn Kontakte reduziert werden müssen und Gemeinschaft Angst macht? Kultur kann keine abschließenden Antworten auf diese Fragen geben. Aber künstlerischer Ausdruck muss Teil des Dialogs sein, in dem wir uns mit diesen Fragen auseinandersetzen. Die Aufgabe von Kulturförderung ist es, diese Räume und die Kulturschaffenden, die sie füllen, zu finanzieren.

Die Kulturstiftung des Bundes hat gezeigt, dass sie Vorbild und Kompass sein kann, dafür, wie wir Kunst und Kultur in unserer Gesellschaft finanzieren. Sie ist aber auch Teil eines Fördersystems, das Kultur als Arbeit konsequent ignoriert. Die Fragilität und mangelnde Resilienz vieler Kulturschaffender hat die Covidkrise brutal verdeutlicht. Förderer müssen hier endlich Verantwortung übernehmen. Die Förderrichtlinien der Kulturstiftung des Bundes enthalten ebenso wenig wie die Fördergrundsätze Hinweise auf Honorare, geschweige denn auf Honorarhöhen, auf denen professionelle Kreative existenzsichernde Erwerbsbiografien bauen können. Als Mitglied des Stiftungsbeirats sehe ich meine Aufgabe darin, die Stärkung der sozialen Lage von Kulturschaffenden – und die Verantwortung der Kulturfinanzierer – in den Fokus zu rücken. Die Ankündigung der Bundesregierung, Mindesthonorare in ihre Förderrichtlinien aufzunehmen, geht in diese Richtung. Ich hoffe und erwarte, dass sich die Kulturstiftung auch an diesem Punkt als Vorbild und Treiberin hervortut.

Christoph Schmitz ist Mitglied im ver.di-Bundesvorstand und Leiter des Fachbereichs Finanzdienste, Kommunikation und Technologie, Kultur, Ver- und Entsorgung in ver.di. Er ist Mitglied im Stiftungsbeirat der Kulturstiftung des Bundes.

Die Kulturstiftung des Bundes hat in den 20 Jahren ihres Bestehens die Entfaltung von Kunst und Kultur über nationale, disziplinäre, ästhetische oder soziale Grenzen hinaus gefördert und durch gesellschaftlich und künstlerisch relevante Themensetzungen den Dialog der Künste mit der Gesellschaft befeuert – die Brennpunkte unserer Gegenwart, seien es Umwelt, Digitalisierung, Diversität oder Demokratie, immer im Blick. Doch nun zeichnet sich ein Zeitenwechsel ab: Krieg und Unterdrückung, getragen durch Despoten und Systeme der Restriktion und Angst, sind auch in Europa auf dem Vormarsch. Die Demokratie befindet sich in einer elementaren Krise, wird vor gewaltige Herausforderungen gestellt. Gewalt und Faschismus, oder man könnte es auch anders sagen: Dialog und Gleichheit sind die großen Themen, denen wir uns widmen müssen.

Die Frage, wie Gesellschaft, Politik und Kultur das despotische Denken und Handeln kontern, wie sie ein Gegenbild zu seinen Unterdrückungsformeln entwickeln können, treibt uns Theaterschaffende um. Wir dürfen uns nicht spalten lassen, sollten uns für andere Perspektiven öffnen, kooperieren und gemeinsam scharf denken. Wir können den Entwurf einer lebens- und menschenfreundlicheren Welt, konsequent dialogisch und gewaltfrei, auf unseren Bühnen erproben und dem gewaltvollen Patriachat, Faschismus und Kapitalismus entgegnen. Wir können den ja existenten Bewegungen und Organisationsmodellen für einen radikalen Pluralismus einen Raum geben.

Ich wünsche mir von der Kulturstiftung des Bundes, dass sie, gerade jetzt, diese Bewegungen unterstützt, dass sie sinnstiftende Zukunftsvisionen fördert, nötigen Veränderungen unserer Gesellschaft einen Utopie-Raum gibt, jenseits elitärer Diskurse und Formate. Wir brauchen vielleicht mehr denn je, im Wissen darum, dass unsere Privilegien neu verteilt werden müssen, einen bejahenden Blick auf die Zukunft – und ein klares Bündnis gegen Unterdrückung und Gewalt.

Sonja Anders ist Intendantin des Schauspiel Hannover und Mitglied der Jury »Allgemeine Projektförderung« der Kulturstiftung des Bundes.

