



Beilage zur Wochenzeitung

DasParlament

17. März 2003

Aus Politik und Zeitgeschichte

3 Michael Haller *Essay*

Politisierung des Kulturellen?

Zum Funktionswandel des Kulturjournalismus
in der Mediengesellschaft

6 Oliver Scheytt

Künste und kulturelle Bildung als Kraftfelder der Kulturpolitik

15 Max Fuchs

Kulturpolitik in Zeiten der Globalisierung

21 Michael Opielka

Kunst und Kultur im Wohlfahrtsstaat

28 Tobias J. Knoblich

Soziokultur in Ostdeutschland

35 Yasemin Soysal

Kulturelle Standortbestimmung Europas



Herausgegeben von
der Bundeszentrale
für politische Bildung
Berliner Freiheit 7
53111 Bonn.

Redaktion:

Dr. Klaus W. Wippermann
(verantwortlich)
Dr. Katharina Belwe
Hans-Georg Golz
Dr. Ludwig Watzal
Hans G. Bauer

Internet:

www.das-parlament.de
E-Mail: apuz@bpb.de

Druck:

Frankfurter Societäts-Druckerei GmbH,
60268 Frankfurt am Main

Vertrieb und Leserservice:

Die Vertriebsabteilung
der Wochenzeitung **DasParlament**,
Frankenallee 71 – 81,
60327 Frankfurt am Main,
Telefon (0 69) 75 01-48 27,
Telefax (0 69) 75 01-45 02,
E-Mail: parlament@fsd.de,
nimmt entgegen:

- Nachforderungen der Beilage
Aus Politik und Zeitgeschichte
- Abonnementsbestellungen der
Wochenzeitung **DasParlament**
einschließlich Beilage zum Preis
von Euro 9,57 vierteljährlich,
Jahresvorzugspreis Euro 34,90
einschließlich Mehrwertsteuer;
Kündigung drei Wochen vor Ablauf
des Berechnungszeitraumes;
- Bestellungen von Sammel-
mappen für die Beilage
zum Preis von Euro 3,58
zuzüglich Verpackungskosten,
Portokosten und Mehrwertsteuer.

Die Veröffentlichungen
in der Beilage

Aus Politik und Zeitgeschichte
stellen keine Meinungsäußerung
des Herausgebers dar;
sie dienen lediglich der
Unterrichtung und Urteilsbildung.

Für Unterrichtszwecke dürfen
Kopien in Klassensatzstärke
hergestellt werden.

ISSN 0479-611 X

Editorial

■ Kultur und Kulturpolitik haben in Deutschland für Staat und Gesellschaft einen sehr hohen Stellenwert; dies oft zur Verwunderung mancher Nachbarstaaten, wo ein solch starkes Engagement eher unbekannt ist bzw. sogar irritierend wirkt. Die Kultur sich selbst zu überlassen käme uns hingegen kaum in den Sinn, denn von überall her werden Ansprüche an sie formuliert und Subventionen verteilt. Die Folge ist, dass oft weniger die Inhalte als die Rahmenbedingungen der Kulturpolitik im Vordergrund stehen. Die Beiträge dieses Heftes sollen dazu anregen, jeweils beide Aspekte wahrzunehmen.

■ Die Überfrachtung des Kulturellen mit politisch-gesellschaftlichen Bekenntnissen hat mittlerweile auch das Feuilleton der großen Tageszeitungen erreicht. Wie *Michael Haller* in seinem Essay aufzeigt, ist diese Entwicklung eher als problematisch zu bezeichnen: So begrüßenswert einerseits eine „Demokratisierung“, eine größere Teilhabe der Öffentlichkeit an der Hochkultur ist, so besteht andererseits die Gefahr, dass die Essenz des Künstlerisch-Kulturellen immer mehr von gesellschaftlichen Normen und politischen Tagesaktualitäten überlagert wird.

■ Die Eigenständigkeit der Kultur zu betonen ist auch die Intention der Beiträge von *Oliver Scheytt* und *Max Fuchs*. Bei aller gesellschaftlichen Verpflichtung dürfe das Kulturelle nicht nur Mittel zum Zweck sein, sondern könne im kreativen Sinne durchaus als Selbstzweck angesehen werden. Diese Auffassung müsse auch der kulturellen Bildung zugrunde liegen, die vor allem in den Schulen wieder intensiver gepflegt werden sollte. Kulturpolitik in Zeiten der Globalisierung habe darüber hinaus nicht nur die ökonomischen Rahmenbedingungen zu sichern, sondern auch die eigenen kulturellen Traditionen bewusster zu machen; nur so könne der vielfach geforderte inter-

kulturelle Dialog Substanz erhalten.

■ Eine etwas andere Sicht auf die Ziele und Inhalte staatlicher Kulturpolitik vermitteln *Michael Opielka* und *Tobias J. Knoblich*: Ein moderner Kulturstaat dürfe – nicht zuletzt aufgrund der hohen Subventionen von derzeit jährlich etwa sieben Milliarden Euro – den Anspruch erheben, bestimmte Aspekte der Kulturpolitik nicht nur als Gesellschaftspolitik, sondern auch als eine besondere Form von Sozialpolitik zu gestalten. Kultur wird hier als „öffentliches Gut“ verstanden, als wohlfahrtsstaatliche Investition, ohne die ein demokratisches Gemeinwesen, eine innovative Industriegesellschaft ihr kreatives Fundament beeinträchtigen würde. Es handele sich hier also um „kulturelles Kapital“, das der Staat nicht allein den Marktgesetzen überlassen dürfe. Diese Sicht ist zumal in den ostdeutschen Bundesländern verbreitet, da es hier eine besonders stark ausgeprägte gesellschaftliche Orientierung der Kultur gegeben hat. Diese sozial verpflichtende Tradition wird durch die Förderung zahlreicher Soziokultureller Zentren heute allerdings nicht mehr staats-, sondern bürger-nah aufgefasst. Dementsprechend liegt dem Konzept der Soziokultur in Ostdeutschland ein möglichst weitgefächerter Kulturbegriff zugrunde.

■ Einen Ausblick auf kulturelle Standortbestimmungen in Europa unternimmt *Yasemin Soysal*. Ständen hier längere Zeit die Definitionen der nationalen Identitäten im Vordergrund, so sei angesichts der kulturellen Globalisierung nunmehr verstärkt eine europäische Sicht notwendig. Was aber bestimmt eine europäische kulturelle Identität? Hier beginnt erst ein längerer Prozess, vor allem in der schulischen Bildung. Neben der Hochkultur wird der jeweilige nationale Bildungsbereich das wichtigste Fundament für die Schaffung einer kulturellen europäischen Identität sein.

Klaus W. Wippermann ■

Politisierung des Kulturellen?

Zum Funktionswandel des Kulturjournalismus in der Mediengesellschaft

Als sich am 30. Januar 2003 der Todestag Mahatma Gandhis zum fünfundfünfzigsten Mal jährte, wäre dies ein schöner Anlass gewesen, im politischen Teil der Zeitungen über den Niedergang der Idee der Gewaltlosigkeit in den Zeiten des Terrorismus einen Kommentar zu schreiben. Die Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ) brachte zwei Wochen später eine genaue Beschreibung der Gewaltverhältnisse im heutigen Indien vor dem Hintergrund des politischen Konflikts mit Pakistan. Der Bericht erschien im Feuilleton (FAZ vom 17. 2. 2003) – wie schon viele dem Reich der Beliebigkeit entflohene Politikanalysen und -kommentare zuvor. „In diesem Krieg werden wir alle dümmen und gemeiner“, lesen wir eine Woche später im Aufmacher des Feuilletons der Süddeutschen Zeitung, der über den soeben ausgebrochenen „Weltbürgerkrieg“ mit der Keckheit des Ahnungslosen schwadroniert. Seine Überschrift scheint Programm: „Dümmen gehts immer.“

Das war nicht immer so. Das verehrte Feuilleton der deutschen Publizistik – Umschlagplatz der aktuellen Kulturkritik, Brennpunkt der kulturpolitischen Analysen, Forum für die Gestaltungskraft der deutschen Sprache? *Tempi passati*.

I.

Sobald das aktuelle politische Geschehen die Möglichkeit eröffnet, Hintergründiges oder Grundsätzliches zu erörtern – und wann tut es dies nicht? –, findet sich ein wortmächtiger Beitrag im Feuilleton. Und dies nicht nur zum Thema Politik. Annähernd jedes gesellschaftspolitische Thema, sofern es nur schlagzeilenträchtig oder irgendwie folgenreich erscheint, liefert den Feuilletonisten Stoff für Kabale und Kontroverse: Rentenprobleme und Gesundheitsvorsorge, Börsencrash und Friedenssicherung, der Antiamerikanismus der Franzosen und die Frankophobie der Amerikaner: Kaum ein Talkshow-Thema, für das sich das Feuilleton einer der überregionalen Tageszeitungen nicht längst schon stark gemacht hätte. Das Feuilleton scheint sich zu einem Meta-Ressort mit Allzuständigkeit aufgebläht zu haben, dem nichts zu groß oder zu

entfernt erscheint. Das dem Feuilleton angestammte Sachgebiet – die Kulturpolitik, die Veranstaltungskultur inklusive Belletristik, die „kleine Form“ des literarischen Textes – findet sich zusammengedrängt auf den hinteren Seiten, wo nur noch die kleine Schar der unerschütterten Kulturfreunde unter den Lesern hinfindet.

Vom Kritiker und Rezensenten zum Leitartikler des Beliebigen: Zu dieser Ausdehnung des Themenfeldes entschlossen sich die Blattmacher bereits kurz nach der Wende. Damals penetrierte das Politische in Gestalt der Spitzel-Biographien einst renommierter DDR-Literaten das Feuilleton. „Die Literaturkritik musste erkennen, dass sie aus der Literatur nichts über die politische Wirklichkeit, aus der politischen Wirklichkeit aber viel über die Literatur lernen konnte“, rekapitulierte der Feuilletonchef der Zeit, Jens Jessen, früher FAZ-Feuilletonist, jene Ära der doppelten Wende. Plötzlich entdeckte man Kulturjournalisten, wie sie in der Rolle des Rechercheurs in der Gauck-Behörde saßen und IM-Akten durchforsteten oder auf Interviewreise waren.

Man kann sich streiten, ob damals die Politisierung des Feuilletons einem inneren Bedürfnis entsprach. Das Argument, es hätten sich immer weniger Leser für die erstarrten Rezensensrituale interessiert, hat einiges für sich. Vermutlich wäre das tradierte Feuilleton eines Tages mangels Leserinteresse weggeschrumpft wie weiland die „Gelehrten Artikel“. Ebenso triftig ist der Eindruck, dass die Politikressorts der großen Medien im aktuellen Ereignisgewusel der deutsch-deutschen Annäherung den Blick für die größeren Zusammenhänge verloren hatten. Man wollte tagesaktuell berichten und nur berichten – und wurde blind für den Hintergrund. Die ersten hintergründig geschriebenen Reportagen über die kulturellen Brüche und Verwerfungen im Prozess der Wiedervereinigung standen nicht im Politikteil, sondern im Feuilleton. Jedenfalls war das Nachrichten- und Politikressort mit dem Problemthema Deutschland während vieler Monate heillos überfordert – nicht anders als kurz darauf die Wissenschaftsjournalisten mit dem ethisch komplizierten Thema Biogenetik und wenig später die Wirt-

schaftsjournalisten mit der Glitzerwelt des E-Commerce.

Ihre neue Rolle machte den Feuilletonisten auch Spaß, weil sie ihren Hang zum Abgründigen mit der dem Genre eigenen Mischung aus Bericht, Analyse und Meinung auf dem ungewohnt bedeutungsvollen Terrain des Politischen ausleben konnten. Und mit der Überzeugung war man oft rascher bei der Hand als mit dem strapazierenden Sachverstand. Die Trennung zwischen Nachricht und Meinung hielt mancher Feuilletonist ohnehin für eine grausame Amputation des freien Geistes.

II.

Das Feuilleton als Forum der Politisierer, aber auch als Ort des Schauderns angesichts gesellschaftlicher Offenbarungen: Diese Rolle ist nicht neu; neu ist allein die mediale Gesamtinszenierung. Vor zweihundertunddrei Jahren, am 22. Juni 1800, platzierte sich das Feuilleton erstmals „unter dem Strich“ der Politikberichterstattung (im Pariser „Journal des Débats“; deutsche Blätter folgten dem Beispiel), zunächst als Vorschule der Ästhetik mit dem tieferen Zweck der Kultivierung des Geschmacks, bald darauf als Herold des Tiefsinns: „Was nicht in der Wahrheit steht, das stirbt“, wusste der Feuilletonist Fontane.

Der Gestus des Kulturkritikers verschmolz in der Zeit des Vormärz mit der Rolle des politisierenden Kritikers, der die Zeitläufte mit der strengen Miene des Moralisten, später dann mit dem weit-schweifenden Auge des Utopisten durchschaut. Daraus wurde eine beliebte Sparte, die gleichsam unterhalb des Kontrollblicks der Zensoren mit abstrakt-akademischen Pamphleten die Debattierenden in den Salons bediente.

Mit der Vergesellschaftung der Hochkultur unter der Maxime der „Erziehung des Menschengeschlechts“ (Lessing) von der Barbarei zur Sittlichkeit, dann mit dem auf Selbstverständigung gerichteten Interesse des erstarkenden Bürgertums, zuletzt mit der Alphabetisierung und folgerichtig der Kommerzialisierung der Kulturproduktion etablierte sich zum Ausgang des 19. Jahrhunderts das Feuilleton auch in den deutschen Tageszeitungen. Neue Ressorts wurden geschaffen, Berichter-statter und Rezensenten als Redakteure verpflichtet, um das kulturelle Geschehen zu popularisieren und ihm möglichst spektakuläre Seiten abzugewinnen. Man erinnert sich an das Grausen der Stilisten der Hochkultur, die sich über die schrägen Töne des modischen „Feuilletonismus“ der „Schreiberlinge“ (Karl Kraus) empörten.

Die Verleger der Großstadtzeitungen indessen begriffen rasch, dass dieser populäre „Kulturjournalismus“ zum Garant für publizistisches Renommee geworden war. Edelfedern wurden an- und abgeworben, Schriftleiter transferiert. Eine neue Darstellungsform – zwischen Essay, Betrachtung und Analyse angesiedelt – sollte die schon fünfzig Jahre zuvor proklamierte „Emancipation der Prosa“ (Theodor Mundt) auf Augenhöhe der Leserschaft vollziehen. Geschichten von der Front der Forschung, romanhafte Storys über die Kulturprominenz mit ein bisschen Herzschmerz, Fortsetzungsromane aus der Welt der Fiction – dies war das Amalgam des neuen, aufs Spektakuläre gerichteten Kulturjournalismus der Jahrhundertwende. Ein Marktplatz auch der Eitelkeiten, auf dem die neuen Ich-Kritiker „das Bühnenwerk mit einem Sprachkunstwerk beantworten“ wollten (Siegfried Jakobsohn).

Die Ausdehnung des Kulturbegriffs ging einher mit der veränderten Rolle der Tagespresse, die sich nun auch mit den sozialen Gegensätzen der Klassengesellschaft befasste. Sozialkritische Essays, Schilderungen und Reportagen entstanden unter der Regie von Kulturjournalisten. In den Vereinigten Staaten gab es die recherchierten Berichte der „Muckrakers“, darunter die journalistischen Schriftsteller Upton Sinclair und Ida Tarbell. In Prag und Wien waren es Sozialreporter wie Egon Erwin Kisch und Max Winter, in den deutschen Blättern vor allem die Feuilletonisten Benno Reifenberg, Joseph Roth, Siegfried Kracauer und Kurt Tucholsky, deren Texte „das Gesicht der Zeit zeichnen“ (Joseph Roth) und deren politische Hintergründe ausleuchten sollten. Kracauer erkannte die über das Subjektive der Kulturbetrachtung weit hinausgehenden Möglichkeiten des neuen Kulturjournalismus, soweit er den aktuellen Zustand der Gesellschaft zum Thema nahm. Er gab ihm zur Aufgabe, die sozialen Probleme konkret zu beschreiben und plädierte für eine journalistische Methode, die Beobachtung (Erfahrungswissen) und analytische Reflexion (theoretisches Wissen) zu „Denkbildern“ (Walter Benjamin) zusammenfügen sollte.

Diesen hintergründigen Kulturjournalismus hat der Nationalsozialismus zerstört. An seine Stelle setzte er „das 3. politische Ressort“ als Huldigung an den Rassenwahn. Das Feuilleton der fünfziger und sechziger Jahre blieb aus Scheu vor diesem Politikmissbrauch vollständig traditions- und gedächtnislos. Es erneuerte die Pflege der Veranstaltungskultur nach dem Muster des Fachjournalisten, der seine Kompetenz über den möglichst intensiven Gebrauch der Fachsprache unter Einsatz komplizierter Satzstrukturen zum Ausdruck bringt.

III.

Das in den neunziger Jahren neu etablierte, auf die gesellschaftspolitische Themenpalette zugreifende Kulturressort gründet demnach in einer Tradition, deren Merkmal der doppelte Kulturbegriff ist: sowohl für die politische Kultur als auch für die Kultur des Politischen zuständig zu sein – und den beide verbindenden Hintergrund als Bühnenbild des Zeitgeists zu beschreiben. Diese doppelte Zuständigkeit ergibt gerade heute unter dem Leitbild des Werteppluralismus durchaus Sinn.

Die sich als offen verstehende Zivilgesellschaft zeigt sich nicht gewillt, einem autoritären Normengeber zu folgen; sie möchte vielmehr ihre Orientierung aus sich selbst finden – jedenfalls ihrem Anspruch nach. Die moralischen Eigenschaften eines Superstars; die Frage nach der Legitimation eines Militärschlags gegen den Irak; die Zulässigkeit der Zellklonung an sich oder nur für sich; das Flaschenpfand und das kulturell notwendige Maß an Umweltschutz; die Sozialverträglichkeit fremder Ethnien in Regionen, wo jeder vierte Erwachsene erwerbslos ist; die institutionelle Sicherung der Homo-Ehe; die Aufhebung der bürgerlichen Ordnung am Beispiel der Ladenschlusszeiten: Die Zahl der normativ fundierten Themen nimmt zu, die diese Gesellschaft als Probleme der Selbststeuerung begreift – und auch selbst lösen möchte.

So eignet sich das gewandelte Feuilleton als Forum, um die mit diesen Problemfragen verbundenen Wertekonflikte öffentlich zu diskutieren. Die Kulturjournalisten sollten hier die Rolle des öffentlichen Moderators übernehmen und dafür Sorge tragen, dass die Zivilgesellschaft ihrem Selbstanspruch nahe kommt: Dies wäre der neue Modus der politischen Kultur.

IV.

Solche von den Medien inszenierte Diskurse sind indessen schwierig zu führen und stets gefährdet, in die Trivialisierung durch das Entertainment abzugleiten: Palaver statt Diskurs. Doch das größte Risiko sehe ich in der wachsenden Selbstreferenz medialer Kommunikation: Wenn die Medien selbst als die Kultur erscheinen, über die sie berichten. Wenn Medienveranstalter vorherrschende Auffassungen immer weiter verstärken, um ihre Reichweiten zu sichern. Oder wenn Medienakteure sich als Meinungsführer selbst in Szene setzen und so den Meinungstrend zementieren, wie dies in den USA

zu beobachten ist, wo der nach dem 11. September 2001 von den Medien in Gang gesetzte Prozess gesellschaftlicher Orientierung umkippt in den sich steigernden Meinungsterror des Mainstream, gegen den zu publizieren sich keines der Mainstream-Medien mehr getraut. Diese in den USA derzeit zu beobachtende Hysterisierung der öffentlichen Meinung durch mediale Rückkoppelung speist sich aus vielen Quellen. Eine davon mag der Umstand sein, dass es dort – von einigen intellektuellen Zeitschriften und Internetforen abgesehen – praktisch keinen Kulturjournalismus gibt, der über den Zirkel des Cultural Entertainment hinausblickt, den Zustand der Gesellschaft kritisch unter die Lupe nimmt und die Befunde öffentlich diskutiert.

Die mediale Rückkoppelung bremsen und Außenreferenz herstellen: Genau dies könnte der neue Kulturjournalismus erreichen, sofern er nicht nur Beliebigkeiten aufgreift und politisiert, vielmehr die heikle Rolle des thematisierenden Moderators ausfüllt. Um die einleitend genannten Beispiele aufzugreifen: Indem er einen kosmopolitischen Moslem aus dem Irak und einen Hindu-Geistlichen aus Indien einlädt, den versteckt-militanten Fundamentalismus in unserer Gesellschaft mit dem prüfenden Blick des Außenstehenden zu lokalisieren und zu beschreiben.

Solche Feuilletons böten genügend Stoff für eine facettenreiche öffentliche Diskussion, die der Selbstaufklärung auch wirklich dient.

Berücksichtigte Literatur:

Otto Groth, Allgemeine Betrachtungen zur Kunstkritik, in: Publizistik, (1963)8, S. 478 ff.

Wilmont Haacke, Handbuch des Feuilleton, 3 Bde., Emsdetten 1951–1953.

Michael Haller (Hrsg.), Die Kultur der Medien. Untersuchungen zum Rollen- und Funktionswandel des Kulturjournalismus in der Mediengesellschaft, Münster 2002.

Jens Jessen, Das Feuilleton: Fortschreitende Politisierung, in: M. Haller (Hrsg.), ebd., S. 29–40.

Reinhard Kosellek, Kritik und Krise, Freiburg – München 1959.

Siegfried Kracauer, Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt/Main 1974.

Ernst Meunier/Hans Jesse, Das deutsche Feuilleton, Berlin 1931.

Joseph Roth, Unter dem Bülowbogen. Prosa zur Zeit, Köln 1994.

Künste und kulturelle Bildung als Kraftfelder der Kulturpolitik

I. Begründungsmuster für Kulturpolitik

Die Kulturpolitik ist nach einer Phase des Aufbruchs und des Wachstums während der siebziger Jahre in der Folgezeit in die Defensive geraten. In der Aufbruchphase der „Neuen Kulturpolitik“ hatte diese proklamiert, Kulturpolitik sei Gesellschaftspolitik, und sie hat dieses Motto zu dem Programmsatz „Kultur für alle und von allen“ verdichtet. In den achtziger und neunziger Jahren wurden kulturpolitische Diskussionen auf der Grundlage eines weiten Kulturverständnisses geführt, das eine Vielzahl ganz unterschiedlicher Kulturbegriffe zu integrieren suchte.¹ Dieses Element zeitgemäßer Kulturpolitik wurde letztlich aus der Praxis der Soziokultur übernommen. Ohne einen solchen weiten Kulturbegriff würden wir in der Tat die Herausforderungen in diesem gesellschaftlichen Feld nicht wirklich verstehen können, uns in Abgehobenheit verlieren. Der weite Kulturbegriff, der den Blick für die Vielfalt der kulturellen Erscheinungsformen und Anbieter geöffnet hat, ist inzwischen nicht nur die Basis für die Arbeit der Kultureinrichtungen, sondern auch für die Reflexion der ästhetischen Dimension kulturpolitischer Entscheidungsfindung.²

Bisweilen haben wir jedoch die Kultur eher als Mittel zum Zweck und nicht als Selbstzweck angesehen: Kultur als Kreativitätsfaktor, als Standortfaktor, Kultur als Imagefaktor, als Lebens- und Überlebensmittel. Anders gesagt: Manchmal ging es mehr um „Kultur für alles“ als um „Kultur für alle“. Solche inhaltlichen Defizite waren in gewisser Weise „im Projekt einer primär sozial motivierten neuen Kulturpolitik angelegt“³. Gleichwohl war diese neue Kulturpolitik äußerst erfolgreich.

1 Siehe dazu die unterschiedlichen Beiträge in dem Sammelband von Oliver Scheytt/Michael Zimmermann (Hrsg.), Was bleibt? Kulturpolitik in persönlicher Bilanz, Essen 2001.

2 Vgl. Michael Naumann, Was ist Kultur? Über gesellschaftliche Selbstvergewisserung in Zeiten der Moderne, in: ders., Die schönste Form der Freiheit, Berlin 2001, S. 33–62.

3 Julian Nida-Rümelin, Perspektive 2000 – Herausforderungen an die Kulturpolitik, in: Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 89 (II/2000), S. 24.

Die Entwicklung des Museums- und Theaterbesuchs, die Vielzahl und Vielfalt hochklassiger kultureller Ereignisse, aber auch die Soziokultur zeigen das in beeindruckender Weise. In diesem Sinne war „Kultur für alle“ zweifellos ein Erfolgsmotto.

Angesichts der schwierigen Situation der öffentlichen Haushalte sind es vor allem zwei Argumentationsstränge, mit denen sowohl der Erhalt als auch der Ausbau kultureller Einrichtungen und damit ein Fortschreiben des Mottos „Kultur für alle und von allen“ immer wieder begründet werden:

- Die Kultur müsse sich gegen andere gesellschaftliche Felder behaupten, wenn die Gesellschaft nicht elementare Substanzverluste (Utopieverlust, Humanitätsverlust, Phantasieverlust, Freiheitsverlust, Gerechtigkeitsverlust) erleiden solle. Dabei wird Kulturpolitik – das ist die implizite Voraussetzung dieses Argumentationsganges – durchweg zur zentralen Voraussetzung für „Kultur“ erklärt.
- Kultur wird zumeist mit „Kunst“ und „Hochkultur“ – inzwischen mitsamt der Soziokultur – gleichgesetzt. „Kunst“ und „Hochkultur“ müssten sich gegen die moderne „Massenkultur“ behaupten, deren Wirkung sich im Wesentlichen auf flache Unterhaltung reduziere.

Beide Argumente sind jedoch brüchig geworden, reichen zur Begründung von Kulturpolitik heute bei weitem nicht mehr hin: Zum einen finden wir kaum mehr richtige Antworten auf die Frage, nach welchen Kriterien sich die Grenzen zwischen „Hochkultur“ und „Massenkultur“ ziehen lassen.⁴ Tragen diese Begriffe inhaltlich und soziologisch überhaupt noch? „Massenkultur“ ist keineswegs *a priori* mit Niveaulosigkeit gleichzusetzen; umgekehrt gibt es „Hochkultur“ von bisweilen jämmer-

4 Wolfgang Thierse spricht in diesem Zusammenhang zu Recht von einer vielgestaltigen, sich ständig wandelnden „demokratischen Kultur“, die „immer der Raum einer menschenverträglichen Ungleichzeitigkeit“ sei. „Kultur meint in diesem Sinne das jeweils geistig und ästhetisch Herausfordernde, die phantasievolle Kritik, das Neue jenseits der abgegriffenen Normalität und nicht zuletzt auch die kluge und anregende Unterhaltung.“ Wolfgang Thierse, Kulturpolitik im Vakuum?, in: Kulturforum der Sozialdemokratie (Hrsg.), Kulturnotizen, 5/2001, S. 5–18.

licher Qualität und Kreativität. Für manche Sektoren der „Hochkultur“ wie die Literaturproduktion, die bildende Kunst oder auch den Jazz spielen kommunale und staatliche Kulturpolitik eine ganz untergeordnete Rolle. Zum anderen können die erwähnten Behauptungen von Substanzverlusten, die nach gängiger Argumentation bei der Reduzierung von kulturellen bzw. kulturpolitischen Leistungen drohen, auch untereinander in Streit geraten. So könnte man im Finanzierungs-Konfliktfall ein Theater und ein soziokulturelles Zentrum über Begriffspaare wie „Freiheitsverlust versus Gerechtigkeitsverlust“ oder „Utopieverlust versus Humanitätsverlust“ durchaus gegeneinander in Stellung bringen.

