

Alpträume und Visionen: Schweizer Kulturpolitik 2028

Liebe Leserinnen und Leser,

Seit der europäischen Aufklärung dient die Kunst der Selbstverwirklichung des Individuums. Daher nimmt sie für sich in Anspruch, sich in einer eigenen Wertsphäre zu bewegen, losgelöst von ökonomischen Zwängen. Im Zuge der globalen Ökonomisierung wird Kultur – nicht erstmals, aber zusehends – ökonomischen Kriterien unterworfen: Sie wird vermarktet, gefördert, gesponsert und auf ihre Wirkung und Wertschöpfung hin untersucht.

Das vorliegende Swissfuture-Bulletin macht die Bedeutungsverschiebungen in diesem komplexen Verhältnis von Kultur und Ökonomie zum Thema. Das Heft entspringt der Zusammenarbeit von Swissfuture mit dem Forum Kultur und Ökonomie (FKÖ). Das FKÖ will das Wissen über die Wechselwirkung zwischen wirtschaftlichen und politischen Dimensionen im Kulturbereich vertiefen und die Rahmenbedingungen für eine kontinuierliche Finanzierung kultureller Einrichtungen durch die öffentliche Hand und Private verbessern. Dazu führt es jedes Jahr eine Tagung durch.

Wir publizieren ausgewählte Referate der Tagung 2008, welche im Frühjahr in Bern unter dem Fokus »Visionen und Alpträume – Schweizer Kulturpolitik 2028« stattfand. Die Vorträge ergänzen wir mit anderen zukunftsgerichteten Reflexionen sowie mit konträren Plädoyers zur Kulturförderung. Wir wünschen Ihnen eine inspirierende Lektüre.

Pius Knüsel
Mitglied der Programmgruppe des FKÖ

Basil Rogger
Vorstandsmitglied Swissfuture

Cauchemars et visions: politique culturelle 2028

Chères lectrices, chers lecteurs,

Depuis le siècle européen des Lumières, l'art contribue à l'épanouissement personnel de l'individu. C'est la raison pour laquelle il revendique le droit d'exister dans une sphère de valeurs qui lui soit propre, en étant libéré des contraintes économiques. Dans un contexte de mondialisation de l'économie, la culture est manifestement, même si ce n'est pas nouveau, soumise à des critères économiques : elle est commercialisée, promue, sponsorisée et l'on passe au crible ses effets et la valeur ajoutée qu'elle apporte.

Le présent bulletin de Swissfuture a pour thème les transferts de signification dans ces rapports complexes entre culture et économie. Ce numéro résulte de la collaboration de Swissfuture avec le Forum Culture et Economie (FCE). Le FCE souhaite approfondir les connaissances sur l'interaction entre dimensions économiques et politiques dans le domaine culturel et améliorer les conditions de base pour un financement régulier des institutions et manifestations culturelles par les collectivités publiques et le secteur privé. Pour ce faire, il organise chaque année un colloque.

Nous publions une sélection des exposés faits au colloque 2008 qui, sous l'intitulé »Cauchemars et visions – La politique culturelle suisse en 2028«, a eu lieu au printemps à Berne. Nous complétons ces exposés d'autres réflexions tournées vers l'avenir et de plaidoyers pour la promotion de la culture allant dans des sens opposés. Nous vous en souhaitons une stimulante lecture.

Pius Knüsel
Membre du groupe de programme du FCE

Basil Rogger
Membre du comité de Swissfuture

FORUM • KULTUR UND ÖKONOMIE

Das FORUM • KULTUR UND ÖKONOMIE wurde im Januar 2001 als informeller Zusammenschluss in Montreux gegründet. Es baut auf die Unabhängigkeit und Entscheidungsfreiheit seiner Mitglieder und kann laufend erweitert werden.

Das FORUM • KULTUR UND ÖKONOMIE will das Wissen über die Wechselwirkung zwischen wirtschaftlichen und politischen Dimensionen im Kulturbereich vertiefen und den Kulturfinanzierern Handlungsoptionen mitgeben.

Das FORUM • KULTUR UND ÖKONOMIE will die Rahmenbedingungen für eine genügende und kontinuierliche Finanzierung kultureller Einrichtungen und Projekte durch die öffentliche Hand und Private verbessern.

Das FORUM • KULTUR UND ÖKONOMIE stellt sich das zur Aufgabe die gegenseitige Information über die Tätigkeit der Partner zu intensivieren; grosse Projekte mit vereinten Kräften zu ermöglichen; das Zusammenspiel ökonomischer und kultureller Kräfte zu verbessern; durch Veranstaltungen und Öffentlichkeitsarbeit eine Plattform für die Kulturfinanzierung in der Schweiz zu bilden.

Das FORUM • KULTUR UND ÖKONOMIE wird von der Steuergruppe geführt, die für die Aktivitäten des Forums verantwortlich ist. Der Steuergruppe gehören zurzeit folgende Personen und Institutionen an:

- Toni J. Krein, Head Corporate Cultural Sponsorship, Credit Suisse
- Diana Pavlicek, Corporate Sponsoring Manager, Swiss Re
- Mirjam Beerli, UBS Kulturstiftung
- José Bessard, directeur de communication, Loterie Romande
- Rosie Bitterli Mucha, Chefin Kultur und Sport Stadt Luzern
- Joëlle Comé, Directrice du service des affaires culturelles République et canton de Genève
- Hans Ulrich Glarner, Kulturbeauftragter Kanton Aargau
- Hedy Graber, Leiterin der Direktion Kultur und Soziales, Migros-Genossenschafts-Bund (MGB)
- Regula Huber-Süess, Swisslos
- Jean-Frédéric Jauslin, Direktor Bundesamt für Kultur
- Pius Knüsel, Direktor Kulturstiftung Pro Helvetia
- Rosmarie Richner, Generalsekretärin Fondation Nestlé pour l'Art

www.kulturundoeconomie.ch
www.culture-economie.ch

FORUM • CULTURE ET ÉCONOMIE

Le FORUM • CULTURE ET ÉCONOMIE a été fondé en janvier 2001 à Montreux sous forme de groupement informel. Il est basé sur l'indépendance et la liberté de décision de ses membres et peut être étendu à tout moment.

Le FORUM • CULTURE ET ÉCONOMIE veut approfondir les connaissances relatives aux interactions entre les dimensions économiques et politiques de la culture, et proposer des options d'action aux responsables du financement de la culture.

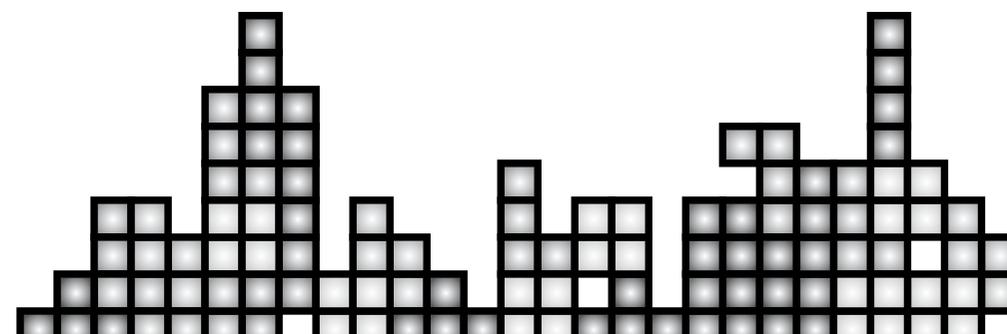
Le FORUM • CULTURE ET ÉCONOMIE veut améliorer les conditions cadre pour un financement suffisant et permanent d'institutions et de projets culturels par les pouvoirs publics et les privés.

Le FORUM • CULTURE ET ÉCONOMIE s'est fixé pour objectif de développer les échanges d'informations sur les activités de ses partenaires de permettre la réalisation de grands projets grâce à la mise en commun des efforts de ses membres d'améliorer la collaboration des forces économiques et culturelles de former une plateforme pour le financement de la culture en Suisse à travers des manifestations et des travaux de relations publiques

Le FORUM • CULTURE ET ÉCONOMIE est dirigé par le groupe de pilotage, qui est responsable des activités du forum. Le groupe de pilotage comprend actuellement les personnes et institutions suivantes:

Inhalt :

<u>2008 bis 2028 – Vom Verschwinden und vom Wiederauftauchen der Kultur / Pius Knüsel</u>	Seite 4
<u>Kulturpolitik als Kontrollpolitik / Max Fuchs</u>	Seite 13
<u>Das Exzentrische ist der Feind des Exzellenten / Thomas Steinfeld</u>	Seite 20
<u>Video- und Computerspiele als Kulturgut und Provokation / Claus Pias</u>	Seite 26
<u>Kulturmanagement und die Tücken des Strukturwandels / Katja Gentinetta</u>	Seite 30
<u>Szenarien zur Zukunft des Kulturkonsums / Basil Rogger</u>	Seite 33
<u>Kreativwirtschaft als kulturpolitischer Faktor / Christoph Weckerle</u>	Seite 36
<u>Kultur ist Sache der Kultur / Robert Nef</u>	Seite 40
<u>Culture d'Etat? – Etat de la culture... / Josiane Aubert</u>	Seite 43
<u>Résumés / Abstracts</u>	Seite 46



2008 BIS 2028 - VOM VERSCHWINDEN UND VOM WIEDERAUFTAUCHEN DER KULTUR

Pius Knüsel, Direktor Pro Helvetia

Kultur und Kunst haben in den letzten 30 Jahren die Gesellschaft durchdrungen. Den willigen Konsumenten steht das reichste Angebot zur Verfügung. Das ist der Erfolg jener Kulturpolitik, welche sich in den 80er Jahren herausbildete. Doch der Vermehrung entspricht zu unserer Enttäuschung kein Wachstum des Publikums. Schlimmer noch, das Überangebot führt zu einer Inflation der Werte, zur Angleichung und zum Verlust von Aufmerksamkeit. Kultur ist mehr denn je schöne Privatsache. Sie verschwindet aus dem öffentlichen Diskurs. Dazu kommen demografischer Wandel, politische Verhärtungen, der Kampf um Instrumente wie Pro Helvetia. Eine Projektion über 20 Jahre in die Zukunft wird zum Abenteuer.

1.

Beginnen wir mit der Gegenwart. Aus Konsumentensicht stelle ich einen Verlust an Orientierungsleistung der Kulturproduktion fest: Was sind die zentralen, ästhetisch gestaltbaren Konflikte unserer Gesellschaft? Welche relevanten Bruchlinien bearbeitet Kunst? Da das geförderte Umfeld grösstenteils Nabelschau betreibt, bleibt der Griff ins globale Angebot, welches in unerbittlicher Konkurrenz zur heimischen Produktion steht und in dem sich meine lokalen Befindlichkeiten aussagekräftig aufbereitet finden. Dem war nicht immer so. Noch ist es keine Generation her, da beschäftigte auch helvetische Kunst sich auf vernehmliche Weise mit den Fragen der unmittelbaren Umwelt. Sie half zu verstehen, zurückzuweisen oder anzunehmen. Sie schuf eine Aura der Verständigung, an der wir teilhatten. In einer Gesellschaft, die zunehmend das Kleine liebt und die Provokation (auch Grösse provoziert) meidet, bleibt dafür wenig Platz. Kein Problem für mich als Konsumenten, der

anderswo findet, was er sucht. Doch dem Direktor von Pro Helvetia, von eben dieser Gesellschaft mit Kulturförderung beauftragt, ist dieses Schwinden von kultureller Kraft ein Alarmzeichen. Ich versuche, es in zehn Stichworten zu analysieren:

1.1 Spezialisierung:

Die Angebotsmehrung kann nicht ohne Auswirkungen auf die Arbeit der Kulturförderer bleiben. Sie stehen unter Effizienzdruck und müssen immer mehr Spezialwissen einbringen. Die wachsende Professionalisierung treibt die Standards parallel immer höher. Der Bezug zur Kultur der Rezipienten, welche nie professionell sein wird, löst sich. Daraus folgen Fragmentarisierung und Blickverengung. Urteile erfolgen immer mehr aus kunstimmanenter und nicht aus gesellschaftlicher Perspektive.

1.2 Über-Forderung.

Tatsächlich liegt das »Verschwinden« der Kultur nicht an den Künstlern. Sie tun, was sie

können – unter Bedingungen, welche ihnen als Brotsamen serviert werden. Wer nur die Hälfte bekommt, von dem kann man nichts Ganzes verlangen. Das ist das Dilemma der demokratischen Förderung, hervorgegangen aus den partizipativen Modellen der 80er Jahre. Sie muss möglichst viele bedienen, sie muss Vielfalt durch breite Verteilung abbilden. Wer Brotsamen gibt, verhindert Exzellenz und zwingt den Künstler zur reinen Existenzsicherung.

1.3 Private Konkurrenz.

Das Dilemma des Förderers wird umso dramatischer, als die wachsende private Kulturförderung, vor allem die Stiftungen, sich längst in die Bereiche der öffentlichen vorwagt. Zahlreiche Stiftungen haben Qualitätsbegriffe entwickelt, welche jenen der Förderer in nichts nachstehen. Damit verwischen sich die Unterschiede, die besonderen Leistungen, welche die Tätigkeit öffentlicher Instanzen legitimieren. Die Folge ist eine Reduktion der öffentlichen Kulturpolitik auf Finanzpolitik, da es keine verbindliche Ästhetik mehr gibt. Solches spiegelt sich im visionslosen Kulturförderungsgesetz des Bundes. Auch das ist ein Verschwinden von Kultur. Wo keine Inhalte zu diskutieren sind, bleibt das Budget das alleinige Thema.

1.4 Kunst oder Vielfalt.

Kulturpolitik hat längst der Kunstpolitik Platz gemacht, ohne dass es benannt würde. Viel ist zwar die Rede von Identität und Selbstvergewisserung, die wir der Kultur schulden; die Begriffe gehören zu den zahlreichen Wirkungsversprechen, die wir mit Kultur assoziieren. Auch das künftige Kulturgesetz operiert mit diesem breiten UNESCO-Kulturbegriff. Kulturelle Vielfalt ist zum höchsten der Werte geworden, die UNESCO-Konvention zum Schutz der kulturellen Vielfalt ein Erfolg internationaler Kulturpolitik. Wenn Kulturpolitik tatsächlich kulturelle

Vielfalt erhalten will, muss sie schergewichtig in die gelebten Traditionen investieren statt in die globale Homogenisierung des künstlerischen Schaffens. Wo es zaghafte Versuche in die andere Richtung gibt, werden sie von den aktuell Begünstigten mit dem Argument bekämpft, Qualität beruhe auf Innovation. Der Ausstieg aus der Tradition erhöht jedoch den Rechtfertigungsdruck auf die Kulturförderung.

1.5 Globalisierung statt Widerspruch.

Unter dem Titel »interkultureller Dialog« beschleunigt Kulturförderung jene Globalisierung, die sie zu Hause verbal bekämpft, indem das förderalistische System Kultur als lokale Angelegenheit beschreibt. Der öffentlich finanzierte wie der private Kulturmarkt der westlichen Welt präsentiert sich weltweit als Erfolgsmodelle, an dem Asien, Afrika, Lateinamerika sich strukturell wie ästhetisch orientieren. Den Förderern erscheint das Streben nach neuen Horizonten allein schon förderungswürdig; sie fördern globale Standards – anstelle widersprüchlicher Denk-, Gestaltungs-, Lebensmodelle, in welchen gesellschaftliche Vielfalt sich wieder findet.

1.6 Welt der Verwaltung.

Kunst wird ähnlich der Landwirtschaft, der Gesundheit, der Bildung ein Schlachtfeld der wohl meinenden Funktionäre. Das schönste Beispiel liefert der Schlussbericht der deutschen Enquête-Kommission Kultur, publiziert im Dezember. Der Bericht mündet in 500 Handlungsempfehlungen an die Politik. Das zeugt von hoher Regelungslust. Hat Politik sich nach 1968 noch kulturell definiert, so neigt sie heute dazu, das kulturelle Feld in seiner historischen Zufälligkeit zu zementieren. Kunst wird nicht mehr als ästhetischer, emotionaler, sozialer Zustand gesehen, der die Ordnung (auch die fördernde) im umfassenden Sinne erschüttert, sondern als positiver Umweltfaktor, welcher die Ansiedlung von Managern begünstigt.

1.7 Frei von Kunst.

Die hart erkämpfte Errungenschaft der Kunstfreiheit ist vermutlich der folgenreichste Beitrag zum Bedeutungsschwund der Kunst. Tatsächlich gehört es zu den unverrückbaren Werten unserer Gesellschaft, dass Sanktionen nicht mehr statthaft sind; wir erinnern uns an Thomas Hirschhorn. Doch der Preis ist hoch. Wo Sanktionen nicht möglich sind, löst sich der Wirklichkeitsbezug. Und wo der Wirklichkeitsbezug schwindet, folgt das Desinteresse auf dem Fusse.

1.8 Cohabitation.

Erfolgreiche visuelle Kunst lebt heute vom Grosskapital. Macht und Dekor verbünden sich auf quasi-religiöse Weise. Unerreichbare Preise spiegeln unerreichbare Positionen. Politische und wirtschaftliche Macht sind dem Künstler kein Gegenüber mehr, das ihn herausfordert. Die Wirtschaft spielt den Gönner, welcher kritische Kapriolen als wertsteigerndes Marketing begrüsst. Und der Staat offeriert die schützende Umarmung für jene, die auf der Strecke bleiben. Das nenne ich die Cohabitation von Kunst, wirtschaftlicher und politischer Macht. Gleichzeitig verliert die Arbeit an Wert, auch in der Kunst: Effekt gewinnt. Kultur besetzt die ehemaligen Fabriken. Kapital- und Kunstsphäre entwickeln verwandte Gesetzmässigkeiten. Auf der einen Seite boomt der Finanzsektor, wo man in Minuten Millionen verdienen kann, wo von Anlagestrategien die Rede ist und eine globale Spielermentalität herrscht. Auf der anderen Seite haben wir den Kunstsektor, wo es zunehmend um Anlagestrategien von Sammlern und ästhetische Strategien von Künstlern geht. »Idealerweise wird man mit purer Kreativität über Nacht zum Millionär«, sagt der Beat Wyss, Schweizer Kunsthistoriker und Gesellschaftsanalytiker, in einem Interview im »Magazin« vom 5. Januar 2008.

1.9 Miniaturisierung.

Nicht dass es keine interessante Kunst mehr gäbe. Doch die kulturelle Landschaft ist unüberblickbar geworden. Es gibt weder klare Strömungen noch herausragende Persönlichkeiten, es herrscht, was Inhalte, Verfahren, Positionen angeht, die universelle Gleichzeitigkeit. Es gibt nur noch Nischen, nicht nur geistig, auch physisch. In der Musikwelt zum Beispiel brechen die grossen Produktions- und Vertriebsstrukturen zusammen. Dafür spriesst und blüht es in jedem Winkel. Wir erleben eine globale Miniaturisierung der kulturellen Sphäre als öffentliche und partizipative. Die Auseinandersetzung um gemeinsame Werte findet heute in Werbung, Entertainment und im Internet statt.

1.10 Generationenbruch.

Wer in dieser Welt also etwas bewirken will, ist gut beraten, die Finger von der Kunst zu lassen. Die Soziologen reden vom Zeitalter der Mikrotrends: von einer Gesellschaft, die sich in distinkte Kleingesellschaften auflöst, welche nichts mit üblichen kulturellen Merkmalen gemein haben. Von diesen Gruppen erreicht die typischerweise geförderte Kultur nur wenige. Das motiviert vermutlich jene Klagen, die uns aus der Sozialforschung erreichen. Die kulturelle Bildung der Menschen, erkennbar in erster Linie an ihrem Umgang mit der Schriftkultur, also dem Buch, sei in rapidem Niedergang begriffen, der Zerfall epidemisch. Schon hätten wir es bei der Jugend mit einer »Generation doof« zu tun. Kein Wunder, heisst das neue Jahrhundertprojekt Kulturvermittlung. Der schrumpfenden Resonanz der hochkulturellen Produktion geht es mit Vermittlung an den Kragen. Zwischen die Kunst und ihre Rezipienten schiebt sich eine Schicht kultureller Beziehungstherapeuten. Kunst spricht nicht mehr direkt zu uns – vielleicht soll sie das gar nicht, weil nur so eine neue Schicht von Hermeneuten ihr

Auskommen findet? Erfreulich widersprüchlich dazu die Meldung, dass die Psychologie eben dabei ist, den Intelligenztest neu zu eichen – nach oben. Die kulturellen Fähigkeiten, komplexe Phänomene zu verstehen, seien immer tiefer verankert, der Durchschnittsmensch von heute viel intelligenter als sein Kamerad vor 30 Jahren. Vielleicht liegen die Interessen der »Generation doof« einfach nicht bei den Werten ihrer Väter und Mütter. Das war doch bei uns schon so. Haben wir Förderer uns überflüssig gemacht? Weder noch. Geschichte ist ein dialektischer Prozess. Aus dem Erfolg des »genug Kultur für alle« wird das Hindernis: Beliebigkeit. Aus der Vision der »freien Kunst« wird der Alptraum: Wirkungslosigkeit. Aus der Absicht des »aufgeklärten Bürgers« wird Abkehr: Kunst im Elfenbeinturm. Sicher scheint mir, dass das Verschwinden der Kultur gleichzeitig der Abschied von ihren vertrauten Rollen bedeutet. Sie kann nicht mehr verherrlichen, wie sie es von der Antike bis zur Renaissance tat; dafür sind wir zu selbstbewusst. Sie kann nicht mehr unterhalten, wie mittelalterliche Aristokratie und Handelsbürgertum es gerne sahen; dafür haben wir mittlerweile eine Unterhaltungsindustrie. Sie kann nicht mehr erziehen, wie Aufklärung und Industriebürgertum es ihr zuwies; dafür sind wir zu kritisch. Sie kann auch nicht mehr herausfordern, weil Medien und Werbung wirksamer provozieren. Was bringt uns die Kunst von morgen? Und wie muss eine Förderung aussehen, welche Kunst wieder als lohnende Auseinandersetzung ermöglicht? Als Kristallisationspunkte öffentlichen Diskurses? Wie kann Kunst sich aus den nützlichen Umarmungen von Politik und Wirtschaft befreien, um die Macht des Geistes zu feiern?

2.

