

2. Der diskursive Kontext europäischer Kulturpolitik

Eine Durchsetzung von kulturpolitischen Schwerpunktsetzungen ist zugleich ein Kampf um die Wahrnehmungsschemata von Kunst und Kultur und damit verbunden ein Kampf um die Durchsetzung der „richtigen“ Definition, was Kultur ist und welche Funktion sie innerhalb der Gesellschaft erfüllen soll. Diesen Prozess der Verhandlung bzw. den Versuch der Durchsetzung bestimmter Zustandsbeschreibungen und Zustandskonstruktionen werde ich im Folgenden auf europäischer Ebene und im Hinblick auf die Prozesse der Zustandsbeschreibungen und -durchsetzungsversuche europäischer Gesellschaftsmodelle analysieren. Dabei gehe ich davon aus, dass die beschriebenen Mechanismen nationaler Kunst- und Kulturpolitik auf die Institutionen der Europäischen Union übertragbar sind. Ich gehe weiter davon aus, dass mit einer EU-Kulturpolitik ein Kampf um die Durchsetzung von europäischen Gesellschaftsmodellen und den damit einhergehenden kulturellen Codes und Wahrnehmungsschemata existiert, dessen Grenzverläufe und Strategien sich anhand der ausgewählten Fallbeispiele und Dokumente nachzeichnen lassen. In einer Verknüpfung der Feldtheorie Bourdieus und der Diskursanalyse Foucaults möchte ich die sozialen Felder als Sagbarkeitsfelder bzw. als diskursive Formationen auffassen, deren Produktion symbolischer Wahrheit mit Hilfe einer kritischen Diskursanalyse verdeutlicht werden kann. Meine forschungsleitenden Fragen

werden dabei sein: Wie erfolgt die Konstruktion eines geographisch-kulturellen Raumes namens Europa? Welche Grenzverläufe, welche Inhalte, welche Ausschlussmechanismen und welche Formen der Subjektkonstitution gehen damit einher?

2.1 Die gesellschaftliche Funktion von Kunst und ihr Beitrag zur Formierung kollektiver Identität

Zur Gesamtheit der Künste zählt man im Allgemeinen Literatur, Musik, die bildenden Künste (Malerei, Architektur, Bildhauerei) sowie die darstellenden Künste (Theater, Tanz, Film). Diese Aufzählung sagt jedoch nicht viel darüber aus, was Kunst ist.

Soziologisch kann Kunst als ausdifferenziertes Teilsystem einer Gesellschaft beschrieben werden, das durch seine spezifische Autopoiesis gekennzeichnet ist (vertikale Differenzierung) (vgl. Luhmann 1996). Andererseits lässt sich Kunst mit Begriffen wie Macht-, Einkommens- und Statusunterschieden fassen und in die Schichtungsstruktur einer Gesellschaft einordnen (horizontale Differenzierung). In der Feldtheorie Bourdieus wird das Feld der künstlerischen Produktion als gleichzeitig horizontal und vertikal differenziertes System verstanden, das sich sowohl vertikal differenziert als auch hierarchisch gliedert (vgl. insbesondere Bourdieu 1999a).

Auf der Basis von Bourdieus kunstsoziologischen Analysen ist der Bereich der Kunstproduktion als relativ autonomes Universum zu verstehen, in dem spezifische Regeln herrschen, die jedoch nicht unabhängig von der Gesamtgesellschaft funktionieren. Konkret drückt sich die relative Autonomie des Feldes bei Bourdieu darin aus, in welchem Maße die internen Hierarchien die externen dominieren, das Feld über eigene Normen, Sanktionen und Anreize verfügt, eigene Funktionsgesetze aufstellt, eine Umwertung der Werte erfolgt und Unabhängigkeit von der Nachfrage besteht. Die soziale Praxis der Akteur/innen in den verschiedenen Feldern wird durch die Verfügungsgewalt bestimmter Kapitalsorten, also spezifischer Ressourcen und Machtpotentiale, bedingt (vgl. Bourdieu 1999a: 344ff).

Historisch hat sich das Kunstmfeld in den bürgerlichen Gesellschaften zusammen mit dem intellektuellen Feld und in Opposi-

tion zur ökonomischen, politischen und religiösen Macht herausgebildet (vgl. Bourdieu 1997b: 75ff). Beide leiten ihre spezifische Legitimation und den Anspruch auf die gesetzgebende Gewalt in kulturellen Dingen gerade aus diesem Selbstverständnis als Gegenpol zur Ökonomie, Politik und Religion. Seine relative Autonomie erhält das kulturelle Feld ab der Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem durch die Herausbildung eines Kunstmarktes, der die Künstler/innen aus der direkten persönlichen Abhängigkeit zu ihren Auftraggeber/innen befreit und sie den anonymeren und abstrakteren Marktgesetzen unterwirft. Obwohl oder gerade weil sich das Kunstmfeld in Abhängigkeit zu einem ökonomischen Markt entwickelt hat, steht es in einem ambivalenten oppositionellen Verhältnis zu diesem. Die Opposition drückt sich vor allem in dem Glauben aus, dass Künstler/innen, um wirkliche Kunst machen zu können, gerade nicht für den ökonomischen Erfolg produzieren dürfen, sondern dass der ökonomische Erfolg etwas sei, das sich nach gebührender Anerkennung Gleichrangiger zwar einstelle, jedoch nichts über die Qualität der Kunst auszusagen vermöge. Die Existenz eines Literatur- und Kunstmarkts ermöglicht zugleich eine Reihe spezifisch intellektueller Berufe und fördert damit auch die Bildung eines genuin intellektuellen Kräftefeldes, das Bourdieu als Relationssystem zwischen den Träger/innen des Systems geistiger Produktion beschreibt, und dessen Besonderheit es ist, dass seine Produkte nicht auf den ökonomischen Wert reduziert werden können, sondern einen unabhängigen ästhetischen Wert haben (vgl. Bourdieu 1997b: 82).

In dem Maße, in dem das intellektuelle Feld an Autonomie gewann, beanspruchten auch die Künstler/innen immer entschiedener Autonomie für sich und ihre Werke, ein Anspruch, der sich u.a. in einer proklamierten Gleichgültigkeit gegenüber dem Publikum manifestierte (vgl. ebenda: 80ff). Die vor allem in der Romantik aufgekommene Vorstellung der unabhängigen künstlerischen Intention findet ihre systematische Bestätigung im Prinzip des „l'art pour l'art“ und hat sich bis heute in den Vorstellungen von autonomen Genies und höheren Wahrheiten in der Kunst gehalten. Mit zunehmender Autonomie wurde die Reinheit der künstlerischen Intention als entscheidendes Kriterium der Beurteilung von Werken durchgesetzt, ein Prozess, der wiederum parallel zu der Herausbildung einer neuen Solidarität zwischen Künstler/innen, Kritiker/innen und Journalist/innen führte, deren Ge-

meinsamkeit insbesondere darin bestand, das Publikum unter keinen Umständen als legitime Instanz für die Beurteilung von Werken anzuerkennen.

2.1.1 Hoch- und Populärkultur

Charakteristisch für das künstlerische und intellektuelle Feld sind bestimmte Hierarchisierungsprozesse¹, die Bourdieu wie folgt beschreibt:

„Die Struktur des intellektuellen Kräftefelds steht in Interdependenz zu einer der fundamentalen Strukturen des kulturellen Feldes, nämlich der kulturellen Produkte, die sich nach dem jeweiligen Grad ihrer Legitimität hierarchisch staffeln. Wie sich beobachten lässt, gleichen sich in einer gegebenen Gesellschaft zu einem gegebenen Zeitpunkt keineswegs alle signifikanten kulturellen Darbietungen, Theateraufführungen und Sportveranstaltungen, Gesangsabende, Dichterlesungen, Kammermusik, Operetten und Opern an Wert und Würde und erheischen auch nicht mit gleicher Insistenz gleichen Zulauf. Die verschiedenen kulturellen Ausdruckssysteme staffeln sich, mit anderen Worten, vom Theater bis zum Fernsehen objektiv im Rahmen einer von individuellen Meinungen unabhängigen Hierarchie, die die Skala *kultureller Legitimität* mit deren einzelnen Gradstrichen festlegt.“ (Bourdieu 1997b: 104)

An der oberen Stufe stehen derzeit die etablierten Künste (Hochkultur) wie Theater, Oper, Malerei, Bildhauerei, Literatur und klassische Musik, weiter unten findet man dann Bereiche wie Innenarchitektur, Volkstanz, Kosmetik oder Küche und im mittleren Bereich die Sphären potentieller Legitimation wie Film, Photo und Jazz.

Diese Form der nach dem Legitimitätsgrad vorgenommenen Kategorisierung spiegelt sich auch in der begrifflichen Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur, zwischen Kunst- und Massenkultur oder auch Volkskultur wider.

