

### 3. MUSEUM UND KULTURPOLITIK

VON DER SCHÖNHEIT ÜBER DAS „GEMEINWOHL“  
ZUR QUALITÄT

#### Zur Geschichte des bürgerlichen (Kunst-)Museums

Die Geschichte der europäischen (Kunst-)Museen ist unweigerlich mit der Geschichte des Sammelns und der Sammler verknüpft.<sup>1</sup> Innerhalb der europäischen Sammlungsgeschichte lassen sich die religiösen und weltlichen Schatzkammern, die an eine Institution gebunden waren (Domkapitel, Abtei, fürstliche, königliche oder kaiserliche Dynastie) und die Privatsammlungen, die von einer einzelnen Person zusammengetragen wurden und deren Überlieferung nicht gewährleistet war, unterscheiden. In den mittelalterlichen Schatzkammern, die neben Repräsentationszwecken als Finanzrücklage dienten, nahmen Objekte der Kunstschmiede und Juwelierskunst einen hohen Stellenwert ein, wobei das Material ihrer Ausführung (Gold, Silber, Edelsteine) meist für wertvoller gehalten wurde als ihre Ausführung (vgl. Pomian 1990: 46f.). In den Privatsammlungen dagegen, die ab dem 14. Jahrhundert zunächst in Norditalien auszumachen waren, zählte bei den gesammelten antiken Kunstwerken<sup>2</sup> und modernen Gemälden vor allem die künstlerische Ausführung der Arbeiten.

- 1 Der folgende Abriss über die religiösen und weltlichen Ursprünge des Museums bis hin zur Entwicklung des bürgerlichen (Kunst-)Museums orientiert sich an Krzysztof Pomians sozialgeschichtlicher Darstellung der Entstehung des Museums und der damit verbundenen Geschichte des Sammelns (Pomian 1988; 1990). In diesem Zusammenhang würde es zu weit führen, auch andere, stärker auf die persönlichen Beweggründe der Sammler bezogenen Erklärungsmodelle auszuführen. Literatur, die in diese Richtung weist, sind z.B. die Untersuchung des amerikanischen Psychoanalytikers Werner Muensterberger (1999) über das Sammeln als unbändige Leidenschaft und die eher journalistisch aufbereiteten Sammlerbiographien von Peter Sager (1992).
- 2 Zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert waren vor allem Gemmen und Statuen gefragt, in den folgenden zwei Jahrhunderten wurden Inschriften, Münzen, Gebrauchs- und Kultobjekte allem anderen vorgezogen. Im 17. Jahrhundert zeichnete sich eine Einteilung der Altertümer in „klassische“ und „nationale“ ab (vgl. Pomian 1990: 49).

Im Laufe des 16. Jahrhunderts griff dann die Mode des Sammelns von Altertümern in allen europäischen Ländern um sich, und zusätzlich oder alternativ wurden nun auch Stiche und Zeichnungen, sowie die sogenannten „naturalia“ und die „exotica“ gesammelt. Letztere fanden ihren Platz bis zur Wende des 17. zum 18. Jahrhundert in den Kunst- und Wunderkammern. Hier wurde das Rätselhafte, das Seltsame, das Seltene, Merkwürdige und Weitentfernte bewahrt. Die Sammler holten sich im Kleinen, z.B. über Muscheln, Mineralien und Fossilien, die weite Welt ins Haus. Die Objektarrangements dieser Sammlungen konnten je nach Interessen- und Finanzlage sehr verschieden ausgerichtet sein. Van Gelder nannte fünf Motive, die in unterschiedlicher Zusammensetzung beim Sammler eine Rolle spielen konnten: „Status, Investition, Religion, Ästhetik und wissenschaftliche Neugierde“ (Van Gelder 1992: 34). Das verweist auf die Frage, welche sozialen Schichten am Sammeln interessiert waren bzw. sich das Sammeln überhaupt leisten konnten. In der zweiten Hälfte des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts fanden sich die Sammler fast ausschließlich im Kreis der Humanisten, Künstler, Juristen und Mediziner. Ziemlich schnell weitete sich der Kreis der Sammler auf Mitglieder des städtischen Patriziats und geistliche Würdenträger wie den Papst und seine Kardinäle aus. Dann begann die Aristokratie, allen voran die Höfe, je nach Land zu einem unterschiedlichen Zeitpunkt, das Sammeln im großen Stil, wobei die Schatzkammern der Fürsten fortan mehr die Züge von Privatsammlungen annahmen. Mit Beginn des 17. Jahrhunderts übernahm dann das mittlere Bürgertum, zunächst in den Vereinigten Niederlanden und später auch in anderen europäischen Ländern, die Gewohnheit des Sammelns (vgl. Pomian 1990, 48).

Auf der Suche nach einer allgemeingültigen Einteilung der Objekte unterschied der Naturwissenschaftler Linné im 18. Jahrhundert die „naturalia“ (Gegenstände aus der Natur) und die „artificialia“ („bearbeitete Natur“). Die „naturalia“ wiederum unterschied er in „mineralia“ und „animalia“. Die „ethnologica“ bzw. die „exotica“ bildeten eine Mischgruppe aus „artificialia“ und „naturalia“ (vgl. Van Gelder 1992: 27ff). Diese Einteilung wurde zunächst innerhalb eines Museumstyps vollzogen. Später differenzierte man in zunehmendem Maße verschiedene Museumstypen wie die Naturgeschichtsmuseen, die der Malerei und Skulptur gewidmeten Museen der schönen Künste und die Völkerkundemuseen, um nur einige Beispiele zu nennen.

Konstitutiv für Museen im Unterschied zur Privatsammlung ist, dass sie öffentlich sind, dass die Objekte auf Dauer geschützt sind und dass es wissenschaftlich organisierte Institutionen sind, wobei das Ausmaß der

wissenschaftlichen Organisation stark zwischen den einzelnen Museumstypen variiert. Beim Heimatmuseum ist diese beispielsweise weniger ausgeprägt, als beim Kunstmuseum. Ausstellen, Sammeln, Bewahren und Forschen sind die Aufgaben, die die Museen zunächst erfüllten.<sup>3</sup> Das vermutlich älteste Museum Nordeuropas ist aus der Sammlung Elias Ashmole hervorgegangen, die er der Universität Oxford vermachte und die zu Beginn des 17. Jahrhunderts eröffnet wurde. Das Museum umfasste antike Kunstwerke und „natürliche“ bzw. „exotische“ Raritäten. Im 18. Jahrhundert stieg die Zahl der Museen dann um ein Vielfaches, wobei die große Verbreitungszeit der Museen in Europa erst nach 1830 begann. Es lassen sich laut Krzysztof Pomian vier Modelle von Museumsgründungen unterscheiden:

Das „traditionelle Modell“, das auf der Schenkung eines Einzelnen an seinen Staat, seine Stadt oder seine Universität beruhte und damit den Behörden den Anstoß gab, bisher unzugängliche Sammlungen zu öffnen und in Museen umzuwandeln. Nach dem „revolutionären Modell“ entstanden Museen, die nach der Säkularisierung Objekte aus dem Besitz kirchlicher Institutionen sowie die Sammlungen der emigrierten Adligen und des Königs aufnahmen, welche somit in Staatseigentum übergingen. In Frankreich wurden die meisten Museen nach diesem Modell gegründet. Richtungsweisendes Ereignis war die Öffnung des Louvre (1793) für ein breites Publikum. Nach dem „kaufmännischen Modell“ sind Museen aus einer vom Staat aufgekauften Privatsammlung hervorgegangen, wie z.B. das British Museum. Schließlich ist noch das „dynamische Modell“ zu nennen, das die zahlreichen aus Schenkungen von Industriellen und Geschäftsleuten hervorgegangenen Museen umfasst (vgl. Pomian 1990: 53).

Museumsgründungen im 19. Jahrhundert in Europa – darunter die in dieser Arbeit behandelten Kunstmuseen – gingen hauptsächlich auf das traditionelle und das dynamische Modell zurück. Zudem führte das Interesse an lokalen Altertümern und Aufsehen erregenden Funden aus fernen Ländern zur Gründung zahlreicher neuer Museen (vgl. Meynert/Rodekamp 1993; Kroeber-Wolf/Zekorn 1990). Bereits um 1914 betrug so die Zahl der Museen in Europa über tausend.

Im 20. Jahrhundert breitete sich dann die Institution Museum über die ganze Welt aus (vgl. Pomian 1990: 52). Parallel fächerten sich die Museen zunehmend in verschiedene Sachgebiete auf. Es entstanden na-

3 Im 20. Jahrhunderts kam dann verstärkt der Aspekt der Bildung bzw. Vermittlung hinzu (vgl. Klein/Bachmayer 1981: 30).

turwissenschaftliche Museen und stadtgeschichtliche Museen, Museen, die auf der Grenzlinie zwischen Historie und Kunst angesiedelt sind: Architektur-, Kunstgewerbe- und Designmuseen (vgl. Korff/Roth 1990: 7), Museen der Armee und der Post sowie jüngere Museen der Wissenschaft und Technik und unzählige Museen anderer Bereiche des Alltagslebens wie Kindermuseen, Katzenmuseen oder Kachelmuseen.<sup>4</sup> Es scheint charakteristisch für das letzte Viertel des 20. Jahrhunderts zu sein, dass einfach alles museumswürdig geworden war.

Eine der scharfsinnigsten Interpretationen für den Museumsboom der letzten Jahrzehnte hat Hermann Lübke bereits 1983 geliefert, indem er die „Bemühung, Vergangenes gegenwärtig zu halten“ als Reaktion auf den veränderungsbedingten „Vertrautheitsschwund“ unserer Lebenswelt deutete.<sup>5</sup> Dabei dehnte er seine Musealisierungsthese auch auf den Bereich des Gebäudedenkmalsschutzes aus (Lübke 1983: 14ff.). So gesehen funktionieren Museen, aber auch die Denkmalpflege als Mittler zwischen Vergangenheit und Zukunft, indem sie dem Betrachter angesichts einer immer schneller sich wandelnden Umwelt eine Art kompensatorisches Kontinuitätserlebnis ermöglichen und zugleich der Suche nach Wurzeln, Beständigkeit und auch nach „heiliger Welt“ dienen.

