

KULTURBETRIEBSLEHRE – VERSUCH EINER KRITISCHEN SELBSTBESTIMMUNG

Die institutionelle Grundstruktur des Kulturbetriebs hat sich bereits im 19. Jahrhundert formiert. Seitdem haben zahlreiche ForscherInnen verschiedene Aspekte des Kultursektors untersucht. Die Gründung eines eigenständigen Fachbereichs fand jedoch erst vor einigen Dekaden statt. Da die Kulturbetriebslehre eben ein junger Fachbereich ist, in dem WissenschaftlerInnen aus anderen bereits etablierten Fächern tätig sind – es sind in der Mehrheit Wirtschafts-, Politik- und SozialwissenschaftlerInnen – wird von unterschiedlichen Grundbegriffen und epistemologischen Voraussetzungen ausgegangen. Diese Situation kann befruchtend sein, aber sie stellt auch eine Herausforderung dar: Will man interdisziplinäre Begegnungen produktiv bewältigen, dann müssen wir das Implizite der einzelnen Diskurse explizieren.

Als ich im Jahr 1999 meine Tätigkeit am Institut für Kulturmanagement aufnahm, setzte ich mir als Aufgabe, einige Grundbegriffe der Kulturbetriebslehre, die oft ohne weitere Problematisierung verwendet werden, zu untersuchen. Ich wollte folglich:

1. Die umfassenden und auch schwer abgrenzbaren Begriffe „Kultur“ und „Kunst“ im theoretischen Kontext der Kulturbetriebslehre präzisieren.
2. Den Terminus „Kulturbetrieb“ in seiner doppelten Bedeutung – als Organisationseinheit und als makrosoziologisches Konzept – institutionstheoretisch erfassen.
3. Die Konzepte von „Handlung“ und „Handlungskompetenz“, ohne die keine Managementtheorie auskommt, in ihrer pragmatischen, machttheoretischen und moralischen Dimension auslegen.

Diese Zielsetzung repräsentiert meine Forschungsarbeit der letzten Jahre. Es gibt aber auch einen anderen Aspekt, der im Hintergrund eine wichtige Rolle spielte. Anfang der 90er Jahre gab es zwei Schlagworte, die überall zirkulierten: „Ökonomisierung der Kultur“ und das Gegenstück „Kulturalisierung der Ökonomie“. Beide Schlagworte bezogen sich auf die Beobachtung, dass ökonomische und symbolische Prozesse, die gewiss immer schon in einer Wechselbeziehung standen, in den letzten Dekaden stärker miteinander verwoben wurden. Manche sprachen folglich von der Auflösung der Grenzen zwischen Kultur und Ökonomie.

„[E]conomic and symbolic processes are more than even interrelated and interarticulated; (...) economy is increasingly culturally inflected and (...) culture is more and more economically inflected.“ – so beispielsweise Scott Lash und John Urry.^[1]

Es dauerte nicht lange bis WissenschaftlerInnen Fragen zu diskutieren begannen wie zum Beispiel:

- Ist Mercedes ein Kulturgut?
- Und ist in der weiteren Folge die Mercedes-Benz AG ein Kulturunternehmen?

Angeregt von der Expansion und Betriebsamkeit des Kunstmarkts fragten außerdem viele KulturökonomInnen,

- ob man Kulturgüter und Kunstwerke wie gewöhnliche Wirtschaftsgüter bzw. wie Privatgüter betrachten kann, und wenn ja,
- ob Kulturmärkte trotz mancher Eigenheiten in der gleichen Weise wie alle anderen Märkte funktionieren.^[2]

Solche Art von Fragen ist ein Indiz dafür, dass die klassische Auffassung von „Kultur“, „Kulturgut“, „Kunst“, und „Kunstwerk“ ins Wanken geriet. In der entzauberten Welt der Spätmoderne bzw. der Postmoderne stand nicht mehr ihr „Wert an sich“, sondern ihr sozialer Gebrauch im Brennpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit.

Mein Beitrag in dieser Situation war eine gewisse Klärung der Grundbegriffe und Gegenstände der Kulturbetriebslehre. Dabei folgte ich zwei Richtlinien:

- Vermeidung essentialistischer Definitionen. (Essentialismus bedeutet die Suche nach einer konstanten, geschichtstranszendenten Wesensdefinition. Die Vielfalt kultureller Phänomene und die Einsicht über ihre historische Kontingenz lässt die Ausarbeitung einer essentialistischen Begriffsdefinition nicht zu.)
- Vermeidung einer rein begriffsimmanenten Analyse und Auslegung der zentralen Termini „Kultur“, „Kunst“, „Handlung“. (Trotz der so genannten linguistischen Wende, nämlich der These von der unhintergehbaren Zentralität der Sprache, wäre es reduktionistisch, wenn man die praktische bzw. handlungstheoretische Dimension der Forschungsgegenstände der Kulturbetriebslehre vernachlässigen würde.)