Als besonders schwierig erweist sich die Begründung kulturpolitischer Einzelentscheidungen, da sie erstens eine Gewichtung ethischer und ästhetischer Urteile voraussetzt, zweitens oft primär von ihrerseits notwendigen und begründeten äußeren Faktoren wie der demokratischen Konsens- oder Mehrheitsbildung abhängt, die neben kulturpolitischen auch sozial- oder wirtschaftspolitische Aspekte zu berücksichtigen hat.

Angesichts der Komplexität und Vielgestaltigkeit kulturpolitischer Begründungsmuster ist es nicht verwunderlich, dass sich in der kulturpolitischen Debatte verschiedene Perspektiven herausgebildet haben, aus denen heraus Kulturpolitik betrachtet wird. Sie führen zu einer Reduktion der Komplexität durch eingeschränkte Perspektive. Dabei haben sich vor allem folgende drei Begründungsansätze herausgeschält.⁵

- Zum einen wird Kulturpolitik „von der öffentlichen Hand her“ begründet: Kultureinrichtungen sind auch bei knapper werdenden Mitteln zu erhalten. Es geht um die „Aufrechterhaltung des Kulturbetriebs“. Hierbei spielen Qualitätsgesichtspunkte zwar eine Rolle, doch der Abbau von Standards wird im Zweifelsfall hingenommen. Dabei steht oft die Wahrung berufsständischer Interessen oder fachlicher Positionen vorne an.
- Zum zweiten wird Kulturpolitik „von den Bürgern her“ fundiert. Freiwilligenarbeit, bürgerschaftliches und ehrenamtliches Engagement können und sollen danach die öffentliche Förderung ergänzen, wenn nicht gar ersetzen.⁶ Doch auch diese Sichtweise ist eher

traditionell. Es geht dort zwar um das Aufgreifen bürgerschaftlicher Initiative, doch diese soll im Wesentlichen auf die Stützung öffentlicher Kultureinrichtungen im Rahmen ihrer bisherigen Programmatik ausgerichtet werden.

- Kulturpolitik wird schließlich, drittens, „von der Ökonomie her“ gedacht.⁷ Dieses Argumentationsmuster setzt auf Kultur als Standortfaktor, auf die volkswirtschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur, auf Arbeitsplätze und das effektive Wirtschaften mit öffentlichen Geldern im Rahmen der Kulturbetriebe.

Diese drei Perspektiven helfen zwar bei der Analyse der „Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik“ weiter. Doch bedürfen kulturpolitische Begründungen letztlich einer integrativen Argumentationsstruktur: Diese umfasst inhaltliche Ansätze – denn der öffentliche Gestaltungsauftrag bezieht sich auf Inhalte wie Theater, Musik und Literatur – sowie die Ausgestaltung von Partnerschaften mit den vielfältigen Akteuren und Trägern des kulturellen Lebens im öffentlichen, privaten und unternehmerischen Bereich.

Ich halte es unter diesen Vorzeichen für geboten, eine kulturpolitische Offensive einzuleiten, die zwei inhaltliche Kraftfelder und für die Kulturpolitik zentrale argumentative Ausgangspunkte hat:

- Das erste Kraftfeld bilden die Künste; sie sind gleichsam der „Motor“ der Kultur;
- das zweite Kraftfeld ist die kulturelle Bildung, die kreative Allianz zwischen Bildung, Kunst und Kultur.

In diesem Beitrag wird der Versuch unternommen, vor dem Hintergrund einer „Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik“ diese beiden Kraftfelder der Kulturpolitik – die Künste und die kulturelle Bildung – zu fokussieren und die Begründungsmuster für Kulturpolitik in einer neuen, integrativen Argumentationsstruktur zusammenzuführen: Staat und Kommunen haben die kulturelle „Grundversorgung“ in Verantwortungspartnerschaft mit anderen Akteuren und dabei insbesondere die Förderung und Entfaltung der Künste sowie qualitätsvolle Angebote der kulturellen Bildung zu gewährleisten.

5 Vgl. die instruktiven Analysen dazu von Dieter Kramer, Handlungsfeld Kultur: Zwanzig Jahre Nachdenken über Kulturpolitik, Essen 1996, insbesondere S. 13 ff. und 32 ff.

6 Einen umfassenden Überblick geben zu diesem kulturpolitischen Handlungsfeld die Dokumentationen der Kulturpolitischen Gesellschaft Nr. 55 und 59; vgl. ferner Bernd Wagner (Hrsg.), Ehrenamt, Freiwilligenarbeit und bürger-

schaftliches Engagement in der Kultur, Bonn 2000, sowie Bernd Wagner/Kirsten Witt, Engagiert für Kultur. Beispiele ehrenamtlicher Arbeit im Kulturbereich, Bonn 2003.

7 Siehe dazu aus der Fülle der Veröffentlichungen zu diesem Thema den Sammelband von Hilmar Hoffmann (Hrsg.), Kultur und Wirtschaft. Knappe Kassen – Neue Allianzen, Köln 2001.

II. Kulturpolitik ist Gesellschafts-politik

Wir sollten Kultur konsequent von der Gesellschaft und deren Entwicklungstrends her denken. Kulturpolitik wird nur dann vor den neuen Herausforderungen bestehen, wenn wir sie immer von neuem als Gesellschaftspolitik gestalten und begründen. Ich sehe hier vor allem drei ebenso weit reichende wie langfristige Herausforderungen: Medialisierung, Globalisierung, Individualisierung.

- Einer *Medialisierung*, die mit Blick auf den Kommerz und im Kampf um Einschaltquoten Gefahr läuft, ihre Informations- und Bildungschancen preiszugeben, sollten wir die Phantasie und Kraft der Künste entgegenstellen.
- Die *Globalisierung* bedarf der Orientierung durch universelle Werte, durch die Menschen- und demokratischen Grundrechte, durch eine (neue) Verbindung von Kultur und Nachhaltigkeit⁸ und auch durch eine wohlverstandene Geschichtskultur, welche die Fragen „Woher kommen wir? Wo stehen wir? Wohin gehen wir?“ ebenso orts- wie weltverbunden thematisiert.
- Dem Trend zur *Individualisierung* steht zumindest in Deutschland bislang ein einseitig etatistisches Selbstverständnis der Kulturpolitik gegenüber, das es im Hegelschen Sinne „aufzuheben“ gilt: Kultur braucht die Zivilgesellschaft, braucht die Kraft der Individuen. Sie lebt aber auch von der Vielfalt der Kulturen, von der produktiven Auseinandersetzung zwischen diesen Kulturen. Umso wichtiger ist es, das Verbindende und das Verbindliche für die Gemeinschaft der Kulturen und die Gesellschaft der Individuen herauszuarbeiten. Kulturpolitik und kulturelles Tun, vor allem kulturelle Bildung, können dazu einen konstitutiven Beitrag leisten.

Kultur bietet angesichts eines schwierigen gesellschaftlichen Wandels darüber hinaus Chancen, den Zusammenhalt, die Innovations- und Reflexionsfähigkeit einer Gesellschaft zu bewahren. Das Bemühen um kulturelle Integration fußt heute auf der Anerkennung multikultureller und auch sonst ganz unterschiedlicher gesellschaftlicher Sektoren. Künstliche Homogenisierung und einheitliche Identität können also nicht das Ziel sein. Es geht

⁸ Vgl. Monika Griefahn, Nachhaltigkeitspolitik und Kulturpolitik – eine Verbindung mit Zukunft?, in: Hildegard Kurt/Bernd Wagner (Hrsg.), Kultur – Kunst – Nachhaltigkeit, Bonn 2002, S. 59–68.

vielmehr um das Angebot zu neuen Verbindungen, um kreative Kontakte, um gegenseitige Beeinflussung und wechselseitiges Lernen und Sensibilisierung für (fremde) Denk- und Handlungsformen – kurz: um kulturelle Netzwerke und kulturelle Vielfalt. Abzuzielen ist dabei auf ein Verständnis von Kultur, das über den nationalstaatlichen Rahmen hinausreicht. Dieser Blick ist global. Das ist auch insofern erforderlich, als man der Ökonomie das Feld der Globalisierung nicht allein überlassen sollte.⁹

Die stillste und zugleich effektivste Weise, Herrschaft zu sichern, besteht darin, unliebsame Themen aus dem Bewusstsein der Öffentlichkeit auszuschließen. Affirmative Kultur betreibt dann die Dethematisierung gesellschaftspolitischer Probleme, wenn sie ein Bild fördert, das es jenen auf der Sonnenseite leicht macht, Schattenseiten nicht zur Kenntnis zu nehmen. Kulturpolitik sollte dagegen Orte für einen Diskurs bereithalten, der den (selbst)kritischen Blick fördert und Problemlösungen im Auge behält, deren Leitpunkte gesellschaftliche Integration, soziale Gerechtigkeit und kreative Phantasie sein könnten.

Eine Kulturpolitik, die vorrangig auf ökonomische Zuwächse ausgerichtet wäre, würde schnell dazu neigen, das längst Anerkannte zu Lasten des Experimentellen zu bevorzugen. Das schafft gerade nicht das Klima, in dem Innovation und Emanzipation, Engagement und Autonomie wachsen. Kulturpolitik sollte deshalb Gelegenheiten schaffen, bei denen sich Unbekanntes, Unvorhersehbares und eben auch Unbequemes entfalten kann. Das macht die Anstrengung erforderlich, Räume für Experimentelles und für die Künste bereitzuhalten und sie zugleich als Frei-Räume unbeaufsichtigt zu lassen.

III. Die Künste in der Kultur

Vor diesem Hintergrund sollten wir Kulturpolitik viel radikaler von den Künsten und ihren nicht nur den eigenen Gegenstandsbereich erschließenden *ästhetischen* Möglichkeiten her denken. Die Rolle der Künste in Kultur und Gesellschaft sollte meines Erachtens der zentrale Bestimmungsfaktor der Kulturpolitik sein. Diese Rolle der Künste sollte innerhalb, aber auch jenseits traditioneller Kulturinstitutionen bedacht werden. Selbstverständlich brauchen wir auch in Zukunft Theater, Museen

⁹ Vgl. dazu Bernd Wagner, Ökologische Nachhaltigkeit und Entwicklungszusammenarbeit, in: Tina Jerman (Hrsg.), Zukunftsformen: Kultur und Agenda 21, Essen 2001, S. 43–56, insbes. S. 49 ff.

und Philharmonien. Die Kulturinstitutionen haben zunächst auch die öffentlichen Anforderungen der kulturellen Ebene zu vermitteln und neu zu interpretieren. Es geht jedoch auch darum, zu fördern, „was es schwer hat“, Innovationen anzustoßen, dem Experiment Raum zu geben. Denn die Künste leben vom Wagnis, sie entfalten Visionen, sie irritieren.

Kunst ist geprägt von Subjektivität. Oder mit Marcel Duchamps: „Kunst ist die einzige Tätigkeitsform, durch die der Mensch als Mensch sich als wahres Individuum manifestiert.“ Erleben und ästhetische Reflexion tragen subjektiven Charakter. Wir produzieren in Kunst und Kultur sowie als Kulturverantwortliche keine Gleichförmigkeit, es geht vielmehr um die Möglichkeit individueller Entfaltung und individueller Wahrnehmung. „Das Medium der Kunst, der Literatur, des Films, des Tanzes, der Musik ist wie kaum ein anderes geeignet, das Transzendieren der eigenen kulturellen Identität zu befördern und erst dadurch sich des Eigenen bewusst zu werden.“¹⁰ Bilder, Theater- und Operaufführungen, Kompositionen, Tanzperformances, Filme oder Fotografien stellen uns, unsere Erfahrungen und Voreingenommenheiten infrage. Wir werden von bildenden Künsten und Autoren, Regisseuren und Schauspielern, den Musikern und Tänzern dazu gebracht, einen eigenen Standpunkt zu suchen zu dem, was wir hören, sehen, erleben und erfahren. So bewegen wir uns aus der künstlerischen Verunsicherung zu einer eigenen Haltung: zu „*Eigen-Sinn*“ (Oskar Negt). Eigene Sinne entfalten, sich wehren gegen die Ent-Eignung der Sinne, beharren auf eigener Wahrnehmungs- und Urteilsfähigkeit: das ist *Eigen-Sinn*. In dieser Ich-Stärkung, in dieser Förderung des *Eigen-Sinns* liegt die Orientierungsmacht der Kunst.

Ästhetische Erfahrungen lassen sich überdies auf Wahrnehmungen in einem umfassenden Sinne beziehen. „Ästhetik“ war zunächst ja das *Rubrum* einer philosophischen Disziplin, die ein Wissen vom Sinnhaften anstrebte und als *episteme aisthetike*, kurz „Ästhetik“, bezeichnet wurde. Diesem weiten Begriffsverständnis folgend möchte ich Ästhetik als *Aisthethik* verstehen, „als Thematisierung von Wahrnehmungen aller Art, sinnhaften ebenso wie geistigen, alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen wie künstlerischen“¹¹.

10 Julia Nida-Rümlin, Integration als kulturpolitische Leitidee in der sozialen Demokratie, in: H. Höffmann (Anm. 7), S. 244–256, hier S. 256.

11 Wolfgang Welsch, *Anästhetik – Fokus einer erweiterten Ästhetik*, in: Wolfgang Zacharias (Hrsg.), *Schöne Aussichten. Ästhetische Bildung in einer technisch-medialen Welt*, Essen 1991, S. 79–106, hier S. 79.

Wahrnehmung ist ein – freilich oft gesellschaftlich vermittelter – subjektiver Prozess. Der subjektive Eindruck kann uns durch eine direkte Begegnung mit einem anderen Subjekt erreichen, vor allem bei den Zeitkünsten, also mit den jeweiligen Künstlerpersönlichkeiten, mit dem Schauspieler, Musiker, Tänzer. Die Wahrnehmung kann aber auch durch ein Objekt, ein Kunstwerk, durch einen „designten“ Gegenstand, ein Bühnenbild oder Analoges ausgelöst werden. Ein Museum kann „Augenlust“ erzeugen, die sich im Verstand fortsetzt.

Dabei sollten wir bedenken, dass sich die Produktions-, Vermittlungs- und Vermarktungsbedingungen der Künste gewandelt haben. Wir stellen fest, dass Kunst in vielfacher Hinsicht das Hergebrachte relativiert und sich bisweilen gar von ihm zu verabschieden beginnt:

- von ihrer traditionellen materiellen Basis durch Virtualisierung;
- von der Trennung in Kunstobjekt und Gebrauchsgegenstand;
- vom Verständnis des „fertigen“ Kunstprodukts durch *work in progress*;
- vom einzelnen Produzenten sowie von der Einheit von Autor und Werk, etwa in der interaktiven Kunst, in der die Öffentlichkeit die Kunst mitkonstituiert;
- von herkömmlichen Orten wie Theater, Museen, Galerien oder Konzertsälen.

Kunst entsteht – das ist allerdings nichts Neues – auch jenseits staatlicher und kommunaler Kulturinstitutionen. Die Übergänge zwischen den Künsten und der Lebenswelt, zwischen öffentlich geförderter Kunst und Mode/Design/Werbung, zwischen staatlich getragenen Kulturinstitutionen und der Kulturwirtschaft sind heute jedoch fließender geworden. Daraus sind kulturpolitische Schlussfolgerungen zu ziehen:

- Wenn wir Kulturpolitik stärker von den Künsten her definieren und gestalten wollen, sollten wir uns darum bemühen, mehr über deren (zukünftige) Produktionsweisen in Erfahrung zu bringen, um unsererseits zeitgemäße und zukunftsweisende Produktionsbedingungen schaffen zu helfen.
- Wir müssen aufmerksam und sensibel neue Kunstformen und -bereiche registrieren und ihnen Entwicklungschancen geben.
- Wir brauchen Ressourcen, Räume und Rahmenbedingungen für die freie Entfaltung der Künste, die nicht von den traditionellen Produktionsbedingungen vorgeprägt sind.

IV. Kulturelle Bildung

Sowohl bei Jugendlichen als auch beim traditionellen Publikum stoßen wir nicht selten auf Zurückhaltung und Unverständnis gegenüber den Künsten.¹² Das gilt vor allem dann, wenn diese sich in experimentellen und irritierenden Formen ausdrücken. Wir sollten uns der Kunst jedoch nicht „enthalten“, sondern sie stärker in unsere Lebenswelt aufnehmen. „Ent-Haltung“ entsteht vor allem dann, wenn wir uns nicht einlassen auf die Kunst, der wir begegnen. Deshalb ist es so wichtig, auf der Grundlage eines ganzheitlichen Bildungsbegriffs für Vermittlung, für Verständnis, für Zugang zu den Künsten sorgen zu helfen.

Bundespräsident Johannes Rau hat deshalb vor dem „Forum Bildung“ neben der Persönlichkeitsentwicklung und der gesellschaftlichen Teilhabe zwei weitere unverzichtbare Ziele der Bildung und zur Vorbereitung auf den Beruf genannt: „Denken und Verstehen: das hat zu tun mit dem ganzen Menschen, mit Leib und Seele, mit Herz und Verstand. Denken und Verstehen: das hat zu tun mit analytischen Fähigkeiten und Phantasie, mit Einfühlungsvermögen und mit der Fähigkeit, sich neue Welten zu erschließen. Denken und Verstehen: das bedeutet, Orientierung suchen, Orientierung haben und Orientierung geben zu können in einer Welt, die uns mit immer neuen und immer mehr Einfällen, Eindrücken und Einsichten überhäuft.“ Und: „Zum Wissen und zum Können für morgen gehören auch die Inhalte jener Fächer, die an den Rand zu geraten drohen, wenn wir nur noch nach Nützlichkeit und Verwertbarkeit gehen: Musik, Kunst und Sport ... Die Begegnung mit den Künsten kann verhindern, dass aus Bildung ein trostloses ‚Fitmachen für ...‘ wird. Erst das ‚Wohlgefallen ohne alles Interesse‘, wie Kant es nennt, das jenseits von Funktionalität und Brauchbarkeit steht, macht den Menschen zum Menschen.“¹³

Bildung ist insofern nicht nur auf theoretisches Wissen und beruflich unmittelbar verwertbare Bil-

dung, sondern auch auf ästhetische Erfahrung und Kompetenz sowie auf ethische Reflexion und Wertevermittlung auszurichten. Genau darauf zielt die kulturelle Bildung. Erst als Bestandteil allgemeiner Bildung werden Kunst und Kultur zu konstitutiven Elementen unserer Gesellschaft.¹⁴ Das ästhetische Erleben und Erfahren fördert zudem die ebenso spielerische wie kritische Auseinandersetzung mit Fremdbild und Selbstbild. Ästhetische Erfahrung führt zu Sinn und Sinnlichkeit, stärkt den Eigen-Sinn, die Wahrnehmungs- und Kritikfähigkeit.¹⁵ Für die Musik ist inzwischen durch Langzeitstudien sogar nachgewiesen, dass sie auch die Intelligenz fördert.¹⁶

Entscheidend ist meines Erachtens eine möglichst frühe, nachhaltige, aktive Auseinandersetzung mit dem breiten Formen- und Gestaltungsspektrum der Kunst und des künstlerischen Ausdrucks. Das Sich-Einlassen auf die Künste sollte bereits in Kindergärten und in den Grundschulen praktiziert und erfahrbar gemacht werden. Es sollte sich durch alle Lebensstadien und Bildungsangebote ziehen. Deshalb ist die kulturelle Bildung in meinen Augen das zweite Kraftfeld einer neuen kulturpolitischen Offensive.

Kulturelle Bildung lebt von Allianzen für Kreativität. Die kommunale Kulturpolitik sollte deshalb einen integralen Ansatz zwischen Kultureinrichtungen, örtlichen Bildungsträgern und den Schulen verfolgen. Dafür ist ein neues Bewusstsein erforderlich. *Kognitive Kompetenz*, wie sie durch Wissensvermittlung gestärkt wird, steht nach der Publikation der PISA-Studie allzu sehr im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. *Kulturelle Kompetenz*, eine „Schlüsselkompetenz für die Kunst des Lebens“¹⁷, sowie die kulturelle Bildung werden in der aktuellen Bildungsdebatte hingegen sträflich vernachlässigt.

Bislang existieren mit den Musikschulen und mit dem allerdings nicht flächendeckend vorhandenen Angebot an Kunstschulen tatsächlich nur für die Sektoren Musik und Bildende Kunst adäquate Institutionen der kulturellen Bildung. Für das Theaterspiel oder gar den künstlerischen Tanz gibt es seitens der öffentlichen Hand kaum ähnliche

12 Thomas Krüger, Kultur – eine Antwort auf die neuen Herausforderungen politischer Bildung, in: Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 95 (IV/2001), S. 48–49, sieht umgekehrt in Kunst und Kultur ein Medium einer (anderen) Kommunikation mit Jugendlichen auch im Zusammenhang mit politischer Bildung, insbesondere in der Auseinandersetzung mit der Kultur und Kunst von Jugendlichen.

13 Rede von Bundespräsident Johannes Rau auf dem ersten Kongress des Forums Bildung am 14. Juli 2000 in Berlin, Bulletin der Bundesregierung, Nr. 49-1 vom 14. Juli 2000, Zitate: Bl. 6 und 9. Als Überblick über die aktuelle Diskussion zur kulturellen Bildung siehe das instruktive Themenheft der Kulturpolitischen Mitteilungen, Nr. 94 (III/2001).

14 Vgl. Norbert Lammert, Kulturelle Bildung und Modernisierung der Gesellschaft, in: Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 50 (III/1990), S. 31 f.

15 Grundlegend und ausführlich dazu Wolfgang Zacharias, Kultur und Bildung – Kunst und Leben zwischen Sinn und Sinnlichkeit, Essen 2001, insbes. S. 85 ff.

16 Vgl. Hans Günther Bastian, Kinder optimal fördern – mit Musik, Mainz 2000, der dort die Ergebnisse einer Langzeitstudie an Berliner Grundschulen zusammenfasst.

17 Vgl. Hildegard Bockhorst, Schlüsselkompetenzen für die Kunst des Lebens, in: Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 94 (III/2001), S. 47–51.

Institutionen. In den Schulen wird das Theater-spiel meist nur in freiwilligen Arbeitsgemeinschaften gepflegt. Wenig ausgeprägt ist bisher auch das Zusammenwirken zwischen Schulen und Bibliotheken bei der Vermittlung von Medienkompetenz. Zur Filmarbeit finden sich ebenso wenig Angebote wie zu Architektur und Design. Auch Internet- und Medienkunst sind in regulären Angeboten kultureller Bildung kaum anzutreffen.

Zusammenfassend muss leider festgehalten werden, dass gravierende inhaltliche Defizite die kulturelle Bildungslandschaft der Bundesrepublik Deutschland kennzeichnen. Es existieren so gut wie keine umfassenden Programme und Angebote, obwohl es allgemeine Auffassung ist, dass dieser Bereich aus der Kategorie der nur freiwilligen kulturellen Leistung herauszulösen sei.

Was sind die kulturpolitischen Schlussfolgerungen?

- Wir sollten den Bildungs- und Jugendpolitikern neues Denken abfordern: Die kulturelle Bildung muss in den Bereichen Schule und Jugendhilfe das Dauerstadium der Modellversuche und Modellprojekte endlich hinter sich lassen. Versuche sollten in Institutionen, Modelle in Kontinuität überführt werden.
- Die kulturellen Einrichtungen sollten ihr Augenmerk stärker auf Vermittlung (und Vermarktung) richten. Anteile von unter einem Prozent des jeweiligen Gesamtbudgets sind für diese Aufgaben die Regel, erforderlich jedoch wären mindestens fünf Prozent. Kein Wirtschaftsunternehmen könnte sich erlauben, so wenig Ressourcen darauf zu setzen, dass ihre „Produkte“ einen Abnehmer finden.
- Die kulturelle Bildung ist perspektivisch auf alle relevanten kulturellen Institutionen auszuweiten und sollte die dann beteiligten Träger intensiv aufeinander einspielen: Musik, Kunst, Theater, Tanz, Film und Video, Literatur, Geschichte, Architektur und Design.

Die *kommunale Kulturpolitik* allein wird kaum in der Lage sein, dieses Aufgabenfeld zu bewältigen. Es gilt deshalb, in allen Bundesländern entsprechende Förderprogramme und gesetzliche Rahmenregelungen einzufordern. Kulturelle Bildung muss zur Pflichtaufgabe werden. Durch die Verknüpfung der Schulen mit den kommunalen Kultureinrichtungen und mit Programmen nach dem Motto „*Schulen ans kulturelle Netz*“ können wir aber auch ohne Landeshilfe vor Ort schon jetzt manche Chance nutzen. Die aktuelle, insbesondere durch die PISA-Studie ausgelöste Diskussion um Ganztagsangebote an Schulen und die finanziellen Mittel in Höhe von vier Milliarden Euro,

die jetzt vom Bund nach der Koalitionsvereinbarung für die laufende Legislaturperiode bereitgestellt werden sollen, bieten gute Ansatzpunkte, auch das Element „Kulturelle Bildung“ zu stärken.

Mittelfristig brauchen wir neben Ländergesetzen zur kulturellen Bildung allerdings auch eine einschlägige strukturpolitische Offensive. Dabei ist vor allem kommunales Handeln gefragt, geht es doch vor Ort um Ausstattungsstandards, Räume und Ressourcen in erheblichem Umfang. Hierfür sind entsprechende Budgets und personelle Ressourcen erforderlich. Ohne sie werden sich diese Aufgaben schwerlich gestalten lassen. Denn nichts spricht dafür, dass die kulturelle Bildung die ihr zustehende Bedeutung gewinnen wird, wenn sie allein der Privatinitiative von Eltern oder der freiwilligen Initiative von Kommunen überlassen bleibt. Die Länder sollten die gesetzlichen Regelungen so gestalten, dass Privatinitiative und kommunales Engagement die kulturelle Bildung substantiell stärken können.

V. Standortbestimmung der Kulturpolitik und kulturelle Grundversorgung

Die schwierige Situation der öffentlichen Haushalte führt zu radikalen Sparvorgaben für die Kultur. Den Hintergrund bilden die grundsätzliche Problematik der Verteilung von Kapital in unserer Gesellschaft sowie die Verteilung der Finanzen zwischen den staatlichen Ebenen. Aus der Notwendigkeit zu sparen und dem Kampf um knappe Ressourcen ergeben sich für die Kulturpolitik vor allem zwei Fragen: Wo und wie wird gespart? Und: Wie positioniert sich die Kultur im Verteilungskampf? Dabei helfen Marktgesetze kaum, vielleicht aber die Erkenntnis: Ein nur an ökonomischen Zielen orientiertes Denken und Handeln führt in die geistige Leere. Angesichts knapper öffentlicher Kassen ist ein effektives Bewirtschaften der Ressourcen sicherlich anzustreben. Kultur muss aber ihren Eigen-Sinn und Eigenwert sowie ihre gesellschaftskritische Rolle jenseits ökonomischer Zweckrationalität behaupten. Gerade die ästhetische Erfahrung, die uns die Künste gewähren und die durch kulturelle Bildung vermittelt wird, hat zunächst keine ökonomischen Bezugsgrößen. Vielmehr geht es dabei um freie individuelle und subjektive Entfaltung.

