

Kunst muss nicht. Aber sie kann

Die Geschichte der Berliner Festspiele zeigt, dass Kultur kein Widerspruch zu Politik ist. Doch wir müssen uns gegen ihre Instrumentalisierung wehren.

Gastbeitrag von Meron Mendel

Die Bedeutung einer Kulturinstitution misst sich nicht an der Zahl berühmter Namen, sondern an den Augenblicken, in denen sie einen Unterschied für Menschen macht. Wenn ich auf 75 Jahre Berliner Festspiele zurückblicke, sehe ich große Dirigenten, Regisseure und Schauspieler, aufwendige Ausstellungen, gefeierte Höhepunkte. Vom großen japanischen Feuerwerk und römischen Wagenrennen im Olympiastadion bis Leonard Bernsteins berühmte „Ode an die Freiheit“ nach dem Mauerfall. Doch erlauben Sie mir, all dies einen Moment beiseitezulassen. Mich interessiert heute ein anderer Moment: ein Abend, der vor 63 Jahren stattfand und der in der offiziellen Chronik der Berliner Festspiele nicht erwähnt wird. Diese fast vergessene Geschichte berührt die Frage: Wann sind Festspiele mehr als ein Spiegel ihrer Zeit – und welche Bedeutung können sie in Zukunft haben?

Bei den 13. Festwochen gab die Sängerin Belina ein Konzert. Belina wurde als Lea-Nina Rodzynek in eine jüdische Familie in der Nähe von Treblinka geboren. Ihre gesamte Familie wurde von den Nationalsozialisten ermordet. Sie überlebte. Schwer traumatisiert.

Das Programm versammelte 1963 große Namen: das niederländische Koninklijk Concertgebouworkest. Den Tänzer und Choreografen Maurice Béjart mit dem Brüsseler Ballet du XXe siècle. Den indischen Musiker und Komponisten Ravi Shankar. Und eben: Belina. Mit ihrem Programm „Es brennt – Lieder aus Israel und dem Ghetto“.

Der Abend wurde zur Sensation, Belina zum Star der Festwochen

Für diejenigen, denen der Titel des Abends nichts sagt: „Es brennt“ ist eines der bekanntesten jiddischen Lieder über Pogrom und Verfolgung. In Ghettos und Konzentrationslagern wurde es zu einer Hymne des Widerstands: „S'brent! Brider-lekh, s'brent! Oy, undzer orem shtetl nebekh bren't!“ Belina sang nicht auf einer der großen Bühnen. Sie sang im Hinterhof der Galerie „Diogenes“.

Der Abend wurde zur Sensation, Belina zum Star der Festwochen. Mehr als tausend Menschen standen vor der Galerie und hofften auf eine Karte. Der Raum aber hatte nicht einmal hundert Plätze. Tickets gab es längst keine mehr. Ein Journalist berichtete, wie er versuchte, sich mit seinem Presseticket durch die Menge zum Eingang zu drängen. Manche wollten vierzig D-Mark für sein Ticket zahlen – damals etwa zehn Prozent eines durchschnittlichen Monatsgehalts. Die Presse sprach von „der Sensation der Festwochen“. Von einem „unvergesslichen Abend“. Von einem „unvermuteten Phänomen“.

Das Publikum Anfang der Sechziger war also sehr wohl bereit, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Mehr noch: Es gab offensichtlich ein Bedürfnis danach. Und die Festwochen? Sie waren dem Thema der Judenvernichtung in ihren ersten zwölf Jahren aus dem Weg gegangen. Man munkelt, dass Belinas Einladung mit einem Wechsel an der Spit-

ze der Festwochen zu tun hatte. Anfang 1963 starb der Intendant Gerhart von Westerman überraschend. Die kommissarische Leitung übernahm Wolfgang Stresemann, der Sohn von Gustav und Käte Stresemann. Sein Vater war Reichskanzler und Außenminister in der Weimarer Zeit gewesen. Seine Mutter stammte aus einer jüdischen Familie. Wolfgang Stresemann kehrte nach dem Krieg aus dem US-Exil zurück. Später wirkte er viele Jahre als Intendant des Berliner Philharmonischen Orchesters. Und ein Jahr lang leitete er die Festwochen.

