

SEIN ODER NICHTSEIN – VIELFALTS- UND PARTIZIPATIONS- FÖRDERUNG ALS LEITZIELE EINER KÜNFTIGEN KULTURPOLITIK

Tasos Zembylas und Monika Mokre, 2003

EINLEITENDE ERLÄUTERUNGEN

Der Kulturbegriff wird in unterschiedlichen diskursiven Zusammenhängen in abweichenden, sich gegenseitig widersprechenden oder auch ergänzenden Bedeutungen gebraucht. Die Gestaltung eines Begräbnisrituals, Rafting in Alpenbächen, Tangotanz oder Schoßhundezüchtung sind kulturelle Phänomene. Genmanipulierte Tomaten, Pensionssysteme, elektronische Netzwerke und DNA-Analyseverfahren sind ebenfalls kulturelle Errungenschaften. In unserem Beitrag wollen wir allerdings über *Kulturpolitik* sprechen und der Kulturbegriff hat in diesem Fall eine sehr eingegrenzte Bedeutung, die institutionstheoretisch aus dem Kultursektor extrapoliert wird.

Der Kultursektor als sozialwissenschaftlicher Begriff meint die historisch gewachsene, gesellschaftliche Organisation der Produktion, Distribution, Vermittlung, Rezeption bzw. Konsumation und schließlich die Konservierung und Erhaltung spezifischer Kulturgüter. Die Spezifität der Kulturgüter in diesem Sektor ergibt sich einerseits dadurch, dass ihre semiotische und/oder künstlerische Dimension im Vordergrund steht, andererseits durch die konstitutive Wechselwirkung ihrer symbolischen und monetären Bewertung. Wir stimmen mit allen überein, die meinen, dass das Design eines Mercedes, die Signalkraft von Markenkleidung sowie die ostentative Funktion eines Schmuckstücks für den Preisbildungsprozess dieser Waren von zentraler Bedeutung sind und dennoch wäre es unsinnig zu behaupten, Mercedes-Benz AG, Christian Dior oder ein Juweliergeschäft seien Kulturunternehmen.

Diese eher sprachtheoretischen Vorbemerkungen sind notwendig, denn es geht in der weiteren Folge darum, den Kultursektor in seinem gesamten Umfang zu erfassen. Es gibt zwar ausgearbeitete institutionelle¹ und kulturpolitische² Definitionen des Kultursektors, aber dies soll nicht über die Tatsache hinweg täuschen, dass der Terminus „Kultursektor“ vielfältige Grauzonen und verschwommene Ränder aufweist. Gleichzeitig lässt sich seit einigen Jahren eine sukzessive Verschiebung der semantischen Abgrenzungen zwischen Kultur- und Wirtschaftsunternehmen beobachten. Diese Tendenz, die ihren Ausdruck im populären Jargon der „Creative Industries“ findet, ist nicht ganz zufällig. Es gibt konkrete politische Interessen, die diese Verschiebung bewusst stützen.

Sowohl in der institutionellen als auch in der kulturpolitischen Bestimmung des

¹ Die institutionelle Begriffsdefinition meint die Schnittstelle sämtlicher Instanzen (Recht, Markt, Berufsfeld, Ausbildungsstätte, Medien der Kulturberichterstattung und Kulturvermittlung, Institutionen der Präsentation kultureller Leistungen), die in ihrem synergetischen Wirken den spezifischen Gegenstandsbereich „Kulturgüter“ und die entsprechenden Tätigkeitsfelder „Kulturberufe“ formen.

² Die österreichische Kulturstatistik (LIKUS-Schema) sowie die Arbeitsgruppe für Kulturstatistik des EUROSTAT zählen folgende Bereiche zum Kultursektor: Kulturelles Erbe, Denkmalschutz und -pflege; Archive; Bibliotheken; Museen, Sammlungen, Ausstellungswesen; Literatur, Verlagswesen, Printmedien; bildende und angewandte Künste inkl. Architektur; darstellende Künste; audiovisueller und multimedialer Bereich; interdisziplinärer Sektor; künstlerische Ausbildungsstätte. In dieser Auflistung sind einige Bereiche nicht enthalten, die kulturwissenschaftlich gesehen zur „Kultur“ gehören aber aus teils pragmatischen, teils verwaltungstechnischen Überlegungen nicht in die Kulturstatistik aufgenommen wurden.

Kultursektors nimmt der Kunstbegriff eine zentrale Stellung ein. Die Zentralität und die hohe Wertschätzung künstlerischer Leistungen machen Kunst zum wichtigen *Katalysator* soziokultureller Interaktionen. Dieser Aspekt ist bedeutsam und gehört zu den Kernfunktionen von Kulturgütern überhaupt. Beim Kunstbegriff begegnen wir allerdings ähnlichen Definitionsprobleme: Es handelt sich um einen offenen Begriff, dessen Grenzen oft umstritten sind. Da Kunst ein zentrales Segment des Kultursektors darstellt, werden wir uns gelegentlich ausdrücklich auf die Kunstpolitik beziehen.

Wenn wir von *Kulturpolitik* sprechen, meinen wir Interessensbildung, Willenskundgebungen und staatliche (regulierende oder fördernde) Eingriffe, die sich auf den Kultursektor konzentrieren und seine konkrete Gestalt prägen. Politik ist also ein sozialer Prozess, der performativen Charakter hat. Ihr liegt zueigen, dass sie gesellschaftliche Faktizitäten schaffen will. Diesem Merkmal, der jedem politischen Handeln innewohnt, möchten wir uns im vorliegenden Beitrag in Hinblick auf Kulturpolitik reflexiv annähern. Ausgehend von einer Analyse und Kritik des gegenwärtigen Status quo werden wir unsere Argumentation bis hin zur *Sinnfrage* der Kulturpolitik ausdehnen. Unsere Vorschläge für eine neue Zielbestimmung und die Rechtfertigung staatlicher Eingriffe in den Kultursektor bauen auf Konzepten von Partizipation und kultureller Vielfalt auf und setzen sich von anderen Zielkonzepten wie nationaler bzw. regionaler Identität, Repräsentation, Wirtschaftlichkeit bzw. Umwegrentabilität deutlich ab. Diese normative Verschiebung werden wir unter Bezugnahme auf demokratietheoretische Argumente untermauern.

KULTUR, POLITIK UND DER STATUS QUO DER ÖSTERREICHISCHEN KULTURPOLITIK

Der demokratisch-liberale Staat hat seit seiner sukzessiven Entstehung in der zweiten Hälfte des 19. und im beginnenden 20. Jahrhundert immer schon eine spannungsreiche Beziehung zur Produktion und Verbreitung von Kulturgütern mit hoher symbolischer Kraft gehabt. Diese Spannung entsprang einerseits aus dem Liberalitätsprinzip – man denke etwa an die Abschaffung der Vorzensur – und andererseits aus der immanenten Absicht jeder Kulturbehörde, herrschaftsstabilisierende Aspekte auszubauen und zu stärken. Daraus erwächst ein grundsätzlich ambivalenter Handlungsspielraum, innerhalb dessen sich staatliche Kulturpolitik zwischen fördernden und regulativen Eingriffen entfalten konnte (Campagna 2000, Zembylas 2000).

