
Klaus von Beyme

Kunstpolitik in der Demokratie



Prof. Dr. Klaus von Beyme, geb. 1934 in Saarau/Schlesien, studierte nach einer Lehre als Vertragsbuchhändler Politologie, Soziologie und Geschichte in Heidelberg, München, Paris, Moskau und an der Harvard Universität. Von 1967 bis 1974 war er Professor für Politikwissenschaften in Tübingen, seitdem lehrt er an der Universität Heidelberg.

Kunstpolitik und Demokratie leben in einer angestregten Beziehung. Jeder Bereich der Gesellschaft, der Hilfe vom Staat beansprucht, will die Subventionen maximieren, aber den Einfluss des Staates in diesem Bereich möglichst gering halten. Das gilt ganz sicher für die Wirtschaft. Kunst und Kultur haben größeren Subventionsbedarf als die meisten Wirtschaftszweige, und gleichzeitig ist das Verhältnis zur jeweiligen Politik überaus kritisch. Nicht nur Künstler vertreten die Meinung, dass es in der Zivilgesellschaft eigentlich Kunstpolitik gar nicht geben dürfe. Kunst- und Kulturpolitik können allenfalls das Gespräch der Gesellschaft mit sich selbst beleben.

1. Die ideologische Selbsterhöhung im Kulturstaatsgedanken

Deutschland hat den Gedanken des Kulturstaats traditionell stark vertreten, weil er die lange fehlende deutsche Einheit kompensieren musste. Die Kultur wurde zum Katalysator von Gefühlen nationaler Identität (vor 1871 und nach 1949). Aus der kulturellen Einheit wurde kurzschlüssig auf die Notwendigkeit zu staatlicher Einheit geschlossen, obwohl der Sonderfall Österreichs eines anderen hätte belehren können. Die verspäteten Nationen Italien und Deutschland haben vor der Einigung durch Kulturpropaganda die staatliche Einheit voranzutreiben versucht. Deutschland blieb nach der Vereinigung 1871 und 1990 der traditionellen Zersplitterung treu. Die Länder verteidigten ihre kulturelle Hoheit mit Umsicht. Die Bundesrepublik betont in ihrer Selbstdarstellung in Anknüpfung an westeuropäische Ideale die Freiheit der Kunst und die Nichteinmischung des Staates.

In der deutschen Selbstdarstellung kehrt die Formel „Kunst und Kultur“ immer wieder, ohne dass beide Begriffe abgegrenzt werden. Die Franzosen hingegen zogen es vor, sich zwischen den beiden Begriffen zu entscheiden. In der Vierten Republik hieß das Ministerium noch für die „beaux arts“. De Gaulles Kreation von 1959 in der Fünften Republik wurde als

„ministère des affaires culturelles“ getauft. Die Nebeneinanderstellung zweier Begriffe wie Kunst und Kultur wirft Fragen auf. Landläufig würde Kunst als Teil der Kultur aufgefasst werden. Warum wird das Teil vor dem Ganzen benannt? Hilmar Hoffmann, einer der Pioniere der neuen Kulturpolitik in Deutschlands Großstädten, hat Kultur als das System definiert, das einer Gesellschaft eine unverwechselbare Gestalt gibt und wesentliche Wertorientierungen begründet.¹ Die Künste sind die ästhetischen Ausdrucksformen der Kultur, von der Musik über die Literatur zu den bildenden Künsten, einschließlich des Films. Zur Kultur werden auch die Entfaltung sozialer Beziehungen bis hin zur Körperkultur gerechnet. Vor allem die DDR pflegte diesen weiten Begriff der Kultur. Auch nach der Einigung betonten die Ostdeutschen in Umfragen die eher materiellen Elemente des Kulturbegriffs stärker als die Westdeutschen.²

