

Kann Kulturpolitik Demokratiepoltik sein?

Monika Mokre

Einleitung

»Whose culture shall be the official one and whose shall be subordinated? What cultures shall be regarded as worthy of display and which shall be hidden? Whose history shall be remembered and whose forgotten? What images of social life shall be projected and which shall be marginalized? What voices shall be heard and which be silenced? Who is representing whom and on what basis? This is the realm of cultural politics.« (Jordan/Weedon 1995, 4)

Diese Definition fasst bewundernswert konzise die Aufgaben und Probleme von Kulturpolitik zusammen und berührt damit auch alle Debatten, die in jüngerer Vergangenheit und gegenwärtig dazu geführt werden. Dies beginnt bei der Frage, ob Kultur überhaupt eine politische Angelegenheit sein sollte, ob nicht jede politische Regulierung des kulturellen Sektors bereits eine Form der (potenziell diskriminierenden) Herrschaftsausübung wie auch einen Eingriff in die Freiheit der Kunst bedeutet. Diese Frage wurde vor allem in Hinblick auf Erfahrungen autoritärer Kunst- und Kulturpolitik, insbesondere im Dritten Reich gestellt, fand aber durchaus auch Eingang in die Kritik einer wohlfahrtsstaatlichen Kulturpolitik mit Fokus auf die finanzielle Förderung von kulturellen und künstlerischen Aktivitäten, die von oben als gesellschaftlich wichtig definiert werden.

Rechtfertigen lassen sich derartige politische Eingriffe in Kunst und Kultur durch die demokratische Legitimierung von denjenigen, die über Finanzierungen entscheiden, also durch die repräsentative Demokratie. Doch zugleich steht Kunstproduktion immer in zumindest potenziellem Widerspruch zu Mehrheitsentscheidungen, wird ihr doch häufig die Rolle einer außenstehenden Instanz der gesellschaftlichen Kritik zugestanden oder auch zugemutet.

Und auch aus Sicht der Rezipient*innen von Kunst und Kultur erscheint das Argument zweifelhaft, dass das kulturelle Angebot nur deshalb ihren Wünschen entsprechen soll, weil es von ihren gewählten Vertreter*innen bestimmt wurde. Schließlich entscheiden sich Wähler*innen – aufgrund mehr oder weniger rationaler Gründe – für eine Partei, nicht aber für eine spezifische Positionierung in einem Politikfeld. Und Kulturpolitik spielt für diese Entscheidung eine ebenso geringe Rolle wie üblicherweise für die gesamte Politik einer Partei oder Regierung. Dazu kommt, dass immer mehr Menschen in Nationalstaaten leben, in denen sie keine politischen Rechte haben, da sie die entsprechende Staatsbürger*innenschaft nicht besitzen. Haben sie daher auch keinen Anspruch, das Kulturangebot mitzubestimmen?

Die neoliberale Lösung für dieses Dilemma, die durchaus auch demokratische Züge hat, lautet »Konsument*innensouveränität«. Dieser Slogan lässt sich am einfachsten in eine Apologie des freien Marktes auch im Kultursektor übersetzen. Doch selbst Mainstream-Ökonom*innen gestehen Kunst und Kultur eine Position zu, die sich zumindest teilweise außerhalb des Marktes befindet und befinden sollte. Dies sind die Problemfelder und Dilemmata, innerhalb derer sich Kulturpolitik und auch Kulturmanagement bewegen und die im Folgenden etwas detaillierter beschrieben werden sollen.

Welche Kulturen sind es wert, ausgestellt zu werden und welche werden verborgen?

Kultur ist ein mehrdeutiger Begriff und wird einerseits als Gesamtheit der Werte, Traditionen, Bräuche und Praxen einer Gesellschaft verstanden und andererseits als Kunst- und Kulturproduktion. Insbesondere im deutschsprachigen Raum impliziert der Begriff zusätzlich eine Wertung – Kultur wird mit Kultiviertheit zusammengedacht, etwa im Begriff der Hochkultur.

