



FRANKREICH - INFO

NR. 2 - FEBRUAR 2004

Jens Emil Sennewald

Zwischen Markt und Museum Die „Exception culturelle“ in Frankreich

Friedrich-Ebert-Stiftung

172, rue de l'Université, 75007 Paris

Tel. +33.1.45.55.09.96, Fax +33.1.45.55.85.62

E-Mail : fes@fesparis.org, www.fesparis.org

Der Schutz der Vielfalt der Kulturen ist mit dem Wiedereintritt der USA in die UNESCO und der Erklärung von Cancun seit 2003 zu einem neuen Reizthema geworden. Die offensichtlich hegemoniale Handelspolitik der USA wird nicht mehr allein als wirtschaftliche Herausforderung, sondern nun auch als massive Bedrohung kultureller Eigenheiten wahrgenommen. Die Antiglobalisierungsbewegung hat wesentlich dazu beigetragen, dass die Vorstellung einer vom Aussterben bedrohten Kultur erfolgreich mediatisiert wurde und sich das Reizwort „Bedrohung“ zum Impuls für die Rettung nationaler Kulturen entwickelte. Mit dem zunehmenden Druck durch globale Märkte wandert der Bewahrungs-Drang vom einzelnen Produkt zur ganzen Kultur. Doch „Kultur“, verstanden als komplexer Prozess aus Unterscheidung, Verständnis, Distanznahme, Kritik, Scheitern und Neubeginnen, lässt sich kaum in Gütern und Waren allein fassen. Unter dem Druck der Märkte gerät „Kultur“ zum permanent bedrohten Museumsstück. Eine Politik des kulturellen Reservats wurde schon 1993 formuliert. Auf Betreiben Frankreichs, Belgiens und Kanadas wurden mit dem Ende der Uruguay-Runde kulturelle Erzeugnisse bis auf weiteres von den Regulierungen des globalen Marktgeschehens durch die WTO ausgenommen.

Handels-Freiheit: der Anfang der „Exception culturelle“

Die Rede von der Bedrohung der Kultur hat eine lange Geschichte, in der die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg ein wichtiges Kapitel bildet. 1947 wollte man den Welthandel durchlässiger machen, Zölle und protektionistische Barrieren fallen lassen, um Weltwirtschaftskrisen künftig zu verhindern. Freier Welthandel sollte zu internationaler Verflechtung führen und kriegerischen Auseinandersetzungen entgegenwirken. Zunächst ging es vor allem um die Abschaffung von Ausfuhrzöllen und die Abstimmung der internationalen Handelsregeln. Doch schon früh erkannte man, dass die kulturellen Eigenheiten der teilnehmenden Länder berücksichtigt werden müssen.

Das GATT-Abkommen von 1947 erreichte eine erste Abstimmung nationaler politischer und kultureller Systeme mit internationalem (Handels-) Recht, jenseits bilateraler Abkommen. Die europäischen Staaten, die später die EU bildeten, wollten die Handelsschranken nach und nach fallen lassen. Gleichwohl wurde den teilnehmenden Ländern eingeräumt, jeweils nationale Quoten einzuführen, um ihre eigenständige Kultur-Produktion zu schützen und zu fördern. Das war der erste Schritt zu einer Ausnahme-Regelung, die rund fünfzig Jahre später als „Exception culturelle“ Karriere machen sollte. Konkret umgesetzt wurde diese Ausnahme allerdings erst 1993 nach zähem Ringen zwischen der EU und den USA als vorläufige Regelung, um Kulturgüter von der Liberalisierung des internationalen Marktes auszuschließen.

Ende der vierziger Jahre ging es eigentlich nur ums Kino als Bollwerk amerikanischer Kultur. Mit dem Hollywood-Kino und dem von ihm höchst erfolgreich weltweit verkauften „american dream“ trat nicht nur eine äußerst gefährliche „Wirtschafts- und Dampfwalze“ auf den globalen Verhandlungsplan. Mit Filmen von „Wie angelt man sich einen Millionär?“ bis „Pretty Woman“ nahm, so sahen es zahlreiche Kritiker und europäische Intellektuelle, auch eine massive Veränderung des europäischen Weltbildes ihren Lauf. Bis zur Verhandlungsrunde in Uruguay ab 1986 wurden diese Bedenken verschärft. An den Verhandlungen in Südamerika nahmen 117 Länder teil, die Diskussionen erstreckten sich über mehr als 2.500 Verhandlungstage und führten schließlich zu einem den Welthandel gleichermaßen liberalisierenden wie kontrollierenden Abkommen, dessen Wortlaut einschließlich der Anhänge über 20.000 Seiten füllt. So entwickelte sich rund vierzig Jahre später diese erste Ausnahmeregelung zu einer massiven Regel.