Die österreichische Verfassung kennt den Begriff der Kulturstaatlichkeit nicht. Dies entspricht der generellen Zurückhaltung dieses Dokuments in Bezug auf die inhaltliche Ausgestaltung der Staatsaufgaben, die dem politischen Prozess überlassen bleiben sollte. Obwohl die Verfassung häufig ergänzt wurde und daher ein sehr unübersichtliches Dokument darstellt, kam es nie zu einer grundlegenden Überarbeitung. Um einen potentiellen Parteienkonflikt zu vermeiden, wurde auch bei der Gründung der Zweiten Republik von einer Neuverfassung abgesehen.³ Die mangelnde Verrechtlichung der staatlichen kultur- und kunstpolitischen Aktivitäten wurde allerdings des öfteren als rechtlich bedenklich und dem Legalitätsprinzip widersprechend kritisiert (Wimmer 1995, Bammer 1992). Das öffentliche Bekenntnis zur Freiheit der Kunst, ihrer Lehre und ihrer Vermittlung, das 1982 durch den Artikel 17a StGG explizit formuliert wurde, anerkennt diese Freiheit lediglich als Grundrecht mit ausschließlich abwehrrechtlicher

³ Derzeit soll ein "Österreich Konvent" die österreichische Verfassung überarbeiten. Allerdings beschränkt sich seine Arbeitsaufgabe auf eine Straffung des Dokuments sowie eine Verwaltungsreform; für die Fragestellung dieses Artikels sind daraus keine Neuerungen zu erwarten.

Funktion. Kulturelle Rechte und im Weiteren die kulturelle Vielfalt bekamen keinen stärkeren Status in der Verfassung. Dieser defizitäre Situation war manchen KulturpolitikerInnen, die am Gesetzesentwurf des Art. 17a StGG mitgearbeitet haben, wohl bewusst,⁴ doch im Zuge der parlamentarischen Beratungen zeigte sich, dass der politische Wille zu schwach war, um die kulturelle Vielfalt in der Verfassung oder in den Staatszielbestimmungen aufzunehmen. Vor allen ÖVP-Abgeordneten befürchteten, den Staat als mitverantwortliche Instanz für die Existenzsicherung und kulturelle Entfaltung von Minderheiten- und Randkulturen zu erklären (siehe Neisser 1983, 9).

Zwei Dekaden danach gibt es keine Anzeichen für eine Änderung des Bewusstseins der politischen Eliten. Hier beobachten wir eine gewisse Asymmetrie zur europäischen Politik. Die Erhaltung und der Ausbau der kulturellen Vielfalt wurden als zentrales Beitrittskriterium für die neuen Mitgliedsländer formuliert.⁵ Die Rede von staatlicher *Mitverantwortlichkeit* für die kulturelle Entfaltung impliziert, dass kulturelle Entwicklungen im Wesentlichen Angelegenheiten der Zivilgesellschaft und nicht des Staates sind. Der Staat als mitverantwortliche Instanz hat dennoch die Pflicht, infrastrukturelle Hilfeleistungen zu erbringen, um zivilgesellschaftliche Prozesse zu fördern. Dazu gehören angemessene Öffentlichkeitsforen, rechtliche Rahmenbedingungen für kulturelle Initiativen, Förderung des Aufbaus und der Aufrechterhaltung von Netzwerken sowie Begleitmaßnahmen zur Kompetenzbildung im Kultursektor.

Die Abwesenheit des Kulturbegriffs sowie der „kulturellen Vielfalt“ in der Verfassung und in den Staatszielbestimmungen können als Indiz dafür verstanden werden, dass der österreichische Staat die Beziehung zwischen Demokratie und Kultur, genauer zwischen lebendiger Produktion, Transfer und Austausch von kulturellen Inhalten einerseits und der Qualität des politischen Lebens andererseits nicht explizit anerkennt bzw. nicht thematisiert.⁶ Dies steht in gewisser Hinsicht im Widerspruch zum praktizierten kulturpolitischen Etatismus, also zur Tatsache, dass der österreichische Staat sich massiv in kulturellen Angelegenheiten engagiert – im Positiven wie im Negativen. Die Inanspruchnahme und teilweise Instrumentalisierung der Kultur, zur Stabilisierung des jeweils vorherrschenden politischen Status – etwa in der Kulturpolitik während des Ständestaates, in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg oder in der Kreisky-Ära – deuten darauf hin, dass der Nexus zwischen Kultur und Politik zu keinem Zeitpunkt obsolet war. Selbst in einer neoliberal inspirierten Zeit wie jetzt, in welcher PolitikerInnen die Beziehung des Staates zum Kultursektor umgestalten, können wir nicht von Desinteresse oder vom Verschwinden der Kulturpolitik sprechen. Vielmehr ist eine Wende kulturpolitischer Prioritäten zu bemerken, die ihren Ausdruck darin findet,

- (a) dass finanzielle Mittel primär für wirtschaftlich orientierte Projekte (etwa tourismusfördernde Festivals) aufgewendet werden, wobei der Gedanke der Umwegrentabilität im Vordergrund steht,
- (b) dass die öffentliche Kulturförderung neu strukturiert wird (Ausgliederung öffentli-

⁴ Der Gesetzesentwurf zum Art 17a StGG hatte im Absatz 2 gefordert: „Eine Förderung des künstlerischen Schaffens durch den Bund, ein Land oder eine Gemeinde hat auch seine Vielfalt und deren Erhaltung zu berücksichtigen.“

⁵ siehe dazu: <http://www.eurac.edu/Press/Academia/16/Artikel.asp>; http://europa.eu.int/comm/education/programmes/netdays/index_de.html; http://europa.eu.int/comm/enlargement/arguments/index_de.htm; alle kontrolliert 2003-10-06. Deutlicher noch als die Europäische Union nahm der Europarat (2001) Stellung zur Bedeutung der kulturellen Vielfalt.

⁶ Im Verfassungsentwurf für die Europäische Union findet sich der Begriff der "kulturellen Vielfalt" hingegen an mehreren Stellen. Allerdings wird er auch dort nicht in Beziehung zu den politischen Zielen der Union gesetzt, sondern dient weitgehend der Besänftigung nationaler Bedenken, dass durch die EU in ihre nationale Identität eingegriffen wird.

cher Kulturinstitutionen und Senkung des Kulturbudgets), sowie
(c) dass eine Repräsentationskultur verstärkt wird, die zum Teil staatliche Selbstdarstellung und zum anderen Ausfluss einer alten und wieder neuaufgeflamnten national und regional definierten Identitätspolitik ist.

Der ostentative und wirtschaftliche Nutzen der Kultur wird also in den Vordergrund gesetzt. Gefeierte und gefördert werden jene kulturellen Produkte, die zur Beschönigung des Privaten, zum Entertainment, zum Erwirtschaften von Profiten und zur Verbreitung hegemonialer Ikonen gut funktioniert.

