

Kultur — Politik — Wirtschaft

Eine Studie zu Problemen und Perspektiven der Kulturförderung

von

Peter Wicke (Humboldt-Universität, Berlin)

*Freiheit der Kunst
heißt nicht nur
Freiheit vom Staat,
sondern zugleich
Freiheit durch den Staat.*
Hilmar Hoffman

1. Brüche und Umbrüche

Sparzwänge beherrschen in wachsendem Maße die öffentliche Diskussion auf allen Politikfeldern und machen auch vor der Kultur nicht halt. Der gesellschaftliche Strukturwandel im Gefolge globaler wirtschaftlicher und technologischer Umbruchsprozesse, der Überwindung der Nachkriegsordnung aus einander feindlich gegenüberstehenden Machtblöcken, der voranschreitenden Integration des europäischen Wirtschaftsraumes und nicht zuletzt als Resultat der deutschen Wiedervereinigung hat alle gesellschaftlichen Bereiche erfaßt und geht sichtlich tiefer als bislang zugestanden. Vor dem Hintergrund deutlich enger werdender öffentlicher Haushalte ist es um die finanziellen Perspektiven der Kultur schlecht bestellt. Die kameralistisch verwalteten Etats bieten kaum noch Spielräume, immer spürbarer beginnt der Rotstift zu regieren. Der Kulturetat in den Haushalten der Länder und Kommunen steht häufig zuerst zur Disposition, geht es um die Suche nach einsparfähigen Mitteln.

Andererseits hat sich der Stellenwert von Kultur in den letzten beiden Jahrzehnten deutlich erhöht, ablesbar an der gewachsenen Rolle kulturpolitischer Themenstellungen in der Kommunal- und Landespolitik, an den in diesem Zeitraum kontinuierlich und im Vergleich zu den Gesamtausgaben der öffentlichen Hand überproportional gestiegenen Kulturetats. Die öffentlichen Ausgaben von Bund, Ländern und Gemeinden stiegen zwischen 1974 und 1980 um 66,7 Prozent, die Kulturausgaben im gleichen Zeitraum um 97,5 Prozent. Dieser Trend setzte sich bis 1990 fort. Von 1980 bis 1985 betrug der Anstieg der Gesamtausgaben 22,3 Prozent, der der Kulturausgaben 26,9 Prozent. Im Zeitraum 1985 bis 1990 stiegen die Ausgaben der öffentlichen Hand insgesamt um 26,2 Prozent, die der Kulturhaushalte noch einmal um 35,9 Prozent.¹

Dieser Bedeutungszuwachs korrespondiert mit einer Ausweitung des Kulturangebots in öffentlicher und freier Trägerschaft ebenso wie sich das Feld der kommerziellen Kulturproduzenten immens vergrößert hat. Kultur »boomt« wie nie zuvor, so daß die Schere zwischen den Ansprüchen an die öffentlichen Haushalte und deren Finanzierungsmöglichkeiten immer weiter aufgeht. Soll diese Entwicklung nicht zur Substanzgefährdung werden oder gar zu Substanzverlusten führen, dann ist eine kritische Bestandsaufnahme der öffentlichen Kulturförderung dringend geboten. Staatliche bzw. kommunale Kulturpolitik muß in ihren

Grundansätzen neu überdacht werden. Die Situation zwingt nicht nur dazu, Finanzierungsmodalitäten zu hinterfragen, sondern sie verlangt nach grundlegenden Neuorientierungen.

Geboten ist ein Überdenken kulturpolitischer Grundpositionen nicht zuletzt auch angesichts der Veränderungen innerhalb des Kulturprozesses selbst. Kulturelle Aktivitäten haben sich deutlich ausdifferenziert. Die ehemals starren Grenzen zwischen Hoch- und Breitenkultur, zwischen Soziokultur und Repräsentationskultur, zwischen Bildungs- und Erlebniskultur, zwischen kommerziellen und öffentlich geförderten Kulturformen verwischen sich immer stärker. Neben den traditionellen zentralen Kultureinrichtungen (Theater, Opernhäuser, Konzertsäle etc.) und kommerziell produzierenden Kulturinstitutionen (Medien, Veranstaltungsagenturen und -produzenten etc.) haben dezentrale Kulturstätten im Wohnumfeld deutlich an Bedeutung gewonnen. Mit ihnen sind neue, in der Regel privatwirtschaftliche Betriebsformen im Kulturbereich aufgetaucht (z.B. GmbH in kommunaler Trägerschaft), die Kultur nicht nur anders, sondern auch eine andere Kultur organisieren. Die kulturelle Praxis von freien Initiativen, Gruppen und neuen sozialen Bewegungen hat dem Kulturbetrieb neuartige Akteure beschert. Schichten- und lebensstilspezifische Milieus mit mehr oder weniger prägnant voneinander unterschiedenen kulturellen Aktivitätsprofilen sind an die Stelle relativ stabiler sozial determinierter Kulturmuster getreten. Eigenaktivität, Partizipation und Rezeption gehen zunehmend ineinander über. Das Publikum kultureller Veranstaltungen ist nicht nur erheblich unheimlicher als früher, seine Ansprüche zeugen von einem radikal gewandelten Stellenwert des Kulturellen in der Lebensweise. In der entstandenen Pluralität und Diversivität von Lebensstilen fungiert Kultur als ein entscheidender Differenzierungsfaktor. Das kulturelle Aktivitätsspektrum ist damit insgesamt breiter, vielfältiger, dynamischer und wesentlich flexibler geworden.

Abgesehen einmal von den angesprochenen drastisch veränderten insbesondere finanziellen Rahmenbedingungen, greifen die auf »Kulturversorgung« abgestellten Konzeptionsansätze der Vergangenheit — gebündelt in dem Inklusionspostulat »Kultur für alle« sowie dem Partizipationspostulat »Soziokultur« — in dieser entstandenen komplexen kulturellen Wirklichkeit nur noch sehr bedingt. Vor allem aber sind sie in einer beispiellosen wirtschaftlichen Prosperitätsphase formuliert worden, in der von ganz anderen Rahmenbedingungen als in der heutigen Bundesrepublik ausgegangen werden konnte. Kulturpolitik muß deshalb danach befragt werden, ob die gesellschaftlichen Wirkungen ihren Ambitionen tatsächlich noch entsprechen, ob die von ihr in Gang gesetzten Fördermechanismen das noch leisten können, was sie leisten müßten. Der sich drastisch verengende finanzielle Spielraum der Kommunen läßt gar keine andere Alternative mehr. Sparen durch bloße Kürzung von Haushaltstiteln, ohne sich mit neuen Konzepten auf sich verändernde Bedingungen einzustellen, ist nicht Politik, sondern Politikersatz.

Die Frage nach Problemen und Perspektiven der öffentlichen Kulturförderung steht vor einem brisanten gesellschaftspolitischen Hintergrund, der aus der Tatsache resultiert, daß das zur Erwerbsarbeit zur Verfügung stehende Arbeitsvolumen sich permanent verringert, in der deutschen Industrie innerhalb der letzten zwanzig Jahre schon um 40,8 Prozent gesunken ist² und im Zuge immer neuer Rationalisierungsmaßnahmen weiter abnimmt. Die klassischen Dienstleistungssektoren fangen diese Entwicklung schon lange nicht mehr auf. Arbeitslosigkeit, Arbeitszeitverkürzung, Flexibilisierung von Arbeitszeit und Teilzeitarbeit unterminieren nicht nur einen wesentlichen Bezugspunkt der sozialen Verortung in Gesellschaft, sondern sie haben eine massive Zunahme der im ökonomischen Produktionsprozeß eingesparten und freigesetzten Zeit zur Folge, die damit individuellen Aneignungsformen offensteht. Diese vollziehen sich hauptsächlich über kulturelle Aktivitäten, der Umgang mit den Medien eingeschlossen, so daß sich die gesellschaftspolitische Bedeutung des Kulturbereichs weiter erhöht. Kulturpolitik steht hier vor wachsenden Herausforderungen, die eine Auseinandersetzung mit ihren Prämissen zwingend machen.

Soll die Förderung von Kultur als eine öffentliche Aufgabe erhalten bleiben, dann gilt es, über deren Formen, ihre Finanzierbarkeit und vor allem ihre Inhalte neu nachzudenken. Die nachfolgenden Überlegungen verstehen sich deshalb als Anregung und Anstoß zu einer notwendig gewordenen Diskussion. Daß sie von einem für die Thematisierung kulturpolitischer Grundsatzfragen eher ungewöhnlichen Standpunkt aus formuliert sind, aus der Beschäftigung mit Jugendkultur und populären Musikformen resultieren, sei nicht verschwiegen. Doch oftmals ist es gerade ein radikaler Wechsel der Perspektive, der selbst vertraute Sachverhalte in neuem Licht erscheinen läßt.

2. Kultur

Über die immer komplizierter werdende Frage nach dem »Woher« der finanziellen Mittel für die Kulturförderung scheint die Frage nach dem »Wofür« zunehmend in den Hintergrund, mancherorts sogar in Vergessenheit zu geraten. Auf den programmatischen Überschwang in den kulturpolitischen Diskussionen der siebziger Jahre folgte in den achtziger Jahren die »Stunde der Macher«: »Kulturpolitik wird heute nicht mehr begründet, sondern gemacht.«³ Die den öffentlichen Diskurs dominierende Feststellung, daß Kultur wichtig sei, steht für einen Konsens, der nicht viel mehr als den kleinsten gemeinsamen Nenner in einer sich ausdifferenzierenden kulturellen Wirklichkeit verkörpert und damit verdeckt, daß die Vorstellungen davon, was denn »Kultur« ist, nicht nur höchst unterschiedlich sind, sondern sich erheblich pluralisiert haben. Mit Denkschemata wie »Hochkultur«, »Alltagskultur« »kommerzieller Kultur« und »Soziokultur« ist die vielschichtige kulturelle Wirklichkeit in der Bundesrepublik der neunziger Jahre nicht mehr zu fassen. Implizit oder explizit in Förderstrategien eingeschriebene Vorstellungen nach diesen Rastern entfalten, wenn auch unbeabsichtigt, eine normative Wirkung, die das Subsidiaritätsprinzip kontraproduktiv unterläuft. Als einer der letzten Freiräume kommunaler Selbstverwaltung steht die Kulturarbeit in einem Spannungsfeld divergierender Kulturauffassungen, die die Zielbestimmung öffentlicher Kulturförderung immer diffuser haben werden lassen. Unter der Hand beginnen verkürzte Instrumentalisierungsstrategien wie Kultur als »Standortfaktor« oder als »Präventivstrategie«, etwa zur Sucht- und Gewaltprävention im Jugendalter, in den härter werdenden Verteilungskämpfen um öffentliche Mittel allmählich Dominanz zu erhalten.