2. Bereiche der Kunst- und Kulturpolitik in der Demokratie

Was zur Kultur gerechnet wird, hängt häufig von der Ebene der kulturpolitischen Entscheidungsträger ab, und kann in der Europäischen Union nicht das Gleiche sein wie auf einem Dorf. Untersuchungen der lokalen Kulturpolitik geben häufig der Erwachsenenbildung und dem öffentlichen Bibliothekswesen Priorität, um die Volksnähe der städtischen Politik zu demonstrieren.³ Die Kulturklausel des Maastrichter Vertrages in Europa (Art. 128) betont hingegen eher formale abstrakte Prinzipien wie Subsidiarität und regionale Vielfalt, ohne sich auf eine Aufzählung der Sektoren von Kultur einzulassen.⁴ Die Propagierung der multikulturellen regionalen Kontakte auf europäischer Ebene kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die multikulturellen Regionen noch mehr „erfunden“ als „vorgefunden“ werden. Kulturalität muss der Multikulturalität vorausgehen.⁵ Kommunale Selbstdarstellungen der Kulturpolitik betonten die Sozio- und Alternativ-Kultur weit stärker als nationale Verlautbarungen. In der Zeit der linken Politisierung war die Soziokultur allenfalls bei einer spontaneistisch gestimmten Minderheit gefragt, die ihre Autonomie vom Staat betonte. Erst als die dogmatischen Verhärtungen durch dezentrale Gruppenbildung und neue soziale Bewegungen aufgebrochen wurden, kam es schrittweise zu einer Kooperation staatlicher Instanzen und autonomer Bewegungen.⁶ Nationalstaaten und Länder betonten häufig die Denkmalpflege und andere Formen der Pflege des kulturellen Erbes als das Kernstück der Kulturpolitik (Museen und Archive). Genetisch stand dieser Bereich am Anfang staatlicher Kulturpolitik, seit die ehemals fürstlichen Sammlungen und Schlösser zu staatlichen Kultureinrichtungen gemacht wurden. Erst spät tauchte der radikale Vorschlag in Deutschland auf, die Denkmalpflege völlig aus der staatliche Regie herauszunehmen und zivilgesellschaftliche Bürgerinitiativen über Erhaltenswert und Erhaltensbereitschaft bei Denkmälern entscheiden zu lassen.⁷

1 Hilmar Hoffmann, *Kultur für morgen*, Frankfurt/M. 1985, S. 126.

2 Elisabeth Wolf-Csanády, *Wertewandel und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland und Österreich*, Frankfurt/M. 1996, S. 84.

3 Leitsätze des Deutschen Städtetages von 1970, in: *Städtische Kulturpolitik*, Stuttgart 1971, S. 9.

4 Thomas Röbbke (Hrsg.), *Zwanzig Jahre neue Kulturpolitik. Erklärungen und Dokumente 1972-1992*, Hagen 1993, S. 104ff.

5 *Stärkung und Ausbau regionaler Identitäten*, Hagen 1992, S. 53.

6 Fritz Brüse, *Kulturpolitik auf neuen Wegen*, Stuttgart 1988, S. 19.

7 Dieter Hoffmann-Axthelm, *Alles bewahren heißt nichts erhalten*, *Die Zeit*, Nr. 22/2000, S. 46.

Die Unterschiede einer nationalen Akzentsetzung von Kulturpolitik können nicht verdecken, dass es Wandlungen der Schwerpunkte gibt, die transnational vergleichbar sind. Am Anfang stand die Erhaltung von Denkmälern und Kulturgütern, später trat die direkte Förderung von Künstlern hinzu. Mit der Entdeckung der Umwegrentabilität der Kultur für das wirtschaftliche Wachstum verlagerte sich der Schwerpunkt erneut in Richtung einer „Festivalisierung“ der Kultur. Die „Documenta“ in Kassel war ein prominentes Beispiel für das Gemisch aus politischer Selbstdarstellung von freier Kunst vor den Wachttürmen eines unfreien Systems, in Verbindung mit der wirtschaftlichen Förderung einer peripheren Provinz.⁸

Die langfristigen Trends des Paradigmawandels konnten durch das Selbstdarstellungsbedürfnis einzelner politischer Akteure modifiziert werden. Staatsmänner, die sich als kulturelle „hommes de lettres“ fühlten wie Pompidou oder Mitterand, schufen sich ihr Kulturdenkmal (Centre Pompidou, Pyramide im Hof des Louvre). Aber auch Politiker, die eher taktisch-berechnend ihr Image aufzuwerten versuchten, setzten auf Kulturpolitik, wie Nixon und Johnson, als sie das National Endowment of the Arts als preiswerte Selbstdarstellungseinrichtung förderten. Johnson wurde nachgesagt, dass er sich als kultivierter Nachfolger Kennedys profilieren wollte und Nelson Rockefeller Paroli zu bieten suchte, der 1960 das New York State Council of the Arts lanciert hatte. Ähnliche Motive galten für Harold Wilson in Großbritannien, der die Expansion britischer Kunstförderung nicht aus genuiner Kunstbegeisterung einleitete.⁹