Doch ist diese Form der Kulturpolitik wirklich so unterschiedlich von ihrer sozialdemokratischen Variante? Sozialdemokratische KulturpolitikerInnen hatten manche Segmente des Kultursektors gefördert und andere systematisch ignoriert. Auf der Ebene der Pflege der Repräsentationskultur lassen sich gewisse Kontinuitäten christdemokratischer Schwerpunktsetzungen erkennen. Faktum ist aber, dass sozialdemokratische PolitikerInnen es geschafft haben, das Kulturbudget wesentlich zu erhöhen. Diese Erhöhungen dienten auch dazu, ein breiteres Spektrum des Kunst- und Kulturschaffens zu fördern (Wimmer 1995; zum Theaterbereich: Mokre 1998). Obwohl der Anteil der Kulturausgaben, der an fortschrittliche und innovativ experimentierende Kulturschaffenden ging, stets sehr viel geringer als die Summen für Repräsentationskultur war, so profitierten doch auch dieser Bereich von den Erhöhungen des Kulturbudgets. Folgerichtig sind es wiederum diese Teile der Kulturszene, die nunmehr die dramatischsten Einbußen hinnehmen müssen, wenn Kunststaatssekretär Franz Morak stolz verkündet, dass es ihm gelungen ist, das Budget seines Ressorts zu kürzen. Doch gibt es auch Unterschiede jenseits der budgetären Verhandlungsergebnisse. Vergewärtigen wir uns die Kulturpolitik vor den 70er Jahren und vergleichen wir sie mit dem, was danach geschah, dann ist es unbestritten, dass das staatliche Engagement während der sozialdemokratischen Ära sich quantitativ erhöht und qualitativ erweitert wurde. Während in den restaurativen Nachkriegsdekaden Hochkultur neben K&K-Kitsch und Brauchtumpflege den Hauptteil der Kulturförderung beanspruchten, begannen sich in den späten 60ern und den 70ern die Öffentlichkeit und Teile der politischen Eliten den bereits vorhandenen subkulturellen Szenen, der experimentellen und sozialkritischen Gegenwartskunst und der Jugendkultur zuzuwenden. Neben dieser normativen Öffnung leitete die sozialdemokratische Regierung wichtige Maßnahmen zur Verbesserung der sozialen Lage der Kulturschaffenden (z.B. die Errichtung der „Künstlerhilfe“, des „Sozialfonds für Schriftsteller“ u.a. – siehe Wimmer 1995, S.66) sowie zur Schaffung von kulturellen Foren für ethnische Minderheiten ein. Inspiriert von der Parole „Kultur für alle“ wurde das sogenannte „Gießkannenprinzip“ entwickelt, um eine möglichst breite Kulturförderung zu gewährleisten.

In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre verlor die sozialdemokratische Kulturpolitik manche ihrer ursprünglichen Leitziele. Die partizipatorischen Elemente der sozialdemokratischen Kulturpolitik wurden zunehmend verdünnt, so dass „Kultur für alle“ zur Legitimation von Großevents und Bierzeltfesten mit musikalischer Animation erhalten musste. Die Einzementierung alt- und neuetablierter Strukturen, die Verquickung zwischen Kulturförderung und Freunderlwirtschaft sowie zahlreiche Zugeständnisse, um die „Leute ruhig zu halten“ funktionierten nur so lange, wie steigende Kulturbudgets die Befriedigung der meisten finanziellen Anforderungen an die Kulturpolitik ermöglichten. Sinkende Budgets und die aus diesen resultierenden Kürzungen und Ablehnungen von Förderansuchen machten die Orientierungslosigkeit der Kulturpolitik deutlich und führten zu sinkender Legitimität und zu wachsender Unzufriedenheit mit dem etablierten Allokationssystem. Die sozialdemokratische Kulturpolitik der 90er

Jahre stellte wenig mehr als ein strukturkonservatives Herumwursteln dar. Viele Grundfragen der Kulturpolitik, ja die ganze Sinnfrage kulturpolitischen Handelns schienen abhanden gekommen zu sein.⁷ Zum Schluss war nicht einmal die vielbesungene „kulturelle Vielfalt“ durch das Gießkannenprinzip optimal bedient.

TRANSFORMATION DER STAATLICHKEIT UND KULTURPOLITISCHE UM- (ODER DES-) ORIENTIERUNG

Die Ablöse der österreichischen Sozialdemokratie von der Regierungsmacht, die sie seit drei Jahrzehnten innegehabt hatte, entsprach einer gesamteuropäischen Trendwende, die tief in das Verständnis des Staates und seiner Aufgaben eingriff. Das neoliberale Paradigma der möglichst unregulierten Marktmacht löste den keynesianischen Wohlfahrtsstaat ab (Jessop 2003). Zugleich wurde das Konzept des Nationalstaats insgesamt in Frage gestellt, da transnationale Übereinkommen und staatliche Zusammenschlüsse, wie insbesondere die Europäische Union, Konzepte nationaler Souveränität zunehmend obsolet erscheinen lassen. Es ist nicht mehr länger klar, wer der Träger staatlichen Handelns ist. Im komplex verzahnten Mehrebenensystem werden Politiken von zahlreichen öffentlichen und privaten AkteurInnen entwickelt und durchgeführt.⁸

Obwohl Kulturpolitik nie ein Kerngebiet staatlichen Handelns darstellte, war sie insbesondere in Österreich fast vollständig vom Nationalstaat dominiert (Stichwort „Österreich als Kulturnation“) und von einer paternalistisch-wohlfahrtsstaatlichen Einstellung geprägt. Die veränderten Ziele und Grundbedingungen staatlichen Handelns wie auch der Souveränitätsverlust der Nationalstaaten wirken daher stark auf nationale Kulturpolitiken zurück. Die finanziellen Kürzungen im Kulturbereich können ebenso wie die Auslagerungen von Kulturinstitutionen und –aktivitäten an private TrägerInnen als Folgen dieser Entwicklungen verstanden werden. Der bedrängte Nationalstaat gibt allerdings seine Machtbefugnisse nicht kampflos auf und Repräsentationskultur ist ein wesentlicher Teil nationaler Identität. So ist zu erklären, dass trotz proklamierter Sparprogramme öffentlichkeitswirksame Institutionen zur Erhaltung der Idee einer „österreichischen Identität“ weiterhin großzügig finanziert werden. Insgesamt führt die Veränderung von Staatlichkeit (ebenso wie der Regierungswechsel in Österreich) also zu einer stärkeren Fokussierung staatlicher Mittel auf Repräsentation und potentiell wirtschaftlich erfolgreiche Kulturaktivitäten, während innovative Kunst und sozialkritische Kulturvereine sowie Minderheitenkulturen allen PolitikerInnenbekenntnissen zur kulturellen Vielfalt zum Trotz ausgehungert werden.

ÖKONOMISMUS IN DER KULTURDEBATTE

Für die weitere Diskussion der öffentlichen Kulturförderung in diesem Kontext ist die Unterscheidung zwischen profitorientierten Unternehmungen und den sogenannten Non-Profit-Organisationen (kurz NPOs) von zentraler Bedeutung. Diese analytische Unterscheidung will nicht die Wechselwirkung von Kultur und Ökonomie, die in beiden Feldern existiert, negieren. Es geht primär darum, auf die unterschiedliche strukturelle

⁷ Die Einberufung einer Arbeitsgruppe zur Erarbeitung eines „Weißbuches für Kulturpolitik“ (1999) durch den damaligen Leiter der Kunstsektion im Bundeskanzleramt, Andreas Mailand-Pokorny, war, wenn keine Alibiaktion, ein implizites Zugeständnis des Orientierungsvakuums, das die sozialdemokratische Politik zu dieser Zeit kennzeichnete.

⁸ Zum Konzept von Multi Level Governance siehe z. B. Hooghe and Marks 2001 sowie Marks, Hooghe and Blank 1996.