Insofern muß die Selbstvergewisserung, was eigentlich gemeint ist, wenn von Kultur gesprochen wird, notwendiger Ausgangspunkt eines jeden Nachdenkens über Kultur als Politikfeld sein. Dabei geht es in einem solchen Kontext nicht um Definitionskohärenz einer allgemein zu setzenden Begrifflichkeit, denn das Ausdifferenzieren des Kulturprozesses entlang unterschiedlicher und durchaus auch gegensätzlicher Kulturauffassungen gehört zur Sache selbst und gibt eben diesem Prozeß seine Dynamik. Ebenso wenig zielt das auf die programmatischen Leitlinien dieses Politikfelds, sondern es geht vielmehr um die ganz grundsätzliche Frage nach der *kulturellen Bedingtheit* des Gemeinwesens, denn aus dieser leitet sich die Notwendigkeit öffentlicher Kulturförderung ab.

Die Etatisierung von Kultur in speziellen Haushaltstiteln, ihre Administration in besonderen Verwaltungen und ihre Etablierung als ein relativ eigenständiges Politikfeld haben nicht nur eine in ihren quantitativen Dimensionen beachtliche und insgesamt durchaus leistungsfähige kulturelle Infrastruktur hervorgebracht, sondern auch der Auffassung Vorschub geleistet, daß Kultur ein von den gesellschaftlichen Lebensprozessen abgehobener, separat zu verwaltender gesellschaftlicher Bereich zur Veredelung des Menschen sei, dessen Ausgestaltung sich nach den disponiblen finanziellen Mitteln zu richten habe. Doch Kultur ist nicht veredelnde Zutat menschlicher Tätigkeit, sondern die Basis derselben. Alle Lebensprozesse in Gesellschaft sind von Kultur durchdrungen. Sie vollziehen sich über Sinnbestimmungen und Wertorientierungen, die, oft über viele Vermittlungsglieder hinweg, das individuelle Handeln leiten und in ihrer Gesamtheit die Kultur einer Gesellschaft ausmachen. Alles, was der Begriff »Kultur«

umgangssprachlich bezeichnet, ist nur eine je besondere Existenzform dieser in Gesellschaft wirkenden Sinnkonstruktionen und Grundwerte. In dieser Existenzform sind sie auf ein relativ eigenständiges gesellschaftliches Handlungsfeld projiziert, auf dem sie zu Bewußtsein gebracht und aktiver Auseinandersetzung zugänglich gemacht werden können. Hier erfolgt die individuelle Auseinandersetzung mit Sinn-Vorgaben und Sinn-Angeboten, werden Modelle von Wirklichkeitsbewältigung und Lebensstilentwürfe spielerisch erprobt, neue Werte in den sich wandelnden Lebensbedingungen erkundet. Aus den dabei akkumulierten sinnlichen, geistigen und sozialen Erlebnissen beziehen die Individuen ihre Lebensperspektive, bestätigen diese, bauen sie aus oder erneuern sie. Die Resultante aller individuellen Lebensperspektiven aber ist nichts anderes als die Entwicklungsperspektive einer Gesellschaft. Mit anderen Worten: Kultur ist eine Art soziales Laboratorium, in dem neue Weisen zu leben, neue Sinngewebungen, Wert- und Handlungsorientierungen im Hier und Jetzt einer erlebnisorientierten und gegenwartsbezogenen Wahrnehmungsform erkundet werden. In diesem Laboratorium erfolgt die Anpassung einer Gesellschaft an ihre Zukunft.

Dies gilt auch in dem ganz spezifischen Sinn, daß der demokratische Prozeß, über den die praktische Gestaltung der Zukunft von Gesellschaft erfolgt, in Kultur eine seiner wichtigsten Grundlagen besitzt. Demokratie und Teilhabe am demokratischen Prozeß sind nur möglich vor dem Hintergrund eines gemeinsamen Sinn- und Wertehorizontes, der die Individuen als Angehörige eines Gemeinwesens aufeinander bezieht. Und dieser Aspekt gewinnt in dem Maße an Bedeutung, wie in modernen Gesellschaften ein spontan erfahrbare Aufeinanderbezug der Individuen in den praktischen Prozessen der wirtschaftlichen und materiellen Reproduktion ihrer Lebensgrundlagen an Transparenz und Durchschaubarkeit verliert oder durch Ausgliederung aus dem Arbeitsprozeß nicht mehr stattfindet. Kann sich dieser Aufeinanderbezug über das kulturelle System nicht vermitteln, weil es ihm an Kapazität fehlt, um die sich ausdifferenzierenden Wert- und Sinn-Ansprüche zur Geltung zu bringen und so in einen Zusammenhang zu setzen, regrediert er auf spontan erfahrbare Bezugsrahmen nationalistischen oder ethnischen Charakters mit hinreichend bekannten Folgen. Vor allem aber zerfällt damit die Grundlage, von der aus das demokratische Ringen um die Gestaltung von Gesellschaft Sinn macht und aus der es ganz maßgeblich seine Motivation bezieht; denn dann wird das Gemeinwesen zu einer leeren pragmatischen Konstruktion, die mit den individuellen Lebensperspektiven jedes einzelnen entweder gar nicht mehr oder nur noch formal verbunden ist. »Politikverdrossenheit« hat ist der Begriff, unter dem das öffentlich verhandelt wird. Je weniger soziale Prozesse und Erfahrungen durch die Perspektive eines in stabilen sozialen Gruppierungen tradierten oder aber in den Arbeitsprozessen hergestellten kollektiven Zusammenhangs interpretiert und verarbeitet und in den sozialen Makrozusammenhang vermittelt werden können, um so stärker verschiebt sich diese Transformation auf kulturelle Aktivitäten.

Das soziale System Kultur ist in seiner vielgestaltig in sich gegliederten Ganzheit somit ein Sozialisierungsfaktor von herausragender und kaum zu überschätzender Bedeutung, der eine unersetzbare soziale Reproduktionsfunktion in so hochgradig ausdifferenzierten Gesellschaften wie die der Bundesrepublik erfüllt. Als das aber bildet sich Kultur weder in der Verwaltungslogik des Subsidiaritätsprinzips und schon gar nicht in einem ressortorientierten Spartendenken ab. So notwendig das eine und unvermeidbar das andere in der administrativen Umsetzung öffentlicher Kulturförderung vielleicht auch sein mag, es darf darüber nicht übersehen werden, daß es sich bei der Kultur um ein hochdifferenziertes soziales System handelt, dessen Entwicklung sich in einem Prozeß eigener Art — dem Kulturprozeß — vollzieht, der weder in einem allein von den Kräften des Marktes gesteuerten Selbstlauf funktionieren kann noch sich in verwaltungstechnische Einzelprozesse zerlegen läßt, die unbekümmert um den systemischen Charakter des Ganzen gefördert oder vernachlässigt werden könnten.

Kultur ist ein vielgliedriges Gefüge unterschiedlicher, miteinander koexistierender und

rivalisierender, dennoch aufeinander bezogener und aufeinander einwirkender *Kulturen* — jede mit ihren spezifischen Gesetzmäßigkeiten, Besonderheiten und Eigenheiten -, das als Gesamtheit begriffen, unterhalten und gefördert werden muß. Weder existiert das Staatstheater als »die« Kultur per se in einem kulturleeren Raum — und sei es auch nur durch die Tatsache, daß es sich als Alternative zu oder Auseinandersetzung mit anderen Kulturen (Medienkultur, Alltagskultur etc.) begreift — noch sind seine Besucher als kulturelle Subjekte ausschließlich Theaterbesucher. Sie agieren vielmehr immer in mehreren kulturellen Zusammenhängen gleichzeitig, so wie sich andererseits die verschiedenartigen Kulturen partiell überlagern und überschneiden, an anderen Stellen dagegen komplementär oder auch alternativ zueinander stehen — von den sozialen Dimensionen dieses komplexen Strukturgefüges ganz abgesehen. Wem es also wirklich um die Entwicklungs- und Entfaltungsbedingungen von Kultur zu tun ist, der muß die Reproduktion dieses kulturellen Gesamtsystems im Auge haben, unabhängig davon, welche Rechtsform dessen Träger besitzen (öffentlich, privat, körperschaftlich oder als gemeinnützige Vereinigung) oder welcher spezifischen Auffassung von Kultur sie sich mit ihren Aktivitäten verpflichtet fühlen. Das schließt übrigens auch die Anerkennung der prinzipiellen Veränderbarkeit dieses Gesamtsystems sowohl in seinem inneren Gefüge wie in seiner Struktur ein, statt kulturellen Fortschritt lediglich als ein unbegrenztes »Mehr« an schon Vorhandenem zu denken. So, wie die Motetten- und Choralkultur, die im 16. Jahrhundert einmal im Zentrum des Kulturbetriebes stand, inzwischen an seinen äußersten Rand gewandert ist, muß dies auch für alle gegenwärtigen Kulturformen denkbar bleiben, ohne daß solchen Entwicklungen verbissen gegenfinanziert wird.

Was das soziale System Kultur also ebenso unersetzbar wie unverzichtbar macht, ist seine Funktion als Innovations- und Produktionszusammenhang von Sinnbestimmungen, Identitätsangeboten und Grundwerten, als Generator eines strukturierten Zusammenhangs von Lebensstilentwürfen. Eben deshalb ist Kulturpolitik ein alles andere als vernachlässigbarer oder marginaler Bestandteil von Gesellschaftspolitik und Kulturförderung somit in erster Linie ein gesellschaftspolitisches Entwicklungsinstrument. Wird dieser Grundzusammenhang kurzfristigen Sparzwängen geopfert oder kurzschlüssigen Instrumentalisierungsstrategien ausgesetzt, führt das nicht nur zu kostspieligen Kompensations-, Präventions- und Anpassungsnotwendigkeiten in anderen Bereichen. Vor allem verliert Gesellschaft damit ein wesentliches Stück ihrer Innovationsfähigkeit, denn diese hat nicht nur eine ökonomisch-technologische, sondern auch eine sozial-kulturelle Komponente, wie selbst ein flüchtiger Blick etwa auf das japanische Wirtschaftsmodell beispielsweise belegen kann.

