

Kulturpolitik in der Demokratie

MONIKA MOKRE

Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte,
Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Abstract

Der Beitrag fragt, wie sich staatliche Kulturpolitik aus demokratiepolitischer Sicht legitimieren lässt. Diese Frage wird grundsätzlich anhand der bekannten Lincoln-Formel *Regierung des Volkes, für das Volk und durch das Volk* bearbeitet. Demokratische Gleichfreiheit ist nur auf der Grundlage von Solidarität der Bürger/-innen untereinander und mit dem Staat umsetzbar; Kunst und Kultur können zur Schaffung einer solchen Solidarität beitragen, etwa durch die Konstruktion einer nationalen Kultur. In zeitgenössischen Migrationsgesellschaften ist diese spezifische Leistung von Kunst und Kultur allerdings kritisch zu hinterfragen und neu zu definieren. Auch wird Kunst und Kultur eine Bildungsfunktion zugeschrieben, die auch im politischen Bereich wirksam werden kann und damit „Regierung durch das Volk“ ermöglicht. Schließlich schaffen Kunst und Kultur Räume, in denen unterschiedliche Konzipierungen des Gemeinwohls aufeinandertreffen können, also Vorstellungen dessen, was „Regierung für das Volk“ bedeutet.

Der zweite Teil des Artikels analysiert unterschiedliche Formen der Finanzierung von Kunst und Kultur aus demokratiepolitischer Sicht – Finanzierung durch die öffentliche Hand, Mäzenatentum und Sponsoring, Crowdfunding, Kultur- und Kreativwirtschaft – und konfrontiert auf diese Weise die demokratietheoretischen Überlegungen des ersten Teils mit kulturpolitischer Praxis.

Keywords

Kulturpolitik – Recht – Staat – Zivilgesellschaft – Kulturfinanzierung
cultural politics – law – state – civil society – cultural financing

Corresponding author

Monika Mokre, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Postgasse 7/4, A-1010 Wien.

Email: monika.mokre@oeaw.ac.at

– *Research Article* –

In Fachdiskussionen insbesondere im deutschsprachigen Raum ist es heutzutage durchaus üblich, nach mehr oder anderer Kulturpolitik zu rufen. Der (finanzielle) Rückzug des Staates aus dem Kulturbereich wird beklagt, eine Kulturproduktion ohne öffentliche Unterstützung als unmöglich oder nicht wünschenswert bezeichnet. Selten wird dabei auf demokratiepolitische Argumente zurückgegriffen. In vielen Fällen wird auf differenzierte Begründungen überhaupt verzichtet, da die Bedeutung

von Kunst und Kultur als ebenso unumstritten gilt wie die Notwendigkeit staatlichen Engagements. Wenn Gründe für kulturpolitische Eingriffe genannt werden, so beziehen sie sich zumeist auf das kulturelle Erbe (oder eventuell zeitgenössische Kulturproduktion als die Voraussetzung für das kulturelle Erbe von morgen) oder auf kulturelle Identität. Diese Argumente haben allerdings durchaus einen Zusammenhang mit demokratiepolitischen Fragen – auch wenn dieser Zusammenhang nicht eindeutig ist.

1. Regierung des Volkes, für das Volk und durch das Volk

Nach der bekannten Formel von Abraham Lincoln bedeutet Demokratie Regierung des Volkes, für das Volk und durch das Volk. Aus dieser Definition lässt sich die Bedeutung von Kultur und kultureller Produktion für die Demokratie ableiten.

1.1 Was ist das Volk?

Hier ist in einem ersten Schritt die Frage von Bedeutung, was eigentlich das Volk ist. Postoperaistische Theoretiker (HARDT/NEGRI 2004) beziehen sich in ihrer Ablehnung der Idee eines quasi natürlich gegebenen Volkes auf Spinoza, der den Begriff der Multitude einführte (HARDT/NEGRI 2004: 214), bestreiten im Unterschied zu diesem aber die Existenz eines Volkes, also einer relativ geschlossenen Gemeinschaft und verwenden den Begriff der Multitude als Beschreibungsform gegenwärtiger Gesellschaften.

Auf der Grundlage eines solchen Verständnisses lässt sich allerdings das System der repräsentativen Demokratie nicht legitimieren, das auf der Idee einer angemessenen Vertretung einer – oder in seltenen Fällen mehrerer – relativ homogener gesellschaftlicher Gruppen beruht. Es ist daher folgerichtig, dass Hardt/Negri (2004) die repräsentative Demokratie ablehnen. Denn die repräsentative Demokratie kann auf das Konzept des Volkes, einer Form der Gemeinschaft, nicht verzichten. Die demokratischen Werte der Freiheit und Gleichheit sind ohne Brüderlichkeit (bzw. Solidarität) nicht durchsetzbar, da die Gleichfreiheit (BALIBAR 2012) der anderen nur aufgrund der Annahme eines einigenden Bandes akzeptiert wird. Dieses einigende Band kann unterschiedlich stark ausgeprägt sein – so verlangt ein stark sozialstaatlich ausgerich-

tetes System, wie etwa in Deutschland oder Österreich, mehr gesellschaftliche Kohäsion als eine Demokratie, die in erster Linie auf der Verantwortung des/der Einzelnen oder substaatlicher Gemeinschaften beruht, wie in den USA. Aber selbst in den seltenen Fällen, in denen ein Staat aus mehreren, nebeneinander lebenden (Volks-)Gruppen besteht, wie etwa in Belgien, ist ein Mindestmaß an Solidarität zwischen diesen Gruppen nötig, damit der Staat nicht auseinanderfällt.