Befindlichkeit von Organisationen und AkteurInnen hinzuweisen, die eine Differenzierung des kulturpolitischen Handelns notwendig machen.

Der profitorientierte Sektor blickt international betrachtet auf eine erfolgreiche Geschichte zurück. Abgesehen von einigen unvermeidbaren konjunkturellen Schwankungen, internen Krisen- und Umstrukturierungsphasen waren die letzten einhundert Jahre das goldene Zeitalter der Kulturindustrie. Die Umsätze haben in sämtlichen Kunst- und Mediensparten alle Erwartungen übertroffen. So wurde in den letzten Jahren der gesamte Sektor zum Hoffnungsträger der europäischen Wirtschafts- und Arbeitsmarktpolitik. Schlagwörter wie „Creative Industries“, „Kultur AG“ und „Creative Workers“ fanden große Verbreitung und die Rede vom ungebrochenen Wachstum der Branche trotz allgemeiner Wirtschaftsflaute und trotz des verheerenden Zusammenbruchs der New Economy will immer noch nicht verstummen.

Was liegt dem zugrunde? Hier sind wir mit empirischen und ideologischen Vieldeutigkeiten konfrontiert: Einerseits lässt sich die wachsende Bedeutung dieses Sektors statistisch und ökonomisch (auch wenn über konkrete Zahlen zu Recht heftig gestritten wird) belegen, andererseits entspricht dieser Trend einer diskursiven Konstruktion, die mit dem vorherrschenden Gesellschaftsbild korreliert – Stichworte dazu: (a) die Bedeutung von Kreativität in der Leistungsgesellschaft; (b) die Verklärung des freien „Entrepreneurs“ und modernen Dienstleistungsunternehmers in der postfordistischen Gesellschaft in der Gestalt des Künstlers (seltener der Künstlerin); (c) die Rolle der Kultur bei der Freizeitgestaltung und beim Konsum. Beide Ebenen – die empirische und die ideologische – bedingen und beeinflussen einander.

Wenn nun profitorientierte wie auch Non-Profit-Organisationen den gleichen Maßstäben gerecht werden sollen, dann müssen sowohl kleine Vereine, Kulturinitiativen und alternative Räume (Off-Spaces) als auch etablierte Ausstellungs- und Bühnenhäuser der Öffentlichkeit erklären, wozu sie überhaupt öffentliche Mittel in Anspruch nehmen. Dabei sind sie gezwungen auf zwei Fragen einzugehen: Erstens, was sie eigentlich beabsichtigen, d.h. welche Ziele (mission statement) und mittelfristige Pläne sie haben, und zweitens, warum sie nicht profitorientiert arbeiten bzw. warum sie nicht ihre Eigenfinanzierungsquote erhöhen können. Die Ablegung von Rechenschaft mag beim ersten Blick vernünftig erscheinen. Will man Willkür und Missbrauch von Fördermitteln unterbinden, dann muss man Transparenz und Verantwortung gegenüber der Öffentlichkeit verlangen.⁹

Diese kulturpolitische Wende begann nicht im Februar 2000, als ÖVP und FPÖ eine Koalitionsregierung bildeten. Das Eindringen ökonomistischer Denkstrukturen in den öffentlichen Sektor stellt eine globale Entwicklung dar, die in den späten 1980er Jahren einsetzte und in der zweiten Hälfte der 90er Jahren an Intensität gewann. In der Folge ist die Evaluierung, die der Staat von Kulturorganisationen heute verlangt, vorwiegend durch ökonomistische Kategorien determiniert. Nicht der Vergleich der Ist-Leistungen der Kulturorganisationen mit ihren immanenten Zielsetzungen, auch nicht die Frage nach dem Nutzen ihrer Leistungen für die Gesellschaft oder das Individuum, sondern ausschließlich die ökonomische Rentabilität der einzelnen Betriebe wird evaluiert. Der Non-Profit-Sektor soll sich nun an den Maßstäben des Profitsektors

⁹ Interessanterweise wird der Vorwurf der „Steuergeldverschwendung“ nie selbstreflexiv gedacht. KulturpolitikerInnen, die die „Unprofessionalität“ im Kultursektor beklagen, sind offensichtlich halbblind und können die Managementdefizite der öffentlichen Kulturverwaltung (fehlende Zielsetzungen, unzulässiger parteipolitischer Einfluss, bürokratischer Apparat mit extrem langsamer Bearbeitung von Anfragen und Anträgen, mangelnde Auskunftsfreudigkeit u.a.), die sie zu verantworten haben, nicht erkennen.

orientieren. Politische AkteurInnen neoliberaler Gesinnung bieten sich seit einigen Jahren gerne als selbsternannte RatgeberInnen für öffentliche Kulturbetriebe und diverse NPOs an. Mittlerweile gibt es manche gut gemeinte und viel zu viele besserwisserische Ratschläge: Erhöhung der Produktivität der Organisation; Umgestaltung des kulturellen Angebots und stärkere Orientierung am Publikumsgeschmack; Einrichtung von Shops in den Foyers der großen Häuser; engere Anbindung an die Bedürfnisse von Wirtschaftsunternehmen, um mehr SponsorInnen zu akquirieren; Ausgliederung bestimmter Leistungen, um Personalkosten einzusparen; Flexibilisierung der Dienstverhältnisse u.a. Die unausgesprochene Botschaft lautete: (a) Die Kulturbetriebe müssen um jeden Preis einen höheren Deckungsgrad erreichen und (b) die öffentlichen Zuwendungen sollen gekürzt werden, um diesen Strukturwandel zu beschleunigen. Oder etwas plakativ gesagt: (a´) Im Managementwesen wird die Kunstwelt genesen; (b´) der Kunde ist der König. Basta!

ARGUMENTE UND MYTHEN DER NEOLIBERALEN KULTURPOLITIK UND IHRE HISTORISCHEN GEGENSPIELER

All die ökonomischen „Einsichten“, die neoliberale KulturpolitikerInnen und ihre gleichgesinnten BeraterInnen verbreiten, sind Gemeintopoi des gegenwärtig hegemonialen Denkstils. Wer würde dennoch verneinen wollen, dass kluge Ressourcenakquisition und -verwaltung relevant sind? Welche Organisation ignoriert das Feedback ihres Zielpublikums und steht der Meinung einer qualifizierten Öffentlichkeit, die sie hochschätzt, indifferent gegenüber? Da solche Ratschläge zwar nicht sinnlos, aber für die große Mehrheit der NPOs im Kultursektor selbstverständlich sind, müssen wir ihre Herkunft und Intentionalität auslegen, um ihren *ganzen* Sinn zu verstehen.

Die neoliberale Ökonomie und Staatstheorie lehnt prinzipiell die öffentliche Kulturförderung mit dem Argument ab, dass der Staat nicht das Recht habe, den Menschen zu diktieren, welche Kulturangebote sie annehmen sollen. Im freien Markt entsteht durch den Preisbildungsprozess ein authentischeres, nicht-manipuliertes Abbild der Präferenzen der Einzelnen und summarisch der allgemeinen Wertschätzung eines bestimmten Kulturguts. Der Staat hat sich, sofern er das Liberalitätsprinzip ernst nimmt, an diesen Präferenzen zu orientieren und kann höchsten den Zugang zu bestimmten, allgemein hochgeschätzten aber extrem kostspieligen Kulturgütern partiell erleichtern. Eine solche Ausnahme wäre etwa bei der Beteiligung des Staates an den Erhaltungskosten von großen Museums-, Theater- und Opernhäusern vorstellbar. Alle weiteren staatlichen Aktivitäten im Kultursektor müssen allerdings nicht kultur-, sondern dezidiert wirtschaftspolitischen Kriterien genügen (Frey 2000; Frey/ Pommerehne 1989).