Die Antwort auf diese zwei Abgrenzungen war die Entwicklung einer Methodologie, die die Gefahr des Essentialismus und der rein begriffsimmanenten Analyse bannen kann.

1. Der Essentialismus kann durch die Verortung und Beschreibung der Forschungsgegenstände in ihrem je konkreten von Fall zu Fall anders gelagerten Kontext unterwandert werden.
2. Die vielfältige Bedeutung des Kultur- und Kunstbegriffs, ihre Entzauberung und Pluralisierung im Laufe des 20. Jahrhunderts – „alles ist Kultur“ oder „alles ist Kunst“ –

suggestiert eine Entgrenzung beider Begriffe. Diesem Problem können wir begegnen, indem wir offene Begriffe dieser Art im Zusammenhang mit ihrer Negation untersuchen: also Kunst und Nichtkunst.

3. Der These, dass alles Text ist – diese These fand durch den Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus in den letzten Dekaden große Verbreitung – habe ich ein Praxis-konzept entgegengesetzt, welches das implizite und nicht-sprachgebundene Wissen im Handeln berücksichtigt.^[3]

Im folgenden Teil möchte ich mich auf diese drei methodologischen Strategien – (1) Kontextualisierung, (2) Umgang mit offenen Begriffen und (3) die praktische Auslegung des Handelns – konzentrieren und sie näher erläutern.

Die Kontextualisierung steht in enger Verbindung mit der Bemühung der Sozial- und Kulturwissenschaften eine Antwort auf die Frage, was der Fall ist, zu finden. Die Idee der Einbindung des konstitutiven Rahmens des jeweiligen Forschungsgegenstandes findet sich sowohl in sämtlichen interpretativen Ansätzen als auch im Poststrukturalismus, weil beide Ansätze ohne eine explizite ontologische Vorannahme^[4] auskommen. Das Konzept eines konstitutiven Rahmens bzw. eines Kontextes dient als Schutz vor der Gefahr eines Essentialismus und einer einseitigen Reduktion kultureller Phänomene auf einen Träger (z.B. auf ein monadisches Subjekt, einen Zeitgeist oder eine „herrschende Klasse“).

Doch dieser Kontext wird unterschiedlich aufgefasst. Der Poststrukturalismus und große Teile der Hermeneutik betrachten Kultur als „Text“ bzw. als eine Menge von „textuellen Zusammenhängen“. Andere (vor allem MarxistInnen, WittgensteinianerInnen) verstehen darunter primär eine „Praxis“ bzw. eine „Lebensform“. Der Kontextbegriff wird dementsprechend unterschiedlich verwendet.^[5]

- a) als textuelles Gewebe oder als Intertextualität;
- b) als Handlungsrahmen, das heißt, als eine Anzahl von strukturierten Gewohnheiten, sozialen Konventionen, Regeln und Institutionen.

Ohne die Bedeutung der Textualitätsthese zu negieren, wende ich mich gegen eine Verabsolutierung der Textualität der Kultur sowie gegen die Interpretation der Kontextualität als Intertextualität. Der Kontext, so meine These, stellt eine heuristische Konstruktion dar, die im Verlauf des Forschungsprozesses formiert wird, mit dem Zweck, die Erklärung und Interpretation eines Gegenstandes einigermaßen unter Kontrolle zu halten. Die Debatte über den wahrheitstheoretischen Status sozialwissenschaftlicher Aussagen muss folglich

epistemologisch geführt werden, weil die Legitimation dieser Aussagen nicht formal-logisch sondern sozial-logisch aushandelt wird.

Das zweite Problem, das ich erwähnte, betrifft den Umgang mit offenen Begriffen. „Kunst“ und „Kultur“ sind paradigmatische Beispiele für solche Begriffe, deren Gebrauch schwankend, manchmal diffus und durch viele Grauzonen und zerfranste Ränder charakterisiert ist. Die Notwendigkeit der Präzisierung des Begriffs „Kultur-“, als Beiwort zu anderen Begriffen, entstammt nicht einem rein philologischen Interesse. Diese begriffliche Präzisierung spielt eine zentrale Rolle, denn es geht darum, die Kulturbetriebslehre von verwandten Fächern wie z.B. den Kulturwissenschaften oder der Kultursoziologie zu unterscheiden. Eine solche Unterscheidung geht nicht aus einer Kritik an den genannten Disziplinen hervor, sondern aus der Intention, den Fokus der wissenschaftlichen Forschung und Theoriebildung innerhalb der Kulturbetriebslehre zu definieren. Gelingt es der Kulturbetriebslehre nicht ihre Existenzberechtigung überzeugend darzulegen, dann wird sie nur eine temporäre Episode im Wissenschaftsbetrieb bleiben.