Für die vielen neuen Sammlungen, die in bereits existenten, aber eigens dafür renovierten bzw. umgebauten Gebäuden wie in Bürgervillen des 19. Jahrhunderts, Schlossbauten, Produktionshallen und Schulgebäuden untergebracht werden und die verschiedene Produktgenerationen beherbergen, scheint diese These zu greifen. Wie aber sieht es mit den Museen für moderne Kunst aus? Diese setzen sich zusammen mit dem Medienmuseen gewissermaßen an die Spitze der beschriebenen Beschleunigungsbewegung und produzieren den schnellen Generationswechsel mit. Daraus kann das Problem entstehen, dass dort teilweise der Ehrgeiz, das „Beste“ und Neueste in avancierten Ausstellungsinszenierungen zu präsentieren, umschlägt in den Zwang, das Neueste um jeden

4 Im Unterschied zu den großen staatlichen und städtischen Museen entstanden diese kleineren Museen als Nachzügler im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts ausschließlich aus privaten Sammlungsinitiativen heraus.

5 Als charakteristisch für die anwachsende Menge der in die Musealisierung einbezogenen Objektklassen nannte Lübke den Bereich der Popularkultur, innerhalb dessen sich „bei beschleunigter zivilisatorischer Evolution“ und immer schneller sich ablösenden Produktgenerationen ein „progressiver Reliktanfall“ vollzieht, was wiederum Auswirkungen auf Größe und Menge der Museen hat: „Mit der Menge der Neuerungen wächst die Menge der Relikte, und mit der Menge der Relikte wächst die Menge und Größe der Institutionen, die nötig sind, diese Relikte zu sammeln“ (Lübke 1983: 12f.).

Preis zu präsentieren, was zu Qualitätsverlusten führen kann. Eduard Beaucamp bemerkte diesbezüglich: „Many museums nowadays are only interested in what is new. They are like novelty bazaars and variety theatres but at the same time are pushing more and more works into the store rooms“ (Beaucamp 1993: 127). Die Museen für moderne Kunst repräsentieren ein Stück Gegenwart<sup>6</sup>, wobei auch dort Bezüge zur Vergangenheit gelegt werden, indem z.B. Werke der klassischen Moderne oder der fünfziger Jahre ausgewählter zeitgenössischer Kunst gegenüber gestellt werden. Eine Stadt, die sich solche Museen leistet, signalisiert damit, am Puls des Zeitgeschehens zu sein. Sie setzt mit den Museen Symbole für Kreativität, Aufgeschlossenheit und Zukunftsbewusstsein.

Seit den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts dienen die moderne Form und der moderne Inhalt von Museen für moderne Kunst damit vor allem Zwecken dem Prestigegewinn und der Stadtimagebildung, bei deren Entstehen nicht nur der Stadtplanungspolitik, sondern auch der städtischen Kulturpolitik eine neue, wichtige Rolle zukommt. Daher soll im folgenden mit besonderem Blick auf die Kunstmuseen die Kultur- und Museumspolitik von Amsterdam, Frankfurt am Main und Prag für die Zeit nach 1945 vor dem Hintergrund der jeweiligen nationalen Kulturpolitik dargestellt werden.

Die NS-Zeit hatte eine Zäsur in mehrfacher Hinsicht bedeutet: Durch die Shoa fiel in den drei Städten eine tragende Schicht von jüdisch-bürgerlichen Förderern kultureller Projekte weg. Währenddessen und danach ging die Organisation und die Regulierung der gesamten Kette der Produktion, Verteilung und Rezeption von Kultur, wie es sich zu Beginn des Jahrhunderts schon angekündigt hatte, in den Verwaltungsbereich von Politikern und Beamten über. Der städtische Kulturbeauftragte oder der Kulturdezernent konnte überdies direkten Einfluss auf die Museumspolitik nehmen, indem er den Museumsdirektor auswählte. In Tschechien, wo die Kulturpolitik stärker zentralisiert war, war der Kulturminister für diese Auswahl zuständig.

6 Jean-Christophe Ammann spricht in diesem Zusammenhang z.B. vom „Symptomcharakter“ eines Werks, das auf die Zeit verweist, deren Spuren es trägt (Ammann 1993: 61).

## Kultur- und Museumspolitik in Amsterdam, Frankfurt am Main und Prag seit 1945

Für die Kulturpolitik in der Bundesrepublik und in den Niederlanden lassen sich für die Zeit nach 1945 drei gemeinsame Ausgangsmotive bestimmen, die sich nicht wesentlich von denen in anderen westeuropäischen Ländern unterscheiden:<sup>7</sup> „schoonheid“<sup>8</sup> „Dem Wahren, Schönen, Guten“; „welzijn“<sup>9</sup> „Kultur für alle“ und „kwaliteit“<sup>9</sup> „Qualität“. Diesen sollen im Folgenden vergleichend die zeitgleichen Ausgangsmotive der tschechischen bzw. der Prager Kulturpolitik gegenüber gestellt werden, das heißt: die stalinistische Kulturpolitik, Entstalinisierung und „Normalisierung“ sowie Kulturpolitik im Transformationsprozess.

### „Schoonheid“ – „Dem Wahren, Schönen, Guten“ – „Krása“ (Schönheit)

Nach 1945 bis in die sechziger Jahre hinein unterschied die Kulturpolitik in den Niederlanden und Deutschland zwischen Menschen, die Kultur haben und solchen, die keine haben (vgl. Oosterbaan 1990: 66). Die Prämisse der Kulturpolitik jener Zeit war, dass Kunst und Schönheit synonym seien. Aus dem Kontakt mit Kunst wurde ein positiver, erzieherischer Wert abgeleitet: „Kunst ist gut und unterstützt die Verfeinerung“, so argumentierte man damals unter moralischen Vorzeichen (vgl. Oosterbaan 1986: 65). Das pädagogische Ziel war der kompetente und hochkulturfähige Mensch. Kulturpolitische Maßnahmen bezogen ihre Rechtfertigung aus dem Motiv der Pflege des kulturellen Erbes, und das bedeutete in der Praxis Bestandssicherung und Ausbau der Institutionen wie Theater, Konzerthäuser, Museen, Denkmalspflegeämter und Archive (vgl. Schulze 1992: 499).<sup>9</sup> Eine Besonderheit der niederländischen Kul-

7 Es gibt allerdings einen deutlichen Unterschied: Aufgrund des föderalen Systems der Bundesrepublik sind gesetzgebende und verwaltende Funktionen in hohem Maße dezentralisiert, und Berlin gilt nicht in dem Maße als nationales Kulturzentrum wie Amsterdam für die Niederlande oder Paris für Frankreich.

8 Die Entwicklung der niederländischen Kulturpolitik hat Martinius Oosterbaan (1993) basierend auf den Begründungen, mit denen die niederländische Regierung ihre Kulturpolitik seit 1945 legitimiert hat, an den Begriffen „schoonheid“ (Schönheit), „welzijn“ (Gemeinwohl) und „kwaliteit“ (Qualität) festgemacht.

9 Zudem wurden die bildenden Künste seit den fünfziger Jahren in beiden Ländern durch prämierte Wettbewerbe, (Reise-)Stipendien, Ankäufe, subventionierte Arbeitsräume und die Regelung, dass im Zusammenhang mit öffentlichen

turpolitik bestand in der gesonderten Unterstützung der bildenden Künstler: Seit 1949 gab es eine Sozialunterstützung für Künstler, die 1956 durch das BKR („Beeldende Kunstenaars Regeling“) abgelöst wurde, ein System, das bildenden Künstlern ein geregeltes Einkommen sicherte, indem monatlich je ein Kunstwerk vom Staat erworben wurde. Diese Praxis wurde im Nachhinein kritisch als „Protektorat für die Kunstwelt“ aufgefasst (Hitters 1997: 40).

### *Amsterdam*

Amsterdam hatte gegenüber Frankfurt den Vorteil, dass die Bausubstanz der Kultureinrichtungen im Krieg nur unwesentlich beschädigt worden war, so dass auch die am *Museumplein* gelegenen Museen nach der Kapitulation der deutschen Streitkräfte am 5. Mai 1945 relativ schnell mit dem Ausstellungsbetrieb wieder einsetzen konnten. Im Stedelijk Museum knüpfte der neue Museumsdirektor Willem Sandberg (1945-62) Kontakte mit dem Ausland, insbesondere mit Paris, das nach dem Krieg das Zentrum der Kunst war, bis es gegen Ende der fünfziger Jahre in zunehmendem Maße durch New York abgelöst wurde. Beispielsweise übernahm Sandberg 1945 eine große Picasso-Ausstellung aus London. Ein anderes Beispiel für seine weltoffene, an expressiver und experimenteller Kunst interessierte Ausstellungspolitik war die 1949 durchgeführte „Exposition Internationale d'Art Experimental“, an der 33 Künstler aus Deutschland, Belgien, Kanada, den USA, Kuba, Dänemark, Spanien, Frankreich, Schweden, Italien und den Niederlanden teilnahmen.<sup>10</sup> Die progressive Ausstellungspolitik Sandbergs wurde durch die Unterstützung des sozialdemokratischen Dezernenten für Kultur und Erziehung Albertus de Roos (1945-62) ermöglicht (vgl. Roegholt 1993, 230). Unter anderem als Reaktion auf die gleichschaltenden Auswirkun-

Bauten 0,5 bis zwei Prozent für Kunst am Bau zu veranschlagen seien, unterstützt.