Häufig war der Staat nicht Initiator der Kulturpolitik. Vielfach wurde er eher von gesellschaftlichen Kräften zum Handeln gedrängt, in Holland etwa von der Provo-Bewegung, in vielen Ländern von den neuen sozialen Bewegungen. Auch die Initiativen zur Ausdehnung des Wohlfahrtsstaats auf die Künstler wurde von außen induziert. Die sozialstaatlich subventionierte Massenproduktion mit Ankaufzwang des Staates für Teile der Erzeugnisse hatte nicht nur positive Folgen. Sie führte in den Niederlanden und Norwegen, den beiden Ländern mit dem ausgedehntesten Künstlerförderungsprogramm, zu einer Überschwemmung staatlicher Gebäude mit mittelmäßiger Kunst. Auch ohne Künstlersozialpolitik ist die Flut der Kunstwerke im Archiv ein Hauptproblem der Museen geworden. Die Niederlande und Norwegen waren nach dem Zweiten Weltkrieg trotz der intensiven Künstlerförderung keine Bannerträger der Avantgarde. Eine vergleichende Aufstellung der Künstler pro 100.000 Einwohner zeigte jedoch, dass die Niederlande (59) und Norwegen (40) die meisten Künstler hatten (zum Vergleich: USA 17, Deutschland 16, Großbritannien 18).¹⁰ Das lässt auf gewisse Mitnahmeeffekte der sozialen Kunstförderung schließen.

Die Bundesrepublik als einer der entwickeltsten Sozialstaaten in Europa hat in ihrem offiziellen Verlautbarungen eine direkte Alimentierung der Künstler – abgesehen von der Künstlerhilfe des Bundespräsidenten – abgelehnt.¹¹ Selbst die harmlose Form sozialstaatlicher Integration der Künstler im „Künstlersozialgesetz“ (1981) hat der SPD die Kritik der Unionsparteien eingebracht, sie wolle die freien Künstler zu Angestellten degradieren. Dabei hatten die meisten westeuropäischen Sozialstaaten die Künstler mit oder ohne Son-

8 Harald Kimpel, *Documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1997, S. 88ff.

9 Milton C. Cummings/Richard S. Katz, *Government and the Arts in the Modern World: Trends and Prospects*, in: Diess. (Hrsg.), *The Patron State*, Oxford 1987, S. 352.

10 Karla Fohrbeck u.a., *Kunstförderung im internationalen Vergleich*, Köln 1971, S. 10.

11 Hanns E. Hieronymus (Unterabteilungsleiter in der Kulturabteilung des BMI), *Kulturpolitik, Kulturförderung – ein Überblick aus der Sicht des Bundes*, in: Günter Ermisch u.a. (Hrsg.), *Wanderungen durch die Kulturpolitik. Festschrift für Sieghardt von Köckritz*, Berlin 1993 (21-36), S. 22.

derstellung in die öffentliche gesetzliche Sozialversicherung aufgenommen oder Zusatzversicherungen und subventionierte Selbsthilfeeinrichtungen gefördert. In der Ära Adenauer hatte man die Künstlerpolitik noch als „Mittelstandspolitik“ verstanden. Die Künstler-Enquête des Bundestages zeigte aber 1975, dass der soziale und technische Wandel der künstlerischen Produktionsbedingungen die Künstler überwiegend zu abhängig Beschäftigten gemacht hatte. Die bildenden Künstler entsprachen mit 10 Prozent Freischaffenden noch am stärksten dem Bild des „Kleinunternehmers“ in der konservativen Perzeption.

Die Kulturpolitik der Bundesrepublik hat aus der Tatsache, dass die Künstler keinen adäquaten Anteil am Wirtschaftswunder gehabt haben, die Notwendigkeit von drei Maßnahmen abgeleitet:

- die Einführung eines Künstlersozialversicherungsgesetzes,
- eine kulturfreundliche Reform des Steuerrechts,
- und die Schaffung einer Nationalstiftung für Kunst und Kultur.¹²

Wurde die Künstlersozialpolitik von Konservativen als „Nivellierung“ deklariert, so sprach doch aus ihr eher die besondere Wertschätzung für diese Gruppe, die aus der Zeit des bürgerlichen Geniekultes stammte. Man hätte sonst in Deutschland nicht jahrelang erbittert um die Sicherung einer Kleingruppe gestritten, die nicht wahlentscheidend werden konnte. In anderen Ländern, wie Großbritannien, wurde der Künstlerberuf hingegen schon früh verbürgerlicht und als ein „Job wie jeder andere“ angesehen.