Die staatlichen und kommunalen Institutionen ihrerseits sollten sich der Grundlagen ihres Handelns und damit der politisch verantworteten Defi-

nition ihres öffentlichen Auftrages bewusst bleiben. Dieser notwendige Schritt gerät angesichts finanzieller Engpässe und einer nicht immer hinreichend differenzierten Diskussion um Kommunitarismus, Sponsorship und Privatisierung bisweilen aus dem Blickfeld. Entscheidend ist aber das sorgfältige Nachdenken über die Auftragsgrößen, von denen ausgehend das kulturpolitische Handeln zu begründen ist. Speziell für die kommunale Ebene und die Aufgabenfelder Künste und kulturelle Bildung möchte ich als zentrale Leitlinien hervorheben:

- die Sicherung künstlerischer Entfaltungsmöglichkeiten und eines präzise zu bestimmenden Bestandes kultureller Einrichtungen, Leistungen und Angebote; damit sind Institutionen als Gesamtheit umfasst, nicht nur Teile ihrer Arbeit;
- die Entfaltung ästhetischer Wahrnehmung und die Förderung der kreativen Selbsttätigkeit möglichst vieler Individuen;
- die Gewährleistung von Offenheit und Vielfalt in Kunst und kultureller Produktion, und das heißt auch: die Förderung von Innovativem, Irritierendem und Kreativem, das es schwer hat, sich durchzusetzen;
- die Wahrung des offenen und möglichst chancengleichen Zugangs insbesondere zu den Einrichtungen der kulturellen Bildung.

Diese kulturellen Auftragsgrößen sind einzulösen durch die Diskussion und Festlegung von Zielprojektionen sowie, so schwierig das im Einzelnen sein mag, von Qualitätsstandards. Die Qualitätsmaßstäbe können von Kulturbereich zu Kulturbereich sehr unterschiedlich sein: Die Anforderungen an eine städtische Galerie etwa sind anders zu definieren als die an ein international ausgerichtetes Kunstmuseum. Ohne eine solche Diskussion der Ziele und Qualitätsstandards würde der Staat auch dem Artikel 5 Abs. 3 des Grundgesetzes nicht gerecht, der nicht nur als Abwehrrecht zu interpretieren ist, sondern aus dem sich auch die Verpflichtung für die öffentliche Hand ableitet, die Rahmenbedingungen der künstlerischen Entfaltung zu entwickeln und zu schützen.¹⁸

Wenn man die Schrittfolge „öffentlicher Auftrag/Qualitätssicherung/Handlungsprogramm der Kulturarbeit“ ernst nimmt, ist die kulturpolitische Diskussion damit auf ihre Kernfrage zurückgeführt: Wofür stehen Staat und Kommunen im Handlungsfeld Kultur? Und: Welche Konsequenzen hat das für die Ausgestaltung der Kultureinrichtungen

¹⁸ Vgl. Friedhelm Hufen, Die Freiheit der Kunst in staatlichen Institutionen, Baden-Baden 1982, S. 97 ff., 377 ff.

und das Bereitstellen entsprechender Ressourcen durch die öffentliche Hand?

Kulturpolitik wird leer laufen, wenn ihre Ziele nicht reflektiert werden. Leitlinien für die Kulturarbeit sind erforderlich, sonst leidet die Orientierung. Solche Leitlinien umreißen nicht nur, welche der Aufgaben mit Priorität wahrzunehmen sind, sondern klären vor allem auch, welche Rolle die Akteure des Kunst- und Kulturlebens einnehmen können oder sollen. Eine solche Rollenklärung ist konstitutiv für jegliche Form der Kooperation und der Gestaltung von Einrichtungs- und Förderungsstrukturen. Diese Rollenklärung ist auch dringend erforderlich im Hinblick auf das Spannungsfeld zwischen Autonomie und Experimentierfreude der Kunst und Kultur einerseits und betrieblicher Realität und Zweckrationalität andererseits, zwischen nichtwirtschaftlichen und wirtschaftlichen Entscheidungskalkülen, die sich gegenseitig aushalten müssen. Konkret werden diese Fragen etwa bei der Festlegung von Führungsstrukturen der Kultureinrichtungen: Soll es eine „Doppelspitze“ aus künstlerischem Leiter und kaufmännischem Geschäftsführer geben? Welche Aufgaben und Ziele, welche Interessenskonflikte und Rollenverständnisse sind bei der Ausgestaltung der Positionen und Kompetenzen zu beachten?

Fest steht: Kulturpolitik kommt ohne ethische, öffentlich konsensfähige Begründung nicht aus.¹⁹ Und Kulturpolitik sollte ästhetische Erfahrungsmöglichkeiten eröffnen helfen. Kunst und Kultur haben die Chance, die wichtigsten Fragen nach den Idealen, den Werten, der Wahrheit und der Wahrnehmung von Welt zu stellen und damit Orientierung zu geben.

VI. Bürgergesellschaft und öffentliche Verantwortung

Die Debatten zum bürgerschaftlichen Engagement und zum Dritten Sektor zeichnen sich derzeit durch eine gewisse Euphorie und durch Enthusiasmus aus. Wenn die damit verbundenen Reformperspektiven eine Chance haben sollen, muss das so sein. Bewegungen zur Veränderung der Gesellschaft starten in der Regel mit einem Überschlag an utopischen Vorstellungen und münden dann in Kompromisse. Bei der Neuen Kulturpolitik der siebziger Jahre war das nicht anders. Umso mehr ist es geboten, schon frühzeitig darüber nachzudenken, wo die Fallstricke und Risiken

¹⁹ Vgl. D. Kramer (Anm. 5), S. 21 ff.

einer Reformoption liegen könnten, damit es zu letztlich vernünftigen Kompromissen kommt.

Wie kann Kulturpolitik in Zukunft ihrem demokratisch zu legitimierenden Auftrag nachkommen, wenn sie die Medien und Ressourcen für dessen Ausführung aus der Hand gibt? Gemeint ist hier etwa die Privatisierung öffentlicher Kultureinrichtungen und die Überführung solcher kommunaler Leistungen in GmbHs oder Vereine. Ist damit nicht die Erosion der gemeindlichen Selbstverwaltungskompetenz als bürgerschaftliche Politikaufgabe vorprogrammiert? Würde dies den Kommunen nicht die Aufgabe erschweren, eine am Gemeinwohl orientierte, langfristige Kulturpolitik als Gesamtprojekt zu formulieren und zu praktizieren? Es ist deshalb angesichts der Erfordernisse zur Haushaltskonsolidierung sehr darauf zu achten, dass das „Kind nicht mit dem Bade ausgeschüttet“ wird und Kulturpolitik nicht vollends zu einer politischen Restgröße verkommt.

Der heute feststellbare Rückzug des Staates aus nicht wenigen seiner bisherigen Aufgabenfelder bedarf der Kompensation durch die Aktivierung zivilgesellschaftlicher Ressourcen und Akteure. Wenn Kulturpolitik im Sinne solcher synergetischer Effekte und eines optimalen Ressourceneinsatzes Einfluss auf kulturelle Netzwerke nehmen will, hat sie es nicht nur mit der Bereitstellung von Mitteln zu tun, sondern auch mit der Gestaltung von Relationen. Das hat eminente Folgen für das Selbstverständnis der Kulturpolitik. Denn ein Netzwerk ist eine Struktur, die kein „oben“ und kein „unten“ kennt und schon deshalb mit einer Kulturpolitik unvereinbar ist, die sich hoheitlich-etatistisch gibt.

VII. Kooperation, Kommunikation, Koordination, Konsens

Notwendig ist daher ein Politikverständnis, in dem Moderation und Vermittlung als Elemente eines „Netzwerkmanagements“ eine größere Rolle spielen. In diesem Sinne stehen die vier „K“ der Kulturpolitik – Kommunikation, Kooperation, Koordination und Konsensfindung – leitmotivisch für das Konzept einer „aktivierenden Kulturpolitik“, mit der neue Steuerungsoptionen verbunden sind.²⁰

Kommunikation steht für die Notwendigkeit, auf die Partner im kulturellen Feld einzugehen, im

20 Meine Argumentation folgt hier Norbert Sievers, Netzwerk Kulturpolitik. Begründungen und Praxisbeispiele, in: Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 90 (III/2000), S. 31 – 37.

Netzwerk Kulturpolitik zu interagieren, sich darzustellen und bekannt zu machen. Für die meisten Kulturinstitutionen ist das heute selbstverständlich. Dennoch gibt es weiterhin etliche, für die Transparenz und Präsenz vor Ort Fremdworte sind. Behördenmentalität und die nachgerade sprichwörtliche „Ein-Weg-Kommunikation“ müssen überwunden werden. Kunst ist geprägt von der Eröffnung völlig neuer Kommunikationsmöglichkeiten und -weisen. Die Eigengesetzlichkeiten künstlerischer Kommunikation und ihre Vielgestaltigkeit bedürfen eines besonders behutsamen und sensiblen Umganges seitens der Kulturpolitik und -verwaltung.

Kooperation sollte durch eine überzeugende Programmatik und funktionierende Anreizsysteme motiviert werden. Anzustreben sind bei aller Flexibilität im Einzelnen gerade bei befristeten Projekten letztlich langfristig wirkende Kooperationsstrukturen. Fragile Konstruktionen sind insbesondere für eine nachhaltige Kulturfinanzierung problematisch. Als Versuch, Ressourcen zusammenzuführen, hat Kooperation einerseits mit Vertrauen, andererseits aber auch mit Ökonomie und der ihr zugrunde liegenden Tauschlogik zu tun. Kooperation wird häufig als Gegenpol zum Wettbewerb dargestellt. In der ökonomischen Realität liegt jedoch häufig eine Mischung aus beiden vor: Im Einverständnis – kooperativ – werden die Grundregeln abgesteckt, innerhalb derer sich der Wettbewerb abspielt. Gerade in der kulturellen Bildung sollte Kooperation in Zukunft mehr Bedeutung gewinnen, insbesondere im Zusammenwirken von Schule und Kultureinrichtungen, wie oben ausgeführt. Kooperative Arrangements können zerbrechen, wenn ein Partner sich zurückzieht. Deshalb ist zu überlegen, welche Aufgaben und Einrichtungen im Kulturbereich dieser Logik anzuvertrauen sind und wie ein Kooperationsversprechen gewährleistet und vertraglich gesichert werden kann. Ohne Frage erwachsen aus diesen Unwägbarkeiten neue Anforderungen an das Kulturmanagement.

Koordination meint den Versuch, die differenten Auffassungen und Programme der kulturpolitischen Akteure sowohl in inhaltlicher als auch in finanzieller Hinsicht aufeinander zu beziehen. In einem weiteren Sinne geht es auch darum, die spezifischen „Handlungslogiken“ und „Rationalitätsmuster“ der Sektoren Markt (Preis/Wettbewerb), Verwaltung (Anordnung/Looyalität), Politik (Konsens/Dissens; rechts/links) und Kulturszene (Kreativität/Wunsch nach Unterstützung) aufeinander abzustimmen. Bestehende und berechnete Konkurrenzen können durch Koordination in sinnvolle Bahnen gelenkt und austariert werden. In der kulturellen Bildung ist Koordination dringend

erforderlich, um die unterschiedlichen Anbieter im Sinne eines Gesamtsystems kultureller Bildung für Kinder, Jugendliche und Erwachsene zusammenzuführen. Kulturelle Grundversorgung kann in diesem Feld nur gelingen, wenn ein Überblick über das Angebot besteht, die öffentliche Hand einen chancengleichen Zugang ermöglicht und dafür sorgt, dass keine „Lücken im System“ der Angebote entstehen, insbesondere für sozial benachteiligte Schichten.

Konsensfindung hat mit der Einsicht zu tun, dass es umso schwieriger ist, Kulturpolitik als Gesamtprojekt zu formulieren, je mehr Akteure sich an ihr beteiligen. Faktisch ist Konsens immer weniger ein Gut, das sich allein über den Wahlakt oder die Formulierung und Kommunikation kulturpolitischer Programme herstellen ließe. Konsens setzt darüber hinaus einen dauerhaften, sachbezogenen Dialog der Beteiligten voraus. Gerade wenn es um die Förderung von Kunst und kultureller Bildung geht – ich spreche hier von den Verfahren der Förderung und natürlich nicht von Inhalten –, ist Akzeptanz folglich nicht *ex cathedra* zu erzielen, sondern vielmehr mittels demokratischer Entscheidungsstrukturen und diskursiver Beteiligungsverfahren.²¹ Die durch Kooperation, Kommunikation, Koordination und Konsens gestifteten kulturellen Allianzen haben jedoch nur dann Bestand, wenn die Verantwortlichkeiten geklärt sind.

VIII. Verantwortungspartnerschaften stiften

Der Partizipationsgedanke der siebziger Jahre könnte durch eine stärkere Einbindung der Bürgerinnen und Bürger in Entscheidungen zur Kulturförderung, durch das weitere Engagement ehrenamtlicher Kräfte in Kultureinrichtungen, durch nachhaltige Allianzen mit der Wirtschaft sowie durch sonstige Modelle aktiver Mitwirkung neues Leben gewinnen. Kulturarbeit besitzt vielfältige Verbindungslinien und Schnittstellen zu ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Kräften. Diese Anknüpfungspunkte können den notwendigen Konsens darüber verstärken, dass Kulturförderung unverzichtbar für das Leben in unseren Städten und Gemeinden und insgesamt für die Fortentwicklung unserer Gesellschaft ist.

Mit Blick auf die Angebote kultureller Bildung ist *Partnerschaft* ein unverzichtbares Element, leisten

²¹ Vgl. dazu Julian Nida-Rümelin, *Demokratie als Kooperation*, Frankfurt/M. 1999, S. 191 ff.

doch zahlreiche freie Träger hier seit vielen Jahrzehnten ganz entscheidende Beiträge. Doch auch die freien Träger sind auf die Finanzierung aus öffentlichen Mitteln vielfach vollständig angewiesen. Solche Angebote können zwar durch Beiträge der Nutzer mitfinanziert werden, doch wird Bildung immer ein „Zuschussgeschäft“ bleiben. Sie ist gerade als kulturelle Bildung eine Investition in die Zukunftsfähigkeit des Einzelnen und der Gesellschaft. Partnerschaften können helfen, doch letztlich dienen sie dazu, den öffentlichen Auftrag „kulturelle Bildung“ zu erfüllen.

Kulturpolitik sollte die Partnerschaft mit der Wirtschaft neu definieren. Wirtschaftliches Handeln ist nicht nur ökonomisch zu fundieren, sondern auch sozial, ökologisch und eben kulturell zu begründen. Kulturpolitik sollte auf langwährende Partnerschaften mit der Wirtschaft setzen und sich nicht in – mitunter einfältigen und sehr kurzfristigen – Sponsoring-Engagements erschöpfen.

Verantwortungspartnerschaften sollten nicht nur die Unternehmen, sondern auch den „Dritten Sektor“ und dessen Handlungsformen – Vereine, Stiftungen, Bürgerbündnisse, Initiativen, Verbände und Gewerkschaften – einbeziehen. Freiwilligenarbeit und Ehrenamt sind wichtige Lebenselixiere der Bürgergesellschaft. Bündnisse für die Kultur sind unter dem Leitbegriff der „Verantwortungspartnerschaft“²² immer neu mit Leben zu füllen. Denn nur vermittels breiter Bündnisse und – auch politischer – Allianzen wird es gelingen, die kulturellen Grundlagen nachhaltig zu sichern und damit Bildungs- und Entwicklungschancen für Kunst und Kultur zu erhalten.

Kunst und kulturelle Bildung müssen letztlich in gewisser Weise mit ihrer eigenen Überforderung fertig werden. Denn es gelingt in diesen Handlungsfeldern nur selten, in der Gegenwart bereits das zu erkennen, was in der Zukunft als herausragend eingeschätzt werden wird – oder mit Walter Benjamin: „Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist.“

²² Diesen Begriff verwende ich bereits seit Mitte der neunziger Jahre, um deutlich zu machen, dass der Staat im Zusammenwirken mit Privaten öffentliche Kulturaufgaben erfüllt, sich dabei aber keineswegs einfach der Verantwortung „entledigen“ kann. Der Begriff wird seither immer häufiger verwendet. Oft wird auch von einem „Contrat Culturel“ gesprochen, so Jean Christoph Ammann, in: ders. (Hrsg.), *Kulturfinanzierung, Dokumentation des Symposiums zur Art Frankfurt 95, Regensburg 1995*, S. 21, und Bernhard Freiherr von Loeffelholz, *Von der Gewinnorientierung zur Sinnorientierung*, in: Hilmar Hoffmann (Hrsg.), *Kultur und Wirtschaft*, Köln 2001, S. 65–80, hier S. 77.

Kulturpolitik in Zeiten der Globalisierung

I. Ein Politikfeld auf der Suche nach seinem Gegenstand

Wirtschaftspolitik versucht, die Wirtschaft zum Florieren zu bringen; Finanzpolitik bemüht sich um die Füllung der öffentlichen Kassen. Doch um was kümmert sich die Kulturpolitik?¹ Offenbar muss es sich um „Kultur“ handeln. Wie schwierig dieser Begriff zu fassen ist, wird immer wieder durch die Aufzählung völlig unterschiedlicher Begriffskombinationen illustriert wie etwa Unternehmenskultur, Kulturhauptstadt, Kulturbeutel. Was Letzteren betrifft: Die Hygiene und Kosmetik kann als Teil einer „Selbstsorge“ – durchaus im Sinne der alten Griechen – verstanden werden.² Man möchte gepflegt in Erscheinung treten. Pflege, man erinnere sich, ist jedoch der Ausgangspunkt von Kultur: die Analogie zwischen der *cultura agri* (Landwirtschaft) und der Pflege des Geistes, der *cultura animi*, in den tusculanischen Schriften von Cicero. Kultur ist also nicht bloß Pflege schlechthin, sondern genauer die Pflege und Gestaltung einer Lebensweise, die man in einer überlegten Art – also „kultiviert“ – vollzieht.

Kultur ist, wie der Mensch lebt und arbeitet, so hieß es schon bei Bert Brecht. Und über die geeignete Art und Weise dieses Lebens und Arbeitens denkt zumindest der moderne Mensch ständig nach. Denn spätestens seit der Entdeckung der Individualität in der Renaissance ist die Eigenverantwortlichkeit des Individuums bei der Gestaltung seines Lebens ein Kennzeichen unserer Gesellschaft: Es ist die zentrale Bildungsaufgabe

des Menschen.³ Kultur ist Lebensweise, Lebensweise ist eine Bildungsaufgabe, Kultur und Bildung hängen also aufs engste zusammen. In der Tat befinden wir uns hier im Begriffskosmos sowohl der UNESCO als auch der deutschen kulturpolitischen Reflexion seit den siebziger Jahren.⁴ Denn „Kultur“ ist dort der gesamte Komplex unterschiedlicher spiritueller, materieller, intellektueller und emotionaler Ausdrucksformen, die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen. Sie schließt nicht nur die Künste und Literatur, sondern auch die Weisen des Lebens, die fundamentalen Menschenrechte, Wertesysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen ein. Dies ist er also, der oft bemühte – und häufig kritisierte – „weitere Kulturbegriff“ der UNESCO.

Kulturpolitik in diesem Sinne hat es zu tun mit allen Problemen und Entwicklungstrends, die unsere Gesellschaften berühren, ist also Gesellschaftspolitik. Dies gilt insbesondere für die Globalisierung, die von den einen euphorisch begrüßt, von anderen dagegen mit größter Sorge beobachtet und von Einzelnen sogar vehement bekämpft wird. Denn die Internationalisierung der Finanzmärkte sowie die internationale Vernetzung der Ökonomie gehen einher mit Prozessen der politischen, sozialen und kulturellen Vernetzung.⁵

Die so genannte Kulturwirtschaft gerät dabei als Erstes in den Blick. Denn entsprechend der expansiven Marktlogik ist es insbesondere die englischsprachige Musik- und Filmindustrie, die mit wenigen Global Playern riesige Marktanteile erobert hat und mit ihren marktschnittigen Kulturwaren weltweit präsent ist. Legt man zudem den weiten Kulturbegriff zu Grunde, betrachtet also insbesondere die Lebensweise als Teil von Kultur, dann sind es nicht nur die Kulturwaren, sondern eben auch alltägliche Konsumgegenstände mit ihrem Einfluss auf die Lebensweise – also die Nahrungs-

1 Kulturpolitik ist als wissenschaftliche Disziplin an Hochschulen kaum verankert. Zur bislang einzigen Gesamtdarstellung vgl. Max Fuchs, Kulturpolitik als gesellschaftliche Aufgabe, Wiesbaden 1998. Hilfreich ist die kulturpolitische Bibliografie, die regelmäßig in der Zeitschrift Kulturpolitische Mitteilungen (herausgegeben von der Kulturpolitischen Gesellschaft) und in den Jahrbüchern für Kulturpolitik (seit 2000 herausgegeben vom Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft) zumindest einen Teil der kulturpolitischen Publikationen erfasst. Als Überblick zum Thema „Kultur“ vgl. Terry Eagleton, Was ist Kultur?, München 2001.

2 Vgl. die Beiträge in: Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (Hrsg.), Lernziel Lebenskunst, Remscheid 1999, sowie Wilhelm Schmid, Philosophie der Lebenskunst, Frankfurt/M. 1998.

3 Vgl. Max Fuchs, Persönlichkeit und Subjektivität, Opladen 2001, sowie Richard von Dülmen, Die Entdeckung des Individuums (1500–1800), Frankfurt/M. 1997.

4 Vgl. Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.), Kultur und Entwicklung. Zur Umsetzung des Stockholmer Aktionsplans, Bonn 1998.

5 Vgl. Ulrich Beck, Was ist Globalisierung?, Frankfurt/M. 1998, sowie als Überblick über den aktuellen Diskussionsstand Max Fuchs, Kunst, Gesellschaft, Ökonomie und Politik in Zeiten der Globalisierung, Remscheid 2002, als download auf der Homepage der Akademie Remscheid (www.akademieremscheid.de, Publikationen).

aufnahme und die vielfältigsten Konsumwaren in ihren ausgetüftelten Erscheinungsformen –, von denen Globalisierungsskeptiker oder -kritiker sagen, dass sie den lokalen und regionalen kulturellen Ausdruck (de)formieren.⁶ Eine Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik auf der Basis des weiten Kulturbegriffs muss sich dabei angesprochen fühlen, wenn es um die Globalisierung geht.

Auf der konzeptionellen und theoretischen Ebene wird Kulturpolitik als spezifisches Gestaltungsfeld zumindest in Konturen greifbar. Doch entspricht dieses Bild auch der alltäglichen Realität in den Kulturausschüssen der Kommunen, der Landtage oder des Bundestages? Stehen die „Lebensweisen“ im Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen wirklich auf der Agenda der Kulturverbände? Vermutlich zeichnet man kein Zerrbild dieser Akteure, wenn man diese Fragen vorsichtig verneint. Denn der Alltag kulturpolitischer Debatten wird sehr stark von Finanzierungsfragen geprägt: Es wird über Rahmenbedingungen gesprochen, über Strukturen, Haushalte, Urheber- und Verwertungsrechte, über die Künstlersozialkasse. Kulturpolitik ist in der Praxis auf Bundesebene sehr stark kulturelle Ordnungspolitik, auf Landes- und kommunaler Ebene überwiegend Kulturfinanzpolitik und in Verbänden Interessenpolitik für die jeweilige Berufsgruppe oder für die betreffenden Kultureinrichtungen.

Kulturpolitik kommt in der Praxis also überwiegend pragmatisch daher, die theoretischen Höhenflüge der Kultur(politik)theorie müssen praktisch umgesetzt werden: Einrichtungen mit ihren Arbeitsplätzen müssen erhalten werden, KünstlerInnen ohne Ängste alt werden können. Es kann jedoch auch die Suche nach neuen Geldquellen durchaus zu gesellschaftspolitisch ambitionierten Diskursen führen. Denn die Säulen der Kultur(förder)politik, von denen man heute spricht (öffentliche Kulturförderung, Kulturförderung der Wirtschaft, private Kulturausgaben und neuerdings vermehrt Stiftungen) haben sehr viel damit zu tun, welche Rolle dem Staat, der Wirtschaft und dem bürgerschaftlichen Engagement des Einzelnen in der Gesellschaft zukommt. Selbst eine noch so pragmatische kulturelle Ordnungspolitik wird sich den Diskursen über den sozialen, ökonomischen, politischen und kulturellen Wandel stellen müssen, weil hier neue Rahmenbedingungen geschaffen werden, die auch für den Kulturbereich relevant sind. Man kann sogar die These aufstellen, dass

6 Eine differenzierte Sicht vertreten Johanna Breidenbach und Ina Zukrigl, *Tanz der Kulturen. Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt*, Reinbek 2000. Siehe auch die Beiträge zur kulturellen Globalisierung in Heft B12/2002 dieser Zeitschrift.

eine bloß pragmatische Kulturpolitik zur Zeit an ihr Ende zu kommen scheint, weil sie nicht mehr genügend Überzeugungskraft angesichts stark wachsender Legitimationsanforderungen entfaltet. Ich will daher zumindest einige Hinweise auf mögliche Begründungen von Kulturpolitik geben und dabei Ergebnisse der kulturellen Ordnungspolitik der letzten Jahre vorstellen.

II. Wozu Kultur?

„Kulturelle Ordnungspolitik“ ist nicht unbedingt ein in der Praxis beliebter Begriff. Denn „Kultur“ bezieht sich zwar immer auch auf die Gewohnheiten von Gruppen und Gesellschaften, hat aber – gerade in den Künsten – stets auch ein gesellschaftskritisches Potenzial: Kultur ist immer auch Kulturkritik.⁷ In einer systemtheoretischen Betrachtungsweise der Gesellschaft kann man die Subsysteme Wirtschaft, Politik, Soziales und Kultur unterscheiden, die alle vielfach miteinander in Beziehung stehen.⁸ Trotz der innergesellschaftlichen Vernetzung hat jedes dieser Subsysteme seine spezifische gesellschaftliche Aufgabe: die der Waren- und Dienstleistungsversorgung (Wirtschaft), der politischen Steuerung (Politik), der Schaffung sozialen Zusammenhalts (Soziales) und schließlich – als Aufgabe des Kulturbereichs – die Förderung des gesellschaftlichen Diskurses.

Man kann geradezu von „Kulturfunktionen“ sprechen, die offenbar nötig sind, will eine Gesellschaft (oder soziale Gruppe) nicht in Agonie verfallen oder ihre Identität verlieren. Zu diesen Kulturfunktionen zählen etwa die Möglichkeiten zur Selbstreflexion, sich also Bilder von sich selbst zu schaffen und darüber zu diskutieren. Man braucht Angebote an Identitäten und Vorstellungen vom guten Leben; man benötigt ein soziales und kulturelles Gedächtnis, das nicht ohne Voraussetzungen entsteht.⁹ Im Kulturbereich werden Probleme thematisiert – ebenso wie im Feld der Wirtschaft und der Politik. Doch während man hier irgendwann – und oft ziemlich rasch – zu Lösungen kommen muss, dürfen und sollen sie im kulturellen Bereich offen gehalten werden. Dies gilt für den Kulturbereich.

7 Vgl. Ralf Konsersmann (Hrsg.), *Kulturkritik. Reflexionen in einer veränderten Welt*, Leipzig 2001.

8 Ich beziehe mich hier auf Arbeiten von Richard Münch auf der Grundlage der Soziologie von Talcot Parsons; vgl. etwa Richard Münch, *Dialektik der Kommunikationsgesellschaft*, Frankfurt/M. 1991.