- 10 In diesem Kapitel sollen einige Ausstellungsbeispiele genügen, um die Tendenz der städtischen Kunstpolitik anzugeben. Eine ausführliche vergleichende Analyse der Ausstellungspolitik des Amsterdamer Stedelijk Museums und des Frankfurter Städtels bzw. MMK für den Zeitraum 1945 bis zu Beginn der neunziger Jahre findet sich in meiner Studie: „Urbane Inszenierungen von Internationalität in Museen für moderne Kunst. Eine vergleichende Untersuchung: Amsterdam – Frankfurt“ (Puhan-Schulz 1995). Zur Ausstellungspolitik des Stedelijk Museums siehe auch van Galen/Schreurs 1995.

gen der unter deutscher Besatzung eingesetzten „Kultuurkamer“<sup>11</sup> bestand in Amsterdam auch im Bereich Theater, Konzert, Ballett und Kabarett nach 1945 besonders großes Interesse an dem, was sich im Ausland entwickelt hatte. Darauf reagierte die städtische Politik, und startete 1948 das „Holland Festival“, das seither regelmäßig im Juni in verschiedenen Theatern und Konzertsälen stattfindet. 1952 wurde der „Amsterdamsche Kunstraad“ eingerichtet, dessen Expertenteams sich aus „Kunstproduzenten, Kunsthandel und Kunstkonsumenten“ zusammensetzten und der beratende Funktionen bei der Vergabe von Subventionen einnahm.<sup>12</sup> In Amsterdam überschritten sich immer wieder die Befugnisse der nationalen und der lokalen Kulturpolitik. Zum Beispiel wurde 1954 auf Regierungsbeschluss von Minister Cals hin eine Nationale Ballettruppe unter der Leitung von Sonja Gaskell (1904-74), die in Russland, Israel und Paris gearbeitet hatte, in Amsterdam eingerichtet (vgl. Roegholt 1993: 233ff.). Ähnlich wie in Frankfurt und Prag lag der Akzent der Amsterdamer Kulturpolitik der Nachkriegszeit mehr auf dem Bespielen der vorhandenen Einrichtungen als auf der Errichtung repräsentativer Neubauten.

### *Frankfurt am Main*

Frankfurts Kulturgebäude waren im Unterschied zu Amsterdam und Prag im Krieg teilzerstört worden, darunter auch das Städel, dessen Instandsetzung bis 1963 dauerte. Hinzu kam, dass im Jahr 1937 über siebzig Gemälde, drei Plastiken und mehrere hundert Blätter der graphischen Sammlung, die den Grundstock der modernen Sammlung bildeten, für die Münchener Ausstellung „Entartete Kunst“ durch das Nazi-Regime beschlagnahmt worden waren. Nur eines der verschleppten Gemälde konnte nach dem Krieg wieder zurückerworben werden.<sup>13</sup> Persönlichkeiten, die das Frankfurter Kunstleben vor dem Krieg maßgeblich geprägt hatten, wie der jüdische Direktor des Städel's Georg Swarzenski und der Lehrer an der Frankfurter Kunstgewerbeschule (heutige Städel-

11 1941 wurde die „Kultuurkamer“, die die verschiedenen Kunstsparten umfasste, mit dem Ziel der totalen Kontrolle der lokalen Kunstszenen eingerichtet. (vgl. Roegholt 1993: 149f.).

12 Zu den breitgefächerten Aufgaben gehörte: „das Stimulieren von Regierung und Betrieben zur Auftragsvergabe an bildende Künstler, die ästhetische Bildung der Schulkinder, Open-Air-Ausstellungen, das Kunstleben in den Stadtteilen und Amateurkunst, Kunst in Neubaugebieten und die ‚Verschönerung‘ der Innenstadt in den Sommermonaten“ (Roegholt 1993: 232).

13 Zur Geschichte des Städel's siehe Hansert 1994, hier insbesondere S. 102.

schule) Max Beckmann, waren emigriert. Ernst Holzinger, der die Leitung des Städtels 1938 (bis 1972) übernommen hatte, war im Vergleich zu Sandberg in Amsterdam eher eine Forscherpersönlichkeit. Ein Anknüpfen an die internationale Szene wurde zudem dadurch erschwert, dass Frankfurt trotz seiner zentralen Lage abseits der Achse lag, auf der die Wanderausstellungen zeitgenössischer Kunst weitergegeben wurden. Der inzwischen pensionierte Direktor des Frankfurter Museums für Moderne Kunst Jean-Christophe Ammann (1989-2001) erklärte hierzu: „Die Achse war Amsterdam, Eindhoven, Düsseldorf, Köln, Baden-Baden, Basel und Bern“ (I.12). Einzige Podien internationaler zeitgenössischer Kunst in Frankfurt waren in der Nachkriegszeit die „Galerie Hanna Becker vom Rath“ (eröffnet: 1947) und die „Zimmertgalerie Franck“ (eröffnet: 1949). In der Stadt gab es wenig Künstler von überregionaler Bedeutung. Diesbezüglich erläuterte Jean-Christophe Ammann: „Hier gab es ein bisschen ‚Quadriga‘, aber die hat sich nie durchgesetzt“ (I.12).<sup>14</sup>

Das 1951 wiedereröffnete Goethehaus war, abgesehen von der Paulskirche, das erste kulturelle Symbol des Wiederaufbaus der Stadt. Der Akzent der Nachkriegspolitik in Frankfurt lag auf dem Wohnungsbau und dem Ausbau der Infrastruktur und Ökonomie. Innerhalb der Kulturverwaltung wiederum stand der Auf- und Ausbau der Museen hinter dem der Universität, des Zoos und des Schauspiels zurück (vgl. Hansert 1992: 254). Letzteres hatte gemeinsam mit der Oper bereits 1964 ein repräsentatives Haus erhalten. Der damalige Kulturdezernent Karl vom Rath (1950-70) kritisierte die Interessenschwerpunkte der damaligen Politik, die die Entwicklung der Domäne Kultur hinter der Domäne Verkehr zurückstehen ließ, wie folgt: „Die Frage, ob vor dem Theater genügend Parkplätze sind, scheint oft wichtiger zu sein als das, was in diesem Theater gezeigt wird“ (vom Rath, zit. nach Link 1968: 205). Diese Prioritätensetzung änderte sich mit der Ernennung Hilmar Hoffmanns zum Kulturdezernenten 1970 und dessen Zusammenarbeit mit dem 1977 neu gewählten Oberbürgermeister Walter Wallmann.

### *Prag*

In Prag hatte das Nazi-Regime versucht, zwischen 1938 und 1945 alle Spuren tschechischer Kultur auszulöschen. Die Ausbildungsinstitute und Hochschulen waren geschlossen und prominente Vertreter des Ku-

14 Ammann bezog sich damit auf die Künstler Karl Otto Götz, Otto Greis, Heinz Kreuz und Bernhard Schultze, die 1952 unter dem Titel „Quadriga“ in der Frankfurter Zimmertgalerie eine Ausstellung gehabt hatten (vgl. Puhan-Schulz 1995: 100).

bismus und Surrealismus wie Josef Čapek (1887-1945) und Emil Filla (1882-1953) waren in ein Konzentrationslager deportiert worden (vgl. Svašek 1996a: 28). Nach der Befreiung der Tschechoslowakei durch die Rote Armee am 9. Mai 1945 begannen tschechische bildende Künstler, die den Krieg überlebt hatten, ihre Kontakte zum Westen, insbesondere zur Pariser Kunstszene, wieder herzustellen. Auch in die Prager Konzertkultur kam neues Leben, vor allem durch die 1946 unter dem Namen „Prager Frühling“ gegründete internationale Veranstaltungsreihe mit Konzerten klassischer Musik. Die Öffnung gegenüber einer internationalen Kunstszene war jedoch nur von kurzer Dauer. Nach dem kommunistischen Staatsstreich im Jahr 1948 wurde die tschechische Kulturpolitik gemäß sowjetischen Vorgaben umfassend restrukturiert. Wenige Monate nach dem Staatsstreich formulierte der neue Präsident Klement Gottwald (1948-53) auf dem „Kongress der nationalen Kultur“ („Sjezd národní kultury“) die zukünftige Ausrichtung der Kulturpolitik und die neue, gewichtige Rolle von Künstlern und Intellektuellen innerhalb der Gesellschaft: „[T]heir task will grow [...] They will cooperate in the contribution made by all people, to the prosperity of the whole“ (Gottwald zit. nach Svášek 1996a: 35). Gottwald erklärte, dass in der neuen kommunistischen Ordnung Künstler und Intellektuelle nicht länger für elitäre Gruppen von erfolgreichen Kapitalisten arbeiten würden, sondern fortan ihre Arbeit allen Menschen zugänglich machen und den kommunistischen Gedanken durch ihre Arbeit propagieren sollten (vgl. ebd.: 34).

Im Rahmen der Theorie des sozialistischen Realismus wird ein nicht formalistischer Schönheitsbegriff propagiert: „gegen jede Formalisierung des Schönheitsbegriffs, gegen seine Veräußerlichung und gegen unrealistische Idealisierungstendenzen sowie gegen Schönfärberei und Kitsch [...]“. Schönheit in diesem Sinne „lehnt die unrealistische ‚Verschönerung‘ einer wirklichkeitsflüchtigen Kunst, wie sie zum Beispiel massenhaft im ‚schönen‘ Kitsch der kapitalistischen Kunstindustrie blüht, genauso entschieden ab wie den Kult des Häßlichen, die unwahre, apologetische Darstellung des Abscheulichen und Ekelregenden im Schund der gleichen kapitalistischen Kunstindustrie“ (Brühl 1978: 619f.).

Anders als die Nachkriegskulturpolitik westeuropäischer Länder wie der Bundesrepublik oder der Niederlande, deren pädagogisches Ziel der hochkulturfähige Mensch war, war die sozialistische Kulturpolitik auf die „allseits gebildete Persönlichkeit“ ausgerichtet. Nach dem in der DDR erschienenen philosophischen Wörterbuch bezeichnet „Sozialisti-

sche Persönlichkeit [...] das sich im Prozeß der gesellschaftlichen Arbeit selbst gestaltende und entwickelnde Individuum, das unter der Führung der marxistisch-leninistischen Partei in Gemeinschaft mit anderen Menschen seinen Lebensprozeß in ständig wachsendem Maße unter Kontrolle nimmt und in diesem Prozeß seine individuellen Fähigkeiten, seine produktiven Kräfte immer allseitiger entfaltet“ (Klaus/Buhr 1975: 922).

