

Neben dem vor allem von der jungen Generation praktizierten gedanklichen Rückzug in »autonome Neben- und Gegenszenen vielfältiger Art«³¹ mussten sich die Kulturschaffenden formal mit den restriktiven Rahmenbedingungen arrangieren, da sie von staatlichen Subventionen abhängig waren und den oben beschriebenen Sanktionen entgehen wollten.³² Gleichzeitig verschoben sich aber die kulturpolitischen Prioritäten des Staates von einer Arbeiterkultur zur Durchsetzung des sozialistischen Ideals hin zu einer Orientierung auf das Wohlbefinden und die gemeinschaftliche Freizeitgestaltung der Bürger; d.h. ein zunehmend alltagskompatibler Kulturbegriff setzte sich durch, da die politische Führung auf die systemerhaltende Zufriedenheit der Bevölkerung angewiesen war und den öffentlichen Schein erfolgreicher und von den Bürgern getragener kulturpolitischer Handlungen wahren wollte. Die betrieblichen Ausflüge in Theater und Museen begeisterten nur wenige Arbeiter, weshalb in den 1970er und 1980er Jahren der Großteil der betrieblichen Kulturfonds in die Kinderbetreuung, Betriebsfeste und in kollektive Besuche von z.B. Modeschauen und Diskotheken floss. Die propagierte Symbiose von Kulturschaffenden und Arbeiterschaft der 1960er Jahre war zwar noch oberflächlich zu erkennen, aber kaum noch inhaltlich in den Betrieben verankert. Sandrine Kott begründet dieses Scheitern mit der Funktion der Kultur in der DDR. Die individuelle Verwirklichung und das Vergnügen spielten keine Rolle. Dagegen hemmte der enge ideologische Rahmen Kreativität und Innovativität, wodurch das Interesse der Arbeiterschaft am Kulturellen schnell verflog.³³

2.2 KULTUR IM STAAT: DIE KULTURPOLITISCHE *POLICY* DER BRD UND DES WIEDERVEREINIGTEN DEUTSCHLANDS

Die Besatzungsmächte USA, Großbritannien und Frankreich sahen, dass die national-sozialistische Diktatur ihr Hegemonialstreben durch die Gleichschaltung der Länder fundierte und die deutsche Bevölkerung ideologisch vereinnahmte. Ein neuer Staat sollte daher föderalistisch organisiert sein, wie es in den deutschen Staatsgebilden auch vor dem Dritten Reich prägend war.³⁴ Die politische Mehrheit des Parlamentarischen Rates³⁵ verabschiedete am 8. Mai 1949 das Grundgesetz der Bonner Republik und bestätigte diese Forderung.³⁶ Die Kultusministerkonferenz (KMK) der Länder, die sich 1948 konstituierte, schloss sich in der *Bernkasteler Erklärung zur Kulturhoheit der Länder* vom 18. Oktober 1949 ebenso der Haltung der Besatzungsmächte an und befürwortete die Regelungen des Grundgesetzes. Zudem verpflichtete sie sich, über die

31 | Rehberg (2004): S. 142.

32 | Vgl. ebd.: S. 142.

33 | Vgl. Kott (1999): S. 101-105.

34 | Vgl. Höpel (2011): S. 36.

35 | Der Parlamentarische Rat setzte sich zwischen September 1948 und Mai 1949 aus 65 Vertretern zusammen, die aus den Landesparlamenten der westdeutschen Besatzungszonen entsprechend der dortigen Sitzverteilung und der Bevölkerungsgröße des Landes entsandt wurden. Die Mitglieder bildeten die verfassungsgebende Versammlung der BRD und berieten in Ausschüssen über die Ausgestaltung des Grundgesetzes (vgl. Becker (2011): S. 38-40).

36 | Vgl. Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz (2014): S. 1.

föderalistische Kulturpolitik und die primäre kulturpolitische Verantwortung der Bundesländer zu wachen:

»Die Ständige Konferenz der Kultusminister stellt fest, dass das Bonner Grundgesetz die Kulturhoheit der Länder [...] staatsrechtlich anerkennt. [...] [Sie] ist davon überzeugt, dass die totalitäre und zentralistische Kulturpolitik der jüngsten Vergangenheit die verhängnisvolle Verwirrung und Knechtung des Geistes und die Anfälligkeit vieler Deutscher gegenüber dem Ungeist wesentlich mitverschuldet hat. Sie sieht deshalb in der Verpflichtung und Gebundenheit an die [...] Eigenständigkeit sowie an die Mannigfaltigkeit der sozialen Gegebenheiten die Gewähr für die innere Gesundheit des deutschen Volkes und für das organische Wachstum einer von ihm selbst getragenen Kultur. [...] Die Ständige Konferenz der Kultusminister wird daher darauf hinwirken, dass die Kulturhoheit der Länder bei allen Massnahmen der Bundesorgane und der Bundesbehörden gewahrt bleibt, und darüber wachen, dass ihre kulturpolitische Arbeit keine Einschränkungen erfährt.«³⁷

Das Grundgesetz sprach aber auch einige kulturpolitische Kompetenzen dem Bund zu: die auswärtigen Kulturbeziehungen, das Urheberrecht, die Filmförderung, die Sozialgesetzgebung für Künstler, das Steuerrecht und die kulturelle Vertretung Deutschlands in der Welt. Nur langsam etablierte sich in den folgenden Jahrzehnten eine verfassungsrechtlich bestätigte Aufteilung der Kompetenzen zwischen den Bundesministerien und den Ländern. Letztere fürchteten beständig um ihre Kulturhoheit. Zudem mussten die Bundesregierungen sukzessive die kulturpolitische Verantwortungskonfusion in den verschiedenen Bundesministerien bereinigen.³⁸

Staatliche Rückbesinnung auf bildungsbürgerliche Ideale versus Progressivität des kulturellen Lebens (1949 bis 1968)

In der Phase des Umbruchs gibt es zwei wesentliche Handlungsoptionen: Die Menschen entfliehen entweder dem Ungewissen und wählen die Sicherheit des Bewährten, oder sie wagen das Unbekannte und entscheiden sich für das Risiko des Ungewissen. In den 1950er Jahren wählten die Kulturpolitiker die Sicherheit. Sie widersprachen damit teilweise der *Bernkasteler Erklärung*, die in den vielfältigen sozialen Realitäten eine Stärke erkannte, um die deutsche Bevölkerung vom nationalsozialistischen Gedankengut zu befreien und um eine von der Mehrheit getragene und sich konsensual entwickelnde Kultur zu etablieren. Dass sich die tatsächliche kulturelle Praxis der 1950er und 60er Jahre in dieser Erklärung widerspiegelte, soll weiter unten ausgeführt werden. Für den Staat hieß das Leitbild *Kulturpflege*: Die Kulturpolitiker gaben sich den Auftrag, das Schöne, das Ästhetische und das Wahrhaftige zu pflegen. Bezugnehmend auf die originäre Bedeutung des Begriffs Kultur, pflegte der Staat die Pflege des menschlichen Geistes; die drei weiteren Dimensionen des Kulturbegriffs – soziale Umwelt, Natur und Transzendenz – spielten in diesem Leitbild eine untergeordnete Rolle.

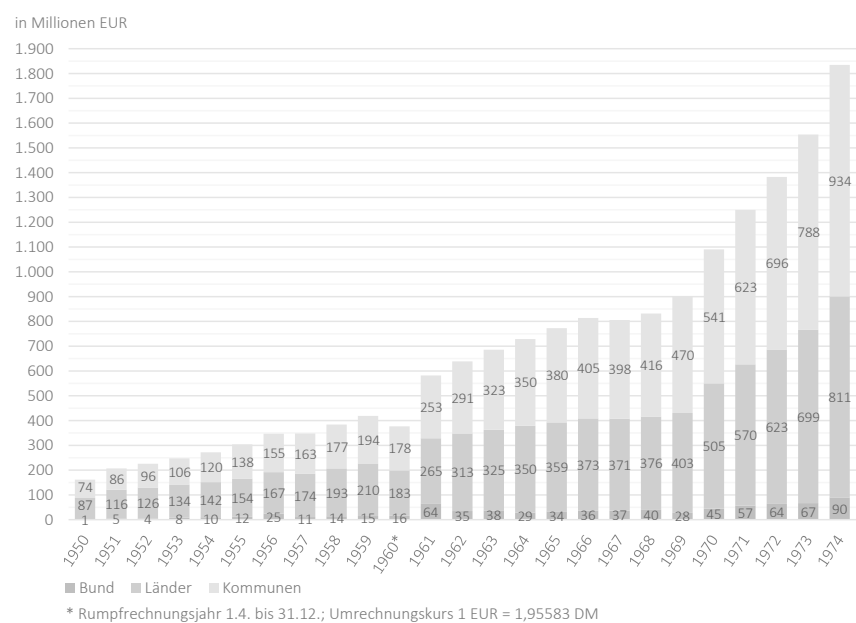
In den Aufbaujahren der jungen Republik besann sich die Kulturpolitik demzufolge primär auf eine Bevölkerungsgruppe: auf das Bürgertum und dessen kulturelle Ideale des 19. Jahrhunderts. Ziel war es, die im Krieg zerstörten Kultureinrichtungen wie-

37 | Archiv Deutscher Bundesrat (2005): S. 53 f.

38 | Vgl. Höpel (2011): S. 36-38.

derherzustellen und Bewährtes zu fördern. Kultur sollte mit Bildung einhergehen und sich auf die feingeistigen Schönen Künste wie ernste Musik, darstellende und bildende Künste sowie Literatur beziehen.³⁹ In der BRD genoss zu dieser Zeit die ökonomische Regeneration und die Anhebung der gesellschaftlichen Wohlfahrt höchste politische Priorität. Es verwundert nicht, dass die staatliche Kulturkonzeption in einem solchen Umfeld auf ein Mindestmaß beschränkt war, auch wenn dadurch gestalterische Potenziale ungenutzt blieben. Später kritisierten Kulturpolitiker wie Olaf Schwencke, Klaus Revermann und Alfons Spielhoff, dass die konservativ orientierte Hochkulturförderung exklusiv einem distinguierten Milieu zugutekam und die soziale Dimension der Kultur ausklammerte: »Schon aufgrund von Bildungsbarrieren ist es den allermeisten Bürgern gar nicht möglich, an Kunst zu partizipieren.«⁴⁰

Abb. 5: Öffentliche Ausgaben für Kunst- und Kulturpflege BRD, 1950-1974



Quelle: eigene Zusammenstellung nach Auftragsauswertung Statistisches Bundesamt (2015b); inklusive staatsbürgerliche Bildung und betriebliche und überbetriebliche Aus- und Fortbildung; 1950 ohne Berlin; ab 1960 mit Saarland.