Die Vorstellung, dass die Hochkultur zur Kultivierung der Individuen wie auch der Gesellschaft beiträgt, hat eine lange Tradition, die sich etwa zu Schillers »Schaubühne als moralischer Anstalt« (Schiller, 1838) oder Kants Konzept des interessellosen Wohlgefallens (Kant 1983, 287f) zurückverfolgen lässt und im 20. Jahrhundert von Adorno als die »Funktionslosigkeit« der Kunst beschrieben wird, die als »Statthalter der nicht länger vom Tausch verunstalteten Dinge« fungieren soll (Adorno 1973, 336f). Aus dieser emphatischen Sicht auf Kunst wurde bereits früher von Adorno, gemeinsam mit Horkheimer, die Kritik der Kulturindustrie entwickelt (Horkheimer und Adorno 2003, 144-196).

Aber auch dem sozialdemokratischen Programm »Kultur für alle« (vgl. etwa Hoffmann 1979), das im Deutschland der 1970er entwickelt und dann auch in Österreich breit aufgenommen wurde, ging es darum, dass allen – also insbesondere auch sogenannten »bildungsfernen« Schichten – Zugang zur Hochkultur ermöglicht werden sollte. Kulturvermittlungsprogramme tragen diesen Gedanken insofern weiter, als sie implizieren, dass die Vermittlung von Hochkultur wichtig ist; indirekt lässt sich daraus schließen, dass unvermittelt rezipierbare Kultur geringeren Wert hat. Ohne dies explizit auszuführen, wertet dieses Verständnis von Kultur die Popularkultur ab bzw. nimmt sie als Kultur gar nicht wahr. Gegen ein solches Kulturverständnis stellen sich die Cultural Studies, die seit den 1960er Jahren Kultur als »a whole way of life« (Williams 1958, 325) definieren und mit ihren Untersuchungen der kulturellen Aktivitäten der Arbeiter*innenklasse einen analytisch-deskriptiven statt wertenden Zugang zu Kultur entwickeln.

In einer zunehmend global vernetzten Welt impliziert das je angewendete Kulturverständnis zugleich die Differenzierung zu »anderen« Kulturen, die national oder als geographische Kulturkreise gedacht werden. Schon die Perspektive auf die Kulturindustrie von Adorno und Horkheimer stellt deutlich eine Kritik intellektueller europäischer Emigranten an der Kulturproduktion der USA dar. Und der Schutz der »höherstehenden«, aber weniger kommerziell erfolgreichen europäischen Kulturproduktion vor der Übermacht des US-amerikanischen Marktes ist ein wichtiger Bestandteil der EU-Kulturpolitik, aber auch zahlreicher nationaler Kulturpolitiken in Europa.

In den letzten Jahrzehnten werden kulturelle Abgrenzungen allerdings weniger gegen die USA stark (und scharf) gemacht als gegen Migrant*innen und ihre Herkunftsländer. Dies zeigt sich etwa in den Diskussionen um die Notwendigkeit kultureller Integration von Migrant*innen und der Definition einer Leitkultur, zu der Bassam Tibi bereits in den 1990ern ausführte: »Die Werte für die erwünschte Leitkultur müssen der kulturellen Moderne entspringen, und sie heißen: Demokratie, Laizismus, Aufklärung, Menschenrechte und Zivilgesellschaft« (Tibi 2000, 154).

Wessen Kultur ist die offizielle Kultur und welche Kultur ist untergeordnet?