Solidarität ist eine Voraussetzung von Demokratie, die Demokratie selbst nicht schaffen kann (BÖCKENFÖRDE 1976: 60). In Nationalstaaten wird gemeinhin davon ausgegangen, dass Solidarität durch die nationale Kultur gebildet wird. Dabei ist mindestens in wissenschaftlichen Kreisen mittlerweile weitgehend unbestritten, dass sich Nationalstaaten nicht quasi naturwüchsig aufgrund einer vorher vorhandenen gemeinsamen nationalen Kultur gebildet haben, sondern die (in erster Linie ökonomische) Notwendigkeit von Flächenstaaten zur Erfindung, Imagination oder Konstruktion nationaler Einheit und nationaler Kultur führten (GELLNER 1983; ANDERSON 1991). Die Berufung auf ein kulturelles Erbe und eine gemeinsame kulturelle Identität durch Kulturproduktion sind also zentrale Komponenten der Konstruktion der Nation, auf der nationalstaatliche Demokratie beruht. Dies hat bereits Friedrich Schiller mit großer Emphase in Bezug auf das Theater propagiert:

Unmöglich kann ich hier den großen Einfluß übergehen, den eine gute stehende Bühne auf den Geist der Nation haben würde. Nationalgeist eines Volks nenne ich die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung seiner Meinungen und Neigungen bei Gegenständen, worüber eine andere Nation anders meint und empfindet. Nur der Schaubühne ist es möglich, diese Uebereinstimmung in einem hohen Grad zu bewirken, weil sie das ganze Gebiet des menschlichen Wissens durchwandert, alle Situationen des Lebens erschöpft und in alle Winkel des Herzens hinunter leuchtet; weil sie alle Stände und Klassen in sich vereinigt und den gebahntesten Weg zum Verstand und zum Herzen hat. (SCHILLER 1838: 79)

Wenn wir allerdings davon ausgehen, dass die Nation ebenso wie die nationale Kultur eine Konstruktion ist, dann folgt daraus, dass nationale Demokratie nicht die einzig denkbare Form der Demokratie ist. Gerade in zeitgenössischen Migrationsgesellschaften werden die Defizite dieses Demokratieverständnisses immer deutlicher. Denn Staaten, in denen mehr und mehr Menschen von politischen Rechten ausgeschlossen sind, sind zumindest problematische Demokratien. Eine solche Perspektive stellt die positive Bedeutung von Kulturproduktion und der Bewahrung des kulturellen Erbes für die Demokratie infrage; andererseits trägt aber ein Teil der zeitgenössischen Kulturproduktion zur Kritik der Abschlussmechanismen nationalstaatlicher Demokratie bei. In den letzten

Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts wurde in diesem Kontext das Konzept des Multikulturalismus stark gemacht und zugleich auch heftig kritisiert. Diese Kritik beruhte einerseits auf der Ablehnung der Mischung von Kulturen (HUNTINGTON 2002; in jüngster Zeit SARRAZIN 2010); von anderer Seite wurde hingegen festgehalten, dass Unterschiede zwischen Kulturen im Konzept des Multikulturalismus zwar positiv gedeutet, zugleich aber verstärkt werden: Individuen und Gruppen werden auf ihre Ethnizität und angeblichen kulturellen Wurzeln reduziert.

Das Multikulturalitätsprinzip [...] ist zwar gegenüber konservativen Forderungen nach gesellschaftlicher Homogenität progressiv, in seinem Kulturverständnis aber bleibt es traditionell und droht, regressiven Tendenzen Vorschub zu leisten. (WELSCH 1998: 48)

In jüngerer Zeit wurde dieser Begriff vom Konzept der Interkulturalität abgelöst, das sich um größere Durchlässigkeit kultureller Grenzen bemüht:

Eine interkulturelle Öffnung ist ein durchaus schmerzhafter, aber auch höchst kreativer Prozess, in dem sich die Institutionen im Sinne eines Mainstreaming befragen müssen, inwiefern sie die Vielfalt in der Gesellschaft, also die unterschiedlichen Hintergründe, Voraussetzungen, Herangehensweisen etc., im normalen Ablauf berücksichtigen. (TERKESSIDIS 2011)

