

# Inhalt

|  |    |
|--|----|
| REINER KÜPPERS   |    |
| Vorwort . . . . .  | 7  |
| REINER KÜPPERS   |    |
| Staat, Öffentlichkeit, Künste, Medien  |    |
| Annäherungen an die historische Dialektik ihrer Beziehungen . . . . .                                      | 9  |
| WOLFGANG SCHNEIDER, HANNES OPPERMANN, LUISA HEESE,<br>TESSA MÜLLER, FRANZISKA SCHÖNFELD, JANINA LORENZ     |    |
| »Kultur unter Spannung« – Ein Diskurs über Kulturpolitik im<br>21. Jahrhundert. . . . .                    | 28 |
| CHRISTINE FUCHS  |    |
| Kultur vor Ort . . . . .   | 40 |
| TANYA WITTAL-DÜERKOP/ENRIQUE BANÚS   |    |
| Kulturpolitik international: zwischen Spannung<br>und Schlagwortterror . . . . .                           | 47 |
| ANDREA DREYER  |    |
| Ästhetische und kulturelle Bildung im Schatten der Leuchttürme. . .  | 59 |
| ULLI SEEGER  |    |
| Die künstlerische Hochschulausbildung im Spannungsfeld von<br>Staat, Gesellschaft und Kunstmarkt . . . . . | 67 |
| ANDRÉ EISERMANN im Gespräch mit dem Herausgeber  |    |
| »... alles was intelligent ist, also Anspruch hat, ist oft zu schwierig«                                   | 75 |
| JOACHIM LANDKAMMER   |    |
| Re-Dilettantisierung der Künste?   |    |
| Ein Utopieentwurf in zwanzig Thesen . . . . .  | 79 |
| SANDRA ABEND   |    |
| Empfundene Wahrheiten – Referentielle Bildmedien. . . . .  | 89 |

|   |     |
|---|-----|
| PETER HORVÁTH/MARION ACKERMANN/HAGEN W. LIPPE-WEIßENFELD<br>Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen:<br>Strategische Führung eines Museums als Marke.....     | 96  |
| RÜDIGER KRÜGER<br>Lyrik als Provokation .....   | 115 |
| THERESE GEULEN<br>China – Gastland der Buchmesse 2009:<br>Literatur als Spielball chinesischer und deutscher Befindlichkeiten..                         | 130 |
| Fragen an GAZI CAGLAR<br>»Einen Idealzustand für die Kunst kann es innerhalb geld- und<br>machtbestimmter Gesellschaften prinzipiell nicht geben« ..... | 150 |
| MAX FUCHS<br>Spannungen in zivilgesellschaftlichen Organisationen.....  | 156 |
| MONIKA GRÜTTERS<br>Kulturnation Deutschland – Identität, Freiheit, Humanität .....  | 160 |
| WOLFGANG THIERSE<br>Zukunft der Kulturlandschaft Ost .....  | 170 |
| Fragen an HILMAR HOFFMANN<br>Ist Kulturpolitik ein Kampfsport? .....  | 184 |
| Autoren, Diskutanten, Mitwirkende .....   | 189 |

## Vorwort

Die Frage, wie es andere Nationalstaaten mit der Meinungs-, Kunst- und Wissenschaftsfreiheit halten, verbindet sich in unseren Breiten in der Regel mit dem sicheren Gefühl, dass wir uns selbst in einer offenen, freien Kultur- und Kunstlandschaft bewegen. Den kreativen Impulsen, die von Kulturarbeit und Kunstproduktion ausgehen können, muss jedoch auch in den europäischen Gesellschaften immer erneut zum Durchbruch verholfen werden. In der Art und Weise, wie dies geschieht, spiegeln sich Wandlungsprozesse, Gegenbewegungen der gesellschaftlichen Dominanzverhältnisse, Lebenslagen und Identitäten sowie symbolische Bedeutungen der sozial- und kulturellen Gesetzestexte.

Staat, Medien, Öffentlichkeit und die Künste stehen von Natur aus in einem Spannungsverhältnis. Sie berühren sich, sie bekämpfen sich, benützen sich gegenseitig, verdrängen den jeweils anderen, umschmeicheln sich oder lehnen sich aneinander an. Eine Buchmesse kann politisch instrumentalisiert werden und Errungenschaften wie die Künstlersozialversicherung oder die Buchpreisbindung geraten im Zuge bestimmter wirtschaftlicher und sozialer Prozesse erneut unter Begründungszwang.

Die Ergebnisse dieser Momente prägen den so genannten kulturellen Werdegang einer Gesellschaft. Sie können in Abhängigkeit ihrer Dimensionen ganze Epochen prägen. Die Beiträge, die in diesem Sammelband vereint sind, beschreiben spannende Phasen und Konflikte, geben Kenntnis von Freiheit und Unfreiheit, von Macht und Ohnmacht, von historischen Zusammenhängen, Politikumsetzung und unterschiedlichen Kunstverständnissen.

Dieses Buch sucht das Bild hinter dem Bild! Und es stellt Fragen: Was sind heute die kulturpolitischen Themen? Wie halten wir es mit der freien Meinungsäußerung in Kunst- und Kultur? Wo sind die Grenzen unserer Kunstfreiheit und: Wer bestimmt sie? Dabei wird deutlich, dass es keinesfalls um dekorative Elemente geht, sondern um die vielfältigen Dimensionen des Begriffs »Kultur«, die sämtliche Ebenen unseres Gemeinwesens berühren.

Mein besonderer Dank gilt allen, die an diesem Sammelband mitgewirkt haben.

Reiner Küppers



# Staat, Öffentlichkeit, Künste, Medien Annäherungen an die historische Dialektik ihrer Beziehungen

REINER KÜPPERS

Innerhalb einer Zeitungsserie zum Thema »60 Jahre Grundgesetz« dachte eine Malerin über dessen Artikel 5, Absatz 3, nach: »Der Künstler [...] balanciert auf einem Drahtseil. Über ihm die Freiheit – des Sehens, der Wahrnehmung, seiner formalen und inhaltlichen Entscheidungen. Unter ihm der Erdmagnetismus, der sich mit Abhängigkeit beschreiben ließe: das Publikum, der Kunstbetrieb mit Sammlern, Galeristen, Kuratoren, die Sponsoren, der absichernde, fördernde Staat. [...] Also gerät der Künstler ins Dilemma. Einerseits wünscht man sich eine Gesellschaft, die ihre Künstler wertschätzt, feiert und nährt. Zugleich will man unabhängig seinen individuellen Ausdruck pflegen, sich weder inhaltlich, ideologisch noch ästhetisch etwas vorschreiben lassen – und zudem der Gesellschaft ungnädig den Spiegel vorhalten. [...] Freiheit der Kunst aber ist für mich auch Leichtigkeit. Mit Leichtigkeit zu experimentieren, ohne ein in Geldwert berechenbares Ergebnis abliefern zu müssen [...].« (Ebner, 9)

Die durchaus zwiespältige Autonomie, die aus diesen Zeilen spricht, erlangten die Künste im Verlaufe eines jahrhundertelangen Prozesses; sie ist also ein historisches Produkt. Sie bedeutete sowohl mehr soziale Freiheit gegenüber feudalherrlicher Abhängigkeit der Künste als auch ein schärferes Bewusstsein von deren Entstehung, Wesen, Notwendigkeit und Relevanz (s. Hauser, 352–355; Schlussbericht, 230–234). Sie bedeutete zugleich aber, dass sie im Konflikt mit der Gesellschaft stehen – mit dem Staatsgebilde nicht weniger als mit ihrem Publikum. Schwerlich lässt sich heute ein Verhältnis denken, das vielschichtiger und widerspruchsgeladener ist als das zwischen dem Staat, der Öffentlichkeit, ihren Medien und den Künsten. Die Autonomie der Letzteren ist um den hohen Preis einer charakteristischen Isolation erworben. Würden aber die Künste nicht ihren eigenen Gesetzen in Gegenstandseroberung, -gestaltung und -vermittlung, auch ihrem eigenen Wahrheitsanspruch folgen, wären sie nicht die Künste.