Um zu gewährleisten, dass diese bildungs- und kulturpolitischen Ziele auch verfolgt wurden, griff die Partei auf allen Ebenen regulierend ein. Wegen der vielen Restriktionen, die mit der sozialistischen Kulturpolitik verbunden waren, sprachen Kritiker auch von der „allseits beschränkten Persönlichkeit“.<sup>15</sup> 1951 wurden alle existierenden Kunstverbände<sup>16</sup> verboten. Künstler, die im öffentlichen Leben aktiv bleiben wollten, waren gezwungen, dem neuen „Verband tschechoslowakischer Künstler“ („Svaz československých výtvarných umělců“) beizutreten. Die Produktion, die Ausstellung und der Verkauf<sup>17</sup> von Kunst wurden zentral in Prag kontrolliert, und die Aktivitäten des neuen Verbands wurden direkt unter Parteikontrolle gestellt (vgl. Svašek 1996a: 36f.). Ausstellungen in staatlichen Kunstmuseen und Ausstellungshallen wurden benutzt um zu zeigen, welche Kunst vom Regime bevorzugt wurde. Insbesondere die Räumlichkeiten der Reitschule auf der Prager Burg („Jízdárna“) wurden für die Präsentation sozialistischer Kunst eingesetzt.<sup>18</sup> Im Jahr 1955 wurde z.B. ein Teil der Ausstellung: „10 Jahre

15 Den Hinweis auf diese Persiflage des Begriffs verdanke ich Dieter Kramer.

16 Bereits während des Habsburgerreichs waren ab 1835 neun Künstlerverbände ins Leben gerufen worden, davon sechs in Prag. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kamen eine Reihe regionaler Künstlervereinigungen hinzu, so dass vor dem „kommunistischen Staatsstreich“ von 1948 insgesamt 17 Künstlerverbände in der Tschechoslowakei existierten, davon fünf in Prag (eine Auflistung der Verbände mit den jeweiligen Gründungsdaten findet sich in Svašek 1996a: 246f.).

17 Nachdem die Privatgalerien verstaatlicht oder geschlossen worden waren, wurde ein Netzwerk staatlicher Galerien etabliert, die von der zentralen Kunstagentur „Dílo“ (Werk) kontrolliert wurden. Bis zum Jahr 1989 zählte Prag neun solcher Galerien (vgl. Svašek 1996a: 37).

18 Maruška Svašek hat im Rahmen einer Analyse der tschechischen Kunstwelt nach 1945 anschaulich dargestellt, dass Künstler, deren Werk als wichtig innerhalb der Kunstgeschichte vor 1948 eingestuft wurden, entweder als „reaktionäre Feinde“ oder als „progressive Freunde“ eingestuft wurden. So wurden z.B. die französischen Maler Honoré Daumier (1808-79) und Gustav Courbet (1819-77) wegen der Unterstützung, die sie der „Expansion der proletarischen Bewegung“ verliehen hatten, in der offiziellen Kunstzeitschrift „Výtvarné umění“ („Die Bildende Kunst“) gefeiert. Und innerhalb der tschechischen Kunstgeschichte wurden Josef Mánes (1820-71), Mikoláš Aleš (1852-1913) und Josef Václav

Tschechoslowakische Volksdemokratische Republik in der bildenden Kunst“ dort abgehalten.<sup>19</sup> Informationen über Entwicklungen in der amerikanischen Kunstwelt waren in den fünfziger Jahren durch strikte Zensur schwer zu bekommen. Dafür wurde in der offiziellen Kunstzeitschrift „Die Bildende Kunst“ ausführlich über die künstlerischen Aktivitäten in den anderen realsozialistischen Ländern informiert, was die politische Idee einer gemeinsamen „internationalistischen“ kommunistischen Kultur bekräftigen sollte. Um zur Verbreitung der „neuen proletarisch-revolutionären Kunst“ beizutragen, wurden nach 1951 eine Anzahl regionaler Kunstgalerien („Krajské galerie“) gegründet, deren Leiter nach Maßgaben ihrer politischen Konformität ausgewählt wurden (siehe Svašek 1996a: 248). Aber nicht nur Ausstellungen in „Kunstgalerien“ hatten Konjunktur. In den fünfziger Jahren eröffneten in Prag mehrere kleinere Museen, die den Ruf Prags als Musikstadt bekräftigten: 1956 eröffnete in der „Bertramka“, einem barocken Gebäudekomplex, ein Museum über Mozart und die Familie Dušek, zwei Jahre darauf folgte das Antonin Dvořák Museum und das Bedřich Smetana Museum.

### **„Welzijn“ (Gemeinwohl) – „Kultur für alle“ – „Normalizace“ („Normalisierung“)**

Zu Beginn der sechziger Jahre setzte in den Niederlanden bzw. Mitte der sechziger Jahre in der Bundesrepublik eine Kritik am Selbstverständnis einer bürgerlich verpflichteten Kulturpolitik an, die den hochkulturfähigen Menschen im Auge hatte. Die neuen Forderungen waren verbunden mit städtischen sozialen Bewegungen – Feminismus, Jugendzentrums-, Umweltschutz-, Homosexuellenbewegung und Aktivitäten ethnischer Minderheiten. Sie lauteten: größere gesellschaftliche Relevanz und Öffnung der Kultur für die Allgemeinheit (vgl. Wagner 1993: 9). In den

Myslbek (1848-1922) als positive Beispiele „progressiver Kunst“ aufgefasst und wiederholt durch Einzelausstellungen durch die Nationalgalerie präsentiert (vgl. Svašek 1996a: 58).

- 19 Diese war dominiert von Kunst, die Menschen bei der Arbeit zeigte. Die meisten Arbeiten dieses Genres zeigten Männer zwischen zwanzig und fünfzig mit aufgerollten Hemdsärmeln, die eine flache Mütze trugen und oft Werkzeuge, wie Hämmer oder Minenlampen, in der Hand hielten. Die Frauen wurden ähnlich als Arbeiterinnen oder als arbeitende Hausfrauen in schlichter Kleidung porträtiert. Andere wurden in folkloristischen Trachten in ländlicher Umgebung oder während der Teilnahme an einem Fest dargestellt. Schließlich wurden Kinder häufig in der Uniform der kommunistischen Jugendbewegung als Symbole der Zukunft präsentiert (vgl. Kotalík/Šetlík et al. 1955).

Niederlanden wurde das Schlagwort „Welzijn“ (Gemeinwohl) zum Synonym einer pluralistischen Sicht der Kulturpolitik<sup>20</sup> und der Kunst wurde „innerhalb des kulturellen und gesellschaftlichen Gemeinwohls ein wichtiger Platz zugeschrieben“ (Oosterbaan 1990, 69).<sup>21</sup> Der Begriff „Gemeinwohl“ hat in Deutschland durch die Kontamination des Wortfeldes „gemein“, insbesondere „Gemeinschaft“, in der nazistischen Volksgemeinschaftsideologie seine wertfreie Fassung verloren.<sup>22</sup> Um den Forderungen nach kultureller Chancengleichheit und Demokratisierung von Kultur Ausdruck zu verleihen, wurde daher in der deutschen Kulturpolitik auf andere Begriffe gesetzt.

### *Frankfurt am Main – Amsterdam*

In Anlehnung an die Brandtsche Parole „Mehr Demokratie wagen“ von 1972 formulierte Frankfurts Kulturdezernent Hilmar Hoffmann ein Programm, das unter dem Stichwort „Kultur für alle“ (Hoffmann 1979) weit über die Grenzen der Stadt hinaus bekannt wurde. Inwieweit bezog sich dieser Hoffmannsche Kulturbegriff auf den Begriff der „allseits gebildeten Persönlichkeit“, wie er in der Kulturpolitik der sozialistischen Länder gehandhabt wurde?

Auch Hoffmanns Kulturpolitik war eng mit bildungspolitischen Zielen verknüpft. Er formulierte: „Jeder Bürger muß grundsätzlich in die Lage versetzt werden, Angebote in allen Sparten und mit allen Spezialisierungsgraden wahrzunehmen...“ (Hoffmann 1979: 11). Der Gedanke der Emanzipation der Arbeiterklasse durch Bildung war in deren Geschichte ein zentrales Anliegen (vgl. Schulze 1992: 499). An diese Tradition knüpfte die sozialdemokratische Partei nach dem zweiten Weltkrieg an, und Hoffmann weitete das Konzept einer kompensatorischen Kulturpolitik, das heißt eines kulturpolitischen Ausgleichs sozialer Asymmetrien, auf möglichst viele soziale Gruppen wie Jugendliche, Alte, Ausländer, Frauen, Behinderte und Arbeitslose aus. Gleichzeitig trat „[n]eben die kompensatorische Variante des Gleichheitspostulats [...] die

20 Nach Oosterbaan tauchte der Begriff „welzijn“ erstmalig 1959 in einer Veröffentlichung des niederländischen Ministeriums für Erziehung, Kunst und Wissenschaften auf (Oosterbaan 1990: 68).

21 Die erwartete Zunahme an Freizeit spielte eine wichtige Rolle bei der Änderung der kulturpolitischen Ziele, die mit einem Ministeriumswechsel einherging: 1965 ersetzte das Ministerium für Kultur, Freizeit und Wissenschaft das seit 1946 existierende Ministerium für Bildung, Kunst und Wissenschaft.