Die klassische Moderne hat an ihrem Ende die wohlfahrtsstaatliche Integration der Künstler zu verwirklichen versucht. In der frühen Postmoderne ging es hingegen nicht mehr um Integration der Künstler und der Kunstkonsumenten, sondern um Autonomie der Bewegungen. Soziokultur wurde das Schlagwort der Zeit. In der Systematik der „Kulturpolitischen Gesellschaft“ wird die Soziokultur mit Kulturläden und Bürgerhäusern, Stadtteilkulturarbeit, Senioren-, Kinder-, Jugend- und Ausländerkulturarbeit und mit dem freien Theater identifiziert. Zur traditionellen Kulturpolitik gehören hingegen Museen, Denkmalpflege, Förderung der bildenden Kunst, des Theaters, Musikförderung, Bibliotheken, Archive und Volkshochschulen.¹³

Abweichend von den Maßnahmen des Staates in anderen Politikfeldern sind dem modernen Kulturstaat aus der Zeit des Absolutismus eine Reihe von akquisitiven Funktionen überkommen. Je weniger der Staat selbst als Impresario auftrat, der Kunstwerke in Auftrag gab, umso mehr wurden staatliche Stellen mit dem Ankauf und Erhalt von Kunstwerken beschäftigt. Restriktive regulierende Funktionen nahm der Staat zur Eindämmung von Pornografie und politischer Oppositionskunst vor, auch wenn sie in der Demokratie abgenommen hat, weil die Toleranz gegen künstlerisch abweichendes Verhalten in der pluralistischen Gesellschaft zunahm. Ausgestorben aber ist diese Form staatlicher Intervention auch in der Demokratie keineswegs.

¹² Rainer Frank, Kultur auf dem Prüfstand. Ein Streifzug durch 40 Jahre kommunaler Kulturpolitik, München 1990, S. 214.

¹³ Bernd Wagner, Zwanzig Jahre Neue Kulturpolitik. Eine Bibliographie, Hagen 1993, S. 112ff.

Tabelle 1: Typologie der Interventionsfelder der Kunstpolitik

MASSNAHME	INTERVENTIONSFELDER
akquisitiv	Städtebau, Architektur Selbstdarstellung des Systems in der Malerei und Skulptur - Bildnisse von Politikern (z.B. die Sammlung im Bundeskanzleramt) Ankaufspolitik von Kunstwerken, die nicht in Auftrag gegeben wurden: - Museumspolitik - Ausstellungspolitik - Dekoration von Staatsakten und Feiern
restriktiv	repressive Reglementierung - politische Kunst - oppositionelle Verhaltensweisen der Künstler - „Pornografie“
protektiv	Denkmalpolitik, Restauration von Kunstwerken
distributiv	Förderung von Institutionen - Gründung von Akademien, Hochschulen, Stipendien - Künstlersozialpolitik (nur in Sozialstaaten)
regulativ	Regelsetzung im Bereich konkurrierender Sponsoren (Staat und Wirtschaft, Staat und Kirche) Kunststeuerpolitik (indirekte Förderung von Künstlern und Sponsoren) Rahmenrichtlinien für ästhetische Gestaltung (Städtebauförderung, Kunst am Bau)

Quelle: Klaus von Beyme, Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst, Frankfurt/M. 1998, S. 36

Regulative Funktionen nahm der Staat im Konflikt zwischen gesellschaftlichen Interessen im Inland wahr. Mit zunehmender Freizügigkeit von Künstlern und Kunstwerken in Europa fällt ein erhöhter Regulierungsbedarf im Bereich der zwischenstaatlichen Kulturbeziehungen an. „Fracht, Frist und Frust“ lautet eine Kurzformel für die Schwierigkeiten, die im internationalen Kunstverkehr den Künstlern wie den Kunsthändlern erwachsen.¹⁴ Auch wenn sie sich strikt gesetzeskonform verhalten wollen, verheddern sie sich oft im undurchsichtigen Netz der Gebote und Verbote ausländischer Staaten.

Die protektiven Funktionen des Staates haben zugenommen, obwohl der alte Protektionismus im Kunstbereich abgebaut worden ist. Aber es tauchen neue Formen der Gefährdung des kulturellen Erbes auf, von mafiosen Kunsträuberbanden bis zum Materialzerfall durch Umweltverschmutzung. Die distributive Politik wird über die finanzielle Kulturförderung gesteuert. Verteilungs- oder gar Umverteilungsmaßnahmen wurden auch in der Künstlersozialpolitik gesehen. Nur in wenigen Ländern kam es zu umfassenden direkten Förderungsmaßnahmen für Künstler (Niederlande, Norwegen). In vielen Ländern aber sind die Maßnahmen eher indirekter Art, wie Sondermaßnahmen der Arbeitsmarktpolitik, von der Berlin-Förderung oder der Entschädigung Bonns wegen des Verlustes der Hauptstadtfunktionen, bis zum Einsatz von Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen nach den ABM-Programmen, die Künstlern zugute kommen.