Auch hier wird indes davon ausgegangen, dass (1) Unterschiede zwischen Kulturen klar erkennbar und definierbar sind und dass (2) diese Unterschiede von zentraler gesellschaftlicher Bedeutung sind. Andere gesellschaftliche Differenzen, bzw. Ungleichheiten, insbesondere in Hinblick auf sozioökonomische Situation und Karrierechancen, werden ausgeblendet oder als Konsequenz kultureller Unterschiede verstanden (MOKRE 2011). Es stellt sich hier also die grundlegende Frage, wie weit der Begriff der Kultur überhaupt noch taugt, Solidarität herzustellen und damit Demokratie zu ermöglichen. In diesem Sinne schlägt Jürgen Habermas (1991) vor, die Berufung auf gemeinsame kulturelle Wurzeln durch eine gemeinsame Zukunftsorientierung zu ersetzen, die als „Verfassungspatriotismus“ auf die geteilte Anerkennung einer Rechtsordnung beruht. Diese Vorstellung des voluntaristischen Bekenntnisses zu einem Staat aufgrund seiner Rechtsordnung wurde allerdings von verschiedenen Seiten als unrealistisch kritisiert, etwa mit diesem Argument:

If my loyalty to my country is grounded in its constitution, which guarantees me fundamental rights, why should I not be loyal to another democratic state whose constitution is as good or even better in that respect? (BAUBÖCK 2000: 5)

Einen interessanteren und vielleicht auch realistischeren Zugang zu einer adäquaten Entwicklung zeitgenössischer Demokratien stellt das Konzept der Transkulturalität von Wolfgang Welsch (1998) dar, das die Bedeutung kultureller Differenzen nicht leugnet, wohl aber die Möglichkeit der Zuschreibung solcher Differenzen zu abgegrenzten Gruppen. Welsch spricht sich gegen ein traditionelles Kulturkonzept aus und entwirft ein Konzept der Transkulturalität, das ein Bild von der Verflochtenheit, Durchmischung und Gemeinsamkeit der Kulturen in modernen, hochgradig differenzierten Gesellschaften zeigt. Seine grundlegende Annahme ist, dass „kulturelle Differenzen nicht nur zwischen Gesellschaften, sondern gleichermaßen und zunehmend innerhalb Gesellschaften bestehen“ (zit. n. IKUD o. J.). Damit zeigt sich Transkulturalität als ein gesellschaftliches Phänomen, das sich vor allem in den Wahrnehmungen, Denkmustern und im Handeln von Individuen zeigt, da einheitliche Lebensformen nicht mehr existieren (IKUD o. J.).

Aus diesem Konzept lässt sich auch für die Entwicklung zeitgenössischer Demokratien eine konstruktive Rolle der Kulturproduktion wie auch einer kritischen Bearbeitung von Verständnissen des kulturellen Erbes ableiten.

1.2 Regierung durch das Volk

Demokratie bedeutet des Weiteren, dass das Volk sich selbst regiert. Diese ideale und idealistische Vorstellung von Demokratie ist in der Praxis zweifelhaft und auch theoretisch stark umstritten. Schumpeter (1942/1950) etwa vertritt das Modell der Elitendemokratie, in dem das Volk periodisch seine Vertreter wählt, sich aber zwischen den Wahlen möglichst von Politik fernhält.

So fällt der typische Bürger auf eine tiefere Stufe der gedanklichen Leistung, sobald er das politische Gebiet betritt. Er argumentiert und analysiert auf eine Art und Weise, die er innerhalb der Sphäre seiner wirklichen Interessen bereitwillig als infantil anerkennen würde. Er wird wieder zum Primitiven. (SCHUMPETER 1942/1950: 416)

Anspruchsvollere Vorstellungen von Demokratie, wie etwa das Modell der Polyarchie von Robert Dahl (1989) sehen hingegen eine weitgehende Selbstregierung mindestens als Fernziel der Demokratie an. Um dieses Ziel erreichen zu können, bedarf es der Bildung des Volkes – und auch hier wird Kultur häufig als wichtige Komponente genannt – etwa wiederum bei Friedrich Schiller:

Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gerichte sich endigt. Wenn die Gerechtigkeit für Gold verblindet und im Solde der Laster schwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht spotten und Menschenfurcht den Arm der Obrigkeit bindet, übernimmt die Schaubühne Schwert und Wage und reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl. [...] So groß und vielfach ist das Verdienst der bessern Bühne um die sittliche Bildung; kein geringeres gebührt ihr um die ganze Aufklärung des Verstandes. Eben hier in dieser höhern Sphäre weiß der große Kopf, der feurige Patriot sie erst ganz zu gebrauchen. (SCHILLER 1838: 71)