Der Begriff Volkskultur bezieht sich dabei auf die kulturellen Produkte „gewöhnlicher“ Menschen, besonders in ihrem vorindustriellen Stadium. Diese wird dann als authentisch, kreativ, un-

1 Vgl. zur Hierarchie des Publikumsgeschmacks insbesondere Resch (1999).

abhängig und als unvermittelte Widerspiegelung der Lebenssituation des Volkes betrachtet. Hierzu zählen das volkstümliche Liedgut, Märchen und Sagen, aber auch die örtlichen Traditionen und Brauchtümer. Der Begriff der Massenkultur ist dagegen weitaus negativer besetzt. Während Volkskultur als Ausdruck einer vorindustriellen und vormodernen Zeit angesehen wird, gilt die Massenkultur als Erzeugnis der Industriegesellschaft. Darunter fallen zumeist Produkte der Massenmedien wie Soap-Operas, Kinoproduktionen für ein breites Publikum („Hollywood-Filme“) oder Schlager. Der entscheidende Unterschied zur Volkskultur liegt für Theodor W. Adorno darin, dass die Massenkultur für und nicht von den Massen gemacht wird. Statt Ausdruck einer selbst bestimmten Kreativität zu sein, ist die Massenkultur zum Konsumenten bestimmt, was das Volk zur passiven Masse werden lässt (vgl. Adorno 1967). Umberto Eco vertritt dagegen entschieden die These, dass sich hinter der Verachtung der Massenkultur häufig nichts weiter als die Verachtung verbirgt, die sich gegen die Masse richtet (vgl. Eco 1986). Von der gleichen Annahme ausgehend, wurde vor allem von den *British Cultural Studies* der Begriff der Populärkultur geprägt, der zwar weitgehend der inhaltlichen Beschreibung von Massenkultur entspricht, aber nicht deren negative Beurteilung teilt. Unter populärer Kultur werden dabei diejenigen kulturellen Produktionen verstanden, die sich bei weiten Teilen der Bevölkerung großer Beliebtheit erfreuen, wie das Fernsehprogramm, Popmusik, Soap-Operas oder Kriminalromane. Vor allem die Vertreter der *British Cultural Studies* sehen die Populärkultur gegenüber der Hochkultur als prinzipiell gleichwertig an.

Die Differenzierung zwischen Hoch- und Populärkultur wurde in den letzten Jahren zunehmend kritisiert.² So fordert u.a. Umberto Eco im Namen einer demokratischen Kultur, die Einteilung in hohe, mittlere und niedrige Kulturniveaus zu revidieren. Als Begründung führt er an, dass erstens die Niveaus nicht den Klassenschichtungen entsprächen, da verschiedene Artefakte beispielsweise gleichzeitig die Zustimmung der Arbeiter/innen und der Hochschulprofessor/innen erhielten; dass zweitens die drei Niveaus nicht für Komplexitätsgrade stünden, die mit „Wert“

2 Vgl. hierzu auch Crane (1992) und Gans (1974).

gleichzusetzen wären; drittens fielen die drei Niveaus nicht mit den Niveaus des ästhetischen Werts zusammen, da Produkte der Populärkultur beträchtliche strukturelle Originalität aufweisen könnten, über die manche Produkte der Hochkultur nicht verfügen. Schließlich würde viertens die Abwanderung von Stilelementen von einem höheren auf ein tieferes Niveau nicht unbedingt bedeuten, dass sie sich nur deshalb auf dem unteren Niveau eingebürgert hätten, weil sie leichter konsumierbar gemacht wurden. Obwohl dies tatsächlich der Fall sein könnte, gebe es mitunter auch bedeutsame Entwicklungen des kollektiven Geschmacks (vgl. Eco 1986: 52ff).

2.1.2 Kulturelles Kapital und Kunstreception

Insofern, als die Möglichkeiten der Interpretation von Kunstwerken nicht festgelegt sind und es folglich kein eindeutiges und einzig richtiges Verständnis gibt, kann man Kunstwerke als *offen* für Interpretationen bezeichnen. Die Rezipient/innen verstehen ein Werk i.d.R. entsprechend ihren Interessen und Vorkenntnissen, die jedoch nicht alle gleichermaßen als legitim anerkannt werden.

Eine legitime Aneignung von Kulturgütern setzt Anlagen und Kompetenzen voraus, die gesellschaftlich ungleich verteilt sind. Bei jedem konsumtiven Akt werden die dazu als notwendig vorausgesetzten ökonomischen und kulturellen Aneignungsinstrumente reaktiviert. Die kulturelle Kompetenz der legitimen Interpretation von Kunst beschreibt Bourdieu als durch die Bedingungen ihres Erwerbs bestimmt. Die Kompetenz des „Kenners“ geht aus einem langen vertrauten Umgang mit Kunst hervor, die dieser durch wiederholte Museumsbesuche im Kindesalter und einen selbstverständlichen wiederholten Umgang mit Kunst in der familiären Umgebung erwerben kann. Die praktische Beherrschung der legitimen Aneignungsmittel von künstlerischen Werken bedeutet, die Konstruktionsprinzipien und Regeln der Kunst inkorporiert zu haben. Diese müssen keineswegs ins Bewusstsein treten oder jemals formuliert werden, ganz im Gegenteil liegt ihre Wirkung vielmehr darin, dass der „Kenner“ die Regeln, die zum Urteil führen, nicht offen legen kann, was die scheinbare Spontaneität und Natürlichkeit des Urteils wesentlich verstärkt. Ist der Umgang mit Kunst hingegen über institutionalisiertes methodisches Lernen erfolgt, geht dem Urteil über Kunst immer ein Minimum

an Rationalität voraus und erscheint demgemäß wesentlich schwerfälliger und konstruierter (vgl. Bourdieu 1994: 120).

Die Kompetenz im Umgang mit Kunst bezeichnet Bourdieu als inkorporiertes kulturelles Kapital. Weitere Formen bilden das objektive und das institutionalisierte kulturelle Kapital. In inkorporiertem Zustand existiert das Kulturkapital in Form von Wissen und kulturellen Fähigkeiten. Es entspricht dem, was im Allgemeinen als Bildung bezeichnet wird. In dieser Form ist das kulturelle Kapital grundsätzlich körpergebunden. Es setzt einen Verinnerlichungsprozess voraus, der Zeit kostet, und damit grundsätzlich nicht delegierbar ist. Inkorporiertes Kapital wird zu einem festen Bestandteil des „Habitus“, d.h. es kann nicht kurzfristig, sondern innerhalb der Familie nur in Form der sozialen Vererbung weitergegeben werden.³ In seiner objektiven Form existiert das Kulturkapital beispielsweise in Gestalt von Büchern oder Kunstwerken; in dieser Form ist es übertragbar und relativ leicht in ökonomisches Kapital umzuwandeln. Wirklich übertragbar ist allerdings nur das juristische Eigentum. Die zur eigentlichen Aneignung nötigen kulturellen Fähigkeiten, die den Genuss eines Buches oder Gemäldes erst ermöglichen, sind als Form des inkorporierten Kulturkapitals nicht übertragbar. Den Erwerb kultureller Güter beschreibt Bourdieu als grundsätzlich stark kapitalabhängig; als Gegenstand materieller Aneignung setzen sie ökonomisches Kapital voraus, zur symbolischen Aneignung bedarf es inkorporierten Kulturkapitals. Die dritte Form, das institutionalisierte Kulturkapital, stellt eine Objektivierung des inkorporierten dar und drückt sich beispielsweise in Form von Bildungstiteln aus. Durch die Vergabe von schulischen oder universitären Titeln wird ein Unterschied zwischen dem/der legitimierten Inhaber/in bestimmter Bildungstitel und dem/der Autodidakt/in, der/die ständig unter dem Zwang steht, seine/ihre Fähigkeiten zu beweisen, geschaffen. Das institutionalisierte kulturelle Kapital stellt in Form der

3 Die Übertragung von Kulturkapital beschreibt Bourdieu als die zweifellos am besten verschleierte Form erblicher Übertragung von Kapital. Die zum Erwerb erforderliche Zeit stellt das Bindeglied zwischen ökonomischem und kulturellem Kapital dar, sowohl was den Beginn der Kapitalakkumulation als auch die Dauer der von ökonomischen Zwängen befreiten Zeit betrifft.

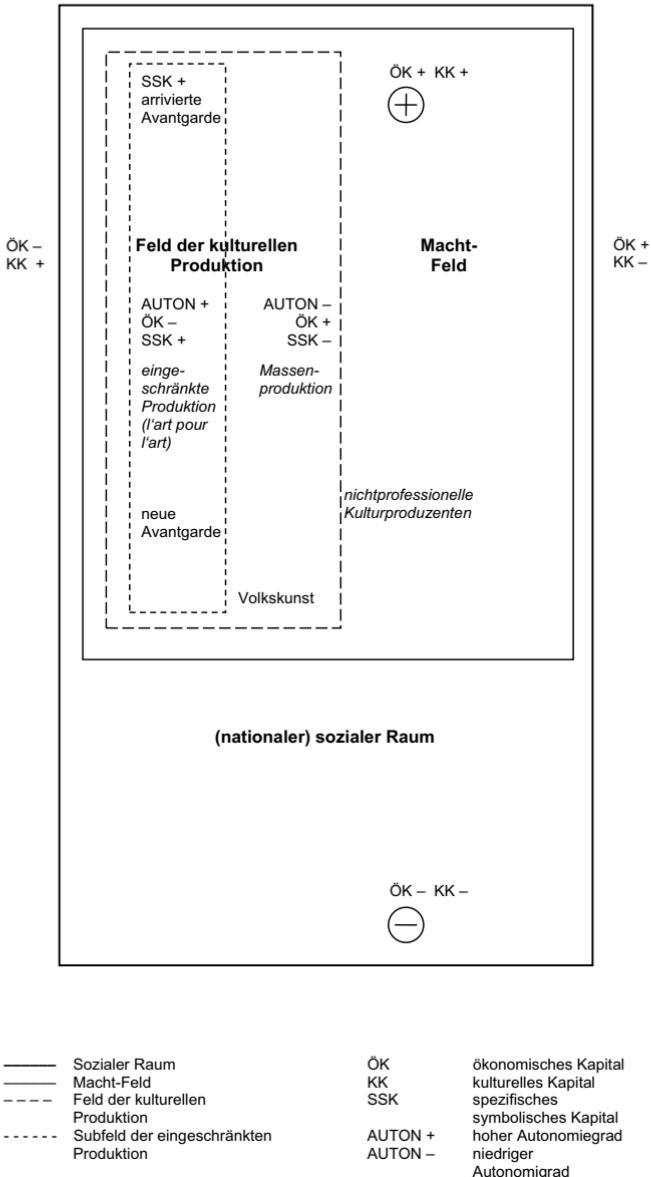
Bildungstitel auch ein Beispiel für das symbolische Kapital dar, da es die über die inkorporierten Kompetenzen hinausgehende Wirksamkeit aus der gesellschaftlichen Anerkennung bezieht (vgl. insbesondere Bourdieu 1992).