Künstlerinnen und Künstler sind heute nicht mehr die genialen Schöpferinnen und Schöpfer, sondern an gesellschaftlich neuralgischen Stellen agierende Anregerinnen und Ideengeber, die existenzielle Inhalte formulieren, mit denen wir uns auseinandersetzen. Kultur generell ist ein Resonanzraum gesellschaftlicher Entwicklungen. Unsere Welt ist nicht mehr vorstellbar außerhalb von Warenförmigkeit, Image- und Lifestyleproduktion. Umso dringlicher erscheint die Aufgabe von Kunst und Kultur, autonom und unabhängig von Marktinteressen alternative Seh- und Betrachtungsmodelle zur vorherrschenden visuellen Kolonisierung der Welt im digitalen Kapitalismus zu entwickeln. In einer Zeit, da die kulturellen Landschaften Europas nach dem Mauerfall neu vermessen und entworfen werden, ergreift die KSB seit nunmehr 20 Jahren die Initiative – beispielsweise durch richtungsweisende Förderschwerpunkte wie »Relations« mit osteuropäischen oder »TURN« mit afrikanischen Ländern –, um frühzeitig an einer empfindlichen identitätspolitischen Stelle mitzudefinieren, wie diese sich formende Vorstellung von europäischer Identität im globalen Kontext aussehen könnte.

Das ist eine ganz besondere Form von Koproduktion zwischen den Künstlerinnen und Künstlern und der Öffentlichkeit, die die KSB immer aufs Neue hervorbringt. Letztlich prägen diese Austauschprozesse das kulturelle Selbstbild, das die Gesellschaft von sich hat, und stärken somit die Demokratie, in deren Auftrag ihre kulturellen Institutionen agieren. Und nicht zuletzt sind die handelnden Personen und ihre transnationale Ausrichtung für den Erfolg der KSB entscheidend: Gründungsdirektorin und Vorstand Hortenisa Völckers und der langjährige Verwaltungsdirektor und Vorstand Alexander Farenholtz sowie seine Nachfolgerin Kirsten Haß.

Marius Babias ist Direktor des Neuen Berliner Kunstvereins (n.b.k.) und Mitglied der Jury »Allgemeine Projektförderung« der Kulturstiftung des Bundes.

Was für ein provokanter Auftakt: Die KSB setzte mit dem »Projekt Migration« ein. Das Initiativprojekt widmete sich erstmals umfassend der komplexen Erinnerung an Migration in Deutschland und versammelte zugleich Akteure, die künstlerisches und kulturelles Wissen neu kombinierten und ausrichteten: auf der Basis der Kollaboration zwischen Forschenden, Filmemacherinnen, Medienaktivisten und Künstlerinnen konnte Neues entwickelt und erprobt werden.

Das war Provokation, weil noch viel mehr als heute Migration als Ausnahme galt, die Repräsentation der Gesellschaft dem Selbstverständnis nach deutsch war und klar schien, dass dies auch so bleiben würde und sollte. »Projekt Migration« setzte das Wir an den Anfang und trug dazu bei, diese kontrafaktische Behauptung mit einer Realität der Migration zu konfrontieren sowie die Darstellbarkeit bzw. Darstellung dieser Realität zu hinterfragen und neu einzuüben — in der Kunst, den Medien, der Wissenschaft.

So hat die Stiftung von Anfang an couragiert und zukunftsgerichtet zu sozialen Kernaufgaben mit Mitteln der Künste und der Kultur demokratisierend beigetragen: wie nämlich wir Gesellschaft angesichts globaler Bedingungen auf neue Weise präfigurieren können.

Heute und angesichts der enormen Entfesslung destruktiver Kräfte, geopolitischer Verschiebungen und der existentiellen Herausforderung der Klimagerechtigkeit ist in diesem Geiste der gleiche Mut zum Neuanfang gefragt. Zweifelsfrei bleibt das Wie der Erinnerung als Frage nach der Zukunft unserer Gesellschaften weiterhin unerlässlich. Kunst und Kultur werden ungewöhnliche Räume, ja sogar Möglichkeiten des Denkens und Handelns in einem umstrittenen und interdependenten Europa begründen und ausbauen müssen. Zukunft muss künstlerisch präfiguriert werden, das Leben als Gemeinsames anzugehen, um den Erzählungen über die Erschöpfung als Welt mit einem solidarischen Neu-in-Beziehung-setzen anzugehen. Das Wir stand und steht dafür am Anfang und ist auch unvermeidlich die Zukunft.