Abb. 5 zeigt die Entwicklung der öffentlichen Kulturausgaben in der BRD von 1950 bis 1974. Die Werte sind nicht vollständig vergleichbar, da sich in diesem Zeitraum die zugrunde liegenden Haushaltssystematiken änderten. Dennoch gewähren sie einen Einblick in die Tendenzen der Kulturförderung. Exemplarisch umfasst die Statistik des Jahres 1965 die Bereiche Theater und Konzert⁴¹, Kunst, Volksbildung, Heimatpflege,

39 | Vgl. ebd.: S. 39 und Schwalb (2011): S. 83.

40 | Schwencke et al. (1974): S. 7.

41 | Staatseigene Theater- und Konzertbetriebe; Beiträge an fremde Betriebe; Festspiele; Gesangsvereine; Laienspiele.

kirchliche Angelegenheiten und übrige Kunst- und Kulturpflege wie Gemäldegalerien, Kunstsammlungen, die Förderung der bildenden Kunst, Volksbüchereien und zoologische und botanische Gärten. Das Statistische Bundesamt führt die Kulturausgaben bis 1974 unter dem Titel Kunst- und Kulturpflege. Diese Bezeichnung und die darin enthaltenen Posten bestätigen das kulturpolitische Verständnis dieser Jahre, in denen der Bund nur marginal zur Kulturförderung beitrug und im Vergleich zu den Ländern und Kommunen auf einem niedrigen Niveau verharnte. Die Ausgaben der gesamten öffentlichen Hand stiegen bis 1968 nahezu linear von 162 Mio. auf 832 Mio. Euro (+414 %) an. Erst ab 1969 ist eine deutliche nominale Beschleunigung der Aufwüchse zu verzeichnen. Ursächlich dafür ist der weiter unten beschriebene Paradigmenwechsel innerhalb der Kulturpolitik, der durch die 68er-Bewegung und das politische Anverwandeln der kulturellen Praxis der 1950er und 60er Jahre ausgelöst wurde.

Im Gegensatz zu den politischen Entscheidern wagten die Kulturschaffenden und das Kulturpublikum in der Phase des Umbruchs das Unbekannte: Der tradierte Hochkulturbegriff erodierte in der kulturellen Praxis. Daran anknüpfend soll ein latenter Mythos der kulturpolitischen Literatur differenzierter dargestellt und auf die Janusköpfigkeit⁴² dieser Zeit eingegangen werden: Viele Autoren weisen darauf hin, dass die Kulturpolitik bis zum Ende der 1960er Jahre »restaurativ-affirmativ«⁴³ und »vom geschichtsklitternden Konservatismus der Adenauer-Ära«⁴⁴ geprägt war und erst danach »ein Prozess der Modernisierung von Politik und Gesellschaft«⁴⁵ einsetzte. Erst die 68er-Bewegung sei prädestiniert gewesen, »die in der Adenauer-Ära dahindümpelnde restaurative Kulturpolitik in Bezug auf gesellschafts- und wirtschaftspolitische Aspekte zu beleben und neu zu strukturieren«⁴⁶. Wenn diese teils polemischen Beschreibungen nicht kontextualisiert werden, resultieren daraus zwei Missverständnisse: Einerseits wird suggeriert, dass das Kulturleben und die kulturelle Praxis analog zur Politik statisch und rückwärtsgewandt waren. Andererseits treffen die Aussagen im Kern auf nur eine Dimension des Politikbegriffs zu, die des staatlichen Handelns, vernachlässigen aber, dass Politik überdies der Aushandlungsprozess über die Ausgestaltung des Gemeinwesens⁴⁷ ist. Folglich ist Politik nicht exklusiv mit den staatlichen Angelegenheiten gleichzusetzen, sondern beinhaltet die Lebenswelt der Bürger; Kultur ist somit ein Teil des Politischen. Diese Differenzierung erscheint notwendig, da die Kulturlandschaft innovativ, vielfältig und experimentierfreudig war und sich keinesfalls nur – pointiert formuliert – auf Schiller und Goethe bezog. Warum konnte sich im wissenschaftlichen Diskurs die Deutung der restaurativen 1950er und 1960er Jahre durchsetzen? Zum einen hatte die 68er-Bewegung ein Interesse daran, ihre Verdienste um einen grundlegenden gesellschaftlichen Wandel in vollständiger Abgrenzung zum Vergangenen hervorzuheben. Zum anderen gibt Kaspar Maase eine machtbasierte Begründung: »Was die kulturellen Praxen dominierte, musste deswegen noch nicht von

42 | In Anlehnung an den im Jahr 2000 erschienenen Sammelband von Bollenbeck; Kaiser (Hg.) (2000): Die janusköpfigen 50er Jahre.

43 | Beyme (2014): S. 175.

44 | Stüdemann (2006): S. 19.

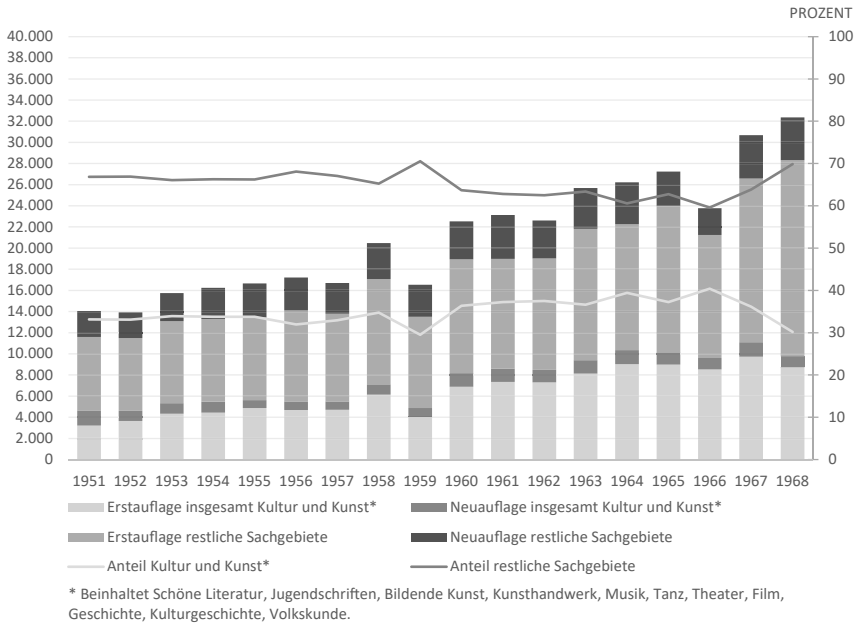
45 | Nieland (2009): S. 195.

46 | Pfennig (2006): S. 179.

47 | Siehe Kapitel 1.3.2.

den diskursbestimmenden Instanzen als kulturell im werthaftern Sinn anerkannt werden.«⁴⁸

Abb. 6: Verlagsveröffentlichungen BRD (inkl. West-Berlin), 1951-1968



Quelle: eigene Berechnung nach Statistisches Bundesamt (1953-1970).

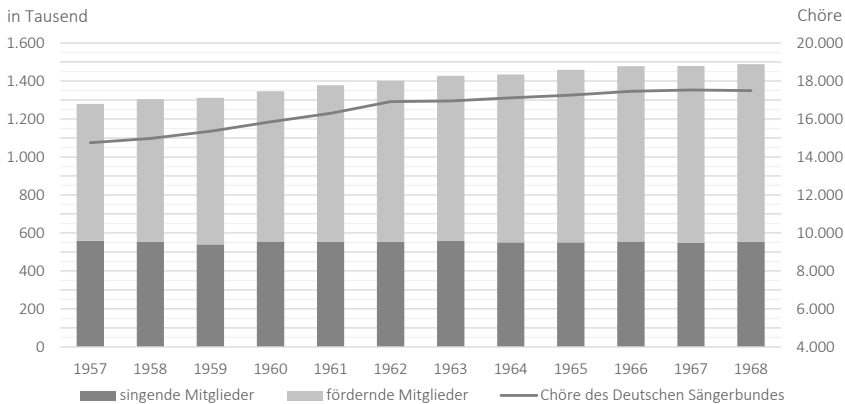
Als erster Indikator der kulturellen Praxis dient die in Abb. 6 dargestellte Buchproduktion von 1951 bis 1968. Die Verlage veröffentlichten anfangs 14.094 Bücher und steigerten sich innerhalb von 17 Jahren um 130 % auf 32.352 Bücher. Im gesamten Zeitraum trugen Publikationen aus kulturbezogenen Sachgebieten wie Schöne Literatur, Jugendschriften, Bildende Kunst, Kunsthandwerk, Musik, Tanz, Theater, Film, Geschichte, Kulturgeschichte und Volkskunde zwischen 30 und 40 % dazu bei. Nach einem Höhepunkt im Jahr 1966 verloren sie innerhalb von zwei Jahren jedoch 10 % ihres Marktanteils. Der überwältigende Großteil dieser Bücher sind Neuerscheinungen und keine Neuauflagen bereits erschienener Werke. Im Vergleich zu den restlichen Sachgebieten ist der Anteil an Neuauflagen in kulturbezogenen Sachgebieten sogar bemerkenswert gering. Hans-Ulrich Wehler erkennt in den 1950er und 60er Jahren eine fortschreitende »Demokratisierung der literarischen Kultur«⁴⁹, die der Rowohlt-Verlag 1950 und der neu gegründete Deutsche Taschenbuchverlag elf Jahre später durch Veröffentlichungen im Taschenbuchformat initiierten. Zudem bildeten sich sogenannte Buchgemeinschaften heraus, deren 6,5 Millionen Mitglieder sich verpflichteten, regelmäßig Bücher zu

48 | Maase (2000): S. 171.