3. Organisationsformen der Kulturpolitik in der Demokratie

Die Organisation der Kulturpolitik folgt den allgemeinen Regierungs- und Verwaltungsstrukturen. Auch darin determiniert die politische Kultur die Kulturpolitik eines

¹⁴ Andreas Johannes Wiesand, Kunst ohne Grenzen. Kulturelle Identität und Freizügigkeit in Europa, Köln 1987, S. 127ff.

Landes. Die Mängel der Kulturpolitik in Deutschland werden gern auf die föderalische Unübersichtlichkeit zurückgeführt - zu Unrecht. Der Föderalismus führt nicht dazu, dass die Leistungen in der Kulturpolitik unterdurchschnittlich sind, wie Deutschland, Kanada und Österreich zeigen. An der Spitze der kulturpolitischen Ausgaben liegen ein extrem zentralistisches und ein föderalistisches System (Frankreich, Deutschland). Das niedrige Leistungsniveau der USA liegt nicht am Föderalismus, sondern an der zivilgesellschaftlichen Tradition, die sich schwer tut, den Staat in die Sphäre der Kultur sich einmischen zu lassen. Die verbleibende Intervention geschieht eher über Steuervorteile als über direkte Subventionen. Die USA gaben über Jahre ca. 3 Dollar direkte Unterstützung für die Kultur aus, wo andere Demokratien 10 bis 30 Dollar pro Kopf investierten. Zugleich aber förderten sie die Kultur mit ca. 10 Dollar pro Kopf – dem dreifachen Betrag direkter Subventionen – durch Steuervorteile.¹⁵

Die Leistungsprofile in der Kulturpolitik im Lichte der öffentlichen Ausgaben korrelieren auch nicht mit der Art der Organisation der Kulturpolitik. Fünf Modelle lassen sich unterscheiden:

1. Ein zentrales Kulturministerium mit überwiegender Zuständigkeit (Frankreich, Dänemark, Griechenland, Portugal, Spanien, sozialistische Staaten).
2. Ein zentrales Ministerium mit kombinierter Zuständigkeit (häufig Unterricht und Kultur: Schweden, Österreich; Wissenschaft und Kultur: Norwegen, Island. Ein Sonderfall: Wohlfahrt, Volksgesundheit und Kultur: Niederlande; Kulturerbe und Umwelt: Italien).
3. Ein zuständiger Staatssekretär oder Junior Minister in einem anderen Ressort, seit 1973 in Großbritannien, der dem Secretary of State für Education and Science untergeordnet ist, aber keine eigenen exekutiven Befugnisse besitzt (bis 1992).
4. Eine Kulturabteilung in einem Ministerium (Innenministerium in Deutschland bis 1998, Erziehungsministerium Finnland).
5. Eine Sonderbehörde außerhalb der Ministerien (Bundesamt für Kulturpflege in der Schweiz). Dieses Modell entspricht am meisten einem Föderalismus mit strikter vertikaler Gewaltenteilung und hat sein Pendant in den USA.

Wichtiger als die Amtsstruktur ist die Form der Kooperation von Regierungsämtern mit Kulturräten, deren Mitglieder aus der Gesellschaft rekrutiert werden. Diese Kooperation gibt es im britischen (Arts Council) wie im amerikanischen Modell (National Endowment for the Arts, NEA), aber auch in Skandinavien, in sektoraler Form in der Bundesrepublik. Am wenigsten entspricht dieses Kooperationsmodell der strikt etatistischen Konzeption (Frankreich, frühere sozialistische Staaten).

Die Organisationsformen der Kulturpolitik sind nicht unveränderlich. Großbritannien bewegte sich 1992 in Richtung des ministeriellen Typs der Kulturpolitik. Deutschland folgte 1998. Ein Staatsminister für Kultur, wie ihn die Regierung Schröder 1998 mit dem Amtsträger Naumann schuf, war Anhängern der Zivilgesellschaft nicht weniger verdächtig wie entschiedenen Föderalisten, die beim Bund keine Kompetenzen liegen sehen. Der Bund erschleicht sich gleichsam Kompetenzen mit einer Doktrin der implizierten Kompetenzen, nach der der Bund dort handeln dürfe, wo seine Kompetenzen nicht explizit genannt würden. Naumann betonte die Sogkraft der Einfallstore für Handeln des Bundes: Wo sich der