22 In der Bundesrepublik wurde von Kulturwissenschaftlern daher häufig der unbelastetere lateinische Begriff „communitas“ dem Gemeinschaftsbegriff vorgezogen (siehe z. B. Greverus 1990a: 86ff.; Scharfe 1994: 72).

bedürfnisorientierte Variante: für jeden etwas“ (ebd.: 500). Dieses Konzept einer „Soziokultur“ war durch die Diskussionen der sechziger und siebziger Jahre vorbereitet worden. Kultur umfasste hier nicht mehr nur die kreativen Werke einer geistigen Elite, sondern stand nun auch für die alltäglichen Lebensentwürfe aller Bevölkerungsschichten. Bürgerhäuser, Volkshochschulen, (Kunst-)Bibliotheken und Stadtteilkulturarbeit traten neben die inzwischen stärker auf Vermittlung von Inhalten ausgerichteten Museen, Theater und Konzerthallen.<sup>23</sup>

Wie hat sich die angestrebte „Demokratisierung der Kultur“ in Amsterdam und Frankfurt konkret in Projekten niedergeschlagen? Beispielsweise wurden die ursprünglich aus einer Gegenkultur zur offiziellen städtischen Hochkultur entstandenen „alternativen Kulturzentren“ finanziell unterstützt (und im Laufe der Jahre kommerzialisiert und damit ihrer bewegenden Kraft beraubt): In Amsterdam wurden 1968 die Zentren „Fantasio“ (später „Kosmos“) und „Paradiso“ eröffnet sowie 1970 der „Melkweg“. Frankfurt eröffnete 1976 mit der „Batschkapp“ ein ähnliches Zentrum, griff also den Trend mit etwas Verspätung auf. „Die Zentren waren in erster Linie Treffpunkte [der jugendlichen Szene], wo auch ein Kulturprogramm mit Rockmusik, Theater, Film, Workshops und Kursen stattfand“ (Schlösser 1993: 211). Bernd Wagner wies darauf hin, dass für die neue Kulturpolitik der sechziger und siebziger Jahre vor allem das rasche Anwachsen von „Draußen-und-Umsonst-Veranstaltungen“ kennzeichnend gewesen sei (Wagner 1993: 10). In Amsterdam wurde im Vondelpark, der sich in den siebziger Jahren zu einem der international beliebtesten Hippietreffpunkte entwickelte, eine Bühne mit einem lebendigen Sommerkonzertprogramm eingerichtet. In Frankfurt wurden gegen Ende der siebziger Jahre vergleichbare Sommerprogramme ins Leben gerufen, wie die „Lieder im [Grüneburg-]Park“ und die Konzerte im Hof des Historischen Museums.

Anders als in Amsterdam, wo seit 1970 beinahe regelmäßig alle vier Jahre die Kulturdezernenten wechselten, konnte Hoffmann in Frankfurt über zwanzig Jahre hinweg die Kulturpolitik der Stadt maßgeblich gestalten. Ursprünglich auf Film und Medien spezialisiert, realisierte er 1971 das erste Kommunale Kino in Deutschland. Außerdem wurden unter seiner Ägide zur Verstärkung der Kulturarbeit in den Stadtteilen ein

23 Der Bedeutungszuwachs der Kulturpolitik im Rahmen der Herausbildung der „Neuen Kulturpolitik“ schlug sich auch in überproportionalen Wachstumsraten der Kulturhaushalte nieder. Beispielsweise nahmen die Kulturausgaben der Bundesrepublik von Bund, Ländern und Gemeinden zwischen 1974 und 1987 um 97,5 % zu (vgl. Wagner 1993: 11).

halbes Dutzend Bürgerhäuser eingerichtet, wie auch in Amsterdam seit Mitte der siebziger Jahre in Kirchen und anderen meist restaurierten historischen Gebäuden Bürgerhäuser installiert wurden.

Innerhalb Hoffmanns kulturpolitischem Programm nahmen, wie wir noch sehen werden, die Museen einen gewichtigen Stellenwert ein. Das 1972 in einem unspektakulären Neubau wiedereröffnete Historische Museum wurde zum Vorreiter des aufklärerischen Bildungsanspruchs der Museen.<sup>24</sup> Derweil Sandberg im Amsterdamer Stedelijk Museum die progressivste Museumspolitik der Stadt betrieb<sup>25</sup>, bildete 1972/73 in Amsterdam ein Filmmuseum den Auftakt einer Reihe von Museumsneueinrichtungen. Eine „demokratische Partizipation am Kulturellen“<sup>26</sup> bedeutete für die Museen in beiden Städten: Öffnung für ein breiteres Publikum und eine verstärkte Vermittlungstätigkeit zum Abbau von Schwellenlängsten. Gemäß solchen Idealen organisierte Sandberg in Zusammenarbeit mit dem Stockholmer Moderna Museet z.B. im Jahr 1961 die erste internationale Ausstellung kinetischer Kunst „Bewogen Bewegung“.<sup>27</sup> Sandbergs Ziel war es, so viele Menschen wie möglich in Kontakt mit der zeitgenössischen Kunst zu bringen (vgl. Rorink 1986: 94). Er ging davon aus, dass gerade die kinetische Kunst ausreichend Energie habe, um „die Beziehung zwischen Kunst und Publikum enger zu ziehen“ (Sandberg, in Stedelijk Museum, Amsterdam 1961). Tatsächlich wurde

- 24 Hoffmann kritisierte Jahre später, dass man die Institution damit zum Teil überstrapaziert habe, indem Themen aufgegriffen wurden, „die mit anderen Medien, einer Buchreihe, einer universitären Projektgruppe“ oder einem Film „hätten genauso gut bearbeitet, aber besser vermittelt werden können“ (Hoffmann 1990: 15).
- 25 Über das ideale Museum schrieb Sandberg, es solle ein Ort sein, an dem man sich unterhalten, küssen und man selbst sein dürfe (vgl. Sandberg 1959).
- 26 In einem 1974 veröffentlichten Plädoyer für ein „Demokratisches Museum“, das er 1979 in leicht überarbeiteter Form in seine Veröffentlichung „Kultur für alle“ aufnahm, sprach sich Hilmar Hoffmann für eine doppelte „Öffnung“ des Museums aus: Einerseits die Öffnung des Museums nach innen, die durch die Mitbestimmung der wissenschaftlichen Mitarbeiter und die „Demokratisierung“ der Inhalte erreicht werden sollte (Hoffmann 1979: 117). Andererseits verstand Hoffmann unter „Öffnung des Museums nach außen“ (Hoffmann 1974: 160) eine Änderung der monumentalen feudalbürgerlichen Museums-Architektur, bei der „zumindest die Vorzone einladend zu gestalten“ und das „Bedrohliche der Fassaden und der ‚Frei‘-Treppen“ zu beseitigen sei, „damit das Museum in das urbane Leben einbezogen werden kann“ (Hoffmann 1979: 117).
- 27 Die Ausstellung umfasste insgesamt 222 Werke von 50 Künstlern aus Europa, Argentinien, Russland, Brasilien und den USA (Stedelijk Museum, Amsterdam 1961).

die Ausstellung, in der Kinder und Erwachsene die Objekte anfassen durften, ein großer Publikumserfolg, und in den Medien war die volksnahe „Kirmes“ eine gerne benutzte Assoziation zu der Ausstellung (vgl. Puhán-Schulz 1995: 94). Wie an diesem Beispiel deutlich wird, war im Unterschied zur Museumspolitik Prags nicht die „kulturelle Aufwertung des Volkstümlichen, sondern [die] Popularisierung der Hochkultur“ bestimmend für die Ausstellungspraxis des Amsterdamer Stedelijk Museums unter Sandberg (Schulze 1992: 499). In Frankfurt setzte die von Hoffmann propagierte „Öffnung“ des Museums im Städelschen Kunstmuseum partiell damit ein, dass Klaus Gallwitz 1974 (bis 1994) das Direktorat übernahm. Es wurden nun gemäß den museumspädagogischen Anforderungen der Zeit<sup>28</sup> vermehrt Führungen und Vorträge angeboten, aber auch Jazz-Matineen, Filmvorführungen und Kindermalkurse organisiert, deren Ergebnisse in Ausstellungen präsentiert wurden. Gallwitz schuf zudem eine Übergangszone zwischen Museum und öffentlichem Raum, indem er den Stadelgarten seit 1976 mit einer Reihe von Skulpturenausstellungen in die Ausstellungspraxis miteinbezog, darunter z.B. die Ausstellung kinetischer Kunst „Luginbühl und Tinguely im Stadel“ (18 Jahre nach der großen Überblicksausstellung in Amsterdam), in der Gallwitz die bewegten Skulpturen Tinguelys mit den massiven, nur selten um ein bewegliches Element angereicherten Skulpturen Luginbühls konfrontierte (Gallwitz 1979).

### *Prag*

Auch in Prag zeichnete sich zum Ende der fünfziger bzw. Beginn der sechziger Jahre ein Wandel innerhalb der Kulturpolitik ab. Auf die Politik der Entstalinisierung in der Tschechoslowakei ist bereits im Zusammenhang mit dem Abriss der Stalin-Statue auf dem Prager Letná eingegangen worden (siehe Kap. 2, Fn. 121). Seit Beginn der sechziger Jahre war es wieder einfacher, Kontakte mit Künstlern aus dem Westen aufzunehmen und Informationsmaterial über dortige Trends zu erhalten. Abstrakte Kunstwerke, die vorher nicht gezeigt werden durften, waren in verstärktem Maße in der offiziellen Kunstszene präsent (vgl. Svašek 1996a: 87ff.). Diese „Aufweichung“ der Grenzen war allerdings nur von kurzer Dauer. Nach der Invasion der Truppen des Warschauer Paktes im August 1968 wurde die Prager Kunstwelt wieder unter strikte Parteikon-

28 1976 erschien unter dem Titel „Lernort contra Musentempel“ eine Einführung in die Museumspädagogik, worin das Museum neu als breitenwirksame Bildungsinstitution gesehen wurde. Ausstellungen, so lautete die Forderung, seien als Mittel der Wissensvermittlung zu konzipieren (Spickernagel/Walbe 1976).