Mit seinen Überlegungen zu Ästhetik und Kunst reagiert Schiller kritisch auf Immanuel Kants Konzept des „interesselosen Wohlgefallens“ an Schönheit (und damit auch an der Kunst), das die Grundlage der Entwicklung von Gemeinsinn (*sensus communis*) bildet. Während Kant diese Form der positiven Zuwendung streng von der moralischen (und damit eben nicht interesselosen) Beurteilung des Guten trennt, sieht Schiller hier einen engen Zusammenhang (HÖFFE 2008: 12). Im 20. Jahrhundert entwickelte Adorno (1997) ein Verständnis autonomer Kunst, in dem – ähnlich wie bei Kant – ihr emanzipatorischer Charakter der Zweckfreiheit geschuldet ist. Weder die Kulturindustrie, die sich als Befriedigung einer (laut Adorno) von ihr selbst geschaffenen Nachfrage versteht, noch auch die ‚engagierte‘ Kunst werden diesem Anspruch gerecht. Diese und andere Konzepte von Kunst als Form der Bildung und Entwicklung von Gesellschaften wirken bis heute in Argumentationen für (eine bestimmte Form der) Kulturpolitik nach, ohne dass diese Bezüge üblicherweise ausgewiesen werden. Besonders deutlich wurde dies im Konzept der ‚Kultur für alle‘ der 1970er-Jahre, das sich die Aufgabe stellte, bildungsferne Schichten an die Hochkultur heranzuführen (etwa durch reduzierte Eintrittspreise und Theatertourneen in kleinere Städte), um ihnen Bildung und soziale Integration zu vermitteln. Dieses Konzept wird heutzutage mehrheitlich als gescheitert angesehen und teilweise auch als Beginn einer bedauerlichen Fehlentwicklung der un-kritischen Kunst- und Kulturfinanzierung verstanden:

Der Glaube an die Gestaltungskraft der Kultur, an ihr Zusammenhalt und Frieden stiftendes Wesen ist inzwischen erlahmt. Die 68er wollten den Umgang mit Kunst von der Straße her ändern. Doch Kunst war, ist und bleibt ein Medium der sozialen Differenzierung, der Abgrenzung und Ausgrenzung. (HASELBACH et al. 2012: 26)

Die (von den Autoren selbst so bezeichnete) Polemik eines prognostizierten Kulturinfarkts bezieht sich in dieser Passage auf Pierre Bourdieu (1982). Sein Konzept des kulturellen Kapitals weist darauf hin, dass Kenntnis von und Verständnis für Kultur einen Distinktionsmechanismus darstellen, der die ungleiche Verteilung finanziellen Kapitals

verstärkt. Die Reduktion von Eintrittspreisen und Anfahrtswegen verändert diese Situation unwesentlich, da Interesse und Freude an Hochkultur in erster Linie durch Erziehung erzeugt werden. Auch aus der Kulturökonomie ist bekannt, dass die Nachfrage nach Hochkultur nur in einem geringen Maß vom Preis beeinflusst wird (HEILBRUN/GRAY 1993: 77-97).

1.3 Regierung für das Volk

Schließlich ist zu fragen, wie demokratisch ‚für‘ das Volk, also im Sinne des Gemeinwohls, regiert werden kann. Unterschiedliche kulturpolitische Aktivitäten beruhen – explizit oder (zumeist) implizit – auf unterschiedlichen Vorstellungen des Gemeinwohls.

So wird öffentliche Kulturfinanzierung immer noch weitgehend von dem Gedanken getragen, dass ein möglichst breites Kulturangebot dem Gemeinwohl zuträglich und daher Aufgabe der öffentlichen Hand ist. Doch wenn ein Großteil der öffentlichen Mittel in die Hochkultur fließt, dann kann dies demokratiepolitisch durchaus problematisch erscheinen – denn es handelt sich hier eindeutig um eine Umverteilung von Steuergeldern von einkommensschwächeren Nicht-Besucher/-innen dieser Institutionen zur oberen Mittelschicht und dem Bildungsbürgertum. Interessanterweise wird diese statistisch nachweisbare Form der Umverteilung kaum je diskutiert, die dem sozialstaatlichen Prinzip der Unterstützung der Ärmern durch die Reichen widerspricht.

Der Ausschluss von Minderheiten- und Migrationskulturen hingegen wird zumindest in einer kritischen Teilöffentlichkeit in stärkerem Ausmaß und zunehmend mehr thematisiert und als Reaktion auf diese Kritik werden spezielle Programme für diese Bevölkerungsgruppen entwickelt. Allerdings stellt sich hier die Frage, ob nicht neue Ausschlüsse und identitäre Festschreibungen produziert werden, wenn Minderheitenkulturen nicht als Teil der nationalen Kultur (wie auch des nationalen kulturellen Erbes) anerkannt, sondern gesondert betrachtet und gefördert werden.