15 James Heilbrun/Charles M. Gray, *The Economics of Art and Culture. An American Perspective*, Cambridge 1993, S. 231.

Bund um Versicherungen der Künstler kümmern, müsse er sich folgerichtig auch um Künstler und damit um Kunst kümmern.¹⁶

Die Zivilgesellschaft ist in Deutschland vergleichsweise immer schwach entwickelt gewesen. Von ihr – und ihrer etatistischen Subventionsmentalität – sind keine großen Widerstände gegen die Ausweitung der Bundeskompetenzen in Kunst und Kultur zu erwarten. Solche Widerstände kommen eher von den Ländern, welche die Kulturhoheit beanspruchen, ohne dass diese hinreichend klar im Grundgesetz verankert wäre. Sie wurde im deutschen Einigungsprozess vielfach von den Ländern vernachlässigt. Gern duldeten die Länder die Sonderprogramme des Bundes zur Übergangsfinanzierung in den neuen Bundesländern zur Bewahrung des kulturellen Erbes in Ostdeutschland und gaben dabei aus fiskalischen Erwägungen freiwillig Kompetenzen preis.¹⁷

Die Abneigung der Länder gegen einen Kulturstaatsminister in der Bundesregierung blieb inkonsequent, weil Kunst und Kultur in den Landesregierungen trotz vollmundiger Regierungserklärungen meist als zweitrangige Manövriermasse nach koalitionsstrategischen Gesichtspunkten hin- und her geschoben werden. Schon die Kombinationsmonstren lassen Schlimmes ahnen, wie das Ministerium für Frauen, Familie, Weiterbildung und Kunst (Baden-Württemberg 1992-1996). Wo politisch wenig durchsetzungsfähige Bagatellbereiche in einem Ressort kombiniert werden, um dem Parteien- und Geschlechterproporz in der Regierung Rechnung zu tragen, wird das Amt nicht ernst genommen. Aber fahren Kunst und Kultur besser, wenn sie in einem Doppelministerium für „Arbeit, Soziales, Stadtentwicklung, Kultur und Sport“ untergebracht werden (Nordrhein-Westfalen bis 2000)? Als NRW-Ministerpräsident Clement nach der Landtagswahl 2000 das Monstrum auflöste und die Kultur dem Ministerium für Bauen und Wohnen zuschlug, war die Begeisterung auch nicht groß, weil man die Kunst in der Umarmung durch Technologie und Bauinteressen untergehen sah.¹⁸

In der Demokratie tauchte seit jeher die Frage auf, ob es eines Kulturministers überhaupt bedürfe. Die Verwaltung von Kunst- und Kulturinteressen in einer Zivilgesellschaft, die nicht mehr vom Kulturstaat im Sinne Hegels mit fest umrissenen Wertvorstellungen und ästhetischen Mustern ausgeht, kann ebenso gut parastaatlich oder als staatlich alimentierte Einrichtung der Gesellschaft fungieren. Die von Willy Brandt versprochene und gegen die Länder nicht durchsetzbare „Nationalstiftung“, die immer wieder einmal gefordert wird, könnte ein solches Modell sein.

4. Das Demokratisierungsparadoxon der Kulturpolitik

Trotz wohlmeinender Anstrengungen der Kulturpolitiker für eine demokratischere volksnahe Sozio-Kultur wird die Kulturpolitik von einem Demokratisierungsparadoxon verfolgt:

- Trotz des Versuches der Mobilisierung immer breiterer Schichten für die Kultur sind diese Bemühungen allenfalls im Ausstellungs- und im Theaterbereich von langfristigen Erfolgen gekrönt. Die Erfolgsziffern weisen Globalzahlen aus. Werden sie nach sozialen Gruppen aufgeschlüsselt, so verdüstert sich das Bild: In den Niederlanden kamen 55 Prozent aller Subsidien nur 30 Prozent der Haushalte zugute. In Amerika hat eine Studie noch krassere

16 Zit. nach Konrad Schuller, Kulturelle Relevanz im Maschinenraum des Politischen, FAZ v. 16.6.2000, S. 4.

17 Zahlen in: Klaus von Beyme, Kulturpolitik und nationale Identität, Opladen 1998, S. 102.

18 Andreas Rossmann, Jungfrau zum Kinde. Nach dem Koalitionsschacher in Nordrhein-Westfalen: Wie der Grüne Michael Vesper zur Kultur kam, FAZ v. 16.6.2000, S. 41.