Manuela Bojadžijev ist Professorin für Migrationsforschung an der Humboldt-Universität zu Berlin und Mitglied der Jury »Allgemeine Projektförderung« der Kulturstiftung des Bundes.

Im September des Jahres 2002 waren wenige Monate seit der Gründung der Kulturstiftung des Bundes vergangen, und in der »Szene« hatte man mit einiger Skepsis auf dieses gewichtige Förderkonstrukt geblickt, auf diesen »Elefanten«, der sich da vorgeblich in den Kulturraum stellen würde. Insbesondere in den neuen Bundesländern sah man über zehn Jahre nach der Wiedervereinigung eher die Notwendigkeit, jene zarten Strukturen zeitgenössischen Kunstschaffens zu stärken, die sich niederschwellig entweder neu gebildet oder sich über 1989 hinaus erhalten hatten. Ein solches zartes Pflänzchen, das Forum Zeitgenössischer Musik Leipzig (FZML), leitete ich seinerzeit, und freudig überraschte es mich, als mich eben in jenem September eine Anfrage der Kulturstiftung erreichte, inwieweit die Stiftung zur Stärkung der Strukturen durch Vernetzungen beitragen könne. Etliche wegweisende Projekte durfte ich seitdem persönlich begleiten und beobachten, die die Innovationsfreudigkeit der Stiftung belegten und – dies ist besonders hervorzuheben – sich der Nachhaltigkeit verpflichtet fühlten.

Nun, 20 Jahre später, ist der Blick auf die Notwendigkeiten, auf den Ideenreichtum und die Fragstellungen der Kulturschaffenden, auf mutige, leise und wuchtige Konzeptionen Teil meiner Tätigkeit als Mitglied der Jury »Allgemeine Projektförderung« bei der Kulturstiftung des Bundes. Diesem Tun begegne ich halbjährlich immer wieder mit Ehrfurcht und Neugier. In der Jury schwingt niemand das Schwert – im Gegenteil: Hier wird mit Lauterkeit gerungen. Gemeinsam justieren die Kolleginnen und Kollegen, deren fachliche Heterogenität sich als zutiefst gewinnbringend erweist, in aufgeladenen Gesprächen um Einigkeit.

Dem Elefanten, der keiner war, der Kulturstiftung des Bundes, wünsche ich Weitblick, politische Unabhängigkeit und Mut.

Thomas Christoph Heyde ist geschäftsführender künstlerischer Leiter des Forum Zeitgenössischer Musik Leipzig (FZML) und Mitglied der Jury »Allgemeine Projektförderung« der Kulturstiftung des Bundes.

Als Mitglied der Jury der Kulturstiftung des Bundes (KSB) durfte ich viele Projekte der allgemeinen Kulturförderung kennenlernen. Die Vielfalt der Einreichungen ist enorm und die Auswahl entsprechend schwer. Neben der notwendigen allgemeinen Projektförderung, die Außergewöhnliches möglich macht, beeindrucken mich vor allem die Programme und Projekte, die die KSB selbst initiiert. Hier wurden wichtige Schwerpunkte gesetzt – z. B. zu den Themen Nachhaltigkeit und Digitalität. Die Bedeutung des Digitalen wurde besonders in der Pandemie überdeutlich, die einen Digitalisierungsschub mit sich brachte, den man vorher in dieser Schnelle nicht für möglich gehalten hätte. Der technologische Wandel dauert an, und es wäre spannend, wenn die KSB die Entwicklungen in diesem Bereich auch in Zukunft besonders in den Blick nehmen würde: sei es hinsichtlich der Themen künstliche Intelligenz, Deepfakes, dem dezentralen Web oder Web 3.0 bis hin zum Einfluss von Technologien auf die Gesellschaft und ihren sozialen Zusammenhalt. Es braucht kulturelle Angebote, die helfen, Kompetenzen zu schaffen und einen Wissenstransfer herzustellen, um der zunehmenden Verunsicherung hinsichtlich einer immer komplexer werdenden Welt, in der Wahrheit und Fake nicht mehr einfach zu unterscheiden sind, etwas entgegenzuhalten.