9 Solche „Kulturfunktionen“ lassen sich allgemein mit Hilfe der Anthropologie erklären; vgl. Max Fuchs, *Mensch und Kultur*, Wiesbaden 1999. Sie lassen sich zudem gesellschaftstheoretisch begründen.

reich insgesamt, es gilt jedoch insbesondere für die Künste, die trotz allen Redens über den „weiten Kulturbegriff“ nach wie vor in dessen Mittelpunkt stehen.

Meine These ist, dass nur dann ein öffentlich geförderter Kunstbetrieb aufrechterhalten werden kann, wenn es zu zeigen gelingt, dass die Künste solche gesellschaftlich und für die individuelle Entwicklung notwendigen Kulturfunktionen erfüllen.¹⁰ Andernfalls werden zwar nicht die Künste aus der Gesellschaft verschwinden; sie werden jedoch dann nur noch als Wirtschaftsfaktor, als Teil einer kommunalen oder betrieblichen Selbstdarstellung oder als Standortfaktor eine Rolle spielen – also dort, wo ein eher betriebswirtschaftlich erfassbarer Nutzen belegt werden kann. Oder sie werden als Privatsache Einzelner begriffen, welche die Öffentlichkeit nicht weiter kümmern muss. Erfüllen die Künste derartige Kulturfunktionen? Hierzu nur einige Hinweise.

Wenn der künstlerische Leiter einer der bedeutendsten Ausstellungen zeitgenössischer Kunst – der 11. Documenta – davon spricht, dass es der Kunst nach wie vor um die „Erarbeitung und Entwicklung von Interpretationsmodellen für die verschiedenen Aspekte heutiger Vorstellungswelten“ geht, dann spricht er von „Kulturfunktionen“, die die Kunst erfüllen soll.¹¹ Ähnliche Aussagen gibt es von VertreterInnen der Literatur, des Theaters, der Musik oder des Tanzes.¹² Man erwartet also nach wie vor von den Künsten, dass sie der Gesellschaft Möglichkeiten verschaffen, sich selbst den Spiegel vorzuhalten, Lebensstile zu reflektieren, Identitätsangebote zu produzieren und Orientierungen bereitzustellen, die eine Verortung in Raum und Zeit ermöglichen. In der Geschichte der Menschheit entstanden als „Medien“ einer solchen Selbstgestaltung, Selbstreflexion und Weltaneignung Religion und Mythos, aber auch Wissenschaft und Kunst. Ernst Cassirer nennt diese Hervorbringungen menschlichen Geistes symbolisch-kulturelle Formen und ihre Gesamtheit „Kultur“.¹³ In dieser Hinsicht steht also die Kunst durchaus in Konkurrenz zu anderen Sinngebungsinstanzen, so dass die Skepsis von Okwui Enwezor, ob und wie die zeitgenössische Kunst diese Aufgabe der Interpretation noch erfüllen kann, verständlich wird.

10 Eine ausgearbeitete Theorie hierzu liefert Volker Steenblock, *Theorie der kulturellen Bildung*, München 1999.

11 Okwui Enwezor u. a., *Documenta 11 – Plattform 5: Ausstellung. Katalog, Ostfildern – Ruit 2002*.

12 Vgl. den Überblick in: Max Fuchs, *Kunst und Ästhetik. Neuere Entwicklungen*, Remscheid 2003 (als download auf der website www.akademieremscheid.de, Publikationen).

13 Ernst Cassirer, *Versuch über den Menschen*, Frankfurt/M. 1990.

Und tatsächlich zeigt die Geschichte, dass nicht alle symbolisch-kulturellen Formen zu jeder Zeit gleichmäßig in Anspruch genommen worden sind. Vielmehr geraten bestimmte Formen immer wieder in Verdacht, ihre Aufgaben nicht mehr erfüllen zu können. So wurde der Mythos abgelöst durch Wissenschaft und Religion, die Religion wiederum erlebte in der Säkularisierung des 19. Jahrhunderts einen Prozess der Entwertung. Und seit einigen Jahren ist der Glaube an die Wissenschaft stark beschädigt. Verständlich ist daher die Vorsicht gegenüber der zeitgenössischen Kunst bei Okwui Enwezor, weil die Art und Weise, wie diese die genannten Funktionen erfüllt, ebenfalls ins Gerede gekommen ist. Zum Teil lag das sicherlich an künstlerischen Entwicklungen, zum Teil hatte es mit der generellen Infragestellung von Sinngebungsangeboten zu tun. Es ist also zu zeigen, wie die Künste die genannten Kulturfunktionen überhaupt erfüllen können.¹⁴

Gesetzt den Fall, die Künste – als „harter Kern“ der Kulturpolitik – erfüllen im Grundsatz die genannten Kulturfunktionen, dann schärfen sich erneut die Konturen dessen, was unter „Kulturpolitik“ verstanden wird: Denn dann ist Kulturpolitik in der Tat Gesellschaftspolitik, unterscheidet sich jedoch von anderen Politikfeldern, die dies ebenfalls sind, durch die Art und Weise, wie gesellschaftspolitische Probleme behandelt werden. Dann ist es auch sinnvoll, für das System der Künste geeignete Rahmenbedingungen zu schaffen, so wie es eine pragmatisch orientierte kulturelle Ordnungspolitik seit Jahren erfolgreich betreibt. Notwendig ist es jedoch, sich dieser Wirkungen oder sogar Funktionen der Künste verstärkt zu besinnen. Denn die Zeiten, in denen die Gesellschaft und insbesondere die Parlamente ohne weitere Begründung Kulturausgaben bewilligten, gehen allmählich zu Ende. Es taugen zudem beide Trends in der Kulturpolitik und Kunstentwicklung der neunziger Jahre – nämlich eine ökonomische Sichtweise von Kunst, verbunden mit einem Trend zur Festivalisierung – wenig, die Künste in ihren Kulturfunktionen zu stärken.¹⁵ Auch hat die Selbstreferentialität des Kunstbetriebes sich an der einen oder anderen Stelle allzu ungehindert entfaltet, sodass – zu Recht – große Kultureinrichtungen nunmehr auf der Suche nach dem (vor allem jungen) Publikum sind. Denn was nützt die elaborierteste Kunst, wenn der Kreis, der sie zur Kenntnis nimmt, immer kleiner wird. Das bedeutet u. a., dass das Verständnis von Kulturpolitik aus den

14 Das kann hier nicht geschehen. Siehe den Überblick bei M. Fuchs (Anm. 12).

15 Vgl. Hartmut Häußermann/Walter Siebel (Hrsg.), *Festivalisierung der Stadtpolitik*, Leviathan-Sonderheft 13/1993.

siebziger Jahren – Kulturpolitik als kulturelle Bildungspolitik – wieder belebt werden muss.

III. Eine kulturpolitische Zwischenbilanz: Ergebnisse und Perspektiven

Kulturpolitik als Ordnungspolitik hat in den letzten Jahren zahlreiche Erfolge erzielt.¹⁶ Insbesondere hat die von den Verbänden kräftig unterstützte Einrichtung des Amtes eines/einer „Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und Medien“ (BKM) sowie die Wiederbelebung des Kulturausschusses im Bundestag für einen neuen Aufschwung auf Bundesebene gesorgt. Bei der Bilanzierung anhand der Wahlprüfsteine aus dem Jahr 1998 anlässlich des Endes der Legislaturperiode und bei der Vorlage der neuen Wahlprüfsteine bei der Bundestagswahl 2002 ist der Deutsche Kulturrat zu einer gemäßigt positiven Bewertung gekommen: Verbesserungen bei der Künstlersozialkasse, wichtige Schritte zu einem Stiftungsrecht, Verbesserungen bei der Besteuerung ausländischer KünstlerInnen, Erhaltung der Buchpreisbindung, ferner die Einrichtung einer Bundeskulturstiftung.¹⁷

Unstrittig sind zudem die Verdienste des Bundes in den neunziger Jahren bei der Erhaltung zumindest eines Teils der kulturellen Infrastruktur in den neuen Ländern. So sind für das Aufbauprogramm „Kultur in den neuen Ländern“ bis 2004 165 Mrd. Euro an Bundesmitteln vorgesehen, wobei zusammen mit Mitteln der Kommunen und Länder sowie privater Geldgeber etwa 400 Mrd. Euro erreicht werden. Es gibt zudem das „Leuchtturmprogramm“ des BKM, das bundesweit bedeutsame Kultureinrichtungen fördert. Mit der deutschen Einigung ist daher die Tatsache verbunden, dass der Anteil des Bundes an der öffentlichen Kulturförderung sich von vormals drei bis vier Prozent auf nunmehr sieben Prozent verdoppelt hat. Nach neuen Berechnungen hat sich der Anteil der Gemeinden auf 46 Prozent (1998) verringert.¹⁸

Hier zeigen sich anstehende Zukunftsaufgaben: Es geht zum einen um Strukturfragen innerhalb der einzelnen Kulturretats. So benötigen die großen

Institutionen in den Bereichen Musiktheater, Bibliotheken und Museen bereits 51 Prozent des Gesamtetats, während die nicht institutionellen Projekt- und Fördertöpfe mit elf Prozent zu Buche schlagen.¹⁹ Die Verschiebungen in den Ausgaben zwischen Bund, Ländern und Gemeinden weisen zudem weniger auf konzeptionelle Umorientierungen als vielmehr auf finanzielle Notlagen hin, die insbesondere die Kommunen betreffen. Zurecht steht daher nicht nur eine Debatte über zukünftige kulturpolitische Zuständigkeiten, sondern auch eine Gemeindefinanzreform (im Kontext des Bund-Länder-Finanzausgleichs) auf der Tagesordnung der jetzigen Legislaturperiode.

Ein wichtiges gesellschaftspolitisches Thema war und ist die Unterstützung des bürgerschaftlichen Engagements, bei dem sich nicht nur neue Finanzierungsquellen für den Kulturbereich erschließen, sondern auch aktuelle Entwicklungen im Verhältnis zwischen Bürger, Gesellschaft und Staat aufgegriffen werden. Auch hier ist zu berücksichtigen, wie viele Kompetenzen inzwischen bei der Europäischen Union liegen. Aus dieser Zwischenbilanz (die hier nur in einigen Punkten skizziert wurde) ergeben sich einige Zukunftsaufgaben für die Kulturpolitik:

- Fortführung der Reform des Stiftungsrechts (Stiftungszivilrecht);
- Führung der „Entflechtungsdebatte“, d. h. Klärung der Verantwortlichkeiten zwischen Bund, Ländern und Gemeinden;
- demokratische Ausgestaltung der Bundeskulturstiftung im Hinblick auf die Beteiligung der Verbände;
- Stärkung der Rolle der Kultur in der zukünftigen Europäischen Verfassung;
- Stärkung der nationalen Kulturwirtschaften (Film, Musik, Bildende Kunst, Literatur);
- Stärkung der kulturellen Bildung vor dem Hintergrund einer problematisch verlaufenden PISA-Diskussion;
- Verbesserung des Dialogs zwischen den Kulturen auf der Basis der Erhaltung der kulturellen Vielfalt; kritische Überprüfung kulturalistischer Erklärungsmuster bei beabsichtigten kriegsrischen Konflikten;
- Ausloten der Bedeutung des Zieles der Nachhaltigkeit für die Kultur(politik);
- kulturelle Bewertung des technischen Fortschritts (dies betrifft u. a. die Gentechnologie, aber auch die humanitäre Gestaltung der Informationstechnologie).

¹⁹ Ebd., S. 358.

¹⁶ Siehe das Themenheft „Vier Jahre Bundeskulturpolitik“ der Kulturpolitischen Mitteilungen, (2002) 3.

¹⁷ Vgl. die Sonderausgabe der Zeitung des Deutschen Kulturrates „Politik und Kultur“ vom Mai 2002.

¹⁸ Vgl. Michael Söndermann, Kulturausgaben in Deutschland 2000, in: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hrsg.), Jahrbuch für Kulturpolitik 2000, Essen 2001, S. 341–371.

IV. Eine leistungsfähige nationale Kulturwirtschaft als Grundlage kultureller Vielfalt: Vorschläge für ein kulturpolitisches Rahmenkonzept

Die vom Deutschen Kulturrat und der Bundeszentrale für politische Bildung zusammen mit anderen Partnern durchgeführte internationale Fachtagung „Grenzenlos Kultur – culture unlimited“ im Dezember 2002 in Berlin hat die Möglichkeiten für ein kulturpolitisches Rahmenkonzept auf internationaler und auf Bundesebene eröffnet. Dieses schlägt einen weiten Bogen von grundlegenden Annahmen über die gesellschaftliche Rolle der Kultur – vor allem dem Wert kultureller Vielfalt – bis hin zu ganz praktischen Vorschlägen für eine nationale kulturelle Ordnungspolitik.²⁰ Es handelt sich um die Forderung nach einer Internationalen Konvention zur kulturellen Vielfalt, deren je nationale Umsetzung das hier angesprochene Rahmenkonzept darstellt. Ich will die Grundidee in fünf Punkten skizzieren:

1. Verwendete kulturpolitische Begrifflichkeit

Deutschland ist nicht nur reich an Kulturen, sondern auch reich an Kulturdiskursen. Dies hat zur Folge, dass kaum einer der Begriffe, die die Kulturpolitik verwenden muss, unstrittig oder eindeutig ist. In der internationalen kulturpolitischen Diskussion kann sich diese nationale Begriffskonfusion dann leicht multiplizieren. Diese Vielfalt ist durchaus ein politischer Nachteil. Denn ein Fazit der Analyse der unterschiedlichen Globalisierungstendenzen besteht darin, dass diese Prozesse politisch gestaltet werden können (eben weil sie keine „Naturereignisse“ sind). Eine solche politische Gestaltung kann jedoch nur im Konzert der unterschiedlichen Nationen und Staaten, der nationalen und internationalen Organisationen der Zivilgesellschaft und internationaler Zusammenschlüsse erfolgen. Daraus folgt, dass es sinnvoll ist, sich auf die weit reichend diskutierte Begrifflichkeit der UNESCO einzulassen.²¹ Insbesondere wird hier die Verwendung von „Container-Begriffen“ vermieden, die unter „Kultur“ etwas Statisches, Homogenes und Abgrenzbares verstehen, anstatt das Heterogene, das Interkulturelle und das Dyna-

20 Einige Beiträge sind in der Ausgabe 1/03 der Zeitung „Politik und Kultur“ nachzulesen.

21 Über die Programmatik der UNESCO kann man sich leicht auf den Homepages der UNESCO (www.unesco.org) und der Deutschen UNESCO-Kommission (www.unesco.de) informieren. Insbesondere findet man dort die angesprochenen Resolutionen und Erklärungen.

mische zu betonen.²² Über Inhalte und Ziele von Kulturpolitik wird man natürlich weiter streiten müssen. Doch scheinen mir begriffliche nationale Sonderwege, die bewusst den internationalen Diskussionsstand auch über Begrifflichkeiten ignorieren, eher in die Provinzialität zu führen. Meine These: *Bei der kulturpolitischen Gestaltung der Globalisierung ist eine „kulturpolitische Globalisierung“ im Sinne einer gemeinsamen Begrifflichkeit, so wie sie die UNESCO verwendet, hilfreich.*

2. Vom Wert der Künste und der Kultur

Alle kulturpolitischen Konzepte und Maßnahmen basieren auf der Grundüberzeugung, dass „Kultur“ und „Kunst“ in der und für die Gesellschaft notwendig sind. Insbesondere leistet eine künstlerisch-ästhetische Praxis Unverzichtbares für den Einzelnen (kulturelle Bildung) wie für die Gemeinschaft. Gerade in Deutschland waren wir es über Jahrzehnte gewohnt, dass dieser Grundkonsens auch außerhalb des Kulturbereichs nicht in Frage gestellt wird. Dies scheint sich nunmehr zu ändern. Meine These ist daher: *Wir brauchen eine Kampagne, die den Wert der Künste und der Kultur in der Gesellschaft überzeugend vermittelt.*

3. Zwei internationale Strategien

Die These von der „kulturellen Vielfalt als Reichtum einer Gesellschaft und der Menschheit insgesamt“ hat international zu zwei sich komplementär ergänzenden Strategien geführt: Die erste Strategie ist eine Verhinderungsstrategie. Viele kulturwissenschaftliche Argumentationen laufen darauf hinaus, dass die Globalisierung das Lokale nicht nur nicht verdrängt, sondern ihm geradezu zu neuen Ehren verhilft („Globalisierung“), es also nicht zu der oft befürchteten weltweiten Standardisierung und Homogenisierung des Kulturellen kommt. Tatsache ist aber auch, dass der weltweite Kulturmarkt regional oder sogar national begrenzte kulturelle Ausdrucksformen behindert oder sogar zerstört. Die erste Strategie zielt daher darauf, die immer wieder hervorgehobene Aussage „Kulturwaren sind Waren eigener Art“ wirksam werden zu lassen. Das bedeutet insbesondere, dass Kultur und Bildung aus den GATS-Verhandlungen ausgeklammert werden müssen.²³ In dieser Richtung gibt es inzwischen zahlreiche nationale und internationale Initiativen. Das Positionspapier des Deutschen Kulturrates vom 19. Juni 2001 ist hier anzuführen. Wichtig ist auch die „Brixen-Erklärung“ der europäischen Regionalminister für Kultur und Bildung vom 18. Oktober 2002, in der gefordert wird, „dass

22 Vgl. Max Fuchs, Culture unlimited, in: Politik und Kultur, Nr. 2/02.

23 GATS = General Agreement on Trade in Services im Rahmen der Welthandelsorganisation WTO.

die von demokratischen Gemeinwesen unterhaltenen Dienste in den Bereichen Bildung, Kultur und Medien zukünftig von der Behandlung im GATS ausgenommen werden“ (Ziffer 22). Ich bin nicht sicher, ob sich das BKM in Verbindung mit dem Bundeswirtschaftsminister energisch genug in diese Verhandlungen eingemischt hat. Die Bundesregierung kann dies ohnehin nur indirekt tun, da die WTO-Verhandlungs-Vollmacht bei der EU-Kommission liegt. Und hier ist zumindest darauf hinzuweisen, dass die „Brixen-Erklärung“ ein gewisses Maß an Misstrauen gegenüber der EU-Verhandlungsstrategie offenbart, sofern es um die Abschwächung von Liberalisierungstendenzen in der Wirtschaft geht (Ziffer 23).

Die zweite Strategie, die ebenfalls in der „Brixen-Erklärung“ angesprochen und die vehement von einem größeren Kreis von UNESCO-Mitgliedstaaten verfolgt wird, ist die Weiterentwicklung der „Allgemeinen Erklärung zur kulturellen Vielfalt“ zu einer Konvention. Die Argumentation ist die bisher skizzierte:

- Kulturelle Vielfalt ist Reichtum,
- Globalisierung bedroht diese Vielfalt.

Eine wichtige Schlussfolgerung ist daher die Forderung nach dem Ausbau regionaler und nationaler Kulturwirtschaften.

Grundlage einer solchen Konvention könnte ein inzwischen vorliegender erster Entwurf eines informellen Netzwerks von Kulturministern sein (INCP: *International Network on Cultural Policy*), der im September 2001 in Luzern verabschiedet worden ist (Titel: „*An International Instrument on Cultural Diversity*“). In diesem Entwurf eines „*International Instruments*“ begegnen uns zahlreiche bekannte Vorschläge zum Schutz des Kulturbereichs: Quotierungen im Film und in Rundfunkanstalten zu Gunsten nationaler Kulturproduktionen, Unterstützung des nationalen Handels mit Kunstwaren. Zu diesem Kontext gehört der Kampf für die Erhaltung der Buchpreisbindung ebenso wie der halbe Mehrwertsteuersatz.

4. Öffentliche Verantwortung für Kultur: Fördern, „was es schwer hat“!

Artikel 15 des erwähnten Kulturministerentwurfs eines „*Instrument* für die Erhaltung der kulturellen Vielfalt“ fordert unter dem Titel „*Financial Support*“, dass Staaten auch weiterhin Kunst und Kultur fördern dürfen.

Kultur braucht eine funktionsfähige Kulturwirtschaft. Doch wird damit nur ein Teil des kulturellen Angebots in der Gesellschaft abgedeckt. Über weite Strecken kann Kunst keine Rentabilität in betriebswirtschaftlichem Sinn erzielen. Es muss

daher weiterhin Raum geben für Experimentelles, es muss – so wie es das Kultursekretariat in Wuppertal als Slogan formuliert hat – weiterhin gefördert werden können, „was es schwer hat“.

Alle ordnungspolitischen Teile der Kulturpolitik – lebensfähige Kulturwirtschaft, vernünftige gesetzliche Rahmenbedingungen, öffentliche Förderung, Ermutigung zu privatem Engagement – lassen sich daher gut in einer solchen Konvention zur kulturellen Vielfalt bündeln.

Konventionen müssen von den Nationalparlamenten ratifiziert werden. Es gibt internationale Kontrollverfahren, die auf der Basis nationaler Berichte die Umsetzung evaluieren. Die Verantwortung für diese Umsetzung liegt zwar formal beim Staat. Doch scheint mir hier ein Vorgehen nahe liegend, wie es bei einer anderen UNO-Konvention, nämlich der Konvention zu den Rechten des Kindes, praktiziert wurde: Meine These: *Es ist zu überlegen, ob kulturpolitische Organisationen – eventuell zusammen mit staatlichen Stellen – eine „Nationale Koalition zur kulturellen Vielfalt“ gründen, die zunächst die Entstehung und Beratung sowie später die Umsetzung dieser Konvention begleitet.*

5. Kulturelle Bildung ist die Basis von Kultur

Kulturelle Bildungsarbeit steht unter einem doppelten Druck von GATS, da sowohl Kultur als auch Bildung Begehrlichkeiten der WTO geweckt haben. Kulturelle Bildungsarbeit steht jedoch auch unter dem Druck der bildungspolitischen Diskussion, die von PISA ausgelöst worden ist.²⁴ Viele Anzeichen deuten z. B. darauf hin, dass es künstlerische Schulfächer in Zukunft nicht leichter haben werden. Wir müssen vielmehr aufpassen, dass ein angemessener Stundenanteil erhalten bleibt, dass das fachliche Niveau nicht abgesenkt wird, dass eine neu entstehende Ganztagschule sinnvoll mit Kultur- und kulturpädagogischen Einrichtungen zusammenarbeitet und dass die Kindergärten nicht zu bloß kognitiv orientierten Vorschulen (z. B. Fremdsprachenunterricht) verkommen.

Kultureinrichtungen müssen zudem ein vitales Eigeninteresse an der Erhaltung der kulturellen Bildung in der Schule haben: Denn wer sonst soll sie besuchen, wenn nicht kulturell gebildete Menschen. Vor diesem Hintergrund muss man bedauernd feststellen, dass bislang die bildungspolitischen Interventionen bzw. Konsequenzen zu PISA aus der Breite des Kulturbereichs nicht sonderlich vehement sind. Daher auch hierzu meine These: *Der Kulturbereich muss sich lautstark in die bildungspolitische Diskussion einmischen.*

²⁴ Vgl. meine Analysen zu PISA und PISA-E in: Politik und Kultur, Nr. 2/02, S. 11, und Nr. 3/02, S. 4.

Kunst und Kultur im Wohlfahrtsstaat

*Ihr wisst, auf unsern deutschen Bühnen
Probiert ein jeder was er mag;
Drum schonet mir an diesem Tag
Prospekte nicht und nicht Maschinen.*

J. W. v. Goethe, Faust, Vorspiel

Der Zusammenhang von Kunst und Geld war nicht nur dem Theaterdirektor in Goethes „Faust“, er ist jedem Künstler geläufig. Nur, wer zahlt? Soll dies „der Staat“ sein und, wenn ja, in welchem Umfang? Man kann nicht sagen, dass die Frage nach der Begründung von Staatsgeldern für Kunst und Kultur bislang theoretisch geklärt wäre. Dabei existieren zwei Denkfiguren, die entschiedener und mit Erfolg auf die Begründung von Kulturpolitik angewendet werden könnten: das Verhältnis von öffentlichen und privaten Gütern einerseits, von investiven und konsumtiven (Staats-)Ausgaben andererseits. Beide Verhältnisbestimmungen sind in der gegenwärtigen kulturpolitischen Diskussion im Fluss. Wenn man sie genauer untersucht, dann wird nicht nur die Ästhetisierung unserer Wirklichkeit, sondern auch die wohlfahrtsstaatliche Bestimmung von Kunst und Kultur deutlich. Letztere ist natürlich nicht unproblematisch, und deshalb soll ein Weg skizziert werden, der den Wohlfahrtsstaat als Kulturstaat in die Verantwortung nimmt und zugleich einen Beitrag zur Entstaatlichung leistet, um die Individualität der Kunst und die Gemeinschaftsbildung der Kultur zu gewährleisten.

I. Öffentliche Güter und wohlfahrtsstaatliche Investitionen

Kunst und Kultur als öffentliches Gut zu betrachten kann sich auf die Verfassung berufen. Die Freiheit der Kunst in Art. 5 (3) des Grundgesetzes ist zwar in liberaler Tradition negativ gefasst, wurde in der verfassungsrechtlichen Diskussion jedoch zunehmend positiv als staatliche Gewährleistung der Freiheit interpretiert – bis hin zur Formulierung im Einigungsvertrag Art. 35 (1), wonach Deutschland ein „Kulturstaat“ sei.¹ Öffentliche Güter

1 Vgl. Peter Häberle, Das Problem des Kulturstaates im Prozess der deutschen Einigung – Defizite, Versäumnisse, Chancen, Aufgaben, in: Jahrbuch des öffentlichen Rechts der Gegenwart, 40 (1991), S. 291–499. Vgl. auch BVerfGE 36, 321 (331: „Kulturstaat“) und die Bayerische Verfassung, die

unterscheiden sich von privaten dadurch, dass sie allen Bürgern zugänglich sein sollen; ferner, so wird oft argumentiert, dass sie nicht oder jedenfalls nicht in der Qualität erbracht würden, wenn man sie allein dem marktwirtschaftlichen Verkehr überließe. Das erste Argument des gleichen Zugangs ist letztlich ein sozialpolitisches; es resultiert aus dem Gerechtigkeitsziel der Gleichheit. Die neoliberale Hegemonie der letzten Jahrzehnte hat Gleichheit als eines von mehreren Zielen der Politik zwar diskreditiert. Demokraten müssen das aber nicht hinnehmen. Schwieriger zu begegnen ist freilich dem zweiten Argument: Würden Kunst und Kultur ihre Qualität verlieren, wenn sie allein über den Markt zu Geld kommen müssten?

Die Befürworter eines öffentlichen Kulturauftrags können der neoliberalen Marktideologie entgegenhalten, dass die marktlichen Kunstprodukte – wie das private Fernsehen, das Kommerzkino, die Bestsellerkultur – oft mangelhaft sind. Andererseits gehört zu einer demokratischen Gesellschaft konstitutiv die individuelle Handlungsautonomie, die Chance, in einer Pluralität von Kulturangeboten zu wählen, die durch öffentliche, das heißt staatliche Entscheidungen nur begrenzt vorstrukturiert sein darf. Die soziologische Steuerungstheorie hat deshalb schon lange eine Dreigliederung von Markt, Staat und Gemeinschaft favorisiert: Neben die öffentliche (staatliche) und die private (marktliche) Güterproduktion tritt seit je eine Produktionsform, die als intermediäre, gemischte oder eben gemeinschaftliche bezeichnet werden kann: Stiftungen, Verbände, Vereine und Netzwerke – also Formen, in denen Individuen allein oder im Zusammenschluss mit anderen ohne (marktliche) Profit- und (staatliche) Herrschaftsinteressen tätig werden.