Sie wären aber auch nicht die Künste, würden sie sich nicht zugleich an Adressaten wenden, auf die sie so unabdingbar angewiesen sind

wie auf ihre Eigengesetzlichkeit – die sie von den Adressaten wiederum unterscheidet. Das moderne Kunstwerk präsentiert sich quasi als eine unduldsame Instanz, die zugleich um allseitige Duldung ersucht. Wer die Künste und ihre Werke, diese Schmelzriegel der Widersprüche, so ernst nimmt, wie ihr eigener Anspruch es erwartet, muss Kommunikationsschwierigkeiten in Kauf nehmen, die sich ergeben, sobald er die Kommunikation mit ihnen sucht. Den Rezipienten bleiben strenggenommen nur zwei Möglichkeiten: Entweder sie lassen sich auf die anspruchsvollen Kunstwerke (eingeschlossen: künstlerische Interpretationsleistungen zum Beispiel in Musik und Theater) mit all ihren gewollten oder ungewollten Rezeptionerschwernissen ein, die sie dafür mit zumeist Unerwartetem oder Unerhofftem belohnen, oder sie müssen sich von ihnen abwenden. Denn es gilt letztlich paradoxerweise: »Wir leben davon, dass ihr es nicht versteht.« (Heinz Rudolf Kunze; Schlussbericht, 230) Genau umgekehrt verhält es sich mit den Hervorbringungen der »Kitschindustrie«, welche die anspruchsvollen Werke umlagern, denn deren Produktion wendet sich »an jeden, der in der Lage ist, sich selbst zu belügen, ohne dabei an die Lügen zu glauben«. (Schuh, 249)

### Kunst und Macht

Mit der beschriebenen Paradoxie der anspruchsvollen Kunstwerke zu rechnen, muss einer Öffentlichkeit umso schwerer fallen, je weniger sie selbst problemlos ist. Die geschichtliche Emanzipation der Künste von unmittelbaren gesellschaftlichen Zwecken, wie dem der feudalen Repräsentation, war kein einseitiger Vorgang. Sie findet sich durchsetzt, teilweise sogar getragen von der Entwicklung, die der moderne Staat selber durchlief.

Das frühgeschichtliche, vorbürgerliche Staatswesen war den Künsten insgesamt günstig, wo immer seine Zwecke sich mit den künstlerischen vereinigen ließen. Sein Streben nach politischer Machtausübung sowie das der Künste nach Wirkung und Geltung schienen wie geschaffen füreinander. In der frühen Geschichte bildeten Staat, Kirche und Kunst überwiegend eine Einheit. Keiner von diesen Bereichen hatte ohne die jeweils anderen Bestand. So suchten Könige und Priester im Künstler einen Helfer im Kampf um die Erhaltung und Erweiterung der Macht: die Könige, weil die Künste sie nach außen und für sich selbst erhöhten; die Priester, weil die Künste das »Göttliche« sinnfällig zu machen halfen. Die – de facto allerdings nur vorübergehend bestehende – Herrschaft wollte stets sich für ewig etablieren, und die »gottgewollte« Kontinuität sollten darum Priestertum und Künstler mit sichern.

Die gewaltigsten Monumente des Altertums samt ihrer Ornamentik waren Leichenhallen; diese dienten aber nicht nur als Wohnorte der »Seelen«, sondern auch als Stätten, in denen das Andenken an die Könige und Herren, in denen die politische Macht prunkvoll selbst fortlebte. In der Pyramide, dem Tempel, dem Mausoleum waren Herrschaft, Kult und Kunst miteinander verknüpft manifestiert. Noch brauchten Staat und Künste ihre je eigenen Zwecke einander nicht streitig zu machen. Denn die Künste waren dem Staatswesen dienstbar; sie lebten durch ihn und von ihm, und sein erster Zweck, die Sicherung der Machtausübung, wurde durch sie meist in Vollkommenheit erfüllt. Zum Beispiel kamen im 8. Jahrhundert v. u. Ztr. die Dichter Horaz und Vergil, die das Aufbauwerk des Augustus feierlich begleiteten, in den Genuss der Förderung durch einen Ritter von altem etruskischen Adel. Sein Name diente später als Bezeichnung für großzügige Zuwendungen: Gaius Cilnius Maecenas (70–8 v. u. Ztr.).

### Die rationale Herrschaft

Wichtig auch für die kunstgeschichtliche Entwicklung waren die rationale Staatskonstruktion und die politische Kritik im antiken Athen, das mit seiner Sklavenhalter-Demokratie, einer neuen Herrschaftsform, weit in die Geschichte vorgriff. Denn es belegte: Nicht von Natur aus, nicht durch Götter existieren die Staaten, sondern durch die fortschreitende Reproduktion des materiellen Lebens, durch Arbeitsteilung, Kooperation und Übereinkunft. Und sind die Staatswesen schlecht, haben sie sich überlebt, dann durch die Menschen, die sie so machten. Sind sie aber von Menschen gemacht, können sie auch von Menschen besser gemacht werden. Den Maßstab lieferte die Vernunft – das Beste, über das die Individuen verfügten. Denn so viel schien sicher: Erst wenn staatliche Macht von menschlicher Vernunft durchdrungen wäre, würde der ideale Zustand der Gesellschaft absehbar.

Diese Einsichten lassen sich schon aus Platon (427–347 v. u. Ztr.) gewinnen. Die Herrscher müssten Philosophen sein, die Philosophen Herrscher, heißt es bei ihm (Politeia, 473 c, d). Das bedeutet: Die Rationalität ihrer Macht würde die Gewähr dafür leisten, dass die Zwecke des Staates unverschleiert, also für alle Beteiligten erkennbar bleiben, dass alle angewendeten Mittel den Zwecken gemäß sind. Denn der oberste Zweck des Staates ist das gesicherte Dasein aller seiner Bürger (zu denen in der Antike die Sklaven allerdings nicht gehörten). Dieser Zweck würde aber nur dann erreicht werden, wenn alle vorhandenen Kräfte nach dem Maßstab gerechter Verteilung von Leistung und Anspruch organisiert sind; wenn mit dem Vorhandenen rational geplant und verfahren wird.

Zweckrationale Disposition, durchsichtige Verwaltung, wahrheitsliebende Erziehung der Menschen zur Erfüllung ihrer einzelnen Funktionen – damit sind die Grundzüge des modernen Staats in Platons Staatsideal, Staatsutopie umrissen.

### Das Opfer

Selbst Platons philosophische Aufenthaltsverweigerung für die gleichsam von Natur aus »lügenden« Dichter, ja ihre Ausweisung aus dem idealen, von »Wächtern« getragenen Staat, gewinnt vor diesem rationalen, komplexen Hintergrund zunächst Plausibilität (vgl. ebd., 398a, 568b, 595a, 601c). Platon wusste, wie alle späteren Kunstrichter und -zensoren, um die Macht der Künste. Darum ließen er und seine Nachfolger den Künstler bloß gelten, wo er durch seine Kunst dem hierarchischen Staatswesen unmittelbar nützlich wurde: zum Beispiel durch Propaganda für staatsnahe Ertüchtigung. Die großen Leidenschaften, die Sehnsüchte, die Geltendmachung des in der Alltagsdisziplin, in der Fron vernachlässigten, unterdrückten individuellen Glücks waren für die Künstler offiziell tabu; ihre Werke, die all das ausgedrückt hätten, wären geradezu staatsgefährdend gewesen (vgl. Platon, 377b–401d). Denn sie hätten die Disziplin untergraben, hätten zu sehr an das Opfer erinnert, das die Menschen erbrachten, als sie die Vernunft, das Identitätsstreben, den Freiheitsdrang den mythischen Verlockungen, den Versprechungen der Natur entgegensetzten (vgl. Adorno/Horkheimer 1989, 16–57: Begriff der Aufklärung).

Die Dienstbarkeit der Künste im platonisch-planvoll konzipierten antiken Gemeinwesen war ungeachtet seiner zensorischen Elemente doch schon eine andere als in früheren und späteren Gesellschaftsgefügen. So in der alten Despotie, der kunstfreundlichen alten Tyrannis oder dort, wo Despotie und Tyrannis, gewiss modifiziert, später weiterlebten: bei den Medici-Familien, den Renaissance-Päpsten, beim Sonnenkönig sowie den großen und kleinen absolutistischen Fürsten. Den Künstler, den der vermeintlich gottgleiche feudale Herr dort in Dienst nahm und alimentierte, verband mit diesem die Irrationalität: der »begnadete« Stand, die Auserwähltheit. Und der Künstler war da gern abhängig, wo ihn der scheinbar allmächtige Gönner erhöhte – und mit dem Künstler zugleich sich selbst.