Soweit einmal die Schattenseiten des aktuellen Fördersystems, welches uns auf der Sonnenseite ein reiches Angebot, eine

allgemeine Kultivierung, Ästhetisierung und Multimedialisierung des Alltags beschert hat. Kultur verschwindet, zwar nicht physisch, aber aus der kollektiven Aufmerksamkeit. Kein Problem, solange es nicht um Steuer-gelder geht. Doch solange uns Kultur mit der Zukunft versöhnt und solange es Kulturpolitik gibt, ist es deren Aufgabe, diese Versöhnung in die Wege zu leiten. Im zweiten Teil versuche ich nun, Kulturpolitik nach vorne zu projizieren, um die im ersten Teil aufgeführten Probleme anzugehen. Wie jede Prognose ist auch diese hier rein spekulativ. Die Entwicklung der Kultur lässt sich kaum im grossen Massstab steuern. Ästhetische wie inhaltliche Prozesse nähren sich aus vielfältigen Kräftefeldern, auf die wir nur geringen Einfluss haben. Natürlich gibt es Einrichtungen und Werke, die nur dank Förderung existieren. Aber sie kommen, da gebunden an politische Verständigungsprozesse, zu spät, um Entwicklungen zu prägen, sie fixieren Vorhandenes. Die unverbrüchliche Traditionslastigkeit der grossen Kultur-einrichtungen zeugt davon. Doch kulturelle Revolutionen werden durch technologische Durchbrüche induziert; den Buchdruck, die Elektrizität, die Photographie, die Schallplatte, den Film. Ohne Schallplatte zum Beispiel keine Popmusik, ohne Popmusik kein 1968, ohne 1968 keine Postmoderne! Anfänglich werden die neuen Formen, die in ihren Kinderjahren meist banale Inhalte transportierten, hart bekämpft mit den Vorwürfen der Trivialisierung, der Kommerzialisierung, der Banalisierung, des moralischen Verfalls. Kulturförderung verlangsamt. Das ist zweifellos eine lebenswichtige Funktion; sie hält Vergangenheit lebendig. Das Verlangsamte kann aber nicht der ganze Zweck von Förderung sein. Der liegt vielmehr darin, Kultur als Feld vielfältiger Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Zukunft auszugestalten, traditionell und experimentell. Auseinandersetzung impliziert mehr als ein privates künstlerisches Interesse; sie

erfordert eine gesellschaftliche Dimension, welche das Kunstwerk suchen muss. Dieser Anspruch kann nicht hoch genug sein; ihn hoch zu halten, ist die erste Aufgabe der vergangenen wie der künftigen Kulturpolitik. Und zugleich die schwierigste, weil es die Suche nach sozialen Potentialen statt wie bisher nach Talenten ist. Die künftige Kulturpolitik muss deshalb adaptiv sein. Kultur ist jenes Feld, auf dem die Entwicklung der Gesellschaft ihre humane Form annimmt. Sie muss sich immer mit den ausserkulturellen Neuheiten befassen, um ihre Erschliessung mit kulturellen Mitteln zu ermöglichen; Kultur ist jenes Medium, das uns mit der Zukunft versöhnt und das technische Innovation mit Wert versieht. Kulturpolitik hätte sich deshalb viel früher mit dem Internet, mit den Computerspielen und ihrem kulturellen Impact beschäftigen müssen mit dem Ziel, deren Wirkungskraft der Gesellschaft nutzbar zu machen.

Das führt mich zum ersten Axiom: Die immanente Aufgabe der Kulturpolitik 2028 ist, Vergangenheit und Zukunft gleichermaßen zu gestalten. Ihre transzendente – oder soziale – Aufgabe ist es, die Motivation der Bürgerinnen und Bürger, sich mit Kultur zu beschäftigen, in Rechnung zu stellen. Denn Kultur ist kein abstraktes Produkt, das wir für Zeiten erhöhten Bedarfs lagern können, sondern gelebte Beziehung. Deshalb lautet das zweite Axiom: Kulturpolitik 2028 motiviert die Kulturschaffenden von der Gesellschaft her. Denn im Unterschied zu Kunstpolitik bezieht Kulturpolitik die Gesellschaft mit ein. Jedes Verhalten ist durch Nutzenüberlegungen bestimmt: Was bringt es mir, Ausstellungen zu besuchen, was habe ich vom Gang ins Konzert, von der Lektüre eines Buches? Was also bewegt Menschen? Welche Motivatoren könnte Kulturpolitik künftig nutzen?

Zuerst kommt das Vergnügen, klar. Aber Vergnügen allein reicht nur in Diktaturen aus,

um Kulturpolitik zu rechtfertigen, als »Panem et circenses«. In freiheitlichen Industriege-sellschaften produziert die Kulturindustrie Vergnügen im Übermass, dafür braucht es keine Subventionen.

Der zweite Motivator heisst – soziale Identifikation. Über die Kultur, welche ich konsumiere, definiere ich meinen sozialen Standort (um nicht zu sagen Stand). Als Besucher eines alternativen Kulturzentrums positioniere ich mich anders als der Operngänger, der gepflegte Bürgerlichkeit zur Schau stellt; in beiden Fällen dokumentiere ich Zugehörigkeit zu einer Gruppe, Schicht, Klasse. Die 80er hatten versucht, diese soziale Strukturierung der Kulturlandschaft zu überwinden – vergeblich. Allein dadurch, dass man sich im Gravitationsfeld von Kunst bewegt, macht man eine Aussage über sich selbst. Dieses Bedürfnis ist gross – deshalb wird die Livekultur nie aussterben und deshalb sind die statusdefinierenden Festivals und Häuser immer voll. Und es scheitern jene, die keiner sozialen Gruppe eine Heimat bieten. Nun gibt es heute soziale Gruppen, denen der Staat kostspielige Identifikationssysteme zur Verfügung stellt, andere fertigt er günstig ab, dritte profitieren überhaupt nicht. Daraus resultiert eines der Legitimationsprobleme aktueller Kulturpolitik. Das wäre kein Problem, wenn es eine anerkannte herrschende Klasse gäbe, welche ihre Normen durchsetzt. Doch die moderne Demokratie ist ein System rascher Umwälzung und verlangt, dass Herrschaft ein Wandlungsprozess ist, an dem alle Ebenen des sozialen Systems teilhaben. Die Gesellschaft erfindet sich in wachsendem Masse laufend neu in einem Wettbewerb divergenter Mikrowertssysteme, die auch eine kulturelle oder ästhetische Ausprägung finden. Deshalb kann es keine klare nationale Identität und auch keine herrschende kulturelle Norm mehr geben, sondern nur noch den gesunden Widerstreit von Kulturen, welche Breite und Tiefe der

sozialen Strukturen ausmachen. Eine künftige Kulturpolitik wird ihre Legitimation nicht mehr aus ihrer relativen Erfolglosigkeit beziehen – also daraus, dass es ihr nie gelingt, Hochkultur mehrheitsfähig zu machen. Die Legitimation wird 2028 darin bestehen, parallele Kulturen zur Blüte zu führen, eine Fülle kultureller Identifikationsangebote bereit zu stellen! Denn aus grosser Kunst resultieren Respekt und Anerkennung, gerade für andere Lebensmodelle, andere Menschen, andere Kulturen. Der dritte Motivator – könnte er Bildung heissen? Geht jemand freiwillig in die Schule ohne konkretes Ziel vor Augen? Ich glaube nicht, dass Bildung Rezipienten im breiten Sinne motiviert, vielmehr gehört Kultur als roter Faden in die Bildung, im Sinne von Vertrautmachen mit der eigenen Kulturgeschichte und Ausprobieren der eigenen kreativen Fähigkeiten, also als Scharfstellung der sinnlichen Werkzeuge. Motivator Nummer vier - die Suche nach dem emotionalen Ausnahmezustand? Erschütterung, Betroffenheit, Erleichterung, Erlösung, Euphorie: Die Suche nach solchen Zuständen treibt viele – ins Kino, zur Literatur, ins Konzert. Diese Suche nach Ergriffenheit ist derzeit keine Eigenheit der Hochkultur, aber sie wird es werden müssen, wenn es in 20 Jahren noch Hochkultur geben soll. Die zeitgenössische Kultur hat im Zeichen der kritischen Dekonstruktion mit den Gefühlen aufgeräumt – mit dem Argument, sentimentale Konzepte seien Manipulationsinstrumente und also das Disqualifikationsmerkmal der populären Kultur. Kunst als neue Heimat starker Gefühle – das erzeugt Glück. Weil es die Phantasie in Schwung bringt. Damit sind die Emotionen die Vorstufe zum fünften Motivator. Ich höre Musik, weil sie meine Phantasie anregt. Ich gehe ins Kino, weil es mich packt – und phantasieren lässt. Phantasie ist die elementarste Form von Freiheit. Kulturpolitik also als Summe von Strategien zur Stimulierung der Phantasie?

Warum nicht. Der Begriff Phantasie taucht in der kulturpolitischen Debatte erstaunlicherweise gar nicht auf, obwohl er mit Kunst aufs Engste verhängt ist. Phantasie ist auf das Erleben ausgerichtet. Sie ist die in jedem Individuum verfügbare Fähigkeit, dem Geiste oder der Seele Auslauf zu verschaffen – jenseits der Alltagswirklichkeit. Diese Lust existiert bei Gebildeten wie bei Ungebildeten, bei Künstlern wie bei Rezipienten. Sie ist eine Konstante des Lebens, ein Protein des Glücks. Und in einer vereinfachten Definition könnte man sogar sagen: Kunst ist alles, was ein Produkt der Phantasie ist und was diese Phantasie anregt. Phantasie selbst ist ein Beweis und eine Quelle von Menschlichkeit. Identifikation und Phantasie, das sind meines Erachtens die Schlüsselbegriffe einer künftigen Kulturpolitik. In allen Entscheiden lauten die zentralen Kriterien deshalb: Gibt es genügend diverse kulturelle Pole, um einen Wettbewerb der Konzepte und Lebensmodelle zu provozieren? Regt, was wir fördern, die kollektive Phantasie an? Solche Kriterien lassen sich nicht auf einzelne Werke anwenden. Sie funktionieren nur im Blick auf die gesamte kulturelle Landschaft. Damit verschiebt sich der Fokus vom Werk und vom Künstler auf die Zusammenhänge, auf die kulturellen Pole. Eine künftige Kulturpolitik wird sich deshalb nicht mehr als fördernd im Kleinen, sondern als strukturierend im Grossen verstehen. Die Sorge um das Kleine übergibt sie an die kulturellen Einrichtungen selbst. Folgend die fünf strukturellen Paradigmen einer solchen Politik:

A) Kulturelle Komplexe

Kulturpolitik 2028 wird die Institutionenlandschaft umgestalten in Funktion der sozialen Dynamik. Eine Stadt braucht nicht drei Theater, die dasselbe tun, aber sie braucht Häuser, welche unterschiedliche Kulturen pflegen. Kulturen, die in Opposition zueinander stehen. Die Pflege und die Förderung von Vielfalt verlangen ein bewusstes Fördern

widersprüchlicher Ansätze und Modelle, von kritischer Kunst, von affirmativer Kunst, von professioneller Kultur, von Laienkultur, von thematischen wie von l'art-pour-l'art-Ansätzen, von traditionellen und folkloristischen Formen. Sprachen die Kulturgesetze früher von Volk, so reden sie heute von Vielfalt – und meinen damit genau das ständig wechselnde Gefüge kultureller Subsysteme, welches heute eine Gesellschaft konstituiert. Diese Institutionen der Zukunft rüstet die Kulturpolitik mit komplexen Aufträgen aus. Nicht bloss Theater zu spielen, sondern auch den Künstlernachwuchs zu fördern, Autoren nachzuziehen, Laien einzubinden, Theatertraining anzubieten, Quartierarbeit zu leisten, öffentliche Feste zu gestalten, mit Verlagen zusammen zu arbeiten und die künstlerische Verantwortung für öffentliche Anlässe zu übernehmen. Ein Verlag kann genauso literarische Stipendien ausrichten wie ein Kulturförderer, mit Literaturhäusern und -festivals kooperieren, Übersetzungen fördern. Ein solches umfassendes Wertschöpfungs-system, das nach Sparten, sozialen Gruppen oder Medien organisiert sein kann, nenne ich einen kulturellen Komplex. Die Zahl solcher Komplexe ist flexibel, aber nicht beliebig hoch. Sie bündeln die kulturelle Landschaft nach soziokulturellen Kriterien. Das bedeutet Kontingentierung, aber kein Sparprogramm, denn die Komplexe brauchen für umfassende Portfolios umfassende Mittel. Nur mittels Kontingentierung kriegen wir Produktion und Rezeption in ein Gleichgewicht, da wir mittels Subventionen den Markt ausschalten. Um die kontingentierte Landschaft in Bewegung zu halten, müssten die Aufträge alle paar Jahre neu ausgeschrieben werden. Auch private Konsortien könnten sich um den Betrieb kultureller Komplexe bewerben; in Bereichen wie Literatur oder Film liegt solches sogar auf der Hand. Auch ihre Partner im Einzelnen – Kulturschaffende, Ensembles, Spezialisten –

suchen und erneuern sie im Ausschreibungsverfahren. Zur Neubesetzung fügt sich die regelmässige Prüfung der Ergebnisse: die Analyse von Kohärenz und Dynamik des Systems, Beteiligungsgrad der Öffentlichkeit, Nachhaltigkeit des Outputs. Die Erfolgsindikatoren werden situativ festgelegt und politisch ausgehandelt.

B) Delegation von Verantwortung

Kulturpolitik 2028 gestaltet keine Inhalte mehr, sie kennt keine herrschende Ästhetik mehr, welche sie durchsetzt. Kulturelle Komplexe im obigen Sinn implizieren bereits, dass Kulturförderung von morgen sich weitgehend von der Unterstützung des einzelnen Künstlers oder des Einzelprojektes verabschiedet. Diese erfolgt durch die Institutionen selbst, die man auch als weit gespannte Produktionssysteme bezeichnen könnte. Nehmen wir zum Vergleich die Schweizerischen Bundesbahnen. Sie erhalten eine jährliche Subvention von 2.5 Mrd. Franken auf Grund eines Leistungsauftrags, dann lässt man sie machen. Längst haben wir im öffentlichen Verkehr das System hinter uns gelassen, wo der Bund jede Bahnstrecke einzeln subventioniert. Nur bei der staatlichen Kulturförderung braucht es vier Experten, um 20'000 Franken freizumachen. Der Vorteil einer Delegation von Einzelentscheiden an kulturelle Komplexe: Biographien wie Kleinprojekte werden Teil einer umfassenden sozialen wie künstlerischen Sinnproduktion, sie werden dadurch aufgewertet. Kuratoren, Kommissare oder wie die Köpfe der neuen Institutionen einmal heissen werden, entscheiden aus einer künstlerischen Vision heraus; das gestattet ihnen, kohärente inhaltliche Entscheide zu fällen – was die demokratisch organisierte öffentliche Förderung nicht kann.

C) Übergreifende Strukturen

Kulturelle Komplexe kann man noch anders verstehen denn als Institutionen mit erwei-

tertem Auftrag. Es können auch Strukturen sein, welche sich über verschiedene Institutionen hinweg erstrecken, welche gemeinsam bestimmte landesweite Aufträge wahrnehmen. Denkbar sind umfassende Konzepte zur Förderung künstlerischer Videospiele oder des Tanzes. Das bedingte allerdings eine Delegation von Kompetenzen von unten nach oben; Vertrauen in zentrale Steuerung; im Interesse der kulturellen Dynamik. Unsere derzeitige Bundesverfassung wie das neue Kulturförderungsgesetz sind darauf nicht vorbereitet – Kultur ist in diesem Lande noch immer lokaler sprich kantonaler Besitz.

D) Langfristigkeit

Nicht alles, was Kulturförderung ausmacht, wird sich in kulturellen Komplexen unterbringen lassen – von den politisch zu gestaltenden Rahmenbedingungen wie Urheberrecht, soziale Sicherheit, Schutz des Erbes usw. abgesehen. Wo Förderinstanzen weiterhin direkt mit Künstlerinnen und Künstlern arbeiten, muss es m. E. um mittelfristige Entwicklungsprojekte gehen, vor allem im Blick auf Ausland und internationale Konkurrenzfähigkeit. Entwicklungsprojekte heisst: Fördermodelle, welche mehrjährigen (finanziellen) Raum für Aufbauarbeit schaffen. Inklusiv Erfolgsdefinition und Ausstiegsszenario.

E) Ausfinanzierung und komplementäre Welten

Wenn der Staat komplexe Institutionen finanziert, muss er sie in Zukunft ausfinanzieren. Ausfinanzieren in einem Masse, das es ihnen verbietet, private Gelder zu akquirieren. Sie sollen in der Lage sein, ihre Aufgaben aus eigenen Mitteln zu bestreiten. Private Gelder – von Sponsoren wie von Stiftungen – bleiben Initiativen vorbehalten, welche nicht staatlich beeinflusst sind; Stiftungsgelder vor allem aber den Künstlerinnen und Künstlern. Die Aufteilung der Finanzierungswelt in eine Art duales System, ähnlich der Medienland-

schaft, anstelle ihrer heute geforderten und praktizierten Vermischung macht es möglich, dass privates Geld die blinden Flecken der öffentlichen Förderung behebt und Neues sich durchsetzen kann.

Mit diesen fünf Instrumenten – komplexe Institutionen, Delegation des Kleingeschäftes, Metastrukturen, Entwicklungsmodelle, Ausfinanzierung – lassen sich m.E. die eingangs angeschnittenen Probleme lösen: Die Kontingentierung begrenzt die subventionierte Produktion. Dafür legt sie die Verantwortung in die Hände jener, welche die Bedingungen künstlerischer Arbeit selbst gestalten. Die meisten Projekte werden gefördert als Teil eines grösseren Zusammenhanges. Dieser wiederum erzeugt zusätzlichen Sinn, speist Geschaffenes ein in Mechanismen der Rezeption wie der weiteren Bearbeitung und Beurteilung. Kulturelle Komplexe geben damit Antwort auf drei Probleme: Überproduktion, Bedeutungsschwund und Kompromisskultur demokratisch verfasster Fördergremien. Nur Intendanten können eindeutig entscheiden, glaubhafte ästhetische Wahlen treffen. Deshalb empfiehlt sich auch da, wo staatliche Gremien Künstler direkt fördern, ein Intendantensystem mit regelmässiger Ablösung. Kulturelle Komplexe fangen die sozialen Zentrifugalkräfte auf!

Die Orientierung der Institutionenlandschaft an der sozialen Dynamik, verbunden mit der Pflicht der Kulturschaffenden, sich unters Volks zu mischen, übernimmt die Forderung nach kultureller Vielfalt, die mehr meint als künstlerische Vielfalt. Bündelung kleiner Strukturen und Initiativen sowie Ausrichtung auf langfristige Entwicklung und Hilfe zur Selbstbehauptung im internationalen Markt machen den willkürlichen Einzelentscheid überflüssig. Eine solche künftige Kulturpolitik verlangt von uns Unmögliches. Sie verlangt, dass wir die Kontrolle über den Einzelfall preisgeben und dass wir auf die

Durchsetzung eines künstlerischen Qualitätsbegriffs verzichten. Qualität ist immer an eine spezifische Kultur gebunden. Es wird aber viele verschiedene Kulturen geben in 20 Jahren. Deshalb wird es ratsam sein, dass wir Widersprüche suchen statt sie zu umgehen, dass wir sie ins Licht setzen und sich entwickeln lassen. Kulturpolitik 2028 verlangt, dass wir komplexe Situationen schaffen, komplexe Aufträge vergeben und deren Ausführung inklusive der Entscheide an Dritte übergeben – an unternehmerische Kuratoren in einem sozialen Sinne.

Kulturverwalter hingegen geraten in die interessante Position, zu antizipieren, entsprechende Modelle zu entwerfen und ihre Umsetzung zu beobachten, die Modelle anzupassen. Sie wälzen keine Gesuchsdossiers mehr, dafür Analysen und Projektionen. Kulturförderer wären Ermöglicher von Freiheit statt Verfüger von Standards. Künftige Kulturverwalter werden, so ahne ich, mehr sozialwissenschaftliche Kenntnisse benötigen, mehr verstehen von Wirkungsmechanismen, mehr von Ökonomie, um reale wie symbolische Wertschöpfung zu fördern. Sie schaffen das Unglaubliche, paradoxe Situationen auszuhalten, Widersprüche zu kultivieren. Sie schaffen es, Entscheide im grossen Massstab zu fällen (oder zu beantragen) und die kleinen Entscheide zu übergeben an jene, welche das Wesen künstlerischen Schaffens näher kennen. Wir nehmen also Abschied von der heimlichen Mäzenatensexistenz, eingebettet in Kommissionen. Dafür wird Kulturpolitik das Zusammenspiel von Kunst und Gesellschaft ins Zentrum rücken. Kulturförderer 2028 sind Architekten der Identifikation.

Dieser Text kombiniert eine gekürzte Fassung der Rede »Vom Verschwinden der Kultur«, gehalten am 05.03.2008 anlässlich des Forums Kultur und Ökonomie 2008 in Bern und eine redigierte Fassung der Rede »Vom Wiederauftauchen der Kultur«, gehalten am 18.04.2008 in Zürich im Rahmen des Kongresses »Kulturmanagement 2.0«.



Pius Knüsel

1957 in Cham ZG geboren. Studium der Germanistik, Philosophie und Literaturkritik an der Universität Zürich. Freiberuflicher Journalist, ab 1985 Kulturredaktor für das Schweizer Fernsehen; 1992 bis 1997 Programmleiter des Jazz Clubs MOODS sowie des ersten Jazzno jazz-Festivals in Zürich; 1993 bis 1997 Mitglied des Direktoriums des Europe Jazz Networks; 1998 bis 2002 Leiter des Kultursponsorings der Credit Suisse; seit 2002 Direktor der Schweizer Kulturstiftung

Pro Helvetia; Mitbegründer des Forums Kultur und Ökonomie. Sporadische Lehrtätigkeit in Kulturmanagement und Kulturpolitik u.a. an den Universitäten von Basel, Neuchâtel, Lausanne und an der Zürcher Hochschule Winterthur.

KULTURPOLITIK ALS KONTROLLPOLITIK

Max Fuchs, Präsident des Deutschen Kulturrates

Auch wenn das nicht gerne offen ausgesprochen wird: Kulturpolitik ist Kontrollpolitik. Kontrolle impliziert Macht. Wenn wir davon ausgehen, dass die Künste in Zukunft nicht aus der Gesellschaft verschwinden werden, dann wird auch die Politik weiterhin Interesse haben, dieses Feld mitzugestalten – also mit Macht darauf zu wirken. Allerdings sind auch andere Kräfte in diesem Feld aktiv, zum Beispiel die Wirtschaft, die Zivilgesellschaft und überstaatliche Global Players. In welche Richtung könnte sich das Kräfteverhältnis in Anbetracht eines sich wandelnden Kunst- und Kulturverständnisses entwickeln?