Gestalt nahm sie in der Direktive „Fernsehen ohne Grenzen“ an, die eigentlich einen Kompromiss darstellt zwischen der Forderung der USA nach völliger Deregulierung des audiovisuellen Marktes und dem Wunsch der europäischen Länder, ihre nationalen Interessen zu wahren. Die Direktive legte fest, dass die Länder durch Quoten und Subventionen ihren Film-Markt regulieren dürfen,

nahm also de facto diesen Bereich aus dem allgemeinen Paket zum Abbau nationaler, protektionistischer Maßnahmen aus - zumindest vorerst. Die Direktive ist zeitlich begrenzt und muss auch durch den Beitritt neuer Länder immer wieder neu verhandelt werden. Zuletzt zeigte der massive Druck, den die USA auf die Beitrittsländer Ungarn, Tschechien und Polen ausübten, um sie zu einer Ablehnung der Direktive zu bewegen, wie umkämpft die Ausnahme des Marktsegmentes „Kultur“ ist.

Vom Handelspartner zum Kulturverderber

Die Diskussion darum ist inzwischen hochgradig ideologisiert. Längst geht es nicht mehr nur um den Bereich der Filmindustrie, sondern mit der „Exception culturelle“ eben auch gleich um die ganze Kultur. Heute gibt man besonders in Frankreich der „Amerikanisierung“ gern die Schuld an allen Nebenwirkungen der Wohlstandsgesellschaft: Anstieg der Gewalt in den Städten und Verflachung des Fernsehprogramms werden ihr ebenso zugeschrieben wie entfesselte Jugendliche und zu viele dicke Kinder. Inzwischen wurde die „Ausnahme der Kultur“ durch den weiteren Begriff der „Kulturellen Diversität“ abgelöst und damit die Diskussion von einem Teilsektor der Verhandlungen um eine Welthandelsregelung auf das globale Problem verlagert, wie (nationale) Kulturen bewertet, gewürdigt und geschützt werden können. So wird zwar einerseits die problematische „Ausnahme“ entschärft, andererseits aber eine ganz neue Dimension hinzugenommen, die sich der Verantwortlichkeit und vor allem auch der Beurteilungsfähigkeit durch Welthandels-Vereinigungen entzieht.

Es ist zu unterscheiden zwischen einem Begriff von „Kultur“, der diese als Zivilisationsprozess ansieht, und einem kulturindustriellen Verständnis, das in ihr vor allem Wachstumsmärkte sieht. Dass die Produkte der Kulturindustrien diesseits wie jenseits des Atlantiks einem Handelskampf ausgesetzt sind, ist heute kaum noch zu übersehen. Ausgerechnet Frankreichs wichtigste Karte im internationalen Handels-Poker, das As, mit dem sie sich all die Jahre gegen die „Hollywood-Walze“ wehren konnten, verliert derzeit an Farbe. Das französische Autorenkino stirbt aus, weil es für das Kino-Geschäft zu langsam ist. US-amerikanische Unternehmen investieren nur noch in Groß-Produktionsfirmen und Multiplex-Kinos. Fast wöchentlich wechseln die Säle nahezu vollständig ihr Programm. Die Intervalle werden immer kleiner, in denen auch erfolgreiche Filme als Home-Video weiter vermarktet werden.