Die offizielle Kultur ist also die der Mehrheitsgesellschaft; und andere Kulturen haben sich dieser ein- oder unterzuordnen. Noch deutlicher als bei dem

Akademiker Bassam Tibi wird das in der politischen Verwendung des Konzepts der Leitkultur, wenn etwa der deutsche Innenminister Thomas de Maizière als ersten Satz der deutschen Leitkultur formuliert: »Wir sind nicht Burka« (de Maizière 2017). Hand in Hand mit der Behauptung kultureller Werte, die ausschließlich europäische sind, geht die Annahme, dass »wir«, also die Europäer*innen, Deutschen oder Österreicher*innen diese Werte haben, während andere sie im besten Falle erlernen müssen oder im schlechtesten Falle verweigern. Das gleichfalls aus dem Jahr 2017 stammende österreichische Integrationsgesetz etwa verpflichtet »Drittstaatsangehörige [...], Kenntnisse der deutschen Sprache sowie der demokratischen Ordnung und der daraus ableitbaren Grundprinzipien zu erwerben« (Integrationsgesetz 2017). Hier wird also allgemein davon ausgegangen, dass Drittstaatsangehörigen diese Kenntnisse fehlen.

Die Unschärfe des Kulturbegriffs wird hier zur Waffe derer, die die Deutungshoheit über das je angewendete Verständnis innehaben. Daher geht es im weiterführenden Diskurs zur kulturellen Integration nicht mehr nur um Prinzipien der Demokratie und Rechtsstaatlichkeit, sondern um Bekleidungs- und Ernährungsvorschriften, die Gestaltung des Privatlebens und kulturelle Ausdrucksformen. »Isst du Schwein, darfst du rein«, postet etwa die FPÖ im Jahr 2015 auf Facebook (N.N. 2015).

Auch wenn es um Kultur- und Kunstproduktion geht, wird dieses hegemoniale Verständnis deutlich, insbesondere im Bereich der Hochkultur. Beispielfhaft können hier die bisher vergeblichen Bemühungen genannt werden, in Wien ein Museum oder zumindest ein Archiv der Migration einzurichten. Bezeichnend ist hier auch, dass das Projekt »migration sammeln«, das sich als Vorarbeit für ein solches Archiv verstand, nicht aus der Kunst- und Kulturförderung der Stadt Wien finanziert wurde, sondern von der Abteilung, die für »Integration und Diversität« zuständig ist¹. Das kulturelle Erbe der Marginalisierten ist nicht Teil der Hochkultur.

Doch zugleich bietet die Kunst- und Kulturproduktion eine der wenigen Möglichkeiten, diesen Abwertungen und Ausgrenzungen entgegenzutreten. Seit einigen Jahren stellen Flucht und Migration einen Fokus des künstlerisch-politischen Schaffens dar (siehe etwa Leitgeb und Mokre 2021). Dies ist politisch hochrelevant, da Migrant*innen vom allgemeinsten politischen Recht, dem Wahlrecht, ausgeschlossen sind. Dazu kommt in vielen Fällen auch ein

1 <http://www.migrationsammeln.info/inhalt/%C3%BCber-das-projekt>. 11.08.2020.

(zumindest partieller) Ausschluss aus der politischen Öffentlichkeit. In Österreich etwa dürfen Drittstaatsbürger*innen keine Demonstrationen anmelden (Versammlungsgesetz 1953, idF 2017, §8). Im verfassungsmäßig geschützten Rahmen der Kunst ist es möglich, unbequeme Fragen zu stellen und radikale Positionen zu vertreten.

Allerdings werfen auch diese Kunstproduktionen eine Reihe von Dilemmas und Ambiguitäten auf. Denn in vielen Fällen werden sie von Künstler*innen der Mehrheitsbevölkerung entwickelt und organisiert, die dann auch das kulturelle Kapital ernten. Häufig kommen Geflüchtete und Migrant*innen nicht zu Wort oder nur zu den Worten, die ihnen von anderen in den Mund gelegt werden. Die Gratwanderung zwischen politischem Einsatz für die Rechte von Migrant*innen und der Ausbeutung und kulturellen Appropriation migrantischer Erfahrungen ist eine stets prekäre (Leitgeb und Mokre 2021).