Gegen die neoliberale Argumentation opponiert die humanistische Position, die der Kultur allgemein und der Kunst im Speziellen einen übergeordneten Stellenwert zuspricht. Kulturelle Bildung dient demnach der Gesellschaft als Ganzes, weil ihre Verbreitung und allgemeine Wertschätzung Gemeinsinn und Solidarität (Immanuel Kant) bzw. eine liberale und pluralistische Gesinnung (Friedrich Schiller) stiften. Diese postulierten Effekte sind der intellektuellen und ästhetischen Erfahrung intrinsisch, also keine Externalitäten aus der Begegnung mit Kulturgütern. Die Ausbildung und Pflege kreativer Tätigkeitsfelder stellt folglich eine essentielle Staatspflicht dar, denn Kultur sichert und stärkt den demokratischen Staat quasi von innen her¹⁰.

Beide Auffassungen weisen Argumentationsschwächen auf. Der neoliberale Ansatz

¹⁰ Zu einer zusammenfassenden Diskussion dieser Positionen siehe Göschel 1996.

malt ein naives Bild des Präferenzbildungsprozesses und betrachtet Präferenzen bzw. „Geschmack“ als eine vorgegebene Faktizität, die jeden Tauschakt prägt. Dadurch neigt der neoliberale Denkstil dazu, Machtaspekte, die im Markt wirksam werden, unkritisch zu reflektieren. Der Formalismus und der hohe Abstraktionsgrad neoliberaler Marktmodelle machen sie zudem unfähig, die Spezifität und hohe Fragmentarisierung des Kultursektors konzeptuell zu erfassen. Marktanomalien im Kultursektor, die die Kulturökonomie seit den 1960er Jahren diskutiert (siehe z.B. Baumol / Bowen 1966 und aktuell Keat 1999), passen nicht in das Konzept des freien, sich selbstregulierenden Marktes und werden daher von neoliberal denkenden Policy-Makers nicht ernst genommen. Neben diesen wirtschaftstheoretischen Kritikpunkten gibt es auch einen zentralen demokratietheoretischen Einwand gegen die neoliberale Auffassung. Das angeführte Abwehrargument gegen jegliche öffentliche Kulturförderung wird häufig mit dem populistischen Hinweis, „unsere Bevölkerung will das nicht“, begründet. Doch begreift man kulturelle Praxen als Bereiche, die grundrechtlichen Schutz genießen sollten, dann haben Mehrheitsmeinungen keinen unbedingten Durchsetzungsanspruch. Die Volksbefragung über die Errichtung eines neuen Musiktheaters in Linz (2000)¹¹ war keine Sternstunde der Demokratie. Die Entscheidung über eine solche weitreichende Investition im Kultursektor sollte weder *ausschließlich* an wirtschaftliche Überlegungen (Rentabilität) noch an populistischen Voluntarismus anknüpfen. Es ist bezeichnend, dass die Diskussion über den Nexus zwischen Kultur und Demokratie, künstlerische Produktivität und Lebensqualität nicht geführt wird – weder in Linz noch bei der Realisierung des Museumsquartiers in Wien. Überhaupt scheint die grassierende Verbreitung bestimmter Klischees („Kulturland Österreich“, „Geniekunst“, „authentische Heimatkultur“ u.a.) und die damit verbundene Opposition gegenüber neuer Produktionen und Artikulationsweisen Ausdruck des neuen Populismus zu sein, der, wie Josef Haslinger (1988, S.41) treffend beschrieb, weite Teile der Politik erfasst hat und die Instrumentalisierung der Öffentlichkeit für parteipolitische Ziele vorantreibt. Höchst bedenklich war beispielsweise die Unterschriftensammlung gegen die Realisierung des Konzeptes von Cornelius Kolig im Kärntner Landtag (1998), welche von einer unsagbaren Diskreditierungskampagne gegen den Künstler begleitet war, die sich hart an den Grenzen persönlichkeitsrechtlicher Delikte bewegte.

Die humanistische Argumentation muss sich ebenfalls Kritik gefallen lassen. Zu aller erst ist ihr Kulturbegriff meistens zu normativ eingengt und in der Folge verdeckt oder offen paternalistisch. Es ist weiter allgemein bekannt, dass der Rechtfertigungsdruck für öffentliche Kulturförderung groß ist, nicht nur weil die neoliberale Doktrin sehr verbreitet ist, sondern auch weil es bei der Allokation von öffentlichen Mitteln immer ernstzunehmende Interessenskonflikte gibt. Wenn Kultur zum öffentlichen Gut deklariert wird – das tut der humanistische Ansatz –, dann entsteht die Frage, welche öffentlichen Güter Priorität haben (z.B., neben Kultur, Sicherheit, Infrastruktur, Gesundheit, Bildung u.a.). Erschwert wird eine konstruktive Diskussion dadurch, dass der humanistische Ansatz den Kulturbegriff entweder ausschließlich auf einen bestimmten Kanon, das heißt einen Korpus „hoch verehrter Werke“ bezieht oder exklusiv mit jenen Kulturgütern identifiziert, die in öffentlichen Kulturorganisationen (Museen, Staatsopern, Nationaltheater etc.) zu finden sind. Hier zeigt sich die Schwäche der humanistischen Auffassung. Die Bestimmung der Kultur als öffentliches Gut ist

¹¹ Im April 1999 sammelte die FPÖ in Oberösterreich Unterschriften gegen den Bau eines neuen Musiktheaters in Linz („Steuergeldverschwendung“) und leitete im darauf folgenden Jahr eine Volksbefragung ein. Etwa 60% der abgegebenen Stimmen (bei einer Wahlbeteiligung von über 50%) sprachen sich gegen den Neubau aus.

vielleicht gut gemeint, aber realpolitisch kaum durchsetzbar, weil die Beschreibung des Nutzens der Kultur immer zu allgemein bleibt. In einer utilitaristisch denkenden Gesellschaft, wo jede Regierung in der Regel ergebnisorientiert für eine Legislaturperiode denkt und handelt, sind materiell nicht messbare Nutzvorstellungen politisch kaum erfolgversprechend.

NEUORIENTIERUNG EINER KÜNFTIGEN KULTURPOLITIK

Kunst und Kultur sind Katalysator für soziale Interaktionen. Wir betrachten diese Funktion, die eine unter vielen ist, als ein zentrales Argument für die Begründung dafür, dass Kunst und Kultur im *öffentlichen Interesse* liegen. Anders gesagt: Obwohl Kulturgüter in erster Linie von Individuen genutzt werden, sind Kunst und Kultur keine privaten Angelegenheiten.