2. Undemokratische Kulturpolitik

Es sollte auch erwähnt werden, dass kulturpolitische Aktivitäten durchaus demokratiefeindliche Absichten und Konsequenzen haben können. Aus diesem Grund wurde etwa das Konzept ‚staatliche Kulturpolitik‘ im

Vereinigten Königreich nach dem Zweiten Weltkrieg völlig abgelehnt, da es mit der Zensur- und Propagandapolitik des Nationalsozialismus gleichgesetzt wurde. Zensur wird in Demokratien weitgehend zurückgewiesen – auch wenn sich durchaus zeitgenössische Formen von Zensur nachweisen lassen. Internationale Bekanntheit errang z. B. der Versuch des New Yorker Bürgermeisters Rudolph Giuliani, dem Brooklyn Museum aufgrund einer von ihm (und weiten Teilen der Bevölkerung) abgelehnten Ausstellung die Finanzierung zu streichen: Im Jahr 2000 zeigte das Brooklyn Museum eine Ausstellung der Bilder des Sammlers Charles Saatchi, die unter anderem das Bild *The Holy Virgin Mary* des afrikanischen Künstlers Chris Ofili enthielt, auf dem die Brüste der Madonna aus Elefantendung geformt waren. Das Bild wurde von verschiedenen christlichen Communities (gegen die Absicht des Künstlers) als blasphemisch verstanden (CRAMER 2012). Weniger bekannt ist ein jüngeres Beispiel aus Österreich, das zumindest den Verdacht von Zensur aufkommen lässt: Oliver Ressler entwarf im Jahr 2011 für die Stadt Innsbruck eine Plakatkampagne unter dem Titel *Wahlen sind Betrug*. Eine Förderung für diese Kampagne wurde vom Verband *TKI-Tiroler Kulturinitiativen / IG Kultur Tirol* beschlossen, die Förderzusage wurde dann aber von der Kulturabteilung der Tiroler Landesregierung rückgängig gemacht (RESSLER 2012). Auch wenn es rechtlich zulässig (und auch nötig) ist, dass Förderungen von gewählten Politikern beschlossen werden, kann die nachträgliche Einmischung in den Auswahlprozess als problematische Beschränkung der Freiheit der Kunst durch die Tiroler Landesregierung verstanden werden.

3. Demokratiepolitische Probleme der Kulturfinanzierung

3.1 Öffentliche Finanzierung

Diese plakativen Beispiele weisen auf ein grundlegendes Problem öffentlicher Kulturfinanzierung hin: Wenn Kunst- und Kulturproduktion großteils von staatlichen Geldern abhängig ist, dann ist es unvermeidlich, dass Politik Einfluss auf Kunst und Kultur nimmt und somit die Freiheit der Kunst einschränkt. Für dieses Problem werden international verschiedene Lösungen gefunden – im Vereinigten Königreich und in den Niederlanden etwa gilt das ‚arm’s length principle‘ – das Kulturbudget wird an – mehr oder weniger – unabhängige Einrichtun-

gen zur Verteilung an Institutionen und Projekte gegeben. Deutschland entschloss sich nach den Erfahrungen des Nationalsozialismus zu einer radikalen Föderalisierung kultureller Angelegenheiten, um zentralstaatlichen Einfluss zu verunmöglichen.

In Österreich hingegen verblieb die Kulturpolitik weitgehend zentralistisch und im direkten Einfluss der Politik. Zwar ist Kultur laut Verfassung Ländersache, doch die Kulturbudgets machen deutlich, dass die Realverfassung hier von der Formalverfassung stark abweicht. Um den direkten Einfluss der Politiker/-innen- und Beamten/-innenebene zu reduzieren, wurden verschiedene Formen der (Vor-)Entscheidungsfindung entwickelt und probiert – Beiräte, Fachjurys, Kurator/-innen, Intendant/-innen. Doch werden diese Modelle in erster Linie in der Projektförderung eingesetzt, in die deutlich geringere Mittel fließen als in die großen Institutionen. Andererseits ist aber auch festzuhalten, dass der politische Einfluss in Bezug auf die Finanzierung dieser Institutionen eher gering ist, da hier im Wesentlichen Budgets fortgeschrieben bzw. nur leicht erhöht oder reduziert werden.

Unabhängig von den Fördermodellen ist international eine Tendenz zu staatlichem Rückzug aus der Kulturfinanzierung zu beobachten. Diese begründet sich politisch-ideologisch aus einem allgemein zunehmenden Misstrauen gegenüber staatlichen Eingriffen in neoliberal verfassten politischen Systemen und finanziell aus schrumpfenden öffentlichen Budgets. Die hier angestellten demokratiepolitischen Überlegungen spielen in den Argumentationen kaum eine Rolle. Aus der Reduktion staatlicher Mittel ergibt sich die Notwendigkeit, andere Finanzquellen zu erschließen, die ebenfalls auf ihre demokratiepolitische Bedeutung hin zu befragen sind.