Kunst- und Kulturproduktionen im Bereich der Hochkultur, die von Migrant*innen selbst entwickelt und durchgeführt werden, sind selten, was sich wohl wiederum aus der national und/oder europäisch gefärbten Definition der Hochkultur erklären lässt. Hingegen werden kulturelle Produktionen von Migrant*innen im Bereich der Popularkultur von der Mehrheitsgesellschaft häufig positiv aufgenommen. Während das – zugegebenermaßen naive – Abfeiern des Multikulturalismus in den 1980er und 1990er Jahren der – zumeist unreflektierten – Angst vor Fundamentalismus und Radikalismus gewichen ist, feiern Weltmusik, Balkanrock und türkische Klubs nach wie vor zumindest kommerzielle Erfolge. Die Romantisierung des »Anderen«, die mit der Furcht vor ihm stets in irgendeiner Form einhergeht, lässt sich hier nach wie vor beobachten. Selbstverständlich ist diese ebenso oberflächlich wie die Ablehnung des anderen, wie Žižek schon 2004 schreibt: »(T)oday's tolerant liberal multiculturalism as an experience of Other deprived of its Otherness (the idealized Other who dances fascinating dances and has an ecologically sound holistic approach to reality, while features like wife beating remain out of sight)« (Žižek 2004).

Welche Bilder der Gesellschaft werden dargestellt und welche werden marginalisiert?

Bestimmte Bilder – etwa einer ursprünglicheren, robusteren, lebensbejahenderen – Kultur werden durch ethnisch definierte Kulturproduktionen

ungefiltert reproduziert – ebenso wie in vielen hochkulturellen Produktionen Bilder von Geflüchteten als Opfer reproduziert werden. Doch immerhin sind die »migrantischen« Popkulturen ein durchaus erfolgreicher Bestandteil der Kulturwirtschaft. So finden kulturelle Ausdrucksformen über den freien Markt ihren Platz im Mainstream, den ihnen das traditionelle Verständnis von Hochkultur nicht zugesteht.

Dies kann als Demokratisierung und Inklusion verstanden werden. Die Marktwirtschaft legt andere Maßstäbe an als die staatliche Kulturförderung – genauer gesagt: einen Maßstab, nämlich Profitabilität. Gegen eine Bewertung von Kunst und Kultur aufgrund von Marktfähigkeit wehren sich Künstler*innen und Kulturproduzent*innen seit Langem und zurecht. Denn, wie bereits in der Einleitung beschrieben, es gibt gute Gründe dafür, dass gute Kunst nicht notwendigerweise marktfähig ist; diese Gründe werden sogar von der Mainstream-Ökonomie anerkannt. So wird etwa argumentiert, dass Kunst und Kultur auch positive Effekte für diejenigen schaffen, die keine Eintrittskarten kaufen – etwa, weil durch das Kunstschaffen und das kulturelle Erbe das Prestige eines Landes und damit die Kollektividentität der Einwohner*innen gefördert werden (Vgl. etwa Herrmann 2002, 16-17). Daher soll der Staat hier einspringen.

Schwierigkeiten bestehen allerdings in der Bewertung dessen, was gute Kunst ist: Wer ist dazu berufen, d.h. wer soll über die (öffentliche) Finanzierung entscheiden? Nach welchen Prinzipien wird das Steuergeld der Bürger*innen an Institutionen und Projekte verteilt, für die diese Bürger*innen offensichtlich nicht in ausreichendem Maße individuell bezahlen wollen, denn sonst wäre die öffentliche Finanzierung ja überflüssig? Die Budgetberichte öffentlicher Förderstellen zeigen, dass dieses Geld nach wie vor in sehr überwiegendem Maße an Institutionen der Hochkultur und des kulturellen Erbes gehen, die einem traditionellen Verständnis von Kunst und Kultur folgen. Und Analysen des Publikums belegen, dass damit eine Einkommensverteilung von unten nach oben stattfindet, da zwar alle Bürger*innen Steuern zahlen, aber insbesondere die höhere Mittelschicht von Kulturangeboten profitiert (vgl. etwa Rössel et. al. 2018).