Mit dem rationalen Staatsgebilde, wie es Platon entwarf, erwuchs den Künsten im Laufe der Jahrhunderte ein neuer Kontrahent. Wie die mythischen Wesen versuchten sie zwar immer wieder, die vordringende staatliche Rationalität in die finsternen Höhlen zurückzudrängen – aber sie wurden durch diese auch immer wieder gezwungen, sich wie die mythischen Wesen zu zähmen, der Rationalität anzuverwandeln, sich ihr dienstbar zu machen

... Und schon gab es neue Entwicklungen. Künstler wie Francisco José de Goya y Lucientes (1746–1828) ließen sich von solchen zählebigen Tabus, wie sie Platon in der Antike festgelegt hatte, und von herrschaftlicher Einflussnahme im Spätfeudalismus kaum noch behindern.

### Die instrumentelle Vernunft

Denn mit der anwachsenden wirtschaftlichen Macht des Bürgertums und der zunehmenden politischen Arbeitsteilung in den Staaten änderte sich fast alles. Beides verstärkte deren Zug zur Rationalität, erschütterte die sozialen Pfeiler, auf denen sie so lange ruhten, darunter die Kontinuität der Familien, der adligen Geschlechter, der machtvollen Kulte für und um sie. Die feudale Ordnung wich zusehends der bürgerlich-städtischen, die mythische der rationalen. Das neue nationale Gemeinwesen wollte organisiert sein, begriff sich nicht länger als »gottgegeben«, allein durch die personifizierte Tradition verbürgt. Aufklärerische Ideen wie die vom Naturrecht, vom Gesellschaftsvertrag, von Gleichheit und Freiheit, von Völkersouveränität und Gewaltenteilung taten ihr Übriges.

Das emanzipatorische bürgerliche Denken fasste den Geist, auch den künstlerischen, allerdings wesentlich instrumentell (vgl. Horkheimer 1967). Er musste seinen Nutzen nicht nur durch absolute Idealbildungen erweisen, welche unter der Flagge der »Kultivierung des Eigenmenschlichen« und des »Allgemeinmenschlichen« (Balet/Gerhard, 165, 211) der Religion, Philosophie und Kunst reserviert wurden, sondern auch durch die Praktikabilität der Ideen, die er entwickelte. Das Bürgertum ließ den Geist siegen, den es selbst als den »zivilisatorischen« apostrophierte. Der instrumentellen Vernunft bedurfte es zur Etablierung und Erhaltung ihrer Macht, zur Konstitution der großen zivilisatorischen Programme und Unternehmungen vor allem ausgedehnter Technologie und Naturwissenschaft. Mit der Kultur aber, einschließlich der Kunst, der Philosophie und der Religion, wo sie nicht unmittelbar seinen Zwecken, seinen Emanzipationskämpfen dienten, schmückte das Bürgertum sich eher in seinem »Kulturkonsum« (North; s. a. Draguet). Sie gewannen in hohem Maße luxuriösen Charakter, waren eigentlich überflüssig, doch geschickt wurde (und wird bis heute) die positive Wirkung von Geld-, Sach- und Zeitspenden an Künstler für das Sozialprestige einkalkuliert: Demonstration von sozialer Kompetenz, Identitätsstiftung, Motivation von Bediensteten, auch Kapitalbildung (vgl. Look).

Hier einige historische Beispiele für die bürgerliche Emanzipation, Demokratisierung und Identitätsbildung auch über die Kommerzialisierung der Künste und Wissenschaften: Zwischen 1740 und 1800 steigt die Zahl

der Verlagstitel zur Philosophie von 44 auf 94, zu Geschichte und Geographie von 85 auf 272, zu den sogenannten Schönen Künsten von 44 auf 551 (vgl. North, 10). Den führenden Kunstmarkt zwischen 1770 und 1800 gab es in Hamburg; allein dort wurden damals auf 140 Auktionen rund 18.000 Gemälde versteigert (vgl. ebd., 134). Ab 1745 wuchs das Interesse an der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts mit ihrer Naturnähe, Alltäglichkeit und Arbeitsweltbezogenheit, mit ihren Wahrnehmungsweisen, welche auf den Grundsätzen von Gleichheit und Toleranz fußten; es entstanden neue Niederländer-Sammlungen mit Landschaften, Genrebildern und Porträts in Kassel, Karlsruhe und Schwerin (vgl. ebd., 142). Im Zuge dieser Entwicklung wurde zum Beispiel der »Geschmack« zu einem sozialen Phänomen, entstanden in zunehmend kommerzialisierten Kommunikationsprozessen: In den Auktionskatalogen der Zeit zwischen 1760 und 1790 erscheint dieser zunächst allein im Kontext der literarischen Produktion von Poetik und Rhetorik gebrauchte Begriff nun als Bezeichnung für die Malweise, den Stil eines bildenden Künstlers sowie für die Kunsterfahrung und Kennerschaft der Kunsthändler und -sammler. Später kennzeichnet Immanuel Kant aufklärerisch-erkenntnisoptimistisch in seiner »Anthropologie in pragmatischer Hinsicht abgefaßt« (1798/1800) mit ihm ein wachsendes gesellschaftliches Urteilsvermögen (vgl. Kant, 565).

### Ästhetischer Staat?

Das Bürgertum konnte sich die Künste, wie die alten Feudalherren, leisten – und doch auch entbehren. An der ambivalenten Stellung des Bürgers zum Künstler, am von geheimer Verachtung durchwirkten Enthusiasmus wie an der offenen Verachtung, in der häufig Neid auf die vermeintliche »Ungebundenheit« mitschwang, zeigte sich dies immer wieder drastisch (s. Stein).

Aber die Künste dienten nicht nur der zweideutigen Zurschaustellung; sie waren, gegen ihren nach Autonomie strebenden Sinn, nicht nur selbst funktionalisiert und abhängig gemacht. Sie behielten vielmehr, in ihren aufrechten, unbestechlichen und unbestochenen Exponenten, etwas von dem Sinn, den sie in Antike und Renaissance hatten und den sie, bis zur Unversöhnlichkeit, noch steigerten. Nämlich den der Bewahrung und Entfaltung dessen, was an anderes gemahnt als das unvollkommene Bestehende, den des utopischen Überschusses, der auf eine solidarische Gesellschaft verweist. Sie wollten, in ihrer höchsten Gestalt, den Menschen das Bild des besseren Daseins vor Augen führen, wollten durch das geschundene Leben hindurch und über es hinweg auf ein glückliches deuten.

Johann Wolfgang Goethe zum Beispiel artikulierte 1790 mit der Dramengestalt des »Torquato Tasso« (Prosafassung 1780/81) zunächst die Diskrepanz zwischen künstlerischem Talent und feudaler Lebenswelt, zwischen isoliertem Dienst zur Verklärung des fürstlichen Daseins, von Geld, Macht und Besitz sowie dem Eintreten für Phantasie und Erkenntnis, Liebe und Menschlichkeit. Friedrich Schiller träumte 1793/94 dann gar von einem »ästhetischen Staat«, der mittels harmonisch gestalteter Geselligkeit, humanistischer Bildung, geistiger Freiheit und spielerischer Schönheit zur allumfassenden »Glückseligkeit« führen sollte (Schiller, 349; 24. Brief).

Aber wie schon die antiken und feudalen blieben, modifiziert, auch die bürgerlichen Künste an die Prosa des Daseins gebunden. In der klassisch-weimarischen »Emanzipationsliteratur« reproduzierte sich der Widerspruch zwischen entbehrungsreicher Wirklichkeit und humanistischen Idealen als Konflikt von »Realistik und Utopie« (Heise, 22).