1. Kulturpolitik als Kontrollpolitik?

Obwohl seit mindestens 30 Jahren der weite Kulturbegriff diskutiert wird, der unter »Kultur« zwar auch die Künste versteht, der aber Werte, Identitäten und Lebensweisen der Menschen mit einbezieht, sieht die Realität anders aus. Besonders im deutschsprachigen Raum denken die meisten Menschen im Kulturbereich bei »Kultur« nach wie vor an die Künste. Man betrachte nur einmal den Kulturetat einer beliebigen grösseren Stadt. Sofern die Stadt über ein Theater, ein Opernhaus, einige Museen und vielleicht sogar noch über ein Konzerthaus verfügt, wird man sehr leicht feststellen, dass mindestens 80 Prozent des Kulturetats durch diese Kunsteinrichtungen verbraucht sind. Kulturpolitik ist in der Realität überwiegend Kunstpolitik. Ich werde mich im folgenden auf die Künste konzentrieren. Dies bedeutet, dass die Themenstellung meines Beitrages die Künste mit dem Begriff der Kontrolle konfrontiert. Bei den Künsten denkt man sofort an Kunstautonomie und Kunstfreiheit, also zwei Werte, die in den Verfassungen der Staaten verankert sind. Beide Werte stehen aber in einem klaren Gegensatz zu Kontrolle. Auch die Kulturpolitik tut sich schwer mit dem Begriff der Kontrolle. Eine verbreitete

Auffassung von Kulturpolitik sieht in dieser eher eine weiche Form von Politik, die es mit der Förderung des Guten im Menschen zu tun hat. Beides, der Kunstbereich selbst, aber auch die Politik, die diesen Bereich gestalten will, stehen also zunächst einmal in einer gewissen Distanz zum Terminus der Kontrolle. Aber das ist pure Ideologie. Denn Kulturpolitik ist zunächst einmal Politik – und nicht Kultur. Sie funktioniert wie jede Politik mit dem Medium der Macht. Es geht ausserdem im Kulturbereich um sehr viel Geld, Arbeitsplätze und zunehmend um öffentliche Aufmerksamkeit sowie Reputation. Es wäre also sehr naiv, zu glauben, der Bereich der Kultur sei ein machtfreier Raum. Auch die Künste selber haben unmittelbar mit Macht zu tun. Es gibt Machtkämpfe innerhalb der einzelnen Kunstsparten. Ich erinnere etwa an »Laokoon« von E. Lessing, in dem er die Frage diskutiert, welche Kunstform (Literatur oder bildende Kunst) am besten geeignet ist, um Angst und Entsetzen auszudrücken. Solche Fragen der Konkurrenz zwischen den Kunstformen sind immer schon sehr ernsthaft diskutiert worden und spielen bis heute etwa dort eine Rolle, wo man in den verschiedenen Ländern »kulturelle Leitmedien« unterscheiden kann.

Der vielleicht wichtigste Beleg dafür, dass Kunst kein machtfreier Raum ist, stammt vom französischen Kultursoziologen Pierre Bourdieu (v.a. 1987). Er hat es geradezu als eine Lebensaufgabe betrachtet, die idealistische Autonomieästhetik im Anschluss an Kant zu widerlegen. Kunst, so seine Aussage, ist mitnichten harmlos und nur auf das Gute im Menschen bezogen, sondern das Gegenteil ist richtig. Bourdieu hat nämlich nicht bloss in theoretischen, sondern in umfangreichen empirischen Studien gezeigt, dass es einen engen Zusammenhang gibt zwischen Gruppen von Menschen in der Gesellschaft mit ihren spezifischen ästhetischen Präferenzen und ihrem sozialen Platz in dieser Gesellschaft. Man kann dies auf die lapidare Formel bringen: Sage mir, was du kulturell konsumierst, und ich sage dir, an welchem Platz der Gesellschaft du stehst.

2. Einige weitere Gründe dafür, dass es weiterhin eine Kulturpolitik geben wird

Im ersten Abschnitt habe ich einige kultursoziologische Argumente dafür gesammelt, warum die Künste im Hinblick auf Macht und Gesellschaft relevant sind und weswegen Kulturpolitik als Versuch, diese Künste zu steuern, gerade in machtpolitischer Hinsicht so interessant ist. Ein zweites Argument dafür, dass die Künste bleiben werden, gewinnt man aus anthropologischen Überlegungen. Ich stütze mich auf Ernst Cassirer und seine Philosophie der symbolischen Formen, in der er zeigt, dass es eine Reihe gleichberechtigter Zugangsweisen zur Welt gibt. Er unterscheidet etwa die Sprache, die Religion, die Wissenschaft, die Politik, die Technik, die Wirtschaft und eben auch die Künste. Er zeigt, dass sich keine dieser »symbolischen Formen« als Weltzugangsweisen durch die anderen ersetzen lässt, weil jede die Welt auf eine ganz spezifische Weise erfasst. Daher kann man mit guten Gründen die These aufstellen: Ohne Kunst ist menschliches Leben ein unvollständiges Leben.

Gerade weil die meisten um die Macht der Künste wissen, auch wenn sie nicht die Schriften von Bourdieu gelesen haben, erscheint ihnen die Kontrolle dieses Kontrollmittels Kunst sehr wichtig. Dies lässt sich in der Geschichte zurückverfolgen bis hin zu dem Einsatz von Brot und Spielen zur Besänftigung der Menschen im alten Rom. Und vermutlich wird man auch bei den Höhlenmalereien diese Machtdimension finden (Faulstich 1997). Die Erhaltung von Massenloyalität auch mit Hilfe künstlerischer Programme hat immer wieder sowohl in Demokratien, aber auch in Diktaturen eine grosse Rolle gespielt.

Nun könnte man meinen, dass all diese Aussagen über die politische Wirksamkeit der Künste überhaupt nicht stimmen. Am profundesten hat diese These die Erziehungswissenschaftlerin Yvonne Ehrenspeck in ihrem Buch »Versprechungen des Ästhetischen« (1998) ausgearbeitet. In einem Durchgang durch die Geschichte führt sie zahlreiche Beispiele dafür auf, wie man immer wieder die Überzeugung formuliert hat, dass ein Umgang mit Kunst und dem Ästhetischen alle möglichen Fortschritte in der menschlichen Entwicklung sicherstellt. Ich selber habe vor etwa 15 Jahren (in Fuchs/Liebald, 1995) in einem Durchgang durch relevante Literatur 90 Wirkungsbehauptungen zusammengestellt, in denen die tollsten Entwicklungen bei dem Individuum oder in der Gesellschaft durch einen Umgang mit Kunst versprochen werden. Das Problem bei diesen Wirkungsbehauptungen war, dass keine davon auch nur annähernd empirisch belegt war. Interessant ist, dass man in den letzten Jahren auch in der ästhetischen und Kunsttheorie keine Scheu mehr hat, nicht bloss von Wirkungen, sondern sogar von Funktionen von Kunst zu sprechen (Kleimann/Schmücker 2001). Man erwartet sogar eine soziale oder individuelle Wirksamkeit von Kunst.

Wie steht es heute mit dem Beleg solcher

Wirkungsbehauptungen? Es gibt eine ständig anwachsende Zahl von Wirkungsstudien, die belegen, dass die Hoffnungen in die Wirksamkeit der Künste bei dem Individuum nicht unbegründet sind. Schwieriger ist es allerdings, die sozialen Wirkungen der Künste festzustellen. Die vielleicht wichtigste empirische Studie stammt von dem englischen Sozialforscher François Matarasso (2000). Matarasso hat in umfangreichen Studien in den unterschiedlichsten Gegenden Englands die soziale und politische Wirksamkeit entsprechender kulturpolitischer Strategien mit einer Vielfalt empirischer Methoden erforscht und er kam zu einer Liste von 50 eindrucksvollen Wirkungen. Als Fazit kann man feststellen, dass man einen Grossteil der Wirkungen von Kunst inzwischen auch auf seriöse Weise belegen kann. Und weil dies so ist, wird man nicht erwarten können, dass man die Entwicklung der Künste und ihre Verbreitung in der Gesellschaft sich selbst überlässt. Kulturpolitik als der Politikbereich, der die Entwicklung und Verbreitung von Künsten zu steuern versucht, wird nach wie vor Relevanz behalten.

3. Wer hat die Macht in der Kulturpolitik?

In früheren Zeiten war Macht verbunden mit körperlicher Gewalt, und wenn man gesehen hat, wie die Schergen und Soldaten eines Fürsten die Menschen verprügelten, dann musste man sich nicht mehr die Frage stellen, wer die Macht hat: Die Macht war sichtbar für Jedermann (Mann 1994). Heute ist das alles etwas komplizierter. Macht und Gewalt sind unsichtbar geworden. Man spricht inzwischen sogar von einer »subjektlosen Gewalt« (Gerstenberger 2006). Viele erinnern sich vielleicht noch an die vorletzte documenta XI, die sich unter dem Stichwort »Postcolonialismus« sehr stark um Künstlerinnen und Künstler aus Afrika, Asien und Südamerika gekümmert hat. Das Kultbuch der Kuratorengruppe war Hardt/Negri: Empire (2003), in dem genau diese neue

Weise einer subjektlosen Gewalt in der globalisierten Welt beschrieben wird. Interessant in Hinblick auf Fragen der Macht ist auch, dass in den letzten Jahren der französische Sozialwissenschaftler Michel Foucault eine unglaubliche Konjunktur hat und gerade dabei ist, seinen Landsmann Pierre Bourdieu von der Spitzenposition der meistzitierten Sozialwissenschaftler zu verdrängen. Insbesondere ist es seine dialektische Theorie der Macht, die zum Verständnis unserer Gesellschaft ausgesprochen nützlich erscheint. Denn zum einen rehabilitiert Foucault die Macht als das nicht nur schlechthin Böse, sondern er zeigt, dass Macht geradezu anthropologisch notwendig ist (Ordnung als Grundlage von Freiheit, so bereits Ernst Cassirer). Und er zeigt, dass wir alle Akteure in diesem Spiel um die Macht sind und zwar in der doppelten Funktion des Opfers und des Täters.

Neben diesen neuen Ansätzen, mit Macht umzugehen, gilt natürlich immer noch ein traditionelles Akteursmodell in der Kulturpolitik (Fuchs 2007). So unterscheidet man üblicherweise bei der Herstellung kultureller Güter und Dienstleistungen die drei Bereiche Markt, Staat und den Dritten Sektor, die Zivilgesellschaft. Dieses Drei-Sektoren-Modell gilt jedoch nicht bloss für die Produktion von Kunst und Kultur, es gilt auch in der Kulturpolitik. Ich will daher zur politischen Rolle der drei Akteure einige Bemerkungen machen. *Staat*: Dass der Staat ein entscheidender Akteur in der Kulturpolitik ist, muss nicht besonders hervorgehoben werden, gerade in kontinentaleuropäischen Ländern. In etwas älteren Definitionen zur Kulturpolitik findet man dies auch ungeschminkt ausgesprochen, wenn man etwa sagt, dass Kulturpolitik des Staates ein Mittel der ideellen Vergesellschaftung im Interesse der Aufrechterhaltung der jeweiligen staatlichen Ordnung ist. Der Staat ist immer noch ein wichtiger Akteur, denn er setzt die Rahmenbedingungen, weil er die Gesetzgebungskompe-

tenz hat. Der Staat ist zudem ein wichtiger Förderer, weil er erhebliche Mengen an Geld in die Kulturförderung steckt. Und schliesslich ist der Staat auch dort wichtig, wo er in staatlichen oder staatsnahen Einrichtungen Einfluss darauf nimmt, welche Personen wichtige Funktionen im Kulturbereich übernehmen sollen.

Wichtig im Hinblick auf die Rolle des Staates ist, dass zunehmend die Kompetenzen für Kulturpolitik nicht mehr in den entsprechenden kulturpolitischen Ressorts der Regierungen und Administrationen liegen, sondern dass kulturfremde Ressorts eine hohe Relevanz bekommen. Wenn wir über die soziale Absicherung von Künstlerinnen und Künstlern sprechen, dann haben wir es mit dem Sozialminister zu tun. Wenn wir uns mit der Welthandelsorganisation und dem GATS-Abkommen herumschlagen, um zu verhindern, dass reines Marktdenken nun auch im Bereich der Kultur, der Bildung und der Medien Platz greifen soll, dann ist unser Partner der Wirtschaftsminister.

Eine zweite Entwicklungstendenz besteht darin, dass der Nationalstaat zwar weiterhin existiert und wichtige Regelungsfunktionen hat, dass aber trotzdem überstaatliche »Global Players« eine entscheidende Rolle spielen. In Deutschland gehört zu diesen die Europäische Union. Man spricht inzwischen davon, dass in einzelnen Politikfeldern über 80 Prozent der zu treffenden gesetzlichen Regelungen nicht mehr im Nationalparlament entschieden werden, sondern von der Kommission der Europäischen Union kommen und nur noch in nationales Recht umgesetzt werden müssen. Auf die Welthandelsorganisation WTO als relevanten Global Player komme ich später zurück. Und natürlich sind im kulturpolitischen Bereich die UNESCO und der Europarat zu nennen.

Wirtschaft: Bei einer Thematisierung der Wirtschaft im Kulturbereich denkt man heute sofort an die Creative Industries, doch geht die Relevanz der Wirtschaft in der Kulturpoli-

tik über diese unmittelbar mit Kultur verbundenen Produzenten weit hinaus. So ist das zentrale grundlegende Gesetz zur Sicherung der Existenz der Menschen mit künstlerischen Berufen das Urheberrecht. Die Entwicklung der Technik bringt es nunmehr mit sich, dass es immer neue Verbreitungswege kultureller Inhalte gibt. Ein Beispiel ist der jetzt beendete Streik der Drehbuchautoren in Hollywood, bei dem es auch darum ging, dass die Drehbuchautoren einen gerechten Anteil an der Vermarktung ihrer Produkte über das Internet und über DVDs haben wollten. Diese Ausdehnung des Urheberrechtes hat zur Frage geführt, wie man in dieser virtuellen Welt des Internets überhaupt jemanden zur Finanzierung der Nutzung künstlerischer Produkte finden kann. Die Lösung bestand darin, dass man dort, wo man von der Virtualität des Internets in den gegenständlichen Bereich übergeht, einen Anknüpfungspunkt finden kann. Man hat sich nämlich überlegt, dass man auf Drucker – ähnlich wie auf Kopiergeräte – einen Betrag aufschlägt. Für die Kulturpolitik bedeutet dies, dass als neuer kulturpolitischer Partner die Geräteherstellung im Bereich digitaler Medien aufgetaucht sind, an die vor 10 oder 15 Jahren noch niemand als kulturpolitischer Akteur gedacht hat.

Dritter Sektor/Zivilgesellschaft: Die Zivilgesellschaft, vor allem die organisierte Zivilgesellschaft der Verbände, hat in der Politik nicht immer einen guten Ruf. Man sprach vom Verbändestaat und nannte dies »Korporatismus«. Dieser negativen Sichtweise steht aber in den letzten Jahren verstärkt eine positive Bewertung gegenüber, die soweit geht, dass man in den Verbänden und in den zivilgesellschaftlichen Organisationen die Hoffnungsträger der Demokratie sieht. So hat der UN-Generalsekretär Kofi Annan als eine seiner letzten Amtshandlungen eine Gruppe von so genannten »eminent persons« berufen, die ein Gutachten zur Rolle der Zivilgesellschaft

im Kontext der Vereinten Nationen erstellen sollten. Diese Expertise kam zum Ergebnis, dass ohne die weltweiten zivilgesellschaftlichen Organisationen wichtige Themen wie Menschenrechte, Armut, Gewalt und Erhaltung der Natur überhaupt nicht auf die Tagesordnung der Vereinten Nationen gekommen wären. Die Ursache liegt darin, dass in den 200 Staaten, die es auf der Welt gibt und die Mitglied in den Vereinten Nationen sind, nur die wenigsten den hohen Standards einer Demokratie genügen. Daher braucht eine humanistische Weltpolitik nichtstaatliche Organisationen, da man sich auf die Regierungen der meisten Staaten nicht verlassen kann. Diese hohe Bedeutung der Zivilgesellschaft findet sich insbesondere bei dem jüngsten völkerrechtlichen Instrument, der Konvention zur kulturellen Vielfalt der UNESCO, wieder, auf die ich jetzt abschliessend eingehen werde.

4. Die UNESCO-Konvention zur kulturellen Vielfalt

Die UNESCO ist bekanntlich diejenige Unterorganisation der Vereinten Nationen, die einen klaren kulturpolitischen Auftrag hat. So wichtig die UNESCO im ideellen Bereich war, so wenig kann man behaupten, dass sie bisher in der harten Machtpolitik eine grosse Rolle gespielt hat. Dies hat sich in den letzten Jahren erheblich verändert. Und dies hat vor allen Dingen mit der jetzt anzusprechenden Konvention zur kulturellen Vielfalt zu tun. Eine starke Motivation hat mit der Befürchtung zu tun, dass eine ökonomische Globalisierung nationale, regionale und lokale kulturelle Ausdrucksformen unterdrücken könnte. Ein starker Impuls im Vorfeld der Konvention kam aus Kanada. Man erinnere sich, dass Kanada etwa 8000 km offene Grenzen zu den USA hat. In den USA sitzen die grossen global Players der Kulturwirtschaft. In Kanada gab es immer stärker werdende Befürchtungen, dass diese mächtigen kulturwirtschaftlichen Akteure die

kleinen Verlage, den kleinen Kunsthandel, die kleinen Medienbetriebe überrollen könnten. Schutzmassnahmen könnten darin bestehen, dass man den Wettbewerb bei den Büchern ausschaltet und die Buchpreise verbindlich festlegt. Schutzmassnahmen könnten auch bestimmte finanzielle Fördermassnahmen oder bestimmte steuerliche Vergünstigungen sein. All dies wird in vielen Ländern auch so betrieben. Allerdings hat sich hier eine sehr starke, lange Zeit von der Kulturpolitik überhaupt nicht zur Kenntnis genommene Bewegung in der Wirtschaftspolitik ergeben. So gibt es seit 1995 das so genannte GATS-Abkommen (General Agreement on Trades and Services), das sich zum Ziele setzte, auch bei den Dienstleistungen eine Liberalisierung der Märkte herbeizuführen. Der Dienstleistungsbegriff der Welthandelsorganisation, in dessen Kontext dieses GATS-Abkommen platziert ist, erfasst Bildung, Gesundheit, Kultur und Kunst und die öffentlichen Medien. Ein Staat, der sich bereit erklärt, die genannten Felder der Zuständigkeit des GATS-Abkommens zu unterwerfen, dürfte in Zukunft keine öffentlichen Gelder mehr für Kultur ausgeben (illegale »Subvention«), er dürfte auch keine gesetzlichen Regelungen treffen, die in den dann »freien« Kulturmarkt eingreifen würden. Eine internationale Auseinandersetzung in der Kulturpolitik bestand daher darin, gegen eine Aufnahme von Kunst und Medien in das GATS-Abkommen zu kämpfen. Diese Abwehrkämpfe waren allerdings den Kulturpolitikern in verschiedenen Ländern nicht genug, so dass sie sich überlegt haben, ein weiteres starkes Instrument gegen diese Vermarktung der Künste zu installieren. Die tragfähigste Idee bestand darin, das damals gut eingeführte Leitkonzept der kulturellen Vielfalt – es gab bereits die »Universelle Erklärung zur kulturellen Vielfalt« der UNESCO aus dem Jahre 2001, die jedoch keinerlei rechtliche Bindekraft hat – zu nutzen und eine Konvention zu ihrem

Schutze zu entwickeln. Auf der Generalversammlung der UNESCO im Jahre 2004 wurde gegen den erbitterten Widerstand der gerade wieder in die UNESCO eingetretenen Vereinigten Staaten beschlossen, dass es ein solches völkerrechtliches Instrument geben solle. Dieses wurde in Rekordzeit von einem Jahr von einer Expertengruppe entwickelt und im Jahre 2005 verabschiedet. Im März 2007 war die notwendige Mindestzahl von Ländern, die diese Konvention ratifiziert haben mussten (nämlich 30), bei weitem überschritten, so dass der Generaldirektor der UNESCO es in Kraft gesetzt hat. Im Hinblick auf meine Fragestellung will ich einige Punkte aus dieser Konvention ansprechen.

1. Das Recht auf eine nationale Kulturpolitik
Die Konvention stellt sicher, dass die verschiedenen Mitgliedsstaaten weiterhin eine nationale Kulturpolitik betreiben dürfen. Es darf also weiterhin eine nationale öffentliche Kulturförderung und gesetzliche Schutzmechanismen im Kulturbereich geben.

2. Die Rolle der Zivilgesellschaft
Die Rolle der Zivilgesellschaft wird in dieser neuen UNESCO-Konvention ausgesprochen hoch angesetzt. Die Zivilgesellschaft ist geradezu die Hoffnungsträgerin für die Umsetzung der Ziele dieser Konvention (Art. 11: Beteiligung der Zivilgesellschaft).

3. Bildung und Bewusstseinsbildung
Die klassischen politischen Steuerungsmittel sind in der Regel Geld und Recht. Wie oben erwähnt, hat der Kampf um öffentliche Aufmerksamkeit inzwischen eine hohe Bedeutung erworben, so dass man ihn als weiteres politisches Steuerungsmittel begreifen kann. Ein eigener Artikel sieht kulturelle Bildung und Bewusstseinsbildung in der Öffentlichkeit als ein zentrales Medium in der Umsetzung der Ziele der Konvention. Die These von dem Doppelcharakter von Kunst und Kultur stellt quasi das Fundament dieser Konvention her. In der Präambel heisst es nämlich, »dass kulturelle Aktivitäten, Güter und Dienstleistungen sowohl eine wirt-

schaftliche als auch eine kulturelle Natur haben«. Die kulturelle Natur entsteht dadurch, dass kulturelle Aktivitäten, Güter und Dienstleistungen »Träger von Identitäten, Werten und Sinn« sind. Damit schliesst sich der Kreis, weil ein Anschluss an die eingangs vorgetragenen anthropologischen und soziologischen Begründungen für die Relevanz von Kunst in der Gesellschaft gelungen ist.

5. Fazit

1. Die Künste werden bleiben. Allerdings werden sie sich, wie bislang schon immer in der Geschichte, weiterentwickeln. So ist jetzt schon festzustellen, dass als neues Feld einer anerkannten künstlerischen Praxis die digitalen Künste eine Rolle spielen. Es gibt inzwischen einige Hochschulen, in denen man das lernen kann. Dies betrifft auch die umstrittene Debatte darüber, welchen kulturellen Wert ein Umgang mit Computerspielen hat. Bei dieser Entwicklung der Künste wird eine scharfe Trennung zwischen U und E immer weiter aufgelöst werden. Es ist daran zu erinnern, dass diese scharfe Trennung zwischen U und E eine ausgesprochen europäische Spezialität ist und sehr viel mehr mit einer Kunstideologie als mit der realen Kunstentwicklung zu tun hat.

2. Auch wenn die Künste bleiben werden, bedeutet dies nicht unbedingt eine Bestandsgarantie für den jetzigen Kunstbetrieb. Die jetzt vorhandenen Kunsteinrichtungen werden sich vielmehr immer wieder gegenüber der Bevölkerung und der Politik legitimieren müssen. Nach wie vor ist die Zahl von etwa fünf bis zehn Prozent der Bevölkerung, die bestimmte Hochkultureinrichtungen nutzen, gültig. Es gibt zahllose Beispiele, dass auch chronische Nichtnutzer von Kultureinrichtungen sich für den Erhalt dieser Kultureinrichtungen aussprechen. Doch hat man keine Garantie dafür, dass dies auch so bleiben wird.

3. Nicht nur die Künste entwickeln sich weiter, sondern es entwickelt sich auch der Kulturbegriff und damit auch der Begriff Kulturpolitik weiter. Albrecht Göschel (1991) hat für Deutschland gezeigt, dass sich alle zehn Jahre der verbreitete Kulturbegriff gravierend verändert hat, was damit zusammenhängt, dass neue Generationen an die Schalthebel der Macht gelangt sind. Im Hinblick auf die Frage nach den Zielen der Kulturpolitik wird man daher feststellen müssen, dass sich diese Ziele jeweils neu aus den Diskursen zum einen zwischen den Generationen, zum anderen aber auch zwischen den ethnischen Gruppen und anderen Minderheiten in einer Gesellschaft herauskristalisieren werden. Wer also wissen möchte, wie im Jahre 2028 die Schweizer Kulturlandschaft aussieht und welche Form der Kulturpolitik dann betrieben wird, sollte sich vorsorglich darum kümmern, wie es um die kulturellen Interessen der Jugendlichen heute bestellt ist, denn diese werden dann die Entscheidungsträger sein.