Amitai Etzioni hat auf die Effektivitätsvorteile gemeinschaftlicher Non-Profit-Organisationen gegenüber staatlicher und marktlicher Organisation auch im Kulturbereich hingewiesen.² Diese

in Art. 3 (1) vom Freistaat als „Kulturstaat“ spricht. In Art. 128 des Maastrichter Vertrages von 1992 übernimmt auch die EU erstmals einen kulturpolitischen Gewährleistungsauftrag.

2 Vgl. Amitai Etzioni, Die Entdeckung des Gemeinwesens im Kultur- und Sozialbereich. Effektivitätsvorteile von Non-Profit-Organisationen, in: Norbert Kersting u. a. (Hrsg.), Ehre oder Amt? Qualifizierung bürgerschaftlichen Engagements im Kulturbereich, Opladen 2002, S. 61–75.

Gemeinschaftsformen bilden so etwas wie eine Synthese von öffentlicher und privater Güterproduktion. Sie scheinen, zumindest theoretisch, einen Königsweg gerade für Kunst und Kultur anzubieten – denn sie berücksichtigen in ihrer Sozialgestalt das wesentliche Individuelle und Dialogische der Kunst. Verfehlt wäre jedoch, die staatliche und marktliche Form abzulehnen. Die marktliche hat ihre hier nicht weiter zu erörternden Vorteile. Für die staatliche Aufgabenübernahme spricht in einer Demokratie der republikanische Gemeinschaftscharakter des Staates und seiner Gliedkörperschaften, vor allem der Kommunen. Kurz: Die theoretische Reflektion führt zu einem subsidiären Pluralismus der Steuerungsformen.

Betrachten wir die zweite Polarität: das Verhältnis von investiven und konsumtiven Ausgaben. Üblicherweise werden Ausgaben für Kunst und Kultur als konsumtive Ausgaben gefasst, nur die erforderlichen Bauten und Geräte gelten als investiv. Man könnte diese ökonomische Sichtweise zumindest gedanklich umkehren, denn ihr liegt eine materialistische Sicht der Wirklichkeit zugrunde. Investitionen in materielle Güter und selbst in monetäre Größen (wie Aktien oder Unternehmensanteile) werden hier als das eigentlich Wesentliche betrachtet. Demgegenüber würde eine eher geisteswissenschaftliche Sicht der Wirklichkeit auf eine Wertschöpfungsrechnung abheben, wie sie unterdessen in der Rechnungslegung großer Unternehmen üblich wird.³ In gesamtgesellschaftlicher Perspektive heißt das, dass sowohl die Einkommen der Erwerbstätigen wie die Ausgaben für Kunst und Kultur (oder Bildung) keine konsumtiven „Unkosten“ bilden, sondern Wertschöpfungsverwendung, Ertragsanteile. Mit ihnen wird in Menschen investiert, in ihre künftigen Möglichkeiten, in ihre Kreativität. Man könnte es auch so formulieren: Erst eine Synthese der klassischen Ökonomensicht und einer erweiterten Wertschöpfungsperspektive wird der gesellschaftlichen Bedeutung von Kunst und Kultur gerecht.

Diese theoretischen Überlegungen haben weitreichende praktische Folgen. Sie ändern vor allem den Blick auf den Wohlfahrtsstaat, auf die gesellschaftliche Absicherung auch von Kunst und Kultur. In den letzten Jahren kommt kaum eine öffentliche Diskussion mit Kunstschaffenden ohne die Klage aus, die öffentliche Hand würde sich aus der Kulturfinanzierung zurückziehen. Man befürchtet ein „Theatersterben“, die „freie Kulturszene“ werde „ausgeblutet“, die international einzigartige

³ Vgl. Benediktus Hardorp, Die Krise unseres Sozialsystems, in: Jean-Claude Lin/Andreas Neider (Hrsg.), Der Weg in die Zukunft, Stuttgart 1997, S. 20 ff.

Kulturlandschaft Deutschlands sei gefährdet. International ungewöhnlich ist freilich nicht nur die für Flächenstaaten höchste Museums-, Theater- oder Berufssorchesterdichte pro Einwohner, sondern auch die Finanzierung von Kunst und Kultur in Deutschland. Fast 90 Prozent der Ausgaben der Stadt- und Staatstheater mit ihren jährlich mehr als 22 Millionen Besuchern⁴ werden durch die öffentlichen Haushalte bestritten, auch die 4 570 Museen mit ihren 96,2 Millionen Besuchern im Jahr 1999 werden überwiegend aus Staatsmitteln alimentiert. Nach Angaben des Statistischen Bundesamtes (November 2001) verausgabten die öffentlichen Haushalte 1999 für Kunst und Kultur 6,892 Milliarden Euro (davon 2,875 Mrd. für Theater, Berufssorchester und -chöre, 1,050 Mrd. für Museen, Sammlungen und Ausstellungen und allein 479 Mio. für die Verwaltung der Kultur).

Das im Modellprojekt SAKUSDAT („Sächsische Kulturstatistik Datenbank“) entwickelte neue Abgrenzungskonzept staatlich/kommunaler Kulturfinanzierung, das zusätzlich zu den vom Statistischen Bundesamt aufgrund der Bund-Länder-Kommission getroffenen Abgrenzungen unter anderem die Ausgaben für Kunsthochschulen oder das Bibliothekswesen einbezieht, sieht die öffentlichen Kulturausgaben in Jahr 2000 sogar bei ca. 7,95 Mrd. Euro. Der Arbeitskreis Kulturstatistik e.V. berechnete, dass diese Ausgaben aufgrund der im Grundgesetz gewollten Länderhoheit in der Kulturpolitik vor allem von den Ländern (47 Prozent) und den Kommunen (46 Prozent) getragen werden, der Bund konzentriert seine Mittel (sieben Prozent) bislang vor allem auf „Leuchttürme“ nationaler Bedeutung, wie die neue „Bundeskulturstiftung“ oder die Berliner Museumsinseln.⁵ Gemessen an den Gesamtausgaben der öffentlichen Haushalte belaufen sich die Kulturausgaben freilich auf unter 1,3 Prozent, mit zudem sinkender Tendenz seit Anfang der neunziger Jahre. Dieser Rückgang, der in einigen Kommunen durchaus dramatisch ausfällt, ist wohl der Grund für jene Klagen über den Rückzug der Gesellschaft aus der Kulturfinanzierung. Tarifierhöhungen im öffentlichen Dienst, die angesichts eher niedriger Gehäl-

⁴ Lt. Werkstatistik des Bundesverbandes deutscher Theater für die Saison 2000/1, in: die tageszeitung vom 11. Dezember 2002, S. 4.

⁵ Vgl. Michael Söndermann, Zur Lage der öffentlichen Kulturfinanzierung in Deutschland. Ergebnisse aus der Kulturstatistik, in: Jahrbuch für Kulturpolitik 2000, Essen 2001, S. 351 ff. Das in der deutschen Kulturpolitik noch immer gepflegte Bild kommunaler Dominanz wird hier relativiert: Vor allem in den ostdeutschen Ländern übernehmen die Länder besondere Leistungen, in Thüringen beträgt der kommunale Anteil nur 28 Prozent der öffentlichen Ausgaben, während er beispielsweise in Hessen bei 57 Prozent, in Nordrhein-Westfalen gar bei 70 Prozent liegt.

ter in deutschen Stadttheatern berechtigt erscheinen,⁶ gefährden unterdessen die Theaterkultur.

II. Kulturpolitik als Sozialpolitik

Kunst und Kultur scheinen im Wohlfahrtsstaat Deutschland insoweit eine eigentümlich schillernde Rolle zu spielen: Im internationalen Vergleich erscheinen sie als relativ hoch subventioniert, doch aus Sicht der Kulturaktiven bedroht. Kunst und Kultur unter dem Blickwinkel wohlfahrtsstaatlicher Politik zu betrachten ist freilich in Deutschland noch kaum üblich.⁷ Während in den angelsächsischen Ländern die Bildungspolitik seit jeher der Sozialpolitik zugerechnet wird, insoweit sie für Chancengleichheit der Bürger sorgen soll, hat sich in Deutschland ein eher lohnarbeitszentriertes und damit wirtschaftsbezogenes Konzept von Sozialpolitik gehalten. Politikfelder wie die Bildungs- und Kulturpolitik (sowie die Religionspolitik) wurden als „Kultuspolitik“ demgegenüber staatsnah und das heißt auch in staatlichen Institutionen verfasst. Die Länderhoheit sollte vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Erfahrung zentralstaatliche Interventionen behindern, eine Staatsferne der Kultur war in Deutschland im 20. Jahrhundert von den Eliten freilich nie beabsichtigt.

Als das erstarkende Bürgertum die wirtschaftliche Trägerschaft der Theater- und Opernhäuser im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert von den fürstlichen Höfen übernahm, geschah dies im Bewusstsein, dass die kommunalen Haushalte von ihm finanziert und durch seine Vertreter kontrolliert wurden. Erst in der Weimarer Republik und vor allem in der Bundesrepublik sowie, parallel, in der DDR wurde die Finanzierung und Trägerschaft von Theatern und anderen Institutionen der „Hochkultur“ zu einer politischen Frage auch für die breiten Massen. Erst damit wurden Kunst und Kultur faktisch zu einem sozialpolitischen Thema. Während in der DDR dieser Zusammenhang (naturgemäß nicht ohne Herrschaftsinteressen der Parteikader) von Anfang an bewusst war, bedurfte es der sozialdemokratischen Regierungsübernahme der

6 So verdient eine Vollzeitreinigungskraft beispielsweise bei den Städtischen Bühnen Münster in der Lohngruppe eins brutto 1 527,55 Euro, das Durchschnittsgehalt der künstlerischen Mitarbeiter liegt bei 2 000 Euro brutto. Der Bochumer Intendant Matthias Hartmann sieht auch hausgemachte Lohnprobleme: „In einer modernen Betriebsstruktur, die das Theater effektiver arbeiten lässt, könnten wir vielleicht noch höhere Löhne zahlen“, in: Theater heute, (2003) 2, S. 4.

7 Zu ersten Überlegungen vgl. Bernd Wagner/Annette Zimmer, Krise des Wohlfahrtsstaates, Zukunft der Kulturpolitik, Essen 1997.

siebziger Jahre, um den sozialpolitischen Charakter der Kulturpolitik zu betonen. Hermann Glaser sprach damals vom „Bürgerrecht Kultur“, Hilmar Hoffmann forderte „Kultur für alle“. Die „Neue Kulturpolitik“ wurde zum Bestandteil eines wohlfahrtsstaatlichen Programms („Demokratisierung der Kultur“, „kulturelle Demokratie“).

Die sozialpolitische Begründung von Kultur erweiterte unter den Bedingungen eines teils explosiven Wirtschaftswachstums das bürgerlich verankerte, staatlich getragene Kunstsystem – Theater, Museen, Orchesterwesen, Kunsthochschulen. Hinzu kam im Aufgreifen neuer Initiativen „freier“ und „alternativer“ Kultur der Post-68-Epoche ein breites Spektrum an soziokulturellen Projekten, die nun ebenfalls mit öffentlichen Mitteln rechnen konnten – zumal sich mit den „Grünen“ eine Partei formiert hatte, die als politische Lobby dieses Kultursegments auftrat. Unter der Signatur von „Breitenkultur“ und von „niedrigschwelligen Angeboten“ zwischen Sozialarbeit und Kunst kam die staatliche Kulturförderung auch mehr oder weniger gesellschaftskritischen Institutionen zugute. Freilich war diese Förderung prekär. Die Staatsferne der „Soziokultur“ führte schon seit Mitte der achtziger Jahre zu einem ständigen Kampf um Haushaltsmittel. Anders als bei ausdrücklich kommerziellen Kulturangeboten – Operettenbühnen, Tourneetheater, Pop- oder Volksmusik – liegt beispielsweise bei Soziokulturellen Zentren die Eigenfinanzierungsquote mit 45 Prozent noch immer so niedrig, dass Staatsmittel („Staatsknete“) unverzichtbar erscheinen.⁸

Die „freie“ Kunstszene wird häufig als ein Innovationspool für die Institutionen der „Hochkultur“ und auch dadurch als öffentlich förderwürdig gewertet. Diese Legitimation von Staatsmitteln für nichtstaatliche und nichtkommerzielle Kulturinitiativen und -institutionen (überspitzt formuliert: als die „Jusos der Hochkultur“, als großflächige Lehrlingswerkstatt) ist natürlich nicht unumstritten. Die früheren Postulate einer eigenständigen Ästhetik sind heute, nicht zuletzt aufgrund der „Fahrstuhleffekte“ in die „etablierten“ Kultureinrichtungen, einem pragmatischen Pluralismus gewichen. Nachwuchsförderung und ästhetische Breite können im politischen Verteilungskampf um Ressourcen allerdings nur dann als Argumente genügen, wenn das klassische Medium der Politik hinzutritt: die Macht und ihre

8 Wobei die öffentliche Förderung je BesucherIn von 1990 bis 2000 von 8,13 DM auf 5,73 DM sank (vgl. www.soziokultur.de). Aus Sicht der (vor allem sozialdemokratischen) Kulturpolitiker finden sich eindrückliche Schilderungen jener um die Leitbegriffe „Kommunikation“ und „Demokratisierung“ changierenden „Neuen Kulturpolitik“ in: Oliver Scheytt/Michael Zimmermann (Hrsg.), Was bleibt? Kulturpolitik in persönlicher Bilanz, Essen 2001.

Mobilisierung. Nun ist Macht offensichtlich ein ganz kunstfernes Argument – und damit werden neue Probleme generiert, im demokratischen Wohlfahrtsstaat zudem Probleme, die noch kaum richtig wahrgenommen und reflektiert erscheinen.

III. Von der Ästhetik der Macht zur Sozialästhetik

Der Politologe Klaus von Beyme hat in seiner Studie „Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst“⁹ zwischen „Stil“ als Formprinzip der Kunst und „Macht“ als Formprinzip der Politik unterschieden. Zur entscheidenden Frage für die Qualität von Kunst im Spannungsbereich der Politik (und Wirtschaft) wird dann, ob es der Kunst gelingt, ihre eigene Logik zur Geltung zu bringen. Unter den Bedingungen feudaler Herrschaft gelang dies, folgt man dem heutigen Stand kunst- und kulturhistorischer Forschung, erstaunlicherweise und wohl auch deshalb, weil fürstliches Mäzenatentum in der Regel mit Kunstsinn und kurzen Entscheidungswegen einherging. Diktaturen – ob nationalsozialistischer, kommunistischer oder sonstiger Ideologie – verspürten das Bedürfnis nach unmittelbarer politischer Ikonographie, unterwarfen Kunst und Kultur dem Machtzweck. Der demokratische Wohlfahrtsstaat kennt demgegenüber, so von Beyme, zumindest vier Modelle der Kunstförderung: (a) das zentralistische Modell unter Regie eines Kulturministeriums (z. B. Frankreich); (b) das dezentrale Modell regionaler und funktionaler Akteure (z. B. Deutschland); (c) das parastaatliche Modell der Steuerung mit autonomen Akteuren, insbesondere Stiftungen und Sponsoring der Wirtschaft (vor allem USA, Großbritannien) und (d) die staatliche Kunstregie, die zumal aus Diktaturen bekannt ist, jedoch auch in ausgebauten Wohlfahrtsstaaten vorkommt (z. B. während des New Deal in den USA oder in Skandinavien).

In der Realität vermischen sich diese Idealtypen, und in Zeiten gesellschaftlicher Dynamisierung, wie gegenwärtig, werden die Gewichte neu justiert. Es ist deshalb kein Zufall, dass das vereinte und an der Schwelle in die europäische Interaktion stehende Deutschland, zudem unter rot-grüner Regierung, mit der „Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien“ zumindest ein „kleines“ Bundeskulturministerium einführte und zugleich das Stiftungswesen ausweiten möchte. Die kulturpolitische Staatsmacht wird unter den Bedingungen rasanten Wandels amorph, Verantwortungen werden abgeworfen.

⁹ Vgl. Klaus von Beyme, *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Verhältnis von Kunst und Politik*, Frankfurt/M. 1998, S. 31 ff.

Doch neue Verantwortungen und Ressourcen für die Kunst entstehen nicht von allein. Die Omnipräsenz kultureller Produkte in den sich vermassenden Medien, in Kulturevents und Sponsoringstrategien fördert zwar eine Menge handwerklichen Geschicks im Kulturbereich. Doch ob die Breite der Kunstproduktion auch künstlerische Qualität ermöglicht, ist nicht nur in der Sozio- und „freien“ Kultur eine offene Frage. Sicher ist allein, dass der Staat als Kulturförderer zunehmend von der Kultur- und Medienwirtschaft überflügelt wird. Der unterdessen vierte „Kulturwirtschaftsbericht“ des Landes Nordrhein-Westfalen (NRW) verweist auf eine boomende Branche: „Kulturwirtschaft umfasst alle Wirtschaftsbetriebe und Selbstständigen, die zur Vorbereitung, Schaffung, Kulturvermittlung und/oder medialer Verbreitung Leistungen erbringen oder dafür Produkte herstellen und veräußern.“ Während die Umsätze der NRW-Gesamtwirtschaft zwischen 1980 und 1996 um 206 Prozent stiegen, weist die NRW-Kulturwirtschaft „im engeren Sinne“ für denselben Zeitraum eine Umsatzentwicklung von 314 Prozent auf. Auch die Europäische Kommission kam schon Mitte der neunziger Jahre zu dem Ergebnis, dass dieser Wirtschaftssektor „einen vorderen Rang in den als ‚Arbeitsplatzpotentiale‘ anerkannten Sektoren einnimmt“.

Immerhin 642 000 Erwerbstätige verzeichnet der Mikrozensus im Jahr 2000 im Kultursektor (einschließlich des Verlagsgewerbes), mit einer Steigerung von 21 Prozent seit 1995, während der allgemeine Anstieg der Zahl der Erwerbstätigen in diesem Zeitraum nur bei 1,5 Prozent lag. Kennzeichnend ist der mit 20 Prozent doppelt so hohe Selbstständigenanteil gegenüber der Gesamtwirtschaft. Der Gesamtumsatz der Kulturwirtschaft belief sich nach der Umsatzsteuerstatistik im Jahr 1999 auf über 70 Mrd. Euro, derjenige der Kulturwirtschaft im engeren Sinne auf immerhin 40,8 Mrd. Euro.¹⁰ So betrachtet erscheint der Staatsanteil an der Kulturproduktion mit etwa 19 Prozent letzterer Summe – unter dem Vorbehalt, dass diese Staatsquote anders abgegrenzt wird – bescheiden. Der Vorbehalt ist allerdings wichtig, denn eine einigermaßen präzise politisch-ökonomische Kulturstatistik existiert in Deutschland nicht.¹¹

Verbirgt sich hinter dieser Entwicklung womöglich jener in die Gesellschaft „erweiterte Kunstbegriff“, den Joseph Beuys einst beobachtete und förderte?

¹⁰ Vgl. Michael Söndermann, *Zur Lage der Kulturwirtschaft in Deutschland 1999/2000*, in: *Jahrbuch für Kulturpolitik* 2001, Essen 2002, S. 369–391.

¹¹ Die Umsatzsteuerstatistik grenzt die Kulturwirtschaft anders ab als die weiter oben genannten Angaben des Projekts SAKUSDAT. Europäische Vergleichszahlen werden, gefördert durch die Europäische Kommission, zur Zeit erhoben, vgl. www.culturalpolicies.net.

Trägt die spezifisch deutsche Mischung von Kultur- und Wohlfahrtsstaat mit einer expansiven Kulturwirtschaft zu einer Ästhetisierung der Gesellschaft bei? Beuys' Forderung: „Nichts für mich, sondern alles für die anderen“ und seine Maxime: „Freiheit ist ja das größte Gesetz in sich“¹² scheinen vorderhand weder mit einer kapitalistischen Marktlogik noch mit einem Kulturwohlfahrtsstaat vereinbar. Sein bekanntes Diktum „Kunst = Kapital“, verbunden mit seiner Paraphrase eines Satzes von Rudolf Steiner: „Jeder Mensch ist ein Künstler“, verweisen gleichwohl auf Möglichkeiten, die unter den Bedingungen eines subsidiären Wohlfahrtsstaates durchaus beobachtet werden können.

In Deutschland wurden die Grundlagen dafür früh gelegt – man erinnere sich nur an Immanuel Kants Erkenntnisse über die Notwendigkeit eines ästhetischen Sinnes namens „Gemeinsinn“, wie er für „die allgemeine Mitteilbarkeit eines Gefühls“ erforderlich sei („Kritik der Urteilskraft“, § 21, B 66). Wolfgang Iser hat für die gegenwärtige Moderne eine „Protoästhetik“ ausgemacht, eine „ästhetikartige Verfassung der Wirklichkeit“¹³. Natürlich könnte man einwenden, dass die Ästhetisierung der Grundlagen des Denkens und des Handelns, die ihren Ausdruck auch in einem Boom der Kulturwissenschaften findet, mit Verflachung einhergeht. Kulturpessimistische Verfallsdiagnosen begnügen sich jedoch eher mit selektiven Beobachtungen, ihr empirischer Nachweis fehlt. Kunst und Kultur mussten stets für ihre Logik kämpfen.

IV. Kulturpolitik als soziale Investition

So bleibt die Frage an die Politik, die unter den Bedingungen der Globalisierung mittlerweile nicht allein im Bereich von Kunst und Kultur als brennend erlebt wird: Kann Politik die Eigenständigkeit derjenigen Subsysteme der Gesellschaft sichern, die gegenüber der Macht der großen Systeme, vor allem der Wirtschaft, Schutz brauchen? Die Perspektive wird damit weit. Seit einigen Jahren werden in den Sozialwissenschaften unter den Signaturen „Sozialkapital“, „kulturelles Kapital“, „Lebenswelt“, „Kommunitarismus“ oder „Gemeinschaft“ jene Ressourcen und Milieus zum Thema, die zugleich die Voraussetzungen der kapitalistischen Ökonomie und des demokratischen Wohlfahrtsstaates bilden. Jene sind durch beide gefährdet, begründen aber, geradezu

12 Joseph Beuys im Gespräch mit Knut Fischer und Walter Smerling, Köln 1989, S. 30, 47.

13 Wolfgang Iser, Grenzgänge der Ästhetik, Stuttgart 1996, S. 94 ff.

in einem dialektischen Verhältnis, zugleich deren Existenz. Die Grundwerte der Moderne – Gleichheit, Freiheit, Solidarität – sind gekoppelt an Gerechtigkeitswerte, deren Wurzeln in gemeinschaftlichen Traditionen und geistigen Strömen entdeckt werden. Politik als in Recht institutionalisierte Macht birgt im demokratischen Wohlfahrtsstaat des 21. Jahrhunderts eine gewaltige Steuerungsaufgabe: Sie muss die Grenzen der Subsysteme schützen wie ihre „Interpenetration“ (Talcott Parsons) gestalten. „Gestaltung“ ist ein durchaus „ästhetischer“ Begriff. Zu Recht spricht man von der „Kunst“ der Politik.

Wie könnte ein politischer „Stil“ aussehen, der diesen hohen Ansprüchen genügt? Gestaltung erfordert Intervention *und* Zurückhaltung, erfordert – um nochmals Joseph Beuys zu zitieren – eine meditative Haltung: „Das Ganze kann ja nur erworben werden durch Übung.“ Die Gesellschaft insoweit als eine „soziale Plastik“ zu verstehen, an der in einer Demokratie alle Bürger mitarbeiten und deren „Oberbildhauer“ eben auch Politiker sind, erweitert den Blick aufs Ganze, auf ihre mögliche „Schönheit“ – und auf das Scheitern von Kunst, der Wollen nicht genügt. Es ist vielleicht kein Zufall, dass heute in den Parteien – einschließlich der Grünen – eine liberale Grundstimmung reüssiert. Jenes Streben zur Mitte hin, und damit die Verweigerung der Extreme, erscheint als logische Folge von zwei Realprozessen: der Entstehung einer „Bürgergesellschaft“, einer Gesellschaft der Individuen, und der geistigen Globalisierung, die zwar mit Fundamentalismen kämpft, doch als „Weltkultur“ auch eine Konvergenz von Weltreligionen in einer Art „Weltethos“ (Hans Küng) erlangt. Sozial- und kulturpolitisch könnte man das vielleicht so beantworten: Auf die Individualisierung reagiert am besten ein bürgerschaftlicher Sozialstaat, der die Bürger als Bürger und nicht zuerst als Lohnarbeiter (oder Beamte usw.) absichert.¹⁴ Die Sicherung und Entwicklung des „kulturellen Kapitals“ wiederum fördert bestmöglich wohl eine Politik, die künstlerische und kulturelle Qualität zum Maßstab macht.

Diese Maßstäbe der Qualität freilich kann Politik aufgrund ihrer logischen Fokussierung auf Macht keineswegs definieren. Gerade auf Gesellschaftsreform programmierte Parteien (wie die Grünen) müssten sich deshalb auf qualitätssicherndes „institution building“ konzentrieren – das in einer notwendigen Spannung zum Gerechtigkeitswert „Gleichheit“ steht. Ihr Kampf für Investitionen in das „kulturelle Kapital“ der Gesellschaft muss um Bündnisse mit allen „zentristischen“ Kräften

14 Ausführlicher dazu vgl. Michael Opielka, Zur sozialpolitischen Theorie der Bürgergesellschaft, in: Zeitschrift für Sozialreform, (2002) 5, S. 563–585.

bemüht sein. Es ist folgerichtig, dass die Grünen ihre frühere, einseitige Konzentration auf die „Sozio“- und „freie“ Kultur aufgegeben haben und die Freiheit, also Autonomie der Kunst (als Zentrum jeder Kultur), als solche verteidigen. Wie jeder Wirtschaftskundige weiß, sind Investitionen immer mit Risiken verbunden. Es ist aber nicht einzusehen, dass 26 Milliarden Euro „Abschreibungen“, also: Verlust bei der Deutschen Telekom (im Jahr 2002) als legitimes Investitionsrisiko gedeutet werden können – verbunden mit entsprechenden steuerlichen Vorteilen, damit indirekter staatlicher Subvention –, die Kulturhaushalte der Gebietskörperschaften jedoch gleichzeitig um geradezu verschwindende Bruchteile dieser (und anderer) Beträge stranguliert werden.

Natürlich kommt es nicht nur auf absolute Geldbeträge an, wenn es um Qualitätsförderung geht. Wie man es seitens der Politik dem Management von Großunternehmen überlässt, die Investitionsentscheidungen zu treffen, muss auch über die Kulturinvestitionen durch die Kulturschaffenden verfügt werden können. Sie müssen sich begründen lassen – durch Zuschauerzahlen, Qualitätswettbewerbe, ästhetische Diskurse –, doch war Kunst historisch niemals ein vor allem durch individuelle Marktnachfrage gesteuertes System. Die Politik kann fordern und fördern, dass der Zugang zur Kunst allen Befähigten aktiv und allen Bürgern als Kunstrezipienten und als selbst künstlerisch Aktiven offen steht. Auch hier bleibt viel zu tun: Lokale Musikschulen sind bedroht, Kunstschulen existieren noch immer nur in wenigen Gemeinden, der Musik- und Kunstunterricht an den Schulen wird systematisch unterbewertet. Der Zugang zur Kultur erfordert zu Recht Subventionen – und dies, wenn die Ästhetisierung unserer Wirklichkeit gut begründet werden soll, nicht zu knapp.