trolle gebracht und nur wenige Monate später, im Oktober 1969, wurden die Grenzen zu Westeuropa geschlossen. Die folgende Kulturpolitik der siebziger bis Mitte der achtziger Jahre wird unter dem Stichwort „Normalisierung“ („normalizace“) gefasst (Svašek 1996a: 113). Reformorientierte Kommunisten in einflussreichen Positionen, wie z.B. der Kunsthistoriker Jindřich Chalupecký, der sich als Vorsitzender des Künstlervereins für die Rückkehr einer größeren Bandbreite von Künstlervereinen ausgesprochen hatte, wie sie vor dem zweiten Weltkrieg existiert hatten, war mit der Auflösung des bisherigen Künstlerverbands im Dezember 1970 nach sechs Jahren Amtszeit seines Amtes enthoben worden. Stattdessen wurde unter neuer Leitung kurz vor Jahreswechsel ein Verband der Tschechischen bzw. der Slowakischen Künstler eingesetzt, die wesentlich exklusiver organisiert waren. Das provisorisch eingesetzte Komitee des tschechischen Künstlerverbands sprach sich am 5. Januar 1971 in der neuen Kunstzeitschrift des Verbands „Výtvarná práce“ („Künstlerische Arbeit“) für die Unterstützung der Politik von Präsidenten Husák aus und wiederholte die gleichen Ziele, die schon in den fünfziger Jahren vorgegeben worden waren. Sie sahen ihre offizielle Aufgabe darin: „[to] again contribute to the socialist development of our country in the spirit of Marxist-Leninist ideology, and to again strengthen and develop international relations with artists from the Soviet Union, the other socialist fraternal states, and with progressive artists from the whole world“ (zit. nach Svašek 1996a: 116). Ein Resultat der politischen Veränderungen war, dass viele Tschechen emigrierten, darunter waren bildende Künstler wie Jiří Kolář (1914-2002), der nach Paris ging (vgl. ebd.: 113).<sup>29</sup>

Für eine kontinuierliche Ausstellungspolitik in der Nationalgalerie sorgte Jiří Kotalík, der 1967 die Leitung übernommen hatte und über 23 Jahre hinweg diese Position inne hatte. Dort wurden weiterhin neben „progressiven Künstlern“ und der „offiziellen Kunst“ aus dem eigenen Land programmatische Übersichtsausstellungen der Kunstproduktion aus sozialistischen Ländern wie Jugoslawien, Polen und der UdSSR veranstaltet.<sup>30</sup> In Opposition zu der in den Großausstellungen gezeigten

29 Mit seiner Unterstützung veröffentlichte Geneviève Bénomou 1985 unter dem Titel „Sensibilités Contemporaines 1970-1985“ allein siebzig Profile von tschechischen und slowakischen Künstlern, die im Ausland lebten.

30 Es wäre allerdings falsch, Kotalíks Wirken als auf die Ausführung der offiziellen Politik reduziert darzustellen. Ein Blick in die Ausstellungsliste der Nationalgalerie zeigt, dass, wengleich unter Kotalík die Entwicklung der zeitgenössischen amerikanischen Kunst weiterhin völlig ausgeblendet wurde, er sich z.B. in verschiedenen Ausstellungen für die Präsentation der Werke des französi-

„offiziellen Kunst“ entwickelte sich insbesondere in den siebziger und achtziger Jahren eine lebendige Szene der sogenannten „inoffiziellen Kunst“. Rückblickend bevorzugen tschechische Kunsthistoriker den weniger dualisierenden Begriff der „grauen Zone“, um den Raum bzw. die Aktivitäten zu fassen, mit denen sich Künstler von der offiziellen sozialistischen Kultur abgesetzt haben.<sup>31</sup> Die Ausstellungen, Seminare, Diskussionen, Aktionen und Performances wurden oft im privaten Rahmen in Ateliers, in Wohnungen oder in Kellerräumen abgehalten und waren jeweils auf einen sehr kleinen Kreis von Leuten beschränkt. Es scheint möglich gewesen zu sein, ein offenes und kontinuierliches Ausstellungsprogramm über Jahre hinweg aufrecht zu erhalten, allerdings um den Preis, dass die Ereignisse häufig nur einen Tag andauerten und die Kunstwerke beschlagnahmt werden konnten. Orte, in denen man sich in den siebziger bzw. achtziger Jahren kontinuierlich zu Ausstellungen und Diskussionen getroffen hatte, waren in Prag das „Institut für Makromolekularchemie“, das „Kulturzentrum der Eisenbahner“, die Eingangshalle des in einer Plattenbausiedlung gelegenen „Kulturzentrum Opatov“, das „Gemeindehaus Vysočany“, das Theater in der Nerudova, das „Hlahol-Gebäude“ (vgl. Zakázané umění II 1996: L).

Ein Teil der Aktivitäten der „grauen Zone“ wurden von der 1969 eingeführten Jazz-Sektion des staatlichen Musikerverbands organisiert. Jan Král erklärt, dass diese gegründet worden war, um sich für den ursprünglich nur mit Abneigung geduldeten Jazz einzusetzen (vgl. Král 1989:

schen Kubismus einsetzte. Zudem gelang es Kotalík hin und wieder auch Werke von inoffiziellen Künstlern anzukaufen. Deren Werke hatten es allerdings einfacher, in die Galerien kleinerer Städte zu gelangen, da dort die Ankaufpolitik mitunter weniger streng kontrolliert wurde (vgl. Svašek 1996a: 150).

- 31 Der Begriff der „grauen Zone“ wird beispielweise im zweiten der beiden umfassenden Überblickswerke der tschechischen „verbotenen Kunst“ der sechziger und siebziger Jahre eingeführt (Zakázané umění II 1996: XLIX; siehe auch Zakázané umění I, 1995). In Gesprächen mit tschechischen Künstlern bzw. Kunsthistorikern wurde ich mehrfach darauf hingewiesen, dass die Künstler häufig an beiden Kunstwelten, der offiziellen und der inoffiziellen, teil hatten, und die Grenzen nicht immer so klar zu ziehen waren, wie man sich das im Westen vielleicht vorstelle (I.46; I.26). Auch Svašek hob den Punkt der doppelten Positionierung der Künstler innerhalb der Kunstwelt hervor: „On the one hand they had an official job as an illustrator, restorer, or designer, and helped create the outward appearance of communist Czechoslovakia, while on the other hand, they resisted the system by creating nonconformist art and by organising unofficial exhibitions. They thus participated in official, as well in unofficial discourses, and constantly shifted between hidden and public roles“ (Svašek 1996a: 131).

79).<sup>32</sup> Durch die stärkere Verbindung von Rock und Jazz entwickelte sich zu Beginn der siebziger Jahre eine Änderung ihrer Orientierung, wobei sich die Jazz-Sektion nach und nach auch für andere Kunstformen einsetzte. Beispielweise begannen bei den „Prager Jazz-Tagen“ („Pražské jazzové dny“), einem zweimal jährlich stattfindenden Festival, avantgardistische Rockgruppen unter dem Deckmantel des Jazzrock aufzutreten.<sup>33</sup> Die Jazz-Sektion war Herausgeber des „Jazz-Bulletin“, das zunehmend auch Artikel über die aktuellen internationalen Entwicklungen der bildenden Kunst beinhaltete, und der Reihe „Jazz petit“, worin Bücher über Dada, Minimalismus und Performance-Kunst erschienen. Außerdem wurden Kataloge von Künstlern publiziert, die nicht offiziell ausstellen oder veröffentlichen durften. Häufig wurden auch Ausstellungen im Keller ihres Verbandshauses organisiert. Trotz streckenweise polizeilicher Überwachung und Rückschlägen, wie dem Verbot der Jazztage 1978, war die Jazz-Sektion bis zur Verhaftung aller Vorstandsmitglieder am 2. September 1986 innerhalb der „grauen Zone“ sehr aktiv (vgl. Skalník 1995: 83ff.; Král 1989: 79ff.).

Öffentlichen Protest gegen die repressive (Kultur-)Politik des Regimes, die viele dazu zwang, ihre künstlerischen Aktivitäten „illegal“ zu präsentieren, gab es erst, nachdem 22 Mitglieder und Unterstützer der zwei Untergrund-Rockgruppen „Plastic People of the Universe“ und „DG 30“ verhaftet worden waren. Daraufhin unterzeichneten im Jahr 1977 zweihundertvierzig Intellektuelle und Schriftsteller ein an die Regierung gerichtetes Manifest, in welchem sie bürgerliche Grundrechte einforderten. Es wurde unter dem Namen „Charta 77“ innerhalb und außerhalb der Tschechoslowakei bekannt. Die Folgen für die Unterzeichnenden variierten zwischen regelmäßigen Verhören, Verhaftungen und massivem Druck, das Land zu verlassen (vgl. Svašek 1996a: 138ff.).<sup>34</sup>

32 Für eine kurze Darstellung der Entwicklung der Prager Jazz-Szene siehe auch den Artikel von Thomas Veser in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 01.04.2000.

33 Im Jahr 1970 waren das Tschechoslowakische Beatfestival und Rockdarbietungen auf kleineren und größeren Podien „als Element der ideologischen Diverision aus dem Westen“ verboten worden (vgl. Král 1989: 76).

34 Tina Rosenberg führte aus, dass die Charta 77 in der Tschechoslowakei bis 1989 insgesamt nur 1864 Unterzeichner gefunden hatte, wovon die Hälfte erst 1989 unterschrieben hätten, „als es ungefährlich [...] und gut für den Lebenslauf war“ (Rosenberg 1997: 56).

**„Kwaliteit“ – „Qualität“ – Kulturpolitik im Transformationsprozess**

Gegen Ende der siebziger Jahre zeichnete sich eine erneute Richtungsänderung innerhalb der Kulturpolitik ab. Kulturpolitik und Stadtplanung wurden nun in zunehmendem Maße parallel gedacht und auf Imagezwecke hin ausgerichtet. Mit Blick auf die Verbesserung der Qualität der Stadt im Sinne einer Stärkung des Stadtkerns bzw. einer „urbanistischen Revitalisierung“ wird die Entwicklung neuer repräsentativer Kultureinrichtungen als Symbole von Modernität, Innovation und Kosmopolitismus in den Hauptstädten, aber auch in mittelgroßen Städten Westeuropas vorangetrieben. In den achtziger und neunziger Jahren wird Kulturpolitik immer häufiger ökonomisch und strukturpolitisch begründet, wobei insbesondere ihre Rolle für die Entwicklung des Tourismus, das Anziehen von Investoren und qualifizierten Arbeitskräften sowie die Stärkung der eigenen Position innerhalb der Konkurrenz zwischen den Städten durch Kulturprojekte hervorgehoben wird (vgl. Schulze 1992: 500; Wagner 1993: 14; Bianchini 1993: 2). Gleichzeitig sollten die neu hergestellten Stadtzentren mit ihren neuen Museen und Repräsentationsbauten als Katalysatoren für Identität und „communitas“ fungieren.