Die Zuschauerzahlen für Autorenfilme sind, wie gerade in *Le Monde* berichtet wurde, erschreckend rückläufig, und die Produzenten kennen auch die Ursache: „Die Filme haben keine Zeit mehr, um ihr Publikum zu finden“, sagt Carole Scotta von der Produktionsfirma *Haut et Court*. „Eine gewisse Vorstellung von kultureller Diversität“, schließt Isabelle Regnier von *Le Monde*, „schmeißt die schwächsten Filme kaum eine Woche nach der Premiere schon wieder aus den Kinos.“ Da sich das Interesse an Autorenfilmen verringere und kleine Produktionsfirmen immer weniger für ihre Filme werben könnten, entstehe die „Gefahr einer Nivellierung des Kinos nach der Logik des Marketing.“ Wenn diese Entwicklung sich weiter zuspitze, werde Frankreich als eine der letzten Bastionen gegen die Kino-Bosse aus den USA fallen. Das Problem ist, dass auf der Seite des Publikums schon längst die Entscheidung gefallen ist: Man will Blockbuster und gute Unterhaltung à la „Die wunderbare Welt der Amélie“ oder „Der Herr der Ringe“ – gleichgültig, ob aus Frankreich oder den USA. US-amerikanische Produktionsfirmen wollen dem Publikum davon soviel geben, wie es eben geht, während man im „Alten Europa“ die einmal erarbeiteten Werte gern erhalten möchte, mögen sie auch nur in halbleeren Kinosälen gespielt werden.

Jack Ralite schrieb in *Le Monde diplomatique* 1997, also kurz nach dem Ende der Uruguay-Runde und der Gründung der WHO: „Jack Valenti, Präsident der *Motion Picture Association of America* (MPAA), einer Vereinigung, der die großen amerikanischen Studios angehören, sagt es ganz offen: ‚Satelliten, Glasfaser und Digitalisierung schaffen eine neue Situation, in der der

Verbraucher das letzte Wort darüber hat, was er sehen will. Deshalb brauchen wir eine Politik der Deregulierung.' Der globale Markt, der bisher als wichtigster Faktor zur Regulierung der Gesellschaften galt, hat einen Graben aufgerissen zwischen der kommerziellen Ausdrucksfreiheit, die kein neues Menschenrecht ist, sich jedoch in voller Entfaltung befindet, und der künstlerischen und bürgerlichen Ausdrucksfreiheit, die, obwohl immer noch ein echtes Menschenrecht, auf dem Rückzug ist.“ Diese radikale Trennung von Kommerz und Kunst hat eine lange Geschichte, die nicht mit dem Kino ihren Anfang nahm.

Der Krieg der Bilder

Nicht erst seit „freedom fries“ und ausgegossenem Rotwein spielt sich der politische und wirtschaftliche Machtkampf zwischen Frankreich und den USA im Bereich der Kultur ab. Nach dem Zweiten Weltkrieg kristallisierte sich die Veränderung des politischen Machtgefüges im Bereich der bildenden Kunst. Die Intellektuellen Frankreichs sahen Anfang der fünfziger Jahre in den Bohémiens von Greenwich Village nichts als naive Nachahmer des Lebens am Montmartre. Doch in den Augen vieler Amerikaner war der Franzose zu diesem Zeitpunkt nur noch ein „petit Louis“, ein etwas einfältiger, bäuerlicher Träumer, der weit entfernt von der Moderne lebte. Zwischen den Kunstmetropolen Paris und New York setzte ein Ringen darum ein, wer in der zeitgenössischen Kunst weltweit die Vorrangstellung erhält. Der Kunsthistoriker Serge Guilbaut hat von einem „Krieg der Bilder“ gesprochen, der „zwischen den beiden Ländern tobte“.

Die Welt war als globales Spielfeld auch der Kunst wahrnehmbar geworden. Ende der Fünfziger schrieb der französische Kritiker Michel Seuphor: „Abstrakte Kunst ist so erfolgreich, dass sie dabei ist, das Gesicht unseres Jahrhunderts zu prägen.“ Die Stellung des Künstlers wandelte sich zu einem Repräsentanten allgemeinemenschlicher Werte auf weltweitem Parkett. „Jeder intelligente Künstler“, so der dem amerikanischen abstrakten Expressionismus zugehörige Robert Motherwell 1951 anlässlich einer Ausstellung der New Yorker Schule, „trägt die ganze Kulturgeschichte moderner Malerei in seinem Kopf. Das ist sein wirklicher Gegenstand, zu dem alles, was er malt, zugleich Kommentar und Kritik ist, und alles, was er sagt, eine Anmerkung.“ Hatten die USA in der Weltpolitik eine bedeutende Rolle übernommen, so schickte sich nun auch die nordamerikanische Kunst an, ein „global player“ zu werden. Jetzt wollte man sich in Amerika von den Vorbildern Picasso oder Duchamp emanzipieren. Eigene Ursprünge sollten geschaffen werden.