2.1.3 Im Feld der Macht – in Opposition zur Macht

Das Feld der kulturellen Produktion, zu dem u.a. das Kunstmuseum zu zählen ist, verortet Bourdieu innerhalb der herrschenden Klasse, also im Machtfeld, wo es eine dominierte Position einnimmt (vgl. Graphik 1). Die herrschende Klasse setzt sich aus zwei gegensätzlichen Fraktionen zusammen. Die Gruppe, die über das ökonomische Kapital verfügt, bildet die Fraktion der herrschenden Herrschenden. Die Fraktion der beherrschten Herrschenden, die idealtypisch von den Intellektuellen repräsentiert wird, verfügt über das Kulturkapital. Die zweite große Klasse stellt die Mittelschicht bzw. das Kleinbürgertum dar, die sich aus den Fraktionen des absteigenden, exekutiven und neuen Kleinbürgertums zusammensetzt. Die dritte Klasse stellt die Klasse der schlechthin Beherrschten bzw. die so genannte Volksklasse dar. Aufgrund der Unterschiede in den Lebensbedingungen ist die Solidarität zwischen den beherrschten Herrschenden und denen, die eine ökonomisch und kulturell beherrschte Position einnehmen, meist nur von vorübergehender Dauer (vgl. Bourdieu 1999a: 398ff).

2.1.4 Der Kampf um künstlerische Anerkennung

Im Feld der kulturellen Produktion herrschen zwei grundlegende Antagonismen (vgl. Bourdieu 1999a: 341ff). Der Antagonismus zwischen dem autonomen und dem heteronomen Pol des Feldes und jener zwischen etablierter Avantgarde und neuer Avantgarde. Am heteronomen Pol gelten die Kriterien des weltlichen Erfolges. Am autonomen Pol herrscht Interesse an der Interesselosigkeit, die sich durch den Verzicht auf weltliche Güter ausdrückt. Das Kräfteverhältnis dieser Auseinandersetzung hängt vom Grad der Autonomie ab, über die das Feld insgesamt verfügt, d.h. von dem Ausmaß, in dem das Prinzip externer Hierarchisierung dem Prinzip der internen Hierarchisierung untergeordnet ist. Der zweite für das Kunstmuseum konstitutive Antagonismus ist der Gegensatz zwischen Orthodoxie und Häresie, der sich im autonomen



Graphik 1: Das Feld der kulturellen Produktion im Feld der Macht und im sozialen Raum (vgl. Bourdieu 1999a: 203).

Pol des Kunstmärktes durch die aufeinander folgenden Avantgarden vollzieht. Hier ist die höchste Akkumulation an spezifischem Kulturredit zu verorten. Die Auseinandersetzung zwischen etablierter und neuer Avantgarde um künstlerische Innovation und folglich um die Veränderung der legitimen Wahrnehmungs- und Bewertungskriterien von Kunst treibt die Entwicklung der Kunst voran und ist grundlegender Mechanismus der Geschichte des autonom gewordenen Feldes der Kunst⁴. Während die etablierten Akteur/innen eine Konservierungsstrategie betreiben, um ihre Positionen und Positionierungen zu verteidigen, verfolgen die Neulinge eine auf die Akkumulation symbolischen Kapitals an künstlerischer Anerkennung ausgerichtete Subversivstrategie. Dies setzt eine mehr oder weniger radikale Umwälzung der Werteskala voraus und entwertet folglich das von den Herrschenden gehaltene Kapital. Die Definition, was Kunst ist und was nicht, spiegelt so den Stand der Kämpfe im Feld wider.

2.1.5 Prozesse der Inklusion – die Vermittlung (nationaler) kultureller Codes

Das Kunstmärkte bildet folglich einen zweifachen Ort des Ausschlusses: Einerseits grenzen sich in ihm Künstler/innen gegen die ökonomischen Marktmechanismen ab und damit zugleich gegen diejenigen, die sich am ökonomischen Markt orientieren, andererseits dient es der Abgrenzung eines bildungsbürgerlichen Kunstmärkts gegen bildungsferne Schichten und dem ökonomisch besser gestellten Finanzbürgertum. Gleichzeitig – und dem Prozess der Exklusion keineswegs entgegengesetzt, sondern in einer doppelten Bewegung des Einschlusses, der zugleich die Vorbedingung des Ausschlusses darstellt – bildet das Kunstmärkte einen privilegierten Ort, an dem kulturelle Codes erzeugt werden, die an breite Teile der Bevölkerung vermittelt werden.

Es sind, gemäß Bourdieu, die Kunstwerke, in denen sich die sozialen Denkformen einer Epoche am elementarsten und vollständigsten ausdrücken. Die Zugehörigkeit eines Künstlers oder

⁴ Zur Entstehung und Funktion eines relativ autonomen Kunstmärktes vgl. auch White/White (1993), Crane (1989), Becker (1984), Moulin (1987) sowie Bismarck/Stoller/Wuggenig (1996).

einer Künstlerin zu seinem oder ihrem Zeitalter liegt vor allem in den obligaten Themen- und Problemkonstellationen begründet, in denen und durch die er oder sie denkt und die das kulturelle Feld einer bestimmten Epoche bestimmen. Werke können aus diesem Grund bis zu einem gewissen Grad als „kulturelle Symbole“, als Ausdruck der Kultur einer Nation oder einer bestimmten Klasse aufgefasst werden, da sie maßgeblich durch die Denkformen einer bestimmten Epoche geprägt sind und erst die Auswahl der Motive, Geschichten und Darstellungen im Zusammenhang mit der formalen Komposition und der technischen Handhabung den Werken einen Sinn verleiht (vgl. Bourdieu 1997b: 118ff).

Es sind jedoch nicht nur die Werke und die Künstler/innen durch die Denk- und Wahrnehmungsschemata einer Epoche geprägt; auf der Seite der Kunstrezeption ist ebenfalls von geteilten epochen- und kulturspezifischen Herangehensweisen auszugehen. Für die Vermittlung nationaler oder kultureller Identitäten ist es gerade die Rezeptionsebene, der eine besondere Bedeutung zu kommt, nämlich dann, wenn das Werk als Ausdruck und Repräsentation eines (nationalen) Kollektivs wahrgenommen wird.

Über die Produktion der kulturellen Codes – d.h. der geteilten Wahrnehmungs- und Denkschemata – wird eine kulturelle Einheit vermittelt, die in den Nationalstaaten die Form einer nationalen Identität annimmt. Diese kanonische Bildung einer Gesellschaft wird vor allem im Schulunterricht tradiert (vgl. Bourdieu 1997b: 111ff), mit der Folge, dass die in die Werke eingegangenen Wahrnehmungskategorien weitervermittelt und zu einer Art kollektivem Sprachschatz werden, in dem die Denkschemata, logischen Formen, stilistischen Wendungen und Schlagworte, die alle Äußerungen einer Epoche färben, eingegangen sind. Die Urteils- und Schlussfolgerungsprinzipien dieser Sprache treten für gewöhnlich in Form von Prinzipien auf, die das Bewusstsein leiten, selbst aber unbewusst bleiben.

Bedingt durch den hohen Komplexitätsgrad von Kunst kann davon ausgegangen werden, dass jede Betrachtung von Kunst eine bewusste oder unbewusste Dekodierung enthält. In Anlehnung an Erwin Panofsky geht Bourdieu von einer zweischichtigen Interpretation von Kunstwerken aus. Auf einer primären Bedeutungsschicht kann das Kunstwerk aufgrund seiner sinnlichen Eigenschaften wahrgenommen und gedeutet werden. Um zu einem

umfassenden Verständnis des Werkes zu gelangen, muss jedoch zu einer sekundären Bedeutungsschicht vorgedrungen werden, die sich auf die stilistischen Besonderheiten des Werkes bezieht, die wiederum nur durch Kenntnisse der Themen, Vorstellungen, Geschichten und Allegorien sowie deren ikonographischen Bedeutungen und kulturellen Kompositionenverfahren der Zeit erfasst werden können. Eine Wahrnehmung, die auf das Erfassen der primären Eigenschaften reduziert bleibt, ist äußerst verkürzt und findet in der Regel auch nicht statt, da auch Betrachter/innen ohne Kenntnisse kunstgeschichtlicher Stil- und Epochenbildungen das Werk mit Hilfe externer Kategorien betrachten können. Der Unterschied zwischen den kunstgeschulten und den kunstfernen Betrachter/innen liegt vor allem in der Art der Kategorien, die sie für die Interpretation von Werken heranziehen. Die kunstfernen Betrachter/innen greifen für die Interpretation auf kunstexterne Kategorien und Werte zurück, die sich an ihrer alltäglichen Wahrnehmung orientieren, den anderen steht ein Repertoire an möglichen Unterteilungen und Gliederungen zur Verfügung, das sich aus der umfassenden Kenntnis anderer Kunstwerke ableitet (vgl. ebenda: 125ff). Da sich Stilgruppen durch ihre Beziehung zu anderen konstituieren und Elemente innerhalb von Stilrichtungen durch ihre Beziehung zu allen anderen Werken, ist nach Bourdieu der eigentümliche Stil einer Epoche oder sozialen Gruppe nichts anderes als eben diese Beziehung zu allen Werken derselben Klasse. Die Kunstkompétence erweist sich durch die Kenntnis der spezifisch künstlerischen Unterteilungsprinzipien, mit denen das Werk in Beziehung zu anderen Werken verortet werden kann. Der Grad der Kunstkompétence hängt wiederum ab von dem Grad der Beherrschung des verfügbaren Gliederungssystems und der Komplexität dieses Systems (vgl. ebenda: 170ff).