Nicht nur das Scheitern der staatlichen Planwirtschaften in den Comecon-Ländern ist ein Beleg dafür, dass der freie Markt im Regelfall flexibler reagiert als staatliche Planung. Dies zeigt auch eine vergleichende Betrachtung des öffentlich finanzierten Teils der Kunst und Kultur mit jenem Teil, der sich aus eigenen Einnahmen finanzieren kann. Denn am Markt entscheiden die Konsument*innen nach ihren je individuellen Interessen und

Wünschen; in der Kulturpolitik kommen diese Interessen, wenn überhaupt, gefiltert und verspätet an. Daher ist auch der Vorwurf nicht ganz von der Hand zu weisen, dass staatliche Kulturpolitik häufig paternalistisch dem (potenziellen) Kulturpublikum vorschreiben will, was es schätzen soll.

Dieser paternalistischen Haltung steht seit einigen Jahrzehnten das Konzept der Kulturwirtschaft gegenüber, das dem neoliberalen Prinzip von individueller Eigenverantwortung und schlankem Staat verpflichtet ist und sich in seiner Staatskritik (auch) gegen die Bevormundung der Bürger*innen durch den Staat wendet. Will man allerdings den Bürger*innen tatsächlich Wahlfreiheit in der Rezeption von Kunst und Kultur geben, dann versagt auch der freie Markt. Denn bekanntlich entspricht die Nachfrage nicht den tatsächlichen Bedürfnissen von Individuen, da für sie auch Kaufkraft nötig ist. Dieser Logik folgen Fördermodelle, die auf der Seite des Publikums und nicht der Produzent*innen eingreifen, etwa durch die Verteilung von Kulturgutscheinen an sozial Bedürftige² oder das österreichische Programm »Hunger auf Kunst und Kultur«³, das diesen Bevölkerungsgruppen freien Eintritt in zahlreiche Kulturinstitutionen ermöglicht. Auf andere Art wird das Publikum gegenwärtig unter dem Schlagwort der »Publikumsentwicklung« ins kulturpolitische Spiel gebracht. Die »Erschließung neuer Publikumsschichten« bildet etwa einen Schwerpunkt des aktuellen EU-Kulturförderprogramms »Kreatives Europa«.

Publikumsentwicklung ist allerdings ein ambivalenter Begriff. Einerseits kann er bedeuten, dass man für seine Kulturproduktionen das größtmögliche Publikum zu erreichen versucht – und dies ist sicher ein sinnvolles Desiderat und ein Aspekt des Kulturschaffens, der mehr Aufmerksamkeit verdient. Andererseits kann es aber auch darum gehen, künstlerische und kulturelle Aktivitäten zu verfolgen, die von sich aus ein großes Publikum ansprechen; dies bedeutet eine Verarmung des Kulturschaffens. In diesem Spannungsfeld lassen sich auch die Anfänge des Hypes der Kulturwirtschaft verorten: In dem erwähnten Slogan der 1970er Jahre »Kultur für alle« (Hoffmann 1979) geht es darum, tradierte Formen der Hochkultur einem größeren Publikum näher zu bringen. In den 1980er Jahren (also zu Beginn der neoliberalen Entwicklungen in den deutschsprachigen Ländern) entwickelte sich daraus ein Fokus auf

2 Dazu wurde etwa in Italien ein Programm für Schulabgänger lanciert, siehe etwa: <https://www.npr.org/sections/parallels/2016/09/27/495648319/italys-cultural-allowance-for-teens-aims-to-educate-counter-extremism?t=1595591637906>, 2020-07-24.

3 <https://www.hungeraufkunstundkultur.at/>, 2020-07-24.

massentaugliche Events, die von Gerhard Schulze (2000) als »Erlebniskultur« bezeichnet werden.

Wer repräsentiert wen auf welcher Grundlage?