49 | Wehler (2008): S. 387. Wehler versteht unter Demokratisierung die bessere Zugänglichkeit und stärkere Verbreitung eines Gutes. Diese Konkretisierung ist gerade bezogen auf den Rowohlt-Verlag von Bedeutung, da dieser kein Vorbild im Sinne von demokratischen Entscheidungsprozessen ist.

erwerben. Neben der pejorativ betitelten »Trivial«-Literatur, die sich u. a. der Kriegszeit und deren Verarbeitung widmete, erreichten Schriftsteller wie u. a. Max Frisch (Homo Faber 1957), Günther Grass (Die Blechtrommel 1959) und Heinrich Böll (Billard um halb zehn 1959) eine große Leserschaft.⁵⁰ Ebenso hinterließ die literarisch-avantgardistische, später kontrovers in ihrer Bedeutung bewertete *Gruppe 47* tiefe Spuren im kollektiven künstlerischen Gedächtnis dieser Zeit.⁵¹

Abb. 7: Mitglieder und Chöre des Deutschen Sängerbundes, 1957-1968



Quelle: eigene Darstellung nach Statistisches Jahrbuch (1959-1969).

Auch die Entwicklung der Mitglieder- und Chorzahlen des Deutschen Sängerbundes stützt die These von der vielfältigen und sich neu strukturierenden Kulturlandschaft in der jungen Republik. In Chören finden größtenteils Laienmusiker zusammen, um sich künstlerisch zu betätigen und ein soziales Miteinander zu erfahren. Durch die soziale Integrationsfunktion des Singens und der gemeinschaftlichen Betätigung stehen Chöre dem weiter unten beschriebenen Verständnis der Soziokultur nahe. Soziale Integration findet sowohl in der Chorgemeinschaft selbst als auch durch die vielfältigen Aktivitäten des Chores statt, wie z. B. das ehrenamtliche Singen in sozialen Einrichtungen (Krankenhäuser, Altenheime etc.) und die Belebung des regionalen Kulturlebens (Stadtfeiern, Jubiläen etc.). Chormitglieder zeichnen sich zudem als Kulturvermittler aus, die durch ihre Erfahrungen und Auftritte niedrigschwellig das Interesse an Kultur stärken und gleichzeitig überdurchschnittlich andere Kulturveranstaltungen besuchen.⁵² Abb. 7 zeigt die von 1957 bis 1967 stetig wachsende Anzahl an Chören (+19 %) und fördernden Mitgliedern (+30 %) im Deutschen Sängerbund. Leicht variierend engagierten sich über den Zeitraum ungefähr 550.000 Sänger. Obwohl sich der Deutsche Sängerbund im 19. Jahrhundert aus bürgerlichen Initiativen entwickelte, entstanden im 20. Jahrhundert Chöre in allen sozialen Milieus. Das Repertoire war dabei so heterogen wie die soziale Herkunft und die Kultur per se: Arbeiterchöre, evangelische und katholische Verbände sowie unorganisierte Strukturen komplettierten die Vielfalt. Es kann davon

50 | Vgl. ebd.: S. 386-390.

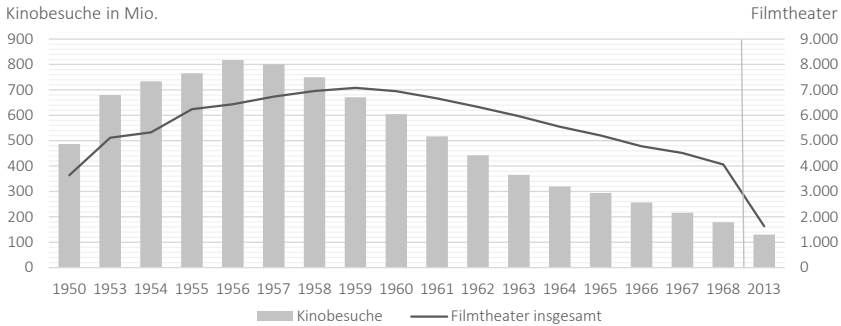
51 | Vgl. Braese (Hg.) (1999).

52 | Vgl. Allen (1995): S. 38.

ausgegangen werden, dass der Deutsche Sängerbund nur ungefähr die Hälfte aller Chöre und aktiven Sänger der 1950er und 60er Jahre abbildet.⁵³

Abb. 8 veranschaulicht die Blüte eines sich in den 1950er Jahren neu etablierenden kulturellen Massenmediums: des Kinos, das damals noch unter dem kulturell konnotierten Begriff Filmtheater firmierte. Die hohe Nachfrage einer cineastisch interessierten Bevölkerung zog einen wachsenden Bestand an Filmtheatern nach sich, der 1959 mit 7.080 Einrichtungen und einer Sitzplatzkapazität von 2,8 Mio. sein Maximum erreichte.⁵⁴ Bereits drei Jahre zuvor verzeichneten die Kinobetreiber das Allzeithoch von 818 Mio. Eintritten. Laut übereinstimmenden Studien zählten vor allem Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene bis zum Alter von 34 zu den regelmäßigen Rezipienten, wobei das Kinopublikum insgesamt heterogener war als heute.⁵⁵ 1957 begann ein bis 1976 anhaltender Abwärtstrend, der mit dem gleichzeitigen Aufschwung des Fernsehens zum Massenmedium einherging.⁵⁶ Seitdem schwanken die Zahlen auf niedrigem Niveau. Im Jahr 2013 registrierten die verbliebenen 1.630 Kinos nur noch 130 Mio. Besuche – 83 % unter dem Höhepunkt des Jahres 1956.

Abb. 8: Filmtheater BRD (inkl. West-Berlin; ab 1957 Saarland), 1950-1967



Quelle: eigene Darstellung nach Statistisches Bundesamt (1953-1971; 2014); SPIO (2015a).

Auch die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten erlangten in den Gründungsjahren der BRD eine große Bedeutung und verschoben als (kulturelles) audiovisuelles Medium die Rezeptionsgewohnheiten der deutschen Bevölkerung. Am 2. März 1951 begann das Fernsehen in Form der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD) mit der Sendung *Vorspiel auf dem Theater*. Am 1. April 1963 folgte das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF) u.a. mit einer gleichlautenden Sendung. Der Bezugspunkt war jeweils das Vorspiel aus Goethes

53 | Vgl. ebd.: S. 16-18. Bis 1960 liegen keine verlässlichen Statistiken vor, allerdings erlauben die seit 1961 veröffentlichten Daten der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Chorverbände Rückschlüsse.

54 | Dies entspricht einer durchschnittlichen Kapazität von 395 Sitzen je Kino. 2013 beträgt der Durchschnitt 479 Sitze je Kino, was auf einen beträchtlichen Marktanteil großer Kinokomplexe hindeutet im Vergleich zur heterogenen und kleinteiligen Struktur in den Anfangsjahren der BRD.

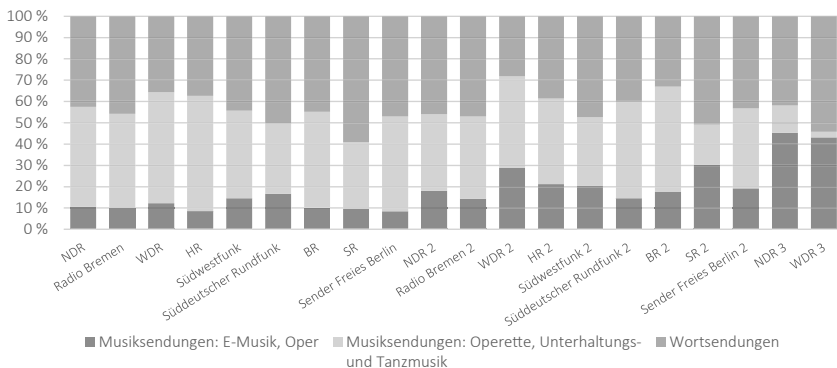
55 | Vgl. Prommer (2011): S. 234-236.

56 | Vgl. Wehler (2008): S. 396.

Faust, doch innerhalb von 12 Jahren wandelten sich die audiovisuelle Realität und die kulturbegriffliche Referenz: Während 1951 die bildungsbürgerliche Schicht in einem dem Hochkulturbegriff verpflichteten neuen Medium »die ästhetische Konvergenz«⁵⁷ mit dem Theater zu finden glaubte, so verselbstständigten sich die Produktionsintentionen und die Publikumsstruktur des Fernsehens bis 1963.⁵⁸ Peter Seibert resümiert, »dass der alte Kulturbegriff am Ende der Adenauer-Ära erodiert war, [...] dass sich eine weitere Verpflichtung [der Fernsehanstalten; M.F.] auf diesen zunächst zu erübrigen schien.«⁵⁹

Diese Erosion bestätigt auch Abb. 9, die beispielhaft das Radioprogramm im Jahr 1960 nachzeichnet. Die Stationen strahlten 43,1 % Wortsendungen und 56,9 % Musiksendungen aus, wobei nur der Saarländische Rundfunk (SR) I und II und der Westdeutsche Rundfunk (WDR) III einen größeren Anteil im Wortbereich vorwiesen. Die im Statistischen Jahrbuch vorgenommene Differenzierung der Musiksendungen in »ernste« und »unterhaltende« Inhalte⁶⁰ zeigt, dass Radio-Redakteure die »unterhaltenden« Musikgattungen gegenüber der »ernsten« Musik, die im öffentlichen Rundfunk eine Nische besetzte und nur 15,3 % zum Gesamtprogramm beitrug, präferierten, dass »ernste Musik« in den zweiten und insbesondere in den dritten Programmen an Bedeutung gewann, aber nur SR 2, NDR 3 und WDR 3 ihr mehr Sendezeit als der »unterhaltenden« Musik einräumten, und dass sich ausschließlich NDR 3 und WDR 3 programmatisch dem staatlichen Leitbild der Kulturpflege anschlossen.

Abb. 9: Öffentlich-rechtliches Rundfunkprogramm BRD (inkl. West-Berlin), 1960



Quelle: Statistisches Bundesamt (1962): S. 115.

57 | Seibert (2000): S. 60.

58 | Zu den Veränderungen der Publikumsstruktur (u.a. 300 Zuschauer beim Vorspiel auf dem Theater 1951; wachsender Arbeiter- und Angestelltenanteil) und der Präsentationsformen (u.a. diachrone Ausstrahlung; Archivierung) vgl. ebd.: S. 58-61.

59 | Ebd.: S. 61.

60 | Die Differenzierung ist für Abb. 9 zielführend, sie ist jedoch unstimmig und repräsentiert eine tradierte Konnotation kultureller Ausdrucksformen, derer sich bildungsbürgerliche Gruppen bedienen, um sich von anderen gesellschaftlichen Gruppen abzugrenzen.