Es werden die Künste bleiben, weil der Mensch als Einzelner und in der Gesellschaft sie braucht. Und weil die Künste (inzwischen auch belegte) Wirkungen auf die Geschicke des Einzelnen und der Gesellschaft haben, wird es auch weiterhin eine Kulturpolitik geben. Ich vermute sogar, dass die Kulturpolitik der Zukunft noch lebendiger sein wird als heute, weil sich die Anzahl der Akteure ständig vermehrt und weil es letztlich zwar keiner offen sagt, aber alle fest davon überzeugt sind: Kulturpolitik ist Kontrollpolitik.

Quellen

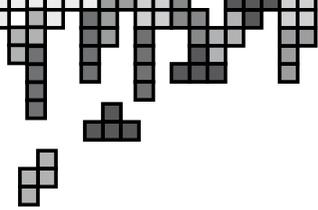
- Bourdieu, P.: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987.
Deutsche UNESCO-Kommission: Kulturelle Vielfalt - unser gemeinsamer Reichtum. Bonn: DUK 2007
Ehrenspeck, Y.: Versprechungen des Ästhetischen. Die Entstehung eines modernen Bildungsprojekts. Opladen: Leske und Budrich 1998.
Faulstich, W.: Das Medium als Kult. Geschichte der Medien, Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Spätantike (8. Jahrhundert). Göttingen: V & R 1997.
Fuchs, M./Liebald, Chr. (Hg.): Wozu Kulturarbeit? Wirkungen von Kunst und Kulturpolitik und ihre Evaluierung. Schriftenreihe der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung. Remscheid: BKJ 1995.
Fuchs, M.: Kultur macht Sinn. Wiesbaden: VS 2008 (i.E.)
Fuchs, M.: Kulturpolitik als gesellschaftliche Aufgabe. Eine Einführung in Theorie, Geschichte, Praxis. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998.
Fuchs, M.: Kulturpolitik. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007
Gerstenberger, H.: Die subjektlose Gewalt. Theorie der Entstehung der bürgerlichen Staatsgewalt. Münster: Westfälisches Dampfboot 2006
Göschel, A.: Die Ungleichzeitigkeit in der Kultur. Wandel des Kulturbegriffs in vier Generationen. Stuttgart usw.: Kohlhammer 1991.
Hardt, M./Negri, A.: Empire. Die neue Weltordnung. Frankfurt/M./New York: Campus 2002.
Kleimann, B./Schmücker, R. (Hg.): Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001.
Mann, M.: Geschichte der Macht. 2 Bde. Frankfurt/M.: Campus 1994.
Matarasso, F.: Use or Ornament. The Social Impact of Participation. Stroud: Comedia 1997/2000 (auch als download im Internet verfügbar).
We the peoples: civil society, the United Nations and global governance. New York 2004 (Dokumentennr. A/58/817)

Dieser Text wurde als Vortrag gehalten am 05.03.2008 anlässlich des Forums Kultur und Ökonomie 2008 in Bern.



Max Fuchs

Prof. Dr. Max Fuchs (*1948): Präsident des Deutschen Kulturrates und Direktor der Akademie Remscheid. Vorsitzender der Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung; Mitglied der Deutschen UNESCO-Kommission. Studium der Mathematik, Wirtschaftswissenschaften, Erziehungswissenschaften und Soziologie. Lehrtätigkeiten an den Universitäten Hamburg, Duisburg-Essen und Basel (Kultur- und Bildungstheorie und -politik). Zahlreiche Publikationen zu Theorie und Praxis von Kultur-, Jugend- und Bildungspolitik.



DAS EXZENTRISCHE IST DER FEIND DES EXZELLENTEN

Thomas Steinfeld, Titularprofessor am Kulturwissenschaftlichen Institut der Universität Luzern

Die Floskeln von der Kündigung von Konventionen sind längst so konform wie die Formen, gegen die sie antreten. Nichts ist heute konformer als das Zuschaustellen von Nichtkonformität. Entsprechend bloss ist die Avantgarde geworden, und der Kunstwelt bleibt nichts anderes übrig als gesuchte Exzentrik. Die Künstler, bei denen man pünktlich auf die Minute einen Skandal bestellen kann, sind die Lieblinge der staatlichen Kulturförderung, die nicht zielen darf wie einst der feudale Mäzen. Die staatliche Kulturförderung kennt nur ein Förderungsinstrument – die Giesskanne.

Vor ein paar Monaten habe ich den amerikanischen Schriftsteller Nicholson Baker besucht. Berühmt geworden war er in den achtziger Jahren für zwei Romane, »Fermate« und »Vox«, in denen es, auf eine sehr abgründige Weise, um Sexualität geht. Aber er hat noch ganz andere Bücher geschrieben, eine Liebeserklärung an seinen Hausrat zum Beispiel, unter dem Titel »Eine Schachtel Streichhölzer«, oder »Double Fold«, ein grosses Pamphlet für einen archivarischen Umgang mit Zeitungen. Für dieses Buch hat er einen Preis bekommen, den »National Book Award«. Aber diese Auszeichnung ist nicht dotiert und hat auch kaum einen Einfluss auf den Erfolg. Wäre Nicholson Baker indessen ein deutschsprachiger Schriftsteller, wäre er längst Träger des Heinrich-Heine-Preises und Stadtschreiber von Bergen-Enkheim, er wäre Mitglied mehrerer Akademien und hätte die Welt auf Kosten des Goethe-Instituts bereist. Das alles ist nicht geschehen. Statt dessen hat er schon vor Jahren seine Rentenversicherung verkauft,

um alte, graphisch aufwendig gestaltete amerikanische Zeitungen, die oft nur noch in einem einzigen Exemplar existierten, also den Gegenstand von »Double Fold«, vor dem Reisswolf zu retten. Als ich ihm von Ausmass der europäischen, genauer: der deutschen Kulturförderung erzählte, meinte er, er habe davon gehört, sei sich aber nicht sicher, ob er diese Art von Protektionismus für ein sinnvolles Unternehmen halte. Es entstünden dabei gewiss einige Bücher, die es ohne Förderung nicht gegeben hätte, die wohl aller Anstrengungen wert gewesen seien. Umgekehrt würden vermutlich deswegen auch Bücher entstehen, auf die man gerne hätte verzichten wollen. Die allermeisten Werke aber seien, so nehme er an, irgendwo in der Mitte angesiedelt: Sie wären auch ohne Förderung entstanden, aber sie hätten sich durch die Förderung geändert: Ihre materiellen Entstehungsbedingungen seien in sie eingewandert, hätten ihnen Farbe und Temperament, Stimmung und Ton verliehen. Im übrigen halte er auch von der amerika-

nischen Form der Literaturförderung wenig. Die meisten seiner Kollegen unterrichteten, um über die Runden zu kommen, »Kreatives Schreiben« an einem nahe gelegenen College oder an einer Universität, und das sei, wenn man einmal von den Vorteilen eines halbwegs festen Einkommens absehe, für das Schreiben verlorene Zeit.

Es ist etwas Schönes, Grosszügiges, dass Kultur und Kunst in unseren Ländern unterstützt werden, wie es ihnen zuvor nie widerfuhr. Und doch steckt ein Problem in dieser scheinbaren Freigebigkeit. Denn es ist gar nicht wahr, dass die Kultur oder die Kunst gefördert wird. Es stimmt nicht, dass hier die Kunst wäre und dort das Geld und dass dieses dann herbeigerufen wird, damit jene, also etwas Vorhandenes, gedeiht. Denn das Geld war schon da, bevor die Kunst überhaupt erst die Augen aufschlug, und als sie den Kopf heben lernte, und als sie die ersten Schritte machte, und als sie zu sprechen begann, da war das Geld auch schon da und gerne bereit, ihr die Muster und das Ziel zu liefern. Mit der geförderten Kunst verhält es sich ungefähr so wie mit der Spezies in der Evolutionsbiologie. Darin gehe es, behauptet Charles Darwin, um »the survival of the fittest«, um das Überleben dessen, der sich am besten zum Überleben eigne. Aber auch das stimmt nicht: Denn der Fitteste überlebt ja gar nicht. Oft genug überlebt nicht einmal die Spezies. Sie liefert nur ihre Gene, ihr Material, damit etwas ganz anderes entsteht, das dann wieder stirbt, worauf wieder etwas anderes entsteht, das dann auch wieder stirbt. Anders gesagt: Der Fitteste ist, wenn er überlebt, immer schon tot, und so ist das auch in Kunst und Kultur. Aber worin besteht nun die Fitness von Kunst und Kultur unter den Voraussetzungen einer hochentwickelten, meist öffentlich-rechtlich verfassten Förderungskultur unter den Bedingungen einer modernen Demokratie? Ist denn überhaupt jemand da, der von einer ange-

lich vor zweihundert Jahren autonom gewordenen Kunst Anpassung fordert, der von ihr verlangt, dass sie sich um bestimmte Gegenstände bemüht, auf womöglich ebenfalls bestimmte Art und Weise? Besteht nicht der kategoriale Unterschied zwischen den Mäzenatentum, so wie es über viele Jahrhundert von feudalen Souveränen und Kirchenfürsten praktiziert wurde und wie es sich bis heute in der privaten Kunstförderung erhält, darin, dass niemand mehr von der Kunst erwartet, sie habe irgend etwas zu affirmieren? Ist es nicht so, dass sie frei ist, freier womöglich noch als die Wissenschaft, ja, dass sie frei zu sein hat, frei von allem, sogar von der Freiheit? Zu den grossen, wenngleich nicht ganz unumstrittenen Anekdoten der Kunstgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts gehört die Geschichte, wie der amerikanische Geheimdienst in den fünfziger Jahren den abstrakten Expressionismus förderte, Jackson Pollock vor allem, wie er über den »Congress for Cultural Freedom« Einfluss auf die Ausstellungspolitik des Museum of Modern Art nahmen und sogar Tourneen von Jazzmusikern durch das sowjetische Imperium förderte, um den real existierenden Sozialismus mit Idealen der totalen Selbstverwirklichung zu unterwandern. Dieser Akt von Mäzenatentum kommt uns noch heute etwas sonderbar vor, weil der klassischen Moderne, der Avantgarde schlechthin, bis auf den heutigen Tag eine Vorstellung von Subversivität anhaftet und der Staatschutz das Anti-Subversive schlechthin zu sein scheint. Und doch ist die Geschichte wahr. Es mag sogar sein, dass diese Aktion ihren Zweck erfüllte. Bis hin zur CIA scheint man gewusst zu haben, dass auch diese Kunst einen Gegenstand hat: den Selbstaussdruck des abstrakten freien Subjekts, um es hegeli-anisch auszudrücken, die Freiheit des Einzelnen, im Rahmen seiner Möglichkeiten und in den Grenzen seiner Privatheit zu tun und zu lassen, was er will.

Die Geschichte der Künste im zwanzigsten Jahrhundert ist eng gebunden an die Durchsetzung von Idealen der bürgerlichen, demokratischen Gesellschaft, an einen Kult der Freiheit der Meinung und des Ausdrucks, der Toleranz, der Gleichheit und der Gemeinschaft individueller Souveräne. In allen westeuropäischen Demokratien ist die künstlerische Gestaltung dieser Ideale, in je unterschiedlicher Ausprägung, als öffentliches, staatliches Anliegen behandelt worden. Ja, an dieser Freiheit fand das Mäzenatentum des modernen europäischen Staates seinen höchsten Gegenstand. Dieser Umgang mit dem Ideal der Freiheit aber ist nicht ohne Paradox zu haben: Denn er führt dazu, dass die Zurückweisung von Norm und Regel zu Norm und Regel wird, er hat eine Kultur zur Folge, die gleichermaßen subversiv wie akademisch, ebenso rebellisch wie angepasst ist. Er resultiert in der Einheit von Sezession und herrschendem Geschmack. Dass die Moderne so lang andauert, hundert Jahre und vielleicht schon mehr, hat dabei unmittelbar damit zu tun, dass die Emanzipation dieser Kunstform durch ihr polemisches Verhältnis zuerst zum faschistischen und dann zum kommunistischen Totalitarismus verlängert wurde. Ja, sie lebte fort bis über Punkt hinaus, an dem sie den eigenen Totalitarismus hätte wahrnehmen können. Beinahe hätte man den Eindruck haben können, die Moderne wollte nie vergehen.

Seit einigen Jahren gibt es indessen Anzeichen dafür, dass es mit der ästhetischen Moderne irgendwann einmal sein Bewenden haben könnte, jenseits der vergangenen Mode, die man Postmoderne nannte und die sich hauptsächlich durch ihren Mangel an künstlerischem Ernst hervortat. Diese Anzeichen finden sich im Kleinen, in den Künsten selber, in der Poesie in der Rückkehr zum Reim und zu den Versformen, in der Malerei in der neuerlichen Hinwendung zum Figürlichen. Gewiss, eine solche Wiederkehr

des Tradierten wirkt oft wenig gesichert, epigonal, zuweilen auch, ja, klein, verzagt und unfrei gegenüber der Grossartigkeit, mit der einst die Moderne auf den Plan trat. Überhaupt: Dass die Zukunft von Kunst und Kultur einer Vergangenheit ähneln könnte, dass die Geschichte geschlossen und der Fortschritt begrenzt sein mag, ist eine nach wie vor unbehagliche Vorstellung. Anzeichen dafür, dass es mit der ästhetischen Moderne bald sein Bewenden haben möchte, finden sich indessen auch im Grossen, und zwar vor allem im Verblässen der Differenz zwischen den ernsten und den unterhaltenden Künsten, zwischen dem »E« und dem »U«. Denn das »E« war in einem bevorzugten Sinne das Reich der abstrakten Freiheit, während das »U« immer auch die Sphäre der Auftragskunst und des Marktes war, die Niederung der unfreien Künste.

Dem Rückgriff auf tradierte künstlerische Techniken entspricht das allmähliche Verblässen der ästhetischen Avantgarde. Tatsächlich hat die Freiheit, der die Kunst heute noch huldigt, schon lange nichts mehr, gegen das sie opponieren könnte, und das schwächt sie am Ende. Seit vielen Jahren sind die Floskeln vom Infragestellen vermeintlicher Gewissheiten, von der Kündigung der Konvention mindestens so konventionell wie Formen, gegen die sie aufbegehren, lange schon ist das Antiautoritäre eine Autorität und die Subversion eine Herrschaftsform. Je blasser aber nun die ästhetische Avantgarde wird, desto mehr rückt die Vorliebe des alimentierten Kunstbetriebs für den schrillen, aber harmlosen Charakter, für das Exzentrische an seine Stelle. Denn die öffentlich-rechtliche Förderung ist ja auch dem Ideal künstlerischer Freiheit und Vielfalt verpflichtet, und deswegen verstärkt sie nach dem Ende der heroischen Epoche den Geschmack am dezidiert Individuellen, Eigensinnigen. Die zur Gewohnheit gewordene, in den Gemeinsinn eingegangene Avantgarde

honoriert die milden Formen von Verrücktheit. Sie produziert und belohnt das Exzentrische. Denn was ist das Exzentrische anderes als eine Avantgarde, die nichts kostet und nichts riskiert, eine Avantgarde ohne Kunstreligion, ohne Propheten und Mönche, ohne Idealismus und ohne Askese. Das Exzentrische ist die Salonform der Avantgarde. Aber eine Avantgarde ohne das »E«, tendiert zum Kindergarten und ist also das Gegenteil von Exzellenz. Exzentriker gibt es gegenwärtig viele in den Künsten. Es gibt sie in der Literatur, etwa in der Gestalt von Franzobel, von Rainald Goetz oder Elfriede Jelinek. Es gibt sie auf dem Theater, in Gestalt von Regisseuren wie Sebastian Hartmann, René Pollesch oder Frank Castorf. Es gibt den Theaterkünstler Christoph Schlingensiefel, bei dem man sich vielleicht sogar für Donnerstag Nachmittag, drei Uhr, einen Skandal bestellen kann, und dann wird er auch prompt geliefert. Und es gibt sie auch in der bildenden Kunst, in einsamer Höhe einst dargestellt durch Jörg Immendorf, ein paar Etagen tiefer heute durch Jonathan Meese oder Günther Uecker. Solchen Narren der liberalen Gesellschaft sind dabei nicht nur die logische Konsequenz einer bis in fast Unendliche verlängerten ästhetischen Moderne, sondern entsprechend auch die Lieblinge einer staatlichen Kunstförderung, die alles wollen kann, nur keinen Klassizismus, nur keinen repräsentativen, auf allgemeine Befürwortung zielenden Stil. Denn der Exzentriker, das extravagante Mittelmass, ist die Schwundstufe, die womöglich letzte Inkarnation eines in seiner Substanz längst vergangenen Glaubens an den ewigen Fortschritt in der Kunst.

Und ist niemand da, der widerspricht? Eher nein, denn dazu müsste es ein Gegenüber von Kunst und Kultur geben, Instanzen, die sich das Treiben von aussen ansehen und zugleich über eine intime Kenntnis der Kultur- und Kunstgeschichte, der inneren

Funktionen und Techniken, der Vertriebswege und des Kulturbetriebs verfügen. Zum beispiellosen Erfolg einer öffentlich-rechtlichen Kultur, die sich das Ideal der Freiheit selbst zum Gegenstand gemacht hat, gehört nun aber auch ein zunehmender Bedeutungsverlust dieses Gegenübers. In der feudalen Gesellschaft bestand dieses Gegenüber zuallererst im Mäzen, der oft genug ein sachverständiger Mensch war, gebildet und als Amateur gleichsam ausgewiesen. In einem öffentlich-rechtlich verfassten, demokratischen Gemeinwesen gibt es niemanden, der an die Stelle eines solchen persönlichen Mäzens rücken könnte. Denn die Kulturförderung eines modernen, westlichen Staates ist formal – sie kennt kaum inhaltliche Kriterien. Sie weigert sich, und sie muss sich weigern, gut und schlecht, wichtig und unwichtig, wahr und falsch zu unterscheiden. Nur so glaubt sie, und nur so vermag sie zu glauben, die Kulturförderung einer offenen Gesellschaft sein zu können. Und so sind die Institutionen der öffentlich-rechtlichen Kultur in den vergangenen drei, vier Jahrzehnten zwar um ein Vielfaches gewachsen. Aber sie haben sich in ihrer Struktur kaum verändert. Denn sie selbst sind Produkte eines affirmativen Umgangs mit dem Kult der abstrakten Freiheit, und sie können nichts anderes sein. Sie selbst sind also, erkennbar an solchen Institutionen wie dem »Haus der Kunst« in München, dem »Hamburger Bahnhof« in Berlin oder der »Schirn« in Frankfurt, von Theatern ganz zu schweigen, längst selbst dem Exzentrischen verpflichtet.

Leider scheint auch die Kritik nur allenfalls rudimentär in der Lage zu sein, das Gegenüber zu bilden, das der feudale oder auch der private Mäzen einst war und nicht mehr ist. Am ehesten funktioniert dieses Gegenüber noch in der Literatur, wo die Kritik auf einen sehr disparaten Markt und eher schwache, kleine, in hohem Masse abhängige Institutio-

nen trifft. Aber je grösser die öffentlich-rechtlichen Apparate sind, auf die eine noch kritisch gesonnene Kritik trifft, je mehr sie den Charakter von Schauspielhäusern, Museen, grossen Stiftungen annehmen, desto schwächer, hilfloser wird die Kritik. Zu tief, zu vielfältig sind hier die Abhängigkeiten, als dass ein kritisches Urteil sich anders denn als Idiosynkrasie ausnehmen würde. Die Geschwindigkeit und Gefälligkeit, mit der auch noch heute jeder Verriss mit einer psychologischen Deutung des Kritikers, ja mit einer veritablen Verschwörungstheorie ausgestattet wird, und die Bereitschaft, mit der solche Deutungen angenommen werden, belegen deutlich, wie hilflos die Kritik tatsächlich ist.

Es gibt heute nur noch wenige Künstler, die sich ohne staatliche Förderung behaupten könnten. Ingo Schulze zum Beispiel, der nicht wenige Bücher verkauft, aber manchmal sieben Jahre für einen Roman benötigt, kann es ebenso wenig wie das Münchner Kammerorchester, eines der besten kleinen Ensembles der Welt, das ungewöhnlich viel neue Musik spielt. Der Umstand hingegen, dass die staatliche Kulturförderung die Entstehung eines ästhetischen Mittelstands begünstigt, bedeutet nun nicht, dass alle dabei entstehende Kunst mittelmässig sein muss. Nein, Ingo Schulzes Roman »Neue Leben« ist ebenso ein zumindest die Jahrzehnte überragendes Meisterwerk wie die »Sieben Worte« der tartarischen Komponistin Sofia Gubaidulina in ihrer Aufnahme durch das Münchner Kammerorchester. Staatliche Kulturförderung darf keine scharfen Unterscheidungen treffen – sie darf nicht zielen wie der feudale Mäzen, der die Kunst nach eigenen Vorlieben behandelt, mit harten und womöglich ungerechten Urteilen, die den Künstler im Zentrum seiner Existenz treffen. Statt dessen behandelt sie jeden Künstler und jedes Kunstwerk als Freund und Gefährten aller anderen Künstler und Kunstwerke.

Denn alle besitzen in ihren Augen das gleiche Recht auf Existenz. Die Giesskanne ist das einzige ihr angemessene Förderinstrument.

Beim Bewässern aber entsteht ein Problem: Was ist förderungswürdig und was nicht? Wann, wie und warum entsteht aus dem Mittelstand der Kunst ästhetisch Herausragendes? Denn was dargestellt wird und wie man sich ausdrückt, ist der autonom gewordenen Kunst selbst überlassen. Was eine künstlerische Leistung ist, lässt sich demokratisch nicht so definieren, dass es danach unanfechtbar wäre. Den öffentlich-rechtlichen Instanzen, von denen die Kunst gefördert wird, steht kein Urteil darüber zu. Sie schaffen zwar, kraft Zuweisungen von Geld, einen Rahmen für die Kunst, können und dürfen aber über Inhalte nicht verfügen. Und das ganze Unternehmen wird noch problematischer, als es ohnehin schon ist, wenn die Kunst – vorzugsweise: die bildende Kunst, aber auch das Theater – in Gestalt von Konzepten und Installationen selbst alle Rahmen zu sprengen trachtet und also den Unterschied zum gewöhnlichen Leben nicht mehr duldet. So kommt es, dass die Unterscheidung zwischen dem Künstler und dem Amateur am Ende nur durch ein einziges, ausschliesslich formales Kriterium getroffen wird: durch den Preis, das Stipendium, die Teilnahme an einem Festival oder an einem Förderprogramm. Und das heisst auch, dass die Abhängigkeit des Künstlers vom staatlich alimentierten Kulturbetrieb heute grösser ist, als es die des Hofkünstlers seinem Mäzen gegenüber je hatte werden können.