An dieser Stelle führen wir den Begriff der Nachhaltigkeit ein, weil Nachhaltigkeit als Metapher und Denkkategorie der politischen Philosophie den Zweck hat, dem systembedingt kurzfristigen Denken der politischen AkteurInnen, das sich an Wahlintervallen orientiert, entgegenzuwirken. Nachhaltigkeit im Kultursektor und in der Kulturpolitik bedeutet, dass die Gesellschaft das vorhandene Potenzial (sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption) pflegt und ausbaut, um den Zugang zu Kulturgütern und die sich daraus ergebende allgemeine Möglichkeit für Innovation und Reflexion zu sichern. Woher wissen wir aber, welche Bedürfnisse künftige Generationen haben werden? Die Antwort ist simpel: Bedürfnisse und Präferenzen sind im strikten Sinn nicht prognostizierbar, aber es gibt eine historische Evidenz, dass das Interesse an einer bestimmten kulturellen Praxis vital bleibt, wenn diese kontinuierlich gepflegt und weiterentwickelt wird – wie etwa in der Malerei, der Musik, dem Theater, oder in manchen Bräuchen, die eine tausendjährige Geschichte aufweisen.

Im Nachhaltigkeitsbegriff steckt die Vision der Überwindung jener Ausformung des Selbstinteresses, die Menschen unfähig macht, Verantwortung gegenüber anderen zu übernehmen. Diese Vision leitet die Idee einer partizipatorischen Demokratie, die sich nicht in der parlamentarischen Repräsentation erschöpft. Partizipation heißt allerdings nicht, jede Entscheidung und Handlungsoption einem Mehrheitsvotum zu unterwerfen; sie bedeutet ebenso wenig die Instrumentalisierung des Wahlvolkes, wie es beim Populismus der Fall ist. Das Konzept der partizipatorischen Demokratie will vor allem Raum für konstruktive Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Interessen und Wertvorstellungen schaffen. Antagonistisches Denken soll so in agonistisches Handeln münden (Laclau/ Mouffe 1985). Gelingt es einer politischen Gemeinschaft nicht, die Unterscheidung zwischen Populismus und Partizipation, Oligarchie, die sich unter dem Deckmantel einer Quasi-Repräsentation versteckt, und politischer Integration innerhalb eines institutionell eingeschränkten Repräsentationsmodells, klar zu machen und zu realisieren, dann werden die kulturpolitischen Verwaltungseinheiten in den nächsten Dekaden das fortsetzen, was hier kritisiert wird: Intransparenz, parteipolitische Willkür in der Kulturförderung, Populismus, zunehmende Regionalisierung und Ökonomisierung der kulturpolitischen Leitziele.

Wir haben bereits von der Notwendigkeit gesprochen, kulturelle Rechte in die Verfassung als Staatsziele aufzunehmen. Damit wäre es möglich, die Verantwortung des Staates für diesen zentralen gesellschaftlichen Sektor *formell* festzulegen¹². Kultu-

¹² Dabei ist allerdings stets mitzubedenken, dass auch verfassungsmäßige Festlegungen nur halten, wenn sie nicht geltendem EU-Recht widersprechen. Da es im EU-Primärrecht ein Bekenntnis zur kulturellen Vielfalt (Artikel 151) gibt, steht dies indes zur Zeit nicht zu erwarten.

relle Vielfalt, die durch die Anerkennung kultureller Rechte als soziales Grundrecht explizit wird, sollte folglich ins Zentrum kulturpolitischer Zielsetzungen rücken. Solche formellen Fortschritte, die bloß legislativen Charakter haben, ändern allerdings nur langfristig die kulturpolitische Praxis. Um die Denkkategorien und Handlungsmuster der AkteurInnen zu modifizieren, müssen umfassende Konzepte, die hinter bestimmten zentralen Begriffen wie beispielsweise „kulturelle Vielfalt“ stecken, präzisiert werden und in der weiteren Folge *politische Akzeptanz* finden.

„Kulturelle Vielfalt“ stellt einen von vielen Begriffen dar, die aus unserer (bürgerlich-liberalen) Gesellschaftsformation nicht mehr wegzudenken sind. Gerade deshalb findet man kaum eineN PolitikerIn, der/die „kulturelle Vielfalt“ nicht schätzt und in seinem/ihrer kulturpolitischen Vokabular benutzt.¹³ „Wir wollen kulturelle Vielfalt fördern!“ – ein solches Bekenntnis kostet wenig und bleibt vage genug, um darin unterschiedlich vorgelagerte parteipolitische Interessen zu subsumieren.

Will man am Begriff der Vielfalt ohne Dogmatismus festhalten, so kommt man nicht umhin einzusehen, dass es sich um einen offenen Begriff mit vielen Grauzonen und ausgefranst Rändern handelt – ähnliches gilt auch für Freiheit, Gerechtigkeit, Demokratie. Das bedeutet, es gibt mehrere, grundsätzlich konsistente Auffassungen über die Bedeutung von kultureller Vielfalt, die freilich mit unterschiedlichen politischen Ideologien und normativen Vorstellungen über das soziale Zusammenleben korrelieren (Janik 2001). Um „kulturelle Vielfalt“ zu operationalisieren, muss man sie anstelle einer positiven Definition, die zum Scheitern verurteilt ist, mit ihrem Gegenbegriff kontrastieren: Monokultur bzw. das Streben nach einer stabilen, homogenen Identität. Monokultur meint die hegemoniale, dominante Kultur; kulturelle Vielfalt muss sich folglich durch die Inklusion nicht-dominanter kultureller Praxen auszeichnen. Solche nicht-dominanten Praxen sind nicht nur jene Kulturen, die mit der hegemonialen Kultur nicht kompatibel sind und daher ausgeblendet wurden, sondern auch jene kulturellen Praxen, die einfach quantitativ gesehen eine marginale Stellung innehaben – man denke etwa an Lyrikinteressierte, LiebhaberInnen der aleatorischen Musik oder an die wenigen Esperantofans.

Die *kollektive* Natur der Kultur begründet sich auf den sozialen Ursprung jeder Artikulationsform. Kultur ist a priori ein geteiltes Gut, das die Existenz einer kommunikativen Gemeinschaft voraussetzt. Ähnlich wie es in einer linguistischen Sprache Dialekte und lokale Sprachvariationen gibt, die auf unterschiedliche Sprachgemeinschaften zurückzuführen sind, gibt es in der Kultur verschiedene kulturelle Praktiken (Produktions-, Wahrnehmungs- und Interpretationsmuster), die mit unterschiedlichen symbolischen Formen und kulturellen Praxisgemeinschaften korrelieren. Dem Ideal einer Monokultur bzw. einer stabilen, homogenen Identität haftet immer der Beigeschmack des Dogmatismus, der Orthodoxie und des Hegemonieanspruchs an. Dabei charakterisiert die bürgerlich-liberale Gesellschaftsordnung einen Grundkonsens über die Koexistenz vielfältiger Identitäten und Lebensformen, die innerhalb eines formellen Regelwerkes integrierbar sind. Das heißt, Monokultur oder anders gesagt das Streben nach homogenen, ethnisch oder national definierten Identitäten steht im performativen Widerspruch zur Grundidee einer liberalen Gesellschaft und zu unserem Verständnis von kultureller Vielfalt.

Wenn wir anerkennen, dass die Bedingungen für die Entstehung und Valuierung eines Kulturgutes bzw. einer kulturellen Praxisform kollektiven Ursprung haben, dann sind

¹³ In den Programmen von SPÖ, ÖVP und den Grünen findet sich kulturelle Vielfalt (oder Pluralität) als Wertvorstellung. Im Programm der FPÖ hingegen ist von "kultureller Identität" die Rede, die explizit dem Begriff der Multikulturalität ideologisch entgegengesetzt wird.