3. Politik

Der dezentrale Charakter von Kulturpolitik hat, von der Abgeschlossenheit einschlägiger Fachtagungen einmal abgesehen, auch die Auseinandersetzung mit ihr in einen überwiegend lokalen oder regionalen Bezug gestellt. Wenn überhaupt, dann wird Kulturpolitik an den je besonderen territorialen Gegebenheiten gemessen und zu den darin artikulierten kulturspezifischen Finanzierungswünschen in Beziehung gesetzt. Deutlich zu kurz kommt dabei die inhaltliche-konzeptionelle Auseinandersetzung mit den real umgesetzten Förderstrategien, die im Bezug auf die oben angesprochene integrative gesellschaftspolitische Dimensionen öffentlicher Kulturförderung zu führen wäre. Nicht, daß es an programmatischen Debatten über die Inhalte von Kulturpolitik fehlen würde, doch der kooperative Kulturförderalismus als Garant für Offenheit, Kreativität, Pluralität und Lebendigkeit von Kultur stellt dieses Politikfeld in einen örtlichen Bezug, der übergreifende gesellschaftspolitischen Wirkungen schwer faßbar macht. Konkret stellt sich die Umsetzung kulturpolitischer Programmatik als ein territorial bezogener Geldverteilungsmechanismus dar, dessen Erfolge zwar vorzeigbar, aber selbstdefiniert sind, einer sich selbst generierenden Logik folgen, die Mißerfolg ausschließt. Der Kultursoziologe Gerhard Schulze hat darauf hingewiesen, daß die meßbaren Erfolge kulturpolitischen Handelns eine selbstkonstruierte Größe sind, die für dessen tatsächliche gesellschaftspolitische

Wirksamkeit folglich gar keinen Aussagewert besitzen können: »Für Kulturpolitik, Künstler und Publikum ist Erfolg eine selbst konstruierte Größe. Jeder Beteiligte hat ein Interesse an der Selbstkonstruktion des Erfolgs; er glaubt daran um so mehr, als sich Erfolg (der im Rahmen der jeweiligen Eigenrationalität definiert ist) scheinbar überdeutlich als Publikumserfolg manifestiert.«⁴ Kulturprojekte sind notwendigerweise immer so definiert, daß sie sich selbst legitimieren. Alles andere liefe auf eine Funktionalisierung und Instrumentalisierung für Zwecksetzungen hinaus, die an dem spezifischen Potential der Kultur vorbeigehen.

Kulturpolitik als Ensemble legislativer und administrativer Maßnahmen befindet sich damit in einem unlösbaren Dilemma. Entweder sucht sie sich selbst durch letztlich kulturfremde Zwecke auf Kosten ihrer eigenen Sache zu legitimieren »(Kultur als Standortfaktor« etc.) oder aber sie folgt den selbstdefinierten Legitimationskriterien des Kulturprozesses um den Preis begrenzter Durchsetzungsfähigkeit im Kampf um die öffentlichen Finanzen und des allmählichen Verlustes kritischer Selbstreflexivität. Wohl deshalb ist die Bereitschaft zur grundsätzlichen programmatischen Auseinandersetzung jenseits unvermeidlich recht praxisferner Programmdiskussionen auf diesem Politikfeld eher zurückhaltend geworden.

Dennoch lassen sich zumindest drei Konzeptionsansätze aus der kulturpolitischen Wirklichkeit der Bundesrepublik extrapolieren, die sich historisch aufeinanderfolgend herausgebildet haben und sich heute in Varianten und Kombinationen bei den Willens- und Entscheidungsträgern der Kulturpolitik — Parteien und ihren kulturpolitischen Arbeitskreisen, Ausschüssen kommunaler Selbstverwaltungsgremien, Funktionären der großstädtischen Kulturadministrationen — überlagern. Sie spiegeln nicht die Breite der in der veröffentlichten Diskussion formulierten Ziele, Erwartungen und Forderungen an Kulturpolitik wider, wohl aber die jeweils zum Konsens gewordenen konzeptionellen Hauptlinien bei deren faktischer Umsetzung.

Der früheste dieser Konzeptionsansätze kennzeichnete die Entwicklung von der unmittelbaren Nachkriegszeit bis in die sechziger Jahre hinein und orientierte sich nach dem Subsidiaritätsprinzip auf die Verteidigung und Bestandssicherung bürgerlicher Hochkultur. Die personelle und institutionelle Sicherung zentraler Kulturstätten wie Theater, Konzertsäle und Opernbühnen, Museen und Denkmäler verband sich hier mit dem pädagogischen Ziel der Entwicklung und Verbreitung einer an diesen Kulturformen ausgerichteten kulturellen Kompetenz. Dieses kulturelle »Veredelungsmotiv« ist in den sechziger Jahren unter ein Demokratisierungspostulat geraten, das eine einflußreiche sozialdemokratische Tradition aufgriff und in der Formel von einer »Kultur für alle«⁵ gebündelt war. Im Kern bedeutete das einen kulturpolitischen Perspektivwechsel, der nicht mehr die in »Kunstwerken« vergegenständlichte Leistungsfähigkeit des kulturellen Systems zum Maßstab kulturpolitischen Handelns machte, sondern den Betreuungsbedarf vor allem strukturell benachteiligter gesellschaftlicher Gruppen (Jugendliche, Ausländer, Alte, Frauen, Behinderte, Arbeitslose etc.) in den Mittelpunkt rückte. Kulturpolitik erhielt damit eine gesellschaftspolitisch kompensatorische Funktion, die soziale Asymmetrien ausgleichen sollte, ohne daß freilich der Bezug auf die bürgerliche Hochkultur damit aufgegeben war. Unter dem Schlagwort »Neue Kulturpolitik«⁶ hat sich seit Mitte der siebziger Jahre schließlich ein Politikansatz entwickelt, der um den von Hermann Glaser 1974 in die Debatte eingebrachten Begriff »Soziokultur«⁷ zentriert ist und Kulturpolitik erstmals in einen gesamtgesellschaftlichen Begründungszusammenhang zu stellen suchte.⁸ Vor dem Hintergrund eines erweiterten, gesellschaftsbezogenen Kulturbegriffs gerieten verstärkt die kulturellen Dimensionen des Alltagslebens ins Blickfeld, aus der »Kunstwerkpolitik« wurde eine milieuspezifische Förderung kultureller Aktivitäten in den realen urbanen Lebensräumen in Form von sozio-kulturellen Einrichtungen, Kultur- und Kommunikationszentren, Kulturläden, dezentraler und sozialpädagogisch ausgerichteter Kulturarbeit, der Entwicklung von Stadtteilkultur und der Förderung »freier«, alternativer Kulturprojekte.

Alle drei Ansätze weisen Gemeinsamkeiten auf, die, ungeachtet ihrer — im vorliegenden Kontext nur angedeuteten — Unterschiede im Prinzipiellen, grundsätzliche Fragen aufwerfen. Sie verkörpern im Kern eine *angebotsorientierte* Form von Kulturpolitik. Ihnen allen ist ein *Versorgungsmotiv* immanent, wenn auch unterschiedlich begründet und mit ganz verschiedenen Realisierungsstrategien verbunden, das Kultur aus der Perspektive einer staatlichen *Dienstleistungsaufgabe* konzipiert. Folglich projizieren sie die jeweils formulierten Politikinhalte auf die entsprechenden *Ressorts* des öffentlichen Dienstes, deren Struktur und Kompetenzverteilung selbst jedoch nicht hinterfragt ist. Die unmittelbare Folge dessen ist die Verankerung aller drei Ansätze in einer ihnen vorgelagerten *Zuständigkeitsrelation*, die die Entwicklung des kulturellen Systems, den Kulturprozeß, zwangsläufig nur ausschnittshaft, nämlich nur in den Teilen, für die eine Zuständigkeit des öffentlichen Dienstes definiert ist, wahrnimmt. Seinen Niederschlag findet das in einer Konstruktion des Subsidiaritätsprinzip, das von einer prinzipiellen Verschiedenartigkeit — nicht selten durchaus wertend gemeint — der öffentlich geförderten und der kommerziellen Kulturproduktion ausgeht. Unterstellt ist, daß Kultur alimentiert werden muß, um diesem Begriff Genüge zu tun, während der kommerzielle Kulturbereich angesichts seiner konsequenten Nachfrageorientierung als selbsttragend und aus dem gleichen Grunde als kulturell fragwürdig gilt. Diese sachlich wie logisch unzulässige Kopplung der Rechtsform kultureller Träger mit den Inhalten der von ihnen initiierten und organisierten Aktivitäten — weder kann der öffentlich geförderte Kulturbereich von den realen Nachfragestrukturen absehen noch resultiert aus einer kommerziellen Organisationsform von Kulturproduktion notwendigerweise minderwertige Kultur — macht aus dem Subsidiaritätsprinzip ein selektiv gehandhabtes normatives Entwicklungsinstrument, dem stets die Zuweisung kultureller Aktivitäten an den einen oder anderen Bereich vorausgeht. Was öffentlich nicht gefördert wird, muß sich kommerziell organisieren oder findet nicht statt, was in den Zuständigkeitsbereich öffentlicher Kulturförderung fällt, wird gar nicht mehr danach befragt, ob es nicht auch selbsttragend finanzierbar wäre. Der vermeintlich in der Sache liegende Unterschied zwischen öffentlich geförderten und kommerziellen Kulturformen ist nichts anderes als das Resultat der den Fördermechanismen zugrunde liegenden Prämissen. Ob diese den Prozessen, um die es geht, tatsächlich angemessen sind, ob also das Kammerorchester nach dem Subsidiaritätsprinzip finanziert werden muß, während die Jazz-Big-Band mit genau der gleichen Musikerzahl einen kommerziellen Weg zu finden hat, steht in der Regel gar nicht erst zur Diskussion. Unter die gleichen Prämissen gestellt, müßte sich das Kammerorchester auf die gleiche Weise mit den realen Nachfragestrukturen auseinandersetzen wie die Jazz-Big-Band. Warum die Folgen nur für den einen Musikbereich, nicht aber für den anderen problematisch sein sollen, ist ebensowenig begründet wie die Kriterien, nach denen der eine sein kulturelles und künstlerisches Potential möglichst uneingeschränkt entfalten darf, der andere das offenbar aber nicht verdient. Warum die Entfaltung dieses Potentials prinzipiell nur alimentiert möglich sein soll, ist noch weniger nachvollziehbar, geht doch künstlerische Innovation immer häufiger aus der kreativen Brechung der Marktgesetze gerade jenseits und außerhalb solcher Behütungen hervor, schon weil sich Innovation kaum auf dem Boden konsensfähiger Akzeptanz von Fördergremien bewegt.