Um die Lesbarkeit eines Kunstwerkes oder auch einer Sammlung von Werken zu erhöhen, muss folglich das Rezeptionsniveau der Betrachter/innen erhöht werden. Diese Erhöhung kann entweder über die direkte Vermittlung der spezifischen Codes der jeweiligen Werke erfolgen, wie es beispielsweise durch Führungen oder erklärende Tafeln im Museum geschieht oder über die allgemeine Verbreitung von Kunstkenntnissen – etwa über den Schulunterricht – durch Vorträge, universitäre Veranstaltungen etc.

Um Kunstwerke darüber hinaus für alle Mitglieder einer Nation als nationale Werke lesbar zu machen, müssen sie – bzw. die kulturellen Codes für ihre Dechiffrierung – als nationale Werke vermittelt werden. Aufgrund des Umstandes, dass das Kunstmfeld gerade in den letzten hundert Jahren an Komplexität zugenommen hat, eignen sich für diese Art von Vermittlung vor allem ältere Werke. Diese haben einerseits den Vorteil der leichteren Zugänglichkeit, da die kulturellen Codes ihrer Entschlüsselung gerade über ihre Tradierung und Aufnahme in den Kanon relativ weit verbreitet sind. Andererseits vermitteln sie, gerade durch ihre aktuelle Lesbarkeit, die Illusion einer geschichtlichen Kontinuität. Aufgrund ihrer leichteren Zugänglichkeit, die weniger kunstspezifische Vorkenntnis erfordert, eignet sich die bereits etablierte Kunst i.d.R. besser zur Produktion nationaler Identität als die zeitgenössischen Werke der künstlerischen Avantgarde.⁵

Sowohl die Vermittlung der Lesbarkeit von Hochkultur als auch die „Sammlung der Staatsangehörigen“ (vgl. Dumont 1994: 119) unter einer gemeinsamen Kultur bzw. unter einer gemeinsamen Kulturrezeption gehören traditionell zu den Aufgaben der Kulturpolitik. Mit der Vermittlung der kulturellen Codes wird daher gleichzeitig die Anerkennung der Kunst als nationale Kunst vermittelt, also ein spezifisches symbolisches Kapital an nationaler Anerkennung, das aufgrund seiner Verbreitung in die kollektive nationale Identität eingeht. Wenn sich kollektive Identität über die Verbreitung und Anerkennung des symbolischen Kapitals bildet, dann kann sie als das Resultat eines Konkurrenzkampfes um distinkte Werte, Vorstellungen und Kategorien bezeichnet werden, also als Resultat von Auf- und Abwertungsversuchen sozialer Gruppen. Gleichzeitig grenzt sich das spezifisch symbolische Kapital an nationaler Anerkennung gegen dasjenige anderer Nationen ab.

5 Eine bedeutende Ausnahme scheint hier der abstrakte Expressionismus zu sein, der in den USA während der Zeit seines Aufkommens zu einem relativ weit über das Kunstsyste m hinausgehenden Symbol der Freiheit wurde und mit dem sich vor allem gegen die „unfreie“ sozialistische Staatskunst der UdSSR abgegrenzt wurde.

2.2 Kunst und Kulturpolitik

Kulturpolitik kann als Versuch beschrieben werden, in die Institutionen, Produktionsformen und Rezeptionsmöglichkeiten von Kunst und Kultur von staatlicher Seite her einzugreifen, und sie gemäß bestimmter Ziele zu gestalten. Insofern kulturpolitische Maßnahmen i.d.R. in das Verhältnis zwischen dem Kunstmfeld und dem sozialen Feld als Ganzes eingreifen und damit auch auf die Art und Weise einwirken, wie Kunst und kulturelle Produktionen in der Gesellschaft wahrgenommen werden und zugleich das Feld möglicher Aussagen über Kunst und kulturelle Produktionen maßgeblich beeinflussen, geht mit jeder kulturpolitischen Maßnahme auch die Produktion bestimmter Subjektpositionen einher.

2.2.1 Unterschiede und Gemeinsamkeiten nationaler Kulturpolitik in (West-)Europa

Klaus von Beyme unterscheidet im Hinblick auf die Organisationsstruktur staatlicher Kulturförderung ein zentralistisches, ein subzentralistisches und ein föderalistisches Modell (vgl. von Beyme 1998: 17f). Das zentralistische Modell wird gesamtstaatlich finanziert, von einem/r Kulturminister/in geleitet und der Staat gibt starke inhaltliche Vorgaben wie etwa in Frankreich oder in den ehemals sozialistischen Ländern vor. In dem subzentralistischen Modell finanziert der Staat relativ autonome Fonds wie etwa in Skandinavien und den Niederlanden, oder auch Arts Councils wie in Großbritannien, den Commonwealth-Staaten und den USA. Inhaltlich werden diesen Einrichtungen kaum Vorgaben gemacht und nur Teile der vereinbarten Mittel sind für bestimmte kulturelle Aufgaben reserviert. Das dritte, föderalistische Modell wird dezentral aus öffentlichen Mitteln finanziert und durch öffentliche und private Körperschaften dirigiert, wie es beispielsweise in der Schweiz oder der Bundesrepublik Deutschland üblich ist. Grundsätzlich ist dieses Modell auch mit starken zentralen Vorgaben in der Kulturpolitik vereinbar, Beispiele hierfür sind Österreich und Kanada.

Geprägt sind die unterschiedlichen Traditionen der Kulturpolitik der europäischen Nationalstaaten stark durch die vordemokratischen Entwicklungen des jeweiligen Landes (vgl. u.a. Beyme 1998: 10f). Der liberalen Staatstradition, wie sie etwa für England

typisch ist, entspricht eine Beschränkung der Kulturpolitik auf regulative Maßnahmen zum Schutz des freien Wettbewerbs durch den Schutz des geistigen Eigentums und zum Schutz der Moral durch die Festlegung von Grenzen des Zulässigen in der Kunst. Dem entgegen stehen Traditionen der Selbstdarstellung der Herrschenden wie in Frankreich und Österreich, die sich aus der Hofpatronage entwickelt haben. „Verspätete“ Nationen wie Italien und Deutschland versuchten ihre staatliche Einheit mit dem steten Verweis auf eine kulturelle Einheit voranzutreiben. Während Kulturpolitik in Italien heute relativ zentralistisch organisiert ist, hält Deutschland an der Kulturhoheit der Länder fest.

Trotz beachtlicher nationaler Unterschiede⁶ weist die Kulturpolitik in (West-)Europa⁷ gerade im Hinblick auf die Wandlung ihrer Zielsetzungen auch ähnliche Entwicklung auf. Noch anzumerken ist, dass der Staat dabei häufig nicht Initiator von Veränderungen in der Kulturpolitik ist, sondern von sozialen Bewegungen zum Handeln gedrängt wird.⁸

In einer vom Europarat herausgegebenen vergleichende Studie über die Entwicklungen europäischer Kulturpolitik sind erstaunliche Parallelen in den kulturpolitischen Schwerpunktsetzungen der einzelnen Länder festzustellen (vgl. Council of Europe 2000). Allgemein war die Kulturpolitik nach dem zweiten Weltkrieg zunächst durch eine Konzentration auf den Erhalt und die Vermittlung von Hochkultur an eine breite Bevölkerung geprägt (statt vieler: vgl. Council of Europe 2000; Gripsrud 2000: 201f). Der Staat

6 Vgl. hierzu auch Cummings/Katz (1987) und Fohrbeck (1981).

7 Auf die kulturpolitischen Entwicklungen in Mittel- und Osteuropa möchte ich an dieser Stelle nicht näher eingehen, da sie auf die kulturpolitischen Zielsetzungen der EU bis heute keinen maßgeblichen Einfluss haben. Zur Kulturpolitik in Osteuropa vgl. auch Rásky (1997: 23ff).

8 Ebenso wie die künstlerische Produktion und Rezeption ist auch die Kulturpolitik zwangsläufig – implizit oder explizit – Ausdruck gruppen-, schicht- oder klassenspezifischer Normen und Werte. Kriterien für eine objektiv richtige und fortschrittliche Kulturpolitik kann es daher nicht geben. Die real stattfindende Kulturpolitik ist das Ergebnis von Konflikten zwischen konkurrierenden Ideologien (Smudits 1991). Erscheint Kulturpolitik konfliktfrei, dann besitzt eine Gruppe, Schicht oder Klasse eine beinahe vollkommene hegemoniale Stellung.

sah es als seine Aufgabe, verschiedene kulturelle Institutionen wie Theater, Orchester oder Kunstmuseen zu subventionieren. Nach Maßgabe einer allgemeinen demokratischen Bildung sollte der Zugang zu den hohen Künsten mit ihren Traditionen erleichtert werden, was vor allem durch die Übernahme der integrierenden Funktion der Arbeiterbildungsvereine⁹ geschah. Produkte der Massenkultur wurden fast durchgängig als diesem Bildungsauftrag entgegenstehend betrachtet. Der Erfolg dieser Subventionspolitik mit dem Ziel, „die Massen zur Kunst zu locken“, war relativ gering; zwar wurde finanziell eher schlecht ausgestatteten Gruppen wie Studierenden der Zugang zu Veranstaltungen der Hochkultur ermöglicht, bildungsferne Schichten blieben den Veranstaltungen weiterhin größtenteils fern. Diese wurden offenbar nicht nur durch die hohen Eintrittspreise von der Hochkultur abgehalten.