Mit ihrer Initiative zur Klimaneutralität hat die KSB schon früh eines der wichtigsten Probleme und Aufgaben unserer Zeit in den Blick genommen. Auch hier gibt es weiterhin Bedarf, Kulturinstitutionen fit zu machen für nachhaltiges Arbeiten und Agieren.

Mit vielen Projekten ist es der KSB gelungen, Kulturinstitutionen aus ihrer Komfortzone zu bringen, wie z. B. beim Fonds Digital, bei der Kulturinstitutionen mit externen Partnern aus dem Tech-Umfeld zusammenarbeiten mussten. Damit wird auch strukturell Neues angeregt.

Sabine Himmelsbach ist Direktorin des Haus der Elektronischen Künste (HEK) in Basel und Mitglied der Jury »Allgemeine Projektförderung« der Kulturstiftung des Bundes.

Die Kulturstiftung des Bundes ist für mich ein außerordentlich positives Beispiel progressiver, experimenteller und zukunftsgerichteter Kulturförderung. Sie war nie bequem, sondern lanciert im Gegenteil wichtige Themen und Projekte, welche in der Gesellschaft virulent sind. Ein Beispiel dafür ist das Projekt Klimabilanzen in Kulturinstitutionen, das versucht, gemessen an aktueller Forschung, die Klimabilanz von Institutionen zu verbessern. Vor allem versucht das Projekt, die bisherige eingefahrene Haltung in den Institutionen zu verändern und durch eine gemeinsam erarbeitete Handlungsanweisung mit einem Kompass für das zwingend notwendige ökologische Produzieren im Kulturbereich nachhaltig zu installieren. Besonders hervorheben möchte ich auch das Projekt DOMiDlabs, Labore für partizipative Museumsgestaltung. Auch dort wird die bislang autoritäre Geste der Museen aufgebrochen, um zu einem neuen Miteinander insbesondere in migrantischen Kontexten zu gelangen. Würden sich derartige partizipative Strukturen durchsetzen, so würde das bisherige »Selbstverständnis« der Museen durchaus auf den Kopf gestellt werden. Das ist nicht viel weniger als eine Revolution.

Die Kulturstiftung agiert dabei immer fordernd mit dem Blick in die Zukunft gerichtet, unterstützt von der Expertise international arbeitender kultureller Peers.

Die Stiftung unter der Leitung von Hortensia Völckers hat immer ein offenes Ohr für Themen, die in der Kultur fehlen. Sie fördern den Mut, wichtige demokratiefördernde Programme umzusetzen. Ebenso fördern sie vermehrt sogar die kleineren Institutionen, die nicht zwingend in den Zentren liegen.

Ohne die Kulturstiftung wäre die deutsche Kulturlandschaft sehr viel weniger bunt und vor allem weniger kritisch und innovativ.

Heike Munder ist Direktorin des Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich und Mitglied der Jury »Allgemeine Projektförderung« der Kulturstiftung des Bundes.

AD-WR-039028

AD-KV-042004 (Rückseite)

Impressum

Politik & Kultur Dossiers erscheinen als Beilage zu Politik & Kultur, der Zeitung des Deutschen Kulturrates, herausgegeben von Olaf Zimmermann und Theo Geißler.

Erscheinungsort: Berlin
Redaktionsschluss: 20. April 2022

Kontakt:
Deutscher Kulturrat e.V.
Markgrafendamm 24, Haus 16
10245 Berlin
Telefon: 030.226052 8-0
Fax: 030.226052 8-11
post@kulturrat.de, www.kulturrat.de

Redaktion:
Olaf Zimmermann (Chefredakteur, V.i.S.d.P.), Gabriele Schulz (Stv. Chefredakteurin), Theresa Brüheim (CvD), Maike Karnebogen

Verlag:
ConBrio Verlagsgesellschaft mbH
Brunnstraße 23, 93053 Regensburg
Telefon: 0941.945 93-0
Fax: 0941.945 93-50
info@conbrio.de, www.conbrio.de

ISBN: 978-3-947308-50-7
ISSN: 1865-2689

Fotos: Jürgen Scriba, Elmshorn
Gestaltung: 4S Design, Berlin
Druck: Freiburger Druck, Freiburg

Hinweise:
Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Deutschen Kulturrates wieder. Alle veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Sollte in Beiträgen auf das generische Femininum verzichtet worden sein, geschah dies aus Gründen der besseren Lesbarkeit. Selbstverständlich sind immer weibliche als auch männliche Gruppenangehörige einbezogen.