### Dissonante Autonomie

Gerade aber die Künste artikulierten einen Verlust, wenn sie menschlichen Sehnsüchten zum adäquaten Ausdruck verhelfen. So hieß es ja schon bei Platon im Namen der voranschreitenden Rationalität, dass die Künste zur Verweichlichung führten, die Untüchtigkeit förderten, ja asozial machten. Darum musste den Künsten aus der Gegnerschaft, die ihr aus dem rational organisierten Dasein entgegenschlug, die eigene paradoxe, relative Autonomie erwachsen, die Autonomie ihrer Anti-Rationalität. Sie mussten sich auf diese fixieren, weil sie ihnen auch durch die neue staatlich-hierarchische Rationalität ausgetrieben werden sollte. Sie wurden hellhörig – und verstärkten die Abwehr gegen den Zwang, der ihnen angedroht wurde; sie verstärkten mit ihrem pathetischen Autonomiebestreben – als Lebenskonstruktion und -äußerung – zugleich den Widerspruch, den beide, der Gegner Staat wie die Kunst, nicht lösen konnten. Die Künstler wurden schließlich im Extremfall so weltabgewandt, so unkommunikabel und unpraktisch wie ihre Werke, die als unerwünscht, unverständlich und nutzlos galten. An der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert wurde die künstlerische Autonomie zum Beispiel in literarischen Dokumenten der Romantik umso heftiger zu einer pathetischen Lebensäußerung und -konstruktion stilisiert, je mehr die kapitalistische Verwertungsrationalität die feudal-absolutistische Begrenztheit aufbrach – und in immer weitere bürgerliche Lebensbereiche einbrach. Besondere Aufmerksamkeit erhielt die Autonomie-Idee also letztlich durch die sich ausbreitende Warenwirtschaft und die mit ihr verbundene Anonymisierung der Lebensverhältnisse (s. Hauser, 682–705).

Sowohl die emanzipierte, sozial heteronome Gesellschaft als auch die emanzipierte Kunst aber verblieben in dieser tiefgreifenden Widerspruchskonstellation. Wie jene der Natur, die sie abwehren musste, erst recht verfiel, um sie »beherrschen« zu können, so blieb diese der Gesellschaft verfallen, für die sie die Kunst war. In der Entfremdung des Staates von der Kunst und der Kunst vom Staat, die in der Verselbständigung der Kunst, der Autonomie ihrer Formen wie ihrer Ideen und in der Verselbständigung des modernen totalen Wirtschafts- und Verwaltungsstaates gleichermaßen sich manifestiert, ist der Zustand einer Zerrissenheit besiegelt, in dem die wahrhafte Versöhnung von Natur und Geist, von Irrationalität und Rationalität, von Objekt und Subjekt immer wieder als unmöglich erscheint. Zwar verfügte die moderne bürgerliche, immer offenere Gesellschaft, so schien es zumindest, über die Macht der Entfremdungsaufhebung; aber Idee und Praxis autonomer Kunst waren ohnmächtig – ohne praktisch-politische Macht.

### Macht und Ohnmacht

Damit hatte die Kunst jedoch schon immer zu kämpfen. Zumal spätestens seit der bürgerlichen Gesellschaft Künstler untereinander auch erbitterte Konkurrenten auf dem kulturellen Markt sind. Gerade der heroische Widerstand dagegen, der sich einst, um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, etwa in der Pariser und Münchener »Boheme«, in der Vorstellung radikaler Autonomie mit Gruppenstatus manifestierte, belegt den Sieg des Konkurrenzprinzips über die originären Ideen der Kunst und Kunstfreiheit. In einer Art von verzweifelter Identifikation mit dem wesentlichen Gegner, dem Kommerz, machten dann selbst manche avancierten Künstler den Warencharakter zum verinnerlichten Produktionsprinzip. Wo sie sich aber dem Zustand um keinen Preis fügen wollten, kamen sie entweder elend um, wurden als Extremisten an den sozialen Rand gedrängt oder zu künstlerischer Halbwelt-Existenz gezwungen. Mit dem unvermeidlichen Risiko – sei es von der frühen Kunst- und Kulturindustrie einkalkuliert, sei es von der anpasserischen Kritik und den Agenten der Kulturkommunikation forciert –, übergangen und schmachlichem Vergessen überantwortet zu werden.

Das galt auch noch später. Die desillusionierend-utopische, scheinbar vollkommen traditionsfeindliche Abbruch-Attitüde der historischen »Avantgarden« des frühen 20. Jahrhunderts zum Beispiel steht ja nicht nur schlechthin für ihren experimentellen Grundzug. Gewiss waren ihren Vertretern innovative Verfahren, Grenzüberschreitungen zwischen Kunst und Alltag sowie zwischen den Gattungen und Genres wichtiger als voll-

endete »Werke«. Sie war auch Attacke auf staatlich etablierte, staatlich geförderte ästhetische Normen und Wahrnehmungsweisen, Kunstbegriffe und Künstlertypen, auf die Institutionen des westlichen Kulturbetriebes, zum Beispiel die staatlichen Museen und ihr Pendeln zwischen »Musentempel« und »Aktionsraum« (Rojas).

Und sie war zugleich Protest gegen die Tauschwert-Funktion, den Warencharakter von unzähligen Kunstwerken. Vor allem in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts setzte eine neue Tradition ein: die der Kritik am »Avantgardismus« der zwanziger Jahre. Dessen außenseiterische sozial-utopische Projektionen in die Kunst, wie sie zum Beispiel Marcel Duchamp (1887–1968) vornahm (s. Berswordt-Wallrabe), blieben ja in der bürgerlichen Gesellschaft ohne sichere Basis, wurden bestenfalls kommerziell interessant. Oder sie wurden in den staatssozialistischen Ländern durch das verengte, kultur- und kunstpolitisch durchgesetzte Traditionsverständnis lange Zeit fast völlig aus dem öffentlichen Bewusstsein verdrängt.

Dass alles, was ist, kommerziell austauschbar sein soll; dass es, ob Mensch, ob Ding, vor allem durch den Verwertungsprozess des Kapitals definiert wird – auch dagegen ist die historisch gewordene Idee der avantgardistischen Kunst gerichtet. Aber diese Idee ist, wie alles, was in ihrer Tradition noch realisiert werden mag, von Äquivalenzprinzip und Warencharakter – der allseitigen ökonomischen Kommunikation – wenn noch nicht restlos geschlagen, so doch schon beeinträchtigt. Nämlich durch ein – scheinbar – ewiges Gesetz: »Obwohl es Marktwerte in der Kunst ohne die Annahme von symbolischer Bedeutung nicht geben kann, setzt sich der Marktwert doch immer wieder über den Symbolwert hinweg.« (Graw)

Deshalb sind heutzutage selbst schwierige Werke der »Hochkunst« scheinhaft »demokratisiert«, werden »verramscht«, unter die Unterhaltungsware der »Kitschindustrie« gemischt, um dort den letzten emanzipatorischen Geist auszuhauchen – sofern sie über diesen überhaupt verfügten. Schließlich werden für die »Normalverbraucher« das Minderwertige und das Wertvolle, ihre vielen Mischformen nicht nur äußerlich schwer voneinander unterscheidbar. Die industrielle Produktion der Kultur und ihre Marktstrategien heben das Triviale sogar durch kalkulierte Streuung der unnachgiebigen »Hochkunst«-Produktionen auf erhabene Podeste, zehren von deren Prestige und neutralisieren sie zugleich zum Unverbindlichen und bloß Ornamentalen.

Viele, vor allem alte Kunstwerke werden aber nicht nur verramscht, sondern geraten, entsprechend verwaltet, zum repräsentativen Kulturgut, zum glanzvollen Renommierobjekt, zum bloßen Demonstrationsstück für weitläufige Kunstsinnigkeit einer »Kulturnation« und eines »Kulturstaats«

(Lammert), eingesetzt in einer verselbständigten Sphäre auch gegen den letzten Zweifler. Insofern stellt sich inmitten des Neuen etwas von den alten Zuständen wieder her.