Würde man mehrere Personen fragen, was sie unter „Kulturgut“ verstehen, dann würden sie wahrscheinlich einige Beispiele erwähnen und ihre Auswahl damit begründen, dass der Kulturbegriff in Opposition zum Naturbegriff steht. Naturgüter oder natürliche Ressourcen wie z.B. Sonne, Wind, Meeressalz sind so per Definition keine Kulturgüter. Auf den ersten Blick würde diese Argumentation als solide erscheinen, aber WissenschaftshistorikerInnen haben gezeigt, dass unser Naturbegriff historisch-kulturell generiert ist und daher keine stabile, ahistorische Opposition zum Kulturbegriff darstellt. Wenn Unternehmen heute in Wildgewässern Freizeitangebote wie Rafting anbieten, in Savannen Safariexkursionen organisieren und entlang von Sandstränden rund um den Globus eine ganze Urlaubsindustrie aufbauen – gar nicht zu reden vom genmanipulierten Gemüse und den patentierten Turbomilchkühen –, dann zeigt sich wie die Wahrnehmung und Erfahrung der „Natur“ weitgehend kulturell strukturiert ist.

Wenn klare Begriffsabgrenzungen und -definitionen scheitern, heißt das dennoch nicht unbedingt, dass der Kulturbegriff und Kunstbegriff radikal entgrenzt sind. Es gibt zwei Möglichkeiten, die sich hier anbieten, um die Begriffe „Kultur“ und „Kunst“ theoretisch zu operationalisieren:

- a) Ernst Cassirer hat 1910 in seinem Buch „Substanzbegriff und Funktionsbegriff“ gemeint, dass man die Gefahr des Essentialismus umgehen kann, indem man sich auf die Funktion der untersuchten Gegenstände konzentriert. Der Funktionsbegriff, den er vorschlug, bezog

sich auf den Sinn einer bestimmten Namensgebung. (Wann „funktioniert“ ein Mercedes als Gebrauchsgut, als Kulturgut oder als Kunstwerk?) Hier kommt die symbolische Dimension ins Spiel. Symbolisch aufgeladen sind jene Gegenstände, die unter anderen auch eine signifikative bzw. ostentative Funktion innehaben: der bereits erwähnte Mercedeswagen, die schwarze Krawatte bei einem Begräbnis, Markenkleidung, Schmuck und vieles mehr. Natürlich sind solche Gegenstände und die dazugehörenden Praktiken sozial generierte Phänomene, aber subsumieren wir sie immer unter dem Begriff „Kulturgut“? Eben nicht immer. Aspirin, Schrauben oder eine Tube Zahnpasta sind zwar Produkte menschlicher Arbeit, aber in solchen Fällen sprechen wir gewöhnlich von Gebrauchsgütern.

Hier können wir kurz innehalten und ein vorläufiges Resümee ziehen. Durch die Untersuchung des Begriffs „Kulturgut“ gelingt uns eine erste Präzisierung der Kulturbetriebslehre, nämlich als ein Forschungsfach, das nur jene Gruppe von Kulturgütern untersucht, die im Kulturbetrieb ausgehandelt werden. Der Kulturbetrieb als makrosoziologisches Konzept stellt einen institutionell strukturierten und mittlerweile weitgehend professionalisierten Rahmen dar, in welchem sich bestimmte kulturelle Praktiken entfalten. „Kulturbetrieb“ meint also die historisch gewachsene, gesellschaftliche Organisation der Produktion, Distribution, Vermittlung, Rezeption, Konservierung und Erhaltung spezifischer Kulturgüter. Kulturgüter dieser Art konstituieren sich demnach durch die Wechselwirkung von symbolischen und ökonomischen Prozessen. Die Interaktion und Synergie zwischen der ökonomischen und symbolischen Dimension dieser Güter ist zentral und daher kann weder die symbolische noch die ökonomische Dimension als extrinsisch aufgefasst werden.