Die Musikkultur in den 1950er und 60er Jahren löste sich von tradierten Mustern und segmentierte sich in heterogene und neuartige Genres. Beispielsweise gewann in der Nachkriegszeit die während der nationalsozialistischen Diktatur verpönte Jazzmusik eine wachsende Anhängerschaft, die sich in neu entstehenden Jazz-Kellern und Jazz-Clubs traf.⁶¹ 1960 traten die noch unbekannten Beatles in Hamburg auf und veränderten mit ihrer Interpretation des Rock ‚n‘ Roll⁶² ebenso wie Elvis Presley seit Mitte der 1950er Jahre die Musikkultur.⁶³ Auch im originären sogenannten »ernsten« Segment diversifizierte sich die Kunst: Internationale Komponisten und Künstler wie u.a. Karlheinz Stockhausen, Oliver Messiaen, Pierre Boulez und John Cage entwickelten die zeitgenössische Musik weiter und begründeten neue ästhetische Ausdrucksformen.⁶⁴ Als Sinnbild für avantgardistische, abstrakte und experimentelle Kunst fand 1955 erstmals die *documenta* in Kassel statt.⁶⁵ Die *documenta* kann als ein Symbol der westlichen Demokratie gegen das autoritär-sozialistische System im Osten gewertet werden: »In Frontstellung zum neuen Realismus in der Kunstdiktatur der DDR stilisierte man in der BRD die moderne Kunst allgemein und die Abstraktion im Besonderen zum künstlerischen Ausdruck westlich-freiheitlicher Demokratie.«⁶⁶ Die Liste der kulturellen Progressivität ließe sich fortsetzen, doch grosso modo kristallisierte sich in den Anfangsjahren der BRD eine kulturelle Praxis heraus, die sich von der bewahrenden und kulturpflegenden staatlichen Politik unterschied. Die Differenz zwischen diesen beiden Polen tritt nicht überraschend mit der Staatsgründung 1949 hervor, sondern vergrößert sich im Verlauf der 1950er Jahre und führt zu einer kulturpolitischen Neuverortung nach 1968. Georg Bollenbeck und Gerhard Kaiser resümieren, dass in den 1950ern

»eine kulturelle Westbindung statt[and], eine zunehmende Bejahung der internationalen kulturellen Moderne – ihrer Klassiker auf dem Höhenkamm wie auch ihrer Massenkultur im Alltag«⁶⁷, und »dass nun zählbeige, immer wiederkehrende Argumentationsfiguren der bildungsbürgerlichen Kunstsemantik an Geltungsmacht verlieren und, dass sich zugleich der um die Jahrhundertwende einsetzende Erosionsprozess bildungsbürgerlicher kultureller Hegemonie bis zu deren Auflösung beschleunigt.«⁶⁸

Der Begriff der Janusköpfigkeit beschreibt angemessen diese widersprüchlichen Nachkriegsjahrzehnte, die zwischen den Polen des Bewahrenden – der Kontinuität – und des Schöpfenden – der Diskontinuität – oszillierten.⁶⁹

61 | Vgl. Schwalb (2011): S. 83.

62 | Vgl. Bollenbeck; Kaiser (Hg.) (2000): S. 7.

63 | Vgl. Bollenbeck (2000): S. 190.

64 | Vgl. Blumröder; Hünermann (2004).

65 | Vgl. Weber (2008): S. 47.

66 | Ziegler (2006): S. 342.

67 | Bollenbeck; Kaiser (Hg.) (2000): S. 9.

68 | Bollenbeck (2000): S. 200.

69 | Siehe die ausführlichen Beschreibungen von ebd.: S. 190-209.

Die soziale Dimension des Kulturellen – Demokratisierung durch Kultur: Neue Kulturpolitik, Soziokultur, Kultur für alle (1968 bis Mitte der 1980er)

Die vorwiegend dem linken und studentischen Milieu entstammende 68er-Bewegung offenbarte den wachsenden Widerstand einer jungen Generation, die sich in den 1960er Jahren von der politischen und gesellschaftlichen Elite in der BRD abwandte und per se jegliche hochkulturelle Formate als undemokratisch diskreditierte.⁷⁰ Zu gleicher Zeit entstand eine Debatte über die Vernachlässigung des urbanen Raums. 1965 beschrieb Alexander Mitscherlich in einem Pamphlet, wie die im Krieg zerstörten und danach neu strukturierten Städte funktionalisiert und entfremdet wurden und die Räume der wechselseitigen Kommunikation und gesellschaftlichen Bindekraft verloren gingen:

»[Die] [s]tädtische Region wird [...] mehr und mehr zum kontrastlosen, einzigen und ausschließlichen Lebensraum für Millionen von Menschen.«⁷¹

»Das Individuum wird sich seine Identität nur bewahren können, wenn die Möglichkeiten zur Pflege kontinuierlicher mitmenschlicher Beziehungen verstärkt werden. [...] In der urbanen Realität, die wir schaffen, wird genau diesem Bedürfnis nicht Rechnung getragen.«⁷²

Auf diese erste gesellschaftliche Zäsur in der Geschichte der BRD folgte eine Phase der kulturpolitischen Neukonzeption. Das Ergebnis war die *Neue Kulturpolitik*, die aus der praxisnahen Betrachtung von Kultur durch u.a. Olaf Schwencke, Alfons Spielhoff, Hermann Glaser und Hilmar Hoffmann resultierte.⁷³ Wegweisend war der Sammelband *Plädoyers für eine neue Kulturpolitik* (1974), in dem 25 Autoren⁷⁴ ihre Vorstellungen darlegten, wie eine neuartige Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik zu verankern sei und damit den Blick für die kulturelle Praxis der zwei vorhergehenden Jahrzehnte öffnen könne.⁷⁵ Die Neue Kulturpolitik sollte auf gesellschaftliche Zustände Bezug nehmen und in die Gesellschaft hineinwirken, sich allen Milieus öffnen, d.h. nicht die alleinigen Vorrechte einer elitären Gruppe festigen, sich an den Bedürfnissen der Bürger orientieren und Kultur fördern und schützen.⁷⁶

In diesem Umfeld entwickelte sich die *Soziokultur*, die Hermann Glaser und Karl Heinz Stahl in *Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur* (1974) konzeptionell einführten.⁷⁷ In ihr wurde das Potenzial erkannt, die verloren geglaubte Identität des urbanen Raums neu zu beleben und den gesellschaftlichen Verwerfungen der 1960er Jahre entgegenzuwirken.⁷⁸ Gleichwohl

70 | Vgl. Höpel (2011): S. 40.

71 | Mitscherlich (1996): S. 75.

72 | Ebd.: S. 56.

73 | Vgl. Ehrmann (2014): S. 16.

74 | In diesem Sammelband kommt keine Autorin zu Wort. Obwohl dieses Buch die kulturpolitischen Schwerpunkte neu bestimmen wollte, ist dieses Faktum ein Indiz für die bildungsbürgerlichen Strukturen in der Kulturpolitik seit 1949.

75 | Schwencke et al. (1974).

76 | Vgl. Scheytt (2006): S. 29.

77 | Glaser; Stahl (1974).

78 | Vgl. Höpel (2011): S. 40 f.

schlossen sich Glaser und Stahl nur bedingt der sinistren Zustandsbeschreibung Mitscherlichs an:

»Es besteht ein breiter Unterbau privater Initiativen; [...] eine Fülle städtisch und staatlich betriebener Kulturinstitutionen; die Stadtlandschaften sind zwar *in Gefahr*, in ihren Kommunikationsstrukturen zerstört zu werden – aber sie sind noch nicht zerstört.«⁷⁹

Soziokultur sollte daher die Gesellschaft revitalisieren und antipodisch zur staatlichen Kulturpolitik der Nachkriegsjahrzehnte wirken, ergo die Chancengerechtigkeit und die Teilhabemöglichkeiten in der Gesellschaft verbessern. In dieser Abgrenzung versuchte die Soziokultur, die blumigen Worte der *Bernkasteler Erklärung* zu realisieren; also Politik damit zu beauftragen, neuen Bevölkerungsgruppen den Zugang zu Kulturangeboten zu eröffnen und vor allem der Gesellschaft durch Kultur ein demokratisches Leitbild zu vermitteln. Damit einher ging das Aufbrechen tradierter Vorstellungen, was das Kulturelle sei: Ist künstlerisches Schaffen ebenso im öffentlichen Raum möglich? Wie begegnen Künstler dem Publikum? Welchen Stellenwert hat die laienhafte künstlerische Betätigung im Vergleich zur professionellen? Kurzum: Die Kulturpraxis vergangener Jahrhunderte erinnerte an ein einseitiges Kommunikationsmodell, in dem die hoch spezialisierten Künstler und kulturell Gebildeten ihr Schaffen und ihre Sinndeutungen dem Publikum oktroyierten. Dagegen erhob die soziokulturelle Praxis eine wechselseitige Kommunikation zwischen allen gesellschaftlichen Gruppen zum Ideal.⁸⁰ Ausdruck fand dieses Ideal in der Neukonzeption kultureller Orte: Einerseits gingen Begriffe wie Bildungsort, Leseort, Studio, Kulturladen oder Spielort (u. a. Spielplatz, Altentreff) in das kulturpolitische Vokabular ein, andererseits sollten die etablierten Einrichtungen weiterentwickelt und bisher separat gedachte Formate an einem Ort integriert und kombiniert werden.⁸¹ Vermehrt entstanden in den Städten soziokulturelle Zentren, öffentliche Bibliotheken, Orte der Kulturinformation und -beratung, freie Theatergruppen, Volkshochschulen und künstlerische Laboratorien.⁸² Dieser Boom kultureller Neubauten spiegelte sich auch in den Bauausgaben wider, die von 84 Mio. Euro im Jahr 1975 auf 256 Mio. Euro im Jahr 1981 (+205 %) anwuchsen.⁸³

Hoffmann griff in *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle* (1979) die Ideen der Neuen Kulturpolitik und der Soziokultur auf und prägte damit die weitere Debatte. Er sprach sich gegen die Privilegierung einer bestimmten Gruppe aus, egal welche Gruppe dies sei, und forderte einen demokratischen Zugang zu Kulturangeboten. Abseits formaler Offenheit sollten Hindernisse verschwinden, die der aktiven Teilhabe entgegenstanden.⁸⁴ Der in den kulturpolitischen Sprachgebrauch eingegangene Slogan *Kultur für alle*, der meist im gleichen Atemzug mit *Kultur von allen* fällt, subsumierte Ansätze, den Zugang zu kulturellen Einrichtungen zu demokratisieren und Kultur als diskursi-

79 | Glaser; Stahl (1974): S. 219.