In den 60er Jahren begannen sich die Ziele öffentlicher Kulturpolitik von der Konzentration auf Vermittlung von Hochkultur zur Förderung der individuellen künstlerischen Kreativität und Aktivität zu verschieben. Kultur wurde dabei zunehmend als politischer Faktor verstanden: Es wurde ein erweiterter Kulturbegriff proklamiert, nach dem Kultur alle Aspekte des Lebens umfasst, d.h. nicht nur die traditionellen ästhetischen Produktions- und Vermittlungsformen, sondern auch die kollektiven und individuellen Lebensweisen und kulturellen Produkte des Alltags. Kulturpolitik sah sich nicht länger ausschließlich der Kunsthpflege und -förderung verpflichtet, sondern wollte auf die kulturelle Entwicklung der Bevölkerung aktiv Einfluss nehmen, und zwar mit dem

⁹ Ende des 19. Jahrhunderts bildeten sich Arbeiterbildungsvereine mit dem Ziel der kulturellen und wirtschaftlichen Förderung der Emanzipation der Arbeiterschaft. Ein Seitenzweig der Arbeiterbildungsvereine waren die Volksbühnen, eine Theaterbesuchsorganisation, die gegen einen niedrigen einheitlichen Betrag regelmäßige Theaterbesuche ermöglichte und so den Volksklassen Zugang zur Hochkultur verschaffen wollte. 1890 wurde die erste freie Volksbühne in Berlin gegründet, 1920 der Verband der deutschen Volksbühnen-Vereine. Obwohl das Ziel der meisten Arbeitervereine eine radikale soziale und kulturelle Veränderung war, unterstützten sie mit der regelmäßigen Abnahme großer Mengen an Eintrittskarten die finanziell oft maroden bürgerlichen Kulturinstitutionen (vgl. Gripsrud 2000: 199f).

Ziel der gesellschaftlichen Demokratisierung durch Kultur. Als potentielle kulturpolitische Akteur/innen gelten seither nicht mehr ausschließlich das politisch-administrative System, sondern alle gesellschaftlichen Gruppen. Die Begründung für diese Veränderung war und ist, dass nicht nur der Zugang zur Kultur, sondern auch das Feld der kulturellen Produktion selbst zu demokratisieren sei.

Wurde Kulturpolitik insgesamt in den 60er und 70er Jahren zumeist mit einem staatlichen Erziehungsauftrag und dem Ziel der Demokratisierung begründet und gerechtfertigt, ist die Diskussion seit den 80er Jahren vor allem von wirtschaftlichen Argumenten geprägt. Sowohl der Kulturtourismus als auch die Kulturindustrie zählen zunehmend zu den wirtschaftlich gewinnbringenden Bereichen. Im Zusammenhang mit der Entdeckung der Umwegrentabilität der Kultur für das wirtschaftliche Wachstum verschiebt sich der Schwerpunkt in der kulturpolitischen Arbeit auf die „Festivalisierung“ von Kulturreignissen. Kultur werden dabei sowohl Kurzzeiteffekte – wie die Zunahme der Zahl der Arbeitsplätze – als auch Langzeiteffekte – wie die steigende Attraktivität, Kreativität und Identität einer Region – zugesprochen. Die 80er Jahre stehen gleichzeitig im Zeichen staatlicher Mittelkürzungen. Deswegen ist die Diskussion von Schlagworten wie „alternative Finanzierungsformen“, „Privatisierung“ und „Sponsoring“ geprägt. Dieser Trend verstärkt sich in den 90er Jahren. Zunehmend werden kulturelle Institutionen dazu angehalten, größere finanzielle Unabhängigkeit vom Staat durch verstärkte Publikums- bzw. Marktorientierung zu erreichen. Die Vielschichtigkeit kultureller Produktion bleibt dabei jedoch offiziell als Ziel der Kulturpolitik erhalten, bei gleichzeitiger Forderung nach erhöhter Marktkonformität.

Die zunehmende ökonomische Bedeutung des Kulturbetriebs lässt sich auch an den Veränderungen in der Nominierungspolitik für den Titel „Kulturhauptstadt Europas“¹⁰ verdeutlichen. Die Initiative „Kulturhauptstadt Europas“ geht auf die griechische Kul-

¹⁰ Bis 1993 heißt die Initiative in den offiziellen EU-Dokumenten „Kulturstadt Europas“, danach setzt auch in den offiziellen Dokumenten der Term „Kulturhauptstadt Europas“ durch und wird auch rückwirkend für die ehemaligen „Kulturstädte Europas“ verwendet.

turministerin Melina Mercouri zurück, die mit der Veranstaltung den kulturellen Reichtum und die kulturelle Vielfalt der europäischen Städte bei gleichzeitiger Betonung ihres gemeinsamen kulturellen Erbes und der Lebendigkeit ihrer Errungenschaften hervorheben wollte. In einer jährlich stattfindenden Großveranstaltung soll dieser kulturelle Reichtum einem europäischen Publikum zugänglich gemacht werden und gleichzeitig ein Bild von einer gemeinsamen europäischen Kultur entstehen.¹¹ Seit 1990 Glasgow Kulturhauptstadt wurde, ist jedoch neben der Betonung übergreifender kultureller Werte eine starke ökonomische Orientierung festzustellen. Im Gegensatz zu den vorhergehenden Titelträgerinnen (Athen 1985, Florenz 1986, Amsterdam 1987, Berlin 1988 und Paris 1989) ist Glasgow keine Stadt, die mit einem etablierten europäischen Kulturkanon identifiziert wird. Dennoch gewann sie den Titel im Wettbewerb gegen die anderen kandidierenden britischen Städte, und zwar vornehmlich aufgrund der Planung, die Finanzierung größtenteils von Sponsoren übernehmen zu lassen, den Event zur kulturellen und ökonomischen Wiederbelebung der Stadt zu nutzen und mit dem Image einer Kulturstadt vermehrt Tourist/innen anzuziehen (vgl. Richards 2000: 162ff). Diese Ziele stimmten mit dem neuen Konzept der „public-private partnership“, das die britische Regierung favori-

11 Die erste Kulturhauptstadt Europas war 1985 Athen. Darauf folgten Florenz (1986), Amsterdam (1987), Berlin (1988), Paris (1989), Glasgow (1990), Dublin (1991), Madrid (1992), Antwerpen (1993), Lissabon (1994), Luxemburg (1995), Kopenhagen (1996), Thessaloniki (1997), Stockholm (1998), Weimar (1999), Avignon, Bergen, Bologna, Brüssel, Krakau, Helsinki, Prag, Reykjavik und Santiago de Compostela (2000), Rotterdam und Porto (2001), Brügge und Salamanca (2002), Graz (2003), Genua und Lille (2004). In den kommenden Jahren folgen Cork (2005), Patras (2006), eine Stadt in Luxemburg (2007), in Großbritannien (2008), in Österreich (2009), in Deutschland (2010), in Finnland (2011), in Portugal (2012), in Frankreich (2013), in Schweden (2014), in Belgien (2015), in Spanien (2016), in Dänemark (2017), in den Niederlanden (2018) und in Italien (2019). Zusätzlich wird ab 2005 jährlich auch eine Stadt außerhalb der EU ausgewählt. An dieser Aufzählung fällt vor allem auf, dass weder die 2004 beitretenen Länder noch die für 2007 vorgesehenen Beitrittskandidaten vor 2020 die Möglichkeit haben werden, sich als Kulturhauptstadt Europas zu präsentieren.

sierte, überein. Das Programm des Events beeindruckte mit der Zahl von kulturellen Aktivitäten, mit großen Namen wie etwa Pavarotti und mit seinem enormen Budget, das als Investition ge-rechtfertigt wurde, die sich direkt durch Einnahmen des Tourismus und indirekt durch das neue Image Glasgows als Kulturstadt und die daraus resultierenden wachsenden ökonomischen Investi-tionen auszahlen würde. Innerhalb der lokalen Kulturszene stieß die Konzentration auf international anerkannte statt auf lokale Künstler/innen durchaus auf starken Widerspruch. Es wurde ar-gumentiert, dass das Geld auf soziokultureller Ebene sinnvoller einzusetzen sei, und dass der Event in dieser Form weniger Glas-gow selbst repräsentiere, sondern genauso an jedem beliebigen anderen Ort stattfinden könne. Ökonomisch wurde der Event mit Gewinnen zwischen 40 und 47 Millionen Euro ein voller Erfolg. Glasgow kann als Wendepunkt in den Inszenierungen der euro-päischen Kulturhauptstädte gesehen werden, die von diesem Zeitpunkt an von den jeweiligen Veranstaltern zunehmend finan-ziali aufwendig gestaltet wurden, wobei man diese Aufwendun-gen als ökonomisch gewinnbringende Investition legitimierte.

Die neunziger Jahre sind neben der Ökonomisierung des kul-turpolitischen Diskurses auch geprägt von einer Diskussion um kulturelle Identität und Konsenskonstruktion durch Kultur, die als neue Anforderungen an die Kulturpolitik artikuliert werden. Während kulturelle Produktionen gerade im populären Bereich über die Kulturindustrie zunehmend transnationalisiert werden, ist gleichzeitig ein Prozess der Re-Ideologisierung und Re-Nationalisierung in den traditionelleren Kulturbereichen vor al-lem auf der Ebene der Regionen (Sprache, lokale Traditionen etc.) sowie beim Film zu beobachten (vgl. Rásky 1997: 94ff). Die Frage der Neufindung und -definition von kultureller Identität sowohl in einem europäischen Kontext als auch im nationalstaatlichen Rahmen steht in den neunziger Jahren auf der Tagesordnung, woraus neue Argumentationslinien für die Notwendigkeit der Fi-nanzierung und Subventionierung von Kunst und Kultur entste-hen. Kultur wird als ein Mittel der Inszenierung von Lebensstilen in Besitz genommen, d.h. alle gesellschaftlichen Gruppen – nicht mehr maßgeblich das Bildungsbürgertum – definieren sich zu-nehmend über spezifische Formen des kulturellen Konsums. Die-se Sehnsucht nach neuen Verbindlichkeiten manifestiert sich nach Béla Rásky in der zunehmenden „kulturellen Konkurrenz“, d.h. in

der wachsenden Zahl von Kulturpreisen, von öffentlichkeitswirksamem Sponsoring, in neuen kulturellen Zentren oder Museumskomplexen. In diesem Zusammenhang rückt auch die Stadt als Metropole und urbaner Raum in den Mittelpunkt kulturpolitischer Diskussionen und kultureller Inszenierung. Dabei wird Kulturpolitik im Gegensatz zu den 70er Jahren, in denen eine Demokratisierung der Gesellschaft angestrebt wurde, heute eher als Modernisierungsfaktor dem gesellschaftlichen Strukturwandel untergeordnet. Der Kulturpolitik kommt dabei auch die Aufgabe zu, die Differenz und die Ambivalenz einer Gesellschaft erträglicher zu gestalten. In diesem Sinne ist Kulturpolitik heute zur Gesellschaftspolitik geworden (vgl. ebenda: 96ff).