### Masse und Macht

Nur sind die feierliche Berufung auf die vermeintlich »zeitlosen« Werke, die scheinbar ewigen »Werte« und die neoromantische Beschwörung heiliger, idealer, aber versunkener Vorzeiten trügerisch. Denn es wird dadurch nahezu alles, was »hoch und heilig« ist, zum Instrument der Ablenkung von neuen Möglichkeiten, ihren Trägern und hemmenden Kräften – in krassem Widerspruch zum vielbeschworenen Absoluten der Kunst, dessen Sinn den instrumentellen Charakter gerade verweigert. Darauf reagiert die moderne progressive Kunst mit radikaler Negation: Sie verwirft das häufig »affirmative« Wesen der traditionellen Kunst, das ihr der heutige öffentliche Umgang mit ihr erst verleiht, als Ideologie (vgl. Marcuse 1961, 58 f.). Inmitten der liebäugelnden Liberalität werden die Künste im Extremfall selbst illiberal, unduldsam – und erinnern gerade dadurch an die echte Liberalität. Doch das schützt sie nicht davor, in gewissen Kreisen begehrt zu werden: »Gerade spröde, schwer zugängliche Malerei ist beliebt, denn wer sich damit umgibt, kann signalisieren, besonders cool und locker drauf zu sein. Was an Kunst heute auf den Markt gelangt, ist also meist für die Sieger der Gesellschaft gemacht.« (Ullrich)

Aber zu diesen gehört die »Masse« nicht. Statt der antiken Sklaven sind es heutzutage die wachsenden Massen der »Lohnabhängigen« und »Erwerbslosen«, deren licht- und hoffnungsarme Fron beziehungsweise Ausgrenzung, welche zu den wesentlichen Bedingung dafür gehören, dass Kultur sich überhaupt herstellt. Von dieser sind sie zwar prinzipiell nicht ausgeschlossen – das hatten schon die Menschenrechtserklärungen der Französischen Revolution pathetisch verkündet (s. Hillach). Doch die Massen wurden in Wirklichkeit mitnichten durch zivilisatorisch-kulturellen Fortschritt in dem Maße befreit wie die, die über ihre Arbeit und schließlich ihr Dasein disponieren. Mit der Entfaltung der bürgerlichen Gesellschaft entwickelte sich zugleich der Kampf dieser Massen um Anteile am »objektivierten kulturellen Kapital in seiner materiellen und symbolischen Wirksamkeit« (Bourdieu, 358), an der Kultur der etablierten sozialen Gruppen. Dieses Streben wurde stets begleitet von teils geistesaristokratischen, teils elitären, häufig gegen den Gleichheits- und Demokratiedanken gerichteten individual- und sozialpsychologischen Reflexionen über »Masse«, »Massenkultur« und »Massenmedien« (s. Trebeß, 245–249). Heute gilt für große Teile der Massenkultur: »Das Geschäft der Kitschindustrie ist

die symbolische Kompensation real erlebbarer sozialer und emotionaler Defizite. Es ist eine Art Sozialhilfe, die die Gesellschaft ihren Mitgliedern zuteil werden lässt und die die Konsumenten relativ wenig kostet. Soziale und emotionale Mängel werden in Unterhaltung transformiert, in moralische Paradigmen eingekleidet und routiniert als überwindbar oder besser: als immer schon überwunden dargestellt.« (Schuh, 250)

### Kultur für alle?

Bis in die Gegenwart lebt dagegen ein Postulat der sozialdemokratischen Arbeiterbildungsvereine (s. Hoffmann; Knoblich) weiter, welche die Erwachsenenpädagogen beerbten. Es ist die Idee der Ausbreitung von wertvoller Kultur, der Teilhabe der weniger Gebildeten, inzwischen »Bildungsferne« oder gar »Bildungsverlierer« genannt (vgl. Hansen), am sozio-kulturellen Fortschritt. Diese kulturelle »Verteilungsgerechtigkeit« findet sich aber immer wieder in der Praxis korrumpiert. Was aus den verschiedenen Interessen, den kulturpolitischen Appellen, den wie auch immer wohlmeinenden Anstrengungen resultiert, ist nicht notwendig durchgängige Kultivierung der Bevölkerung. Geschweige denn gesellschaftliche Emanzipation, die in einem sich stetig reproduzierenden Zustand der massenhaften Un-, Ver- und Halbbildung, der Unfähigkeit zu Kritik und Selbstkritik ohnehin nicht machbar ist. Dieser Zustand lässt den Verdacht aufkommen, dass eine wahrhaft kultivierte Entwicklung gar nicht sein soll. Denn sonst wären nicht immer wieder Debatten zum Beispiel um die zunehmende Abhängigkeit von Bildungschancen von der sozialen Herkunft, um die wachsende Unterordnung der Kultur einschließlich der kulturellen Bildung unter ökonomische Wettbewerbsimperative (s. z. B.: Soziokultur NRW), um Sinn und Unsinn der »Künstlersozialabgabe« als notwendigem wirtschaftlichen Beitrag zur Künstlersozialversicherung im Gange (s. Küppers, 36). Sonst gäbe es auch nicht immer wieder die in diesen Diskursen zum Tragen kommenden Überreste von borniertem Nützlichkeitsdenken.

### Wider die Ökonomisierung?

Warum historische Streifzüge von antiken Höhen bis in gegenwärtige Niederungen? Weil durch sie deutlich werden soll, dass Staat und Kunst beileibe »keine natürlichen Zwillinge« (Lammert, 22) waren und sind, sondern in sich und gegeneinander widersprüchliche geschichtliche Phänomene. Weil die ahistorische und isolierte Betrachtung ausschließlich der gegensätzlichen Beziehungen dieser beiden Kontrahenten nicht genügt. Weil sie und ihre Beziehungen nicht im luftleeren Raum existieren. Kunst und

Gesellschaft, so sehr sie an der Oberfläche zuweilen hoffnungslos zerrissen erscheinen, so sehr sind sie doch unterirdisch miteinander vielfach vermittelt – maßgeblich durch die wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse mit den Eigentumsverhältnissen im Zentrum.

Jeder der beiden Bereiche birgt unbewusst ihren Gegensatz als unruhiges Potential in sich: die rationale Gesellschaft, die fortwährend Irrationalität aus sich produziert; die irrationale Kunst, die zum Teil selbst sich rational verwertbar macht oder wild in Existenzformen wie der modernisierten »Boheme« Autonomie beansprucht, sie aber, so verabsolutiert, nicht im Alleingang herstellen kann. Auch nicht in der heutigen vielbeschworenen »Digitalen Boheme«, die seismographisch für den Wandel von Beschäftigungsstrukturen und Erwerbssituationen in anderen sozial-ökonomischen Sektoren steht (s. Friebe/Lobo). Die »Kreativwirtschaft«, in der sie beheimatet ist, gilt darüber hinaus manchem als eine geschickte, Kunst und Marktlogik scheinbar miteinander versöhnende »Verpackung für eine Umverteilung der Mittel« (Wagner).

Die durchgreifende Lösung der anstehenden sozialen Probleme, wie sie Künstler, Gewerkschaften, Kulturforen von Parteien und andere artikulieren, ist keineswegs allein zum Beispiel von der Aufnahme der Kultur als »Staatsziel« in das Grundgesetz, der Einrichtung eines Bundesministeriums für Kultur, der staatlichen Begrenzung des Zugangs zur Künstlersozialversicherung zu erwarten (vgl. Gelbhaar). Die Künstlerförderung muss vor allem in den Widersprüchen der »Marktwirtschaft« operieren können – die inzwischen bereits mit »totalitären Zügen« und einer »fundamentalistischen Ideologie« ausgestattet ist (Muschg, 39).

Ob es in der Sozial- und Kulturpolitik angesichts der tiefgreifenden Verflochtenheit von Ökonomie, Politik, Medien und Kultur überhaupt darum gehen kann, »Strategien zu entwickeln, die die Ökonomisierung von Kunst und Kultur aufhalten« (Thierse, 91), sei hier nur zweifelnd gefragt. Denn die komplexen – von Architektur- und Technikleistungen, Medien, Kunstwerken und Interpretationsleistungen über Sprachen bis zu Symbolen reichenden – Phänomene, die der Begriff »Kultur« heute zusammenfasst, sind seit Jahrhunderten in hohem Maße in der kapitalistischen Produktionsweise fundiert, von der Warenproduktion beeinflusst, die ihren Charakter vielem Lebensunmittelbaren und -mittelbaren nahezu unausweichlich aufprägt. Das Gesetz der Warenproduktion und der allseitigen Tauschbarkeit wurde längst auch in weiten Bereichen der Kultur und der Künste übernommen – also gerade jene, die sich zumeist gegen den Warencharakter und den universellen Tauschwert aufbäumen.