Damit soll nicht, nur aus anderer Perspektive und mit umgekehrten Vorzeichen, dem Ausspielen der verschiedenen Kulturbereiche gegeneinander erneut das Wort geredet sein, sondern nur darauf verwiesen werden, das sich die öffentliche Kulturförderung auf Grundlagen bewegt, die sie selbst erzeugt hat und die bei konsequenter Handhabung darauf hinauslaufen, immer neuen Bereichen des Kulturbetriebs einen öffentlich zu deckenden Finanzbedarf zuzuerkennen. Die Teilung des Kulturprozesses in einen defizitären, nach dem Subsidiaritätsprinzip in die Zuständigkeit der öffentlichen Kulturverwaltungen fallenden Sektor, und einen kommerziell organisierten Bereich liegt keineswegs in den Kulturformen begründet, die diesen Bereichen jeweils zugeschlagen sind, sondern sie ist das Produkt von Prämissen, die unausgesprochen den Fördermechanismen vorgelagert sind. Im Resultat entsteht daraus für Künstler und Kulturvermittler gegenüber den öffentlichen Kulturverwaltungen ein *Legitimationszwang*, der die

Durchsetzungsfähigkeit von Lobbies an die Stelle demokratisch und nachvollziehbar getroffener Sachentscheidungen treten läßt. Was als eine kulturelle Aktivität gilt, die, obwohl defizitär, förderungswürdig ist, und was als eine solche, die, weil defizitär, dann nicht stattfindet, entscheidet sich im Ergebnis von erfolgreich durchgesetzten Legitimationstrategien. Auch den skizzierten kulturpolitischen Konzeptionsansätzen lassen sich gesellschaftliche Lobbies zuordnen, die die Zuständigkeitsrelation der öffentlichen Kulturverwaltungen diskursiv verschoben und erweitert haben, von den traditionellen Hochkulturinstitutionen auf soziale Problemgruppen und von diesen auf die in den alltäglichen Lebensräumen verankerten kulturspezifischen Milieus. Abgesehen einmal von der Künstlichkeit der Trennlinie zwischen öffentlich geförderter und kommerzieller Kultur — der mit öffentlichen Geldern auf einem hohem Leistungsniveau erhaltene Orchesterapparat findet sich auf den Produkten der phonographischen Wirtschaft ebenso wieder wie die Rockband, die ihre Karriere etwa den vielfältigen Auftrittsmöglichkeiten in den sozio-kulturellen Zentren der Kommunen verdankt -, die Kultur ist auf diese Weise einem Legitimationszwang unterworfen, der enorme Kräfte bindet und Instrumentalisierungsgefahren birgt, die um so größer werden, je enger die Finanzdecke der öffentlichen Haushalte ist. Schon jetzt nimmt dies mancherorts skurrile Formen an, wenn sich etwa Blockflötengruppen damit legitimieren zu müssen glauben, daß sie auf die gewaltpräventive Wirkung des Blockflötenspiels verweisen.

Die Versorgungslogik als Konstruktionsprinzip von Kulturpolitik ist unübersehbar an ihre Grenzen geraten. Je vielfältiger das kulturelle Aktivitätsspektrum wird, um so willkürlicher erscheinen die Grenzziehungen zwischen einem als defizitär akzeptierten Kulturbetrieb und den Formen kommerzieller Kulturproduktion. Der selbsterzeugte Finanzbedarf, der angesichts der wachsenden Rolle kultureller Aktivitäten bei der individuellen Aneignung der im ökonomischen Produktionsprozeß eingesparten und freigesetzten Zeit sich auch noch permanent vergrößern müßte, stößt nicht nur an die Grenzen der öffentlichen Haushalte, sondern stünde zudem in Gefahr, bei einem (zur Zeit zwar wenig wahrscheinlichen) Fortschreiben dieser Logik, immer neue Teile des Kulturbetriebs zu alimentieren. Vor allem aber hat diese Logik jedes Nachdenken über die Effizienz der für die Kultur eingesetzten Mittel stillgestellt und den Kulturprozeß von seinen wirtschaftlichen Grundlagen entkoppelt. Der dieser Versorgungslogik zugrunde liegende *entökonomisierte* Kulturbegriff hat eine *antiökonomische* Tendenz erhalten. Gerade weil aber Kultur mit ihren sinn- und identitätsstiftenden, mit ihren wert- und perspektivsetzenden Wirkungen gesellschaftspolitisch eine so unersetzbare Rolle spielt, darf sie nicht auf das aktuell Finanzierbare reduziert, nicht zum eher zufälligen Resultat von Verteilungskämpfen um die öffentlichen Finanzen gemacht werden. Die Prämissen der öffentlichen Kulturförderung sind folglich zu überdenken, nicht um sie den an flächendeckenden Spareffekten orientierten »Buchhaltern der sozialen Arroganz« (Cornel) zum Opfer zu bringen, sondern um die Förderung von Kultur aus dem verbesonderten Status einer staatlichen Versorgungsleistung herauszuführen und als das zu profilieren, was sie ist — die Förderung einer sozial, politisch und ökonomisch unverzichtbaren menschlichen Lebensaktivität. Der gesellschaftspolitische Anspruch von Kulturpolitik muß mit einer kulturökonomischen Dimension untersetzt werden, soll er nicht in den härter werdenden Sparzwängen auf der Strecke bleiben.

4. Wirtschaft

Eines der Hauptschwächen der aktuellen kulturpolitischen Diskussion besteht in den appellativen oder moralisierenden Argumentationsmustern, auf denen sie fußt. Der Staat wird als eine Instanz angesprochenen, der für die Kultur dieses oder jenes tun »müsse«, damit das jeweils an die Wand gemalte Menetekel sich vermeiden lasse. Die Erfahrung freilich lehrt, daß »der« Staat gar nichts tun »muß«, und die Menetekel am Ende dann doch ausbleiben. Schon 1977 hat Walter Grasskamp einmal bissig, aber durchaus zutreffend festgestellt: *»Über Kulturpolitik wird meistens programmatisch geredet, Gegenentwürfe und Planspiele prägen die kulturpolitische Szene, biedere und versponnene Zukunftsvisionen werden ausgebreitet und*

lassen die kulturpolitische Diskussion zu einer Spielwiese für Programme verkommen, die bei aller Verschiedenheit doch eines gemeinsam haben: ihre Harmlosigkeit. Denn harmlos ist in der Tat jede Kulturpolitik, die aus der Kritik am Bestehenden heraus sich auf das Schmieden von Programmen kapriziert, ohne deren Durchsetzbarkeit auch nur im geringsten mitzubedenken.«⁹ Statt moralisierender Appelle braucht es Begründungszusammenhänge für Kulturförderung, die in den Grundlagen des Kulturprozesses selbst verankert sind und den notwendigen Realismus der Machbarkeit nicht gänzlich aus den Augen verlieren.

Ein gern verdrängter, gegenwärtig dafür aber um so nachdrücklicher ins Bewußtsein zurückgeholter Aspekte dieser Grundlagen sind die internen ökonomischen Zusammenhänge des Kulturprozesses selbst. Auch der Kulturbetrieb reproduziert sich zuerst einmal in wirtschaftlichen Formen, bevor er Sinnstiftung, Lusterfahrung, Identitätsvermittlung — oder was der höheren Zwecke noch sein mögen — zu realisieren vermag. Daß jede Art von Kultur damit ökonomische, betriebs- und volkswirtschaftliche Grundlagen besitzt, scheint weithin in Vergessenheit geraten zu sein. Angesichts knapper werdender Finanzen und der eingangs angesprochenen Dimensionen des gesellschaftlichen Strukturwandels gilt es jedoch die Ökonomie des Kulturprozesses selbst zum Thema zu machen. Der Angst, ein solcher Blick allein schon könne die Kultur für kulturfremde Zwecke vereinnahmen und damit in der Substanz beschädigen, ist am wirksamsten damit begegnet, daß umgekehrt nach Möglichkeiten gesucht wird, wirtschaftliche Zusammenhänge für den Kulturprozeß zu instrumentalisieren.

Daß der gesamte Kulturbetrieb sich in nachgerade anarchischen Finanzierungsbahnen vollzieht — Einnahmen und Ausgaben allenfalls projekt- und einrichtungsbezogen, nicht aber für den Gesamtprozeß bilanziert sind -, vor allem aber in seinen alimentierten Teilen durch eine Überschußfinanzierung in Gang gehalten wird, die allein schon aus strukturellen Gründen an objektive Grenzen stoßen muß, ist in der ganzen Diskussion um die Kultur paradoxerweise noch nicht einmal ansatzweise thematisiert, obwohl doch, ungern zwar, aber dennoch ständig von Geld und finanziellen Ansprüchen die Rede ist.

Richtet man den Blick auf das kulturelle Gesamtsystem, zu dem die verschiedenen Formen der bürgerlichen Hochkultur (Literatur, Theater, Oper, Konzert und bildende Kunst) ebenso gehören wie das, was unter dem Schlagwort Soziokultur firmiert, zu dem die alternativen Kulturprojekte von freien Träger gehören, die Medien- und Alltagskultur in ihren verschiedenartigen Erscheinungsformen sowie die kommerziellen Kulturformen (Kulturwirtschaft im engeren Sinne, Musik- oder Verlagsindustrie etc.), dann ist das Hauptproblem weder ein solches des Sparzwanges in den öffentlichen Haushalten noch ein solches sich zuspitzender Verteilungskämpfe, sondern es liegt vielmehr in den entstandenen wirtschaftlichen und finanziellen Reproduktionsmechanismen des Kulturprozesses. In den alten Bundesländern profitierte die öffentliche Kulturförderung vier Jahrzehnte lang von einem Wachstum des Bruttosozialprodukts, das sich erheblich schneller vollzog als die Steigerung der Lebenshaltungskosten. Die Überschüsse wurden von den Kommunen im bundesweiten Wettbewerb in den Bau von Museen und Theatern, in den Erhalt von Orchestern und Architekturdenkmälern und in die Pflege des bestehenden Kulturbetriebs gelenkt. In der DDR war die Finanzierungslogik auf entsprechend niedrigerem Niveau die gleiche, nur daß die vermeintlichen Überschüsse hier nicht erwirtschaftet, sondern politisch dekretiert waren. In beiden Fällen jedoch galt ungeachtet der Beteuerungen, daß Kultur nicht Luxus, sondern Lebensmittel sei, ein Finanzierungsmodus, der sie zum Luxusgut degradierte — finanziert aus dem, was übrigblieb. Jegliche ökonomische Erwägung in Sachen Kultur blieb demgegenüber als ein Akt der Kulturfeindlichkeit eingestuft oder wurde bewußt als wirtschaftliche Indienstnahme von Kunst und Kultur mißverstanden. Daß die Kulturschaffenden selbst sich aus naheliegenden Gründen sehr wohl auch als wirtschaftliche Subjekte begreifen und ihre ökonomischen Interessen etwa über kulturspezifische Verwertungsgesellschaften wie die GEMA oder die VG Wort auch zu behaupten und durchzusetzen wissen, verdient in diesem

Zusammenhang zumindest Erwähnung, entlarvt es doch solche entökonomisierten Vorstellungen von Kultur als das, was sie sind, nämlich weltfremd.