Disproportionen zu Tage gefördert: Museumsbesucher kommen nur zu 5 Prozent aus unteren Einkommensschichten und zu 55 Prozent aus den Kreisen der Spitzenverdiener.¹⁹ Theaterbesucher sind in vielen Ländern um ein vielfaches höher subventioniert als die Benutzer anderer kultureller Einrichtungen. Die Zuwachszahlen waren zeitlich begrenzt. Museums- und Ausstellungsbesucher haben in vielen Ländern zugenommen, obwohl pro Kopf weniger Mittel eingesetzt werden mussten. Solche Erfahrungen führen nicht gerade zur Steigerung der Ausgabenfreudigkeit von Stadtvätern und -müttern.

- Die Demokratie leidet in der Kulturpolitik ständig an der Tatsache, dass sie Konzessionen an eine elitäre Kulturauffassung machen muss. Selbst in Frankreich hat die egalitär-jakobinische Tradition nicht verhindert, dass republikanische Präsidenten einer elitären „grandeur“ in der Kulturpolitik das Wort redeten.
- Demokratie wurde als Nähe zu den grass-roots und als Dezentralisierung herkömmlicher Strukturen verstanden. Es zeigte sich jedoch, dass die dezentralen Entscheidungsträger oft weniger einsatzfreudig für die Künstler waren als die Kulturpolitiker der nationalstaatlichen Ebene.
- Demokratische Politik wird kontrovers entschieden. Kein Politikfeld bleibt ohne Kontroversen. Kulturpolitik – in ihrer Nähe zu essenziellen Wertvorstellungen der Betroffenen – pflegt aber besonders starke und schwer kompromissfähige Konflikte auszulösen. Im Streit um die künstlerische Qualität oder soziale Nützlichkeit obsiegt meist nicht die Wertmaßstäbe der Kultur.

Eine allzu drastische Sparpolitik ist auf dem kulturellen Sektor nicht zu erwarten. Aber es kommt zu Umschichtungen auf Kosten der „Staatstheatergesinnung“. Schon bei den Museen und Denkmälern kann kaum gespart werden. Der Verfall der Denkmäler durch Umweltverschmutzung schafft Größenordnungen der Staatsintervention, die noch kaum abzuschätzen sind, wenn in einigen Jahrzehnten kein Stein am Kölner Dom mehr original sein wird, ohne dass die Denkmalpfleger – wie bei Rekonstruktionen – deshalb argumentieren werden, es handele sich um Kopien im Verhältnis 1:1. Wie in der sonstigen Haushaltspolitik liegen über 90 Prozent aller Ausgaben langfristig fest und können nicht willkürlich von Jahr zu Jahr geändert werden. Vergleiche der kulturpolitischen Schwerpunkte in den Städten ließen nicht einmal drastische Umverteilungen erkennen, wenn ein neues kulturpolitisches Paradigma, wie die Soziokultur, in aller Munde war. Kulturdezernenten und Kulturausschussexperten bildeten eine Art „Vorklärungskartell“, das schonend mit dem Status quo umging.²⁰ Bei Streichungsaktionen wird eher gelegentlich von den etablierten Sparten der Kultur dafür gesorgt, dass ins Kraut geschossene Modetrends postmoderner Beliebigkeit dem Rotstift zum Opfer fallen. Was als „neue Kulturpolitik“ seit 1977 von der Kulturpolitischen Gesellschaft verdienstvoll propagiert wurde, Kulturpolitik als Sozialpolitik erweiterte und die Subkulturen vom Odium des „Subkulturellen“ befreite, ist vielfach aus dem Ruder gelaufen. Die „neue Kulturfeindschaft“ bekam Oberwasser und die kritischen Kulturpolitiker gaben zu, dass es im Kulturbetrieb der achtziger Jahre einen Verlust kritischer Potenziale, eine Kulturindustrialisierung und Beliebigkeit gegeben hat, die korrigiert werden muss.²¹ Es begann sich zu rächen, dass die Adepten der Soziokultur die bloße Frage nach

19 W.G. Hendon u. a. (Hrsg.), *Economic Research in the Performing Arts*, Akron/Ohio 1983.

20 Markus Pohlmann, *Kulturpolitik in Deutschland*, München 1994, S.286.

21 Bernd Wagner, *Kultur für alle – Kunst für wenige. Feuilletonkritik und ihre Bedeutung für die Kulturpolitik*, in: Hermann Glaser u.a., *Zukunft Kulturpolitik. Festschrift für Olaf Schwencke*, Hagen/Essen 1996 (145-163), S.162.