Oft wird ein Satz von Wassily Kandinsky zitiert: „Die Kunst ist das Kind ihrer Zeit.“

Größer hätte der Unterschied zu seinem Vorgänger kaum sein können: Westerman gehörte früh zu den willigen Helfern Hitlers im NS-Kulturbetrieb. Bereits 1933 trat er in die NSDAP ein. Von 1939 bis 1945 leitete er das „Reichsorchester“ nach direkten Weisungen von Propagandaminister Joseph Goebbels. Auch Heinz Tietjen, der andere Mitbegründer der Festwochen, war tief verstrickt. Als Generalintendant der Preußischen Staatstheater pflegte er enge Beziehungen zu Hermann Göring und gemeinsam mit Winifred Wagner leitete er von 1934 bis 1944 die Bayreuther Festspiele. Schon 1933 wirkte er aktiv an der Entlassung jüdischer und politisch missliebiger Beschäftigter mit.

War es also der Tod Westermans, der das Schweigen der Festwochen über die Vergangenheit beendete? Oder reiner Zufall, dass Belina eingeladen wurde?

1963 war für die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit in Westdeutschland kein beliebiges Jahr. Der hessische Generalstaatsanwalt Fritz Bauer eröffnete in Frankfurt den ersten Auschwitz-Prozess. In Gesellschaft und Kultur geriet etwas in Bewegung. Zunächst waren es kaum sichtbare Verschiebungen. Dann wurden daraus tektonische Verwerfungen. Fünf Jahre später entlud sich vieles in den Studentenprotesten von 1968.

Oft wird ein Satz von Wassily Kandinsky zitiert: „Die Kunst ist das Kind ihrer Zeit.“ Auch die Festwochen der ersten Jahrzehnte waren Kinder ihrer Zeit. Dass ausgerechnet Tietjen und Westerman den Auftrag erhielten, sie als „Schaufenster des Westens“ aufzubauen – das war typisch für die Nachkriegsjahre. Polemisch zugespitzt könnte man sagen: Mit Propaganda kannten sich beide aus. Sie hatten sie bei Goebbels gelernt.

Ehemalige NS-Mitläufer galten damals vielen als weniger verdächtig als Kulturschaffende – übrigens: auch ein Nazi-Begriff –, die aus dem Exil zurückkehrten. Die Remigranten wurden nicht selten als Vaterlandsverräter oder Kommunisten gesehen. Die Festwochen waren damit keine Ausnahme, sondern Teil der bundesdeutschen Normalität unter Adenauer. Ehemalige Nationalsozialisten wurden rasch wieder in Politik und Gesellschaft integriert.

Es stimmt also: Die Festwochen waren Kinder ihrer Zeit. Aber genau darin lag auch ihr Versäumnis. Denn ich habe Kandinsky bislang noch nicht vollständig zitiert. Wenn Kandinsky schreibt, die Kunst sei ein Kind ihrer Zeit, dann meinte er das

keineswegs als Kompliment. Im Gegenteil. In seinem Buch „Über das Geistige in der Kunst“ warnt er vor einer Kunst, deren Horizont an der Gegenwart endet: „Eine derartige Kunst kann nur das künstlerisch wiederholen, was schon die gegenwärtige Atmosphäre klar erfüllt. Diese Kunst, die keine Potenzen der Zukunft in sich birgt, die also nur das Kind der Zeit ist und nie zur Mutter der Zukunft heranwachsen wird, ist eine kastrierte Kunst. Sie ist von kurzer Dauer und stirbt moralisch in dem Augenblicke, wo die sie gebildet habende Atmosphäre sich ändert.“

Kandinsky sucht also eine Kunst, die den Horizont ihrer Zeitgenossen nicht lediglich spiegelt, sondern erweitert. Eine, die herausfordert. Eine, die Möglichkeiten der Zukunft in sich trägt.

Eine Aufführung 1957 endete im Eklat: heftige Buhrufe, gellende Pffife, Tumulte

Dieser Anspruch gilt ebenso für Kunst- und Kulturinstitutionen. Haben sie den Mut, gegen den Strom zu schwimmen? Widersetzen sie sich dem Zwang der Mode? Wenn sie das tun, dann können auch sie – um Kandinskys Metapher aufzugreifen – zur „Mutter der Zukunft“ werden.