V. Wo investieren?

Dieses allgemeine Plädoyer für die staatliche Mitfinanzierung von Kunst und Kultur kann sich auf theoretische wie auf praktische Begründungen berufen. Im Konkreten freilich stößt es sich an vielerlei Konkurrenzansprüchen. Vor allem auf kommunaler Ebene werden die Fördermittel für Theater und Museen zunehmend gegen sozialpolitische Aufgaben oder andere, durchaus begründbare öffentliche Güter gesetzt. In einer Demokratie zählt die Meinung der Bürger, ihrer politischen Repräsentanten und Entscheidungseliten. Damit wird Kulturpolitik wichtig: Sowohl die Produzenten von Kunst und Kultur wie ihre Nutzer müssen

sich organisieren und artikulieren. Dass in Kunst und Kultur auch staatliche Mittel fließen müssen, wird glücklicherweise kaum bestritten. Die Höhe dieser Investitionen lässt sich nur politisch, nicht wissenschaftlich vorschreiben. Man braucht dafür gute Argumente und Durchsetzungsvermögen.

So ist beispielsweise auch das „Bündnis für Theater“, der Vorschlag einer von Bundespräsident Rau berufenen Arbeitsgruppe zur „Zukunft von Theater und Oper in Deutschland“, vor allem politisch zu bewerten.¹⁵ Hier kommen allerdings Zweifel auf, ob die Begründungen reichen. Nicht nur, dass in dem öffentlich präsentierten „Zwischenbericht“ eine höchst unzureichende Analyse des Funktionswandels des Theaters enthalten ist. Denn im Theater von heute einen Ort zu erkennen, der vorrangig „nach dem Sinn des Lebens, nach Werten und Orientierungen für das Zusammenleben“ fragt und sucht, misst ihm eine Funktion zu, die bereits Hegel in seiner Kritik der „Kunstreligion“ der Frühromantik absprach.¹⁶ Gleichwohl kommt dem Theater (wie aller Kultur) auch gemeinschaftsbildende und damit identitätsstiftende Wirkung zu. Ob nun Theater eine „moralische Anstalt“ ist, wie es im Bericht heroisch heißt, erscheint in kulturpolitischer Hinsicht sekundär, zumal die Moralisierung des Publikums durch staatsfinanzierte Institutionen problematisch bleibt. Es ist eben nicht „notwendig“, dass das Theater „Inhalte vermittelt“, sondern es soll eine spezifische und nur durch das Theater mögliche künstlerische *Form* anbieten. Diese Form erfordert – das scheint der internationale Vergleich gut zu belegen – ein verlässliches Niveau und damit ein Ensemble und Repertoirebetrieb. Das kostet Geld.

Damit wird aber die ästhetische Diskussion erst eröffnet – jene Spannung von traditionsbewusster Niveaupflege und kreativem Experiment, die keineswegs nur zugunsten des Letzteren, vor allem nicht zugunsten des in Deutschland von manchen Feuilletons noch immer allzu geschätzten Regietheaters beantwortet werden darf: jener „Deonstruktion“ von Texten durch Regisseure, welche diese Texte kaum zu verstehen scheinen. Noch immer weht ein Theaterzeitgeist, der im Schrollen über Unausgereiftes hinwegspielt. Zu Recht heißt

15 Vgl. Bündnis für Theater: Wir brauchen einen neuen Konsens. Zwischenbericht der Arbeitsgruppe „Zukunft von Theater und Oper in Deutschland“, berufen von Bundespräsident Johannes Rau, vorgelegt am 11. Dezember 2002, Ms.

16 „Die politische Konkurrenz um die knappe Ressource ‚Sinn‘ hat die Entfernung zwischen Politik und Kultur verringert.“ So Jürgen Habermas, Die neue Intimität zwischen Kultur und Politik, in: ders., Die nachholende Revolution, Frankfurt/M. 1990, S. 9. Habermas verweist zu Recht auf die Ambivalenz dieser Entwicklung, die historisch eine Vereinnahmung der Kunst durch die Politik förderte, zugleich aber auch aufklärerisches Potenzial birgt.

es im Präsidentenbericht, dass „die Kunst im Mittelpunkt des Interesses zu stehen“ hat. Die Bewertung von Kunst wird immer ein ästhetisches Problem bleiben. Sie kann nur in einer Hinsicht ein politisches Problem sein: Als öffentliche bzw. von der Öffentlichkeit subventionierte Kunst muss das Theater „sein“ Publikum finden.

Hier herrscht, trotz teils beachtlicher Besucherzahlen, die wirkliche Krise, vor allem bei jungen Leuten.¹⁷ Denn die Vorstellung von „Präsenz“ wandelt sich in einer Mediengesellschaft. Hier könnten Vorschläge ansetzen, die in der Theaterszene noch nicht diskutiert werden. Was spricht dagegen, die Bühnenkunst und die modernen Medien so zu vernetzen, dass in jeder Kommune im Bürgerfernsehen die Aufführungen des städtischen Theaters gesehen werden können? Der „Theaterkanal“ des ZDF ist hier ein richtiger, wenn auch bislang nur von wenigen nutzbarer Anfang, weil nur digital empfangbar und zudem eben nicht lokal gemeinschaftsbildend. Die modernen Medien als Komplement unmittelbarer Präsenz zu verstehen, machen Bundesliga-TV und MTV vor: Sie halten das Publikum keineswegs davon ab, Stadien und Popkonzerte aufzusuchen und dafür viel Geld auszugeben. Die Struktur von Öffentlichkeit hat sich verändert, doch die Theaterwelt ist hier noch zu zurückhaltend.

Natürlich würde auch die Umsetzung dieser Anregung Geld kosten. Deshalb soll am Ende noch ein Vorschlag stehen, der zumindest für Theater und Oper Geld bringt. Wenn man den Gedanken von Antje Vollmer folgt, die deutsche Theaterlandschaft als „Weltkulturerbe“ zu betrachten, dann spricht viel dafür, zumindest einen Teil der Kosten aus dem Erbe der Gesellschaft zu tragen, aus ihrem angesammelten Vermögen. Die Form dafür wäre eine Stiftungslösung. Um die bisherige Zuschusssumme der öffentlichen Haushalte für Theater und Oper von etwa 2 Mrd. Euro jährlich zu erreichen, wäre ein Stiftungsvermögen von bis zu 50 Mrd. Euro erforderlich. Das ist viel. Würde aber der Bund seine verbliebenen Telekom-Aktien zum Nennwert von ca. 23 Mrd. Euro (Februar 2003) dafür einbringen, wäre schon fast die Hälfte des Stiftungskapitals beisammen. Das würde genügen, um eine Grundfinanzierung der deutschen Theater- und Opernlandschaft zu erreichen. Der

17 Die Krise ist subtil mit Langzeiteffekt, ein Beispiel: In der Saison 2000/1 wurde Goethes „Faust“ als meistaufgeführtes Schauspiel von 216 413 Menschen gesehen (vgl. Anm. 3). Das heißt gleichwohl: Nur ein Bruchteil der Oberstufen-Schüler und Studenten war dabei. Populär ist das große deutsche Theatererbe selbst bei Eliten nicht. Dies belegt auch die Nichtbesucher-Studie unter 16- bis 29-Jährigen, die der Deutsche Bühnenverein am 23. 1. 2003 veröffentlichte: 77,7 Prozent der Befragten gehen lieber ins Kino als ins Theater; 49,8 Prozent ziehen sogar einen Videoclip oder einen Videofilm dem Theater vor.

Rest würde – wie bisher – aus kommunalen und Landesmitteln, über Eintrittsgelder, Spenden und Sponsoring, aber auch aus den Nutzungsgeldern eines Bühnenfernsehens durchaus einspielbar sein. Eine solche Lösung wäre zugleich ein Beitrag zur Entstaatlichung von Kunst und Kultur.¹⁸

Nun könnte man einwenden, dass damit zwar eine Lösung für Theater und Oper in Sicht wäre, doch noch längst nicht für das Gesamt des öffentlichen Gutes an Kunst und Kultur. Aber so ist das in der Politik. Es braucht viele Lösungen. Theater und Oper waren und sind „Leuchttürme“ der deutschen Kulturpolitik.¹⁹ Wenn sie erlöschen, fehlt Orientierung. Kunst ist – neben Wissenschaft und Religion – die Quelle aller Kultur; deshalb steht heute die Kunstförderung im Zentrum der Kulturpolitik. In einer Epoche der Europäisierung und Globalisierung kommt Kunst und Kultur eine eminente Bedeutung zu.²⁰ Okwui Enwezor, der Leiter der Documenta 11, hat die bildenden Künste in den Kontext einer Nachhaltigkeitsdebatte gestellt, die sich nicht primär am Ökonomischen orientieren darf: „Man sollte sie viel komplexer sehen – im Hinblick auf die Erweiterung der Freiheiten von Menschen. Das schließt Demokratisierung, Erziehung und die Teilnahme an sehr ernstesten intellektuellen und kulturellen Dialogen ein.“²¹ Dass Letztere als Kunst auch noch unterhalten können, hat schon Goethe gekonnt.

Internetverweise des Autors:

www.kulturportal-deutschland.de
www.kupoge.de
www.kulturpolitik.de
www.theater.de
www.soziokultur.de

18 In diese Richtung zielt das Papier „Oper in Berlin – Strukturkonzept“, das der Berliner Kultursenator Flierl am 3. Februar 2003 vorlegte. Die drei Berliner Opern sollen als gemeinnützige GmbHs unter dem Dach einer neuen Stiftung verfasst werden, die – zunächst vom Land Berlin getragen – für Zustiftungen offen ist.

19 Die Finanzkrise der Kommunen droht derzeit mit einem Zentralismus, der den Leuchtturm-Effekt nur noch den Bühnen der Landeshauptstädte mit ihrer räumlichen Nähe von Politik und Theater eine ausreichend Mittelausstattung belässt; vgl. Jürgen Berger, Am Ende der Fahnenstange. Den deutschen Bühnen droht die Gefahr eines neuen Zentralismus, in: Süddeutsche Zeitung vom 16. Januar 2003.

20 Vgl. Jutta Limbach, Kultur- und Bildungspolitik im Zeichen Europas, in: Aus Politik und Zeitgeschichte B 45/2002, S. 3–5. Die Gefahren einer von der Welthandelsorganisation favorisierten Marktliberalisierung auch für kulturelle Dienstleistungen werden in Deutschland politisch noch kaum erkannt, vgl. Joseph Hanimann, Vielfältiger. Aber Deutschland fehlte: Chirac will die Kultur schützen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 6. Februar 2003.

21 Wissensgewinn durch visuelle Mittel. Interview, in: Kunstjahr 2002, Regensburg 2002, S. 157.

Soziokultur in Ostdeutschland

I. Avantgarde und Zonenkinder – Zuschreibungen an die ostdeutsche Herkunft

Je weiter die DDR als gesellschaftlicher Erfahrungsraum entrückt ist, je länger all jene, die aus ihr stammen, von den neuen Verhältnissen überformt und geprägt werden, desto deutlicher scheint das Bild einer ostdeutschen Mentalität hervorzutreten. Die DDR ist untergegangen, die Strukturen und Institutionen des politischen und sozialen Lebens haben sich rasant verändert, doch das komplexe, „gelernte“ Verhältnis von Lebensweise und Werthorizont reproduziert noch immer Gemeinsamkeiten, die bei allen Modernisierungen und demographischen Verschiebungen ostdeutsche Individuen erkennbar machen. Der Plural „die Ostdeutschen“, der die wahrnehmbare Einheit in Differenz hervorhebt, unterscheidet sich dabei grundsätzlich vom Abgrenzungskürzel „Ossi“. Der „Ossi“ verkörpert die typisierte Mischung mehr oder minder verschrobener DDR-Eigenschaften, der Ostdeutsche hingegen eine soziologische Kategorie, mit der – wie Wolfgang Engler zeigte – sehr differenziert die Entwicklung einer Population beschrieben werden kann.¹ Zwar haben sich auch im Osten neue Lebensstile ausgeprägt, doch über all dem steht eine gemeinsame Haltung, die letztlich mehr eint als unterscheidet.

In den vergangenen Jahren ging es vordergründig um die Bewältigung von Transformationen, die den Ostdeutschen ein Höchstmaß an Neuorientierung und oftmals auch an Frustration abverlangten. So mussten sich sämtliche DDR-Generationen mit der Deformationsthese auseinandersetzen, nach der alle in der DDR Sozialisierten Schwierigkeiten hätten, demokratiefähig zu sein. Das Wort „Beitritt“, das in der Rede über die Wiedervereinigung immer etwas unangenehm herausspricht, hatte stets auch die Konnotation von Gleichschritt, der jedoch von vielen Ostdeutschen nur mühsam zustande gebracht werden konnte. Inzwischen aber hört man verstärkt Stimmen, die sehr selbstbewusst mit den „Wegen aus der DDR“

umgehen und uns zeigen, dass sich hinter vermeintlicher Holprigkeit auch Eigenschaften verbergen, deren Einsatz heute für ganz Deutschland nützlich sein könnte.

Die Ostdeutschen etwa als „Avantgarde“ zu charakterisieren, wie es Wolfgang Engler tat, kann als Aufwertung jener Leistungen verstanden werden, die im Transformationsprozess häufig als notwendige Anpassung verharmlost wurden. Der „Auszug aus der Arbeitsgesellschaft“² hat im Osten ein Ausmaß erreicht, das mit bloßer Anpassung nur zynisch beschrieben wäre; dass zugleich ein Höchstmaß an sozialen Umgangsformen weiterlebt und nach Bestätigung verlangt, kennzeichnet Menschen, denen Verantwortung in der Gemeinschaft nicht nur eine theoretische Forderung ist. Es ist genau jenes soziale Kapital, das die oft floskelhafte Rede vom bürgerschaftlichen Engagement heraufbeschwört, aber häufig nicht zu aktivieren versteht. Avantgarde bleibt bei aller positiven Zuschreibung jedoch eher ein Hoffnungsbegriff. Die Ostdeutschen brechen – ausgestattet mit bestimmten Eigenschaften – zu neuen Ufern auf; ob sie dabei ein Stück Zukunft positiv zu gestalten vermögen, bleibt offen.

Auch der mehrdeutige Begriff „Zonenkinder“, wie ihn Jana Hensel einbrachte,³ beinhaltet eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Anteil der DDR in der Biographie. Bei ihr geht es um jene, für die die „Wende“ so früh kam, dass die schwerwiegenden Entscheidungen, die sie für das System vereinnahmten oder in kritische Distanz zu ihm bringen konnten, nicht mehr stattfanden. Jana Hensel schrieb ihr Buch zu einem Zeitpunkt, da sich ihre Lebensanteile in der DDR und im vereinigten Deutschland die Waage hielten. „Zonenkinder“ sind so gesehen jene, die nicht mehr gänzlich in der DDR und noch nicht vollständig im Westen geprägt wurden: Sie wurden in der Zone dazwischen erwachsen und schauen auf eine immer schneller entschwindende Erinnerung an ein Land, in dem sie trotz kritischer Einwände Heimat erkennen. Dieses Land hat ihnen Eigenschaften mitgegeben, die in der Phase des Übergangs ihre Persönlichkeit mitformen. „Zonenkinder“ sind

1 Vgl. Wolfgang Engler, *Die Ostdeutschen. Kunde von einem verlorenen Land*, Berlin 2000.

2 Ders., *Die Ostdeutschen als Avantgarde*, Berlin 2002, S. 196.

3 Vgl. Jana Hensel, *Zonenkinder*, Reinbek 2002.

Menschen, die ganz selbstverständlich unter den neuen Bedingungen leben, studieren und so klar wie keine Generation vor ihnen die Unterschiede zwischen Ost und West erkennen und Brücken zu bauen imstande sind. Sie tragen das kleine Stück DDR wie ein wunderliches Fossil mit sich, immer auch im Konflikt, über eine Kindheit zu verfügen, die im vorletzten Jahrhundert zu liegen scheint. Doch ihr Urteilsvermögen ist nie gänzlich zu trennen von jenem ersten „Boden unter ihren Füßen“⁴.

An diesen beiden Selbstbeschreibungen – „Avantgarde“ für die Bewältigung epochaler Umbrüche und „Zonenkinder“ für die Erfahrung unterschiedlicher politischer Kulturen – wird deutlich, dass eine einseitige Überformung bzw. Interpretation der DDR-Erfahrungen weder möglich noch wünschenswert ist, weil die individuellen Prägungen nicht gleichzusetzen sind mit einem staatlichen Gebilde, das in kürzester Zeit von der politischen Agenda verschwinden kann. Doch allzu oft wurden die Menschen im Osten von einer vorprogrammierten Veränderung ergriffen – ohne Chance, den erstrittenen Umschwung mitzugestalten, ihr bisheriges Leben plötzlich anders denn als ein bloßes Museum zu betrachten. Im Bereich der bürgernahen Kulturarbeit hingegen gibt es eine Entwicklung, die als positives Beispiel „deutsch-deutscher“ Annäherung hervorgehoben zu werden verdient. Sie ist nicht abgeschlossen, sondern bedarf im Gegenteil einer stärkeren Zuwendung als bisher.

II. Soziokultur – „Wiedervereinigung“ bürgernaher Kulturarbeit in Ost und West

Wenn es im kulturellen Bereich nach 1990 ein wirkliches Experimentierfeld gegeben hat, dann jenes, das zur Etablierung einer ostdeutschen Soziokultur führte. Was hier im Kontext der Vereinigung zusammenwachsen sollte, hätte auf den ersten Blick unterschiedlicher nicht sein können: Mit dem Kunstbegriff „Soziokultur“ fasste man im Westen eine ausgesprochen staatsferne und -kritische Kulturpraxis, deren Strukturmerkmale mit Begriffen wie „Basisdemokratie“ und „Selbstorganisation“ zu beschreiben wären. Im Osten hingegen traten Anwärter für Soziokultur in die Öffentlichkeit, die zuvor in staatlicher Trägerschaft gewesen waren oder aber gerade im Trubel des

Umbruchs jene Freiheit probten, die sie zuvor eher im Untergrund oder überhaupt erstmalig für sich beanspruchen konnten. So gesehen gab es eigentlich gar nichts „wieder zu vereinigen“ auf diesem Gebiet, da die Praxis beider Systeme trotz gemeinsamer Vorläufer und am Ende vergleichbar „weiter“ Kulturbegriffe als jeweils einmalig zu bezeichnen wäre.

Hatte im Westen Soziokultur etwas mit kultureller Demokratisierung zu tun, mit der jenseits institutionalisierter, vor allem an Kunstkultur interessierter Kulturpolitik zumal jene Einrichtungen und Initiativen ihr Recht beanspruchen, die etwa im Stadtteil kreativ und beteiligungsorientiert wirken wollten, hatte die DDR-Führung kulturelle Demokratisierung hingegen als Mittel der Persönlichkeitsformung auf dem Weg in eine klassenlose Gesellschaft gefordert. Erstrittene Kommunikations- oder Soziokulturelle Zentren und Kulturläden also auf der einen Seite, Kulturhäuser, -paläste oder Klubs auf der anderen; Initiativen oder freie Trägerschaft im Westen, staatliche Trägerschaft oder Untergrund im Osten.

Bedeutete Vereinigung in vielen Bereichen tatsächlich nur „Beitritt Ostdeutschlands“ und ließ so gut wie keine Spielräume für Experimente, so provozierte sie in der Soziokultur hingegen Veränderungen auf beiden Seiten. Ausgeklammert wird damit zunächst die Bewertung der Entwicklung der westdeutschen Soziokultur im letzten Vorwendejahrzehnt, in dem nach Auffassung von Kritikern ein großer Teil ihres ursprünglich gesellschaftskritischen Agierens zugunsten einer bloßen kulturellen Praxis in den Hintergrund getreten ist.⁵ Auch die DDR-Praxis müsste man für eine genauere Bestandsaufnahme präziser bewerten, denn hier scheint gerade zum Ende hin ein zunehmender Verlust staatlicher Kontrolle und unter der Hand eine Umdeutung breitenkultureller Praxis eingesetzt zu haben. Möglicherweise war gerade dies auch für die Akteure beider Seiten ein Grund, die „Wende“ als Mandat zu begreifen, die eigene Praxis zu hinterfragen und einen wirklichen Dialog zu suchen, an dem beide Seiten wachsen konnten.

Was zunächst also nicht viel mehr als die Übernahme einer in der DDR unbekannteren Spartenbezeichnung zu sein schien, geriet in der Praxis zu einem Prozess der Aushandlung bürgernaher, kleinteiliger Kulturarbeit, mit dem sowohl Erbe und Defizite aus der Breitenkultur der DDR in Ansätzen aufgearbeitet als auch die Praxis der Alt-bundesländer ausgesprochen kritisch adaptiert

⁵ Vgl. Tobias J. Knoblich, Das Prinzip Soziokultur – Geschichte und Perspektiven, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, B 11/2001, S. 7 ff.

⁴ Ebd., S. 14.

werden konnten. Wie in keiner anderen kulturellen Sparte war in diesem Bereich ein Höchstmaß an Umdeutung, Selbstverwirklichung und Neuanfang möglich, weil die jüngste und formbarste Institutionalisierung der westdeutschen Kulturlandschaft gleichsam als Schablone diente: die Soziokulturellen Zentren. Selbst erst im „langen Marsch“ durch die Institutionen einigermaßen gefestigt und infolge der Herkunft vieler Protagonisten aus den Neuen Sozialen Bewegungen sehr selbstkritisch,⁶ waren sie – programmatisch in jedem Falle – auf der Hut vor Erstarrung in einem notwendig fluide zu haltenden Entwicklungsstrom der Gesellschaft.

Szenarien, in denen sich Soziokultur als Motor von Veränderungen erweisen konnte, mussten ihnen also gelegen kommen – hatten sie doch selbst im Zuge von Protestbewegungen zu einer kulturellen „Neumöblierung der Stadt“ beigetragen und neben den eher „bürgerlichen“ Kultureinrichtungen der großen Selbstspiegelung (Theater, Oper) oder der Erinnerung (Museen) Zentren der aktiven Gestaltung und politischen Bildung geschaffen (Kommunikations- und Stadtteilzentren, später Soziokulturelle Zentren). Auf diese Weise standen sie an der Spitze gesellschaftlich notwendiger Veränderungen und verkörperten eine neue Form von Befähigungsstrategie. Die „Wende“ konnte folglich zeigen, dass sie noch immer wussten, wie mit Veränderung verantwortlich umzugehen sei und welche Themen oder Organisationsformen auf die Agenda eines demokratischen Ostdeutschlands gehörten. Auch der Grad ihrer verbandlichen Organisation war alles andere als komplex und wandlungsunfähig.

Es begegneten sich also auf diesem Feld nach der Wiedervereinigung mehrheitlich Akteure, für die Kultur nicht in erster Linie durch die großen Koordinaten der Geschichte und Politik vorgegeben, sondern zur demokratischen Ausgestaltung vor Ort einfach gemacht werden sollte. Was sie grundsätzlich unterschied, war freilich der jeweilige gesellschaftliche Hintergrund und ihre Sozialisation. Es gab hier jedoch viel weniger Irritationen oder sie fielen ungleich harmloser aus als die Auseinandersetzungen, die in anderen Arenen der deutsch-deutschen Vereinigung ausgetragen wurden. Vor allem waren die Biographien der West-Akteure mehrheitlich so beschaffen und mit der Durchsetzung selbstorganisierter Zentren verwoben, dass sie die Ost-Akteure nicht mit einem errungenen Status konfrontierten.⁷ Sozio-

kultur zu machen blieb auch für sie immer ein Weg, nie nur die Verteidigung eines erreichten Ziels, wenn viele von ihnen auch inzwischen in festen Häusern arbeiteten. Die Vielfalt ostdeutscher Ansätze und Ausgangspunkte war insofern nie ein Dilemma.

III. Alternative Kultur und politische Anerkennung

Als vorteilhaft für die beiderseitige Arbeit an einer gesamtdeutschen Soziokultur kann die knapp vor der deutschen Einheit (im April 1990) von der Bundesregierung beantwortete Große Anfrage der SPD zur Bedeutung der Soziokultur gewertet werden.⁸ Nicht nur, dass auf diese Weise von der Bundesregierung höchstselbst eine recht detaillierte Beschreibung des Wesens und der Ziele von Soziokultur – und damit eine längst überfällige Anerkennung – in den öffentlichen Diskurs eingebracht wurde, vielmehr wies diese Verlautbarung auch auf die mögliche Rolle der Soziokultur bei den Veränderungen im künftigen Ostteil des Landes hin: „Die politischen Veränderungen in der DDR eröffnen neue Chancen und Wege der Zusammenarbeit auch im Kulturellen Bereich. Angesichts der notwendigen Stärkung einer dezentralen Kulturpolitik und soziokulturellen Arbeit ist die Bundesregierung bereit, durch die Förderung besonderer Modelle zur Qualifizierung und Beratung hierzu einen Beitrag zu leisten.“⁹

Genau dies passierte schließlich auch und begünstigte die Entstehung einer soziokulturellen Infrastruktur im Osten. Förderpolitisch gab es schon seit 1988 den aus Bundesmitteln gespeisten Fonds Soziokultur, aus dem innovative, aber zeitlich befristete Vorhaben (Projekte) unterstützt wurden und werden. Für Ostdeutschland aber ist der Oktober 1991 ein wichtiges Datum. Zu diesem Zeitpunkt nämlich trafen sich im brandenburgischen Künstlerheim „Bettina von Arnim“ mit Unterstützung des Bundesministeriums des Innern Expertinnen und Experten aus den alten und den neuen Bundesländern, um über Zustand und Zukunft der Soziokultur zu beraten. Ein Ergebnis

sen 1995: „Kultur als Suche nach einer Lebenswelt der Nähe und gefühlstragenden Sozialbeziehungen. Es ist die Generation der um 1950 Geborenen, die in den 70er und 80er Jahren die neuen Ansätze der Sozio- und Stadtteilkultur trägt.“ (S. 78).

⁸ Vgl. Antwort der Bundesregierung auf die Große Anfrage der SPD vom 25. 4. 1990, BT-Drs. 11/6971.

⁹ Ebd., S. 2.

⁶ Vgl. Joachim Schulze, Soziokulturelle Zentren – Stadterneuerung von unten, Essen 1993.