## Notwendige Subversivität

Allerdings: »Ökonomisierung« war und ist nicht schlechthin negativ. Ohne Bündnisse zwischen Wirtschaft, Wissenschaft, Technik und Kunst hätten zum Beispiel die Wege »von der Gotteshand zum Datenhandschuh« und »vom Pergament zum Bildschirm« (Wenzel, 254–298) nicht gegangen werden können.

Entscheidend für die Bewertung der »Ökonomisierung« von Kultur und Kunst ist der Grundcharakter und die Grundrichtung der kulturellen Produktion und der Bedürfnisse nach ihr. Innerhalb dieser Gesamtbewegung können und müssen die Künste revolutionäre Energie entfalten und sie maßgeblich beeinflussen können. Denn solange sozial-materieller Glücksanspruch und kulturelles Ideal in der Realität nicht wirklich versöhnt sind, die instrumentelle und die subversiv-utopische Vernunft einander nicht durchdringen, lauern immer Gefahren: dass Kultur sich in bloßer Adaption, Affirmation und Kompensation erschöpft, trügerisch wird; dass wechselnde Machteliten in ihrem Namen die Massen in Abhängigkeit halten; dass kulturelle Ideale die realen sozialen Fehlentwicklungen rechtfertigen und verklären. Und dass die Künste ihren utopischen Sinn einbüßen, dass sie, wie einst im europäischen Jugendstil (s. Sembach), als Ornamentsammlung für ein bloß technisch-medial optimiertes Dasein geistern.

Der moderne Staat aber kann dem entgegenwirken. Denn je liberaler er ist, desto mehr vermag er auch diejenigen Zwecke aufzunehmen, für welche die Künste entstehen: allen voran den Zweck des freien, ungeteilten, universalen, seiner selbst nicht länger entfremdeten Menschen. Der wahrhaft liberale Staat – also nicht der »neoliberale« – zeigt sogar stets an, dass er sich zurücknehmen, ja selbst überwinden, überflüssig machen will. Sicheres Indiz für diese Haltung war stets, zumindest für historische Augenblicke, jene öffentliche Sensibilität für intelligente Kunstproduktion, die von deren bloßer öffentlich gemachter Akzeptanz, einer zuweilen missmutigen Duldung streng unterschieden bleibt.

Aber auch hier gilt ein charakteristisches Mittleres, Schwebendes für den heutigen Zustand: So sehr die neuere historische Tendenz in der Entfaltung der Staaten auf die Überwindung des feudalen Absolutismus, des Nationalismus, gar schon staatlicher Formen deutete, so wenig ist doch heute die kraftvolle Mobilisierung der in den Staaten angelegten, oft hoch entwickelten ökonomischen, politischen und kulturellen Potentiale absehbar, durch die eine durchweg mündige, unabhängige Menschheitsexistenz und eine »Macht ohne Herrschaft« (Knepler) sich realisieren ließe.

## Anhaltende Ambivalenz

Dem entspricht durchweg die immer mehr ambivalente Position der Künste in der Gegenwart. Einerseits hat ihre Differenziertheit in Gegenstand, Gestaltung, Erbe- und Traditionsbezug sowie Funktion ihnen längst Platz und Anerkennung in den Staaten gesichert. Andererseits ist es aber den Künsten gerade durch diese ihre »Gesellschaftsfähigkeit« verwehrt, vollkommen das zu sein, was die Gesellschaft ganz zu sein und zu werden bis heute nicht erreicht hat. Nämlich ein Sammelbecken und Ausdruck, Produkt und Widerschein vollauf verwirklichter Humanität zu sein.

Oft hoffnungsvoll und deprimiert zugleich finden sich daher die wahrhaft Progressiven in der Politik wie in den Künsten. Die durch das angewachsene gesellschaftliche, auch technisch-mediale Potential ermöglichte Liberalisierung in den Staaten verkehrt sich gerade in ihr Gegenteil, solange der öffentliche soziale Zustand selbst nur in die Richtung sich bewegen, fortschreiten kann, in die »Lobbyisten« – inzwischen auch auf europäischer Ebene – ihn drängen wollen (s. Küppers, 108).

Die soziale Emanzipation, die sich potentiell herstellen könnte, aber noch nicht herstellen kann, stößt darum permanent auf neue Hindernisse, heute gern »globale Sachzwänge« genannt. Nichts bleibt von diesen Zwängen in diesem gesamtgesellschaftlichen Zustand verschont; also auch nicht die Künste. Zwar finden sie sich heute seltener vom Kulturkonservatismus beschlagnahmt und missbraucht, der mit der administrativen Distanz gegenüber der autonomen Kunst im Staat nur zu gut harmonierte. Dafür befinden sie sich umso mehr in den Klauen der »Individualisierung« (s. Küppers, 52), deren diskursive Dauerartikulation den Rückzug des liberalen Staates von heute nur bestätigt, durch den auch Kunstproduktion zunehmend in den Sog der gesellschaftlichen Fragmentarisierungstendenzen, der Gefährdung sozialer Schutzräume gerät. Diese Tatsache verschleiern auch Begriffe wie der des »aktivierenden Wohlfahrtsstaats« (Eichenhofer, 139).

All das verstärkt zudem einerseits gerade das Scheinhafte der Kunst, weil diese nicht einlösen darf, was sie verspricht – so sie denn überhaupt etwas verspricht, was über wirkliche und scheinbare Zwänge hinausreicht. All das verstärkt andererseits das Scheinhafte zum Beispiel der juristischen »Kunstfreiheit«, die, so historisch verdienstvoll sie war und ist, so liberal sie auch, wie die Meinungs- und Pressefreiheit, daherkommt (s. Böttcher), der Kunst doch nur einen geringen sozialen Boden bietet. »Für subversive Ideen bleibt wenig Zeit, wenn man um die Miete kämpft.« (Ingenhoff; s. a. Stracke-Neumann) Das heißt auch: wenn man als Künstler permanent Selbstverwertungsqualitäten, Mobilität, Flexibilität, dauerhafte und freiwillige Selbstoptimierung, grenzenlose Mobilität, technikkonforme

Lebensführung, Unstetigkeit und »Identitätsdiffusion« an den Tag legen, die Zersetzung traditioneller sozialer, intersubjektiver Bindungen hinnehmen, ja »Überanpassung« (Bätzing, 272, 369) betreiben muss – resultieren daraus wiederum völlig überspannte Autonomie-, Freiheits- und Glückserwartungen.

### Freiheit und Gerechtigkeit

Beides, das Scheinhafte der Kunst und das Scheinhafte ihrer Freiheit, führt dazu, dass die Kunst zu ihrem schweren Schaden an trügerischen ideologischen Komponenten der Gesellschaft bewusst oder unbewusst partizipiert und infolgedessen ihre innerste Substanz beschädigt. Und ihre besondere Fähigkeit: Gegenentwürfe zur puren Faktizität zu ersinnen und sich phantasievoll auf das Ganze und Vollkommene zu beziehen; Modelle von Ganzheit und Vollkommenheit, von Tiefe und Unendlichkeit zu schaffen, Repräsentation eines großen humanitären Ziels zu sein.

Das wäre aber zu verhindern, wenn die Künstler jene demokratisch-materiale Förderung erführen, für deren Durchsetzung viele notwendige demokratisch-juristische Rahmenbedingungen – in Arbeits-, Renten-, Sozial-, Spenden-, Steuer-, Urheber- und Wettbewerbsrecht – bereits bestehen (s. Binas-Preisendörfer; Fischer/Reich; Swatek; Westrich). Öffentliche Förderung von Künstlern schützt diese ja vor zu großer Abhängigkeit. Nicht nur zum Beispiel von modischem Publikumsgeschmack, ehrgeizigen Privatsammlern und tückischen Sponsoren. Auch von desorientierenden politisch-ideologischen Interessen.