Legen wir diesen Maßstab an die frühen Festwochen an, fällt die Bilanz nüchtern aus. Sie waren eindeutig Kinder ihrer

Zeit. Und doch: Selbst in diesen Jahren gab es Versuche, die Logik eines reinen „Schaufensters des Westens“ zu durchbrechen. Ein solcher war 1957 die szenische Uraufführung von Hans Werner Henzes Ballett nach dem Roman „They Shoot Horses, Don't They?“. Es zeigt einen menschenverachtenden Tanzmarathon, an dessen Ende der Sieger tot zusammenbricht. Ästhetisch war das Werk seiner Zeit weit voraus. Henze sprengte die Grenzen der klassischen Oper. Dem traditionellen Opernorchester stellte er zwei Jazzbands an die Seite. Dieser aggressive, lautstarke Mix aus sinfonischer Moderne und Jazz überforderte Teile des Publikums. Die Aufführung endete im Eklat: heftige Buhrufe, gellende Pffife, lautstarke Tumulte.

In der ersten Reihe saß der West-Berliner Kultursenator Joachim Tiburtius von der CDU. Der bezog den Protest sofort auf sich. „So versuchen meine politischen Gegner, mich zu stürzen“, klagte er verstört gegenüber seinen Sitznachbarn. Tiburtius war fest überzeugt: Diese wütenden Zuschauer buhten seine Kulturpolitik aus. Also verließ er zornig den Saal.

Es war nicht der einzige Versuch, das Publikum herauszufordern und eigene Akzente zu setzen. Da war 1974 das experimentelle Metamusik-Festival, das Pop, Avantgarde und außereuropäische Musik in die Neue Nationalgalerie brachte. Da war 1981 die kontrovers diskutierte Ausstellung „Preußen – Versuch einer Bi-

lanz“. Und da war die Öffnung gegenüber der DDR: 1989 beteiligte sie sich erstmals am Theatertreffen. Nach dem Mauerfall wurde sie in eine neue Gesamtberliner Festivallandschaft einbezogen.

In dieser Tradition sehe ich auch ein Projekt, das Matthias Pees 2024 gemeinsam mit Saba-Nur Cheema und mir ins Leben gerufen hat: die Reihe „Reflexe & Reflexionen“. Sie entstand nach dem Massaker der Hamas vom 7. Oktober 2023 und angesichts des verheerenden Krieges in Gaza. Wir suchten mit künstlerischen und diskursiven Mitteln nach einer anderen Sprache für diese polarisierte, diese emotionalisierte Debatte. Nach Formen des Austauschs, die jüdische wie palästinensische Erfahrungen zur Sprache bringen, nun in der dritten Ausgabe. Der Fokus liegt in diesem Jahr auf der „großen Weltunordnung“.

Es wird noch ungemütlicher, weil die Feinde des freien Denkens reüssieren

Oder, um diese Zeitdiagnose in den Worten eines ehemaligen Außenministers etwas weniger kompliziert auf den Punkt zu bringen: „Die gemütliche Zeit ist vorbei.“ Das sagte Joschka Fischer zuletzt in einem Interview mit der SZ. Das gilt auch für Kunst- und Kulturinstitutionen. Es wird ungemütlich, weil die Mittel für die Kultur knapper werden. Und es

wird noch ungemütlicher, wenn die Feinde des freien Denkens weiter an Einfluss gewinnen. Sie sitzen längst in allen Parlamenten. Es besteht die unmittelbare Gefahr, dass sie bald auch in Ländern mitregieren.

In Sachsen-Anhalt haben sich die Antidemokraten eine „patriotische Kulturpolitik“ auf die Fahnen geschrieben. „Patriotische Kulturpolitik“: Das ist orwellisches Neusprech für das Ende der Kunstfreiheit. Es bedeutet die Instrumentalisierung der Kultur im Dienst einer völkischen Ideologie. Und das historische Vorbild ist die nationalsozialistische „Gleichschaltung“: die systematische Unterwerfung staatlicher Bereiche und kultureller Freiräume unter eine menschenverachtende Weltanschauung.

Doch diese Gefahr droht nicht nur in Sachsen-Anhalt. Auch in Berlin erleben wir, wie Kulturpolitik aus vorausseilendem Gehorsam oder schlichtem Opportunismus Positionen der AfD den Weg bereitet. Wenn ein Bundeskulturstatsminister eine unabhängige Fachjury entmachtet und seinem Willen unterstellt, indem er sich wie in diesem Jahr beim Deutschen Verlagspreis erklärtermaßen eine Letztentscheidung vorbehält, dann sendet das eine klare Botschaft: fachliche Beurteilung – obsolet. Kunstfreiheit – ade.