3.2 Mäzenatentum und Sponsoring

Im Unterschied zu mittel- und westeuropäischen Modellen der Kulturfinanzierung haben insbesondere in den USA privates Mäzenatentum und Sponsoring von jeher eine wichtige Rolle gespielt. Seit einigen Jahrzehnten wird nun versucht, diese Modelle aus den USA auf Europa zu übertragen. Dass dies bisher und auch in absehbarer Zukunft zu keiner grundlegenden Änderung der Finanzierungsstrukturen führt, ist wohl nur zu einem geringen Teil auf fehlende ökonomische Anreize wie insbesondere Steuervorteile zurückzuführen. Vielmehr scheint hier eine ‚Kultur der Kulturpolitik‘ eine wichtige Rolle zu spielen, die die Verant-

wortung für Kulturförderung in erster Linie bei der öffentlichen Hand verortet.

Unabhängig von der Höhe und Bedeutung dieser Einnahmen sollte aber bedacht werden, dass Sponsoring und Mäzenatentum – so sie in irgendeiner Form staatlich gefördert werden – gleichfalls eine Form staatlicher Kulturförderung darstellen, nämlich eine indirekte Finanzierung durch die Reduktion von Steuereinnahmen. Trotzdem werden auf diesem Weg selbstverständlich staatliche Budgets entlastet – zugleich verlieren aber der Staat und damit auch seine gewählten Vertreter/-innen Steuerungsmöglichkeiten bei der Kulturpolitik, wenn Finanzierungsentscheidungen von Privaten getroffen werden. Dieser Verlust kann zum Teil dadurch kompensiert werden, dass Steuererleichterungen nur bei der Finanzierung bestimmter Institutionen und Projekte gewährt werden – doch je stärker auf diese Art eingegriffen wird, desto mehr reduzieren sich Anreize für Sponsoring und Mäzenatentum und damit auch die involvierten Summen. Wenn Sponsoring und Mäzenatentum eine so prominente Rolle spielen wie in den USA, führt dies zu zusätzlichen demokratiepolitischen Problemen, da auf diese Art eine geringe Anzahl wohlhabender Bürger/-innen und/oder finanzstarker Firmen darüber entscheiden, welche Art von Kunst- und Kulturproduktion finanziert und öffentlich präsentiert wird.

When museums now organize exhibitions, their plans must generally take into account whether or not they will be attractive to the boards of Philip Morris, or Exxon, United Technologies, or Chase Manhattan. Needless to say, this affects the kinds of exhibitions undertaken and the kinds of art shown, for it is unthinkable that a corporation would be willing to fund a show that does not enhance its image, even if indirectly. (*October Magazine* 1984, zit. n. SCHILLER 1989: 94f.)

3.3 Crowdfunding

Ein neueres privates Finanzierungsinstrument ist Crowdfunding.

Als Ausprägung des Crowdsourcing verfolgt das Crowdfunding das Ziel, Vorhaben zu finanzieren, bei denen es um die Durchführung von Projekten, die Entwicklung von Produkten oder Dienstleistungen, aber auch die Gründung von Unternehmen gehen kann. Die Initiatoren setzen dabei auf das Prinzip ‚kleine Beträge von vielen Unterstützern‘ und bieten dafür entsprechende Gegenleistungen an, die neben aus dem Vorhaben heraus generierten Produkten auch ideeller oder finanzieller Natur sein können. Eine Crowdfunding-Kampagne ist nur dann erfolgreich, wenn sie ihr Finanzierungsziel erreicht (Alles-oder-Nichts-Prinzip) und wird meist auf den im Internet entstandenen Crowdfundingplattformen durchgeführt. (HENNER-FEHR 2012)

Wie Henner-Fehr weiter ausführt, ist das Prinzip des Crowdfunding nicht wirklich neu, da auch in der Vergangenheit Projekte durch Spenden finanziert wurden. Neu ist der direkte Kontakt zwischen Spender/-in und Projektbetreiber/-in, der zusätzlich zur Finanzierung auch neue Marketingmöglichkeiten und Projektverbesserungen aufgrund von Vorschlägen der Financiers ermöglicht. Demokratiepolitisch erscheint Crowdfunding grundsätzlich unbedenklich. Das Instrument beruht ausschließlich auf Privatinitiative und stellt daher keine indirekte Förderung durch Verlust an Steuereinnahmen dar. Und auch die Gefahr der Beeinflussung der kulturellen Produktion und Repräsentation durch wenige finanzstarke Personen oder Unternehmen entfällt. Trotzdem ist festzuhalten:

Wenn Kunst und Kultur von allgemeiner gesellschaftlicher Bedeutung sind, so erscheint es mindestens problematisch, wenn die Realisierung von Projekten in diesem Bereich von privaten Präferenzen abhängt – auch dann, wenn es sich nicht um die Präferenzen eines wirtschaftlich starken Akteurs, sondern vieler kleiner Akteur_innen handelt. Im ersten Fall wird diejenige Kunst finanziert, die den Vermögenden gefällt, im zweiten Fall häufig diejenige, die sich am besten vernetzen kann. (HENNER-FEHR 2012)

Daher ist eine Legitimation eines weiteren Rückzugs der öffentlichen Hand aus der Kulturfinanzierung über Crowdfunding jedenfalls abzulehnen.