Kehren wir zu meinem weiteren Argumentationsfaden zurück. Ich sprach vom Umgang mit offenen Begriffen.

b) Die zweite Möglichkeit sich solchen hoch komplexen Begriffen anzunähern, ergibt sich, wenn wir sie im Zusammenhang mit ihren Gegenbegriffen untersuchen: also Kunst und Nichtkunst. Grenz- und Streitfälle legen Zeugnis von den Zwickigkeiten im Verlauf der Formation des Kunstbegriffs ab. Die Ablehnung bzw. Nichtanerkennung von künstlerischen Geltungsansprüchen lassen die kontingenten Grenzen des Kunstbegriffs sichtbar werden – genauer gesagt, die Grenzen jenes Systems von Praktiken, Interessen und Regeln, welche die Bildung, Selektion, Verbreitung und Interpretation ästhetischer Symbole und anderer künstlerischer Handlungen in einem gegebenen sozialen Raum prädominiert.

Dies führt zu einer demokratiethoretischen Fragestellung, nämlich zur Grundrechtsproblematik. Welche normative Kraft haben kulturelle Rechte (etwa die Kunstfreiheit) in ihrem Verhältnis zu anderen Grundrechten und Prinzipien des Gemeinwesens? Die Kulturbetriebslehre dringt also unweigerlich in politischen Diskursen ein.

Der dritte Aspekt, nämlich die Berücksichtigung der handlungstheoretischen Dimension ergibt sich aus der einfachen Tatsache, dass der Kulturbetrieb ein Berufsfeld darstellt, in welchem sich vielfältige professionelle Tätigkeiten entfalten. Darüber hinaus eröffnet der Kulturbetrieb einen weiten Raum für soziale Handlungen und kulturelle Praktiken wie etwa, den Besuch einer Ausstellung, das Diskutieren über ein Theaterstück, das man mit Freunden gemeinsam gesehen hat, das Erlernen und Üben eines Musikinstrumentes, die Teilnahme an einem Chor u.ä. Wenn wir diese praktischen Aspekte untersuchen, drängt sich die philosophische Frage nach den „Bedingungen der Möglichkeit“ solcher kulturellen Tätigkeiten auf. Im 3. Teil meiner Habilitationsschrift habe ich eine Epistemologie der Praxis vorgeschlagen, die sich auf die Konstitutionsbedingungen von Lernerfahrung und Handlungskompetenz konzentriert. Wie kann diese praktische Epistemologie nun ausschauen?

Ausgehend von der Einsicht über die Zentralität der Sprache meinten viele, dass die Analyse der Formation von Diskursen alle Fragen der Epistemologie beantworten könnte. Ist ein Mercedes ein Kulturgut? Kann er als ästhetisches Objekt erfahren werden? Die Antwort der Diskursanalyse ist die Suche nach den Bedingungen der Produktion eines solchen „Wissens“ im ästhetischen Diskurs und nach seiner Funktion im sozialen Feld. Der Kontextbegriff in der Diskursanalyse wird als Intertextualität gedacht. Diese Art der Epistemologie – ich will ihre Berechtigung keinesfalls negieren – ist nicht die Epistemologie der Praxis, die ich meine. Die Differenz lässt sich relativ anschaulich zeigen: Denken Sie an die Eleganz und Flüssigkeit der Bewegungen eines geübten Tangotänzers, an die Fingerfertigkeit einer professionellen Klavierspielerin, an die visuell-diagnostische Kompetenz einer erfahrenen Radiologin oder an die Fähigkeit eines Dirigenten, die MusikerInnen eines Symphonieorchesters zusammenzuhalten und präzise anzuleiten. In Bereichen, wo es um geschulte Wahrnehmung sowie um die Aneignung von praktischen Fertigkeiten, d.h. um Können, geht, gibt es Wissensformen, die sprachlich diskursiv nicht fassbar sind. Eine Epistemologie der Praxis muss in der Lage sein, die Diskursivität unserer Erkenntnis zu überschreiten, um auch andere Aggregatzustände des Wissens und Könnens zu erfassen.