Doch die Kunstfreiheit wird nicht nur von rechts angegriffen. Sie wird auch von jenen angegriffen, die sich als linksprogressiv verstehen. Ich denke dabei beispielsweise an die Eröffnungspressekonferenz der vergangenen Berlinale. Dort forderte ein aktivistischer Journalist das Festival zu einem Statement gegen Israel auf. Der Juryvorsitzende Wim Wenders entgegnete spontan: „Wir sind das Gegenteil zur Politik, wir sind das Gegenteil von Politik. Wir müssen die Arbeit der Menschen machen, nicht die Arbeit von Politikern.“ Was folgte, entsprach dem eingeübten Drehbuch der Skandalisierung: Proteste, Petitionen und Absagen von jenen, die aus der Berlinale ein aktivistisches Politikereignis machen wollten.

Unser Miteinander droht zu einer „Empörungsdemokratie“ zu werden

Natürlich darf Kunst politisch sein. Aber in ihrer eigenen Sprache. In Bildern. In Geschichten. In Tönen. In Inszenierungen. Und wie schon mal auf dem Dach der Berliner Universität der Künste zu Recht stand: „KUNST MUSS NICHT“. Sie kann frei entscheiden. Plumpe politische Stellungnahmen sollten wirklich besser den Politikern und Aktivisten überlassen werden.

In den vergangenen Jahren wurden Kulturereignisse und Institutionen zum Spielball von Politikern und Aktivisten: von der Ruhrtriennale 2020 über die Documenta 15 bis zur Berlinale. Vom Influencer bis zum Kulturausschuss des Bundestages bedienen sich viele derselben Logik: Empörung. Skandalisierung. Und eine kaum zu übersehende Lust an der Zerstörung. Unser Miteinander droht in den Zustand einer „Empörungsdemokratie“ zu verfallen.

Wir befinden uns längst inmitten eines erbitterten Kulturkampfs. Die schlechte Nachricht lautet: Wir sind dabei, ihn zu verlieren. Und wenn ich „wir“ sage, dann meine ich weder rechts noch links. Weder Liberale noch Konservative. Mit „wir“ meine ich alle, denen die Freiheit von Kunst und Kultur in diesem Land etwas bedeutet.

Wir können es uns nicht mehr leisten, als bloße Zuschauer auf der Tribüne zu sitzen. Die gemütliche Zeit ist vorbei. Daraus erwächst für uns alle eine Verpflichtung, gegen Instrumentalisierungen der Kultur Position zu beziehen. Den Angriffen auf die Kunstfreiheit – von welcher Seite auch immer – entgegenzutreten. Sich bewusst der Empörungsfälle zu widersetzen. Den Mut und die Neugier nicht zu verlieren. Wie die Kunst kann auch eine Institution wie die Berliner Festspiele mehr sein als nur ein Kind ihrer Zeit.

Sie kann zur Mutter der Zukunft werden.

Dieser Text ist die leicht gekürzte Version der Rede, die Meron Mendel am 28. August zur Eröffnung des Musikfests Berlin 2026 im Rahmen der 75. Berliner Festspiele gehalten hat.



Meron Mendel ist Professor für Soziale Arbeit und Leiter der Bildungsstätte Anne Frank in Frankfurt am Main. FOTO: PICTURE ALLIANCE / DTS-AGENTUR

Das Monster ist zurück

Im Thriller „Der Kinderflüsterer“ tötet jemand nach dem Muster eines längst gefassten Serienmörders. Das ist sehenswert, vor allem dank Robert De Niro und Adam Scott.

Unter all den fiktiven Schwerverbrechern in Buch und Film ist Frank Carter ein besonders monströser. In dem 2019 erschienenen Roman „Der Kinderflüsterer“ von Alex North war er ein jahrelang unentdeckter Kindsmörder. Seine Opfer: fünf kleine Jungs aus kaputten Familien. Der Legende nach lockte Carter sie mit einem Flüstern aus dem Haus und verschleppte sie. Später fand man sie tot, einen nach dem anderen, immer das T-Shirt über den Kopf gezogen, als versteckte sie sich.