⁷ Vgl. Albrecht Göschel, Die Ungleichzeitigkeit in der Kultur. Wandel des Kulturbegriffs in vier Generationen, Es-

dieser Beratung war die „Wiepersdorfer Erklärung“,¹⁰ in der u. a. eine Beschäftigungs- und Qualifizierungsoffensive Soziokultur gefordert wurde. Diese hatte nicht nur eine wichtige Signalwirkung für die Förderpolitik der Bundesländer, sondern nahm auch den Bund in seine bereits selbst eingeräumte Pflicht. Im Freistaat Sachsen beispielsweise wurde eine Legislaturperiode lang ein „Strukturförderprogramm Soziokultur“ aufgelegt, das vor allem eine institutionelle Anschubfinanzierung ermöglichen sollte. Gleichzeitig wurde aus diesem Programm ein Modellprojekt des Bundesministeriums für Forschung, Wissenschaft und Technologie mitfinanziert, auf dessen Grundlage ein umfassendes Weiterbildungskonzept umgesetzt werden konnte. Es hieß „Soziokultur-Management“ und diente der komplexen Weiterbildung von Mitarbeitern ganzer Einrichtungen. Entwickelt und durchgeführt wurde diese Maßnahme vom zuständigen Landesverband (LAG Soziokultur Sachsen e. V.) in Kooperation mit der Technischen Universität Dresden.¹¹

Die von der Bundesregierung unter maßgeblicher Zuarbeit der einschlägigen Kulturverbände aufgestellte „Definition“ fand in der Folge eine inflationäre und variantenreiche Anwendung. Fast auf den Wortlaut genau findet man sie in vielen einschlägigen Förderrichtlinien wieder. Soziokultur als „feste Größe im kulturellen Leben der Bundesrepublik Deutschland“ erkennt man demnach etwa an ihrer sparten- und generationsübergreifenden kulturellen Arbeit mit sozialen Bezügen, die kommunikationsfördernd wirken, sowie an ihrer Verzahnung von Kultur-, Bildungs- und Sozialarbeit vor allem im Bereich politisch und gesellschaftlich relevanter Themen. Mehr noch, Soziokultur – so heißt es – erleichtere den Zugang zu Kunst und Kultur für alle, beziehe die alltägliche Lebenswelt mit ein und trage zur Ausdifferenzierung der künstlerischen Praxis jenseits traditioneller Institutionen bei. Allerdings unterstrich auch die Bundesregierung den Experimentalcharakter soziokultureller Arbeit und räumte ein, dass möglicherweise nicht jeder Beitrag von Bestand sein könnte.¹² Das Experiment konnte also auf hohem und anerkanntem Niveau weitergehen, und Ostdeutschland beteiligte sich sehr rasch an ihm.

10 Vgl. Bundesarbeitsgemeinschaft der Kulturkooperativen und freien Gruppen u. a. (Hrsg.), Forderungen und Empfehlungen für eine Strukturhilfe Soziokultur in den neuen und alten Bundesländern, „Wiepersdorfer Erklärung“, Dortmund u. a. 1992.

11 Vgl. Grit Hanneforth, Das Weiterbildungsangebot „Soziokultur-Management“ in Sachsen. Ein Baustein für die Zukunftsfähigkeit der Soziokultur, in: Informationsdienst Soziokultur, Nr. 31, Essen 1997, S. 12 ff.

12 Vgl. Antwort der Bundesregierung auf die Große Anfrage der SPD (Anm. 8), S. 1 f.

IV. Entstehungsbedingungen ostdeutscher Soziokultur

Die Bedingungen für die Akteure der neuen Bundesländer, dem Transformationsprozess soziokulturelle Einrichtungen abzugewinnen, standen demzufolge günstig:

– Es gab bereits eine aus kritischen Milieus generierte und verstetigte Kulturarbeit, die als Strukturziel eines Umbaus der DDR-Breitenkultur gelten konnte. Eine mit der Alt-Bundesrepublik vergleichbare Zielgröße war ein wichtiges Kriterium für den Transformationserfolg und die Durchsetzung legitimer Fördersegmente. Das legte auch die strukturelle Anpassung der öffentlichen Verwaltung in den neuen Bundesländern und die damit verbundene Dominanz westlichen Verwaltungspersonals nahe: Breitenkultur als Förderatbestand wäre ungleich schwerer durchsetzbar gewesen als die inzwischen etablierte Soziokultur. Dass sich hinter identischen Begriffen keine identische Praxis verbergen muss, versteht sich dabei von selbst.

– Es gab tatsächliche inhaltliche Entsprechungen zwischen den Praxisfeldern Ost und West, die frühzeitig einen produktiven Austausch und Dialog zwischen Soziokulturakteuren und „Struktursuchenden“ förderten. Einige Protagonisten der ersten Stunde kamen selbst in den Osten, nahmen entweder Schlüsselpositionen in der Verwaltung ein oder gaben durch ihre Mitarbeit neuen soziokulturellen Initiativen ihre Prägung. Dies setzte nicht nur eine inhaltliche Debatte mit in Gang, sondern förderte auch eine beschleunigte Strukturbildung. Entsprechend schnell gründeten sich Landesverbände. Gab es in den alten Ländern zuerst einen Bundesverband, dem nach und nach die Etablierung von Landesverbänden folgte, so wuchsen hier gleichsam organisch mit den neuen Ländern auch die Verbände.¹³

– Schließlich gab es einen kulturpolitisch günstigen Rahmen: Zumal der Soziokultur wurden Potenzen beim demokratischen Aufbau Ostdeutschlands zugewiesen. Der „Kulturartikel“ (Art. 35) im Einigungsvertrag sprach – zumindest implizit – vom Erhalt einer kulturellen Substanz, die sich auch am „weiten Kulturbegriff“ in Ost

13 Außer in Berlin; Sachsen-Anhalt hat eine „gebrochene“ Verbandsgeschichte im Bereich Soziokultur: Der zunächst gegründete Verband hatte keinen Bestand, im Herbst 2002 wurde ein neuer gegründet, der auch schon Mitglied der Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e. V. ist.

und West messen lassen müsse.¹⁴ Die neuen Länder haben das weitgehend erkannt und nach Maßgabe ihrer Möglichkeiten zumindest anfangs recht viel für Substanzerhalt und Neubildung einer entsprechenden Infrastruktur getan.

– Letztlich konnte inzwischen auch gezeigt werden, dass den soziokulturellen Akteuren Ost durch ihre biographischen Wege in der DDR und die Art und Weise, wie sie in das Transformationsfeld Soziokultur gerieten und dieses mitgestalteten, ein „Aktivitätspotenzial“ zugeschrieben werden kann, das sie den Protagonisten West schnell nahe brachte. Ihnen ging es mehrheitlich nicht um ein Festhalten, sondern um die „selbstinitiierte Neuauslegung der gesellschaftlichen Zustände“¹⁵. Die Präferenzen dazu brachten sie aus der DDR und ihrer Reibung an deren Bedingungen für das Kulturschaffen mit.

Das, was schließlich unter dem Begriff „Soziokultur“ in Ostdeutschland zusammengefasst wurde, ist wesentlich heterogener als die Praxis der alten Bundesländer unter derselben Bezeichnung. Es ist sicher richtig, wenn Norbert Sievers diesem Konglomerat eine wichtige „Integrationsfunktion“ zuschreibt,¹⁶ die sowohl die Umstrukturierung überkommener („gewendeter“) Einrichtungen ermöglicht als auch Raum für neue, die gewonnene Unabhängigkeit erprobende Initiativen bietet, die wie einst die Protagonisten im Westen Industriebrachen oder alte Villen mit alternativem Geist erfüllen. Diese Sonderfunktion kommt einer neuen Bedeutungsebene des Begriffs „Soziokultur“ gleich, die auch seine weitere Verwendung bestimmen wird. Die Genese einer Praxis hat immer entscheidende Auswirkungen auf die Bedeutung des sie widerspiegelnden Begriffs; er bricht auf in verschiedene Facetten.¹⁷

Besonderes hervorzuheben ist die für eine demokratische Neuorientierung im Osten Deutschlands wichtige Beobachtung, dass auch in der Soziokultur die einst Marginalisierten entscheidende Beiträge für die Rückgewinnung eines selbst gestalteten Gemeinwesens erbringen. Ich möchte dies an einem Beispiel aus der Oberlausitz illustrieren:

14 Vgl. Waldemar Ritter, Kultur und Kulturpolitik im vereinigten Deutschland, hrsg. vom Deutschen Kulturrat, Kulturpolitik – Dokumente, Bd. 1, Bonn–Berlin 2000, S. 46.

15 Uta Karstein, Ferner Osten? Biographische Zugänge zur ostdeutschen Soziokultur, Potsdam 2002, S. 118.

16 Vgl. Norbert Sievers, Soziokultur – eine Erfolgsgeschichte? Anmerkungen zur programmatischen und faktischen Positionsbestimmung, in: Handbuch KulturManagement, Stuttgart u. a. 1996, S. 13.

17 Vgl. Tobias J. Knoblich, Stichwort „Soziokultur“, in: Gerd Koch/Marianne Streisand (Hrsg.), Wörterbuch der Theaterpädagogik, Milow–Berlin 2003.

Die Gemeinde Großenhennersdorf mit etwa 1 600 Einwohnern, gelegen im sächsisch-polnisch-tschechischen Dreiländereck, war in der DDR geprägt von Landwirtschaft und Textilindustrie. Die periphere Lage bestimmte die Gegend auch als Standort einer der großen Behinderteneinrichtungen der DDR mit etwa 350 Insassen. Diese Einrichtung, die nicht zuletzt infolge kirchlicher Trägerschaft ein Ort alternativer Beschäftigung wurde, stellte für viele aus oppositionellen Zusammenhängen stammende Menschen eine letzte Bindung an die DDR dar – eine letzte Zuflucht vor der Ausreise. Nach der politischen Wende jedoch gingen von diesen Menschen ganz zentrale Impulse aus für die Gestaltung des Gemeinwesens, freilich verbunden mit der Intention, das wiedergewonnene freie Leben mit öffentlichem Wirken zu verquickeln. Sie befassten sich mit Themen wie Umwelt, interkultureller Begegnung oder politischer Bildung, erwarben Immobilien, trugen zur dörflichen Erneuerung von vernachlässigten Objekten bei und schufen ein Netzwerk neuer Kompetenzen, neuen Sinns, während die ursprünglichen Gewerbebezüge in die Bedeutungslosigkeit sanken. Ganz nebenbei bezogen sie auch die Behinderteneinrichtung in ihre Arbeit ein und lösten sie aus ihrer einstigen gesellschaftlichen Randlage.

Der Begriff „Soziokultur“ ist erst später hinzugekommen, er wurde zur Klammer einer Kulturpraxis, die ganz selbstverständlich aus der Erfahrungssituation der Akteure entstanden war. Großenhennersdorf wurde so zu einer „soziokulturellen Gemeinde“, getragen vom „Begegnungszentrum im Dreieck e. V.“ und seinen Partnerinitiativen, die gerade im Hinblick auf die EU-Osterweiterung eine ganz zentrale und bisher weitgehend fehlende Basisarbeit der Verständigung aufbauen.

V. Wirkung ostdeutscher Soziokultur und Bürgergesellschaft

Diese Etablierung der Soziokultur in Ostdeutschland kommt einer kleinen, stillen Revolution gleich, wenn auch gegenwärtig eine Kulturpolitik um sich greift, die jene Erfolge offenbar nicht mehr recht zu schätzen weiß.¹⁸ Dabei sind es Basisinitiativen wie jene in Großenhennersdorf, die ein Leitbild zur Etablierung einer angemessenen Förderpolitik abgeben sollten. Zwar geht Soziokultur im Osten nicht vollständig in der neu entstandenen

18 Vgl. Tobias J. Knoblich, Kulturelle Substanz. Einigungsvertrag und gegenwärtige Kulturpolitik, in: Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 99/2002, S. 35 ff.

freien Kulturszene auf, doch hat sie bzw. haben ihre Akteure einen erheblichen Beitrag zur Gestaltung des Übergangs und zur Kompensation entstandener Defizite geleistet. Darauf bezieht sich in bemerkenswerter Weise die Antwort auf die zweite Große Anfrage in der Geschichte der Soziokultur, welche die Bundesregierung im August 2000 gegeben hat.¹⁹ Darin werden die Auswirkungen der Soziokultur auf den gesellschaftlichen Transformationsprozess als erheblich eingeschätzt. Maßgeblich dafür sei der „aus freiheitlichem und demokratischem Gedankengut sowie dem Bestreben nach Selbstgestaltung entwickelte Ansatz für die soziokulturelle Arbeit und die Organisation der Einrichtungen“²⁰.

De facto entstand eine breite Angebotspalette, die in kultureller Hinsicht zu einem Abfedern von Problemen des Systemwechsels beitragen konnte. Im Unterschied zu den zweifelsfrei einigungstauglichen „bürgerlichen“ Kultureinrichtungen (Theater, Museen etc.) leistete die Soziokultur einen großen Beitrag zur Lösung der Probleme des Sozialraumes, indem sie der schnell einsetzenden Vereinzelung und „nachholenden Individualisierung“ mit Hilfe des Aufbaus sozialer Netzwerke wieder Ansätze von Gemeinschaft entgegensezte. Das gilt insbesondere für die „generationsübergreifenden Angebote . . . für Kinder, Jugendliche und Jungerwachsene aller sozialen und gesellschaftlichen Schichten“. Ihnen und all jenen, die sie als Orte künstlerischer Betätigung oder gesellschaftspolitischer Diskussionen im Kontext etwa der Friedens- oder Umweltbewegung nutzten, gaben die soziokulturellen Angebote in einer sich rasch wandelnden, schwierigen sozialen Wirklichkeit die Möglichkeit, „sich zu Hause fühlen zu können“²¹.

So unterschiedlich diese Initiativen förderpolitisch auch begleitet werden – im Grundsatz sind die soziokulturellen Einrichtungen nach Einschätzung der Bundesregierung voll in die kulturelle Infrastruktur der neuen Länder integriert und finden auch breite Akzeptanz in der Bevölkerung. Grundsätzlich ist in allen neuen Bundesländern eine Förderung soziokultureller Vorhaben (ob projektbezogen, investiv oder institutionell) auf Landesebene vorgesehen. In der qualitativen Bewertung durch die jeweiligen Landesregierungen wird deutlich, dass der Soziokultur in Ostdeutschland eine erweiterte gesellschaftspolitische Bedeutung zugewiesen wird. So betonen insbesondere das Land Brandenburg und die Ostberliner Bezirke die Bedeutung von Soziokultur für Jugendliche und deren aktive Einbindung in kulturelle Zusammenhänge. Der

Anteil an Kinder- und Jugendkulturarbeit in soziokulturellen Angeboten fällt in den Ostländern nachweislich wesentlich höher aus,²² folglich auch die Erwartung an die Übernahme bestimmter Aufgaben und die Erfüllung von Qualitätsstandards, die durch das Kinder- und Jugendhilfegesetz (KJHG) und die von den Landesjugendämtern herausgegebenen Empfehlungen bestimmt werden. Auch in Sachsen bilden jugendhilfliche Angebote in soziokulturellen Einrichtungen ein ausgesprochen wichtiges Feld,²³ das auf Verbandsebene von einem Sozialpädagogen begleitet wird.

Diese spezifische Entwicklung und Anerkennung der Soziokultur in Ostdeutschland zeigt aber auch, dass bestimmte, in der DDR-Kulturpolitik und -gesellschaft bewahrte Eigenschaften in neuer Gestalt fortleben: etwa die protestantisch-preußische Tradition, nach der Kulturarbeit auch durch die Indienstrafe für Zwecke der sozialen Prävention legitimiert wird. Ungleich stärker als in der Soziokultur West lebt die Soziokultur im Osten von einem pädagogischen Impetus, so z. B. in der Jugendkulturarbeit. Auch mag die Erfahrung eine Rolle gespielt haben, dass Kultur in Zeiten großer politisch-gesellschaftlicher Brüche immer als erstes Heilmittel in Anspruch genommen worden ist.

Und so gleicht die Inbesitznahme verwahrloster Volkshäuser oder Werkshallen mit dem Zweck, die eigene Entfaltung mit der Gesundung des Gemeinwesens zu verbinden, jenen Nachkriegsbemühungen in der Sowjetzone: „Ruinen, Waschküchen und Baracken . . . wurden wie in Berlin . . . oder in der Gartenstadt Falkenberg mit dem Volkshaus Bohnsdorf unmittelbar nach dem Krieg zu ‚Spielhäusern‘ oder Begegnungsstätten umgestaltet. In Erinnerung an die kulturellen Traditionen der Weimarer Republik und die Lebensreformbewegung nach 1900 knüpften sich in kürzester Zeit Selbsthilfenetze. Der Hunger nach geistigen Werten, entbehrte Möglichkeiten individueller Selbsterfahrung und ein lange unterdrückter Spieltrieb suchten nach Nahrung und Raum.“²⁴

22 Die Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e. V. mit Sitz in Potsdam führt seit 1992 entsprechende Befragungen unter den Mitgliedseinrichtungen durch. Auf ihrer Homepage (www.soziokultur.de) ist dazu ein allgemeiner statistischer Überblick abgebildet, ländergenaue Daten können bei den Landesverbänden oder der Bundesgeschäftsstelle nachgefragt werden.

23 Vgl. LAG Soziokultur Sachsen e. V./Sächsisches Landeszentrale für politische Bildung (Hrsg.), Soziokultur in Sachsen. Ein gesellschaftliches Experimentierfeld, Dresden 1998, S. 153 ff., 195 ff.

24 Simone Hain, Die Salons der Sozialisten. Geschichte und Gestalt der Kulturhäuser in der DDR, in: dies./Stephan Stroux (Hrsg.), Die Salons der Sozialisten. Kulturhäuser in der DDR, Berlin 1996, S. 107.

19 Vgl. Antwort der Bundesregierung auf die Große Anfrage der CDU/CSU vom 24. August 2000, BT-Drs. 14/4020.

20 Ebd., S. 10.

21 Ebd., S. 10.

Nun waren die Bedingungen nach 1989 nicht so krass wie nach dem Kriege, doch wurden die breitenkulturellen Einrichtungen den sich differenzierenden Bedürfnissen der DDR-Bevölkerung schon lange nicht mehr gerecht. „Die Hauptentwicklung der Kulturarbeit vollzog sich in den letzten beiden Jahrzehnten der DDR jenseits der repräsentativen Staatsbauten in viel informelleren Zusammenhängen und eindeutig milieuzentriert.“²⁵ Auch die Klubs, die im Gegensatz zu Kulturhäusern kleinteiligere Arbeit anboten, konnten nicht verhindern, dass der Rückzug in den privaten Raum zunahm. Man darf annehmen, dass dies nach dem Zusammenbruch der DDR die Bündelung von Interessen und die Nachhaltigkeit neuer Formen der Selbstorganisation erheblich beförderte.

Folgt man Wolfgang Engler, dann hat die „arbeiterliche Gesellschaft“²⁶ auf dem Weg in eine neue Zeit das erworbene Aufeinander-angewiesen-Sein nicht verloren und reproduziert es möglicherweise auch in dieser Form der bürgernahen Kulturarbeit, die immer auch nach dem Zweck und den Resultaten der gemeinsamen Mühe fragt, diese sehr ernst nimmt und sich mit einem reinen Selbstzweck des Unterfangens wohl kaum zufrieden geben würde. In seiner zweiten Studie, welche den Weg der Ostdeutschen über das Jahr 1989 hinaus weiterverfolgt, schreibt Engler: „Noch immer bringt der Osten Deutschlands Menschen hervor, die sich ihr soziales Urteilsvermögen trotz aller in die entgegengesetzte Richtung weisenden Tendenzen bewahrt haben, die durch ihren Habitus und ihr kulturelles Gedächtnis daran gehindert werden, die soziale Welt einzig aus jener Position wahrzunehmen und zu beurteilen, die sie selbst in ihr einnehmen, die gar nicht anders können, als die anderen zu ‚sehen‘.“²⁷

25 Ebd., S. 146.

26 W. Engler (Anm. 1), S. 199.

27 Ders. (Anm. 2), S. 33.

In der Soziokultur Ostdeutschlands ist viel von diesem „sozialen Sinn“ aufgehoben, der auch so etwas wie kulturelle Substanz verkörpert. Die Fokus-Studie etwa für die Stadt Halle hat gezeigt, dass es gerade die beteiligungsorientierte, auf „verbesserte Partizipation sowie Selbstorganisation der Bürger“²⁸ abhebende Kultur ist, welche die Menschen für ihre Stadt einnimmt und ihnen Zukunftsoptionen eröffnet. Auch wenn Wolfgang Thierse immer wieder die Notwendigkeit der höheren staatlichen Kulturfinanzierung im Osten hervorhebt, betont er die Rolle bürgernaher Kulturarbeit, welche Zentren „intergenerationeller Kulturvermittlung und der demokratischen Bürgergesellschaft“²⁹ anbiete.

Studien über Bürgerengagement verweisen gern auf die insbesondere in der Soziokultur aufgehobenen Ideen der Selbsthilfe und die hier gegebenen Chancen, soziales Kapital zu nutzen,³⁰ doch parallel zu dieser positiven Charakterisierung wird es gerade in Ostdeutschland immer schwerer, die Basis- und Projektfinanzierung für derartige Einrichtungen und Initiativen sicherzustellen. Kultur- und förderpolitisch angezeigt wäre unbedingt eine Offensive zur Unterstützung dieser bürgernahen, niedrigschwelligen Kulturarbeit, um Transformationserfolge fortsetzen und Antworten auf aktuelle gesellschaftliche Probleme entwickeln zu können. Bürgerengagement in Ostdeutschland braucht ein besonders stabiles Fundament.

28 Fokus-Institut Halle, Blitzlicht in Halle. Soziologisch-empirische Studie, Halle 2002, S. 23.

29 Wolfgang Thierse, Kultur macht Sinn!, in: Hilmar Hoffmann/Wolfgang Schneider (Hrsg.), Kulturpolitik in der Berliner Republik, Köln 2002, S. 24.

30 Vgl. Adalbert Evers/Ulrich Rauch/Uta Stitz, Bürgerengagement – ein wesentlicher Bestandteil von Konzepten für die Zukunftssicherung öffentlicher Dienstleistungen, in: Rolf G. Heinze/Thomas Olk (Hrsg.), Bürgerengagement in Deutschland. Bestandsaufnahme und Perspektiven, Opladen 2001.

Kulturelle Standortbestimmung Europas

In der Diskussion über Europa und die europäische Integration taucht regelmäßig die Frage der Identität auf.¹ Die Existenz einer europäischen Identität hat der europäischen Integration und der Idee eines vereinten Europas Berechtigung verliehen. Unausgesprochen einem im Prinzip nationalstaatlichen Modell folgend, wird in dieser Diskussion eine gemeinsame europäische Identität und ein kulturell verbundenes Europa als Voraussetzung für eine lebensfähige europäische Demokratie betrachtet. In dieser Debatte werden aber folgende Fragen nicht gestellt: Welche Art Identität kann Europa bieten? Welche Art Identität wird im europäischen öffentlichen Raum geschaffen oder doch angestrebt? Was stellt die Grundlage dieser Identität dar?

Im Folgenden soll vor allem untersucht werden, wie Europa als eine Identitätskategorie in der Erziehungs- und Bildungswelt geschaffen wird.² Die wichtigsten Beispiele stammen aus Schulbüchern und Lehrplänen sowie öffentlichen Verpflichtungen und diesbezüglichen Aktivitäten.³ Zwei spezifische Aspekte der Europäisierung von Identität – oder der Entstehung der Kategorie europäische Identität – stehen im Mittelpunkt: ihr Inhalt und ihr Standort. Mit Inhalt ist das gemeint, was europäische Identität ausmacht. Mit Standort ist der öffentliche und soziale Raum beschrieben, in dem die Europäisierung von Identität „passt“.

Übersetzung aus dem Englischen von Dr. Dagmar Schittly, Bonn.

1 Dieser Beitrag basiert auf dem Projekt „Das Überdenken nationalstaatlicher Identitäten in einem neuen Europa“, gefördert von dem Programm „Ein Europa oder mehrere?“ des Wirtschafts- und Sozialforschungsrats der EU sowie zusätzlichen Mitteln aus dem Fuller Bequest Fund, der Universität Essex, dem Leverhulme Trust und der British Academy.

2 Identität wird hier als zu erklärende Kategorie verstanden, nicht als analytisch oder soziologisch aus sich selbst heraus entstanden.

3 In dem Projekt wird die Neudefinition von Europa, Nation und Staatsbürgerschaft in der politischen Bildung im Verhältnis zur Konsolidierung Europas als transnationale Einheit erläutert. Diese Untersuchung wird als eine nationenübergreifende Längsschnittanalyse nationaler Lehrpläne und Schulbücher weiterführender Schulen der Fächer Geschichte und Staatsbürgerkunde durchgeführt. Die Datenreihe des Projekts entstammt Stichproben aus Geschichts- und Staatsbürgerkundebüchern von vier Staaten (Deutschland, Frankreich, Großbritannien und die Türkei) zu drei Zeitpunkten – 1950, 1970 und 1990.

Was bestimmt europäische Identität?

Bei der Beschreibung von europäischer Identität suchen die meisten Studien nach einer politischen Identität der Europäischen Union vor allem innerhalb der internationalen Arena – gegenüber anderen politischen Einheiten oder Nationalstaaten – in Zeiten, die geprägt sind durch alltägliche Symbole der Eigenstaatlichkeit und der kulturellen Kollektivität, wie beispielsweise Fahnen, Hymnen oder Feiertage. Oder aber die europäische Identität wird im Bewusstsein, in den Gefühlen und Wünschen des einzelnen Bürgers als Staatsbürger gesucht, wie zum Beispiel bei den Eurobarometer-Umfragen. Die allgemeine Hypothese lautet: Je weiter die institutionelle Integration der EU mit ihren Institutionen und Regierungsprinzipien fortschreitet, umso größer ist die Wahrscheinlichkeit einer gemeinsamen Identität und Kultur, erkennbar auf der Ebene des einzelnen Bürgers und vermutlich nationale Identitäten ersetzend oder zumindest relativierend.

Diese Identitätshaltungen – europäisch, national oder regional – werden einander im Allgemeinen gegenübergestellt und führen zu einer erhitzten Debatte in öffentlichen und wissenschaftlichen Kreisen. Alternativ werden nationale oder transnationale Wege eingeschlagen, und es wird gefragt, ob das eine über das andere dominiert oder es einen linearen Übergang vom einen zum anderen gibt. Doch derartige Formulierungen spalten Identitäten unnötig. Untersuchungen zeigen, dass durchaus unterschiedliche Identitätshaltungen existieren, die sich jedoch nicht notwendigerweise alternativ gegenüberstehen oder einander ersetzen. Vielmehr wird die eine durch die andere gedeutet und im Veränderungsprozess neu definiert. Mit anderen Worten: Transnationale und nationale Identitäten sollten als etwas gesehen werden, das sich gegenseitig formt und neue Identitätshaltungen sowie Gewohnheiten erzeugt.

In den Schulen wird gelehrt, Europa sei eine eher unbestimmte Idee, mit zufälligen Grenzen und nicht zwingend durch die Europäische Union abgegrenzt. Seine Identität bestehe aus einer losen Ansammlung bürgerlicher Ideale wie Demokratie, Fortschritt, Gleichheit und Menschenrechte. Damit repräsentiere Europa die „moderne Nor-

mativität“ (oder „transnationale Normativität“). Und seine Identität sei nicht ausschließend. Hinsichtlich dieser Definition gibt es quer durch die europäischen Schulbücher eine große Übereinstimmung.

Europa als Normativität meint einen anderen Weg, Identität in einen Begriff zu fassen, als wir dies normalerweise annehmen. Denn anders als bei nationalen Kategorien von Identität findet Europa seine Legitimität nicht primär in seiner tief verwurzelten Geschichte oder in seinen historischen Kulturen und Territorien. Dieses neue Europa ist zukunfts- und nicht vergangenheitsorientiert. Ohne Zweifel glorifizieren Geschichtsbücher die römischen, christlichen und sogar griechischen Ursprünge Europas, aber diese werden immer weniger unter nationalen Aspekten behandelt und immer mehr hinsichtlich universalistischer Axiome. Entsprechend werden die universalistischen Grundsätze hervorgehoben, die Europa zugeschrieben werden, unabhängig von der Tatsache, dass die gleichen Grundsätze die Basis der konfliktreichen und kriegsgeschüttelten Vergangenheit Europas waren. In neueren Schulbüchern erscheint daher Europa als eine weitaus friedlichere Region, als die Geschichte lehrt. Aus historischer Sicht wurde Europa mehr durch Konflikte und Teilungen geprägt als durch Konsens und Frieden; doch was nun, in Lehrbüchern, Europa zusammenhält, ist eine Reihe bürgerlicher Ideale, universalistischer Glaubenssätze und Prinzipien.