Der Kampf der Bilder, der entgegen allen Beteuerungen nie ein Kampf um Kultur, sondern immer um die Dominanz wichtiger Märkte gewesen war, ging zuungunsten Europas aus. Ab Mitte der fünfziger Jahre kauften die großen Sammler in New York ein, nicht mehr in Paris. Die Seine-Metropole, „Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts“, versank in einen Dornröschenschlaf der Nachahmer und Eklektiker. Bis heute feiert sich die musealisierte Stadt an der Seine als Wiege der Moderne. Doch der Zug der zeitgenössischen Kunst, sowohl dessen gesellschaftliche Bedeutung als auch dessen millionenschwerer Markt, fährt in den USA weiter.

Westlicher Internationalismus der Kunst

Dies war eine Niederlage, die man in Paris bis heute nicht verschmerzt hat. Doch es war auch eine Niederlage, die der Kunstgeschichte die großen stillen Leinwände von Newman und die pulsierenden Bilder von Rothko einbrachte und damit die Kultur hüben wie drüben des großen Teiches bereicherte. Heute ist ein Internationalismus der Kunst entstanden, der sich nicht mehr auf eine der westlichen Nationen allein begrenzen lässt. Das multikulturelle Geschehen spielt sich in den führenden Ländern des Kunstmarktes ab – den USA, Deutschland, Großbritannien, der Schweiz. Die „documenta 11“ in Kassel zeigte auch, dass der westliche Kunstmarkt den Rest

der Welt zur Schaufensterauslage macht. Ein bisschen Gruseln über Ghettos in Rio, ein bisschen entrüstet den Kopf schütteln über die schlechten Arbeitsbedingungen auf den Weltmeeren – viel mehr vermag die global eingekaufte Kunst nicht auszulösen. Zumal viele Künstler-Stars aus China, Südamerika oder Afrika, worauf auch Alain Quemin im Sonderheft *Ecosystèmes du monde de l'art* der Zeitschrift *artpress* vor drei Jahren schon hinwies, ohnehin in einer der wichtigen Kunstmetropolen wohnen: New York, London oder Berlin.

Dass der „Krieg der Bilder“ von Anfang an auch ein politisches Ringen um Dominanz war, dass mit dem Wandel der Kräfte und dem Anbruch einer neuen Moderne Unsicherheiten und Ängste frei wurden, dass diese als Bedrohung formuliert und mediatisiert wurden, bildet zweifellos einen Hintergrund in den öffentlichen Debatten um die „Exception culturelle“ und in dem von ihr geförderten Antiamerikanismus in Frankreich.

Identitätsbildung eines europäischen Kindes

„Glaubt man der französischen Presse,“ schrieb im September letzten Jahres Marc Zitzmann in der *Neuen Zürcher Zeitung*, „dann ist alles, was das Hexagon irgendwie – und sei's nur in der eigenen Vorstellung - von der Restwelt unterscheidet, Teil der «Exception culturelle». Zum Beispiel: die Haute-Couture, der Einfluss der Jäger-Lobby, die Comédie-Française, der Lepenismus, die Nouvelle vague, die 35-Stunden-Woche, der Lexikonverlag Larousse, die Revolution von 1789, der (sinkende) Konsum von Pastis und der (steigende) Verbrauch von Psychopharmaka, die Vorliebe für teure Füllfederhalter, der Europarekord in Sachen Verkehrstote, Champagner, Käse, Trüffel und Foie gras! Exzeptionell ist dabei nicht zuletzt die Zwanghaftigkeit, mit welcher die Grande Nation sich immer und immer wieder fragt, inwiefern sie exzeptionell sei. Mit der rituellen Beschwörung einer wie auch immer gearteten «Exception française» hat das sicher mehr zu tun als mit dem eigentlichen Konzept der «Exception culturelle».

Eine sicherlich richtige Beobachtung, wenn man auch die Frage stellen muss, wer das französische Ausnahmetum definiert. Zweifellos ist der Begriff der „Grande Nation“ ebenso ein von Außen auferlegtes Klischee, wie es bei näherem Hinsehen unmöglich ist, eben dieser Nation einen einheitlichen Willen zur Ausnahme zu unterstellen. Gleichwohl sind Klischees, nationale zumal, wohlfeil bei den Meinungsbildnern. Sie sind leicht zu reproduzieren, einprägsam, appellieren bei den Lesern ans Wiedererkennen lieb gewonnener Stereotypen und tragen damit zur Identitätsbildung bei.