Ganz abgesehen einmal davon, wie wünschenswert etwa aus umweltpolitischen Gründen ein Fortschreiben der Wachstumsgeschwindigkeit des Bruttosozialprodukts in den Größenordnungen der Vergangenheit wäre oder wie real dies angesichts der inzwischen grundlegend veränderten weltwirtschaftlichen Gegebenheiten ist; ein viel gewichtigeres Argument dagegen besteht in den strukturellen Grenzen, die diese Logik hat. Ein permanentes Mehr an Überschüssen, um den linear steigenden Reproduktionsbedarf des vorhandenen Kulturbetriebs zu finanzieren — schließlich macht die Kostenlawine vor einer Institution nicht allein deshalb halt, weil sie den hehren Zielen der Kultur verpflichtet ist -, bei gleichzeitiger Realisierung aller wünschenswerten und notwendigen Erweiterungen ist ein Ding der Unmöglichkeit. Die gewiß berechtigte Forderung, erst einmal die Geldverschwendungen an anderer Stelle einzustellen — wobei je nach Blickwinkel und Perspektive dabei sicher so manches zur Diskussion stehen könnte -, statt ausgerechnet an der Kultur zu sparen, ändert am Grundproblem nicht das geringste, sondern würde es allenfalls auf der Zeitachse um ein paar weitere Jahre verschieben. So oder so muß ein überschußfinanzierter Kulturbetrieb an die Grenzen des ihn tragenden Finanzierungsmodells geraten, denn seine Reproduktionserfordernisse verzehren an einem bestimmten Punkt auch dann die Wachstumsüberschüsse, wenn von einem gleichbleibenden Wachstumszuwachs auszugehen wäre. Verschärft wird die Situation noch durch den oben angesprochene Mechanismus der Selbsterzeugung des kulturrelevanten Finanzbedarfs in der Folge der Handhabung des Subsidiaritätsprinzips, denn das führt notwendigerweise in einer sich ausdifferenzierenden kulturellen Landschaft zu immer neuen Ansprüchen.

Insofern steht hinter der gegenwärtigen Krise der öffentlichen Kulturförderung ein ganz grundsätzliches Problem, das sich vor dem Hintergrund der einheitsbedingten Sonderbelastungen sowie der augenblicklichen Rezession nur etwas vorgezogen offenbart, jedoch in seinem Kern weder auf die wirtschaftlichen Rezessionserscheinungen noch auf die Belastungen durch die Wiedervereinigung zurückgeführt und somit auch durch eine bloße Verschärfung der Verteilungskämpfe oder durch Umverlagerungen in den Haushaltsetats nicht gelöst werden kann. Die Lösung für ein ökonomisches Reproduktionsproblem besteht weder darin, daß es in ein Legitimationsproblem umgedeutet wird — so, als ginge es nur darum, hörbarer und überzeugender die Unersetzbarkeit der Kultur zu reklamieren -, noch in einer Sparlogik, die die Strukturen beläßt, wie sie sind, aber den Finanzzustrom bis zum allmählichen Erstickungstod drosselt.

Es würde sich durchaus lohnen, den Finanzierungskreisläufen innerhalb des Kulturbetriebs einmal genauer nachzugehen, nicht um mit kruder Buchhalterlogik einem derart fragilen Phänomen wie der Kultur endgültig den Garaus zu machen, sondern um den vielen Ungereimtheiten und verschenkten Möglichkeiten auf die Spur zu kommen. So vermochte schon 1986 eine Studie der Universität Bremen über die kulturelle Infrastruktur der Stadt nachzuweisen, daß die Bilanzierung des Kulturetats als Subventionen an den realen finanziellen und wirtschaftlichen Zusammenhängen vorbeigeht. Den Zahlungen an die dortigen Kulturinstitutionen in einer von Höhe von 32,5 Mio. DM standen von diesen induzierte Zahlungsströme an die Bremische Wirtschaft in Höhe von 37,2 Mio. DM gegenüber¹⁰. Das IFO-Institut für Wirtschaftsforschung errechnete für das Jahr 1984, daß die 6,12 Mrd. DM steuer- und kreditfinanzierten Ausgaben des Staates für die Kultur auf der Einnahmenseite insgesamt eine (Netto-)Übertragung des Kultursektors an den Staat von 9,6 Mrd. DM zur Folge hatten.¹¹ Nach jüngsten Berechnungen des IFO-Instituts schafft jede Million DM, die öffentlichen Kultureinrichtungen zur Verfügung gestellt wird, ein Einkommen von 1,4 Mill. DM in der Gesamtwirtschaft, sichern 100 geförderte Arbeitsplätze in Kulturbetrieben bis zu 150 Arbeitsplätze in der Gesamtwirtschaft.¹² Bei den öffentlichen Aufwendungen für die Kultur von »Subventionen« zu reden, ist daher eine erhebliche Verzerrung des tatsächlichen Sachverhalts.

Es handelt sich vielmehr um die Finanzierung von Rahmenbedingungen, die nur dann als »Subvention« erscheint, wird der Geldfluß ressortiert, in Segmente zerlegt, die auf die Einzelressorts der Verwaltung aufgeteilt sind. Rahmenbedingungen und Infrastruktur zu finanzieren, ist in jedem anderen Zusammenhang als eine völlig unstrittige Aufgabe des Staates akzeptiert. Freilich wird sie dort auch so genannt und nicht aus der Einzigartigkeit und Besonderheit der Produkte, die unter diesen Rahmenbedingungen produziert werden, abgeleitet. Daß zudem ein nicht ganz unerheblicher Teil der für Kultur aufgebrauchten Mittel von diesem Bereich direkt an das Dienstleistungsgewerbe und die Wirtschaft der betreffenden Region weitergegeben wird, und schon deshalb nicht als Subvention im eigentlichen Sinne des Wortes bilanziert werden kann, andererseits jede Kulturinstitution mit unmittelbaren wirtschaftlichen Effekten — vom Taxi- bis zum Gaststättengewerbe, um nur die offenkundigsten zu benennen — verbunden ist, verschließt sich nur dann dem Blick, wenn der Kulturprozeß von seinen wirtschaftlichen Grundlagen abgekoppelt wird. Und damit ist das wirtschaftliche Geflecht, das hinter dem Kulturprozeß steht, noch nicht einmal wirklich angedeutet. Nur einer Sichtweise, die sich in dem willkürlich gesetzten Gegensatz von »Kultur« und »Kommerz« bewegt, entziehen sich derartige Zusammenhänge. Es ist die verwaltungsbürokratische Ressortierung, die aus finanziellen und wirtschaftlichen Kreislaufbeziehungen einseitige Subventionsverhältnisse macht.

Das will mitnichten die letztendlich kulturfeindliche Diskussion um den »Standortfaktor Kultur« zu neuem Leben erwecken, denn das meint eine kurzschlüssige Instrumentalisierung für eher fragwürdige Zwecke. Am Ende zielt eine solche Diskussion noch immer auf Imagepflege und die kulturellen Bedürfnisse der zahlungsfähigen Schichten des höheren Managements, dem damit ein »Standort« für Investitionen attraktiv gemacht sein soll. Daß aber kulturelle Aktivitäten mit der ökonomische Form, die sie in warenproduzierenden Gesellschaften besitzen, in das Wirtschaftsgefüge einer Region eingebunden sind — sei es durch die Dienstleistungen etwa im graphischen und polygraphischen Gewerbe, die sie in Anspruch nehmen, sei es durch die Nachfrage nach Dienstleistungen und Konsumgütern, die sie induzieren, sei es durch das Mehrwertsteueraufkommen, das sie realisieren -, ist eine Tatsache, die zu übersehen ausgesprochen kontraproduktive Auswirkungen hat. Wirtschaftliche Erfordernisse und Notwendigkeiten lassen sich nur dann gegen solche des Kulturprozesses ausspielen, wenn man ihren in der Sache liegenden Zusammenhang zuvor durch ressortistische Bilanzverfahren oder noch so gut gemeinte Legitimationsstrategien zerrissen hat.

Der Kulturbetrieb, sofern man ihn in seiner Ganzheit betrachtet, ist zudem selbst ein lokaler Wirtschaftsfaktor von nicht unerheblichem Gewicht, mit vor- und nachgeordneten Wirtschaftseinrichtungen unterschiedlichster Art auf eine höchst komplexe Weise verflochten. Bezeichnend freilich ist, daß zu dieser Seite des Kulturprozesses, die häufig unter dem Schlagwort »Umwegrentabilität« firmiert, selbst elementare statistische Angaben kaum zu erhalten sind.¹³ So errechnete das IFO-Institut für Wirtschaftsforschung ein jährliches Anlageinvestitionsvolumen von 8 Mrd. DM im Kulturbereich und einen hier geleisteten Beitrag von 50 Mrd. DM zum Inlandeinkommen bei einer Gesamtzahl von rund 800 000 Arbeitsplätzen.¹⁴ In seiner wirtschaftlichen Potenz ist der Kultursektor in der Bundesrepublik damit beispielsweise der Energiewirtschaft oder dem Ernährungsgewerbe vergleichbar, die in den letzten Jahren ein ähnliches wirtschaftliches Ergebnis erzielten.