2.2.2 Interventionen im kulturellen Feld

Betrachtet man vor diesem Hintergrund noch einmal die Darstellung des Feldes der kulturellen Produktion (vgl. Graphik 1: 71), so lassen sich die hier beschriebenen vier Phasen in der Zielrichtung und Schwerpunktsetzung der europäischen Kulturpolitik auch graphisch verdeutlichen (vgl. Graphik 2: 86). Nach dem 2. Weltkrieg (P1) lag der Schwerpunkt zunächst auf der Vermittlung von künstlerischen Werken der arrivierten Avantgarde, also der etablierten Hochkultur, sowohl an das Bildungsbürgertum als auch an die breite Bevölkerung. Letzteres hatte allerdings nur mäßigen Erfolg. Produkte der Hochkultur galten gegenüber der am ökonomischen Profit orientierten Massen- bzw. Populärkultur prinzipiell als schützenswerte Güter. Die staatliche Förderung der etablierten Künste ermöglichte es diesen, sich von der Logik des ökonomischen Profits zu distanzieren und sich als dem Markt entgegengesetzt zu begreifen. Werke der neuen Avantgarde wurden dabei genauso wenig wie Populärkultur und Volkskunst gefördert.

In einer zweiten Phase (P2) wurde die Vermittlung von Hochkultur als Aufgabe beibehalten, jedoch um die Förderung der individuellen Kreativität erweitert. Die neue, politisch engagierte Avantgarde sollte gefördert und die Volkskunst sowie die Tätigkeiten nicht-professioneller Kulturproduzent/innen aufgewertet und der etablierten Kunst als gleichwertig gegenüber gestellt werden. Etwas überspitzt könnte man sagen, dass das Feld der kulturellen Produktion auf den gesamten sozialen Raum ausgedehnt werden sollte: Alle waren Künstler/innen, alles war Kunst.

Von der Annahme ausgehend, dass Kunst immer noch schöner, besser und wahrer als viele andere Bereiche der Gesellschaft sei, sollte mit einer Welt, in der alle Künstler/innen sind, auch eine bessere Welt verwirklicht werden.

Mit der dritten Phase (P3) wird das gesamte Feld der kulturellen Produktion nach rechts, in Richtung des ökonomischen Pols, verschoben. Gefördert wird, was auch nach den Gesetzen des ökonomischen Marktes interessant erscheint. Kulturelle Einrichtungen werden zunehmend nach ihren Publikumszahlen evaluiert. Da Kultur riskante Investitionen voraussetzt, deren Gewinne äußerst unsicher sind und nicht selten erst posthum realisiert werden können, widerspricht die Geschwindigkeit des ökonomischen Marktes derjenigen der kulturellen Produktion (vgl. Bourdieu 2001: 85ff). Dem künstlerischen Feld ist es zu eigen, dass symbolische Profite vor allem von den Akteur/innen erzielt werden, die eine Zeit lang bereit sind, keinerlei Konzessionen an irgendeine Nachfrage zu machen. Hinzu kommt außerdem, dass erst die Produktion für einen nicht vorhandenen Markt einen neuen Markt, d.h. ein neues Publikum erzeugen kann, weil ein Bruch mit dem Bekannten in der Produktion für einen bereits vorhandenen Markt nicht vollzogen werden kann.

Seit den 90er Jahren werden die angeführten und zueinander in Konkurrenz stehenden drei Phasen in einer neuen Form der Identitätspolitik (P4) integriert. Die Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur werden zunehmend aufgelöst (s. P1), kulturelle Veranstaltungen aller Art stoßen innerhalb der Bevölkerung auf großes Interesse (s. P2) und es ist sowohl eine Ökonomisierung des kulturellen Bereichs zu beobachten als auch die Übernahme ästhetischer Kriterien und künstlerisch-kreativer Vorgehensweisen in die Ökonomie (s. P3). Zunehmend etabliert sich eine neue Form von kultureller Rezeption und Produktion, in der Kunst und Kultur zu einem Distinktionsinstrument auf der Ebene von Lebensstilen werden, welche zunehmend weniger an ökonomisches und kulturelles Kapital gebunden zu sein scheinen.

2.2.3 Funktionen und Aufgaben der EU-Kulturpolitik

Kulturpolitik erfüllt heute im Wesentlichen fünf Funktionen.¹² Erstens dient sie der Regelung der rechtlichen, organisatorischen und finanziellen *Rahmenbedingungen* (Urheberrecht, Steuerrecht, Buchpreisbindung, Künstlersozialkasse etc.) für die Produktion, Rezeption und Distribution kultureller Produkte.

Zweitens ist Kulturpolitik *Kulturförderung*, indem sie die nationalen und regionalen Kulturinstitutionen (Museen, Theater, Opern, Bibliotheken, Archive etc.) und Kulturproduzent/innen (mit Räumen, Stipendien, Engagements, Projektfinanzierungen, Preisverleihungen etc.), bestimmte Medien (Bücher, Fernsehen, Rundfunk etc.) sowie die Denkmalpflege finanziell unterstützt und somit dem Kunstfeld als Ganzem eine gewisse finanzielle Autonomie gegenüber den Marktmechanismen gewährt.

Ihre dritte Funktion ist die *Vermittlung* von Kunst und Kultur. Dieser Bereich umfasst sowohl die Vermittlung von und die Erleichterung des Zugangs zur Hochkultur als auch die Demokratisierung des Feldes der kulturellen Produktion selbst. Die Kulturvermittlung wurde am stärksten von den gesellschaftspolitischen Diskussionen über die Aufgaben und Funktionen von Kunst und Kultur beeinflusst, d.h. der kulturpolitische Wandel von der Vermittlung der Hochkultur zur Ausweitung des Feldes der kulturellen Produktion vollzieht sich fast ausschließlich in diesem Bereich.

Schließlich dient Kulturpolitik viertens der *gesellschaftlichen Integration* und der „*Sammlung der Staatsangehörigen*“. Indem die gemeinsame Kultur über trennende Gegensätze hinweg verbindet, soll die Förderung des kulturellen Lebens zur Stärkung der kulturellen Identität der Nation beitragen. Diese Aufgabe von Kulturpolitik bleibt in allen genannten Phasen relativ konstant, jedoch verändern sich die Vorstellungen von gesellschaftlicher Integration und damit einhergehend auch die Art der Anrufung der Bürger/innen als (nationale) Subjekte.

Neben den bereits genannten, eher „ideellen“ Funktionen sind Kunst und Kultur fünftens auch ein *Wirtschaftsfaktor*, und öffentliche Kulturausgaben werden zunehmend mit Verweisen auf betriebswirtschaftliche Umwegrentabilitätsrechnungen gerechtfertigt.

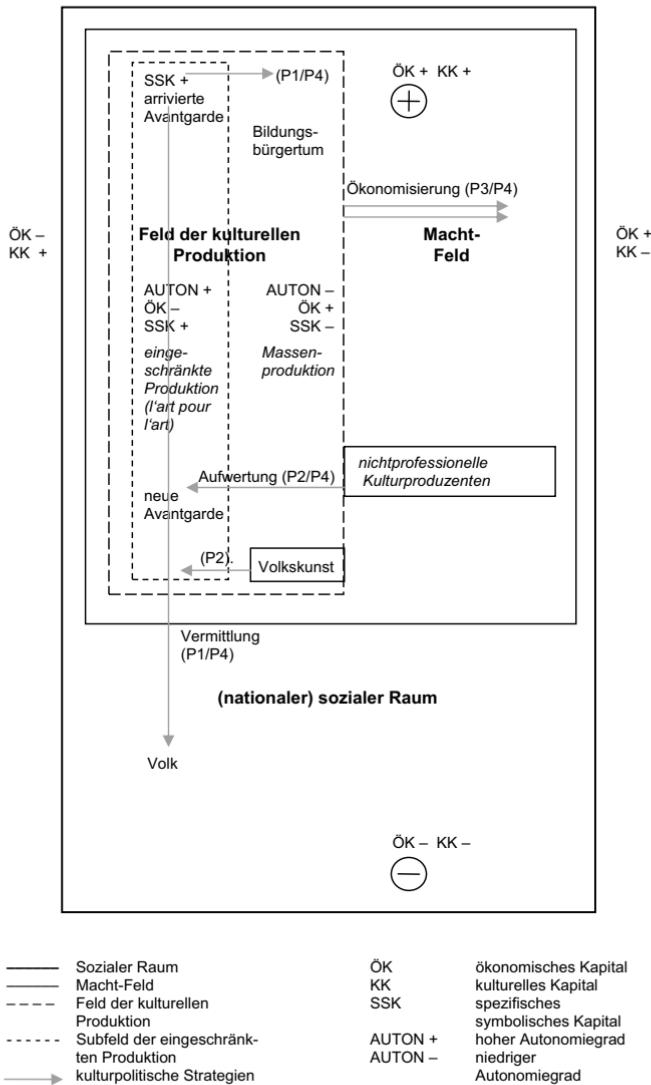
12 Vgl. hierzu vor allem Heinrichs (1999: 79f) und Dumont (1994: 119).

tigt. Zwar ist die wirtschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur keine Erkenntnis der 80er Jahre, die Diskussion hatte jedoch zu dieser Zeit ihren Höhepunkt erreicht. Entsprechend verläuft die Anerkennung der ökonomischen Funktion von Kultur parallel zur Durchsetzung einer zunehmend ökonomischen Legitimierung von Kulturpolitik.