Das Problem der gegenwärtigen Kunstförderung besteht darin, dass der Kult der Freiheit und die tatsächliche Abhängigkeit so unmittelbar miteinander verknüpft sind, ohne dass auf diese Grundlagen je reflektiert würde, und zwar sowohl auf Seiten der Künstler wie auf Seiten der Kunstförderung. Dabei wäre erst eine staatliche Kulturförde-

rung, die sich Klarheit über ihre eigenen Bedingungen und Möglichkeiten im Klaren beschafft hätte, in der Lage, über den substantiellen Unterschied zwischen einer Förderung des exzentrischen Mittelmasses und einer Förderung des minoritär Herausragenden zu diskutieren – erst dann würden nicht mehr nur lauter affirmative Urteile die disparatesten Künstler und Kunstwerke, sondern rivalisierende Geschmacksurteile aufeinandertreffen. Die Konsequenz daraus müsste sein, dass man das Problem personalisiert – vorzugsweise in Gestalt von Intendanten, von Kulturfunktionären also, die für eine bestimmte Zeit und mit vollem Risiko auch für sich selbst festlegen, was eine öffentlich-rechtliche Institution nicht definieren kann und durch Willkür die notwendigen Unterschiede schaffen, gelegentlich bis hin zum Punkt der Grausamkeit. Das Gleiche gilt für die Künstler selber. Auch ihr Verhältnis zum Betrieb – man muss ja den Betrieb als genuinen Bestandteil der Kultur verstehen – ist so beschaffen, dass sie nicht an die Grundlagen rühren, schon gar nicht an die materiellen. Dabei müsste genau dieses geschehen. Die moderne Kulturförderung ist ein Unternehmen von abgrundtiefer Dialektik und schadet der Kultur oft ebenso sehr, wie sie ihr zu nutzen meint. So hat das rein formale Verhältnis zur Kultur auch zur Folge, dass der Kulturbegriff immer wieder allzu eng an die Kunst, also an die Sphäre der freien Selbstentäusserung des bürgerlichen Subjekts gebunden ist. Dabei liesse sich ohne grössere Schwierigkeiten erklären, dass der Gartenbau und die Rhetorik, das Recht, das Design, die Kommunikationstechniken, die Routinen der alltäglichen Lebensformen und der ganze Bereich der angewandten Künste, vom Design bis zu den Essgewohnheiten, auch zur Kultur gehören – in welchem Masse das der Fall ist, sollte gegenwärtig in der Auseinandersetzung mit anderen Kulturen, vor allem den arabischen und den fernöstlichen, überdeutlich sein. Statt dessen

entsteht durch die enge Bindung des Kulturbegriffs an den Kult des abstrakt freien Subjekts ein Konzept des Verantwortungslosen, Verschwenderischen, der subjektiven Selbstentäusserung, das verhindert, dass ganze Bereiche der Kulturproduktion überhaupt noch als solche erkennbar sind. Die Erkennbarkeit ist der Schlüssel zur Erneuerung von Kultur wie von Kulturförderung. Die Frage, warum wer was bezahlt, ist alles andere als der Anfang einer landläufigen Verschwörungstheorie, sondern der Beginn einer ernsthaften Auseinandersetzung mit den inneren Voraussetzungen der gegenwärtigen Kunst und Kultur.

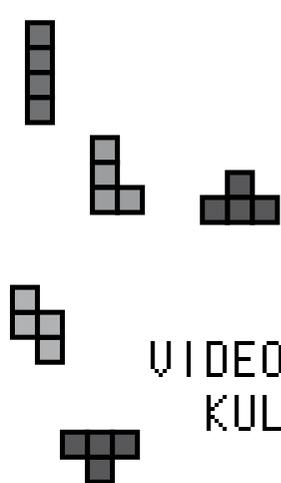
Der Preis, der für die Trennung von Kultur und Gesellschaft, für das Konzept der systematischen Kulturförderung zu zahlen ist, kann also nicht hoch genug veranschlagt werden. Wie aber kann man ihn senken? Die sinnvollste Kulturförderung wäre gegenwärtig die Kultivierung der Kulturförderer. Wir brauchen Kulturförderer, die an der Kultur partizipieren, die den Künstlern ein starkes Gegenüber sein können, Leute, von denen die Kultur nicht nur finanziert wird und die also Auftragskunst im schlechten Sinne hervorbringen, sondern die ein kultiviertes Verhältnis zu sich selbst als Mäzenen und damit auch zur Kunst besitzen.

Dieser Text wurde als Vortrag gehalten am 05.03.2008 anlässlich des Forums Kultur und Ökonomie 2008 in Bern.



Thomas Steinfeld

Thomas Steinfeld (*1954) studierte Germanistik und Musikwissenschaft in Marburg und Berlin. Er arbeitete als Lektor für Deutsch an der University of Calgary in Kanada und als Gastprofessor für Germanistik an der Université de Montréal in Kanada. Er war Redakteur im Feuilleton der Frankfurter Zeitung, später Leiter des Ressorts »Literatur und literarisches Leben«. Seit 2001 ist er leitender Redakteur im Feuilleton der Süddeutschen Zeitung. Seit 2006 Titularprofessor am Kulturwissenschaftlichen Institut der Universität Luzern. Seit 2007 ist er Ressortleiter des Feuilletons der Süddeutschen Zeitung.



VIDEO- UND COMPUTERSPIELE ALS KULTURGUT UND PROVOKATION

Claus Pias, Professor für Erkenntnistheorie und Philosophie
der Digitalen Medien an der Universität Wien

Dass Computerspiele oftmals auf Fragen der Gewalterhöhung reduziert werden, liegt unter anderem daran, dass die Kulturtheorie des Spiels nicht auf sie vorbereitet war. Aus kulturgeschichtlichen Gründen ist das Spiel eine zu ernste Sache, als dass man es dem Computer überlassen könnte. Doch Computerspiele lassen sich als technisch-kulturelle Phänomene beschreiben, die zunehmend kanonisiert und Inhalt von Forschung werden.

Seit einigen Jahren zeichnet sich eine Bewegung ab, die man den »Ausgang der Computerspiele aus ihrer selbstverschuldeten Banalisierung« nennen könnte. Anders als in diesem Beitrag äussert man sich nicht zur Kultur, sondern zur Kritik von Computerspielen, zu den jeweils jüngsten Verfall- und Gewaltbereitschafts-Studien. Aber solche Studien, die gerne ihre »objektiv«-empirische Deutungshoheit herausstreichen, erwischen die Spiele an ihrer uninteressantesten Stelle. Sie behandeln sie als Auslöser von Reflexen innerhalb eines reduktionistischen Settings und mit naturalisierenden Annahmen, statt sie als technisch-kulturelle Artefakte in einem komplexen Zusammenhang und mit historisch-semiotischen Annahmen zu betrachten. Dass ich als Medienhistoriker eher die Position der »Kulturalisten« teile, heisst nicht, dass ich die Position der »Naturalisten« nicht verstehe — nur scheint sie mir historisch herleitbar. Dies nachzuzeichnen werde ich in diesem Beitrag ebensowenig versuchen wie eine Rechtfertigung der Computerspiele als Kunst. Stattdessen würde ich gerne einige Thesen und Denkanstösse unter drei Stichworten versammeln, nämlich »Kultur«, »Kanon« und »Forschung«.

1. Kultur

Eine erste These könnte lauten, dass die Kulturtheorien des Spiels auf das Computerspiel nicht vorbereitet waren. Diese Annahme lässt sich in zwei Richtungen entfalten: einerseits hatten die Kulturtheorien des Spiels immer schon gewisse Schwierigkeiten mit konkreten Spielen, und andererseits ist das Computerspiel vielleicht ein Spiel von neuer Qualität. Bleiben wir zunächst bei der ersten Auslegung. Die wohl einflussreichste Spieltheorie der Moderne, Friedrich Schillers Briefe »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« bilden eine Schrift, die heute der Gattung »Politikberatung« angehören würde. Ihr Ziel ist es, in einem Zeitalter der »Verwilderung«, der Revolution und der »Zusammenstückelung« Optionen für die Regierbarkeit und das Funktionieren moderner, funktional ausdifferenzierter Gesellschaften aufzuzeigen. Es geht darum, Staat und Individuum, moralische Notwendigkeiten und kontingente Kräfte, »Geschäftsgeist« und »spekulativen Geist« in ein Balanceverhältnis zu setzen. Das Medium ist das Spiel. Es stabilisiert und koordiniert Gegensätze, statt sie verschwinden oder eskalieren zu lassen. Es ist Grundlage menschlicher

Freiheitserfahrung, woher sich eben der Satz datiert, dass der Mensch »nur da ganz Mensch [sei], wo er spielt«. Die paradoxe Konsequenz ist einfach: Die moderne Kulturtheorie des Spiels handelt nicht von Spielen, sondern konstituiert sich als Gesellschaftstheorie unter dem Label des Spiels. Schon bei Schiller selbst ist explizit zu lesen, dass sich Spieltheorie nicht mit Spielen abgibt: Man dürfe sich keinesfalls »an die Spiele erinnern, die in dem wirklichen Leben im Gange sind und die sich gewöhnlich nur auf sehr materielle Gegenstände richten«. Es gehört also zum historischen Erbe von Kulturtheorien des Spiels, dass sie sich 1. kaum oder gar nicht für materielle Spiele interessieren, dass sie 2. Gesellschaftstheorien sind und als solche auf dem Ausschluss sozial unverträglicher Spiele basieren müssen, und dass sie 3. meist in historischen Umbruchzeiten verfasst werden, d.h. eine kritische Gegenwartsdiagnose mit einer Problemlösungsagenda verbinden, auf der das »Spiel« ganz oben steht. Spiel ist aus dieser Perspektive eine zu ernste Sache, als dass man es Computerspielen überlassen könnte. Der zweite Teil bezieht sich auf die Vermutung, dass Computerspiele Teil einer neuen »Epoche des Spiels« sind. Wenn die Spieltheorie um 1800 noch eine (psychische, ästhetische, ökonomische oder gesellschaftliche) Regelungstheorie auf dem Stand der zeitgenössischen Technik war, dann lässt sich beobachten, wie sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine immer anthropologischere Spieltheorie und eine immer technischere Regelungstheorie voneinander entfernen. Der epochale historische Einschnitt, aus dem auch die Computerspiele hervorgehen, ist dann die Kybernetik der Nachkriegszeit, die — wie einst Schiller — wieder alle Arten von Regelungsvorgängen (psychische, ästhetische, ökonomische oder gesellschaftliche) thematisiert, dabei aber gerade nicht den Menschen, sondern die Technik ins Zentrum rückt, die solche Rege-

lungsvorgänge organisiert. Sprich: Die kybernetische Provokation liegt darin, dass die Regelungs- (und damit Spiel-) Kompetenz plötzlich nichts originär Menschliches mehr ist, sondern der Mensch selbst nur als Gegenstand einer umfassenderen »Metatechnik« (Bense) von Information und Feedback erscheint. Er ist gewissermassen Teil eines Spiels, das über ihn hinausgeht. In diesem erweiterten Sinne würde ich die These vertreten, dass Computerspiele nicht nur in Jugendzimmern und auf LAN-Parties stattfinden und im MediaMarkt käuflich sind, sondern dass sie zugleich Erkenntnisstrategien und Handlungsgrundlagen in Wissenschaft, Wirtschaft und Politik bestimmen. Sei es, dass Verkehrsflüsse von Geldern und Waren optimiert werden oder dass soziale Gerechtigkeit zur Rechenaufgabe wird, sei es in Business Games oder terroristischen Krisenszenarien: Überall bemessen sich die gegenwärtigen Optionen der »Staatskünstler« (wie Schiller es noch nannte) an technisch-materiellen Spielen, die »im Gange« sind. Kommerzielle Computerspiele als blosser Unterhaltung oder kulturelles Verfallsymptom abzutun, unterschlägt ihre Position in einem grösseren Gefüge der Genese und Geltung informatisierter Gesellschaften.

2. Kanon

Meine bisherigen Ausführungen sollten nicht darüber hinwegtäuschen, dass wir es bei Computerspielen mit einem Gegenstand von enormem kulturellen, wirtschaftlichen und ästhetischen »impact« für unsere Gegenwart zu tun haben, der akademisch weitgehend minderreputiert und von zweifelhaftem öffentlichem Ansehen ist. Solche Umstände sind allerdings nicht neu, sondern gelten auch für das Fernsehen, den Film oder den Roman. Die Herausbildung einer anspruchsvollen Fernsehkritik musste sich erst sehr langsam entwickeln, und es ist ein enormer Gewinn, dass die Feuilletons der überregionalen Zeitungen inzwischen aktuellen

Computerspielen einen gewissen Raum gewähren. Und sicher war auch die Kanonisierung des Romans im 18. Jahrhundert (als Alternative zu ehemals kanonischen Formen wie dem Epos) keine kurzfristige Aufgabe. Die Schaffung eines Kanons ist ein starkes Instrument, einem wichtigen Thema institutionelle Geltung und öffentliches Gehör zu verschaffen. Denn dass die Lage — wenn man erst einmal bereit ist, Computerspiele als schützenswertes Kulturgut anzuerkennen — allemal erschreckend ist, brauche ich kaum zu sagen. Chips zersetzen sich nach 40 Jahren, Bänder lösen sich auf, Disketten entmagnetisieren sich, Erfahrungswissen verschwindet, und würde es nicht weltweite Gemeinden von Enthusiasten, Sammlern und Amateurhistorikern geben, wäre schon unendlich viel verloren gegangen. Jeder Kanon hat seinen historischen Ort als kulturelles Konstrukt. Wir haben den 2007 vorgestellten Kanon der National Library of Congress also auch als Symptom dafür zu lesen, dass Computerspiele nicht mehr als Spielzeuge begriffen werden (die in Museen gehören), sondern dass das Computerspielen selbst als eine moderne Kulturtechnik verstanden wird. Die Begründungen der Auswahl sind heterogen. Zuweilen sind sie rein ästhetisch und zielen auf die intrinsischen Qualitäten eines Spiels, manchmal argumentieren sie mit Verkaufszahlen, und oft sind es gattungsbe gründende Argumente nach dem Muster: »Dies war das erste Spiel, das...«. Methodisch bewegt sich die Kanonbildung damit im üblichen Rahmen eines Verständnisses von Kultur als Corpus ausgewählter Artefakte, das von einer Gruppe als Repräsentant ihrer Werte festgelegt wird. Symptomatisch betrachtet geht es dabei um Machtverhältnisse, wie sie für den pluralistischen Liberalismus der USA kennzeichnend sind und in regelrechten »Kanonkriegen« (Rakefet Sela-Sheffy) ausgetragen werden. Werturteile als Ausdruck kultureller Hegemonie sollen dabei im Namen von race, class und gender, im Namen von Multikulturalismus und Demo-

kratisierung als Ideologien decouviert werden. Der Computerspiel-Kanon ist in diesem Zusammenhang erst einmal als (wissenschafts)kritischer Protest zu lesen, der sich an der Front von »bloss akademischem Diskurs« und »relevanter Kulturanalyse« situiert und sich wahrscheinlich in das gleiche Paradox verstrickt wie jede Revisionsbewegung dieses Formats.

Als historisch ältestes Spiel steht Spacewar (1962) an erster Stelle, und die Begründung lautet, dass es nicht nur das erste »richtige« graphische Echtzeit-Multiplayer-Actionspiel gewesen sei, dessen Einfluss kaum zu überschätzen sei, sondern dass es auch ein Laboratory Game gewesen sei, dessen Code in Rechenzentren frei zirkulierte und von jedem umgeschrieben, portiert und erweitert werden konnte. Kein Kanon, sondern nur historische Forschung kann jedoch aufzeigen, was dieser letzte Umstand bedeutet. Denn durch die Herkunft aus der Hacker-Community standen Spiele wie Spacewar am Beginn eines kulturreformatorischen Programms von durchaus aufklärerischem Gestus. Unter »spielen« verstand man dort eben nicht nur Spiele im heute geläufigen Sinn, sondern das autodidaktische Herumspielen und das gemeinsame Experimentieren mit den technischen Möglichkeiten des neuen Mediums Computer. Daraus entwickelte sich bis in die 70er Jahre hinein ein Bildungsprogramm des Computerzeitalters, das ästhetische Erfahrung und technische Kompetenz mit einem emphatischen Freiheitsbegriff, mit dezentral-antiautoritären Strukturen und neuen Entfaltungsmöglichkeiten des menschlichen Individuums verschränkte. Mit dem eingangs erwähnten Wort von der »selbstverschuldeten Banalisierung« meine ich daher nicht etwa, dass die Computerspielindustrie zur »Kulturindustrie« von heute geworden ist, bloss weil die Spiele nicht von der Community selbst produziert werden. Mein Punkt ist vielmehr, dass das gesellschaftlich-kulturelle Reflexionsniveau der 60er und frühen 70er Jahre, das ja aus dem Kreis der Entwickler kam, seitdem die

längste Zeit erheblich unterschritten wurde und erst langsam, seit vielleicht knapp einem Jahrzehnt, wieder angenähert wird.

3. Forschung

Dass die Forschung wächst und blüht, ist unübersehbar: Diplomarbeiten und Dissertationen werden geschrieben, informelle Workshops und seriöse Konferenzen abgehalten, Computerspielmuseen und Studiengänge gegründet. Wir brauchen solche Forschung. Was noch nicht abzusehen ist, ist die Richtung, die sie nehmen wird. Wie bei jeder jungen Forschungsrichtung gibt es auch bei den »Game Studies« eine starke Tendenz zur Kanonisierung und ein Streben nach Institutionalisierung. Dies ist allemal verständlich, da der Gegenstand Computerspiel bislang keinen akademischen Ort hat, da das heterogene methodische Instrumentarium sich noch in der Erprobungsphase befindet und da die beteiligten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler unterschiedliche disziplinäre Herkünfte und Hintergründe haben (bspw. Informatik, Medien- oder Kultur-, Literatur- oder Kunstwissenschaft). Und daneben darf keinesfalls vergessen werden, dass es einen sehr grossen Bereich der Entwicklung und Gestaltung von Spielen gibt, den die universitäre Informatik (ebenso wie die Kunst- und Design-Departements) lange Zeit ignoriert haben und der sich inzwischen z.B. über Games Academics semi-universitär organisiert hat. Zumindest der wissenschaftliche Trend geht 1. zu einer Autonomisierung der Game Studies als eigenständigem (oder disziplinärem) Forschungsbereich, der sich über seinen Gegenstand definiert, so wie es einmal die Germanistik über »deutsche Nationalliteratur« oder die Filmwissenschaft über »Kino« getan hat; 2. zu einer methodologischen Konsolidierung und Kanonisierung, wofür das Erscheinen von Kompendien wie dem Handbook of Computer Game Studies und diversen Game Readers bezeichnend ist; und 3. zu einer akademischen Institutionalisierung mit Stellen und Studienabschlüssen,

die sich auf nähere Sicht noch im Rahmen eines jüngeren Fächerspektrums bewegen werden (etwa nach dem Format »Diplom-Kulturwissenschaftler/GameStudies oder Diplom-Medienwissenschaftler/GameStudies oder Diplom-Informatiker/GameStudies). Wie ich schon angesichts des Spiele-Kanons betont habe, birgt dies Optionen und Risiken. Offensichtlich scheint mir, dass der universitätskritische Protest, der durch die Beschäftigung mit einem minderreputierten Gegenstand wie »Games« dokumentiert wird, von jungen und ambitionierten Wissenschaftler/innen auf aktuellem (und meist interdisziplinärem) Forschungsstand kommt, was dazu führt, dass sich die Game Studies über weite Strecken auf sehr hohem wissenschaftlichen Niveau bewegen. Dass es dabei auch um den Erwerb symbolischen Kapitals, um die Erlangung institutioneller Positionen und um die (Selbst-)Ermächtigung von Interpretationsgemeinschaften geht, ist kein Makel, sondern eine ebenso übliche wie produktive Motivation. Das Risiko ist, wie bei jeder Revision, ihr Festhalten an einstmalig hart erkämpften Standards. So wurde etwa die damals etwa 20 Jahre alte, universitäre Filmwissenschaft (zumindest in Deutschland) in den 90ern von einer technik- und kulturhistorisch orientierten Medienwissenschaft plötzlich links überholt. Doch das muss ja nicht passieren, und wir sollten nicht von möglichen Enden sprechen, während wir doch noch ganz am Anfang stehen.

Dieser Text wurde als Vortrag gehalten am 05.03.2008 anlässlich des Forums Kultur und Ökonomie 2008 in Bern.



Claus Pias

Claus Pias ist Professor für Erkenntnistheorie und Philosophie der Digitalen Medien an der Universität Wien. Studium der Elektrotechnik, Kunstgeschichte, Germanistik und Philosophie in Bonn und Bochum. Seine aktuellen Forschungsgebiete sind Geschichte und Theorie der digitalen Medien, Technikgeschichte und Technikphilosophie, Wissenschaftsgeschichte der Kybernetik und der Computersimulation.

KULTURMANAGEMENT UND DIE TÜCKEN DES STRUKTURWANDELS

Katja Gentinetta, Avenir Suisse

Das Kulturmanagement agiert professioneller denn je. Kulturmanager/innen vermitteln zwischen Welten, zwischen Förderern und Publikum, zwischen Geld und Geist. Welche Folgen hat der soziodemografische Wandel für das zukünftige Kulturmanagement? Welche Herausforderungen birgt die zunehmende Überalterung der Gesellschaft, die Individualisierung und die soziale Mobilität?

Vor zehn Jahren noch galt Kulturmanagement – die Unterwerfung der Kultur unter die betriebswirtschaftliche Logik! – als »pervers«. Heute ist es ein etabliertes Berufsfeld – mitsamt Berufsverband, verschiedenen Ausbildungsgängen und zahlreichen Konferenzen und Tagungen. Vom Professionalisierungsschub haben alle profitiert: die Kulturschaffenden durch die Entlastung von administrativen Aufgaben, die Institutionen und Betriebe durch effizientere Strukturen und Prozesse und schliesslich das Publikum durch professionelleres Marketing. Problematisch ist höchstens, dass sich die Kulturschaffenden immer ausschliesslicher der Produktion widmen und den Kontakt zum Publikum gleichsam an die Kulturmanager/innen delegieren können. Vielleicht erklärt dies den Boom der Kulturvermittlung? Sozusagen als Dritte im Bunde muss sie sich darum kümmern, dass das, was am einen Ende produziert und am andern vermarktet wird, überhaupt angesehen und verstanden wird.

Vor allem aber haben Kulturmanager/innen eine ihnen eigene Kernkompetenz entwickelt: Als »Vermittler zwischen Welten« agieren sie zwischen eigenwilligen Kulturschaffenden, fordernden Förderern und

einem erwartungs- und anspruchsvollen Publikum. So haben sie mehrere »Sprachen« gelernt, die es ihnen erlauben, sehr unterschiedliche Anliegen nicht nur nachvollziehen, sondern auch beantworten zu können. Sie kennen die Freiheit der Kunst und die Freiheit des Markts; sie vermögen jene zu überzeugen, die primär in Zahlen denken, und gleichzeitig jene zu motivieren, für die es nur Inhalte gibt. Diese Fähigkeiten prädestinieren sie dazu, den Strukturwandel aktiv anzugehen.

Der Strukturwandel ist eine Notwendigkeit des Marktes. Wer überleben will, muss sich anpassen. Umgekehrt gilt: Wer sich dem Strukturwandel verweigern will, braucht gute Argumente. Er muss glaubhaft darlegen können, dass es ihn dennoch braucht, auch wenn der Markt ihn nicht mehr will. Anlaufstelle dafür ist in der Regel der Staat, denn nur er verfügt über Mittel, die er am Markt vorbei umverteilen kann. Für die Kultur gilt: Wer kein Publikum mehr erreicht, verliert seine Daseinsberechtigung. Da nützt es nichts, jedes Konzert mit einer Lesung, jede Ausstellung mit einem Podium oder jeden Raum mit einem »Composer in Residence« anzureichern. Denn jede Angebotsvermehrung bewirkt nicht automatisch die wunder-

volle Publikumsvermehrung. Die Frage lautet deshalb, auf welches Publikum sich also das Kulturmanagement der Zukunft einstellen muss.