Es gibt im Kunst- und Kulturbereich Vorhaben, die eine hohe Relevanz, aber keine große Öffentlichkeitswirksamkeit besitzen. Außerdem gibt es Kunstsparten, die von uns kaum oder nur selten wahrgenommen werden. In so einem Fall auf Crowdfunding zu setzen, macht vermutlich wenig Sinn. (HENNER-FEHR 2012)

Zweitens wird in manchen Modellen Crowdfunding mit öffentlicher Förderung kombiniert, etwa mithilfe von Preisen für die erfolgreichsten Modelle oder nach dem Prinzip der ‚matching funds‘, also etwa der Verdopplung der durch Crowdfunding erzielten Einnahmen aus öffentlichen Mitteln.

Aus demokratiepolitischer Sicht ist festzuhalten, dass hier Steuergelder nach den Präferenzen einiger Privatpersonen vergeben werden, die zu dieser Machtstellung in keiner Weise demokratisch legitimiert sind. Entscheidungen über öffentliche Finanzierungen werden nicht von der Allgemeinheit der Bürger_innen über die Wahl ihrer Repräsentant_innen getroffen, sondern von einer Minderheit, die sich selbst finanziell beteiligt. Mitbestimmung wird also an Mitfinanzierung gebunden. (MAYERHOFER/MOKRE 2012)

3.4 Kultur- und Kreativwirtschaft

Abschließend sollen hier noch die Kultur- und Kreativwirtschaft (KKW) erwähnt werden, die seit einigen Jahrzehnten ein Lieblingsthema von Politiker/-innen und Studienautor/-innen darstellt. Hier wird grundlegend angenommen, dass Kultur und Kreativität Leistungen erbringen, die über Märkte erfolgreich angeboten werden können. Die Aufgabe der öffentlichen Hand besteht in der Anschubfinanzierung potenziell wirtschaftlich erfolgreicher Projekte.

Hier ist nicht der Platz, über die diversen definitorischen Unschärfen in der Bestimmung der KKW wie auch ihres wirtschaftlichen Erfolgs zu sprechen (s. dazu ältere Artikel, z. B. im *Jahrbuch für Kulturmanagement* 2011). Wenn man von diesen absieht, kann die Förderung der KKW als eine von vielen Wirtschaftsförderungen verstanden werden, die in kapitalistischen Marktwirtschaften durchaus üblich sind, auch wenn sie dem Ideal des freien Marktes widersprechen.

Aus demokratiepolitischer Sicht sind hier zwei Aspekte zu bedenken. Erstens ist es für die Kunst- und Kulturproduktion gefährlich und unproduktiv, wenn sie nach denselben Parametern beurteilt wird wie (potenziell) marktfähige Waren und Dienstleistungen (die durchaus auch kulturelle, bzw. kreative Eigenschaften aufweisen können). Öffentliche Kulturfinanzierung beruht ja auf der empirischen Feststellung, dass zahlreiche Formen der Kulturproduktion und -repräsentation nicht über Märkte finanziert werden können. Da diese aber trotzdem als gesellschaftlich relevant angesehen werden, müssen sie auf anderem Wege ermöglicht werden. Sollte diese Grundannahme nicht mehr korrekt sein, so muss sie widerlegt werden – entweder empirisch in Hinblick auf die Nicht-Marktfähigkeit dieses Sektors oder normativ in Hinblick auf die gesellschaftliche Bedeutung des Sektors. Die Subsummierung von Kunst und Kulturproduktion unter dem Header der KKW stellt hingegen einen Etikettenschwindel dar, der der Kunst- und Kulturproduktion langfristig schadet.

4. Conclusio

Das politische System der Demokratie wird durch den grundlegenden Widerspruch zwischen seinem universellen Anspruch und der notwendigen Begrenztheit demokratischer Gesellschaften geprägt. Gleichfreiheit steht aus demokratischer Sicht jedem Menschen zu, doch die gegensei-

tige Anerkennung dieses Rechts wird nur durch Solidarität ermöglicht, die zu Inklusion einiger und Exklusion anderer führt. Demokratien sind somit mit den widersprüchlichen Notwendigkeiten konfrontiert, Solidarität zu schaffen und die Grenzen dieser Solidarität zugleich stets infrage zu stellen. Kunst und Kultur können zu beiden Aspekten dieses Dilemmas beitragen, durch die

- Produktion sozialen Zusammenhalts, also von gemeinsamer Identität;
- Schaffung von Vertrauen in das politische System und die Mitbürger/-innen;
- Beitrag zum Gemeinwohl, das eine Gesellschaft für sich definiert;
- Diskussion und Streit um bestehende Identitäten und ihre Ausschließungen;
- Diskussion und Streit um Definitionen des Gemeinwohls.