Die hier aufgezählten Funktionen sind in der kulturpolitischen Praxis nicht klar voneinander abgrenzbar, vielmehr bedingen und verstärken sie einander. So ist die Vermittlung von Kunst und Kultur die Voraussetzung für die Förderung des Bewusstseins einer gemeinsamen nationalen Kultur. Und die Förderung einer breiten Kulturlandschaft erhöht wiederum die Chancen einer erfolgreichen Vermittlung kultureller Inhalte, die die rechtlichen, finanziellen und organisatorischen Regelungen umrahmen – und bedingen bis zu einem gewissen Grad – das Feld der kulturellen Produktion. Die Europäische Union ist kulturpolitisch in allen oben angeführten Punkten aktiv. Für die vorliegende Arbeit ist jedoch vor allem die vierte kulturpolitische Funktion, d.h. die gesellschaftliche Integration und die „Sammlung der Staatsangehörigen“, von Interesse.

Im Folgenden möchte ich kurz einen Überblick über die kulturpolitischen Aktivitäten der Europäischen Union geben, um den Eindruck zu vermeiden, der Europäischen Union ginge es im Bereich der Kulturpolitik ausschließlich um die Etablierung einer europäischen Identität, deren Untersuchung sich die vorliegende Arbeit widmet. Dieser Überblick zeichnet nicht chronologisch die kulturpolitischen Entwicklungen in der Gemeinschaft nach¹³, vielmehr geht es um eine systematische Darstellung der Aufgabenfelder. Im Anschluss daran werde ich auf die anderen kulturpolitischen Funktionen nur noch eingehen, insofern sie für die Etablierung einer kollektiven Identität relevant sind.

13 Einen guten Überblick über die Entwicklungen der EU-Kulturpolitik bieten Schwencke (2001), Barnett (2000) und Ellmeier (1997).



Graphik 2: Das Feld der kulturellen Produktion im Feld der Macht und im sozialen Raum mit kulturpolitischen Strategien (vgl. Bourdieu: 1999a: 203, ergänzt um eigene Darstellung).

2.2.3.1 Rechtliche, organisatorische und finanzielle Rahmenbedingungen

Mit der Aufnahme des Art. 128 (heute Art. 151) in den Vertrag von Maastricht (1993) besitzt die Europäische Union das Recht, im Kulturbereich aktiv zu werden, wozu ihr auch ein Haushalt zur Verfügung steht.¹⁴ Dies bedeutet jedoch nicht, dass sie erst seit diesem Zeitpunkt kulturpolitisch aktiv ist: vor allem in den Kulturbereichen, die von wirtschaftlichem Interesse sind, aber auch im Bereich des kulturellen Erbes sind bereits vor diesem Zeitpunkt Aktivitäten zu verzeichnen. In den Kompetenzbereich der Gemeinschaft fällt vor 1993 die Harmonisierung von Mitgliedstaatlichen Regelungen über den freien Warenverkehr von Kulturgütern (Ausfuhrverbote archäologischer Funde, die Kulturgutschutzgesetze, die Buchpreisbindung etc.), die Personenverkehrs freiheit (Niederlassungsfreiheit für Künstler/innen, die Dienstleistungsfreiheit, die Arbeitnehmerfreizügigkeit etc.) sowie das Urheberrecht und das Steuerrecht.¹⁵ Auch auf organisatorischer Ebene nimmt die Europäische Union seit 1975 kulturpolitische Aufgaben wahr, indem sie sich um eine verbesserte Zusammenarbeit von Kulturakteur/innen und kulturellen Organisationen innerhalb der Gemeinschaft bemüht, den Informationsaustausch anregt, Ausschüsse einsetzt sowie die Mobilität von Personen und Gütern im Kulturbereich fördert (vgl. Tabelle 6: 304ff).

2.2.3.2 Kulturfinanzierung

Im Bereich der Kulturfinanzierung wurde die Europäische Union ab 1993 mit den Förderprogrammen „Ariane“ (Buch und Lesen), „Kaleidoskop“ (künstlerische und kulturelle Aktivitäten mit europäischer Dimension) und „Raphael“ (europäisches Kulturerbe) aktiv sowie mit der Vergabe von jährlichen Preisen wie den Literatur- und Übersetzerpreis und von Stipendien. Mit „Kultur 2000“ wurden diese drei Programme schließlich zusammengeführt und vereinheitlicht. Für den Förderzeitraum von 2000 bis 2004 ist ein Finanzvolumen von 167 Mio. Euro veranschlagt, da-

14 Vgl. hierzu auch Forrest (1994).

15 Für einen Überblick über die rechtlichen Regelungen der Europäischen Gemeinschaft im Kulturbereich (vgl. auch Schmahl 1996).

mit kommen im Gesamthaushalt der Europäischen Union ca. 0,04 % dem Kulturbudget zugute.

Grundsätzlich gewähren die EU-Kulturförderungsprogramme nur eine Teilfinanzierung der Projekte von max. 60 % der Gesamtkosten, mit der Begründung, dass sie nicht zum Aufbau neuer, sondern zur Internationalisierung bereits bestehender Kultur- und Kulturorganisationen beitragen möchten (vgl. Ellmeier 1997: 159). Antragsberechtigt sind ausschließlich Organisationen und Vereine, keine Einzelpersonen. Das Vorhandensein der Kofinanzierung muss bei der Antragsstellung nachgewiesen werden. Zudem muss sich jeder Kooperationspartner mit mindestens 5 % des Gesamtbudgets beteiligen. Bei einjährigen Projekten können zwischen 50.000 und 150.000 Euro beantragt werden, bei mehrjährigen Projekten bis zu 300.000 Euro.

Voraussetzung für die Förderung ist, dass es sich um eine Kooperation von Organisationen aus mindestens drei Akteuren aus teilnahmeberechtigten europäischen Ländern bei einjährigen Projekten und fünf Akteuren bei zwei- bis dreijährigen Projekten handelt. Einzelpersonen sind nicht antragsberechtigt. Generell werden Projekte mit Partnern aus möglichst vielen Ländern bevorzugt sowie Projekte, die mit neuartigen Kommunikationsmitteln eine größtmögliche Beteiligung der Bürger/innen in Europa gewährleisten. Die Projekte sollen von hoher Qualität sein, Innovation und Kreativität fördern, eine ausgesprochene europäische Relevanz haben und sich an ein möglichst breites Publikum richten. Inhaltlich muss mindestens eines der folgenden Themen angesprochen werden: der Zugang der Bürger zur Kultur und Bürgernähe, der Einsatz neuer Technologien bzw. Medien im kulturellen Schaffen oder Tradition und Innovation im Kulturbereich.

Antragsberechtigt sind die Mitgliedstaaten der EU, die Beitrittskandidaten Bulgarien und Rumänien und die drei Länder des europäischen Wirtschaftsraums Norwegen, Island und Liechtenstein. Weitere Länder können an den Projekten beteiligt werden, sie können jedoch nicht als Hauptantragssteller fungieren.

2.2.3.3 Kulturvermittlung

Als explizite Aufgabe der Europäischen Union ist die Verbesserung der Kenntnis und Verbreitung der Kultur und Geschichte der europäischen Völker mit dem Art. 151(2) EG-Vertrag verankert. Entsprechend ist für alle Kulturförderprogramme (früher

„Ariane“, „Kaleidoskop“ und „Raphael“, heute „Kultur 2000“) Kulturvermittlung eine vorrangige Aufgabe. Es geht dabei um die Vermittlung des Kulturerbes und von zeitgenössischen Werken aller Sparten an die europäischen Bürger/innen und die Erleichterung des Zugangs der Bürger/innen zur Kultur durch den Abbau von sozialen, wirtschaftlichen, schichtspezifischen und bildungsbedingten Hindernissen. In diesen Bereich fallen auch Maßnahmen wie die Ausdehnung von Ermäßigungen etc., die die kulturellen Einrichtungen der Mitgliedstaaten ihren Staatsangehörigen gewähren, auf die Angehörigen aller Mitgliedstaaten.

2.2.3.4 Gesellschaftliche Integration – „Sammlung der Staatsbürger/innen“

In der Begründung für die Einrichtung des Kulturförderprogramms „Kultur 2000“ wird Kultur ausdrücklich als Faktor der sozialen und staatsbürgerlichen Integration genannt. Über eine Hervorhebung der gemeinsamen kulturellen Werte und Wurzeln soll das Zugehörigkeitsgefühl der Bürger/innen zu Europa verstärkt und dadurch auch die volle Zustimmung und Beteiligung an der europäischen Integration gewährleistet werden. Zur Schaffung dieser europäischen Identität fördert die Europäische Union die Erschließung des europäischen kulturellen Erbes, das Kennenlernen der Kultur und der Geschichte der Völker Europas sowie den Kultauraustausch. Auch diese kulturpolitische Funktion nimmt die Europäische Union nicht erst seit dem Vertrag von Maastricht wahr. So wurde die jährliche Veranstaltung „Kulturhauptstadt Europa“ bereits 1985 initiiert, um die europäischen Völker einander über die Präsentation ihrer Kunst und Kultur näher zu bringen. Auf die Art und Weise, wie sich die „Sammlung der Staatsbürger/innen“ vollziehen soll, werde ich im Folgenden ausführlich eingehen.

2.2.3.5 Kultur als Wirtschaftsfaktor

Ziel der Regional-, Struktur und Kohäsionspolitik der Europäischen Union¹⁶ ist die Stärkung des wirtschaftlichen und sozialen

16 Vgl. hierzu auch Weidenfeld/Wessels (2002: 321ff) und Europa - Regionalpolitik InfoREGIO: http://europa.eu.int/comm/regional_policy/index_de.htm (10.2.03).