Wenn es um Europa und zumal um europäische Kultur, also um die Zivilisation Europas geht, dann sollte man im Prozess der Persönlichkeitsbildung inzwischen auf einem wenigstens adoleszenten Niveau angelangt sein. Da wird in der Individualentwicklung Identitätsbildung eher durch Konflikt, durch symbolische Vätertötung und die angestrengte Suche nach einer eigenen, unabhängigen Persönlichkeit geprägt. Dies ist eine höchst labile Phase, und mancher Historiker Europas mag in den Revolutionen Ende des 18. Jahrhunderts pubertäre Abnabelungs-Schübe erkannt haben.

Ausnahme und Schizophrenie

Mit der „Exception culturelle“ wurde ein Entwicklungssprung versucht. Böswillig könnte man die Schaffung von Kultur-Reservaten auch als frühzeitige Vergreisung eines kulturellen Prozesses bezeichnen, der sich gerade anschickte, auf eigenen Füßen zu stehen. Bevor er also zu artikulieren vermochte, wer und vor allem wie er ist, wurde er per Dekret als gefährdet und schützenswert erklärt und von jedem weiteren offenen Konflikt mit dem Wandel der Welt ausgenommen. Das muss zu einem Unbehagen führen, so dass sich die vereinnahmte Kultur an

anderer Stelle wieder ihre Frei- und Erfahrungsräume sucht. Wird der Konflikt vermieden, der Ausnehmung aus dem Selbst-Erkennungs-Geschehen dauerhaft nachgegeben, sind nachhaltige, wahnhaftige Störungen zu erwarten. Dies verdeutlicht eine letzte Analogie: Zwischen Pubertät und etwa dem dreißigsten Lebensjahr kann es durch ungelebtes Selbst-Werden zum Ausbruch der Schizophrenie kommen. Persönlichkeits-Spaltung ist auch auf europäischer Ebene die Folge der Frontstellung von Staat und Markt und der Ausnahme der Kunst.

Die beiden Extrempunkte in der Diskussion um „Exception culturelle“ sind auf der einen Seite totale Privatisierung (dafür stehen generell die USA) und andererseits totale Verstaatlichung (das schlägt man gewöhnlich Frankreich zu). Vor der Privatisierung fürchtet man sich, da durch sie nur Kultur-Erzeugnisse gefördert würden, die auch marktgängig sind. Experimentelle Formen, die keine Kundschaft finden, blieben auf der Strecke. Die kanadische Bürgerrechtlerin Maude Barlow sieht mit vielen Globalisierungs-Gegnern in „den Unternehmenswölfen“ den neuen, nun globalen Gegner: „Die letzten sechs Jahre hindurch haben die Wirksamkeiten der WTO gezeigt, dass sie die mächtigste, geheimnistuerischste und antidemokratischste Organisation auf Erden geworden ist“, schrieb Barlow im Februar 2001 im *Ecologist*.

Was einst mit der Absicht begonnen wurde, demokratische Gesellschaften zu stärken und durch weltweite wirtschaftliche Kooperation Kriege zu verhindern, wird heute als Bedrohung besonders armer Bevölkerungsschichten weltweit angesehen. Viele der Kritiker im extrem linken Lager suchen ihr Heil vor den „Unternehmenswölfen“ bei Vater Staat. Statt durch den Markt wollen sie Kultur und Dienstleistungen staatlich reguliert und geschützt wissen.

Gegen eine Verstaatlichung der Kultur spricht, dass sie zu einer rein politisch motivierten Auswahl führt und wiederum Formen vernachlässigt, die nicht in die jeweils gerade mächtige Staatslinie passen. Es entstünden weitere Kunst-Reservate, in denen gefördert würde, was dem Kunst-Geschmack staatlicher Funktionäre entspricht. Letztes Jahr wurde beispielsweise in Frankreich das zwanzigjährige Bestehen der FRAC, des *Fonds régionaux d'art contemporain* gefeiert. 1983 unter dem damaligen Kulturminister Jack Lang gegründet, sammelt und vermittelt die französische Spezialität in der europäischen Institutionen-Landschaft internationale zeitgenössische Kunst für die Provinz. Zum Teil durch den Staat, zum Teil durch die Regionen finanziert, haben die FRAC seit ihrer Gründung rund 15.000 Werke von 3.000 Künstlern erworben. Die zahllosen Jubiläums- Ausstellungen zeigten, dass auf die FRAC als Mittel kulturpolitischer Repräsentation passt, was Eric Alliez' im umfangreichen Katalog auf modische Ausstellungen bezieht: Sie sind „weniger experimentell als denkmalssetzend, weniger radikal als Radikalität simulierend“.