80 | Vgl. Knoblich (2001): S. 8.

81 | Vgl. Glaser; Stahl (1974): S. 222. Zur ausführlichen Erklärung des Bildungsorts, des Leseorts, des Studios, des Kulturladens und des Spielorts vgl. ebd.: S. 222-256.

82 | Vgl. Höpel (2011): S. 40 f.

83 | Vgl. Klein (1998): S. 179.

84 | Vgl. Hoffmann (1979): S. 11 f. Hoffmann benennt als Hürden: finanzielle Möglichkeiten, nicht mit Kultur vereinbare Arbeitszeiten, Familie, Bildungshintergrund und Mobilität.

ves, partizipatives und reflexives Feld der gesamten Gesellschaft anzuerkennen. Jeder sollte sich künstlerisch betätigen können, unabhängig der von anderen zugesprochenen Begabung.⁸⁵ Mit diesem Gedanken nahm Hoffmann auf, was Joseph Beuys zeitlebens als Diktum äußerte: »Jeder Mensch ein Künstler«, so auch der Titel eines Buches, das 1972 auf der documenta 5 in Kassel entstand.⁸⁶

Weiterhin wies Hoffmann darauf hin, dass universitäre Lehrstühle fehlten, die sich systematisch dem Gegenstand der Kulturpolitik nähern und die empirischen Grundlagen für die Analyse und Evaluation des Kulturbereichs legen. Er sah damals »noch keine Wissenschaftsdisziplin, die derartiges leisten«⁸⁷ konnte. Ob allerdings in den 1970er und 1980er Jahren ein wirkliches Interesse bestand, die Wirkungen kulturpolitischer Programme zu erforschen, ist zweifelhaft. Die neue Generation von Kulturpolitikern war von ihren eigenen Konzepten überzeugt und lenkte den beträchtlichen budgetären Anstieg auf allen staatlichen Ebenen in das Kulturangebot; aber ob und mit welchen Intentionen das Publikum die Angebotsvielfalt nachfragte und sich damit auseinandersetzte, blieb eine unbeantwortete Frage.⁸⁸ Warum sollten Kulturpolitiker auch in Zeiten des Überflusses ihre Ideen in Frage stellen? Das wachsende Angebot ist eine nachvollziehbare Konsequenz, aber die mangelnde Selbstreflexion dennoch zu kritisieren. Dieter Kramer, der im Kulturdezernat Frankfurt am Main mit Hoffmann arbeitete, bekannte später, dass der Glaube an die *wahren* Bedürfnisse der Nutzer, die Erkenntnissuche nach den *realen* Effekten überlagerte:

»In den 14 Jahren, in denen ich aktiv an der Frankfurter Kulturpolitik beteiligt war, haben wir nie ernsthaft Wirkungsforschung betrieben – [...] [u. a.] weil es ein so brennendes Interesse daran nicht gab. Kulturpolitik hatte ihr Programm und war von dessen Qualität und Bedeutung so überzeugt, daß eine empirische Nachfrage nicht notwendig schien. Pragmatische Kulturpolitik mit programmatischen Elementen, wie sie ›Kultur für alle‹ war, interessierte sich wenig für Wirkungsforschung, weil sie sich auf die Botschaft der Künste verließ, und weil sie, positiv gewendet, an die Mündigkeit der Nutzer appellierte, die allmählich ihre ›wahren Bedürfnisse‹ entdecken würden. Beziehungen zwischen Künsten und Nutzern herzustellen, das war die Aufgabe, deren Gelingen nicht gemessen werden konnte: Wegen der Autonomie des Kulturellen und dem den Künsten automatisch zugemessenen Wert hätte die Feststellung des Nichtgelingens nur mit einer Publikumsbeschimpfung [sic!] beantwortet werden können.«⁸⁹

Abb. 10 zeigt die öffentlichen Kulturausgaben der BRD von 1975 bis 1990.⁹⁰ Im Zeitraum zwischen 1975 und 1990 stieg der Kulturetat des Bundes um 60 % auf 541 Mio.

85 | Vgl. Höpel (2011): S. 40 f.

86 | Beuys; Bodenmann-Ritter (1975).

87 | Hoffmann (1979): S. 12.

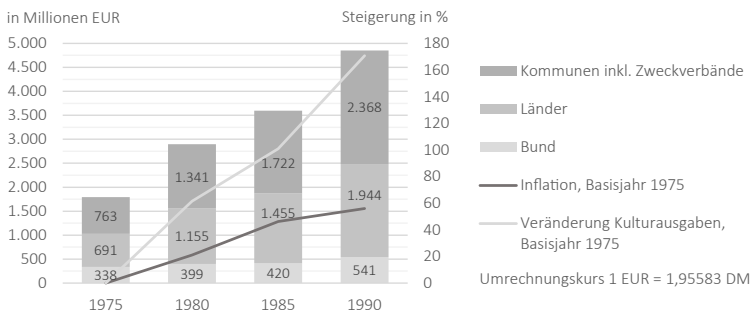
88 | Vgl. Klein (2006): S. 280 und Glogner-Pilz; Föhl (2011): S. 12.

89 | Kramer (1995): S. 162.

90 | Erst ab 1975 verfügt das Bundesamt für Statistik über Datenmaterial, das mit den heutigen im Kulturfinanzbericht genutzten Kategorien (Theater und Musik, Bibliotheken, Museen, Denkmalschutz und Denkmalpflege, kulturelle Angelegenheiten im Ausland, Kunsthochschulen, sonstige Kulturpflege, Verwaltung für kulturelle Angelegenheiten) kompatibel ist. Für die Jahre 1975 bis 1985 liegen Daten im Fünf-Jahres-Rhythmus vor, danach besteht eine jährliche Datenbasis.

Euro, der Länder um 181 % auf 1.943 Mio. Euro und der Kommunen (inkl. Zweckverbände) um 211 % auf 2.368 Mio. Euro. Obwohl auf allen staatlichen Ebenen eine expansive Kulturförderung praktiziert wurde, so traten dennoch die Kommunen als Katalysator dieser Entwicklung hervor. Aus finanzieller Perspektive etablierte sich wahrlich eine neue Kulturpolitik; insbesondere zwischen 1975 und 1980 legten die öffentlichen Kulturausgaben um 62 % zu, was inflationsbereinigt einer realen Steigerung von 41 % entspricht. In den Folgejahren verringerten sich die finanziellen Handlungsspielräume; ausgelöst von der zweiten Ölkrise glitt die BRD 1980 bis 1982 in ihre »bis dahin schwerste Rezession«⁹¹, wie Andreas Rödder bemerkt. Umso beachtlicher ist, dass die Kulturhaushalte beständig, wenn auch abgemildert anwuchsen. In den fünf Jahren vor der deutschen Wiedervereinigung legten sie inflationsbereinigt⁹² sogar wieder deutlicher zu. Dies lässt sich auf die Mitte der 1980er Jahre einsetzende Inkorporierung ökonomischer Argumente in die Kulturpolitik zurückführen. Bezogen auf 1975 stiegen die staatlichen Kulturausgaben bis 1990 real um 115 %. In der Verteilung des Budgets hinterließ die Neue Kulturpolitik Spuren: Musikschulen, Volkshochschulen, Museen, Sammlungen, Ausstellungen und öffentliche Bibliotheken profitierten in genau dieser Reihenfolge wesentlich stärker als Theater und Orchester.⁹³

Abb. 10: Öffentliche Kulturausgaben BRD, 1975-1990



Quelle: eigene Darstellung nach Auftragsauswertung Statistisches Bundesamt (2015c).

Neben der anfangs beschriebenen virulenten gesellschaftlichen Krise der jungen Republik zeigte sich eine andere, eine gefühlte Krise der künstlerischen Subsistenz, die bis 1974 nicht empirisch erfasst wurde. Im Auftrag der Bundesregierung zeichneten Karla Fohrbeck und Andreas Wiesand erstmals umfassend die sozial und wirtschaftlich prekäre Situation von 40 künstlerischen Tätigkeitsfeldern nach.⁹⁴ Die Autoren konstatier-

91 | Rödder (2004): S. 70.

92 | 1986 sank das Preisniveau sogar um 0,25 %, 1987 verteuerten sich die Waren um 0,13 %.

93 | Vgl. Klein (1998): S. 186 f. Klein listet die Kulturausgaben dieser Kultursparten ab 1975 im Zwei-Jahres-Rhythmus auf, weshalb lediglich die inflationsbereinigten Steigerungsraten von 1975 bis 1989 angegeben werden können: Musikschulen (+211 %); Volkshochschulen (+185 %); Museen, Sammlungen, Ausstellungen (+183 %); öffentliche Bibliotheken (+95 %); Theater (+73 %); Orchester (+55 %).