Es kann weder um »kulturpolitisches Gottesgnadentum« (Rarisch) noch um »strukturelle Korruption« (Graber, 29) und scheinhafte »Alimentierung« zwecks »pädagogischer« Einflussnahme (Steinfeld) auf Gegenstandswahl und -perspektiven, auf Techniken und Darstellungsformen, auf Gattungs- und Genrebeziehungen gehen. Es kann aber auch nicht um stolze Fetischisierung der privaten Förderung, zum Beispiel durch kostenfreie Tätigkeit in Kulturorganisationen, gehen, wie sie gern vorgenommen wird: »Je nach der Methode der Monetarisierung der Zeitspenden liegt das Spendenaufkommen mit ca. 10 Milliarden Euro pro Jahr um rund 25 Prozent oder mit rund 20 Milliarden Euro pro Jahr um das 2,5-fache über den öffentlichen Mitteln.« (Swatek, 27)

Es kann nur um soziale Gerechtigkeit auch in Kunstdingen gehen. Und wahre soziale Gerechtigkeit, ohne die es keine wahre Freiheit der Kunst gibt, wäre also, Künstlern die Chance zu geben, »sich durch ihre künstlerische Gestaltungskraft eine wirtschaftliche Existenz zu schaffen« (Neumann), und so auch das Unbequeme, das Grenzüberschreitende,

die Vielfalt künstlerischer Produktion zu sichern. Das muss »nur« noch sozialpolitisch gewollt und umgesetzt werden – wofür die moderne bürgerlich-parlamentarische Demokratie die bisher besten Voraussetzungen bietet (s. Marcuse 1999). Vielleicht ergeben sich auch weitere Impulse für die immer wieder aufflammende Diskussion um ein »Bürgergeld« oder »Bedingungsloses Grundeinkommen« (s. Blaschke). »Freiheit braucht Grundsicherheiten« – gewiss, aber nicht nur »einen Sockel an Werten und Gewissheiten« (»Kultur ist unsere Zukunft«, 21).

### Zwänge als Chancen?

Doch schon früher reagierten selbstverständlich nicht nur die Künstler auf neue Problemlagen. Wo immer die Liberalität des staatlichen Zustands es zuließ, zeigten Institutionen und Personen uneigennütziges Verständnis. Neben dem bloßen Tolerieren und dem eher verdächtig demonstrativen Mäzenatentum gibt es nach wie vor auch die gezielte Förderung der Kunst um der Kunst, der Künstler um der Künstler willen; neben den Schaustellungen der »Events« und Festivals die streng Werk und Werkstatt verpflichteten Veranstaltungen, welche die künstlerische Autonomie, nicht das bloße Prestige im Auge haben. (Die sachliche Voraussetzung für jede gerechte Kunstförderung, nämlich die Kompetenz des Mäzens zum ästhetischen Wert- beziehungsweise Unwerturteil, wird allerdings oft unkritisch als gegeben angenommen.) Wo solche Förderungen praktiziert werden, gereichen sie den staatlichen, den regionalen und kommunalen Institutionen, den Stiftungen, Vereinen wie den privaten Förderern zur Ehre – einer Ehre, die allerdings wieder und wieder verdient werden muss.

Was all die Förderer für die Künste in Gestalt der Künstler tun, sollte diese im Widerstand gegen den Sog bestärken, der von dem öffentlichen Zustand im Zeichen der sogenannten »Globalisierung« und ihrer sogenannten »Sachzwänge« (vgl. Loeffelholz) heute insgesamt ausgeht. Denn dieser ist ein Zustand, in dem allmächtiger Wettbewerb, Wachstumsfetischismus, staatliche Autorität, nationales Prestige, Überwachung, Sozialabbau, Armenpflege, Rettungspakete an Verursacher von Finanzkrisen, Militarisierung der Außenpolitik, der steuerpolitisch hausgemachte »Spardruck« und die Tendenz zur bunt drapierten »Oligarchisierung der Wertbildung« (Ullrich) zunehmend – und auf anachronistische Weise – wichtiger zu werden scheinen als die wirklichen eigenen Interessen der Menschen. Für diese tritt gute Kunst nach wie vor am verlässlichsten und phantasievollsten ein: durch ihre kreative Sperrigkeit gegenüber dem flachen Pragmatismus, durch ihr vom Bestehenden »qualitativ Verschiedenes« (Adorno 1970, 430).

Einige Kritiker sehen allerdings in den kommenden neuen wirtschaftlichen, sozialen, politischen Zwängen nicht nur Hindernisse, sondern sogar auch Chancen für Kunst, die Reflexion fördert und einen kritischen Blickwinkel beibehält, die immer wieder verratenen Ideen des Glücks, der Solidarität, des Friedens zwischen Menschen und zwischen diesen und der Natur ausdrückt, ja rettet. Und die Kunst bekämpft, die von der Reflexion weg zum »entertainment«, zur schnellen hedonistischen Stimulierung und Assimilation tendiert (s. Taylor). Manche erkennen sogar auch »Freiheitsmomente der Warenform« des Kunstwerks: »Der Gebrauchswert kann sich gegen die Überwältigung durch den Tauschwert wehren.« (Prokop, 144) Ja, so wäre fortzusetzen, er muss es nach dieser Annahme sogar, denn die einzige Möglichkeit der Kunstwerke, die ihnen unter den gegenwärtigen Bedingungen bleibt, besteht darin, »die *eigene* Wertform perfekt zu gestalten, die immer noch an Menschliches gebunden ist« (ebd., 156). – Mögen diese Wortführer der kritischen Vernunft alle recht behalten.

## Literatur

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M. 1970.
- Ders./Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Leipzig 1989. (Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 1325).
- Bätzing, Werner/Hanzig-Bätzing, Evelyn: Entgrenzte Welten. Die Verdrängung des Menschen durch Globalisierung von Fortschritt und Freiheit. Zürich 2005.
- Balet, Leo/Gerhard, E. [d.i. Eberhard Rebling]: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert [1936]. Dresden 1979. (Fundus-Bücher; 61/62).
- Berswordt-Wallrabe, Kornelia (Hrsg.): Marcel Duchamp. Respirateur. Ostfildern 1995. (Begleitband zur Ausstellung im Staatlichen Museum Schwerin).
- Binas-Preisendörfer, Susanne (2008): Die Künstler kommen ... In: dokumente, S. 31–37.
- Blaschke, Ronald, u. a. (Hrsg.): Grundeinkommen. Geschichte – Modelle – Debatten. Berlin 2010. (Rosa-Luxemburg-Stiftung. Texte; 67).
- Böttcher, Hans-Ernst: Die Zerstörung der Rechtskultur 1933 bis 1945 und die Schwierigkeiten ihrer Wiederherstellung. In: Heidi Beutin u. a. (Hrsg.): Es dämmert ein neuer Glaube an Freiheit und Ehre. Der 8. Mai 1945. Frankfurt a.M. 2006. (Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte, Bd. 47), S. 71–83.
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M. 1982.
- dokumente. Veröffentlichung der SPD-Bundestagsfraktion (Berlin). Nr. 01/2008: Neue Wege für die Kulturpolitik. Zu den Ergebnissen der Enquête-Kommission »Kultur in Deutschland«.
- Draguet, Michel (Hrsg.): Art and Finance. 17th Century Masterworks in a New Light. Brussels 2010. (Royal Museums of Fine Arts of Belgium; Texte auch in Niederländ. und Franz.).
- Ebner, Juliane: Nicht abhängig sein. In: Berliner Zeitung, 23./24. Mai 2009.
- Eichenhofer, Eberhard: Geschichte des Sozialstaats in Europa. Von der »sozialen Frage« bis zur Globalisierung. München 2007.
- Fischer, Hermann Josef/Reich, Steven A.: Der Künstler und sein Recht. Ein Handbuch für die Praxis. München 2007.
- Friebe, Holm/Lobo, Sascha: Wir nennen es Arbeit. Die digitale Bohème oder Intelligentes Leben jenseits der Festanstellung. München 2006.