Franco Bianchini analysierte die kulturpolitische Zielverschiebung von sozialpolitischen Anliegen, wie der Förderung des Zugangs von benachteiligten Gruppen zur „Kultur“, hin zu ökonomischer Entwicklung und Stadtentwicklungsprioritäten als allgemeinen westeuropäischen Trend: „In terms of the strategic objectives of cultural policy, the most important historical trend is the shift from the social and political concerns prevailing during the 1970s to the economic development and urban regeneration priorities of the 1980s“ (Bianchini 1993: 2). Bianchini führte diese Zielverschiebung u.a. auf eine Rechtsverschiebung im politischen Klima der meisten europäischen Länder, gemeinsam mit dem wachsenden Druck der begrenzten finanziellen Ressourcen, zurück (vgl. ebd.). Eine Folge davon war, dass in den Niederlanden 1987 das BKR abgeschafft wurde, als 3.800 Künstler um Unterstützung anstanden. Stattdessen wurden durch eine halbstaatliche Stiftung Kurzzeitstipendien für Künstler vergeben, die nach den Kriterien „ausgezeichnete Leistung“ (Qualität) und „Besonderheit“ selektiert wurden (Hitters 1997: 41).

Zu Beginn der achtziger Jahre propagierten niederländische Kulturminister alternative Finanzierungsmöglichkeiten von Kulturinstitutionen, wie Sponsoring und Privatisierung (Oosterbaan 1990: 73). Die praktische Umsetzung dieser Forderungen zeigte sich im Museumsbereich allerdings erst in den neunziger Jahren, als z.B. das Amsterdamer Van

Gogh Museum als erstes Rijksmuseum privatisiert wurde und sein Erweiterungsbauprojekt fast ausschließlich über einen privaten Stifter finanziert wurde, was neue Abhängigkeiten mit sich brachte. In der deutschen Kulturpolitik wurden diese Themen ebenfalls verstärkt in den neunziger Jahren aufgegriffen, als es galt, Kürzungen in den städtischen Kulturhaushalten aufzufangen. In diesem Zusammenhang war wieder bürgerschaftliches Engagement gefragt.<sup>35</sup> Ein weiteres Beispiel für die Tendenz der neuen Kulturpolitik ist die kommerzielle Inbesitznahme und Einbindung von Festen, die ursprünglich stark auf die Bewohner des Stadtviertels bezogen waren, in Zwecksetzungen wie Imagewerbung und Standortfaktoren. Und in den großen Kunst(-Museen) wurden in zunehmendem Maße Themenausstellungen mit Ereignischarakter organisiert. An die Stelle des Museums als „Lernort“ trat zunehmend die kulturpolitische Vorstellung vom Museum als Ort der Unterhaltung und der Freizeitgestaltung.

In Form welcher Kulturprojekte schlug sich die neue Kulturpolitik in Amsterdam und Frankfurt nieder?

### *Amsterdam*

In Amsterdam wurden in den achtziger und neunziger Jahren einige Projekte eingeleitet, die Amsterdams Ruf als Kulturstadt bekräftigen sollten. Das größte Projekt war der Bau der „Stopera“, mit dem die Stadt 1988, ermöglicht durch einen Regierungsbeschluss, doch noch ein neues Operngelände erhielt. Zu Beginn der neunziger Jahre umfassten die Pläne der Stadtverwaltung für den Ausbau kultureller Einrichtungen den Bau eines Theaters („Toneelgroep Amsterdam“) und eines Zentrums für moderne Musik („Ijsbreker“).<sup>36</sup> Im Jahr 1993 erhielt das Stedelijk Museum mit dem „Bureau Amsterdam“ in einem ehemaligen Bekleidungsunternehmen in der Innenstadt zusätzliche Räumlichkeiten zur Präsentation neuer Trends, insbesondere im Bereich der Fotografie, der Performance-Kunst und der Neuen Medien. Außerdem war mit dem „newMetropolis“ schon länger eine Art Wissenschafts- und Technologiemuseum in Pla-

35 Beispielsweise organisierte Jean-Christophe Ammann, der Leiter des Frankfurter Museums für Moderne Kunst, zur „Art Frankfurt“ 1995 ein Symposium über „Kultur-Finanzierung“, bei dem alternative Finanzierungsprogramme diskutiert wurden (Ammann 1995). Für einen Überblick der Diskussionen zum Thema „Kulturpolitik in der Bürgergesellschaft“ in Deutschland siehe das gleichnamige Themenheft der Kulturpolitischen Mitteilungen (Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. 2000).

36 Das Projekt wird hinter dem Hauptbahnhof nach Plänen des dänischen Architekturbüros Nilsen, Nilsen & Nilsen realisiert.

nung, das im Juni 1997 nach einem Entwurf des italienischen Stararchitekten Renzo Piano fertiggestellt wurde (vgl. Kunstenplan Dez. 1992).<sup>37</sup> Cornelius Schlösser hat Privatinitiative als typisch für die holländische kulturelle Praxis beschrieben und darauf hingewiesen, dass dort Eigeninitiativen der Kulturdezernenten nur sehr selten zu finden seien (vgl. Schlösser 1993: 210). Entsprechend hatten in Amsterdam die Museumsdirektoren des Stedelijk Museums und des Van Gogh Museums für die von ihnen für notwendig befundenen Museumserweiterungen 1988 bzw. 1991 in Absprache mit der Stadtverwaltung Entwürfe international anerkannter Stararchitekten eingeholt. Die Pläne wurden von der Stadt unterstützt und in eine Neugestaltung des *Museumspleans* miteinbezogen, der zusammen mit dem Anbau des Van Gogh Museums im Juni 1999 fertiggestellt wurde, während der Anbau des Stedelijk Museums durch veränderte (Macht-)Konstellationen und wiederholte Architektenwechsel immer wieder verschoben wurde.

Unter der seit April 1999 amtierenden Kulturdezernentin Saskia Bruines (D'66) sind, nachdem Rotterdam als „Europäische Kulturstadt“ für das Jahr 2000 überdimensionale Zuwendung finanzieller Art erhielt, in Amsterdam plötzlich auch große Projekte gefragt. Für das Jahr 2003 ist der Umbau des Rijksmuseums geplant, und mit dem Anbau des Stedelijk Museums soll an anderer Stelle ein „Collectiecentrum“ entstehen (vgl. Kunstenplan 2001). Alle diese geplanten und realisierten Projekte setzen auf eine gezielte Stärkung von Einrichtungen, die sich auf zeitgenössische Kunstphänomene bzw. auf eine zeitgenössische Architektur spezialisiert haben, und sind darauf ausgerichtet, das „Kulturstadtimage“ der Grachtenstadt um das angestrebte Image einer „Capital of Inspiration“<sup>38</sup> zu erweitern.

37 Im Jahr 1992 lag der Amsterdamer Etat für „Kultur und Freizeit“ bei 3,9 %, während der Frankfurter Etat für „Wissenschaft, Forschung und Kulturpflege“ im selben Jahr 9,26 betrug (vgl. Het Amsterdamse Bureau voor Onderzoek en Statistiek 1993, 279; Amt für Statistik Wahlen und Einwohnerwesen 1993: 85). Unter diesen finanziellen Bedingungen dauerte die Umsetzung größerer Projekte in Amsterdam länger, da die Realisierung wie z.B. bei der Stopera von einem Regierungszuschuss abhängig war.

38 „Capital of Inspiration“ meint laut einer Imagebroschüre des Amsterdamer Fremdenverkehrsvereins genau die „pulsierende Weltstadtmetropole“, zu deren unverwechselbarem Flair ihre mannigfaltigen Kulturfestivals und ihre einzigartigen Kunstmuseen maßgeblich beitragen sollen (vgl. Amsterdam Arts Adventure 1999).

*Frankfurt am Main*

Bezeichnend für die Frankfurter Kulturpolitik der späten siebziger bzw. der achtziger Jahre ist die Expansion der Kulturinstitutionen und damit einhergehend die Expansion des Kulturbudgets.<sup>39</sup> Die treibende Kraft hinter der Expansion im Kunst- und Kultursektor war Hilmar Hoffmann, der auch nach der Regierungsübernahme durch die CDU im Amt blieb. Seine Kulturpolitik zielte nun, nachdem er sich unter der SPD-Regierung noch für eine „demokratische Partizipation am Kulturellen“ im Sinne einer Bildungsreform eingesetzt hatte, vor allem auf die Schaffung sichtbarer und vermarktbarer kultureller Symbole, die Frankfurt zum Image einer „Kulturmetropole“ verhelfen sollten. Nach dem Antritt des neuen Bürgermeisters Wallmann 1977 wurde der Wiederaufbau der Alten Oper vorangetrieben und Pläne für eine Museumskonzentration an den Ufern des Mains erstellt. Das Ziel der Einrichtung eines Frankfurter Museums für Moderne Kunst hatte multiplizierende Effekte. In kurzer Abfolge entstanden eine Reihe von modernen und vor allem postmodernen Museumsarchitekturen, darunter das Deutsche Filmmuseum und Architekturmuseum (1984), die Erweiterung des Museums für Kunsthandwerk (1985), die des Liebieghauses und des Städel (1990/91) sowie der Neubau des Museums für Moderne Kunst (1991). Außerdem wurde die Kunsthalle Schirn (1986) als Podium für internationale Kunstausstellungen realisiert. Für die neuen Häuser wurden zum Teil gezielt Museumsdirektoren aus dem Ausland angeworben. Zudem wurde auf Hoffmanns Initiative hin Kaspar König als Leiter der Städelschule angeworben und der Maler Gerhart Richter sowie der Bildhauer Ulrich Rückriem als Lehrer an selbiger Institution. Zusammen mit der Einrichtung eines Atelierhauses und subventionierten Atelierräumen stimulierte das viele Künstler und Galeristen, sich in den achtziger Jahren in der Stadt niederzulassen.