Die Dimension des praktischen Könnens lässt sich am Beispiel der Transformation eines Mercedes zum Kunstwerk erläutern: Wie konnte der französische Künstler Ange Leccia 1987

erreichen, einen Mercedes auf der „documenta 8“ zu zeigen? 1987 war ein solcher künstlerischer Akt denkbar, denn die Tradition der Ready-Mades, die auf Marcel Duchamp zurückgeht, war bereits allgemein anerkannt. Doch wie gelang es Duchamp 70 Jahre zuvor also 1917 ein gewöhnliches Urinal unter dem Titel „Fontaine“ so zu lancieren, dass es bei der „Armory Show“ in New York ausgestellt und anschließend von der Kunstwelt als „Kunstwerk“ rezipiert wurde? Die Diskursanalyse kann plausibel zeigen, dass diese Leistung nicht ausschließlich auf Marcel Duchamp zurückgeht, sondern dass die Voraussetzung für die Anerkennung des künstlerischen Geltungsanspruches eines Ready-Mades kollektiven Ursprung hat. Was die Diskursanalyse aber definitiv nicht thematisiert, ist die Reflexionskompetenz und das Geschick Duchamps, seine strategische List als Akteur in einem gegebenen institutionellen Rahmen – kurz sein professionelles Können. Weder die Diskursanalyse noch die Systemtheorie können m.E. diesen Aspekt denken, weil sie keinen differenzierten Handlungsbegriff haben. Für die Entfaltung einer Theorie des praktischen Könnens müssen wir die Mikrostrukturen des Handelns und den Prozess des Erwerbs von Können theoretisch begreifen. Hier muss also die Handlungstheorie erweitert werden, um nicht-textuell strukturierte Aspekte im Handeln zu erfassen. Wie Michael Polanyi betont hat, wissen wir zweifellos mehr als wir sagen können und dieses stumme Mehrwissen fließt konstant ins Handeln ein. Praktisches Wissen entspringt der Erfahrung und Übung in einem Tätigkeitsfeld. Etwas zu können (z.B. Klavier spielen), sogar etwas besonders gut zu können (die Erlangung von Meisterschaft im Klavier Spielen) ist konstitutiv mit einem sozialen Praxisfeld verwoben.

Ich rekapituliere: Die Kulturbetriebslehre als eine Inter-Disziplin, die sich an der Schnittstelle zwischen Kultur-, Sozial- und Wirtschaftswissenschaften entfaltet hat, befasst sich primär mit dem Kulturbetrieb als makrosoziologisches Konzept und mit Prozessen in konkreten Kulturorganisationen. Meine Bemühungen richten sich auf den Entwurf der Kulturbetriebslehre als „Wissenschaft des Sozialen“, damit sie nicht einseitig als Theorie der Kulturmärkte also als Kulturökonomie oder anwendungsorientiert als bloße Kulturmanagementlehre aufgefasst wird. Durch diese perspektivische Wendung tauchen neue Probleme in der Kulturbetriebslehre auf, die den Bereich der Ökonomie oder der Betriebswirtschaftslehre überschreiten. Finanzierungsstrategie, Projektplanung, Kostenkalkulation, Marketing, Controlling und Investitionsplan sind einige Themen, die im Bereich der Kulturbetriebslehre behandelt werden – aber sie repräsentieren eben nur einen beschränkten Teil dessen, was im Kultursektor gesellschaftlicher Relevanz hat. Als TeilnehmerInnen im Kultursektor konfrontieren wir uns auch mit Problemen des Gemeinwesens, wie Aristoteles zu sagen pflegte, also mit politischen

Problemen, die uns alle betreffen: Fragen der kulturellen Grundrechte, Fragen der individuellen und kollektiven Identität, der Interpretation und Bewertung von Kulturgütern, der Legitimität kulturpolitischer Entscheidungen usw. Diesen Problemen muss sich die Kulturbetriebslehre stellen. Die Intention meiner Arbeit lässt sich folglich so beschreiben: Es geht darum, den diskursiven Horizont der Kulturbetriebslehre zu erweitern, um die Reflexion und Theoriebildung aus der Sphäre des Ökonomischen herauszuholen und sie auf unsere soziale Existenz und kulturelle Involviertheit zu lenken.

^[1] Lash, Scott / Urry, John (1994): *Economies of Signs and Space*, London: Sage, S. 64. Ähnlich argumentierte auch Groys, Boris (1992): *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München: Hanser.

^[2] Diese Diskussion wurde im Hintergrund von entdeckten Marktanomalien (Kostenkrankheit, Externalitäten, Marktversagen, die Diskussion um öffentliche Güter) geführt.

^[3] „Praxis“ meint hier also nicht das bloße Tun, sondern Sets von Handlungen in einem historischen und sozialen Umfeld, das die Form und den Sinn des Handelns vorstrukturiert.

^[4] Unter „ontologischer Vorannahme“ meine ich die Voraussetzung einer unabhängigen „Welt“, die die Wissenschaften mittels Datenerhebung, -analyse und Modelbildung darstellen zu können glauben.

^[5] Hier ist nur von einer idealtypischen Klassifikation die Rede. Die einzelnen Theorien weisen jedoch vielfältige Überschneidungen auf.