Das Problem mit solchen Formulierungen von Identität ist aber, dass diese universalistischen Grundsätze und Ideale nicht länger speziell Europa oder seinen Mitgliedstaaten zugeordnet werden können. Am Ende des 20. Jahrhunderts gehören Menschenrechte, Demokratie, Fortschritt und Gleichheit zur Modernität jeder Nation, selbst wenn diese sich unterschiedlich organisieren und sogar dabei scheitern, Modernität zu leben. Dies macht es unmöglich, eine territorial und kulturell gebundene Identität Europas zu bestimmen. Dieses Europa existiert nicht gegen seine „Anderen“. Höchstens beim wirtschaftlichen Wettbewerb werden Amerika und Asien zu Europas Anderen, aber sie machen nicht notwendigerweise kulturell Andere aus. Das Gleiche kann hinsichtlich des Islam gesagt werden. Gemeinsam mit Nicht-Europäern verteidigte Europa das moslemische Kosovo und Bosnien gegen den undemokratischen jugoslawischen Staat. Ebenso sollte man sich an das Bestreben der europäischen Regierungen nach den Angriffen in New York erinnern, den „Krieg gegen den Terrorismus“ von einem „Krieg gegen den Islam“ zu unterscheiden. Trotz gegenteiliger Versuche scheitert Europa dabei, sein kulturell

und symbolisch Anderes zu kreieren – richtiger- und glücklicherweise.⁴

So mangelt es dem neuen Europa an Originalität, einem Zustand des „Nationseins“, und seine Identität scheint keine Herausforderung für nationale Identitäten zu sein. Schulbücher und Lehrpläne bezeugen dies. Noch immer ist ein bedeutender Teil des Geschichtsunterrichts in Schulen der nationalen oder regionalen Geschichte gewidmet. Aber die Lehrbücher stellen Nation und Identität zunehmend in einen europäischen Kontext, und in diesem Prozess wird die Nation neu interpretiert: Wir beobachten zunehmend eine Normalisierung nationaler Kanons und Mythen sowie Geschichtsschreibungen von Nationen. Zum Beispiel werden Ahnenstämme (germanische und gallische Stämme, Normannen, Franken und Kelten) nicht in heroischen, sondern in kulturellen Begriffen beschrieben, durch Bilder eines idyllischen Dorflebens, Gastfreundschaft und künstlerische Errungenschaften. Kreuzzüge werden nicht als heilige Kriege und Eroberung dargestellt, sondern als Möglichkeiten für kulturellen Austausch und das gegenseitige Lernen unter vielfältigen Zivilisationen.

Die gleiche Normalisierung betrifft nationale Helden. Über sie wird auf sachliche Weise gesprochen, abseits von Charisma und mythischer Glorifizierung. Jeanne d'Arc oder Bismarck werden mit sentimentaler Distanz behandelt und nicht als die Personifizierung eines glorreichen französischen oder deutschen Moments beschworen, sondern als gewöhnliche historische Gestalten, von denen sich lernen lässt.

Ebenso wie die Nation werden auch regionale Identitäten neu gesehen. Es gibt diverse Beispiele in Lehrbüchern, wie regionale Besonderheiten als mögliche Identitätshaltungen innerhalb eines Europas der Regionen (z. B. Bayern, Baskenland, Katalonien, Korsika, Schottland) auftauchen. In französischen Geografie-Lehrbüchern z. B. ist zu lesen, dass die europäische Integration die Organisation des französischen Raumes verändert hat. Innerhalb dieses neuen Raumes verliert etwa

⁴ Sicherlich gibt es Versuche, symbolisch Amerika als das Andere zu definieren: bei der Bedeutung von Kultur (z. B. der Widerstand gegenüber McDonalds durch die Förderung der regionalen Küche), bei der Definition von Gerechtigkeit (z. B. die Verurteilung der Todesstrafe und der Schusswaffenregelung), bei den Vorstellungen von sozialer Gleichheit (z. B. die Rolle von Staat vs. Markt bei der Sorge für die soziale Gleichheit und den Lebensstandard). Hier kann Europa, trotz all der bestehenden Varianten in den Mitgliedstaaten, eine Sache noch immer für sich reklamieren: den Wohlfahrtsstaat und ein gewisses Verständnis des solidarisch Sozialen. Jedoch wird dies zunehmend durch den Diskurs über liberale Markttheorien untergraben, die derzeit von den meisten europäischen Regierungen bevorzugt werden.

Elsass-Lothringen seine im Rahmen der bisherigen nationalen Vorstellung manchmal infrage gestellte Existenz und wird zu einer Region im Herzen Europas: reich, dynamisch und mit ermutigenden Aussichten.⁵

Meine Analyse von Schulbüchern bezeugt auch Abweichungen bei Projektionen und Formulierungen von Identität. Während die „Idee“ von Europa in schulischen Lehrplänen und -büchern anerkannt und integriert ist, variiert ihre Aneignung hinsichtlich der Form. Abhängig von der Geschichte und der institutionellen Ausrichtung des Erziehungssystems Deutschlands erscheint Europa (und ebenso seine Regionen) in deutschen Geschichtsbüchern in der Schilderung seiner eigenen Geschichte und Identität, während die Nation verschwindet. In französischen Lehrbüchern wird die französische Nation, historisch begriffen als ein abstraktes und universalistisches Gebilde, mit Europa gleichgesetzt. Mit anderen Worten: Europa wird französisch. Die griechische Unzufriedenheit darüber, die Ursprünge Europas in die Zeit von Charlemagne und des Heiligen Römischen Reichs zu datieren, zeigt wiederum einen anderen historischen Anspruch. Nie richtig in Europa zu Hause (letztlich waren sie für das Römische Reich der „Osten“, und ihre Stadtstaaten unterschieden zwischen Bürgern und Barbaren und machten sie daher ungeeignet für einen europäischen Gründungsmythos), sind die Griechen darauf erpicht, die hellenischen Anfänge Europas hervorzuheben.

So beherbergt Europa, wie in Schulbüchern dargestellt und in Bildungskreisen verstanden, mehrere historische Geografien und vielfältige kulturelle Bezüge. Europa bietet nationale und regionale Identitäten sowie Zugehörigkeiten, jedoch nicht in einer organischen, unabhängigen Weise, wie Weiler⁶ in seinem multiplen Modell vorschlägt, weil diese multiplen Teile eher willkürlich zusammenhängen: manchmal einander bestätigend, doch häufig die Interpretation und Bedeutung des anderen neu prägend. Europa ist aber auch nicht historisch einzigartig und präzise, sodass ein zusammenhängendes, homogenes Kollektiv-Modell aufrechterhalten werden könnte.⁷ Wenn Schulbücher und Bildungsdiskurse zunehmend überlappende, auf vieles bezogene Identitäten proklamieren – woran liegt es dann, dass diese Identitäten

5 Dies ist für Frankreich bemerkenswert, da hier Regionen immer zugunsten des Zentrums schwächer sind, im Gegensatz zu Deutschland oder Spanien, wo die regionale Vielfalt aufgrund der föderalistischen Strukturen gewollt ist.

6 Vgl. J. H. H. Weiler, *The constitution of Europe*, Cambridge 1999.

7 „Fuzzy Statehood“ lautet der Titel eines Forschungsprojekts zur Europäischen Integration in Mittel- und Osteuropa. Vgl. www.bham.ac.uk/crees/statehood.

bei politischen Debatten in Vergessenheit geraten? Diese Überlegung führt zu einer zweiten Frage: der kulturellen Standortbestimmung europäischer Identität.

Wo findet europäische Identität statt?

Hinsichtlich der Bildungspolitik bietet die eher weniger strukturierte und formalisierte Art dieses Politikbereichs der EU (im Gegensatz zu Finanz-, Wirtschafts- oder Sicherheitsthemen) eine Möglichkeit für verschiedene Akteure, Initiativen außerhalb der strengen intergouvernementalen Verhandlungsstrukturen zu ergreifen. Bildung bleibt eine vorrangige Angelegenheit der Mitgliedstaaten; sie war noch bis vor kurzem von der supranationalen Politik nicht allzu sehr berührt. Mit dem Vertrag von Maastricht erhielt die Bildungspolitik ihre eigene Generaldirektion.⁸ Seitdem hat die Union verschiedene Bildungsinitiativen entwickelt. Allerdings beschränkten sich diese vielfach auf die Anerkennung von Abschlüssen, die berufsbezogene Ausbildung, Kontakte zwischen Bildungseinrichtungen sowie auf Austausch- und Sprachunterrichtsprogramme. Die Entwicklung und der Inhalt von Lehrplänen werden noch immer hartnäckig durch die Nationalstaaten überwacht, trotz der EU-Resolutionen zu „europäischen Inhalten/der europäischen Dimension“ in schulischen Lehrplänen. Wissenschaftler kritisieren, dass die Versuche der Kommission, die Bildung zu europäisieren, begrenzt bleiben und nicht wirksam sind.⁹

Dennoch gibt es auf der europäischen Ebene eine enorme Aktivität, die in ihrer Gesamtheit zur Schaffung eines *affektiven* „Europäischseins“ im Bildungsbereich beiträgt: Netzwerke und Interessengruppen, Lehrervereinigungen und -verbände, zumeist unter der Schirmherrschaft von UNESCO, Europarat und anderen inter- und transnationalen Organen. Darüber hinaus gibt es eine wachsende Zahl von beratenden Komitees, die sich aus wissenschaftlichen Experten und Technokraten zusammensetzen, welche die Regierungspolitik über verschiedene Kanäle beeinflussen. Ihre Aktivitäten werden durch europäische Netzwerke sowohl organisatorisch als auch symbolisch ausgeweitet; sie erleichtern ein Klima des „Europäisch-

8 Generaldirektion XXII für Bildung und Kultur.

9 Vgl. T. Theiler, *The European Union and the 'European Dimension' in Schools: Theory and Evidence*, in: *European Integration*, 21 (1999), S. 307–341, für eine umfassende Untersuchung der EU-Aktivitäten auf dem Gebiet der Bildung.

seins“ sowie die Förderung europäischer Bildung und Werte.

Zu den wichtigsten Aktivitäten gehören die Tätigkeiten internationaler Komitees und Organisationen, die sich an der Überarbeitung von Geschichtslehrbüchern beteiligen und umstrittene Geschichtsdarstellungen korrigieren. Verschiedene solcher Initiativen lassen sich aufzählen, zum Beispiel das gemeinsame Komitee von Deutschland, Frankreich, Polen, der Tschechischen Republik und zuletzt von Griechenland und der Türkei. Diese Komitees arbeiten daran, die Lerninhalte über die historischen Beziehungen zwischen Nachbarstaaten aufeinander abzustimmen, umstrittene Geschichtsdarstellungen zu überarbeiten und eine Annäherung zwischen „ehemaligen Feinden“ herbeizuführen. Die Vereinigung europäischer Geschichtslehrer organisiert Workshops, um die Darstellung umstrittener historischer Ereignisse und Persönlichkeiten der europäischen Geschichte zu debattieren. Das Problem von Kompromissen ist allerdings die Vermeidung von Konflikten: Bei solchen Konferenzen wurden die Wikinger von rohen Kriegeren nun zu beherzten Händlern, die weite Strecken zurücklegten. Spanische, niederländische, portugiesische und englische Geschichtslehrer kamen in Toledo zusammen und diskutierten die „kontroverse Persönlichkeit“ Philipps II. und seine Zeit – und formten sein Vermächtnis um zu einem, das eher im Fortschritt in Kunst und Literatur liegt als in der gewaltsamen Verwurzelung des Katholizismus in Europa. Dies alles sind Bemühungen, um die „einzigartigen nationalen Helden und Feinde“ zu rehabilitieren sowie ein europäisches Erbe neu zu schaffen, das nicht aus Kriegen und Konflikten besteht, sondern aus einer positiven gemeinsamen Vergangenheit.

Eine andere wirksame Form, ein affektives „Europäischsein“ zu schaffen, ist die Etablierung von europäischen Bildungsstatistiken, die sozial und politisch einen Bildungsraum umfassen. Diese Statistiken machen abstrakte Vorstellungen vom europäischen Raum „greifbar“, indem eine gemeinsame Sprache geschaffen und formale Wege des Verstehens und der Erfolgsmessung für ganz Europa standardisiert werden.¹⁰

10 Vgl. C. Shore, *Building Europa: The Cultural Politics of European Integration*, Routledge 2000.

Alle diese Versuche, bisherige Geschichtsdarstellungen zu überdenken und standardisierte, allgemeine Messverfahren zu schaffen, sind der Auftakt zu einer koordinierten Entwicklung von Unterricht und Lehrplänen sowie zu gemeinsamen Bildungszielen und -ergebnissen. Dies sind Bewegungen in Richtung dessen, was Laura Cram vielleicht zu kritisch als die Banalisierung Europas bezeichnet – ein Europa, das „Teil der alltäglichen Routine“¹¹ wird, Europa als Selbstverständlichkeit, als tägliche Realität.

Genau hier aber geschieht die gewünschte Europäisierung (die Schaffung Europas, wenn man so will) und entwickelt sich der europäische Raum: hauptsächlich außerhalb intergouvernementaler Strukturen und formaler EU-Institutionen, durch informelle institutionelle Prozesse, zumal im Erziehungs- und Bildungsbereich.

Zugegebenermaßen beruhen die hier vorgebrachten Argumente auf einer bestimmten Darstellung Europas, wie sie in Schulbüchern und Lehrplänen sowie in Bildungskreisen praktiziert wird. Diese Schilderung Europas mag als begrenzt und eingeschränkt kritisiert werden. Aber Schulbücher und Lehrpläne sind nicht als Texte selbst wichtig, sondern wegen der sozialen und politischen Debatten, Kämpfe und Orientierungen, die dahinter stehen. Schulbücher und Lehrpläne spiegeln die offiziellen und kodifizierten Sichtweisen Europas wider, doch diese sind auch zunehmend Produkte der Arbeit eines effektiven Netzwerks von Akteuren, die sich intensiv am Diskurs über Europa beteiligen. Durch ihre Aktivitäten wird die Wahrnehmung, das Bild Europas ständig anders betrachtet, revidiert und neu vermessen.

Europa ist ein strittiges und unfertiges Projekt, offen für Modifikationen und neue Entwicklungen. Doch was noch wichtiger ist: Es sollte niemals mit einer schlüssigen und einheitlichen Darstellung enden. Denn nur in dieser Art Europa (und der Art von pluraler Identität, die es ermöglicht) finden sowohl der Osten und der Westen als auch der Süden und der Norden ihren Platz und werden somit Bestandteil eines vielfältigen kulturellen Europas.

11 L. Cram, *Imagining the Union: the Case of Banal Europeanism?*, in: H. Wallace (Hrsg.), *Whose Europe: Interlocking Dimension of European Integration*, London 2001.

Michael Haller

Dr. phil., geb. 1945; Professor am Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft der Universität Leipzig, Leiter der Abteilung Journalistik.

Anschrift: Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft, Augustusplatz 9–11, 04109 Leipzig.
E-Mail: haller@uni-leipzig.de

Veröffentlichungen u. a.: (zus. mit Chr. Belz und A. Sellheim) Berufsbilder im Journalismus. Von den alten zu den neuen Medien, Konstanz 1999; (Hrsg.) Die Kultur der Medien. Untersuchungen zum Rollen- und Funktionswandel des Kulturjournalismus in der Mediengesellschaft, Münster 2002; Herausgeber mehrerer Buchreihen sowie der intern. Medien-Fachzeitschrift „Message“.

Oliver Scheytt

Dr. jur., geb. 1958; seit 1993 Beigeordneter für Bildung und Kultur der Stadt Essen und seit 1997 Präsident der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V.

Anschrift: Hollestr. 3, Gildehofcenter, 45121 Essen.
E-Mail: oliver.scheytt@gbv4.essen.de

Veröffentlichungen u. a.: Die Musikschule. Ein Beitrag zum kommunalen Verwaltungsrecht, Köln 1989; Rechtsgrundlagen der kommunalen Kulturarbeit, Köln 1994; Was bleibt? – Kulturpolitik in persönlicher Bilanz, Essen 2001.

Max Fuchs

Dr. phil., geb. 1948; Direktor der Akademie Remscheid; Honorarprofessor für Kulturarbeit an der Universität Essen; Vorsitzender der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung und des Deutschen Kulturrates.

Anschrift: Akademie Remscheid, Küppelstein 34, 42857 Remscheid.
E-Mail: fuchs@akademieremscheid.de

Veröffentlichungen u. a.: Kulturpolitik als gesellschaftliche Aufgabe. Eine Einführung in Theorie, Geschichte, Praxis, Wiesbaden 1998; Mensch und Kultur. Zu den anthropologischen Grundlagen von Kulturarbeit und Kulturpolitik, Wiesbaden 1999; Persönlichkeit und Subjektivität. Historische und systematische Studien zu ihrer Genese, Opladen 2001.

Michael Opielka

Dr. rer. soc., Dipl.-Päd., geb. 1956; Professor für Sozialpolitik an der Fachhochschule Jena; Geschäftsführer des Instituts für Sozialökologie in Königswinter; 1997–2000 Rektor der Alanus Hochschule Alfter, der ersten (seit 2002) staatlich anerkannten privaten Kunsthochschule in Deutschland.

Anschrift: ISÖ, Pützburger 21, 53639 Königswinter.
E-Mail: michael.opielka@sozialkunst.de

Veröffentlichungen u. a.: (Hrsg. zus. mit Ilona Ostner) Umbau des Sozialstaats, Essen 1987; Gemeinschaft in Gesellschaft, Bonn 1997; (zus. mit Christian Leipert) Erziehungsgehalt 2000, Bonn 1998; Religiöse und zivilreligiöse Begründungen der Sozialpolitik, in: Manfred Brocker u. a. (Hrsg.), Politik und Religion in Staat, Zivilge-

sellschaft und den internationalen Beziehungen, Wiesbaden 2003 (i. E.).

Tobias J. Knoblich

M. A., geb. 1971; Vorstand der Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren und Geschäftsführer der Landesarbeitsgemeinschaft (LAG) Soziokultur Sachsen e. V.; Dozent im Studiengang Kulturmanagement an der Sächsischen Verwaltungs- und Wirtschaftsakademie.

Anschrift: LAG Soziokultur Sachsen, Landesgeschäftsstelle, Stauffenbergallee 5 b, 01099 Dresden.
E-Mail: lag_soziio_dd@t-online.de

Veröffentlichungen u. a.: Interkulturalität in der Soziokultur, in: Jahrbuch für Kulturpolitik 2002, Essen 2003; Soziokultur, in: Gerd Koch/Marianne Streisand (Hrsg.), Wörterbuch der Theaterpädagogik, Berlin – Milow 2003; Soziokultur – Im Osten ein erfolgreiches Konzept?, in: Kulturinitiative '89 (Hrsg.), Kulturation. Online-Journal für Kultur, Wissenschaft und Politik, Nr. 1, Berlin 2003.

Yasemin Soysal

B. A., PhD, Professorin für Soziologie an der Universität von Essex; Fakultätsmitglied am Zentrum für Europäische Studien und am Zentrum für internationale Angelegenheiten an der Harvard Universität.

Anschrift: University of Essex, Wivenhoe Park, GB-Colchester C 04 3SQ. E-Mail: soysal@essex.ac.uk

Veröffentlichungen u. a.: Changing Boundaries of Participation in European Public Spheres: Reflections on Citizenship and Civil Society, in: European Citizenship: National Legacies and Transnational Projects, hrsg. von Klaus Eder und Bernhard Giesen, Oxford 2001; Citizenship and Identity: Living in Diasporas in Postwar Europe, in: Ethnic and Racial Studies, 23 (2000) 1.

Nächste Ausgabe

Ulf Engel/Robert Kappel

Deutsche Entwicklungskooperation gestalten

Alexandra Caspari/Paul Kevenhörster/Reinhard Stockmann

Das Schweigen des Parlaments

Die vergessene Frage der Nachhaltigkeit deutscher Entwicklungszusammenarbeit

Tobias Debiel

Staatsversagen, Gewaltstrukturen und blockierte Entwicklung: Haben Krisenländer noch eine Chance?

Harald Schumann

Die wahren Globalisierungsgegner oder: Die politische Ökonomie des Terrorismus

Ludgera Klemp

Frauen fordern ihre Rechte als Indígenas und Staatsbürgerinnen

Die Ombudsstelle für Indígena-Frauen in Guatemala

Michael Haller *Essay*

Politisierung des Kulturellen?

Zum Funktionswandel des Kulturjournalismus in der Mediengesellschaft

Aus Politik und Zeitgeschichte, B 12/2003, S. 3–5

■ Seit Beginn der neunziger Jahre hat sich das Feuilleton der meinungsführenden Presse dramatisch verändert: Aus der um Kulturpolitik und Kulturkritik zentrierten Thematik wurde ein Ressort für die Grundwertediskussion. Annähernd jedes Thema, dem die Feuilletonisten gesellschaftspolitische Relevanz zusprechen, wird im Feuilleton abgehandelt, mitunter kontrovers zur politischen Linie des Hauses. Dieser für das Nachkriegsdeutschland neue Trend hat seinen Vorläufer im Feuilletonjournalismus des 19. Jahrhunderts, als „unter dem Strich“ und kaum bemerkt von der Staatszensur politisiert wurde. Doch im Unterschied zu früheren Zeiten geht es heute nicht um Sozialkritik und den Entwurf von Utopien, sondern um gesellschaftliche Selbstverständigung: Die sich über ihre Medien selbst steuernde Zivilgesellschaft muss den gesellschaftlichen Wertekonsens täglich aufs Neue erzeugen und sichern. Dies genau ist die aktuelle Aufgabe der vom Feuilleton betriebenen Kulturkritik. Sie hat die klassische Option der Kulturpolitik abgelöst.

Oliver Scheytt

Künste und kulturelle Bildung als Kraftfelder der Kulturpolitik

Aus Politik und Zeitgeschichte, B 12/2003, S. 6–14

■ Kulturpolitik muss Position beziehen, denn erst wenn Positionen und Ziele geklärt sind, können wir uns orientieren. Kulturpolitik muss die (neuen) Inhalte und Produktionsweisen der Künste und kulturellen Bildung reflektieren. Dies ist für die Begründung ihres öffentlichen Auftrages konstitutiv. Der öffentliche Auftrag muss für jeden Kulturbereich gesondert herausgearbeitet werden. Kulturpolitik folgt dem Leitbild des „aktivierenden Staates“, setzt auf bürgerschaftliches Engagement und Verantwortungspartnerschaft auch mit der Wirtschaft. Der öffentliche Auftrag von Kulturpolitik ist in diesen Zusammenhang eingebettet, kann jedoch von der Bürgergesellschaft allein nicht gewährleistet werden. Die kulturelle Grundversorgung ist durch Staat und Kommunen zu garantieren. Plädiert wird für eine kulturpolitische Offensive, die – von „Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik“ grundlegend begründet – die Kraftfelder „Kunst“ und „kulturelle Bildung“ stärkt.

Max Fuchs

Kulturpolitik in Zeiten der Globalisierung

Aus Politik und Zeitgeschichte, B 12/2003, S. 15–20

■ Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik muss sich aktuell nicht nur mit der Frage auseinandersetzen, welche Folgen die Globalisierung für die Kultur hat. Sie muss auch darüber nachdenken, welche Gestaltungsmöglichkeiten sich national und international ergeben. Neben der nach wie vor notwendigen öffentlichen Kulturförderung scheint daher eine internationale Initiative aussichtsreich zu sein, welche die Entwicklung leistungsfähiger nationaler Kulturwirtschaften fördert und unterstützt. Allerdings ist es notwendig, dass mehr als bisher über die individuellen und gesellschaftlichen Wirkungen kultureller Angebote nachgedacht wird.

Michael Opielka

Kunst und Kultur im Wohlfahrtsstaat

Aus Politik und Zeitgeschichte, B 12/2003, S. 21–27

■ Die Begründung von Staatsgeldern für Kunst und Kultur ist bislang theoretisch wenig geklärt. Dabei existieren zwei Denkfiguren, die entschiedener und mit Erfolg auf die Begründung von Kulturpolitik angewendet werden könnten: das Verhältnis von öffentlichen und privaten Gütern einerseits, von investiven und konsumtiven (Staats-)Ausgaben andererseits. Beide Verhältnisbestimmungen sind in der gegenwärtigen kulturpolitischen Diskussion im Fluss. Werden sie genauer untersucht, dann wird nicht nur die Ästhetisierung unserer Wirklichkeit, sondern auch die wohlfahrtsstaatliche Bestimmung von Kunst und Kultur deutlich. Letztere ist nicht unproblematisch, und deshalb soll ein Weg skizziert werden, der den Wohlfahrtsstaat als Kulturstaat in die Verantwortung nimmt und zugleich einen Beitrag zur Entstaatlichung leistet, um beides zu realisieren: die Individualität der Kunst und die Gemeinschaftsbildung der Kultur.

Tobias J. Knoblich

Soziokultur in Ostdeutschland

Aus Politik und Zeitgeschichte, B 12/2003, S. 28–34

■ Die Entwicklung der kulturellen Infrastruktur in Ostdeutschland seit 1990 wird vor allem durch die Forderung nach Substanzerhalt bestimmt. Darin kommt eine gleichsam überzeitliche Gültigkeit von Kultureinrichtungen und Wirkungsabsichten zum Ausdruck, die u. a. die Frage provoziert, wie die Entwicklung bürgernahe Kulturpraxis gelingen konnte. Auf diesem Gebiet begegneten sich nach der Wende Einrichtungen und Akteure aus Ost und West, die zunächst schwer vergleichbar schienen und sich dennoch aufeinander bezogen. Am Beispiel der Etablierung der Soziokultur in Ostdeutschland kann gezeigt werden, dass die kulturelle Wiedervereinigung Deutschlands eine starke Hinwendung zu kleinteiliger Kulturarbeit erfordert. Die Rede von der ungeteilt geliebten Kulturnation verdeckt häufig den tatsächlichen Bedarf an Unterstützung und stellt die stillen Revolutionen der Annäherung und Umdeutung in vielen soziokulturellen Aktivitäten in den Schatten. Soziokultur Ost als Klammer „gewendeter“ Einrichtungen und neuer Initiativen kann insofern als Erfolgsgeschichte beschrieben werden, die wesentlich von der ostdeutschen Mentalität mitgetragen wird.

Yasemin Soysal

Kulturelle Standortbestimmung Europas

Aus Politik und Zeitgeschichte, B 12/2003, S. 35–38

■ Damit Europa zusammenwächst, zu einer eigenen Identität findet – die auch aus einer Vielzahl von Identitäten bestehen kann –, bedarf es eines intensiven Austauschs zwischen den europäischen Nationalstaaten vor allem im Bildungsbereich. Weniger in einer gemeinsamen Wirtschafts- oder Finanzpolitik, sondern in der gewollten Pluralität des kulturellen Selbstverständnisses kann so etwas wie ein affektives „Europäischsein“ geschaffen werden. Dementsprechende Aktivitäten, etwa bei den Diskussionen über Inhalte von Schulgeschichtsbüchern, werden vorgestellt. ■