Der Vorteil eines Zugangs zu Kunst und Kultur, der sich der Einmischung der öffentlichen Hand möglichst entschlägt, besteht offensichtlich darin, dass die Werturteile der Regierenden an Einfluss verlieren. An die Stelle von Kulturpolitik, die das Kulturschaffen beeinflusst und noch in den 1990er Jahren von der damals amtierenden Wiener Kulturstadträtin, Ursula Pasterk, als »Ideologieressort«⁴ bezeichnet wurde, tritt Kulturmanagement durch Expert*innen, die sich politisch neutral um Effizienzsteigerung bemühen. Auf diese Art tritt etwa die »migrantische« Popkultur gleichberechtigt neben die der Mehrheitsbevölkerung und wird an einem Maßstab gemessen, der zumindest primär nicht diskriminierend ist, nämlich der Profitabilität. Auf diese Art unterliegt die Repräsentationsleistung künstlerischer und kultureller Produktion nicht tradierten Ansprüchen von Hegemonialität, sondern lässt sich an der Anzahl von denjenigen messen, die sich für diese Produktion interessieren.

Will man allerdings andere Maßstäbe als die bloße Profitabilität an das Kulturschaffen anlegen, so lässt sich Effizienz deutlich schlechter definieren, messen und daher auch erreichen. Insgesamt ist der Begriff der Effektivität hier wohl passender, aber auch zur Messung von Effektivität muss im Vorfeld festgelegt werden, welche Ziele erreicht werden sollen. Und die Festlegung dieser Ziele ist notwendigerweise eine politische Aufgabe.

Lässt sich Kulturpolitik in einer Art fassen und umsetzen, die weder in einen bevormundenden Staat mündet noch in die ständige Reproduktion hegemonialer Verhältnisse? Wie könnte eine demokratische Kulturpolitik gestaltet werden, die unter Demokratie mehr oder anderes versteht als die Tyrannei der Mehrheit? Nämlich einen Horizont politischen Handelns, der sich der Gleichfreiheit (Balibar 2012) aller verschreibt, also in Bezug auf Kunst und Kultur der Möglichkeit aller, sich zu repräsentieren und zugleich mit anderen Formen der Repräsentation in produktiven Konflikt zu geraten.

In den Worten von Rancière bedeutet dies eine Kulturpolitik, die das Politische von Kunst und Kultur fördert. Rancière unterscheidet zwischen der Aufrechterhaltung einer bestehenden Ordnung, die er als Polizei bezeichnet,

4 <https://www.derstandard.at/story/3230391/kultur---ein-ideologieressort>, 2020-07-24.

und dem Politischen, also der Aushandlung und dem Konflikt um die gesellschaftliche Ordnung. Politik als Polizei stellt dann die kontingente und temporäre Kristallisierung der Ergebnisse dieser Aushandlungen als gesellschaftliche Ordnung dar. (Rancière 2002, 33 ff.). Diese Kontingenz der politischen Ordnung findet in der Demokratie ihren klarsten Ausdruck. Denn der Platz der Macht ist in der Demokratie immer nur temporär besetzt, aber grundlegend leer. Damit rückt die Demokratie den Konflikt in den Mittelpunkt der Politik. (Vgl. dazu Marchart 2010, 32 ff.).

Verstehen wir Demokratie also nicht als existierende politische Ordnung, sondern als Horizont, dann kann demokratisches Handeln – und damit auch demokratische Kulturpolitik – niemals die Verteidigung der bestehenden Ordnung bedeuten, sondern nur ihre st ndige Hinterfragung und Aushandlung. Das Politische ist in einer »Kontingenzkultur« (Blumenberg 1974, 59) ein Suchraum für Entwicklungsmöglichkeiten der gesellschaftlichen Ordnung.

Welche Bilder des gesellschaftlichen Lebens sollen propagiert werden und welche sollen marginalisiert werden?

Aus dieser Perspektive stellt sich das Verhältnis zwischen dem Politischen und der Kultur grundlegend unterschiedlich von dem bisher Beschriebenen dar. Die Aufgabe einer so verstandenen Kulturpolitik würde dann genau darin bestehen, die Fragen des Eingangszitats zu stellen und zur Diskussion zu stellen, statt die in diesem Zitat beschriebenen Machtverhältnisse zu erhalten (oder auch von oben umzukehren). Dies bedeutet zentral auch die Infragestellung kultureller Zuschreibungen und behaupteter Differenzen.