94 | Der Bundestag beauftragte am 30. April 1971 die Bundesregierung, die soziale und wirtschaftliche Lage in den künstlerischen Berufen erforschen zu lassen. Die-

ten im Resümee des *Künstler-Reports*: Künstler genossen zumeist ein mittleres bis hohes Ansehen, ihre Arbeit wurde als wichtig erachtet und sie waren überwiegend gut in das gesellschaftliche Leben integriert. Mehr als 90 % der selbstständigen Künstler waren entweder von ihren Auftraggebern arbeitnehmerähnlich oder vollständig abhängig, oder bedurften des staatlichen Schutzes. Der Verdienst künstlerischer Tätigkeiten war größtenteils unzureichend, um eine gesetzliche Rente über dem Existenzminimum zu erwirtschaften oder individuell für das Alter vorsorgen zu können. Zwei Fünftel der Selbstständigen gehörten nicht der gesetzlichen Rentenversicherung an.⁹⁵

Die Studie wies auf den politischen Handlungsbedarf im Bereich der sozialen Absicherung hin und legte die empirische Basis für die Gründung der Künstlersozialkasse (KSK), die aus einer kontroversen Debatte zwischen Politikern, Verbänden und Verwertern künstlerischer Tätigkeiten in einem langwierigen Gesetzgebungsprozess zwischen 1976 und 1981 hervorging. Seit 1983 integriert die KSK selbstständige Künstler und Publizisten⁹⁶ in die gesetzliche Kranken- und Rentenversicherung; seit 1995 deckt sie ebenso die Pflegeversicherung ab.⁹⁷ Die Finanzierungslast teilen sich drei Beitragsgruppen. Die versicherten künstlerisch Tätigen bringen 50 % des Versicherungsbeitrags auf. Nach der letztmaligen Anpassung im Jahr 1999 beteiligen sich die abgabepflichtigen Verwerter künstlerischer und publizistischer Leistungen (z.B. Vereine, Verbände, Unternehmen, Kirche) mit 30 % und der Bund mit 20 %.⁹⁸

Die 1970er und 80er Jahre markierten in Deutschland eine expansive Hochphase der Kulturpolitik. Der Kulturretat wuchs auf allen staatlichen Ebenen an, wobei die Kommunen die Hauptlast trugen. Die bessere soziale Absicherung der Kulturschaffenden sowie eine deutliche Ausdehnung des Kulturangebots resultierten daraus. Letzteres erfolgte in der Überzeugung, das *Gute* zu tun, ohne die Effekte des kulturpolitischen Handelns zu reflektieren und zu evaluieren. Darüber hinaus gewann die Debatte um die kulturelle Interessenvertretung an Bedeutung: 1976 schlossen sich erstmals Kulturpraktiker und Kulturtheoretiker in einem bundesweiten gemeinnützigen Verein zusammen. Die Kulturpolitische Gesellschaft verschrieb sich der Pluralität und Chancengerechtigkeit in der Kulturpolitik und prägt bis heute als parteiübergreifende und ungebundene Plattform mit 1.400 individuellen und korporativen Mitgliedern (Stand: 06/2017) den praktischen und theoretischen kulturpolitischen Diskurs.⁹⁹ 1981 gründeten bundesweit agierende kultur- und medienpolitische Organisationen den Deutschen

sem Auftrag folgend erstellte das Institut für Projektstudien Hamburg von 1972 bis 1974 die Forschungsstudie *Künstler-Enquete*, die in überarbeiteter Form 1975 als *Künstler-Report. Muskschaffende, Darsteller, Realisatoren, bildende Künstler, Designer* publiziert wurde (vgl. Fohrbeck; Wiesand (1975): S. 3).

95 | Vgl. ebd.: S. 344-346, 352-354, 375-377.

96 | Künstler und Publizisten in der KSK: 185.503 (Stand: 01/2016) nach Künstlersozialkasse (2017).

97 | Vgl. Zimmermann; Schulz (2007): S. 9-12 und Beyme (2012): S. 166 f.

98 | Vgl. Zimmermann; Schulz (2007): S. 205. Paragraph 24 des Künstlersozialversicherungsgesetzes benennt die abgabepflichtigen Verwerter. Seit 1983 ist die Zahl der Verwerter von 8.800 auf 167.593 (2013) im vereinten Deutschland angestiegen (vgl. Künstlersozialkasse (2014): S. 344-346). Eine bedeutende Anzahl an Organisationen in Deutschland nutzt somit regelmäßig künstlerische und publizistische Leistungen.

99 | Vgl. Kulturpolitische Gesellschaft (2017).

Kulturrat, der spartenübergreifend die Belange von 257 Organisationen in acht thematisch ausgerichteten Sektionen (Stand: 06/2017) gegenüber der Europäischen Union, dem Bund und den Ländern vertritt.¹⁰⁰

Inkorporierung ökonomischer Argumente in die Kulturpolitik (Mitte der 1980er bis heute)

In den 1980er Jahren begann ein schleichender Prozess der *Umnutzung* künstlerischer Ausdrucksformen¹⁰¹, der mit der wirtschaftlichen Rezession 1982 einsetzte. Die Arbeitslosenquote stieg; die ökonomischen Wachstumsraten fielen im Vergleich zu den vorhergehenden Jahrzehnten bescheiden aus. Gerhard Schulze identifiziert in seiner typologisierenden Monographie *Die Erlebnisgesellschaft* (1992) zwei ökonomische Argumentationsmuster, die sich Mitte der 1980er Jahre im kulturpolitischen Diskurs verfestigten. Das erste Argument bezieht sich auf die wohlfahrtssteigernde Funktion von Kultur: Politische Vertreter meinten, in Künstlern und Kultureinrichtungen einen neuen ökonomischen Impulsgeber gefunden zu haben, der Arbeitsplätze und Wohlstand schaffen könne. Das Kulturpublikum sollte dabei über Umwegrentabilitäten den örtlichen Konsum und den Dienstleistungssektor¹⁰² beleben. Die Kommunen erhofften sich von Komposita mit Kultur wie z.B. Kulturtourismus und Kulturindustrie wohlfahrtsgenerierende Effekte und degradierten Kultur zum ökonomischen Allheilmittel. Das zweite ökonomische Argument rekurriert auf die veränderten Rezeptionsgewohnheiten der Menschen: Im Wettbewerb um Unternehmen und Bürger, die ein adäquates Freizeitangebot und dementsprechende Erlebnispotenziale suchten, gewann die kulturelle Infrastruktur an Bedeutung. Als weicher Standortfaktor sollte sie Unternehmensansiedlungen, Wohnstandort- und Arbeitsplatzwechsel entscheidend beeinflussen und die Wahrnehmung von Kommunen und Regionen verbessern.¹⁰³ Die Stadtentwicklungspolitik erlebte einen Boom von Kulturfestivitäten, die das Ziel hatten, die eigene Kommune und damit die Kommunalpolitiker selbst zu profilieren und den Bürgern eine urbane Identität zu vermitteln: »Kultursommer, Theater-, Musik-, Filmfestspiele und sonstige Festivals von Kultur aller Art, Gartenschauen und runde Geburtstage«¹⁰⁴ sind nur einige Beispiele für einen neuen Typus von Veranstaltung, der explizit die Stadtentwicklung vorantreiben sollte. Hartmut Häußermann und Walter Siebel wid-

100 | Vgl. Deutscher Kulturrat (2017). Sektionen und ihre Sitze: Deutscher Musikrat (Berlin); Rat für darstellende Kunst und Tanz (Köln); Deutsche Literaturkonferenz (Berlin); Deutscher Kunstrat (Berlin); Rat für Baukultur und Denkmalkultur (Berlin); Deutscher Designtag (Berlin); Deutscher Medienrat – Film, Rundfunk und Audiovisuelle Medien (Frankfurt am Main); Rat für Soziokultur und kulturelle Bildung (Remscheid).

101 | Siehe Ausführungen zu Kultur als Wirtschaftsfaktor in Kapitel 1.3.2.

102 | Die Umwegrentabilität betrifft vor allem Hotellerie, Gastronomie, Einzelhandel und Mobilitätsanbieter überwiegend im näheren Umfeld kultureller Einrichtungen. Außerdem entsteht ein Rückfluss an Steuern (u. a. Mehrwertsteuer) in die staatlichen Haushalte (vgl. ICG kulturplan (2006): S. 152).

103 | Vgl. Schulze (2000): S. 500 f.

104 | Häußermann; Siebel (1993): S. 7.

meten diesem Thema 1993 einen Sammelband mit dem bezeichnenden Titel *Festivalisierung der Stadtpolitik*.¹⁰⁵

Der aufkommende Terminus der *kulturellen Infrastruktur* setzte Kultur in eine Reihe mit Energieversorgung, Kommunikations-, Mobilitätsinfrastruktur, Abwasser- und Müllentsorgung und ist nur ein Beispiel, wie sich ökonomisches Vokabular in der Kulturpolitik durchsetzte.¹⁰⁶ Empirische Studien relativieren allerdings die ökonomischen Hoffnungen der Kulturpolitiker und weisen für Unternehmensansiedlungen nur einen Effekt bei der ersten Sondierungsphase und bei wissensintensiven und hochqualifizierten Tätigkeitsfeldern nach.¹⁰⁷ Mit abnehmender Einwohnerzahl einer Stadt sinken die Bedeutung der kulturellen Infrastruktur und der Anspruch daran als Ansiedlungskriterium.¹⁰⁸ Busso Grabow et al. halten fest, dass »Kultur und kulturelle ›Highlights‹ [...] für kleinere Städte nicht die Bedeutung [haben], die ihnen in der fachöffentlichen Diskussion heute beigemessen wird«¹⁰⁹ und dass insgesamt »der Standortfaktor Kultur [...] für unternehmerische Standortentscheidungen eher nachrangig«¹¹⁰ ist. Dennoch trägt das Kulturangebot für die Unternehmen und die Angestellten zum Wohlbefinden am Ort bei, selbst wenn das Angebot nur begrenzt genutzt wird.¹¹¹ Eine Studie von Oliver Falck et al. belegt sogar die Korrelation zwischen dem Kulturangebot und der Präsenz hochqualifizierter Berufstätiger, die wiederum das Einkommensniveau und damit den Wohlstand der Region steigern. Das longitudinale Forschungsdesign weist aber drei wesentliche Schwächen auf: Erstens wurde das Kulturangebot als Distanz zu barocken Opernhäusern¹¹² operationalisiert, was nur einen sehr eingeschränkten Rückschluss auf das Spektrum kultureller Angebote zulässt und zudem Kultur als Hochkultur definiert. Weiterhin bleibt zweitens offen, ob die Oper Ansiedlungen fördert oder ob z. B. bereits ansässige kreativ-innovativ Arbeitende die Ansiedlung ähnlicher sozialer Gruppen bedingen. Drittens ist letztlich ungewiss, ob das Kulturangebot einen Wohlfahrtsgewinn für ganz Deutschland impliziert oder ob es sich lediglich um intraregionale Bevölkerungs- und Einkommensverschiebungen handelt¹¹³ – Letzteres ist erheblich wahrscheinlicher.

Das vielfach zitierte »neue Interesse an der Kultur«¹¹⁴ seit Mitte der 1980er Jahre beruht auf unzureichend und vage belegten ökonomischen Argumenten und setzt die Kultureinrichtungen und -schaffenden dem Druck wirtschaftlicher Normen und Effizienzkriterien aus. Nach der deutschen Wiedervereinigung führten die begrenzten finanziellen Ressourcen der Politik zwangsweise dazu, dass die Debatte um ökonomische

105 | Vgl. Häußermann; Siebel (Hg.) (1993)

106 | Vgl. Schulze (2000): S. 500 f.