Größtenteils haben die aus Kunstkritikern und Kultur-Funktionären zusammengesetzten Auswahlkommissionen sich beim Sammeln an einem internationalen Kunstmarkt-Kanon orientiert. Das hat zwar zu teils heftigen Auseinandersetzungen mit den provinziellen Regionalpolitikern geführt und, wenn erfolgreich, zu einer beachtlichen Sammlung international höchst dotierter Werke. Es hat jedoch kaum dazu beigetragen, eine eigenständige, vielleicht französische, in jedem Fall aktive und europaweit wirksame Kunst-Struktur zu bewahren.

Künstler gegen die Ausnahme

Der engagierte Kunstkritiker Brian Holmes bemerkte unlängst in der Aktivisten-Zeitschrift *Multitudes*, dass ein Hauptproblem der Stellung des Staates zum Künstler im Bild des Künstlers bestünde, das immer noch die meisten Funktionärs-Köpfe beherrsche. Künstler werden als Kreative wahrgenommen, denen man beibringen müsse, „professionell“ und „rentabel“ zu arbeiten. Ihre Arbeit wird zugleich als permanenter Nebenjob angesehen, als „Intermittence“. Sie werden von vornherein aus dem übrigen Wirtschaftsgeschehen ausgenommen. Um dieses

Problem zu erklären, zitiert Holmes die Bemühungen einer großen Anzahl von Künstlern des zwanzigsten Jahrhunderts, von Duchamp bis Beuys, gerade die sakralisierte Ausnahmestellung des Künstlers aufzuheben – bis zum bekannten Diktum, dass „jeder ein Künstler“ sei.

Hier zeigt sich ein entscheidender Problempunkt der „Exception culturelle“: Sie sollte eine Ausnahme für einen gesellschaftlichen Bereich schaffen, dessen Akteure spätestens seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts angestrengt darum bemüht sind, aus ihrer sozialen und ökonomischen Ausnahmesituation herauszukommen. Die Künstler wollten zu vollgültigen Mitgliedern der Gesellschaft werden, obwohl sie weder von Unternehmen noch vom Staat angestellte Mitarbeiter sind, sondern auf eigene Rechnung und eigenes Risiko arbeiten. Diesseits kunstphilosophischer Konsequenzen bedeutet dies zunächst ganz handfeste und sehr konkrete finanzielle Benachteiligungen der Kunstschaffenden. In Frankreich sollte staatliche Regulierung Abhilfe schaffen – und so finden sich viele Künstler heute in der Zwickmühle zwischen Markt und Museum.

Zwischen Markt und Museum

Die Münzen der Kultur sind weltweit ein hoher Wert, der immer dann ins Spiel gebracht wird, wenn es um nationale Distinktion und die Definition von Entwicklungsstufen der Zivilisation geht. Doch dieser wohlfeile symbolische Wert hat ein Doppelgesicht, das teils Marktgesetzen gehorcht, teils staatlichem Schutz bedarf. Entsprechend gespalten ist auch der Umgang mit der Ausnahme. Denn während auf der einen Seite eine protektionistische Staatspolitik zu einem völlig undurchschaubaren System der Bevormundung geführt hat, ist auch die französische Gesellschaft längst zur „société du spectacle“ geworden, hat sich auch in Frankreich die Logik des Marktes durchgesetzt.

„Seit zwanzig Jahren wird die Kulturpolitik Frankreichs durch die Arbeit von Jack Lang bestimmt“, sagt Antoine Perrot. Er ist bildender Künstler und Präsident der *Föderation der Künstler und Autoren* (FRAAP), die seit drei Jahren die Arbeit von Künstler-Vereinigungen koordiniert. „Das hat der Kunst eine Menge Strukturen, Gelder und Orte gebracht“, fährt er fort, „doch heute bemerken wir, dass sich etwa seit zehn Jahren die Institutionen verschlossen haben. Es ist undurchsichtig, wohin aus welchen Gründen die Gelder fließen. Die Künstler sind mehr und mehr außen vor.“ Trotz eines enormen Kulturhaushalts, der gerade um 5 Prozent auf 2.6 Milliarden Euro erhöht wurde, sei „die bildende Kunst der einzige Bereich, in dem keine Arbeitsplätze geschaffen werden“, sagt Perrot. Der Löwenanteil des nationalen Budgets geht an die großen Pariser Strukturen, allein die Oper verschlingt sechsmal so viele Subventionen wie sämtliche Theater in der Provinz zusammen.