Das Publikum wird älter, bunter und anspruchsvoller

Die definitiv ins öffentliche Bewusstsein gerückte demographische Entwicklung stellt unsere Gesellschaft langsam, aber sicher auf den Kopf: Der Anteil der über 65-jährigen von heute rund 16 Prozent wird bis ins Jahr 2050 auf rund 28 Prozent ansteigen. Umgekehrt wird der Anteil der Personen im erwerbsfähigen Alter, d.h. der 20-64-Jährigen, abnehmen. Uns geht also nicht etwa die Arbeit aus, sondern vielmehr die Arbeitskraft! Engpässe auf dem Arbeitsmarkt und eine höhere Belastung für die aktive Generation sind die Folge. Diese Anforderungen verlangen zum einen Investitionen in Bildung und Weiterbildung, zum andern eine deutliche Erhöhung des Rentenalters. Um die Asymmetrie zu veranschaulichen: Hätte man seit der Einführung dieser Altersvorsorge nicht nur die Leistungen der AHV an die Lohn- und Preisentwicklung angepasst, sondern auch das AHV-Alter an die demographische Entwicklung, müsste dieses heute bei rund 73 Jahren liegen.

Unsere demographische Entwicklung ist jedoch noch von einem weiteren Einfluss gekennzeichnet: der Migration. Seit den 1970er Jahren ist rund die Hälfte unseres Bevölkerungswachstums migrationsbedingt; seit 2000 sogar zu fast 80 Prozent. Gleichzeitig findet derzeit ein Paradigmenwechsel statt. Mit der »neuen Einwanderung« erhalten wir Zuzug von Menschen mit einer höheren Ausbildung und primär aus EU/EFTA-Staaten, was unserer Volkswirtschaft zugute kommt. Der Wettbewerb um Hochqualifizierte wird jedoch zunehmen, womit sowohl Arbeitsmarktbedingungen wie auch Standortqualitäten herausgefordert sind.

Ein neuer Markt

Die Kultur ist also herausgefordert. Sie kann sich diesem neuen Publikum anpassen oder verweigern. Anpassen könnte etwa heissen, primär für ein älteres Publikum zu produzieren. Vielleicht werden die Theaterstücke langsamer? Die Bildlegenden grösser als die Bilder selbst? Die Identifikationsfiguren älter? Das Kino hat mit den »Herbstzeitlosen« und »The bucket list« bereits erste Anpassungsleistungen vollbracht. Mit der Internationalisierung der Bevölkerung wachsen zudem die Ansprüche des Publikums. Für die »grossen Häuser« etwa heisst das: Nur das Beste ist gut genug – das, was sich auch international messen lassen kann. Und die soziokulturelle Animation könnte mit viel versprechenden Angeboten englische und asiatische Expat-Communities erobern... Und mit der zunehmenden Belastung der aktiven Generation wachsen deren Bedürfnis nach Beratung und Dienstleistung. Robert Reich, Arbeitsminister der Vereinigten Staaten unter Bill Clinton, sagte den »gekauften Zuwendungen« eine grosse Zukunft voraus: Computing, Caring, Catering, Consulting und Coaching seien die Dienstleistungen mit Wachstumspotenzial. Hollywood-Stars sind längst ein Markt für diese »5 C's«: Sie alle haben ihren personal Trainer, Coach, Therapist, Stylist und Nutritionist. Warum nicht in Zukunft auch noch einen personal Artist? Jemand, der einen zu den wichtigsten Premieren, Vernissagen und Festivals schickt, Briefing inklusive, damit man – Pierre Bourdieu lässt grüssen – am Cocktail dann auch mitreden kann? Wem das auch wieder zu »pervers« ist, kann auch in den klassischen Gefilden bleiben, muss aber das Terrain genau abstecken. Denn zur Anpassung an den Strukturwandel gehört auch die Fähigkeit, sich erfolgreich von der Konkurrenz abheben zu können. Und das muss nicht nur heissen, dasselbe besser oder günstiger zu machen, sondern kann vielmehr bedeuten, etwas anderes zu machen.

Kultur als Lebenskunst

Gerade auf dem Gebiet der Sinnstiftung ist der Kultur ein gewichtiger Konkurrent erwachsen: die Gesundheit. Mit geradezu religiösem Eifer wird nach diesem »höchsten Gut« getrachtet. Wir machen, so der deutsche Psychiater und Theologe Manfred Lütz, Rumpf- statt Kniebeugen, retten unseren Körper statt unsere Seele und nehmen uns, um gesund zu sein, sogar das Leben, d.h. die Lebenslust! Als sinnstiftende Kraft kann da die Kultur nicht mehr mithalten. Umso mehr aber kann sie die Lücke füllen, und sich rückbesinnen auf ihre Uraufgabe: die Lebenskunst! Natürlich kann man sich dem Strukturwandel auch verweigern, was freilich eine traurige Angelegenheit wäre. Kulturmanager würden sich und ihre Institutionen für wichtiger nehmen als ihr Angebot und ihr Publikum. Ihre Energie flösse dann in den Kampf um öffentliche Gelder statt in die Produktion und Distribution von Kunst und Kultur. Sie könnten sich dann zu jenen gesellen, die die Anzahl Poststellen, SBB-Cargo-Arbeitsplätze oder auch Bauernhöfe in der Verfassung festschreiben wollen. Wäre dies erreicht, mutierten Kulturinstitutionen zu einer Werkstatt, in der sich Künstler, Kulturschaffende und Kulturmanager (Vermittler bräuchte es dann keine mehr) völlig losgelöst von Öffentlichkeit und Publikum, austoben und selbstverwirklichen könnten. Zu einer »geschützten Werkstatt« eben, finanziert vom Steuerzahler, der seine Überweisung entweder verärgert oder zur Beruhigung seines Gewissens oder aber gleichgültig, in jedem Fall aber uninteressiert, tätigt.

Da ist die Idee der Kultur im Dienste der Lebenskunst doch verlockender. Und da zur Lebenskunst auch gehört, auf Unerwartetes unerwartet zu reagieren, dürfen wir gespannt sein, was sich die Kultur, die ebenfalls im Dienste des Unerwarteten steht, zum Strukturwandel alles einfallen lässt!



Katja Gentinetta

Dr. phil. Katja Gentinetta war eine der ersten Kulturmanagerinnen der Schweiz und ist heute Stv. Direktorin des Think Tanks Avenir Suisse. Der Text ist eine gekürzte Fassung ihres Referats an der Tagung »Kulturmanagement 2.0 – von Arts Administration zum Management kultureller Kontexte« des Berufsverbands chcm im April 2008 in Zürich.

»SILBERNES ZEITALTER«

»MINDPIXEL«

»KUNSTSTÜCK«

DREI SZENARIEN ZUR ZUKUNFT DES KULTURKONSUMS VON STUDIERENDEN DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE.

Basil Rogger, Zürcher Hochschule der Künste

In einem vier Wochen dauernden Modul haben Studierende des Studienbereichs Style & Design im Departement Design an der Zürcher Hochschule der Künste in einem klassischen Szenario-Workshop drei Szenarien zur Zukunft des Kulturkonsums ausgearbeitet. Entstanden sind drei Zukunftsbilder, die sich von den folgenden Grundüberlegungen leiten liessen:

1. Der Bewältigung der demographischen Herausforderung kommt auch im Bereich der Kultur zentrale Bedeutung zu.
2. Die Technologie, insbesondere die Computertechnologie, wird weiter an Bedeutung gewinnen – gerade auch im Kulturbereich.
3. Das neu zu definierende Verhältnis von Staat und Markt wird die Kulturlandschaft der Zukunft entscheidend prägen.

Die Studierenden haben sich dazu entschieden, diese drei von ihnen als entscheidend eingestuften Treiber in drei Szenarien separat auszuarbeiten. Dabei wäre es durchaus denkbar, die drei Szenarien anders auszuprägen, also beispielsweise die Bewältigung der demographischen Herausforderung nicht harmonisch, sondern konflikthaft ausgehen zu lassen. Die Entscheidung für die

harmonische Bewältigung des Generationenkonflikts im ersten Szenario oder für die tragende Rolle des Staates als Kulturakteur im dritten Szenario stammen von den Studierenden.

SZENARIO 1: Silbernes Zeitalter

Die Bevölkerung der Schweiz beträgt 7,5 Mio., wobei die über 65-Jährigen einen Bevölkerungsanteil von knapp 30% ausmachen. Die Lebenserwartung der Frauen liegt bei 92, der Männer bei 86 Jahren. Mit dem Hochsetzen des Rentenalters auf 70 Jahre hat der Bund 2020 auf diese demographische Veränderung reagiert. Die Rentenfinanzierung erfolgt nach wie vor über das Dreisäulensystem, das durch das heraufgesetzte Rentenalter entlastet wurde. Auf dem Markt bildet die Generation der Alten eine wichtige Zielgruppe, sie haben Zeit, Geld und Energie. Die »Lobby der Alten«, eine Interessenvertretung in politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bereichen, setzt sich vor allem für die Bedürfnisse von alten und physisch eingeschränkten Menschen ein. In Kultur werden von staatlicher Seite pro Jahr bis zu 2,5 Mrd. CHF investiert. Der Bund wendet rund 2% seiner Gesamtausgaben

(ca. 800 Mio. CHF) dafür auf. Kultur wird von allen Generationen konsumiert und nimmt eine aktive Rolle in der Bewältigung, Vermittlung und Gestaltung des alltäglichen Lebens ein. Neben generationsübergreifenden Zentren, in denen ein reger Austausch stattfindet, ist auch das so genannte »Partnerschaftsmodell« zwischen Jungen und Alten ein grosser Erfolg: Studienfinanzierung durch Seniorenbetreuung lautet eines der Credos. So wird die Betreuung für alte Menschen vereinfacht und die Jungen können ihre Zukunftspläne umsetzen. Durch die Integration und neue Rollenverteilung werden Alte als Bereicherung und nicht als Last empfunden. Ihr Potenzial wird anerkannt wodurch sie sich ihre Selbstständigkeit bewahren und gleichzeitig einen konstruktiven Beitrag an die Gesellschaft leisten können.

SZENARIO 2: Mindpixel

Schnelllebigkeit, technischer und medizinischer Fortschritt und Individualisierung prägen dieses Szenario. Der wichtigste Treiber sämtlicher Entwicklungen ist die wissenschaftlich-technologische Forschung, primär in den Bereichen Life Sciences und Computer. Durch die Wissens-, Netzwerk- und Informationsgesellschaft verändern und vermischen sich die privaten und beruflichen Lebenswelten. Die durch das Web 2.0 verbreiteten Communities ermöglichen eine unaufhörliche Kommunikation, die als identitätsstiftend erachtet wird. Der »gläserne User« ist längst Realität – jeder hinterlässt überall Spuren. Trotz zunehmender Überalterung der Bevölkerung – die Lebenserwartung steigt immer noch – sind Jugendliche eine zentrale Zielgruppe. Zahlenmässig ist sie der älteren Generation unterlegen, jedoch zeigt sie sich im Konsumverhalten risikofreudiger. Die Marken haben Werte als Orientierungsinstanz endgültig ersetzt, sie stiften Identität und sozialen Status. Auch die ältere Generation ist den technologischen Fortschritt gewohnt, da sie dessen Entwick-

lung aktiv miterlebt und mitgestaltet hat. Auf der Ebene der staatlichen Förderung fand ein eigentlicher Konkurrenzkampf zwischen Kultur und Wissenschaft statt, den die Wissenschaft für sich entschieden hat. Auch auf der privatwirtschaftlichen Ebene wird mehr Geld in Forschung als in Kultur gesteckt; falls Kultur noch gefördert wird, dann in Form von Events, welche ein grosses und technologiebegeistertes Publikum anzulocken vermögen. Die virtuelle Unterhaltungsindustrie wächst rasant. Kulturkonsum ist Unterhaltung und findet zum grössten Teil online statt – daher ist Kulturkonsum im ursprünglichen Sinne gar nicht mehr messbar. Aussehen und Komplexität der Kommunikationstools haben sich stark weiterentwickelt, die Miniaturisierung ist weiter vorangeschritten und die Grenze zwischen Mensch und Rechner ist oft nicht mehr scharf zu ziehen. Das Leben in der virtuellen Welt führt aber auch zu Vereinsamung und Abschottung. Die Belastung im Beruf und Alltag nimmt enorm zu. »Virtuelle« Krankheiten sind längst Realität und der oft blinde Wissenschaftsglaube führt zu spirituellen Identitätskrisen. Der wahre neue Luxus heisst Anonymität, Realität und Authentizität – dieser ist aber einigen wenigen vorbehalten.

SZENARIO 3: Kunststück

Nach einer gesellschaftlich, politisch und wirtschaftlich unruhigen Zeit präsentiert sich die Lage im Jahre 2028 entspannt. Seit einer gross angelegten Werbekampagne, die im Jahr 2020 vom Bundesamt für Kultur lanciert wurde, hat sich die Situation zunehmend verbessert. Die Kampagne stützte sich auf zahlreiche Studien zur Nachhaltigkeit der kulturellen Produktion und Konsumtion, in denen die positiven Auswirkungen eines hohen Kulturkonsums im Hinblick auf die Volkswirtschaft, die soziale Kohäsion und die Volksgesundheit belegt wurden, unter anderem auf eine Studie, welche besagte, dass Menschen die überdurchschnittlich

Kultur konsumieren, weniger an Depressionen leiden und sich besser ins soziale Netz integrieren. Eine grundlegende Änderung des Images von Kunst- und Kulturkonsum sollte der Schlüssel zur Bewältigung der damals gegenwärtigen Probleme werden. Die Werbeagentur »so good« bekam vom Bundesamt für Kultur den Auftrag, die Kampagne durchzuführen. Diese richtete sich gezielt an ein junges Zielpublikum, bei dem ein besonderer Mangel an Kulturkonsum festgestellt wurde. Kunst und Kultur wurde geschickt in das Nachtleben integriert, Kultur blieb immer allgegenwärtig, leicht zugänglich und preislich im Rahmen. Die Kampagne wird heute in ganz Europa als grosser Erfolg gefeiert und allenthalben nachgeahmt. Kultur und Kunst ist heute Trend und ein nicht mehr wegzudenkender Wirtschaftsfaktor. Laut Statistik ist die Zahl der an psychisch kranken Menschen stark zurückgegangen und auch das soziale Netz funktioniert so gut wie nie zuvor.

Die wichtigsten Konsequenzen

1. »Silbernes Zeitalter«: In dieser positiven Lesart der Bewältigung der demographischen Herausforderung kommt dem Kulturkonsum identitätsstiftende Bedeutung zu. Er hilft, den intergenerationellen Dialog aufrecht zu erhalten. Kultur wird von allen Generationen konsumiert und nimmt eine aktive Rolle in der Bewältigung, Vermittlung und Gestaltung des alltäglichen Lebens ein. Kulturkonsum ist gelebte soziale Praxis.
2. »Mindpixel«: Der Bedeutungsgewinn der Technologie verändert den Kulturkonsum massiv: Vereinzelung in der Realität, Vergemeinschaftung in der Virtualität. Die Grenzen zwischen »hoher« und Trivialkultur lösen sich weiter auf, ebenso die Grenzen zwischen Kultur und Wissenschaft. Kulturkonsum ist fast nicht mehr messbar, da er sich nicht mehr von anderen Bildschirmaktivitäten unterscheiden lässt.

3. »Kunststück«: In diesem Szenario wird dem Staat eine zentrale Rolle in der Steuerung der Nachfrage des Kulturkonsums zugeordnet. Ausgehend von der Überzeugung, dass Kulturförderung nachhaltig wirkt (sozial, kulturell, Volksgesundheit, Kohäsion), nimmt der Staat eine aktive Rolle in der Förderung nicht nur der Kultur sondern auch des Kulturkonsums ein. Auf die Kulturförderung und die Kulturvermittlungsförderung folgt nun die Kulturkonsumförderung.

Zu den Szenarien haben die Studierenden Filmsequenzen erarbeitet, die auf www.swissfuture.ch einsehbar sind. Die drei Szenarien wurden vom Verfasser, der gleichzeitig auch Dozent des entsprechenden Moduls an der Zürcher Hochschule der Künste war, an der Tagung des Forums Kultur und Ökonomie 2008 in Bern vorgestellt und erläutert. Die Szenarien und ihre Visualisierungen in Form der Filmclips dienten als Arbeitsgrundlage für die Gruppenarbeiten im Rahmen der Tagung.

Die Studierenden: Ivo Brennwald, Eva Bühler, Nicole Fuchs, Fabio Hendry, Marie-Therese Humer, Isabel Jakob, Alice Keeris, Pierre Lumineau, Sophie Proche, Shelly Rosenblum, Rebecca Rust, Martina Schenker, Josina Schiff, Fosca Toth, Patrizia Vitali, Franziska Waldemer



Basil Rogger

Basil Rogger (1964), Studium der Philosophie, Psychologie und Pädagogik an den Universitäten von Bern und Zürich (lic. phil. I.). 1991-2000 tätig in Forschungsprojekten des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der Wissenschaftlichen Forschung. 1998-2000 Mitglied des Research Department des Gottlieb Duttweiler Instituts für Wirtschaft und Gesellschaft. Seit 2001 selbstständig als Berater, Forscher, Herausgeber, Texter und Projektleiter an der Schnittstelle von Kultur und Wirtschaft. Seit

2004 im Leitungsteam des Studienschwerpunkts Style & Design an der Zürcher Hochschule der Künste. Seit 2006 Redaktionsleiter bei Lucerne Festival.

KREATIVWIRTSCHAFT ALS KULTURPOLITISCHER FAKTOR

Christoph Weckerle,

Direktor Departement Kulturanalysen, Zürcher Hochschule der Künste

Entscheidungsträger aller Ebenen haben die Kreativwirtschaft entdeckt: Von der Wirtschafts- und Innovationspolitik über die Bildungspolitik bis hin zur Stadtentwicklung ist der Begriff als Erfolgsmodell in aller Munde. Die interessante Schnittstelle mit der Kulturpolitik wird noch wenig thematisiert.

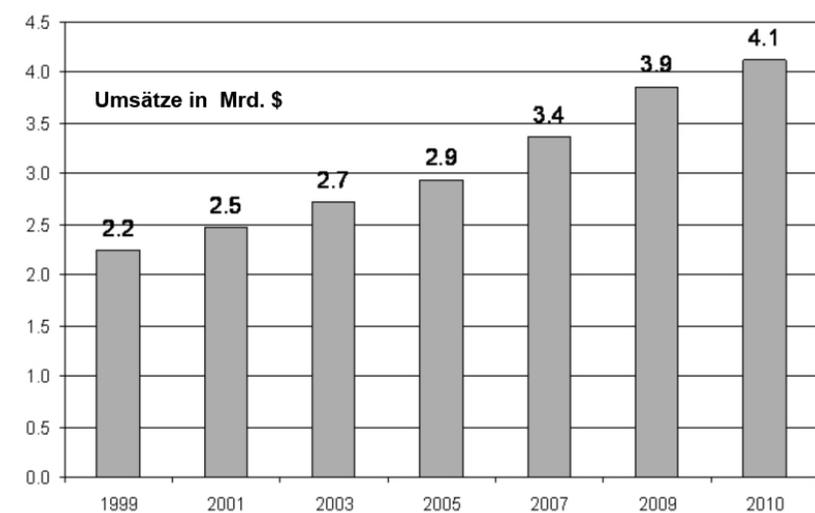
Unter Kreativwirtschaft versteht man diejenigen Kultur- und Kreativunternehmen, welche überwiegend erwerbswirtschaftlich orientiert sind und die sich mit der Schaffung, Produktion, Verteilung und medialen Verbreitung von kulturellen und kreativen Gütern und Dienstleistungen befassen. Aktuelle Studien gliedern den Branchenkomplex in 13 Teilmärkte: Musikwirtschaft, Buchmarkt, Kunstmarkt, Filmwirtschaft, Rundfunkwirtschaft, Markt der Darstellenden Kunst, Designwirtschaft, Architekturmarkt, Werbemarkt, Software/Games-Industrie, Kunsthandwerk, Pressemarkt, Phonotechnischer Markt.

Verantwortlich für die hohe Konjunktur der Kreativwirtschaft sind einerseits ihre dynamischen Entwicklungsraten. Bis vor wenigen Jahren wurde in erster Linie den Hightech-Branchen eine hohe Wachstumsdynamik zugesprochen. Mit technologischen Einflüssen wirkten diese positiv auf andere Wirtschaftszweige («spill-overs»), die aufgrund ihrer traditionelleren Ausrichtung eher stagnierten. Seit den neunziger Jahren wird diese Funktion auch der Kreativwirtschaft zugesprochen.

Andererseits wird die Kreativwirtschaft aufgrund ihrer namhaften immateriellen Komponenten als zentrales Element der wissensbasierten Ökonomien gesehen. Die Frage nach der Wettbewerbsfähigkeit von Unternehmen oder ganzen Branchen ist direkt mit der Frage nach ihrer Innovationsfähigkeit verbunden. Von Innovation hängt zunehmend das Entstehen von (immaterieller) Wertschöpfung und von neuen Beschäftigungsformen ab. Zentral sind Kenntnisse über Innovationsprozesse oder Antworten auf die Frage, welche Konstellationen Innovationen befördern. In diesen Kontexten wird die Kreativwirtschaft als bedeutender Treiber gesehen.

So erstaunt es denn nicht, wenn die Diskussion über die sogenannte «Lissabon-Strategie», welche die EU bis 2010 zur «most competitive and dynamic knowledge-based economy in the world, capable of sustainable economic growth with more and better jobs and greater social cohesion» wandeln soll, stark mit der Kreativwirtschaft argumentiert. Wissen und Innovation gelten als Motoren für nachhaltiges Wachstum. Die 2010-Initiative soll dazu beitragen, Europa im Bereich der wissensgestützten Produkte und Dienstleistungen für Investitionen und Innovationen attraktiver zu machen.