Des Weiteren wird Kunst und Kultur eine wesentliche Bildungsfunktion zugeschrieben, die u. a. dazu dient, die Bürger/-innen zur Selbstregierung zu befähigen. Diese demokratiepolitischen Funktionen von Kunst und Kultur legitimieren ihre öffentliche Finanzierung. Zugleich stellt aber die Abhängigkeit von der öffentlichen Hand eine ständige Gefahr für die Freiheit der Kunst dar, die ihren demokratischen Wert ausmacht. Doch auch alternative Finanzierungsformen bieten keinen Königsweg aus diesem Dilemma, werfen sie doch andere demokratiepolitische Probleme auf.

Literatur

- ADORNO, Theodor W. (1997): *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften, 7). Darmstadt: WBG.
- ANDERSON, Benedict R. (1991): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- BALIBAR, Etienne (2012): *Gleichfreiheit*. Berlin: Suhrkamp.
- BAUBÖCK, Rainer (2000): *European Integration and the Politics of Identity*. ICE Working Paper Series No. 8. Vienna: ICE. <<http://eif.univie.ac.at/downloads/workingpapers/IWE-Papers/WP8.pdf>> [20.03.2014].
- BÖCKENFÖRDE, Ernst-Wolfgang (1976): *Staat, Gesellschaft, Freiheit. Studien zur Staatstheorie und zum Verfassungsrecht*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- BOURDIEU, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- CRAMER, Peter A. (2012): Recruiting and Nominating Participants for the Brooklyn Museum Controversy: The Contributions of New York City Print Journalists. – In: Howells,

- Richard/Deciu Ritivoi, Andrea/Schachter Judith (Hgg.), *Art, Controversy, and Society*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 66-100.
- DAHL, Robert (1989): *Democracy and its Critics*. New Haven: Yale UP.
- GELLNER, Ernest (1983): *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell.
- HABERMAS, Jürgen (1991): *Staatsbürgerschaft und nationale Identität: Überlegungen zur europäischen Zukunft*. St. Gallen: Erker.
- HARDT, Michael/NEGRI, Antonio (2004): *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*. Frankfurt: Campus.
- HASELBACH, Dieter/KLEIN, Armin/KNÜSEL, Pius/OPITZ, Stephan (2012): *Der Kulturinfarkt. Von Allem zu viel und überall das Gleiche. Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention*. München: Knaus.
- HEILBRUN, James/GRAY, Charles M. (1993): *The Economics of Art and Culture. An American Perspective*. Cambridge: Cambridge UP.
- HENNER-FEHR, Christian (2012): *Crowdfunding: Fragen und Antworten*. <<http://kulturmanagement.wordpress.com/2012/07/09/crowdfunding-fragen-und-antworten/>> [20.03.2014].
- HÖFFE, Otfried (2008): Einführung in Kants Kritik der Urteilskraft. – In: Ders. (Hg.), *Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft*. Berlin: Akademie, 1-22.
- HUNTINGTON, Samuel P. (2002): *Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*. München: Goldmann.
- IKUD [Inter-Kultur und Didaktik] (o.J.): *IKUD-Seminar Transkulturalität*. <<http://www.ikud-seminare.de/transkulturalitaet.html>> [20.03.2014].
- MAYERHOFER, Elisabeth/MOKRE, Monika (2011): Crowdfunding. Oder: Über das schwierige Verhältnis zwischen Kunst und Demokratie. – In: *Kulturrisse* 2011/4, 32-34.
- MOKRE, Monika (2011): *On the Culturalization of Inequality in Capitalist Democracies*. <<http://eipep.net/policies/mokre/en>> [20.03.2014].
- RESSLER, Oliver (2012): *Tiroler Weg am Ende*. <<https://igkultur.at/organisation/laendervertretung/tiroler-weg-am-ende>> [20.03.2014].
- SARRAZIN, Thilo (2010): *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*. München: DVA.
- SCHILLER, Friedrich (1838): Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. – In: Ders., *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Bd. 10. Stuttgart, Tübingen: Cotta, 69-84.
- SCHILLER, Herbert I. (1989): *Culture Inc. The Corporate Takeover of Public Expression*. New York, Oxford: Oxford UP.
- SCHUMPETER, Joseph A. (1950 [1942]): *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie*. Tübingen: Francke.
- TERKESSIDIS, Mark (2011): *Elefant im Giraffenhaus*. <<http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/60114/kulturinstitutionen-und-interkulturalitaet?p=all>> [20.03.2014].
- WELSCH, Wolfgang (1998): Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung. – In: *Mainzer Universitätsgespräche. Interkulturalität. Grundprobleme der Kulturbegegnung*. Mainz: o. V., 46-48.