107 | Vgl. ICG culturplan (2006): S. 149.

108 | Vgl. Grabow et al. (1995): S. 371, 379.

109 | Ebd.: S. 382.

110 | Ebd.: S. 370.

111 | Vgl. ebd.: S. 379.

112 | Dieses Kriterium soll gewährleisten, dass das Vorhandensein der Kultureinrichtung nicht auf die aktuell verfügbare Mittelausstattung zurückzuführen ist, sondern primär auf den damaligen Herrscherwillen. Um Sekundäreffekte zu vermeiden, schlossen die Autoren Reichs-, Hanse- und Universitätsstädte aus der Barockzeit aus der Berechnung aus (vgl. Falck et al. (2015): S. 35 und Abstract).

113 | Vgl. ebd.: S. 21 f.

114 | Kirchberg (1992): S. 15 und Nieland (2009): S. 198.

Effekte die Gestaltung von Kulturpolitik dominierte. Die gesellschaftliche Erlebnis- und Eventorientierung verleitet Kultureinrichtungen und Politiker dazu, die Kulturkonzeption an unvermittelt wirkende hedonistische Bedürfnisse anzupassen und dem Kulturpublikum vermehrt Unterhaltendes zu inszenieren.¹¹⁵ Die *Umnutzung* kultureller und kreativer Inhalte mündete zum einen im neu gegründeten Studienfach Kulturmanagement, das interdisziplinäre Kulturvermittler mit u.a. betriebswirtschaftlichen, juristischen, politikwissenschaftlichen, kulturwissenschaftlichen, kommunikativen und projektplanerischen Kenntnissen hervorbringt. Kulturmanager besetzen zumeist die Schnittstelle zwischen künstlerischen, politischen und wirtschaftlichen Interessen und vermitteln zwischen den künstlerisch-kreativ Tätigen und den Anspruchsgruppen an Kultur vor allem aus Wirtschaft und Politik.¹¹⁶ Zum anderen entstand die Kultur- und Kreativwirtschaft, auch Kreativindustrie genannt, als übergreifender Begriff: Unternehmen der Bereiche Tourismus, Design (Möbel, Mode, Schmuck etc.), Medien, Sportwirtschaft, Immobilien und Weiterbildung begannen, künstlerisch-kreativ Arbeitende zu engagieren und als Mittel zur Absatzsteigerung einzusetzen. Kulturschaffende sehen sich seitdem vermehrt privatwirtschaftlichen Kriterien wie dem ökonomischen Paradigma des Gewinnstrebens unterworfen.¹¹⁷ Klaus von Beyme pointiert diese Umkonnotation: »Künstler waren nicht mehr das schlechte Gewissen der Gesellschaft, nicht mehr Spinner und Querdenker, sondern Meister des Geschäftserfolgs.«¹¹⁸

Die Verknüpfung kultureller Angebote mit ökonomischen Intentionen ist grundsätzlich neutral zu beurteilen. Auf supranationaler Ebene versucht beispielsweise die EU-Kommission, die wirtschaftlichen Potenziale kultureller Güter und künstlerischer Tätigkeiten zu erschließen, aber zugleich die besondere Schutzbedürftigkeit des Kulturbereichs zu respektieren.¹¹⁹

»Der Kultur wird dabei aufgrund ihrer doppelten Natur [...] ein Sonderstatus eingeräumt: Die Werke sind Waren bzw. Dienstleistungen, die ökonomischen Mehrwert und zusätzliche Arbeitsplätze schaffen, sie spiegeln aber auch unsere kulturelle Identität wider. Sie prägen unsere Gesellschaft und werden von dieser geprägt.«¹²⁰

Ob dieser Spagat gelingen kann, hängt von den politischen Prioritäten ab. Schulze gibt zu bedenken, dass die ökonomischen Paradigmen die gesellschaftspolitischen Ziele kulturpolitischen Handelns überlagern könnten, wodurch sich die öffentliche Kulturförderung bis zur Unkenntlichkeit kommerziellen Erlebnisanbietern angleichen und die Daseinsberechtigung von Kulturpolitik in Fragen stellen würde.¹²¹ Die Kulturförderung ist gefährdet, wenn sie primär durch ihren ökonomischen Nutzen gerechtfertigt wird: Einerseits müssten sich Kultureinrichtungen dann den Evaluationsindikatoren privatwirtschaftlicher Unternehmen unterwerfen. Andererseits könnten empirische Untersuchungen ergeben, dass die Mittel der Kulturförderung beispielsweise in der Sportförderung einen höheren finanziellen und gesellschaftlichen Nutzen er-

115 | Vgl. ebd.: S. 198.

116 | Vgl. Höhne (2012): S. 18-20.

117 | Vgl. ICG culturplan (2006): S. 152.

118 | Beyme (2014): S. 175.

119 | Siehe Kapitel 2.3.

120 | Europäische Kommission (2002): S. 18.

121 | Vgl. Schulze (2000): S. 529.

zielen. Ökonomische Effekte sollten daher als dienliche Nebeneffekte begriffen werden und kein kulturpolitisches Primärziel sein, wie Schulzes These eines kulturpolitischen Paradoxons nahelegt:

»Der Gedanke ist nicht abwegig, daß eine ausschließlich an Beschäftigungseffekten, Standorteffekten und Nachfrageeffekten ausgerichtete Kulturpolitik wirtschaftlich weniger einbringen könnte als die jetzige Kulturpolitik, gemessen an eben diesen Kriterien. [...] Unwirtschaftliche Kulturpolitik kann wirtschaftlich sinnvoll sein, ökonomisch orientierte Kulturpolitik relative Verluste verursachen.«¹²²

Zusammenfassend öffnet die Ökonomisierung den kulturpolitischen Akteuren ein neues Handlungs- und Legitimationsfeld. Zugleich drängt das utilitaristisch-ökonomische Argument aber die gesellschaftspolitisch orientierte Kulturpolitik in die Defensive, da erlebnisorientierte Angebote im Wettbewerb um Publikum und monetäre Erträge eine unvermittelte Bedürfnisbefriedigung versprechen.

Umbruch in der kulturpolitischen Dynamik und die Angst vor dem Kulturinfarkt (Mitte der 1990er bis heute)

Die Kulturausgaben der öffentlichen Hand entwickelten sich in der BRD durchgängig positiv. Diese expansive Hochphase der Kulturpolitik neigte sich aber im Jahr 1991 dem Ende zu, wie *Abb. 11* verdeutlicht. Zuvor stockte der Bund seinen Kulturhaushalt von 1990 bis 1991 deutlich auf (+137 %)¹²³, um die kulturpolitische Integration und Befähigung der fünf neuen Bundesländer zu unterstützen. Er investierte von 1991 bis 1993 umgerechnet 1,43 Mrd. Euro in den Aufbau und die Neustrukturierung der kulturellen Infrastruktur¹²⁴, wie es Art. 35 Abs. 4 bis 7 des Einigungsvertrags intendierte.¹²⁵

In den Folgejahren sank das Engagement und der Bundeskulturhaushalt verharrte schließlich auf einem nahezu konstanten, aber im Vergleich zu den vorhergehenden Jahrzehnten hohem Niveau. Auch wenn die Bundesmittel nicht weiter linear anwuchsen, so markierte der Regierungswechsel 1998 einen Umbruch in der Bundeskulturpolitik. Gerhard Schröder bündelte im Bundeskanzleramt die bisher in sechs Ministerien zerstreute Bundeskulturpolitik im neuen Amt des Kulturstaatsministers.¹²⁶ Zuvor deutete sich bereits 1992 und 1993 ein kulturpolitischer Umbruch auf allen staatlichen

122 | Ebd.: S. 527 f.

123 | Das kulturpolitische Engagement auf Bundesebene manifestierte sich während der Kanzlerschaft von Helmut Kohl in der Gründung bundesstaatlicher Einrichtungen und Förderlinien wie des Deutschen Historischen Museums (1987), des Fonds Soziokultur (1987), der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (1992) und des Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (1994). Ebenso übernahm der Bund die finanzielle Verantwortung für national bedeutsame Kultureinrichtungen in den neuen Bundesländern wie für die Staatsoper Unter den Linden, die Komische Oper, das Deutsche Theater, das Schauspielhaus, das Berliner Ensemble, die ehemals preußischen Kulturgüter, die Klassik Stiftung Weimar, die Stiftung Bauhaus Dessau und die slawisch-sorbischen Kultureinrichtungen (vgl. Höpel (2011): S. 42 f.).

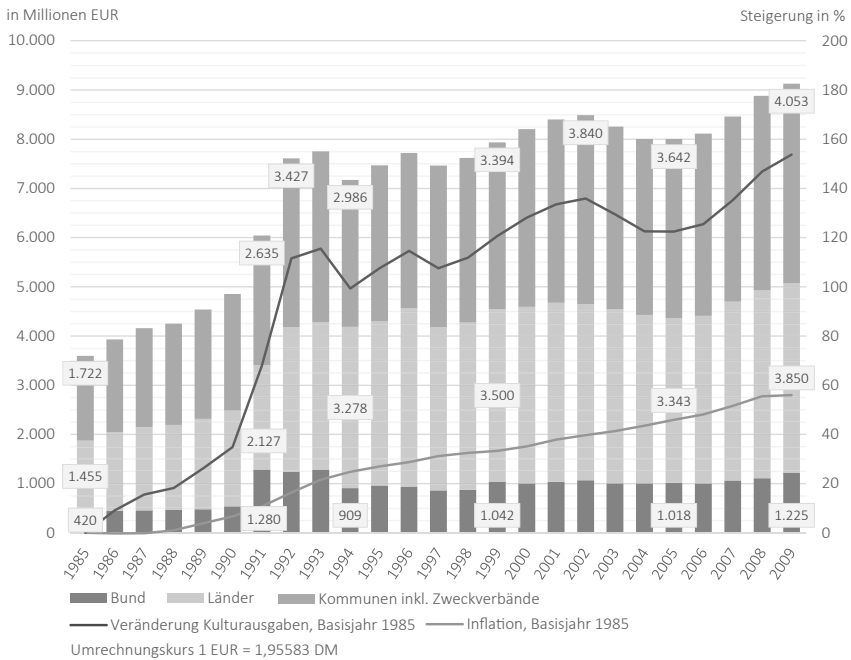
124 | Vgl. ebd.: S. 43, Beyme (2012): S. 112-114 und Beyme (1998b): S. 101-103.