- Gelbhaar, Dorle: Wünsch dir was. ver.di Berlin: Kulturpolitiker diskutieren. In: Kunst + Kultur (Tübingen).16 (2009) 03, S. 10.
- Graber, Christoph Beat: Zwischen Geist und Geld. Interferenzen von Kunst und Wirtschaft aus rechtlicher Sicht. Baden-Baden 1994.
- Graw, Isabelle: »Weniger arbeiten für mehr Geld!« In: art. Das Kunstmagazin (Hamburg). Jg. 2010. H. 1, o.S.
- Hansen, Volkmar: Die Krise. In: Kultur lebendig. Hrsg. im Auftrag des Vorstands des Arbeitskreises selbständiger Kultur-Institute e.V. (ASKI; Bonn). Jg. 2010. H. 2, S. 2.
- Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1972. (Beck'sche Sonderausgaben; 3. Aufl. 1988).
- Heise, Wolfgang: Realistik und Utopie. Aufsätze zur deutschen Literatur zwischen Lessing und Heine. Berlin [DDR] 1982. (Literatur und Gesellschaft).
- Hillach, Ansgar: Zur Problematik von Menschenrechten und sozialer Wirklichkeit. In: Reimers-Tovote, Irmela/Reichardt, Hartmut (Hrsg.): Symposion: Zur Geschichte der Menschenrechtsdiskussion. Rehburg-Loccum 1990 (Loccumer Protokolle, 77/1989), S. 39–59.
- Hoffmann, Hilmar (2007): Kultur für alle. [1979; Auszüge] In: Schneider, S. 168–180.
- Horkheimer, Max: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft. Frankfurt a.M. 1967.
- Ingenhoff, Sebastian: Wir nennen es Blase. Hartz IV. In: die tageszeitung (taz; Berlin). 18. März 2010, S. 11.
- Kant, Immanuel: Werke. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. 7. Aufl. Bd. 12. Frankfurt a.M. 1988.
- Knepler, Georg: Macht ohne Herrschaft. Die Realisierung einer Möglichkeit. Hrsg. von Stefan Huth. Berlin 2004.
- Knoblich, Tobias J. (2007): Das Prinzip Soziokultur – Geschichte und Perspektiven [2001]. In: Schneider, S. 198–211.
- Küppers, Reiner: Künstlerinnen und Künstler zwischen künstlerischer Freiheit und sozialer Sicherheit. Ein Diskurs zur Kulturpolitik in Zeiten der europäischen Integration. Frankfurt a.M. 2010 (zugl. Diss. Univ. Hildesheim, Institut für Kulturpolitik).
- »Kultur ist unsere Zukunft« – Beschluss des SPD-Bundesparteitag in Hamburg. In: Kulturnotizen (Kulturforum der Sozialdemokratie; Berlin). Nr. 11 (2007), S. 17–44.
- Lammert, Norbert: Kulturstaat und Bürgergesellschaft. In: Ders. (Hrsg.): Alles nur Theater? Beiträge zur Debatte über Kulturstaat und Bürgergesellschaft. Köln 2004, S. 13–25.
- Loeffelholz von Colberg, Bernhard Freiherr von (2007): Globalisierung der Wirtschaft – eine Herausforderung an die Kultur [1999]. In: Schneider, S. 225–236.
- Loock, Friedrich (2007): Möglichkeiten und Grenzen unternehmerischer Kulturförderung [1993]. In: Schneider, S. 216–224.
- Marcuse, Herbert: Kultur und Gesellschaft I. Frankfurt a.M. 1961.
- Ders.: Das Schicksal der bürgerlichen Demokratie. Aus d. Amerikan. von Michael Haupt. Mit einer Einleitung von Oskar Negt. Lüneburg 1999.
- Muschg, Adolf (2008): Vielfalt heißt: Konflikt, Widerspruch, anders sein. In: Sievers/Wagner, S. 36–44.
- (Neumann, Bernd:) »Das Staatsziel Kultur bleibt weiterhin auf der Tagesordnung.« Staatsminister Bernd Neumann gegen Sparen in der Kunst. [Gespräch mit Burkhard Baltzer.] In: Kunst + Kultur. 16 (2009) 04, o.S. – Vollständig: [www.kunstundkultur-online.de](http://www.kunstundkultur-online.de) (17. Mai 2010).
- North, Michael: Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung. Darmstadt 2003.
- Platon: Der Staat (Politeia). Übers. von Karl Vretska. Stuttgart 1971. (Universal-Bibliothek Nr. 8205–12).
- Prokop, Dieter: Freiheitsmomente der Warenform. Negativ-dialektische Theorie der Kulturindustrie. In: Zeitschrift für kritische Theorie (Lüneburg). H. 16 (2003), S. 131–159.

- Rarisch, Klaus M.: Staat und Kunst. (Aus: Bodo Morshäuser/Jürgen Wellbrock [Hrsg.]: Die Ungeduld auf dem Papier und andere Lebenszeichen. Berlin [West] 1978) [www.fulgura.de](http://www.fulgura.de) (30. August 2009).
- Rojas, Roberto, u.a.: Museen der Welt. Vom Musentempel zum Aktionsraum. Reinbek 1977. (rororo sachbuch; 7108).
- Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen [1793/94]. In: Ders.: Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik. Hrsg. von Claus Träger. 2., veränd. Aufl. Leipzig 1975. (Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 595), S. 261–374.
- Schlussbericht der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland«. Berlin: Deutscher Bundestag. Drucksache 16/7000 (11. Dezember 2007).
- Schneider, Wolfgang (Hrsg.): Grundlagentexte zur Kulturpolitik. Eine Lektüre für Studium und Beruf. Hildesheim 2007.
- Schuh, Franz: Heimat bist du großer Filme. Thesen zur Kitschindustrie. In: Ruth Beckermann/Christa Blümlinger (Hrsg.): Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos. Wien 1996, S. 247–257.
- Sembach, Klaus-Jürgen: Jugendstil. Die Utopie der Versöhnung. Köln 2007.
- Sievers, Norbert/Wagner, Bernd (Kulturpolitische Gesellschaft e.V., Hrsg.): kultur.macht. europa/europa. macht. kultur. Begründungen und Perspektiven europäischer Kulturpolitik. Essen 2008. (Edition Umbruch. Texte zur Kulturpolitik, Bd. 23). (Soziokultur NRW): [www.soziokultur.nrw](http://www.soziokultur.nrw) (26. Februar 2010).
- Stein, Kilian: Ästhetische Tätigkeit und bürgerliches Grundverhältnis. In: Hanns-Werner Heister (Hrsg.): Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie. Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag. Bd. III: Musik/Gesellschaft. Hamburg 1993, S. 259–275.
- Steinfeld, Thomas: Sind so satte Künstler! [sic!]. Folgen der Kunst-Förderung. [www.sueddeutsche.de/kultur](http://www.sueddeutsche.de/kultur) (30. August 2009).
- Stracke-Neumann, Susanne: Parforceritt durch die deutsche Kulturpolitik. ver.di-Künstler fördern vor der Wahl von Politikern bessere soziale Sicherung. In: Sprachrohr (Berlin). 3/2009, S. 4.
- Swatek, Dieter (2008): Die zunehmende Bedeutung von Spendern, Sponsoring und Stiftungen als Finanzierer der Kultur. In: dokumente, S. 25–30.
- Taylor, Brandon: Kunst heute. Köln 1995. (Kunst im Kontext).
- Thierse, Wolfgang (2008): Kultur als öffentliches Gut schützen. In: Sievers/Wagner, S. 90–96.
- Trebeß, Achim (Hrsg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. Stuttgart/Weimar 2006.
- (Ullrich, Wolfgang:) Für die Sieger der Gesellschaft. Wolfgang Ullrich über eine politische Funktion aktueller Kunst und die Kritik an seiner Ausstellung »Macht zeigen« im Deutschen Historischen Museum. In: zitty. Das Hauptstadtmagazin (Berlin). 08/2010, S. 110.
- Wagner, Thomas: Es lebe die Kreativwirtschaft. In: art. Jg. 2010. H. 2, S. 73.
- Wenzel, Horst: Mediengeschichte vor und nach Gutenberg. 2., durchges. Aufl. Darmstadt 2008.
- Westrich, Lydia (2008): Die wirtschaftliche und soziale Lage von Künstlerinnen und Künstlern. In: dokumente, S. 38–43.