Gänzlich verdrängt ist mit jenem entökonomisierten Kulturbegriff, der die kulturpolitische Diskussion beherrscht, auch die Tatsache, daß nicht nur Opernhäuser, Orchester und Theater sondern ebenso Verlage, Tonträgerfirmen, Video-, Film- und Fernsehproduktionsfirmen, die Medien, Agenturen, Diskotheken und anderes mehr — also Unternehmen von einer zum Teil beträchtlichen wirtschaftlichen Potenz — zu den kulturproduzierenden Einrichtungen gehören. Für 1988 etwa wurde für die Bundesrepublik ein Gesamtvolumen von 175 bis 185 Mrd. DM an kulturell relevanten Ausgaben geschätzt, zusammengesetzt zu 90% aus den Ausgaben privater

kulturwirtschaftlicher Unternehmen (Kultur- und Medienwirtschaft, Buchverlage, Tonträgerfirmen, Kunsthandel, etc.), zu knapp 10% aus den Ausgaben im öffentlichen Kultur- und Medienbereich (Theater, Orchester, Opernhäuser, Museen, öffentlich-rechtliche Medien) und zu 0,2% aus den Ausgaben privater Sponsoren.¹⁵ Um das mit wenigstens zwei Angaben — aufgrund der Verfügbarkeit entsprechenden Zahlenmaterials aus dem Bereich Musik — zu untersetzen: Die Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA) bilanzierte für das Geschäftsjahr 1992 Gesamteinnahmen aus den Aufführungs- und Vervielfältigungsrechten ihrer Mitglieder von 1.137,5 Mio. DM¹⁶, der Bundesverband der Phonographischen Wirtschaft (BPW) für den gleichen Zeitraum ein Gesamtumsatzvolumen von rund 5 Mrd. DM¹⁷.

Dahinter steht nicht zuletzt auch ein Arbeitsmarktsektor von durchaus beachtlicher Größe, wie die vereinzelt Untersuchungen ausweisen, die hierzu vorliegen — etwa die 1985 von der *Stiftung für ökonomische Untersuchungen* in Holland erstellte Analyse des »Kunstarbeitsmarktes« von Amsterdam oder die von Mathias Söndermann 1990 in Bonn vorgelegten »Daten zum Arbeitsmarkt im Kultursektor«¹⁸. In der Bundesrepublik ist zwischen 1978 und 1990 die Zahl der Künstler und der in den Kulturberufen Beschäftigten von 162.300 auf 215.600 gestiegen, was einem Beschäftigungswachstum entspricht, das weit über dem Durchschnitt anderer Branchen liegt.¹⁹ Das Institut für Arbeitsmarkt- und Berufsforschung hat diesen Zuwachs für den Zeitraum 1985-1991 mit 29 Prozent angegeben, während sich das Beschäftigungsvolumen im gleichen Zeitraum in nahezu allen Branchen ansonsten, zum Teil drastisch, verringert hat.²⁰ Wie öffentliche Kulturförderung, die gemeinnützig betriebenen und öffentlich finanzierten Aktivitäten freier Träger und die Unternehmungen der Kulturwirtschaft in engerem Sinne hinter solchen Zahlen zusammenwirken oder möglicherweise auch in einem staatlich organisierten kostspieligen Gegeneinander agieren, entzieht sich bislang dem Blick; daß sie aufeinander bezogen sind, steht außer Frage.

Was sich in jedem anderen Bereich sofort als volkswirtschaftlicher Unfug entlarven würde, nämlich die Isolierung von Produktgruppen aufgrund ihrer sozialen und gesellschaftlichen Bedeutung aus den wirtschaftlichen Zusammenhängen, in denen sie stehen und entstehen, ist in der Kultur nicht nur Praxis, sondern jede Überlegung in die andere Richtung als »kulturfeindlich« tabuisiert. Kultur wieder in diese Zusammenhänge zurückzustellen, meint jedoch mitnichten, sie damit nun dem Kuratel einer handfesten »Umwegrentabilität« aussetzen zu wollen. Noch immer gilt, was Hajo Cornel schon vor Jahren allzu eifertigen Apologeten aller möglichen »Rentabilitäten« ins Stammbuch geschrieben hat: *»Kulturpolitik ist keine Beschäftigungs-, Sozial-, Bildungs-, Friedens- oder Europapolitik. Sie darf nicht andere Politikfelder von deren Aufgaben entlasten wollen; sie darf schon gar nicht versuchen, selbstlegitimistisch diesen Anschein zu erwecken.«*²¹ Wenn man jedoch anerkennt, daß kulturelle Aktivitäten immer auch eine finanziell-wirtschaftliche Dimension besitzen — und darum ist ja wohl nicht herumzukommen -, dann ist es durchaus angebracht, danach zu fragen, wie diese eigentlich organisiert ist. Nur so nämlich besteht ein Chance aus der Falle der Überschußfinanzierung herauszufinden. Das freilich setzt voraus, Kulturpolitik als Instrumentarium zu verstehen, das auf die Rahmen- und Infrastrukturbedingungen des Kulturprozesses in seiner Ganzheit gerichtet ist und diese als Bestandteil der sozialen, ökonomischen und technologischen Gesamtentwicklung einer Region vorantreibt, statt sie auf ein Instrument der bloßen Verteilung von finanziellen Überschüssen zu reduzieren oder als Lobby für bestimmte kulturelle Interessen zu verstehen. Der Kulturprozeß ist vom Wirtschaftsprozeß einer Region nicht nur nicht zu trennen, er verlangt vielmehr nach einer alternativen, eigenständigen Ökonomie, die ihn weder einer kruden Marktlogik unterwirft noch gedanken- und konzeptionslos mit Stützungs- und Fördermitteln in ihm herumwirtschaftet.

5. Plädoyer für einen strukturpolitischen Förderansatz

Betrachtet man das Bild, das Kulturpolitik auf kommunaler Ebene, bei politischen Parteien, kulturellen Verbänden oder in den öffentlichen Debatten gegenwärtig bietet, so kann von einem, wie immer auch begründeten, konzeptionsgeleiteten Handeln nicht mehr die Rede sein. Eine allgemeine und richtungslos gewordene Betriebsamkeit bestimmt das Bild kommunaler Kulturpolitik. Aus dem Postulat einer »Kultur für alle« ist der Pragmatismus einer »Kultur für alles« geworden, ein kostenintensives kulturelles Dauerfestival, in dem die in immer rascherer Folge einander ablösenden Kulturereignisse im Widerstreit mit den ständig steigenden Betriebskosten der sich verfestigenden Kulturinstitutionen und der ausufernden Kulturverwaltungen liegen. So weisen Strukturuntersuchungen der kommunalen Kulturretats zwischen 1981 und 1991 bei einem Wachstum von insgesamt 73,5 Prozent überproportional hohe Steigerungen aus bei den Ausgaben für Kulturverwaltung (127 Prozent), für Museen (109 Prozent) und bei den unter »sonstige Kulturpflege« zusammengefaßten Ausgaben für die zumeist auf Imagepflege und Standortwerbung ausgerichteten Spektakel der Festspiele und Kultursommer-Veranstaltungen (174 Prozent).²² »Die Kulturpolitik der 70er Jahre, die durch die Ansätze 'Kultur für alle' und 'Bürgerrecht auf Kultur' geprägt war, ist in den 80er Jahren durch eine Kulturpolitik abgelöst worden, die zwar hier und da noch die alten Etiketten verwendet, sich aber weitgehend davon abgewandt hat.«²³

Die Konzeptionslosigkeit auf diesem Politikfeld wirkt sich besonders problematisch in den neuen Bundesländern aus, wo sie zusammenfällt mit der Notwendigkeit des Neuaufbaus kommunaler Kulturförderung, mit gravierenden Umbrüchen der kulturellen Infrastruktur, mit vereinigungsbedingten sozialen Verwerfungen, den auch in diesen Bereich hineinreichenden, oft wild wuchernden Beschäftigungsinitiativen (ABM) und vor allem anderen mit leeren Kassen. Analog zu den neugeschaffenen kommunalen Verwaltungsstrukturen und den verselbständigten begrifflichen Etiketten altbundesdeutscher Kulturdiskurse, die wie »Soziokultur« einen infrastrukturellen Rettungsanker zu bieten schienen, vollzog sich die Formalisierung kultureller Aktivitäten in Einrichtungen, Trägerschaften und Vereinen erheblich schneller als ihre reale Vernetzung und Profilierung. Noch bevor sich selbsttragende Sinndiskurse und selbstrepräsentative Lebensstilkonzepte aufbauen konnten, waren sie bereits in förderungsberechtigten Trägerorganisationen institutionalisiert. Der Beschäftigungsdruck einerseits und der Bewahrungsanspruch in Bezug auf vorhandene Kultureinrichtungen andererseits verstärkten diese einseitige formale Orientierung auf Trägerschaft und Trägerschaftsformen noch. So treibt der Aktionismus wilde Blüten, während eine Konsolidierung der Kultur, insbesondere ihrer Finanzierung, nicht in Sicht ist. Projekte und Initiativen, die isoliert und für sich genommen Förderung erhalten, ohne daß die Strukturen vorhanden sind, in denen sie längerfristig zum Tragen kommen könnten, sind wie Investitionsruinen und versanden ebenso schnell wie andererseits solche angebotsorientierten Förderstrategien einen kaum bewältigbaren Finanzbedarf erzeugen. Eben darin liegt freilich auch die Chance, unter dem Druck der äußeren Umstände in den ostdeutschen Bundesländern zu zukunftsweisenden Lösungen und neuen Wegen zu finden.

Die beschriebene Situation verlangt weniger nach neuer kulturpolitischer Programmatik als vielmehr nach einer grundsätzlichen Neuorientierung in der Frage der Machbarkeit von Kulturpolitik. Konzeption ist nicht nur Programmatik, sondern nicht minder auch Umsetzungstrategie. Verglichen mit der tatsächlichen Realisierung in der Praxis von Kulturarbeit und Kulturförderung ist auf diesem Politikfeld ohnehin eher ein Überschuß an Programmatik zu verzeichnen, die somit Gefahr läuft, allmählich zur bloßen Tagungslyrik zu verkommen. Vielmehr käme es darauf an, den Anspruch auf »kulturelle Demokratie«, wie er dem in den letzten beiden Jahrzehnten deutlich erweiterten Kulturverständnis immanent ist, wirklich ernst zu nehmen und daraus eine *Demokratisierung der Kulturpolitik* selbst werden zu lassen, die die Lebensweise und die je spezifischen Ansprüche der verschiedenen sozialen Gruppen in Gesellschaft akzeptiert und deren Fähigkeiten, Bedürfnisse, Gewohnheiten in ihrer Unterschiedlichkeit als kulturelles Potential begreift. Das zielt darauf, Bedingungen zu schaffen,

die nicht nur der beträchtlich vergrößerten Zahl der Akteure des Kulturprozesses Raum läßt, eigene Vorstellungen einzubringen und zu verwirklichen, sondern die die Entwicklung solcher Vorstellungen befördern, statt den Initiativreichtum an die Zugriffsmechanismen auf Projektmittel zu binden.