Zusammenhalts vor allem über regional-, struktur-, sozial-, agrar- und arbeitsmarktpolitische Maßnahmen. Die Instrumente dafür sind vier Strukturfonds¹⁷, denen ca. ein Drittel des EU-Haushaltes zugewiesen wird. Ziel der Strukturfonds ist erstens die Förderung von Regionen mit Entwicklungsrückstand. Dies betrifft Regionen, in denen das Bruttoinlandsprodukt je Einwohner nicht mehr als 75 % des EU-Durchschnitts erreicht, und Regionen mit einer außerordentlich geringen Bevölkerungsdichte (weniger als acht Einwohner je km²). Ein zweites Ziel ist die wirtschaftliche und soziale Umstellung von Gebieten mit Strukturproblemen. Hierzu zählen von Deindustrialisierung betroffene Gebiete, ländliche Räume mit rückläufiger Entwicklung, Problemgebiete in Städten und von der Fischerei geprägte Krisengebiete. Ein dritter Schwerpunkt liegt im Bereich der Anpassung und Modernisierung der Bildungs-, Ausbildungs- und Beschäftigungspolitiken.

Die gesetzliche Grundlage für die Partizipation an den Mitteln der Strukturfonds mit kulturellen Projekten ist Art. 151(4) EGV, der die Berücksichtigung der kulturellen Aspekte in allen Tätigkeiten der Gemeinschaft fordert.¹⁸ Im Rahmen der Regional-, Struktur- und Kohäsionspolitik der Europäischen Union sind Kulturprojekte jedoch ausschließlich aufgrund ökonomischer Aspekte von Interesse, d.h. Kulturprojekte werden – wie alle anderen Projekte auch – nur dann gefördert, wenn sie zur Stärkung des wirtschaftlichen und sozialen Zusammenhalts beitragen. Grundsätzlich wird die Bedeutung von Kultur für die regionale Entwicklung auf drei Ebenen anerkannt: Erstens kann die Entwicklung des kul-

17 Der Europäische Fonds für regionale Entwicklung (EFRE) finanziert Infrastrukturen, Anlageinvestitionen zur Schaffung von Arbeitsplätzen und lokale Entwicklungsprojekte. Der Europäische Sozialfonds (ESF) fördert die berufliche Eingliederung von Arbeitslosen und benachteiligten Gruppen vor allem durch die Finanzierung von Bildungs-, Ausbildungs- und Beschäftigungsmaßnahmen. Das Finanzinstrument für die Ausrichtung der Fischerei (FIAF) zielt auf die Anpassung und Modernisierung der Strukturen dieses Sektors. Die Abteilung Ausrichtung des Europäischen Ausrichtungs- und Garantiefonds für die Landwirtschaft (EAGFL) finanziert Maßnahmen zur Förderung der ländlichen Entwicklung.

18 Vgl. European Parliament, „Education and Culture“ Series (EDUC 101 EN); Study on cultural projects eligible for assistance from the European Union Structural Funds (PE 167.226, 1997).

turellen Sektors einen Initialeffekt haben und Möglichkeiten für ökonomische Aktivitäten und für die Schaffung von Arbeitsplätzen eröffnen, zweitens trägt die kulturelle Entwicklung einer Region wesentlich zur regionalen Planung bei, indem Kulturangebote eine Region attraktiver für die Ansiedlung von Produktions- und Dienstleistungsunternehmen machen und drittens kann über kulturelle Initiativen eine kulturelle Identität hervorgebracht werden, die in ländlichen Gebieten der Landflucht entgegenwirkt und in urbanen Regionen zur sozialen Integration insbesondere der gesellschaftlich Benachteiligten beiträgt.

2.2.4 Entstehung und Relevanz der geltenden Rechtsakte zur Kulturpolitik

Die gesetzliche Grundlage für die europäische Integration bildet das Gemeinschaftsrecht¹⁹, das sich wiederum aus drei Arten von Rechtsakten zusammensetzt: dem Primärrecht, dem Sekundärrecht und der Rechtssprechung des Europäischen Gerichtshofs. Das Primärrecht besteht in erster Linie aus den Verträgen und sonstigen Vereinbarungen mit einem vergleichbaren Rechtsstatus, die unmittelbar zwischen den Regierungen der Mitgliedstaaten ausgehandelt werden. Die Kulturpolitik ist im Primärrecht der Europäischen Union mit dem Art. 151 (ex. 128) des EG-Vertrags verankert; grundsätzlich gilt jedoch das Subsidiaritätsprinzip (Art. 5 EGV), nach dem die Europäische Union lediglich die Aktivitäten der Mitgliedstaaten im kulturellen Bereich ergänzt. Das Sekundärrecht baut auf den Verträgen und Vereinbarungen des Primärrechts auf. Rechtsakte des Sekundärrechts sind Verordnungen, Richtlinien, Entscheidungen, Beschlüsse, Empfehlungen und Stellungnahmen. Verordnungen sind unmittelbar gültig und in allen EU-Mitgliedstaaten rechtlich verbindlich. Richtlinien binden die Mitgliedstaaten im Hinblick auf die zu erreichen Ziele, nicht aber in der Wahl ihrer Mittel und müssen entsprechend einzelstaatlicher Verfahren in nationales Recht umgesetzt werden. Entscheidungen und Beschlüsse sind für die Empfänger rechtlich verbindlich und bedürfen keiner nationalen Umsetzungsmaß-

19 Vgl. EUR-Lex Recht der Europäischen Union, Organe und Verfahren (<http://europa.eu.int/eur-lex/de/> (19.02.03)).

nahmen. Empfehlungen, Stellungnahmen, programmatische Entschließungen und Schlussfolgerungen des Rats der Europäischen Union sind rechtlich nicht verbindlich. Für den Bereich der Kulturpolitik sind die geltenden Rechtsakte i.d.R. in Form von Beschlüssen, Entschließungen, Schlussfolgerungen und Empfehlungen gefasst, das heißt sie müssen nicht in nationales Recht umgesetzt werden. Lediglich fünf der 59 untersuchten geltenden Rechtsakte sind im rechtlichen Sinne Beschlüsse.

Die wichtigsten Akteur/innen im Rechtsetzungsprozess der Europäischen Union sind der Rat, die Europäische Kommission und das Europäische Parlament, wobei der Rat das wichtigste Beschlussfassungsorgan und die letzte gesetzgeberische Instanz ist. Nach Art. 251 EG-Vertrag beschließt der Rat einstimmig. Die einschlägigen Maßnahmen im Bereich Kulturpolitik erlässt der Rat nach Anhörung des Ausschusses der Regionen und im Mitentscheidungsverfahren, das 1993 mit dem Vertrag von Maastricht mit dem Ziel eingeführt wurde, die Bedeutung des Europäischen Parlaments zu stärken. Nach dem Mitentscheidungsverfahren kommen die Rechtsakte in einem mehrstufigen Verfahren zwischen dem Rat und dem Parlament zu Stande. Ein Rechtsakt gilt dann als angenommen, wenn sowohl der Rat als auch das Europäische Parlament in erster Lesung zustimmt. Besteht nach der zweiten Lesung zwischen den beiden Organen noch Uneinigkeit, kann der Rat einen paritätisch besetzten Vermittlungsausschuss einberufen, kommt auch hier keine Einigung zu Stande, kann der Rechtsakt gegen die Mehrheit des Europäischen Parlaments nicht erlassen werden. Die Europäische Kommission hat im Anschluss an das Gesetzgebungsverfahren die Aufgabe, die Rechtsakte der Union umzusetzen und besitzt außerdem in den Legislativverfahren das Initiativrecht, d.h. das alleinige Recht, Vorschläge für Rechtsakte zu entwerfen, um sie den Beschlussfassungsorganen Rat und Parlament zu unterbreiten.

Alle geltenden Rechtsakte im Bereich Kultur bilden die rechtliche Grundlage für die Umsetzung der Kulturprogramme durch die Kommission. Entsprechend der oben beschriebenen Verfahren kommen die Rechtsakte der Europäischen Union im Bereich Kultur durch ein gemeinsames Verfahren zwischen Kommission, Rat und Parlament zu Stande. Die dort vertretenden Meinungen spiegeln demnach die Auffassungen aller drei Organe wider.

Im Anhang sind die heute geltenden Rechtsakte tabellarisch dargestellt, die der Rat in Zusammenarbeit mit den Kulturminister/innen der Mitgliedsländer, dem Europäischen Parlament und der Europäischen Kommission verabschiedet hat (vgl. Tabelle 6: 304ff). Diese Darstellung soll interessierten Leser/innen einen Überblick über die Ziele und Inhalte der Rechtsakte vermitteln, vor allem, weil diese allgemeinen Ziele im Folgenden nur noch aufgenommen werden, solange sie mit der Bildung einer europäischen Identität im Zusammenhang stehen.

Der von mir untersuchte Korpus an geltenden Rechtsakten der Europäischen Union im Bereich Kultur umfasst insgesamt 59 Dokumente²⁰ und umschließt den Veröffentlichungszeitraum vom 28.1.1975 bis 13.05.2003. Sowohl in ihren Inhalten als auch in ihrem Umfang (1-9 Seiten) divergieren die einzelnen Dokumente stark. Allgemein sind sie bis 1992 eher in der Form von Absichtserklärungen gehalten, nach 1992 nehmen sie zunehmend einen verbindlicheren Charakter an. Der Untersuchungskorpus umfasst ausschließlich die geltenden Rechtsakte zur Kulturpolitik der Europäischen Union. Beschlüsse, die durch neuere Beschlüsse abgelöst wurden, sind aus forschungspraktischen Gründen nicht im Untersuchungskorpus enthalten.

20 Vgl. http://europa.eu.int/eur-lex/de/lif/reg/de_register_1640.html (25.05.03)