Kulturgüter eben nicht gänzlich Privatgüter.¹⁴ Somit gewinnt die Konzeption der Kultur als Kollektivgut (nicht als öffentliches Gut) an Bedeutsamkeit. Die Auseinandersetzung mit Kulturgütern findet immer in Form von sozialen Interaktionen statt. Solche soziale Interaktionen sind konstitutiv für den interpersonellen Austausch, für gesellschaftliche Integration und für die Entstehung sozialer Bindungen. Ohne diese Merkmale kann es keine Gesellschaft geben. Dass Kultur im öffentlichen Interesse liegt, ist für all jene trivial, die Kulturgüter nicht bloß als Unterhaltungsmittel für die Spaßgesellschaft sehen. Aus der Anerkennung der gesamtgesellschaftlichen Zweckmäßigkeit und des umfassenden sozialen Nutzens kultureller Aktivitäten sowie aus der Notwendigkeit der Diversifikation und Vertiefung der Artikulationsmöglichkeiten der Menschen begründet sich die *öffentliche Pflicht* zur aktiven Förderung der kulturellen Vielfalt (als Ziel) und des vor allem nicht kommerziell orientierten Kultursektors (als sozialer Domäne). Da Kunst, wie wir anfangs erwähnten, eine zentrale Stellung im Kultursektor innehat, lässt sich diese Argumentation ausdrücklich auch auf die Kunstförderung anwenden. Dies umfasst sowohl die Pflege etablierter Kunstpraxen als auch die Entwicklung neuer Formen spricht die Förderung experimenteller Kunst, die (noch) nicht in das aktuelle Marktsystem integriert ist und in der Folge von ihm niemals finanziert werden kann.

FREIE TEILNAHME UND TEILHABE ALS ZENTRALE KULTURPOLITISCHE MAXIME

Die Konzeption der Kultur als Kollektivgut führt weiter zu einer bestimmten Demokratietheorie. Kultur als allgemeiner Begriff für verschiedene symbolische Formen, die eo ipso Artikulationsformen sind, ist ein zentrales Medium für die Formation von politischem und sozialem Handeln. Kulturförderung ist also *Förderung der artikulatorischen und praktischen Kompetenz* der Menschen. Die Ökonomisierung und die miteinhergehende Privatisierung von kulturellen Gütern und Leistungen unterstützt politische Exklusion. Wenn wir einzelne Personen vom Erwerb einer kulturellen und im weiteren Sinne einer artikulatorischen Kompetenz ausschließen – das passiert unweigerlich durch den Preismechanismus im „freien“ Markt –, dann untergraben wir ihre Möglichkeit und damit ihr Grundrecht, sich selbst und ihre Interessen frei, kompetent und differenziert zu artikulieren. Ähnlich wie die Überwindung des Massenanalphabetismus im 19. Jahrhundert die Grundvoraussetzung für die Etablierung des allgemeinen Wahlrechts und der repräsentativen Demokratie war, stellt der Erwerb kultureller Kompetenz durch freie Teilnahme an verschiedenen Kulturpraxen eine *Conditio sine qua non* für den Übergang von einer bloß repräsentativen zu einer partizipatorischen Demokratie dar. Hier lässt sich, genau so wie beim Grundrecht auf Bildung, ein Anspruch auf kulturelle Teilhabe und Teilnahme erheben. Die Durchsetzung dieses Anspruches und seine Festschreibung in der Verfassung müssen zum zentralen Ziel künftiger kulturpolitischer Arbeit werden.

Wenn kulturelle Partizipation als wichtiges Ziel der Kulturpolitik definiert wird, löst sich auch der scheinbare Widerspruch der neoliberalen Staatstheorie. Neoliberale TheoretikerInnen monieren, dass der Staat nicht das Recht habe, in die Präferenzen der Menschen einzugreifen. Dieses Argument ist legitim. Kulturpolitische Maßnahmen sollen nicht *nachfrageorientiert*, sondern *angebotsorientiert* sein. Nicht Kulturkonsumation soll gefördert, sondern kulturelle Vielfalt und plurale Partizipationsmöglichkeiten. Die zwei Konzepte „Partizipation“ (nicht Quoten!) und „sozialer Nutzen“ (nicht Umsatz

¹⁴ In der Haager Konvention von 1954 wurde festgehalten, dass Zerstörung und Raub von Kunst eine Zerstörung des kulturellen Erbes eines Volkes und im weiteren Sinne der gesamten Menschheit bedeuten.

oder Rentabilität!), die wir in den Vordergrund rücken möchten, sind soweit unspezifisch, dass sie nicht im Sinne einer paternalistischen Kulturpolitik missverstanden werden sollten.

ABSCHLIESSENDE ÜBERLEGUNGEN ZUR VIELFALT UND PARTIZIPATION ALS LEITKONZEPTE DER KULTURPOLITIK

Wir haben argumentiert, dass der österreichische Rechtsstaat allen BürgerInnen eine umfassende Teilhabe am politischen Leben zu ermöglichen habe. Dieser Auftrag sollte im Mittelpunkt jeder demokratischen bildungs- und kulturpolitischen Konzeption stehen. In diesem Sinne haben wir Kulturpolitik als *Förderung der artikulatorischen und interkulturellen Kompetenz* der Menschen interpretiert. Diese Kompetenzen sind grundlegend für die Konstitution von politischem Handeln, das liberal-demokratischen Spielregeln entspricht. Konsequenterweise haben wir gefordert, kulturelle Rechte und in der weiteren Folge die Kulturförderung ähnlich wie die Bildungsförderung in der Verfassung festzuschreiben. Unter Kulturförderung meinen wir nicht die selektive Finanzierung von Repräsentationskultur und ökonomisch rentablen Festivals. Neben der hegemonialen Kultur, für die das ohnehin nicht in Frage gestellt wird, haben auch Rand- und Minderheitenkulturen sowie Kulturinitiativen und experimentelle Kunstformen einen kollektiven (nicht individuellen) Anspruch auf infrastrukturelle und materielle Unterstützung (siehe auch Taylor 1995, 225-256). Die *kategorische Verknüpfung* von Kultur und Demokratie (und nicht von Kultur und Wirtschaft!) macht die Berücksichtigung der Konzepte von kultureller Vielfalt und Partizipation unabdingbar.

Kulturelle Vielfalt wird unterschiedlich aufgefasst, so dass sie zur Inklusion oder zur Exklusion führen kann. Wir begreifen kulturelle Vielfalt normativ als positive Konfrontation, Respekt und soziale Kohäsion kultureller Differenzen. Vielfalt bedeutet also nicht bloß die Konservierung bestehender kultureller Formen, sondern auch ihrer Dispersion und Innovation. Kulturelle Vielfalt setzt ökonomische und organisatorische Vielfalt von Institutionen und Unternehmen sowie eine Mannigfaltigkeit der Öffentlichkeitsforen voraus – ein Arbeitsauftrag an die Wirtschafts- und Wettbewerbspolitik.