Nachdem ein Großteil der Museen gebaut bzw. erweitert worden war, wurde 1988 das jährlich stattfindende „Museumsuferfest“ mit publikumswirksamem Ereignischarakter eingeführt. Als einer der letzten Schachzüge Hoffmanns im Sinne einer Stärkung des Kulturimages der Stadt kann die internationale Kunstmesse „Art Frankfurt“ gewertet wer-

39 Unter Hoffmann hatte das Kulturbudget zwischen 1970 und dem Ende der achtziger Jahre um ca. 540 % zugenommen (vgl. van Aalst 1997: 105). Diese hohe Steigerungsrate kam auch dadurch zustande, dass Hoffmann, um für Frankfurt den höchsten Kulturetat im bundesweiten Vergleich zu erzielen, Posten in den Etat aufnahm, die in anderen Städten durch das Land getragen wurden.

den, die in Konkurrenz zur „Art Basel“ 1989 zum ersten Mal in Frankfurt stattfand.

Nach 1990 gab es unter der rot-grünen Regierung Ansätze, die sich weniger auf Hochkulturprojekte sondern auf Stadtteilkultur bezogen. Beispielsweise wurde im Rahmen der „Galluswoche“ über eine bunte Vielfalt von Musikveranstaltungen und kulinarischen Spezialitäten ein multikulturelles Image der Stadt inszeniert. Kürzungen im Haushaltsbudget führten dazu, dass sich die städtische Kulturpolitik nach Hoffmann vornehmlich darauf konzentrierte, die existierenden Museen und Institutionen zu erhalten bzw. miteinander zu vernetzen.

In Frankfurt brachte die sich verschärfende Städtekonkurrenz nicht nur neue Museen, Kulturinstitutionen und Festivals hervor, sondern auch neue Kooperationsformen. So fiel im Jahr 2002 unter dem Frankfurter Kulturdezernenten Hans-Bernhard Nordhoff (SPD) der Beschluss, sich in Konkurrenz zum Ruhrgebiet ebenfalls als Kulturverbund mit der Rhein-Main-Region für das Jahr 2010 für den Titel „Kulturhauptstadt Europas“ zu bewerben.<sup>40</sup>

### *Prag*

Zu Beginn der achtziger Jahre hatten Kulturbauten auch in osteuropäischen Städten Konjunktur. Aber im Vergleich zu Amsterdam und Frankfurt, wo die Bauten unter ökonomischen Vorzeichen als städtische Imageinstrumente geschaffen wurden, sollten sie in Prag dem kommunistischen Gedanken der Selbstpräsentation der Werktätigen huldigen und wurden von höchster Stelle, das heißt vom Präsidenten persönlich, protegirt. So zumindest der gigantische „Kulturpalast“, der unter Präsident Husák 1980 etwas außerhalb des Zentrums erbaut wurde. Drei Jahre darauf eröffnete der verglaste Anbau des Nationaltheaters. Zudem wurden in den siebziger und achtziger Jahren eine Reihe von Theatern restauriert. Im Museumsbereich wurden das St. Georgskloster (1976) und das Agneskloster (1980) für zwei Sammlungsbereiche der Nationalgalerie restauriert und das Schloss Troja (Eröffnung: 1989) für einen Samm-

40 Erarbeitet wurde die Bewerbung vom Arbeitskreis Kultur der Regionalkonferenz Rhein-Main und der Kulturinitiative, einer Unterorganisation der von der Wirtschaft ins Leben gerufenen Wirtschaftsinitiative Rhein-Main. Man rechnete sich als Kulturverbund bessere Gewinnchancen aus und ließ sich von einer renommierten Beratungsfirma eine „Studie zur Profilierung der Kulturregion Frankfurt-Rhein-Main“ erstellen (Kulturplan 2002).

lungsbereich der Galerie der Hauptstadt Prag, sowie die Villa Bílek<sup>41</sup> (Wiedereröffnung: 1985). 1986 beschloss die Regierung die Rekonstruktion des funktionalistischen Messepalasts für die moderne Sammlung der Nationalgalerie. Bei allen diesen Kulturprojekten handelte es sich um Prestigeentscheidungen der Regierung. Insbesondere das gigantomanische Projekt des Messepalasts schien geeignet, der Welt gegenüber die Großartigkeit der tschechischen Kunst zu beweisen.

Nach der „samtenen Revolution“ von 1989 suchte Prag den schnellen Anschluss an die internationalisierte europäische Kulturpolitik. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, hier alle Änderungen der Kulturpolitik anführen zu wollen.<sup>42</sup> Ivan Klimes hat darauf hingewiesen, dass mit dem „Untergang des kommunistischen totalitären Systems“ im Jahre 1989 auch das Milieu der „grauen Zone“ untergegangen war (Klimeš 1993). Heute erinnern in Prags Jazz-Treffpunkten „Reduta“ und „Viola“ nur noch Fotos an die Zeit, als sie noch Treffpunkt konspirativer Kreise waren, und die Eintrittspreise ziehen mehr Ausländer als Einheimische an. Da es an kulturpolitischer Unterstützung mangelte, wurden in den neunziger Jahren mehrere Rock- und Jugendclubs geschlossen.

Mit zehnjähriger Verspätung wurde in den neunziger Jahren nun auch in Prag nach westlichem Vorbild Kulturpolitik als zukunftsorientierte ökonomische Entwicklungsstrategie eingesetzt. Durch die Aufnahme des historischen Zentrums in die UNESCO-Liste des Weltkulturerbes 1992 wurde die zu großen Teilen renovierungsbedürftige Altstadt im internationalen Kontext als europäisches bzw. mitteleuropäisches Zentrum aufgewertet. Die Präferenz der sich nur langsam dezentralisierenden nationalen Kulturpolitik lag in Prag mit Blick auf den Tourismus zunächst auf der Erhaltung und Wiederherstellung historischer Gebäude und Areale, womit zugleich die Musealisierung der Altstadt vorangetrieben wurde.<sup>43</sup> Unterstützt durch Regierungs- bzw. EU-Gelder wurden im innerstädtischen Bereich eine ganze Reihe neuer Museen installiert. Die Museumsprojekte bezogen sich fast ausschließlich auf die Präsentation

41 Die Villa Bílek ist ein kleines Museum, das das Werk (Sezessionsstil) des tschechischen Bildhauers František Bílek (1872-1941) zeigt und zum Korpus der Galerie der Hauptstadt Prag gehört.

42 Für eine ausführliche Darstellung der kulturpolitischen Maßnahmen in der Tschechoslowakischen Förderativen Republik in den ersten zweieinhalb Jahre nach der „samtenen Revolution“ siehe z.B. den Artikel von Wolfgang Schott (1993).

43 So bezeichnete der Kulturminister Pavel Tigrid (Jan. 1994 – Jul. 1996) z.B. den Erhalt von Schlössern und Kirchen als „Präferenz“ der tschechischen Kulturpolitik der Nachwendzeit (I.30).

regionaler moderner und zeitgenössischer Kunst. Dadurch waren sie, obwohl sie im Vergleich zu Frankfurt und Amsterdam keine zeitgenössische Architektur vorzuweisen hatten, als Symbole von Modernität und Innovation geeignet. 1994 erhielt Prag mit der Galerie Rudolphinum eine Kunsthalle, die zeitgenössische Werke international anerkannter Künstler aus dem In- und Ausland zeigt. Im selben Jahr wurde das kubistische Haus von Josef Gočár „Zur schwarzen Mutter Gottes“ der Mittelböhmischen Galerie als drittes Ausstellungsgebäude zur Verfügung gestellt. Hierin wurde eine Dauerausstellung tschechischer kubistischer Malerei, Skulptur und Möbel eingerichtet.

Die Prager Bürgermeister der Nachwendezeit setzten auf das Image einer europäischen Stadt, indem sie für das Jahr 2000 den Titel „Europäische Kulturhauptstadt“ ins Land holten, was wiederum einen Entwicklungsschub im kulturellen Bereich mit sich brachte: Im Jahr 1997 erhielt Prag gleich drei neue Häuser. Im „Haus zum Goldenen Ring“, einer Dependence der Galerie der Hauptstadt Prag, eröffnete eine Dauerausstellung tschechischer Kunst des 20. Jahrhunderts. Im selben Jahr öffnete nach aufwendiger Restaurierung auch Prags bekanntestes Jugendstilhaus, das „Repräsentationshaus“ („Obecní dům“) von Antonín Balšánek und Osvald Polívka mit einer Dauerausstellung des tschechischen Art Nouveau. Außerdem eröffnete auf der Basis einer Stiftung das Mucha Museum, das dem populärsten tschechischen Jugendstilmalers Alphonse Mucha (1860-1939) gewidmet ist. Aber die bereits im Dezember 1995 eröffnete Moderne Galerie im Messepalast mit ihren 20.000 qm Ausstellungsfläche übertrumpfte noch alle diese Bemühungen, Prag das Image einer modernen europäischen Kulturmetropole zu schaffen.

Als Direktoren der neuen Häuser wurden im Unterschied zu Frankfurt ausnahmslos Tschechen eingestellt, was zum Teil mit der relativen Kleinheit des Sprachraums<sup>44</sup> und zum Teil mit den im internationalen Vergleich niedrigen Gehältern zusammenhing. Für den Messepalast wurden durch die jeweiligen Kulturminister unter anderem zwei Exiltschechen zur Professionalisierung und Internationalisierung des Museumsbetriebs angeworben.

44 Aus dem gleichen Grund waren die Museumsdirektoren des Amsterdamer Stedelijk Museums ausnahmslos Niederländer.