Diese dynamische Betrachtungsweise setzt sich auch auf globaler Ebene fort, wo der Kreativwirtschaft jährlich Wachstumsprognosen von bis zu sieben Prozent zugeschrieben werden:



Globale Creative Economy – jährliche Wachstumsprognosen von 5 bis 7 Prozent
Quelle: John Howkins, Intellectual Property Forum, Shanghai, 2 December 2005
Schätzungen Reserch Unit Creative Industries © ZHdK

Die Kreativwirtschaft der Schweiz bewegt sich im europäischen Kontext im oberen Mittelfeld. Im Jahre 2005 existierten insgesamt 40'553 Unternehmen. Der Bestand der Arbeitsstätten (Betriebe, Filialen, Büros, Ateliers usw.) lag im Jahre 2005 bei rund 41'600 Einheiten. Die geringe Differenz zwischen der Zahl der Unternehmen und ihrer Arbeitsstätten ist ein erster Hinweis auf die kleinbetriebliche Struktur der Kreativwirtschaft. Die Zahl der in den Arbeitsstätten beschäftigten Personen erreicht einen Umfang von rund 201'100 Personen. In den Unternehmen der Kreativwirtschaft arbeiten im Durchschnitt rund fünf Beschäftigte je Arbeitsstätte. Der Durchschnittswert in der gesamtschweizerischen Wirtschaft liegt mit knapp zehn Beschäftigten je Arbeitsstätte doppelt so hoch. Die Kreativwirtschaft konnte im Jahre 2005 ein Gesamtumsatzvolumen in

Höhe von insgesamt 61,7 Milliarden CHF erwirtschaften. Darin eingeschlossen sind die steuerpflichtigen inländischen Umsätze in Höhe von 45,8 Milliarden CHF sowie die steuerfreien Umsätze (überwiegend Export) in Höhe von 15,9 Milliarden CHF. Der Anteil des kreativwirtschaftlichen Gesamtumsatzes an der gesamten Schweizer Wirtschaft liegt bei 2,5 Prozent. Dieser Wert unterzeichnet die Schweizer Kreativwirtschaft, da die Schweiz u.a. extrem hohe Bankenumsätze (Anteil 18 Prozent am Schweizer Gesamtumsatz) ausweist. Der steuerpflichtige Anteil der Kreativwirtschaft ist deshalb besser als Vergleichsindikator geeignet. Dieser liegt bei 6,1 Prozent am gesamten steuerpflichtigen Umsatz der Schweizer Volkswirtschaft.

Anteil der Bruttowertschöpfung in ausgewählten Vergleichsbranchen in % am Bruttoinlandsprodukt

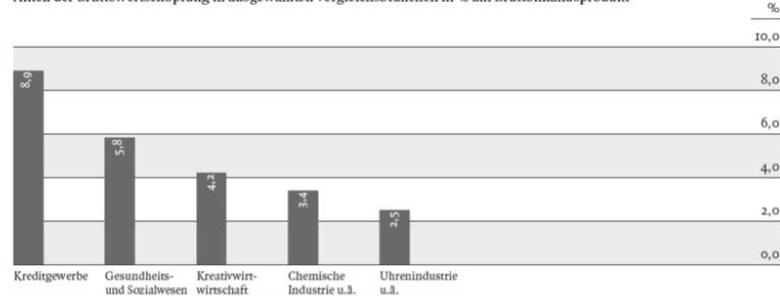


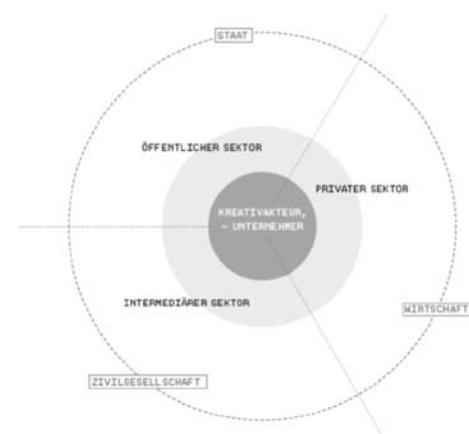
ABB.10_ WERTSCHÖPFUNG DER SCHWEIZER KREATIVWIRTSCHAFT IM BRANCHENVERGLEICH (2004).

Hinweise: Bruttowertschöpfung zu laufenden Preisen 2004, Branchenauswahl nach NACE-Nr. 65, Nr. 85, Nr. 23–24, Nr. 33. Kreativwirtschaft Schätzung.
Quelle: Produktions- und Wertschöpfungsstatistik 2004, BFS; Creative Industries Research Unit/Z HdK; eigene Schätzung.

Kreativwirtschaft und Kulturpolitik – eine zu wenig beachtete Schnittstelle

Die wachsende Bedeutung der Kreativwirtschaft führt in der öffentlichen Wahrnehmung zu einer Aufwertung der selbstständigen Kultur- und Kreativberufe. Produkte und Dienstleistungen der selbstständigen Büros, Ateliers, Künstleragenturen usw. werden zudem als Bestandteil kultureller Vielfalt anerkannt und tragen zur Attraktivität in Städten und Regionen bei. Nebst der oben geschilderten primär wirtschafts- und innovationspolitischen Betrachtungsweise öffnet sich so ein kulturpolitischer Fokus: Gibt es für diese »kleine« Kreativwirtschaft adäquate Förderstrategien?

Die nachhaltige Beantwortung dieser Fragestellung verlangt eine neue Betrachtungsweise: Kreativwirtschaft muss als vielfältiges Beziehungsgeflecht verstanden werden, welches durch seine Wirkungszusammenhänge unterschiedliche Funktionsfelder erfasst, die in einer Gesamtschau untersucht werden müssen. Modellhaft können diese Bezüge anhand des sogenannten »Drei-Sektoren-Modells« dargestellt werden:



Das Drei-Sektoren-Modell gliedert den kulturellen Sektor in einen privaten, einen intermediären und in einen privatwirtschaftlichen Sektor

Dieses in der Schweiz etablierte Modell wählt den Fokus des Kreativakteurs bzw. einzelnen Unternehmers und gliedert den kulturellen Sektor wie in der Abbildung dargestellt in drei Teilsektoren: Während der öffentliche und der intermediäre Teilsektor nicht gewinnorientiert sind, gilt der private als kommerziell ausgerichtet und wird mit dem Begriff »Kreativwirtschaft« bezeichnet. Die Teilsektoren stehen in einem kapillaren Austauschsystem miteinander in Verbindung. Die Kreativwirtschaft baut auch auf Kreativitätspotenzialen der öffentlichen und gemeinnützigen Teilsektoren auf und wirkt innovativ auf dieses zurück.

Insbesondere durch die Analyse der Beschäftigungskonstellationen im Kreativsektor wird deutlich, weshalb solche Austauschbeziehungen von Relevanz sind. Anstellungen im öffentlichen Sektor wechseln sich ab mit Aufträgen im privaten Sektor; Finanzflüsse sind längst nicht mehr an die drei Subsektoren gebunden. Künstler und Kreativakteure bewegen sich permanent zwischen den drei Sektoren hin und her.

Diesbezügliche Ansätze sind in der aktuellen Debatte zu einem Kulturförderungsgesetz im Eidgenössischen Parlament noch nicht erkennbar. Kulturpolitik wird da noch weitgehend mit staatlicher Kulturförderung gleichgesetzt. Es wäre anzustreben, dass integrale Ansätze vermehrt im Zentrum stehen. Kreativwirtschaft wäre dann sicherlich noch immer ein bedeutender Treiber der Wirtschafts- und Innovationspolitik, jedoch auch ein zentrales Element einer zukunftsfähig Kulturpolitik.

Christoph Weckerle war Teilnehmer an einem Gesprächspodium am Forum Kultur und Ökonomie am 05.03.2008. Diesen Beitrag hat er nachträglich verfasst.



Christoph Weckerle

Christoph Weckerle ist Direktor des Departements Kulturanalysen an der Zürcher Hochschule der Künste. Er studierte Romanistik und Management in Zürich und Wien. Er war unter anderem Koordinator Forschung und Entwicklung an der Hochschule für Gestaltung Zürich, Leiter des Forschungsprojekts »Kulturwirtschaft Schweiz« und Publikation 1. Kulturwirtschaftsbericht Schweiz 2006/07. Er leitet das Forschungsprojekt »Kreativwirtschaft Schweiz« und die Publikation 2. Kulturwirtschaftsbericht Schweiz.

KULTUR IST SACHE DER KULTUR

Robert Nef, Liberales Institut Zürich

Laisser-faire ist weniger gefährlich als eine von Behörden oder steuerfinanzierten Stiftungen organisierte Selektion dessen, was dumm ist und was geschieht, was »kulturpolitisch korrekt« ist und was nicht, was schön ist und was nicht.

Der vom Bundesrat am 8. Juni 2007 verabschiedete Entwurf zu einem Kulturförderungsgesetz (KFG) wird zur Zeit von der zuständigen Kommission umgesetzt. Dabei geht es nicht zuletzt um eine Regelung des Zusammenwirkens der staatlichen Förderungsinstrumente und um die Integration der Pro Helvetia ins Kulturförderungsgesetz. Aus einer liberalen Sicht aber ist eine zentrale, nationale Kulturförderung problematisch. Die kulturpolitische Grundfrage, wessen Sache die Kultur nun sei, der privaten Träger, der Stadtgemeinde, des Kantons oder des Bundes, wird in der Schweiz typischerweise durch ziemlich undurchschaubare Kompromisse beantwortet: von allem ein bisschen. Die Mehrsprachigkeit und die kulturelle Vielfalt des Landes haben uns bisher davor bewahrt, eine »Nationalkultur« zu definieren und von Staates wegen zentral zu fördern. Aus liberaler Sicht ist die Sache klar: Kultur ist weder Sache des Bundes noch der Kantone noch der Gemeinden. Kultur ist Sache der Kultur. Sie ist mithin nicht besser, aber auch nicht schlechter als jene, welche in ihr, mit ihr und durch sie leben.

Staatlich abhängige «Kulturbiotope»

Dieses rigorose Prinzip erträgt und braucht möglicherweise Ausnahmen. Einige davon sind in unserer Verfassung verbrieft. Die Frage, wie liberal und wie kulturfördernd das tatsächlich ist, darf allerdings gestellt werden. Die Beweislast für die Verfassungsmässigkeit und die Notwendigkeit im ursprünglichen Sinn liegt aber bei jenen, die solche Ausnahmen fordern, und das Subsidiaritätsprinzip gilt auch im Bereich der Kulturpolitik und darf gerade dort – auch im Interesse der Kultur – nicht verletzt werden. Mit andern Worten: Jede Gesellschaft hat die Kultur, die sie verdient, und wenn der Staat hier korrigierend, fördernd und kompensierend eingreift, ist dies oft zwar gut gemeint, aber zumeist relativ unwirksam und im schlimmsten Fall für Kultur und Staat nachteilig.

Selbst wenn eine Kulturförderung »ohne Eingriff in die Kunstfreiheit« betrieben worden ist, entstehen dadurch staatlich abhängige, künstlich angelegte »Kulturbiotope«. Es entwickelt sich eine Art von öffentlich approbiertem Kultursozialismus, der bestimmte Ausdrucksformen der Kultur und der Kulturkritik förderte und am Leben

erhält, ohne dass eine entsprechende wirtschaftliche und durch die Nachfrage gestützte Basis vorhanden ist. Dies ist fast gleich problematisch wie der Kulturfaschismus, der bestimmte Kulturmanifestationen als »entartet« verfemte und verboten hat. Die Problematik der Förderung liegt darin, dass sie ihrem Wesen nach immer selektiv und gegenüber allen Nichtgeförderten diskriminierend ist. Die Auffassung, der Staat könne mit seinem Zwangsmonopol »Freiheit fördern«, missachtet die Vielfalt und die Komplexität und auch die Verletzlichkeit der Freiheit. Jede staatliche Förderung ist aus liberaler Sicht problematisch, auch die Förderung dessen, was man für richtig und gut hält.

Etatistische oder liberale Linie?

In den Medien wird das Streichen von Fördermitteln wird fälschlicherweise mit »Zensur« verwechselt. Einmal mehr zeigt sich: Staat und Kultur müssen grundsätzlich voneinander unabhängig sein, auch finanziell. Zwangsförderung (Subventionierung) ist zwar weniger offensichtlich und gleichzeitig weniger kritisierbar (und damit problematischer) als Repression und Zensur, auf die in einer Kommunikationsgesellschaft glücklicherweise sehr empfindlich reagiert wird und die heute schon rein technisch kaum mehr Chancen hat.

Kulturelle Manifestationen dürfen und sollen auch gesellschafts- und staatskritisch sein, das ist eine ihrer wichtigen Funktionen. Kultur muss nicht nur einfach »gefallen« und unterhalten, sie soll auch zum Nach- und Mitdenken und Mitfühlen anregen und anstiften. Gegen eine eigenständige »linke Kulturszene« ist überhaupt nichts einzuwenden, solange sie keinen verbrieften Anspruch auf staatliche Förderung beansprucht bzw. ihren fixen Anteil am »Kuchen« öffentlicher Kulturförderung. Wenn der Staat als eine

Organisation, welche auf den allgemein verbindlichen Zwang angewiesen ist, zum entscheidenden Mitträger der Kultur wird, ist dies allen, denen sowohl eine lebendige Kultur als auch ein funktionierender, nicht bevormundender Rechtsstaat am Herzen liegt, ein Dorn im Auge.

Offenhaltung eines freien Marktes

Je zentraler und je nationaler die Kulturförderung betrieben wird, desto fragwürdiger wird sie. Öffentliche Kulturförderungen auf lokaler und regionaler Ebene sind darum weniger problematisch, weil es zu einem »Wettbewerb der Förderer« kommt und die »Förderungslandschaft« von einer Vielzahl politischer und geschmacklicher Schattierungen geprägt ist.

Schon kursiert heute die böse Vereinfachung »Nichtsubventionierung« gleich »Maulkorb« gleich »Verbot«. Das ist der Fluch der staatlich geförderten Kultur, die auch wenn und gerade weil sie nicht das Lied der Förderer singt, zu einer Art Monopolanspruch tendiert. Kultur ist dann aus dieser Sicht das, was gefördert wird bzw. diese Förderung »verdient«. Die Chance, dass die Kultur aber ausgerechnet in den nicht geförderten Nischen überlebt und blüht, ist aber ungleich grösser, als sich das viele staatlich geförderte Kulturschaffende vorstellen. Wenn Förderungsmittel gestrichen werden und approbierte und privilegierte Förderungsempfänger bei einem Regierungswechsel oder auch nur bei einem Meinungsumschwung eine Einbusse erleiden und mit ihrem Schaffen wieder dem kalten Wind von Angebot und Nachfrage ausgesetzt sind, ist das wirklich kein Grund, den Untergang der Kultur zu proklamieren. Das Entscheidende ist auch in der Kulturpolitik die Offenhaltung eines freien Marktes der Ideen, der Güter und der Dienstleistungen, kein Zwang gegen irgendjemanden und auch nicht für irgendetwas,

auch nicht im Namen der wohlmeinenden Bevormundung. Wer als mündiger Mensch Dummheiten glauben will, soll dies. Wer Kitsch konsumieren will, soll dies, wer irgendwelche blutrünstige oder fäkalienverzierte Kunst-Performances als Kultur genießt, soll dies ebenfalls, aber, bitte, nicht steuerfinanziert und auch nicht mit kulturbehördlichem Segen. Der Staat soll sich auf die Einhaltung des rechtlichen Rahmens beschränken und der Kultur freien Lauf lassen. Laisser-faire ist weniger gefährlich als eine von Behörden oder steuerfinanzierten Stiftungen organisierte Selektion dessen, was dumm ist und was gescheit, was »kulturpolitisch korrekt« ist und was nicht und – vielleicht noch heikler – was schön ist und was nicht.

Dieser Text ist ein Gastbeitrag.



Robert Nef

Robert Nef, lic.iur., (*1942), ist Präsident des Liberalen Instituts in Zürich, das sich die Verbreitung liberaler Gedanken zum Ziel gesetzt hat. Seit September 1991 zeichnet er als verantwortlicher Redaktor und Mitherausgeber der „Schweizer Monatshefte“, einer Zeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur. Er betätigt sich im In- und Ausland als Publizist und Buchautor und referiert an internationalen Tagungen und Seminaren über liberale Grundsatzfragen und über das politische System der Schweiz. 2002 erschien

im NZZ-Verlag sein Buch zum Thema „Politische Grundbegriffe, Eine Auslegeordnung“.

CULTURE D'ETAT? – ETAT DE LA CULTURE...

Josiane Aubert, présidente Commission Science, Education, Culture

Laisser la culture entre les mains des seuls privés fait courir un grave danger à la liberté de création. La culture n'appartient pas à un groupe humain, elle est universelle. La loi transmise par le Conseil fédéral au Parlement est bien peu ambitieuse... Les parlementaires réussiront-ils à la transformer en une véritable politique culturelle pour la Suisse de demain? La Culture crée du lien social, c'est une politique publique à part entière à laquelle je verrai bien la Confédération consacrer un pourcent culturel!

Dans les siècles précédents, la culture était le fait du prince, seuls les privilégiés en bénéficiaient. Dans les démocraties modernes, les collectivités publiques ont en partie repris ce rôle. Conservation du patrimoine, encouragement des artistes, soutien à des institutions qui assurent le rayonnement d'une ville, accessibilité de la culture sous ses différentes formes au plus grand nombre sont du ressort des communes, villes, cantons. Parallèlement, mécènes passionnés et fondations privées organisent des événements artistiques ou constituent de riches collections; les sponsors du monde économique ou des spéculateurs s'emparent de pans entiers de l'art, par passion, ou pour assurer l'image de marque de leur société. Très souvent, selon leur mode de fonctionnement et leur objectif, ces privés peuvent mettre à disposition du public des œuvres qu'il serait difficile à l'Etat d'acquérir. Mais, les récentes ventes aux enchères le montrent, le marché privé de l'art n'est pas à l'abri de dérives qui n'ont rien à voir avec une réelle passion artistique; les œuvres d'art sont transformées en objets spéculatifs, dans un contexte qui ne donne plus aucune garantie que la culture reste un patrimoine humain accessible à tous... La Suisse n'échappe pas à cette évolution

spéculative. Laisser l'art et la culture entre les mains des seuls privés fait courir un grave danger à la liberté de création, car, dans ce domaine comme ailleurs, »qui paie commande«... Dans nos démocraties, l'Etat est garant de la liberté de création. L'élaboration d'une nouvelle loi d'encouragement à la culture au niveau fédéral est l'occasion rêvée de débattre de la place et du rôle de l'Etat dans la culture, et de la culture dans la société. La politique culturelle de la Suisse est un reflet révélateur de notre fédéralisme: complexe, enchevêtrée, diversifiée, riche des influences propres à nos quatre régions linguistiques. La Constitution fédérale, en son article 69, consacre cette complexité. Les cantons sont en première ligne pour soutenir la culture, selon le génie propre de chacun, en collaboration avec les villes; la Confédération intervient ensuite, de manière subsidiaire. La »subsidiarité active«, grand terme »bateau« de notre fédéralisme, interprété au gré des intérêts des uns ou des autres, permet de repousser les charges du haut vers le bas, dans un jeu de dominos qui occulte au final la mission au service de la population! La nouvelle loi sur l'encouragement de la Culture a éveillé l'espoir que la

Confédération devienne enfin visionnaire et développe une réelle politique culturelle active. Le message du Conseil fédéral qui accompagne le projet de loi coupe immédiatement toute illusion! Ce beau projet se résume à une opération neutre du point de vue financier!

A ce jour, la Confédération participe à l'effort culturel des collectivités publiques à hauteur de 200 millions, les cantons y consacrent 825 millions, les villes et communes 875 millions. Pour ma part, cette faible participation de la Confédération est révélatrice: aucune politique proactive n'est stimulée hors du cadre existant actuelle, alors que de nombreuses nouvelles impulsions pourraient – devraient – venir de l'Office fédéral de la culture, tout particulièrement pour favoriser des ponts entre les différentes régions linguistiques et leur culture respective. Une telle mission doit être prise au sérieux pendant que la volonté de vivre ensemble existe, sans attendre que des fossés irrémédiables ne se creusent, comme c'est le cas en Belgique actuellement! A ce jour, la démocratie directe et participative, le respect des institutions, la recherche du consensus constituent certainement une forme typique et unique de la culture partagée par les Suissesses et les Suisses, dans toutes régions linguistiques. Mais cette richesse n'est pas acquise une fois pour toute, elle mérite que nous l'entretentions, que nous la préservions et la développons; certains événements récents nous incitent à rester vigilants. La Confédération devrait se sentir investie de cette «mission culturelle» par excellence, car elle seule agit au niveau supra-cantonal. Les discussions engendrées à large échelle autour de la culture sont salutaires et bienvenues. Certains milieux souhaitent un retour aux sources, à la «culture populaire», à l'exclusion de toute culture innovante, ouverte sur le monde et l'avenir. Cette «culture populaire», si difficile à définir et si variable d'une région à l'autre du pays,

risque d'être instrumentalisée à des usages idéologiques, ce qui est non seulement une dérive malheureuse, mais une aberration. Le «Jodel» suisse alémanique, lié aux orchestres champêtres et costumes traditionnels est prôné comme «la» culture populaire par excellence; mais il n'a pas le monopole. En Romandie ou au Tessin, cette notion recouvre plutôt des arts pratiqués par la population, aussi divers que l'art choral, les fanfares, les troupes de théâtre, la peinture ou la photographie réalisées par des amateurs. Le subventionnement de telles activités, s'il a lieu d'être, doit se réaliser dans la proximité, au niveau des communes ou du canton. La culture, quelle que soit sa nature, n'appartient pas à un groupe humain, elle est universelle. Distinguer «culture» et «culture populaire», n'enrichit pas la culture, mais crée une rupture, une opposition qui n'ont pas lieu d'être; un peuple qui connaît, respecte ses racines culturelles, y puise l'inspiration et peut se projeter avec force et conviction vers l'avenir. Chaque génération d'artistes innove, remet en question ses aînés, bouscule la société par de nouveaux questionnements. La difficulté pour l'Etat, et plus précisément la Confédération, c'est d'assumer le rôle si important de facilitateur et de stimulateur. Comment encourager les jeunes talents prometteurs, les faire connaître ici et à l'étranger, favoriser la relève, aussi la relève d'un public assoiffé de culture, assurer l'accessibilité de toutes les formes de culture au plus grand nombre, sans rupture ni confiscation, et préserver notre patrimoine pour les générations futures? C'est à cette mission ambitieuse que je souhaite voir la Confédération se crocher, en collaboration active avec les cantons, les villes et les communes.

Autre responsabilité que la Confédération n'assume pas à satisfaction actuellement, les prestations sociales pour les artistes. Leur engagement professionnel est atypique, varie selon leur art, mais aussi au gré de la

carrière, des engagements par intermittence et chez divers employeurs. Il n'est pas digne d'un Etat comme la Suisse, un pays dont l'économie est florissante, de laisser ses artistes quasi sans assurance chômage, et sans deuxième pilier. Il y a là urgence d'agir pour fixer des conditions cadres qui, sans introduire de privilèges, permettent simplement aux artistes de ce pays de vivre dignement, y compris à l'âge de la retraite. La loi transmise par le Conseil fédéral au Parlement est bien peu ambitieuse... Les parlementaires entreprennent de la sculpter à leur mesure. Réussiront-ils à la transformer en une véritable politique culturelle pour la Suisse de demain? La réponse tombera au cours de l'année 2009 lors des discussions aux Chambres fédérales, sur la loi d'abord, sur le crédit cadre surtout. La Culture crée du lien social, contribue fortement à la cohésion d'une société; c'est une politique publique à part entière à laquelle je verrai bien la Confédération consacrer à l'avenir un pourcent culturel!

Dieser Text ist ein Gastbeitrag.



Josiane Aubert

Josiane Aubert est née en 1949 à la Vallée de Joux, elle est mariée, trois filles adultes, trois petits-enfants. Licenciée es Sciences de l'Université de Lausanne, enseignante secondaire/branches scientifiques, animatrice de formation en établissement. Conseillère nationale depuis juin 2007. Présidente du PS vaudois de mars 2004 à 2008, membre du Comité directeur du PSV de 2000 à 2004. Députée au Parlement vaudois de 2002 à 2008. Constituante. Conseillère communale de 1992 à 2007 à la commune du Chenit.