Partizipation ist ebenso wie Vielfalt ein diffuser Begriff, der ein breites Spektrum von Interpretationen zulässt - vom kulturindustriell induzierten Massenkonsum bis zur aktiven Teilnahme an Kulturarbeit. Etwas abstrakter aufgefasst bezieht sich der Partizipationsbegriff auf die Beziehung der Menschen zu kulturellen Aktivitäten sowie auf die Beziehung zwischen Kulturschaffenden und Publikum. Obwohl individuelle Reaktionen auf Kunst und Kultur nicht kontextfrei von außen beurteilt werden können, ist doch davon auszugehen, dass aktivere Formen der Teilnahme und Teilhabe besser als rein konsumistische geeignet sind, das Ziel politisch-kultureller Kompetenzentwicklung zu erreichen. Stärkung der Partizipation kann daher vieles bedeuten: höhere und verbreitete kulturelle Bildung, Eliminierung von Einstiegsbarrieren, Förderung von lokalen Netzwerken und Eigeninitiativen, breitere und effizientere Distribution von Kulturgütern u.a. Eine wesentliche Rolle spielt auch die intensive Einführung und Vermittlung des kreativen Arbeitsprozesses.

Kulturelle Vielfalt und Partizipation sind zwei Wertbegriffe, die auf das fundamentale Prinzip der Chancengleichheit abzielen – einmal im Bereich der kulturellen Produktion und Artikulation und einmal im Bereich der Teilnahme und Teilhabe. In diesem Sinne sind die wichtigsten AdressatInnen einer solcher Art verstandenen Kulturpolitik immer die tendenziell schwächeren AkteurInnen – Minderheitenkulturen, marginalisierte Kulturen, finanziell und sozial benachteiligte Kulturschaffende. Unser Plädoyer für die

Förderung der Partizipation und Vielfalt als zentrales Ziel öffentlicher Kulturförderung impliziert folglich ein Abgehen vom ästhetizistischen Elitismus, d.h. von der Idee der Förderung einzelner Spitzenleistungen und der Herausbildung eines „Kanons“. Kulturpolitische Eingriffe sollen sich konsequenterweise auf die Realisierung einer kulturellen Pluralität auf breiter Ebene konzentrieren, und so das innovative Potenzial für den Fortbestand verschiedener kulturellen Praxen zu generieren.

Diese Überlegungen sollten in der Förderungspolitik ihren Niederschlag finden. Einzelne KulturarbeiterInnen und –initiativen sind aufgerufen, Partizipation an ihren Programmen zu ermöglichen. Dies ist indes nicht gleichzusetzen mit der Anforderung, möglichst große Publikumszahlen zu erreichen. Denn das zentrale kulturpolitische Ziel, kulturelle Vielfalt, stellt ein Korrektiv dar, das Partizipation nicht bloß als Quantität definiert. Es ist vor allem die Ausbildung von kultureller Kompetenz, die die Grenzen des individuellen Erfahrungshorizontes erweitern, die entscheidend ist – also die *interkulturelle* Kompetenz, die Offenheit gegenüber Fremden und Neuen.

Post Skriptum

Es war nicht Ziel dieses Beitrags, konkrete Instrumente zur Verbesserung der Kulturförderungspraxis zu entwickeln. Doch erscheint es nötig, auf einen Aspekt hinzuweisen, der sich auf die Legitimität der Verfahrensweise bezieht: Jedes Förderungsprogramm impliziert eine Auswahl, da Förderungsmittel begrenzt sind. Eine Auswahl bedeutet ein Urteil über die Förderungswürdigkeit eines Projektes. Solche Einschätzungen hängen einerseits von den expliziten Förderungskriterien eines Programms andererseits von den stillschweigenden Präferenzen der EntscheidungsträgerInnen bzw. ihrer BeraterInnen ab. Man kann von KulturpolitikerInnen weder Interesselosigkeit noch eine noble Selbstbeschränkung einfordern, weil sie konkreten Zwängen und Entscheidungslogiken unterliegen. Der Gesetzgeber ist dennoch aufgefordert, die Verfolgung individueller oder parteipolitischer Interessen, Willkür und Machtmissbrauch, die ja inhärente Momente von Politik sind, durch geeignete Maßnahmen einzugrenzen. Auch wenn ein individueller, einklagbarer Rechtsanspruch auf Kulturförderung nicht möglich erscheint, müssen den einzelnen AntragstellerInnen und dem Kultursektor als sozialem Kollektiv bestimmte Standards des *Verfahrens* gewährleistet werden. Dies wäre etwa dadurch zu erreichen, dass die Rahmenbedingungen der Entscheidungsprozesse über Förderungen transparent gemacht, Fristen zur Entscheidung über Anträge festgelegt und eingehalten werden.

LITERATUR

- Bammer, Armin (1992): Bundestheater und Verfassung. Wien
- Baumol, William / Bowen, William (1966): Performing Arts – The Economic Dilemma, Cambridge
- Campagne, Norbert (2000): Der liberale Staat und die Kunst, in Zembylas, Tasos (Hg.): Kunst und Politik: Kunstfreiheit und Geschlechterasymmetrie, Innsbruck, 10-20
- Council of Europe (2001): Declaration on Cultural Diversity, Strasbourg
- Frey, Bruno (2000): Arts & Economics: Analysis & Cultural Policy. Berlin-Heidelberg-New York
- Frey Bruno / Pommerehne Werner (1989): Muses and Markets. Oxford
- Göschel, Albrecht (1996): Aktuelle Probleme der Kulturpolitik: Legitimation, Qualität, Urbanität. In: Brandner B./ Mattl S./ Ratzenböck V. (Hg.): Materialien zum

- Workshop: Kulturpolitik und Restrukturierung der Stadt. Wien-Salzburg. 1-24
- Haslinger, Josef (1988): Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich. 5. Aufl. Frankfurt a. M.
- Hooghe, Lisbeth and Marks, Gary (2001): Types of Multi-Level Governances, European Integration online Papers (EioP), Vol. 5, No. 11
- Janik, Allan (2001): The Vanity of Definitions: Culture and Art as Essentially Contested Concepts. Conference Paper
- Jessop, Bob (2003): Recent Transformations in Statehood. Some General Observations and the Case of the European Union. Conference Paper
- Keat, Russell (1999): Market Boundaries and the Commodification of Culture, in: Ray, Larry / Sayer, Andrew (Hg.): Culture and Economy after the Cultural Turn, London, 92-111
- Laclau, Ernesto / Mouffe, Chantal (1985), Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics, London
- Marks, Gary / Hooghe, Lisbeth / Blank, Kermit (1996): European Integration in the 1980's: State-Centric versus Multi-Level Governance, in: Journal of Common Market Studies, No. 3/1996, 341-378
- Mokre, Monika (1998): Theaterfinanzierung in Österreich. Eine theoriegeleitete Analyse, Wien
- Neisser, Heinrich (1983): Die verfassungsrechtliche Garantie der Kunstfreiheit in Österreichische Juristen-Zeitung , 1/1983, 1-9
- Taylor, Charles (1995): The Politics of Recognition, in Taylor, C.: Philosophical Arguments, Cambridge, 225-256
- Throsby, David (2001): Economics and Culture. Cambridge
- Weißbuch zur Reform der Kulturpolitik in Österreich, Wien, 1998
- Wimmer, Michael (1995): Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970-1990, Innsbruck
- Zembylas, Tasos (2000): Kunst und Staat: Zwischen Förderung und Kontrolle in Zembylas, T. (Hg.): Kunst und Politik: Kunstfreiheit und Geschlechterasymmetrie, Innsbruck, 34-49
-