Voraussetzung dafür ist, das Subsidiaritätsprinzip der Kulturförderung in einen Ansatz zu integrieren, der Kulturpolitik als *Strukturpolitik* begreift und dort ansetzt, wo die Strukturen des Kulturbetriebs sowohl kostentreibend wie normativ geworden sind. Statt mehr oder weniger konzeptionslos nach dem Versorgungsprinzip ein alimentiertes Kulturangebot zu fördern, müßte es also vielmehr darum gehen, Infrastrukturen zu schaffen, zu entwickeln und kontinuierlich zu finanzieren, die eine solche angebotsorientierte Alimentierung zunehmend überflüssig machen. Das würde die ausdifferenzierten kulturellen Ansprüche weitgehend von den angesprochenen Legitimationszwängen befreien, Selbstverwaltung und Selbstorganisation in diesem Bereich befördern, mithin kulturpolitische Entscheidungsprozesse demokratisieren und wäre zudem mit einem erheblich effizienteren Einsatz der für die Kultur aufgewandten Mittel verbunden. Die Subsidiarität setzt hier nicht am Angebot, sondern an den infrastrukturellen Grundlagen des Kulturprozesses an, womit sie aus der Falle der Überschußfinanzierung ebenso herausfinden wie sie dem angesprochenen Mechanismus der Selbsterzeugung des Bedarfs an finanziellen Mitteln entgehen könnte. Im Kern also meint das, die Entkoppelung des Kulturprozesses von seinen eigenen wirtschaftlichen Grundlagen zu überwinden, um die Kultur von Zwängen zu befreien, die sich vor dem Hintergrund knapper werdender öffentlicher Mittel und der Grenzen der Überschußfinanzierung längst kontraproduktiv auszuwirken beginnen.

Unabdingbar ist es dafür allerdings, den Infrastrukturbegriff von seinem Schlagwortcharakter und der weitverbreiteten Reduktion auf die kulturstatistisch zu erfassenden, institutionellen Kerne des Kulturprozesses zu befreien. Mit Infrastruktur sind jene Elemente, deren Vernetzung und wechselseitigen Abhängigkeiten gemeint, die Grundlage und Voraussetzung kultureller Aktivitäten sind. Das schließt Orte und Räume kultureller Veranstaltungen ebenso ein wie die gesamte Palette der traditionellen Kulturinstitutionen, die Medien ebenso wie die vielfältigen kommerziell organisierten kulturwirtschaftlichen Kleinbetriebe, *aber auch* deren reale, interaktive und finanzielle, formale und informelle Vernetzung untereinander sowie die rechtlichen, administrativen und ökonomischen Rahmenbedingungen hierfür. Es ist jener gesellschaftliche Strukturzusammenhang, der den Akteuren des Kulturprozesses, staatlichen und kommunalen, freien und kommerziellen Trägern, unabhängig von ihrem je spezifischen Angebot prinzipiell die Existenz ermöglicht.

Genau an dieser Stelle stößt freilich jede kulturpolitische Argumentation, die nicht auf die Formulierung allgemeiner Programmatik aus ist, an ihre Grenzen. Um sie weiterzuführen, würde es die Konkretion in den empirischen Daten und realen Gegebenheiten eines lokalen oder regionalen Bezugfeldes brauchen, was allein schon dadurch unmöglich gemacht ist, daß eine angebotsorientierte Kulturpolitik immer auch nur solche Institutionen im Blick hat, in denen sich ihre Angebote realisieren und auch diese nur insoweit *als* sich ihre Angebote realisieren. Ohne entsprechende Analysen können konzeptionelle Überlegungen in der angedeuteten Richtung freilich bestenfalls einen Anregungscharakter haben.

Ein Perspektivwechsel, der die Infrastruktur des Kulturbetriebs einer Region als Ganzes in den Blick nimmt, unabhängig von Trägerschaften, Ressortsanbindung und haushaltsrechtlichen Zuständigkeiten, würde vermutlich schon bei Betrachtung der darüber gelegten finanziellen Strukturen Erstaunliches zu Tage fördern. Es würde dann wohl sofort ins Auge springen, daß die öffentliche Hand über verschiedene Ressorts ein- und dieselbe Funktion gleich mehrfach finanziert (etwa wenn freien Trägern zur Realisierung von Einzelprojekten, für Probenräume etc., Mietzuschüsse gewährt werden, während beispielsweise die ebenfalls von der öffentlichen Hand finanzierten Schulgebäude zur gleichen Zeit leer stehen). Aus der Perspektive des

Prozesses, statt aus der Perspektive des Ressorts betrachtet würde vermutlich auch nicht übersehen werden, daß ein in der Summe wahrscheinlich nennenswerter Teil der kommunal eingesetzten Kulturfördermittel einen Weg nimmt, auf dem lediglich kostenintensiv Geld von einem Ressort an das andere überwiesen wird (etwa wenn kulturellen Einrichtungen vom Kulturamt die Miete bezahlt wird, die die betreffende Einrichtung dann ihrerseits wiederum an eine kommunale Wohnungsbaugesellschaft oder einen Träger des Landes weiterreicht). Entsprechend angesetzten Analysen könnte auch nicht verborgen bleiben, wo die eingesetzten Mittel lediglich kostenfördernd statt kulturfördernd wirken (etwa wenn sich die gezahlten Gagen in eine Materialschlacht um den Künstler verwandeln). Zu fragen wäre schließlich auch, wie hoch der Anteil der zur Verfügung gestellten Projektmittel ist, der tatsächlich bei den Kulturschaffenden ankommt. Daß er in Einzelfällen bis auf zwanzig Prozent heruntergehen kann, generell die Kosten für die Projektverwaltung mit etwa 30 Prozent der für Kulturprojekte bereitgestellten Mittel mehr als doppelt so hoch sind wie die vergleichbaren Richtwerte aus anderen Branchen, spricht weder für ein Kosten- noch für Strukturbewußtsein²⁴. Schon vor Jahren hat der Frankfurter Kulturpolitiker Hilmar Hoffmann darauf verwiesen, daß »die Kontrolle der Ausgaben ... im öffentlichen Sektor Gremien anvertraut [wird], deren Effizienz nur auf das Einsparen von Mitteln gerichtet ist (Rechnungsprüfung). Ein effizienter Einsatz von Mitteln zur Erreichung eines Ziels fällt nicht in ihren Wirkungsbereich.«²⁵ Daß sich kulturelle Aktivitäten durchaus auch selbst zu tragen vermögen — wäre ihren Trägern nicht mit einer unflexiblen Gemeinnützigkeitsklausel im Vereinsrecht genau das unmöglich gemacht -, würde wohl ebenso augenfällig werden wie die wirtschaftlichen Effekte der Kulturwirtschaft im engeren Sinne. Das übrigens meint nicht nur deren Ertragsstärke und die hiervon ausgehenden mittelbaren Auswirkungen auf die Wirtschaft einer Region, sondern auch den durch Auftragsvergaben an Künstler beispielweise realisierten direkten Beitrag zur Reproduktion des Kulturprozesses. Zwischen den kommerziellen und öffentlich geförderten Teilen des Kulturprozesses besteht auf der infrastrukturellen Ebene eine weithin übersehene Symbiose.²⁶ Und damit sind lediglich die finanziellen Aspekte kultureller Infrastruktur angerissen. Doch allein schon diese so zu organisieren, daß ein Zuwachs an Kultur, an Kreativität, Selbstbetätigung und Innovation ohne ein Zuwachs an Kosten möglich wird, wäre ein nicht unwichtiger Schritt voran.

Doch im Kern geht es um mehr. Infrastrukturelle Voraussetzungen des Kulturprozesses schlagen sich in Kostenfaktoren nieder, die wie Betriebs- und Personalkosten, Sachkosten und Mieten projektunabhängig und strukturbezogen förderbar sind. Eine so angesetzte Förderung schafft Voraussetzungen für kulturelle Aktivitäten, ohne daß die Entscheidung über deren Inhalte — eine unvermeidbare Folge angebotsorientierter Kulturpolitik und ihr Pendant, der Projektförderung — Verwaltungsgremien übertragen ist und ohne daß dem die schwer durchschaubare und in der Sache höchst problematische Zuweisung von Kulturformen an einen prinzipiell alimentierten und einen ebenso prinzipiell nichtförderbaren kommerziellen Bereich vorgeschaltet ist. Eine so angesetzte Förderung würde vor allem der verhängnisvollen, weil kostenintensiven Tendenz zu immer neuer Formalisierung von Strukturen in kulturellen Einrichtungen und Institutionen entgegenwirken, die das Gleichgewicht noch weiter zugunsten von Bewahrung des einmal Vorhandenen verschieben, statt das innovative Potential von Kultur zum Tragen zu bringen. Das aber ist immer noch am Besten in von den Beteiligten am Kulturprozeß selbstorganisierten und selbstverwalteten Netzwerken aufgehoben, die flexibel bleiben und kreativ sind, sofern ihnen denn die Chance zur Existenz jenseits der verwaltungstechnischen Formalisierungszwänge eingeräumt wird.