„Die französische Kunst-Szene ist durch Beamte blockiert“, meint auch Jocelyn Wolff, der gerade eine umtriebige Galerie im Pariser Osten eröffnet hat. „Es gibt in Frankreich zu viele vom Staat geförderte „Helfer“ für die Kunst“, kritisiert er. „Nehmen wir die AFAA. Sicherlich eine lobenswerte Einrichtung, aber für eine wirkliche Zusammenarbeit internationaler Künstler hat sie wenig getan.“ Wolff arbeitet ohne einen Pfennig Subventionen: „Ich telefoniere lieber einen Nachmittag lang mit Sammlern oder Kunstjournalisten, als mich einen ganzen Tag mit Beamten staatlicher Kunstförderung auseinandersetzen.“ Der junge Galerist ist keinesfalls ein „neoliberaler Abzocker“. Er investiert in seine Künstler, ist passioniert und geht große Risiken ein.

Vielfalt sichern, Individuelle Entfaltung fördern

In ihrer Komplementarität zur Kulturindustrie konzentriert sich auch die Ausnahmekultur auf die Produkte des kulturellen Prozesses. Sie will sie schützen, indem sie diese still stellt. „Kulturelle

Diversität“, der weiter gefasste Nachfolgebegriff zur „Kulturellen Ausnahme“, ändert zunächst wenig an der Situation. Eher verschärft er noch die Rede von der Bedrohung und damit die Verlust-Ängste der adoleszenten Kultur Europas. Die Globalisierung der Märkte und die Öffnung der Handelswege sind eine Herausforderung für die Kultur. Um sie annehmen und zur konstruktiven Weiterentwicklung eines konzisen, selbstkritischen und verantwortungsvollen Selbst-Bewusstseins nutzen zu können, dürfen nicht politische oder wirtschaftliche Partikularinteressen dominieren.

Die europäischen Staaten stehen heute vor der Aufgabe, eine funktionierende Struktur zur Entfaltung des europäischen Kultur-Prozesses auszubauen. Es sollen nicht Museen oder Reservate geschaffen, sondern neue Möglichkeiten eröffnet werden. Dafür muss man die Mittel zur Kulturförderung mit dem Ziel investieren, Arbeitsstrukturen und den Ausbau von Plattformen zu sichern, von denen ausgehend die Kulturschaffenden ihre eigenen Wege gehen und finden können. Diversität der Kultur wird es immer geben, denn der kulturelle Prozess ist so verschieden wie seine Akteure, die Individuen in der Gesellschaft. Es ist die Aufgabe der Kultur-Politiker, den freien Zugang zu Informations- und Arbeitsmöglichkeiten (kostenfreie Museen, Bibliotheken, Film-Zentren etc.) sowie zu nationalen Kultur-Institutionen zu gewährleisten. Wer die Entwicklung einer eigenständigen, erwachsenen europäischen Kultur-Persönlichkeit will, muss Vertrauen in ihr Entwicklungspotenzial haben. Wer Diversität sichern will, darf keine Ausnahmen machen.

JENS EMIL SENNEWALD / texte&tendenzen

Der Autor ist promovierter Literaturwissenschaftler und arbeitet als unabhängiger Publizist in Paris mit seinem Textbüro "texte&tendenzen" vor allem über zeitgenössische Kunst. Er verfolgt zugleich seine Forschungen zum Symbolischen und den Wechselwirkungen zwischen Kunst und Wissenschaft. Herausgegeben für die deutsch-französische Hochschule, erarbeitet er derzeit mit Kollegen von der Universität Paris III und der Freien Universität Berlin ein europäisches Jahrbuch. Unter dem Titel "arts et sciences en recherche transversale Erkundungen in Kunst und Wissenschaft" bietet das Unternehmen sowohl im Internet als auch im Buch eine Plattform, auf der durch künstlerische und geistes- wie sozialwissenschaftliche Arbeiten ein "Wissensraum Europa" kartiert und in Bewegung gesetzt werden soll. Mehr Informationen unter <http://transversale.org> ; Textproben unter <http://texte-tendenzen.de>