North erzählt in seinem vielschichtigen Bestseller nicht nur von Carters Taten, sondern auch vom schwierigen Verhältnis zwischen Vätern und Söhnen. Der Regisseur James Ashcroft hat den Roman jetzt für seinen gleichnamigen Film adaptiert. Dabei verlagert sich die Handlung von einer fiktiven britischen in eine US-amerikanische Kleinstadt, ansonsten sind die Grundzüge der Story gleich geblieben. Das Ergebnis ist ein durchaus sehenswerter Thriller, vor allem dank der großartigen Schauspieler.

Der 83-jährige Robert De Niro etwa spielt Detective Pete Willis: den Cop, der

Carter gefasst und einen hohen Preis dafür bezahlt hat. Seine Ehe ging darüber in die Brüche, er fing an zu trinken. Mittlerweile ist Pete seit 20 Jahren pensioniert und führt ein einsames Leben. Er kocht sich jeden Abend ein feines Gericht, vom Alkohol ist er losgekommen. De Niro strahlt in seiner Rolle die stoische, berührende Altersruhe eines Mannes aus, der sich mit allem abgefunden hat.

In ihren besten Momenten erinnert die Jagd auf den Killer an Klassiker des Genres

Das gilt auch für das gestörte Verhältnis zu seinem Sohn Tom, gespielt von Adam Scott aus der Serie „Severance“. Tom ist Schriftsteller und gerade in die Nähe seines Vaters gezogen, allerdings nicht, um sich mit ihm zu versöhnen, sondern weil sein Heimatort auch der seiner verstorbenen Frau war. Tom hofft auf einen Neustart mit seinem Sohn Jake (Acston Luca Porto) in ruhigerer Umgebung. Natürlich stellt sich von Anfang an die Frage, ob das an diesem Ort gelingen kann.

In der Stadt ist die Erinnerung an den Kinderflüsterer noch sehr präsent. Unter den Einwohnern kursiert ein Vers, der auf die Zeile endet: „Denn jedes Kind, das einsam ist, das holt der Flüsterer gewiss.“ Der stille Jake erscheint dafür wie prädestiniert: Er hat eine imaginäre Freundin, das Mädchen im blauen Sweater folgt ihm auf Schritt und Tritt. Es wirkt dann auch schnell so, als sei die Bedrohung nie weg gewesen.

Ein Junge aus Jakes Klasse wird bereits vermisst und später tot aufgefunden, das T-Shirt über den Kopf gezogen. Da mordet jemand nach dem bekannten Muster von Frank Carter, während der lebenslang hinter Gittern sitzt. Und plötzlich ist auch Jake verschwunden. In der Notsituation finden Pete und Tom wieder zusammen, wie das geschieht, ist im Buch eleganter gelöst. Das Drehbuch von Ben Jacoby und Chase Palmer macht aus ihrer Versöhnung eher eine Hauruckaktion. Unterstützt werden Vater und Sohn von Detective Amanda Beck, von Michelle Monaghan mit natürlicher Autorität verkörpert.

In ihren besten Momenten erinnert die Jagd auf den Killer an Klassiker des



Robert De Niro (links) spielt den Cop Peter Willis, der einst den Mörder schnappte, Adam Scott (Mitte) seinen entfremdeten Sohn Tom. FOTO: DAVID LEE/NETFLIX

Genres wie David Finchers „Sieben“. Es sieht düster aus, es regnet sehr viel, und es geht tief hinab in die Abgründe der menschlichen Psyche. Zum Beispiel in die des Verdächtigen Norman Collins, den Hamish Linklater verstörend distiguiert spielt. Er sammelt Mordwerkzeuge in einem kleinen Privatumuseum und verhört Serienmörder, als wären sie Künstler.

Die absolute Referenzgröße des Grauens ist für ihn der Kinderflüsterer Frank Carter. Den hat Ashcroft mit Michael Keaton, auch schon 74, besetzt, was hervorragend funktioniert. Carter wirkt bei ihm wie ein harmloser Buchhalter, bis er den Oberkörper aufrichtet und die Brille abnimmt. Selbst aus dem Gefängnis heraus übt er großen Einfluss aus.

Pete besitzt sogar noch Briefe von ihm aus dem Knast. In einer Szene verbrennt er sie in einem Akt der Befreiung. Da hat das Böse zumindest vorläufig keine Macht mehr über ihn. Florian Kaindl

The Whisper Man, USA 2026 - Regie: James Ashcroft. Buch: Ben Jacoby und Chase Palmer. Kamera: Peter Deming. Mit: Robert De Niro, Adam Scott, Michelle Monaghan. 111 Minuten. Auf Netflix.