Solcherart Überlegungen sind auf die Entwicklung des kulturellen Systems als einen ganzheitlichen Prozeß bezogen, der in Struktur und Entwicklungsrichtung politische Gestaltung braucht, das Engagement im Detail, die Entscheidung über konkrete Angebotsformen aber den Beteiligten überläßt und nicht über die Finanzierungsmodalitäten an die Verwaltungen zieht. Statt einer unfruchtbaren Polarisierung der Diskussion in Richtung auf »Verstaatlichung« oder

»Privatisierung« von Kultur sollte vielmehr deren *Ermöglichung* durch eine konsequente Infrastrukturpolitik im oben skizzierten Sinne des Begriffes Infrastruktur eingefordert werden. Das setzt nicht nur lokal- und regionalspezifische Strukturmodelle voraus, die über die bisherigen Formen der »Kulturentwicklungsplanung« hinausgehen (im vorliegenden Kontext freilich nicht zu liefern sind). Es verlangt das vor allem die Konzipierung eines entsprechenden Entwicklungsinstrumentariums, das notwendigerweise auf die wirtschaftliche Reproduktionsform der infrastrukturellen Voraussetzungen des Kulturprozesses zielen muß. Wenn es darum geht, mit den Mechanismen der Kulturförderung Strukturen statt Projekte zu finanzieren, dann steht nicht die Frage, welches konkrete Kulturprojekt zu alimentieren ist, sondern welche je spezifischen Rahmenbedingungen für welche kulturellen Aktivitäten zu schaffen sind, damit diese ermöglicht werden. Solche Rahmenbedingungen können durch eine begrenzte Übernahme einrichtungsbedingter Betriebs- und Personalkosten (etwa bei den traditionellen Kulturinstitutionen), durch Übernahme von Mietkosten (bei Veranstaltungen freier Träger), durch befristete Gewährung von Anschubfinanzierungen, durch Darlehnsbürgschaften, durch einmalige Investitions- und Sachmittelzuschüsse u.ä. entstehen. Maßstab sind die realen kostenverursachenden Faktoren, die projektunabhängig an die Spezifik der jeweiligen kulturellen Aktivität gebunden sind, für kulturelle Stadtteilarbeit notwendigerweise anders ausfallen und andere Faktoren betreffen als sie zur Förderung der lokalen Jugendmusikszene, für den Erhalt des Galerienetzes einer Region, für die Durchführung von Medienwerkstätten, für die Pflege von Kammermusik oder für den Betrieb eines Theaters notwendig sind. In jedem Fall aber bleibt in einem solchen Fördermodell die Entscheidung über die Machbarkeit des Einzelprojekts bei den Machern selbst und ihrem Publikum. Dem nivellierenden Einfluß der ungebremsen Kräfte des Marktes ist mit einer jeweils spezifisch bei den Existenzbedingungen kultureller Aktivitäten ansetzenden Förderung ebenso begegnet wie dem permanent wachsenden Finanzbedarf zur Realisierung immer neuer Ansprüche. Vor allem aber sind in einem solchen Modell der Kulturförderung Chancen und Risiken erheblich gerechter, weil auf alle Beteiligten gleich verteilt.

Ein strukturpolitisch begründetes kulturwirtschaftliches Instrumentarium, das auf die günstigsten und effektivsten Rahmenbedingungen des Kulturprozesses ausgerichtet ist, mit öffentlichen Fördermitteln auch hier in erster Linie investiv und innovativ umgeht, Entwicklung und nicht bloß Bestand finanziert, die traditionellen Bahnen der Kulturförderung etwa durch ein kulturspezifisches Bürgschaftsbanksystem, Ausfallbürgschaften, Obligationsrechtskapital, dezentrale Ressourcenverwaltung und ähnliche, aus der Wirtschaftspolitik bekannte Mechanismen ergänzt — ein solches Instrumentarium fehlt bislang. Daß es in anderen Ländern zum Teil langjährige positive Erfahrungen in der Anwendung solcher Instrumente gibt — verwiesen sei etwa auf das 1983 in Paris gegründete *Institute pour le Financement du Cinema et des Industrie Culturelles*, ein von mehreren Banken getragenes kulturspezifisches Kreditunternehmen, auf die amerikanischen *Business Committees for the Arts* oder auf die in den siebziger Jahren vom Greater London Council entwickelte *Cultural Industries Policy* — sollte an dieser Stelle zumindest Erwähnung finden.

Kulturfinanzierung freilich ist noch keine Kulturpolitik. Überlegungen in der angedeuteten Richtung bedürfen der Fundierung in einer an den örtlichen Gegebenheiten ausgerichteten und analytisch begründeten *Strukturkonzeption*, die auf Kontinuität und den qualitativen Ausbau des Vorhandenen angelegt ist. Doch nur wenn Kultur dabei nicht länger als ein isolierter Schutzraum letztlich lebensuntauglicher, weil »höherer« Werte gedacht, begriffen und verwaltet wird, hat sie eine Chance in ihrer *ganzen* Vielfalt erhalten zu werden und lebendig zu bleiben. Kulturpolitiker sollten ein solches Denken nicht rotstiftschwingenden Volkswirtschaftlern überlassen.

Kultur ist in der Tat mehr als nur schöne Zutat zum Leben. Ihre Potenzen zur Entfaltung zu bringen, bleibt Aufgabe für eine wirklich kreative Kulturpolitik.

Anmerkungen

¹ Angaben nach Bernd Wagner, *Die "Neue Kulturpolitik" und das "neue Interesse an der Kultur"*, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, Nr. 61/62, I + II/1993, S. 11 ([zurück](#))

² vgl. Martin Kempe, *Gespräch mit André Gorz: Die Lohnarbeitsgesellschaft ist nicht zu retten*, in: *Die Neue Gesellschaft — Frankfurter Hefte*, 41. Jg. 1994/7, 593; vgl. hierzu auch André Gorz, *Kritik der ökonomischen Vernunft*, (Rotbuch-Verlag) Berlin 1989

³ Hajo Cornel, *Stillstellung der Kultur bei forciertem Betrieb — Von der »Kultur-für-alle« zur »Kultur-für-alles«*, *Fünfzehn Thesen zur kulturpolitischen Situation*, in: A.R.T. (Hrsg.), *Kultur macht Politik. Wie mit Kultur Stadt/Staat zu machen ist*, (Kölner Volksblatt Verlag) Köln 1988, 213

⁴ Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, (Campus) Frankfurt/Main, New York 1992, 513

⁵ vgl. Hilmar Hoffmann, *Kultur für alle*, (Fischer) Frankfurt/Main 1981

⁶ vgl. Norbert Sievers, *"Neue Kulturpolitik". Programmatik und Verbandseinfluß am Beispiel der Kulturpolitischen Gesellschaft*, (Kulturpolitische Gesellschaft e.V.) Hagen 1988 [= Dokumentation 32]

⁷ vgl. Hermann Glaser/Karl-Heinz Stahl, *Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur*, (Juventa) München 1974

⁸ vgl. insbesondere Olaf Schwencke, *Kultur als Demokratie-Prozeß oder das Mündigwerden des Menschen*, in: H. Storck, *Mut zur Verständigung. Fünfundzwanzig Jahre Evangelische Akademie Loccum*, (Vandenhoeck & Ruprecht) Göttingen 1977, 205-222

⁹ Walter Grasskamp, *Kulturelle Verelendung. Zweihundert Jahre bürgerliche Kulturpolitik. Bilanz und Hinweis auf Verluste*, in: *Frankfurter Rundschau*, 22.10.1977, 12

¹⁰ W. Taubmann/F. Behrens, *Wirtschaftliche Auswirkungen von Kulturangeboten in Bremen*, Universität Bremen 1986; vgl. auch M. Hummel/C. Waldkirchner, *Kulturfinanzierung in Bremen*, IFO-Studien zu Kultur und Wirtschaft, H. 2, München 1990 sowie M. Hummel, *Standortbewertung und Kulturfinanzierung durch Unternehmen in Bremen*, IFO-Studien zu Kultur und Wirtschaft, H. 3, München 1990

¹¹ IFO-Institut für Wirtschaftsforschung, *IFO-Schnelldienst*, 207/88

¹² M. Hummel, *Kulturpolitik in Zeiten knapper öffentlicher Haushaltsressourcen — neue Wertigkeiten im Verhältnis von Kultur, Gesellschaft und Staat*, IFO-Institut für Wirtschaftsforschung, IFO-Schnelldienst v. 22 10. 1993

¹³ zu den wenigen, freilich auch nicht mehr ganz aktuellen und Ausnahmen gehören: M. Hummel/M. Berger, *Die volkswirtschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur*, IFO-Institut für Wirtschaftsforschung, München 1988; K. Fohrbeck/A. Wiesand, *Von der Industriegesellschaft zur Kulturgesellschaft?*, München 1989; K. Geppert u.a., *Kultur als Wirtschaftsfaktor in Berlin. Eine Studie des Deutschen Instituts für Wirtschaftsforschung DIW im Auftrag der Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten*, Berlin 1992

¹⁴ ebd.

¹⁵ vgl. K. Fohrbeck/A. Wiesand, a.a.O., S. 49

¹⁶ Angaben n. *Billboard*, 13.2.1993, S. 5

¹⁷ Angaben nach *Musikmarkt* 9/1993, S. 8

¹⁸ vgl. K. Fohrbeck/A. Wiesand, a.a.O., 97ff; vgl. M. Söndermann, *Daten zum Arbeitsmarkt im Kultursektor*, Bonn 1990

¹⁹ vgl. Marlies Hummel/Cornelia Waldkirchen, *Wirtschaftliche Entwicklungstrends von Kunst und Kultur*, (Duncker & Humblot) Berlin, München 1992 [= Schriftenreihe des IFO-Instituts für Wirtschaftsforschung, Bd. 132]

²⁰ Friedemann Stooß, *Rahmenbedingungen kultureller Bildungsarbeit*, in: *Kulturelle Bildung — Notwendigkeit oder Luxus*, (Deutscher Kulturrat) — im Druck.

²¹ Hajo Cornel, a.a.O., 217

²² vgl. Armin Klein, *Das neue Interesse an der Kultur: Die Ausgaben der Gemeinden von 1981 bis 1991*, in: *Der Städtetag*, 1/1993, 4ff und Michael Söndermann, *Der Zehnjahresvergleich: Neue Prioritäten in den kommunalen Kulturetats?*, in: *Kulturforschung*, 2/1991, 3ff; vgl. auch Hans-Günter Grötsch, *Strukturen kommunaler Kulturetats*, in: *Der Städtetag*, 10/1984, 650ff; Armin Klein, *Zur Entwicklung der kommunalen Kulturausgaben von 1975 bis 1985*, in: *Der Städtetag*, 5/1987, 258ff

²³ Bernd Wagner, *Bausteine für eine Kulturpolitik der 90er Jahre?*, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, Nr. 51, I/1991, 45

²⁴ vgl. Forschungszentrum populäre Musik, *Popmusik als regionaler Wirtschaftsfaktor*, Report Nr. 2, Berlin 1994

²⁵ Hilmar Hoffmann, *Kultur für alle*, a.a.O., 125

²⁶ vgl. ausführlicher hierzu Karla Fohrbeck, *Renaissance der Mäzene? Interessenvielfalt in der privaten Kulturfinanzierung*, (DuMont) Köln 1989