der Qualität schon als undemokratisch und elitär abtaten, nur weil sie Zeugen dafür aufreiben konnten, die ihren Kulturbegriff „echt geil“ fanden.²² Ein ehemaliger Kulturreferent drohte geradezu mit dem Rotstift: „Die unverbindliche egomanische Kulturszene lässt sich nur zu leicht von Sparkommissaren wegrasieren.“²³

Für die etablierte Kultur hingegen sind die Sparzwänge auch als Chance gewertet worden, weil sie Anlass zu inneren Strukturreformen der kulturellen Einrichtungen werden können. Die Kunstökonomie verstärkte mit ihren Empfehlungen in Amerika den Trend zu mehr Markt: Innovationen und spezielle Aufführungen und Projekte sollen staatlich gefördert werden, statt den Routinebetrieb der Kultureinrichtungen auszudehnen und noch mehr Konventionelles in längeren Spiel- und Öffnungszeiten zu bieten. Die Krise der Finanzen ist vielfach eine Ausrede für eine Krise der Akzeptanz. Die Auswertung der Kulturpolitik durch die Devise „Kultur für alle“ hat dazu geführt, dass neue Gruppen und Bewegungen ihre Ansprüche an den Staat, den sie vielfach zunächst als „bürgerlich-repressiv“ abgelehnt hatten, absteckten und daraus in einer subkulturellen Affirmation das Recht auf ihre jeweils eigene Kultur ableiteten. Es drohte eine Art unprofessioneller sozialarbeiterischer Gemeinwesenarbeit. Erfolgskriterium der Kulturpolitik sollte der „Entstehungsprozess“ und nicht mehr „das Werk“ sein. Multikulturelle Beliebigkeit ließ keine Prioritätenerwägungen mehr zu, so sehr auch konservative Theoretiker der Postmoderne darauf beharrten, dass das Prinzip der Postmoderne nicht Pluralismus der Kulturen – die nicht mehr Subkulturen genannt werden durften – sondern Subsidiarität sei.²⁴ Dies freilich setzte dann doch wieder eine hierarchische Vorstellung von geschichteten Interessen voraus. Subsidiarität konnte so zum Orientierungspunkt von Kulturpolitikern werden, die eine loses hierarchisches Weltbild mit Prioritäten für einzelne Kulturfelder unterstützten.

Mit der Wiederentdeckung des Marktes ging die Wiederentdeckung der Mäzene einher. Sie werden Sponsoren genannt, wenn sie nicht ohne Eigennutz handeln, als ob der klassische Maecenas nicht handfeste politische Vorteile mit der Kulturförderung verbunden hätte. Die Entdeckung der Sponsoren hat zwei Nachteile: einmal benutzen Kommunalpolitiker sie gern, um Mittel für soziale Aufgaben freizubekommen und legen sie nicht im Kulturbereich an.²⁵ Dreist wird über die Zuwendungen schon verfügt, als ob die Mittel aus dem Stadtsäckel stammten. Zum anderen müssen die „Affinitäten“ respektiert werden. Die Schwerpunkte drohen nach der Nähe zu bestimmten Werbeinteressen gesetzt zu werden, statt nach übergeordneten Gesichtspunkten. Die Initiativen zum Sponsoring gehen vielfach noch von den Kulturpolitikern aus. Aber zunehmend werden die Eigeninitiativen potenter Sponsoren dominant und die städtischen Kulturpolitiker werden mit dem Hinweis, man könne seine Stiftung auch in eine andere Stadt transferieren, willfährig gemacht. Nur selten tritt „das Volk“ durch Abstimmung gegen die Allianz von Sponsor und Stadtverwaltung auf, wie im Fall des geplanten Buchheim-Museums in Feldafing. Noch seltener kann ein mittelloser Kunstunternehmer das Volk und die Sponsoren mobilisieren, und die Politiker und Kulturpolitiker in eine Stempelkissenfunktion drängen, weil der Künstler die Idee, das Geld, und den Konsens der Massen beschafft, wie Christo bei der Verhüllung des Reichstags.

22 D.E. Zimmer, Kunst ist Alles, Alles ist Kunst, Die Zeit, Nr.50/1992, S.67.

23 Jürgen Kolbe, Der Spiegel, 28/1993, S. 147.

24 Peter Koslowski, Wirtschaft als Kultur. Wirtschaftskultur und Wirtschaftsethik in der Postmoderne, Wien 1989, S.190.

25 Günther E. Braun u.a., Kultur-Sponsoring für die kommunale Kulturarbeit, Stuttgart 1996, S.36.