De 2008 à 2028: Disparaître et réapparaître

Pius Knüsel

Résumé

La culture et l'art se sont imposés dans la société. Une offre surabondante provoque une perte d'importance et d'attention – la culture disparaît. S'ajoutent à cela les changements démographiques, les durcissements politiques et la bataille pour des outils tels que Pro Helvetia. L'amenuisement de la force de la culture est, à mes yeux de directeur de cette institution, un signal d'alarme. Dix mots-clés pour une analyse:

- 1 Spécialisation.** Les professionnels de la promotion de la culture sont sous pression, celle du devoir d'efficacité. Les jugements ne résultent plus d'une perspective sociale.
- 2 Attentes trop élevées.** Les artistes font ce qu'ils peuvent avec le peu d'encouragement qu'ils reçoivent. Lorsqu'on donne peu, on ne peut pas exiger beaucoup en retour.
- 3 Concurrence privée.** Les fondations et les sponsors ont développé des concepts de qualité qui ne sont pas en reste avec ceux du subventionneur institutionnel.
- 4 Art ou diversité.** La diversité culturelle est devenue la valeur culturelle suprême. Si la politique culturelle veut conserver la diversité culturelle, elle doit investir davantage dans les traditions vécues.
- 5 Globalisation au lieu de contradiction.** Des standards globaux sont en train d'apparaître, sous l'étiquette d'«échanges culturels», en lieu et place de modèles de création contradictoires dont une analyse approfondie reflète l'état de la société.
- 6 L'art de l'administration.** L'art est de plus en plus administré, la culture est rabaisée au rang d'avantage concurrentiel, ce qui favorise l'établissement de managers.
- 7 Libre de liberté artistique.** Le lien à la réalité se dissout là où les sanctions ne sont pas possibles. Conséquence immédiate: le désintérêt.
- 8 Cohabitation.** L'économie joue au donateur qui applaudit des deux mains les cabrioles critiques des artistes, les interprétant comme un marketing augmentant sa valeur. Le capital et l'art à succès recherchent la cohabitation.
- 9 Miniaturisation.** Le penchant pour ce qui est petit et le rejet du succès commercial renforcent la miniaturisation.
- 10 Cassure générationnelle.** Les jeunes appartiennent à la «génération débile», se plaignent les chercheurs en sciences sociales. Et si les intérêts de la «génération débile» étaient ailleurs que les intérêts de celle des parents – comme c'est le cas de toute jeunesse?

La politique culturelle de 2028 ne pourra plus se concentrer sur la culture «de haut niveau». Elle devra faire fleurir des cultures parallèles, préparer tout une série d'offres d'identification culturelle. Car de l'art résultent le respect et la reconnaissance d'autres modèles de vie et d'autres cultures.

Cinq instruments

- 1 Les complexes culturels.** Faire du théâtre, encourager la relève, travailler dans son quartier, organiser des fêtes publiques, collaborer avec des éditeurs: j'appelle «complexe culturel» un tel système complet de création de valeurs qui peut être organisé selon des spécialités, des groupes sociaux ou des médias.
- 2 Délégation de responsabilité.** La politique culturelle de 2028 a délégué le soutien des artistes individuels ou des projets individuels aux complexes culturels.
- 3 Structures regroupantes.** Les complexes culturels peuvent chapeauter plusieurs institutions chargées de certains projets communs pour tout le pays.
- 4 Le long terme.** Tout encouragement d'un artiste suit un modèle de développement à moyen terme.
- 5 Complémentarité.** L'Etat doit refinancer les institutions complexes. Les fonds privés, provenant de sponsors ou de fondations, restent réservés à des initiatives qui ne sont pas influencées par l'Etat.

La politique culturelle du futur exige de nous d'accomplir l'impossible. Elle exige que nous abandonnions le contrôle des cas isolées, que nous renoncions à la mise en œuvre d'un concept de qualité, que nous créions des situations complexes, que nous attribuions des mandats complexes à des tiers, des curateurs entrepreneuriaux dans un sens social du terme.

La politique culturelle en tant que politique de contrôle

Max Fuchs

Résumé

Le titre de mon exposé pourrait facilement être compris comme une volonté de rompre un tabou. Quand on parle de «culture», la plupart des gens pensent aux arts. C'est du reste également une réalité financière: la politique culturelle est surtout une politique artistique. Dans une grande ville, au moins 80% des deniers publics vont aux grandes institutions artistiques.

Chez les artistes, on pense immédiatement à la liberté artistique. A l'opposé se trouve... le contrôle. Mais la politique culturelle, comme toute politique sectorielle, est d'abord une politique et non une manifestation de culture. Elle met en forme le social et fonctionne en suivant les règles du pouvoir. La politique culturelle génère de l'argent et des places de travail, elle permet d'acquérir du pouvoir et l'attention publique.

Les arts aussi ont eux-mêmes quelque chose à voir avec le pouvoir. Dis-moi ce que tu consommes sur le plan culturel et je te dirai quelle est ta place dans la société. Les arts et la manière de les appréhender sont, d'un point de vue de politique du pouvoir, tout sauf innocents. C'est pourquoi avoir un contrôle sur eux est du plus grand intérêt pour les diverses forces de la société. C'est une des raisons essentielles qui font qu'il y aura toujours une politique culturelle.

A ce titre, il est intéressant de constater que, ces dernières années, les théories de l'art n'ont plus eu honte de ne pas parler seulement des effets de l'art, mais aussi des fonctions de l'art. On demande à l'art d'avoir des effets sociaux ou personnels. C'est un Anglais, le chercheur en sciences sociales François Matarasso, qui a effectué, en 2000, ce qui est probablement la plus importante étude sur les effets de l'art. Il a passé à la loupe l'efficacité sociale et politique des stratégies de politique culturelle, en utilisant une large palette de méthodes empiriques. Il en a retiré une liste de 50 effets – par exemple une augmentation de la qualité de la vie en commun.

Une politique culturelle en tant que domaine qui essaye de diriger ces effets aura donc toujours une pertinence. Quelques remarques à propos de trois acteurs de politique culturelle.

L'Etat. Les exécutifs ont déséquilibré le poids des institutions, égal dans une stricte séparation des pouvoirs, à leur avantage. Des domaines étrangers à la culture ont gagné de fortes compétences en politique culturelle. Des «global players» supra-étatiques jouent des rôles décisifs, comme, en Allemagne, l'Union européenne, l'Organisation mondiale du commerce (OMC), l'UNESCO et le Conseil de l'Europe. L'économie. Le droit d'auteur garantit à celles et ceux qui ont des métiers artistiques de bénéficier des mérites de leur créativité. La question est de savoir comment bénéficier aussi de l'utilisation de produits culturels lorsqu'ils sont diffusés par les voies modernes. Un projet vise à percevoir une taxe sur les imprimantes, comme sur les photocopieuses. Pour la politique culturelle, cela signifie que les fabricants d'appareils dans le domaine des médias digitaux sont devenus de nouveaux acteurs de politique culturelle.

Société civile: Les organisations et les associations de la société civile sont aujourd'hui considérées comme des vecteurs d'espoir de la démocratie. Sans elles, l'agenda politique ne parlerait jamais de pauvreté, de violence ou de sauvegarde de la nature. Cette montée en signification est confirmée par l'instrument, récent, de politique internationale qu'est la convention sur la diversité culturelle de l'UNESCO. Ce texte a donné aux cultures minoritaires un soutien considérable.

Celles et ceux qui veulent savoir à quoi ressemblera la politique culturelle en Suisse en 2028 devraient se pencher sur les pôles d'intérêt des jeunes d'aujourd'hui. La politique culturelle du futur sera encore plus vivante, car le nombre de ses acteurs ne cesse d'augmenter. Elle sera aussi plus pour une raison que personne ne donne ouvertement, mais dont tous sont convaincus: en fin de compte, la politique culturelle est une politique de contrôle.

L'excentrique est l'ennemi de l'excellence Forum Culture et économie, 6-7 mars 2008.

Thomas Steinfeld

Résumé

Il y a quelques jours, j'ai rendu visite à l'écrivain américain Nicholson Baker, qui s'était fait connaître dans les années 80 pour son pamphlet, «Double Fold», où il réclamait une conservation et un archivage corrects des journaux par les bibliothèques américaines, pamphlet qui lui avait valu le «National Book Award». Mais cette distinction n'est dotée d'aucun financement et elle n'a aucune influence sur d'éventuels succès. Si Nicholson était de langue maternelle allemande, il serait depuis longtemps membre de plusieurs académies et il aurait parcouru le monde aux frais du Goethe Institut. Au lieu de ça, il a utilisé sa rente vieillesse pour sauver de la déchiqueteuse de vieux journaux américains, les objets de son attention dans «Double Fold».

Que la culture et l'art soient soutenues dans nos contrées comme ils ne l'ont jamais été, est agréable, bon et généreux. Mais il y a quelque chose de problématique dans cette apparente générosité.

L'histoire des arts est, au 20e siècle, intimement liée à la défense et à l'acquisition des idéaux de liberté d'expression et d'opinion. De fait, la liberté, à qui l'art d'aujourd'hui continue à rendre hommage, ne plus plus guère être destituée, depuis longtemps. Des formules toutes faites de ruptures avec des habitudes de perception et de dénonciations des conventions établies sont au moins aussi conventionnelles que les formes auxquelles elles s'opposent. Depuis longtemps, la subversion est une forme de domination. L'avant-garde est devenue une habitude, elle produit et encense tout ce qui est excentrique. Mais qu'est-ce que l'excentrique sinon une avant-garde de salon?

Y a-t-il quelqu'un dans la salle pour contredire? Vraisemblablement pas, car il faudrait pour cela des instances capables de regarder l'agitation extérieure et disposant en même temps d'une intime connaissance de l'activité artistique. Mais, dans les Etats occidentaux modernes, il n'y a personne à cette place-là. Car l'encouragement à la culture n'est qu'une attitude formelle. On encourage tous les artistes et toutes les œuvres comme s'ils étaient tous des amis et des compagnons. Tous ont le même droit d'exister. L'arrosoir est le seul instrument que le système trouve approprié.

Mais cette dilution fait naître un problème. Qu'est-ce qui est digne d'encouragement? Quand, comment et pourquoi quelque chose d'esthétiquement exceptionnel naît-il? Les instances publiques qui soutiennent les artistes, ne disposent pas des jugements qui les aideraient. Du coup, en fin de compte, seul le prix, une bourse, un programme d'encouragement, des critères formels par conséquent, font la différence entre l'artiste et l'amateur. L'artiste dépend davantage aujourd'hui des instances culturelles que ça n'a jamais été le cas entre l'artiste de cour et son mécène.

Le problème de la promotion artistique réside dans la juxtaposition étroite de la dépendance et du culte de la liberté, sans que ces fondements soient l'objet d'une réflexion approfondie. Une promotion artistique étatique, à condition qu'elle soit au clair sur ses propres conditions d'existence et ses possibilités, serait pourtant la mieux à même de discuter les différences substantielles qui existent entre l'encouragement d'une majorité médiocre d'œuvres excentriques et celui d'une minorité d'œuvres capitales. Alors, et alors seulement, des jugements esthétiques rivaux pourraient se faire jour. Mais pour cela il faut des intendants qui fixent, pour un temps défini et sans craindre de prendre des risques pour eux-mêmes, ce qu'une institution de droit public ne peut pas définir. Nous avons besoin de promoteurs de l'art qui participent à la culture, des personnes qui peuvent opposer une forte présence aux artistes, des gens qui ne sont pas seulement là pour financer la culture, ce qui serait mettre sous une lumière dépréciative les œuvres de commande, mais qui entretiennent un rapport cultivé avec eux-mêmes en tant que mécènes et donc, in fine, aussi avec l'art.

Jeux vidéo, online, informatiques: le dixième art?

Claus Pias

Résumé

En général, je ne suis pas invité à parler de culture. Non, si je suis convié, c'est pour parler de la critique des jeux sur ordinateur. Or se contenter à chaque fois des plus récentes études sur le déclin, l'abâtissement et la disponibilité à la violence soi-disant liée à ces jeux est fastidieux et ennuyeux. Ces théories considèrent les jeux sur ordinateurs comme des déclencheurs de réflexes au lieu de les voir comme des artefacts technico-culturels dans un contexte complexe. Je présente mes thèses et mes réflexions en trois mots-clés, la culture, le «canon» et la recherche.

Culture

Les théories de la culture étaient encore moins préparées aux jeux sur ordinateur que les théories de la littérature ne l'étaient à l'arrivée du cinéma. Plusieurs constantes marque la naissance des théories culturelles du jeu: premièrement, elles ne s'intéressent qu'à peine, voire pas du tout, aux jeux matériels. Deuxièmement, ce sont des théories sociales, donc, en tant que telles, elles doivent se baser sur l'exclusion de jeux non compatibles avec les règles sociales. Troisièmement, la plupart des théories culturelles naissent dans les périodes de rupture (Révolution française, national-socialisme, les modernes de l'après-guerre).

Le moment décisif, pour les jeux sur ordinateurs, est la cybernétique de l'après-guerre qui prend pour thèmes tous les types de processus de régulation (psychique, économique ou sociale). Ce faisant, ce n'est pas l'être humain qu'elle place au centre, mais, précisément, la technique qui organise ces processus de régulation. La cybernétique voulait que tous les «jeux» soient repensés en partant du fondement de leur aspect technique. Dans la cybernétique, le jeu est un processus concret, quelque chose qui n'est possible que dans l'interconnexion de personnes, de signes et de jouets. Les jeux sur ordinateurs n'ont pas seulement lieu dans les chambres des adolescents ou lors de jeux collectifs avec des ordinateurs reliés par wi-fi. ce sont aussi des stratégies de connaissances et des bases d'action pour les sciences, l'économie et la politique. Que ce soit avec des business games ou des scénarios de crise terroriste, les jeux sur ordinateur font désormais partie d'une culture de jeu plus large. Les dégrader au rang de divertissement ou de symptôme de déchéance revient à faire l'impasse leur position dans une structure plus grande, celle de la genèse naissante et entourée de prestige des sociétés informatisées.

Canon

La création d'un «canon», une «liturgie» énumérant les règles de fonctionnement, est une étape forte dans l'évolution des jeux sur ordinateurs. L'apparition de règles confère à cet important enjeu une attention publique, en l'entourant de prestige institutionnel. Et cela survient à une époque où les chips se décomposent, où les disquettes se démagnétisent et où le savoir de l'expérience disparaît. Déjà, des jeux d'ordinateurs ont accédé au rang de bien culturel à protéger. Ainsi, depuis la présentation du canon National Library of Congress en 2007, les jeux sur ordinateur ne sont plus compris comme des jouets. Désormais, jouer à l'ordinateur est considéré comme une technique culturelle moderne. Mais ce n'est pas un canon qui peut montrer que les jeux sur ordinateur sont nés grâce à la communauté des hackers et que des jeux comme Spacewar sont au début d'un programme de réforme culturelle d'envergure. Il faut une recherche historique pour mener à bien ce travail.

Recherche

La recherche sur les jeux informatiques est en plein boom. Des travaux scientifiques sont publiés, des conférences sont prononcées, des musées et des filières d'étude naissent. Nous en avons besoin. La direction que prendront ces recherches n'est pas encore prévisible. On note néanmoins plusieurs tendances. La première est de donner une autonomie aux Game Studies en tant que domaine de recherche indépendant (ou en tant que discipline) qui se définit par son objet. Une deuxième tendance va vers une consolidation et une canonisation méthodologique. La publication du Handbook of Computer Game Studies et de divers Game Readers le montrent bien. Enfin, troisième tendance, on assiste à une institutionnalisation académique des postes et des filières d'études.

Le futur est déjà là - les embûches du changement structurel.

Katja Gentinetta

Résumé

Il y a dix ans encore, le «management culturel», vu comme soumission de la culture à la logique de la gestion d'entreprise, passait pour quelque chose de «pervers». Aujourd'hui, c'est une profession bien établie, avec son association professionnelle, ses filières de formation et ses nombreuses conférences et séminaires. Tout le monde a profité de cette poussée de professionnalisation: les créateurs culturels, déchargés de tâches administratives, les institutions et entreprises, grâce à des structures et des processus efficaces et, finalement, le public, grâce à un marketing plus professionnel. Le seul problème résiduel est que les artistes se consacrent de plus en plus exclusivement à leur création et qu'ils délèguent le contact avec leur public aux managers culturels. Serait-ce une raison du succès des «médiateurs culturels»? En tant que – pour ainsi dire – troisième côté du triangle, ces médiateurs veillent à ce que ce qui est produit et mis sur le marché soit au moins regardé et compris.

Mettre en œuvre le changement de générations dit «KM 2.0» et maîtriser l'évolution structurelle qui va de pair implique donc de s'adresser en premier lieu et de manière plus intense au futur public. Or celui-ci est toujours plus vieux et plus divers, comme le montrent les grandes tendances sociales. La proportion des plus de 65 ans va passer de quelque 16% aujourd'hui à 28% en 2050. Dans le même temps, le nombre d'actifs va diminuer. Autre évolution dont il faut tenir compte: depuis le milieu du siècle dernier, la Suisse connaît une immigration constante. Depuis quelque temps, elle provient d'Etats voisins et amène en Suisse des gens dotés d'une solide formation professionnelle. Il s'agit donc de préparer des offres culturelles pour un public plus âgé et plus exigeant sur le plan international.

Nous constatons aussi que, pour donner sens à sa vie, le domaine de la santé est en passe de concurrencer la religion et la culture, voir de les supplanter. De plus, la culture, avec sa revendication formatrice, n'est, depuis longtemps, plus seule sur ce terrain. Il est donc temps de rechercher de nouveaux marchés. Les «prestations d'aide achetées» ont un grand avenir devant elles: computing, caring, catering, consulting et coaching sont des services à grand potentiel de croissance. On peut se demander si, outre son personal trainer, son personal coach, son thérapeute, styliste et nutritionniste personnel, nous n'aurons pas bientôt besoin de notre personal artist, dont les prestations, incluant bien sûr les nécessaires briefings, seront de nous envoyer aux plus importantes premières, aux incontournables vernissages et aux festivals à ne pas manquer...

Que ceux qui trouvent cela à nouveau trop «pervers» n'oublient pas que le management culturel ne doit en aucun cas refuser de s'adapter au changement structurel et qu'il ne peut pas compter sur le seul soutien de l'Etat. Les institutions culturelles dont l'existence est garantie perdent leur lien avec le public, créent à côté de celui-ci ou se contentent même de se réaliser elles-mêmes. La culture tire la justification de son existence du public qui la reçoit. Seul l'artiste qui veut parler à un public a le droit de se nommer artiste ou acteur (manager) culturel.

Katja Gentinetta, Dr. phil., a étudié les lettres allemandes, l'histoire et la philosophie à Zurich et à Paris. Elle était une des premières managers culturelles de Suisse. Elle est aujourd'hui directrice adjointe du «think tank» Avenir Suisse. Le texte est un résumé de l'exposé qu'elle a tenu lors du séminaire «Management culturel 2.0 – de l'«Arts administration» au management de contextes culturels» organisé par l'association professionnelle des managers culturels en avril 2008 à Zurich.

Mit Staatskultur ist Staat zu machen

Josiane Aubert

Abstract

Gemeinden, Städte und Kantone: Sie sind es, die unser Kulturerbe bewahren, Künstler fördern und Institutionen unterstützen, die einer Stadt Ausstrahlung verleiht. Kurz: die öffentliche Hand eröffnet weiten Kreisen der Bevölkerung Kultur in verschiedenen Formen. Parallel dazu organisieren passionierte Mäzene kulturelle Anlässe und Stiftungen legen reichhaltige Sammlungen an. Die Wirtschaftswelt ergreift von der Kunst Besitz – sei es aus Leidenschaft oder zur Imagepflege. Es gibt zwar private Förderer, die der Öffentlichkeit Werke von grosser Bedeutung zugänglich machen. Doch der Privatmarkt ist nicht vor Praktiken gefeit, die mit Kunstleidenschaft wenig zu tun haben. So werden Kunstwerke unter Ausschluss der Öffentlichkeit als Spekulationsobjekte gehandelt. Liegt die Kunst alleinig in der Verantwortung Privater, gerät die Schaffensfreiheit in Gefahr, denn es gilt, «Wer zahlt, befiehlt»... Die öffentliche Hand hingegen ist dazu da, der Kunst die Freiheit zu garantieren. Die Schweiz ist von diesem Dilemma nicht ausgenommen. Die Diskussion um das neue Kulturförderungsgesetz wäre eine ideale Gelegenheit, über die Rolle des Staates in der Kultur und die Kultur in der Rolle der Gesellschaft zu diskutieren – wenn der Gesetzesentwurf nicht so wenig ehrgeizig wäre.

Die Kulturpolitik der Schweiz ist so komplex wie ihr Föderalismus. Dieser Komplexität trägt der Artikel 69 der Bundesverfassung Rechnung. Demzufolge fördern die Kantone die Kultur ihrer Regionen in Zusammenarbeit mit den Städten nach dem eigenen Kulturverständnis. Der Bund hat lediglich zu ergänzen. Bis heute tragen die Städte und Gemeinden 875 Millionen Franken zur Kulturförderung bei, die Kantone stellen 825 Millionen bereit. Der Bund beteiligt sich nur gerade mit 200 Millionen am öffentlichen Kulturleben. In der Sprache der Gesetzgeber heisst dieser Verteilmechanismus „Aktive Subsidiarität“. Der Ausdruck nichts als eine Leerformel, die dazu dient, finanzielle Belastungen in einem Dominospiel von oben nach unten zu verschieben bis das Wichtigste vergessen geht: der Dienst an der Bevölkerung. Eine aktive, vorausschauende Politik des Bundes ist unter den jetzigen Bedingungen nicht möglich. Dabei könnte – oder müsste das Bundesamt für Kultur neue Impulse geben.

Kunst bildet Brücken zwischen den Sprachregionen und ihren jeweiligen Kulturen. Diesen Auftrag muss der Bund ernst nehmen, bevor wie in Belgien unüberwindliche Gräben entstehen. Der Respekt vor den Institutionen und die Suche nach Kompromissen stellen eine einzigartige Form der Kultur in allen Sprachregionen unserer direkten Demokratie dar. Doch dieser Reichtum ist nicht in Stein gemeisselt. Es gilt, ihn zu unterhalten, zu bewahren und zu entwickeln. Damit soll aber nicht einer Rückkehr zu den Wurzeln einer „Volkskultur“ das Wort geredet werden, die allzu häufig zu ideologischen Zwecken instrumentalisiert wird. In der Romandie oder im Tessin versteht man unter „Culture Populaire“ alle kulturellen Aktivitäten von Amateuren: Chorsingen, Blasmusik, Tanz, Theater, Fotografie und Malerei.

Die Aufgabe des Bundes liegt darin, junge, vielversprechende Talente fördern und gleichzeitig auch den Nachwuchs an kulturinteressiertem Publikum zu sichern. Darauf möchte ich den Bund hinarbeiten sehen. Ob die Parlamentarier aus dem wenig visionären Gesetzesentwurf eine echte Kulturpolitik für die Schweiz von Morgen formen, werden wir sehen. Die Kulturpolitik ist ein Teil der Gesellschaftspolitik – dieser Verantwortung sollte der Bund mit einem Kulturprozent übernehmen.