125 | Vgl. BRD; DDR (1990).

126 | Siehe Ausführungen in Kapitel 2.3.

Ebenen an. Die beträchtlichen Aufwüchse des Jahres 1992 ergaben sich noch überwiegend aus der statistischen Integration der neuen Bundesländer. In der Zeitspanne von 1993 bis 2005 entwickelten sich die öffentlichen Kulturausgaben erstmalig unstetig und in der Tendenz nur leicht ansteigend (+3,2 %). Während die Kommunen in den 1970er und 80er Jahren als Katalysator die Dynamik der Kulturausgaben und die kulturpolitische Diskussion prägten, erlebten sie von 1994 bis 1999 eine Zeit der finanziellen Engpässe, wodurch sich die Verteilung der Kulturausgaben zwischen Ländern und Kommunen invertierte.

Abb. 11: Öffentliche Kulturausgaben in Deutschland, 1985-2009 (ab 1992 inkl. neue Bundesländer)



Quelle: eigene Darstellung nach Auftragsauswertung Statistisches Bundesamt (2015a).

Ab Ende der 1990er Jahre ist eine *entgrenzte Pluralisierung* der Kulturpolitik zu beobachten. Während Pluralisierung immer ein inhärentes Merkmal der Kultur und seit den 1970er Jahren auch verstärkt der Kulturpolitik ist, so erreicht diese Ende des 20. Jahrhunderts ein völlig neuartiges Niveau, das durch die Entgrenzung zu erfassen ist. In diesem Begriff drücken sich die Heterogenität der Kulturverständnisse, die wachsende Komplexität globalisierter gesellschaftlicher Realitäten und die veränderten Lebensgewohnheiten der Bürger aus.¹²⁷ Die Etablierung eines verbindenden Leitbildes

127 | Siehe Schulze (2000) und vgl. Seibold (2006): S. 24 f. Hannes Seibold nutzt den Begriff der Pluralisierung, der aber für sich genommen kein Novum in der Kulturpolitik darstellt. Vielmehr wird Ende des 20. Jahrhunderts die Vielfalt zum Maßstab gesellschaftlichen Lebens und Handelns erhoben; der Begriff der entgrenzten Pluralisierung erfasst diese neuartige Spezifität.

kulturpolitischer Handlungen rückte in weite Ferne. Vielmehr konkurrierten Kulturpolitiker auf kommunaler Ebene um die bestmögliche Profilierung ihrer eigenen Kommune. Konsensfähig erschien angesichts begrenzter finanzieller Ressourcen lediglich, sich von dem Anspruch *Kultur für alle* zu distanzieren und die eigenen Ambitionen auf die Aufrechterhaltung der kulturellen Grundversorgung und der gesetzlichen Verpflichtungen zu beschränken.¹²⁸ Dieter Haselbach et al. weisen in diesem Kontext auf eine zweite Dimension der Pluralisierung hin, die erst in haushaltskritischen Jahren virulent wird: Die Kulturpolitik honorierte originär gutes Kulturschaffen durch die Aufnahme in die Kulturförderung, so die Autoren. Allerdings vermittelte der Wertepluralismus die Botschaft, dass keine Ideen und keine ästhetischen Konzepte benachteiligt werden dürften. Folglich käme der Ausschluss aus der staatlichen Subventionierung – so klein sie auch sein möge – einer Stigmatisierung gleich. Diese Expansion des kulturpolitischen Anspruchs auf die Gesellschaft als Ganzes seit den 1970er Jahren führte zum Gießkannen-Förderprinzip, das in den 1990er Jahren an seine finanziellen Grenzen stieß.¹²⁹ Die staatliche Politik versuchte, sich eines neuen Konzeptes zu behelfen, um den schwindenden finanziellen Ressourcen und der wachsenden gesellschaftlichen Pluralität zu begegnen: Anthony Giddens' *aktivierender Staat* (1998) sollte die politische Verantwortung auf Staat, Wirtschaft und Zivilgesellschaft verteilen. Diese Bereiche nähern sich mit jeweils spezifischen Perspektiven, Ressourcen, Fähigkeiten und Lösungsansätzen einem Problem und sollen ihre Kompetenzen in einen Dialog um die bestmögliche Ausgestaltung des Gemeinwesens einbringen. Die den Staat formierenden Akteure nehmen dabei eine kooperative, ermöglichende, beratende, vermittelnde und dialogisch aktivierende Funktion ein. Die im Jahr 2000 begrifflich eingeführte *aktivierende Kulturpolitik*¹³⁰ beruht auf diesen Prinzipien, die primär Empowerment und Partizipation von Bürgern, Künstlern und Kultureinrichtungen fokussieren, um die kulturelle Infrastruktur zu bewahren und darauf aufbauend weiterzudenken.

Bis ein solch neues Politikverständnis über die Bundesländer bis in die Kommunen diffundiert und praktiziert wird, vergehen zumeist viele Jahre. Als aktivierendes und partizipatives Instrument der Kulturpolitik erfährt die in den 1970er Jahren im Kontext der Neuen Kulturpolitik etablierte – damals nur rudimentär partizipativ und aktivierend ausgerichtet – und nahezu in Vergessenheit geratene Kulturentwicklungsplanung seit Mitte der 2000er Jahre eine stark wachsende Beachtung.¹³¹ Die Ursachen sind einerseits kulturpolitikextern (u.a. Finanz- und Schuldenkrise, demografischer Wandel, Individualisierung, Pluralisierung, Ökonomisierung, Globalisierung) und andererseits kulturpolitikintern (Kritik an der Kulturförderpraxis, expansive Ansprüche und Zuständigkeiten der Kulturpolitik) zu finden. In Thüringen erschienen beispielsweise auf kommunaler Ebene das *Strategische Kulturkonzept der Landeshauptstadt Erfurt* (2012)¹³² und auf Landesebene das *Kulturkonzept des Freistaats Thüringen* (2012)¹³³.

128 | Vgl. Beyme (2012): S. 164.

129 | Vgl. Haselbach et al. (2012): S. 69 f.

130 | Siehe Kapitel 1.3.2 für aktivierende Kulturpolitik.

131 | Vgl. Zimmermann (2014): S. 117 und Föhl; Sievers (2013): S. 68. 1978 eröffnete die Kulturpolitische Gesellschaft ihre Reihe *Dokumentationen* mit einem Buch zur Kulturentwicklungsplanung.

132 | Stadtverwaltung Erfurt Kulturdirektion (2012).

133 | TMBWK (2012).

Letzteres legte in zwei Thüringer Modellregionen¹³⁴ den Grundstein für Kulturentwicklungsplanungen (2013-2015), die den Status quo strategisch analysieren und einen dialogischen Gestaltungsprozess anstoßen wollten. Weiterhin sind z. B. Bremen (2006), Freiburg (2006), Dresden (2007), Leverkusen (2008), Köln (2008), Leipzig (2008), Neuruppin (2011) auf kommunaler Ebene und Schleswig-Holstein (2012), Brandenburg (2012 Fortschreibung der seit 2002 bestehenden Konzeption) und Niedersachsen (seit 2012) auf Landesebene zu nennen.¹³⁵

Den kritischen und selbstreflexiven Dialog über die grundlegenden Förderstrukturen und -praxen der Kulturpolitik wagten bisher nur wenige kulturpolitische Akteure.¹³⁶ Der ehemalige Direktor der Hamburger Kunsthalle, Uwe Schneede, legte in einer öffentlichen Anhörung der Enquete-Kommission *Kultur in Deutschland* den Finger in die bisher überwiegend ignorierte Wunde. Auch wenn sich seine Aussagen auf die Museumslandschaft beziehen, so treffen sie im Kern den gesamten Kulturbereich:

»Weitgehend veraltete Strukturen, zu viel Verwaltung, zu viel Mitsprache von Politik und Administration, zu starres Haushaltssystem, zu wenig aktive Öffnung zum Publikum, zu wenig Selbstständigkeit, zu wenig Leistungskontrolle und zu wenig Selbstbewusstsein im Umgang mit Mäzenen, Sponsoren und Privatsammlern.«¹³⁷

Eine ähnlich kritische Meinung vertreten Dieter Haselbach, Armin Klein, Pius Knüsel und Stephan Opitz in ihrem Pamphlet *Der Kulturinfarkt. Von allem zu viel und überall das Gleiche* (2012), mit dem sie eine rege Abwehrreaktion der Kulturakteure und somit eine notwendige Debatte auslösten. Primäre Kritik der Autoren ist, dass sich eine von Ansprüchen überlastete und bürokratische Kulturförderung eine nivellierte, angebots-, konformitäts- und bewahrungsorientierte Kultur herangezüchtet habe. Sinnbildlich dafür stehen die ersten beiden Sätze des Buches: »Deutschlands Kulturbetrieb steht vor dem Infarkt. Von allem gibt es zu viel und nahezu überall das Gleiche.«¹³⁸ Obwohl das Buch bewusst polemisiert, erscheint die Essenz für eine verstärkt die Prinzipien der aktivierenden Kulturpolitik praktizierende Kulturkonzeption bedenklich. Demgemäß würde der zu ermächtigende Kulturbereich per se ein angebotsorientiertes und bestandswahrendes Neues reproduzieren – auch im Dialog mit Politik, Wirtschaft und Zivilgesellschaft – und als Impulsgeber für eine progressive und neu gedachte Kulturkonzeption ausscheiden. Auch die Wirtschaft ist angesichts der beschriebenen Ökonomisierungstendenzen nur begrenzt als Impulsgeber für eine neue gesellschaftspolitische Kulturkonzeption geeignet. Impulsgebend verbleiben allein die kulturexternen Akteure aus Zivilgesellschaft, Politik und Wissenschaft, so sie denn in die aktivierende Kulturpolitik einbezogen würden.

134 | Siehe Kapitel 3.3.6.

135 | Vgl. Föhl; Sievers (2013): S. 68.

136 | Vgl. Beyme (2014): S. 176.

137 | Uwe Schneede zitiert nach Klein (2011): S. 22.

138 | Haselbach et al. (2012): S. 9.