Zugleich stellt das Politische in diesem Verständnis ein notwendiges Element des Kulturschaffens dar. Denn gerade aus der Offenlegung des Politischen gewinnt Kultur ihre gesellschaftliche, also demokratische Bedeutung. Diese abstrakte Beschreibung der Funktion von Kultur muss stets in Bezug auf gesellschaftliche Verhältnisse konkretisiert und aktualisiert werden – und sich dann jeweils dem politischen Konflikt um diese Konkretisierung stellen.

Doch worin besteht die spezifische politische Leistung von Kunst- und Kulturproduktion, wie unterscheidet sie sich von anderen gesellschaftlichen Interventionen? Auf diese Frage gibt es mehrere Antworten, die sich aus der Position von Kunst und Kultur in der Gesellschaft wie auch aus den spezifischen Leistungen in diesem Bereich ableiten lassen. So gehen viele Demokratietheoretiker*innen davon aus, dass Demokratie auf Voraussetzungen

beruht, die sie selbst nicht schaffen kann (Vgl. Böckenförde, 1976, S. 60). In diesem Sinne spricht Göschel (1995, 2) von drei Ausprägungen der Demokratie – Rechtsstaat, Sozialstaat und Kulturstaat –, wobei die Kulturstaatlichkeit der Rechts- und Sozialstaatlichkeit als Möglichkeit der »ethisch-demokratischen Selbstartikulation der Gesellschaft« vorgelagert ist.

Die besondere Rolle der Kunst und Kultur für die Gesellschaft spiegelt sich auch in der verfassungsmäßig garantierten »Freiheit der Kunst« wider. Die explizite Nennung dieser Freiheit verdeutlicht, dass es hier um mehr als eine spezielle Form der Meinungsfreiheit geht, und auch in der Praxis der Rechtsprechung zeigt sich, dass im Rahmen der Kunst Aktivitäten möglich sind, die außerhalb dieses Rahmens strafrechtlich relevant wären.

Diese Überlegungen zur gesellschaftlichen Relevanz und Stellung von Kunst und Kultur beziehen sich auf ein Konzept von Demokratie als existierender politischer Ordnung, doch zugleich schreiben sie der Kunst eine Rolle zu, die über diese Ordnung hinausweist. Ein möglicher Ansatzpunkt zur Beschreibung dieser Rolle ergibt sich aus dem Blickwinkel der Ästhetik auf die »Verteilung des Sinnlichen«.

»Es ist ein Grundzug aller ästhetischen Verhältnisse, dass wir uns in ihnen, wenn auch in ganz unterschiedlichen Rhythmen, Zeit für den Augenblick nehmen. In einer Situation, in der ästhetische Wahrnehmung wachgerufen wird, treten wir aus einer allein funktionalen Orientierung heraus. Wir sind nicht länger darauf fixiert (oder nicht länger allein darauf fixiert), was wir in dieser Situation erkennend und handelnd erreichen können. Wir begegnen dem, was unseren Sinnen und unserer Imagination hier und jetzt entgegenkommt, um dieser Begegnung willen. Dies ist einer der Gründe dafür, warum ästhetische Aufmerksamkeit eine Form des Gewahrseins darstellt, die aus der menschlichen Lebensform nicht wegzudenken ist. Denn ohne diese Bewusstseinsmöglichkeit hätten die Menschen ein weit geringeres Gespür für die Gegenwart ihres Lebens.« (Seel 2003, 44f)

Aus dieser Perspektive lassen sich spezifische Funktionen der Kunst- und Kulturproduktion für demokratische Zielsetzungen definieren. Wobei sowohl die Mittel – also die geeigneten Formen des künstlerischen und kulturellen Schaffens – als auch die Ziele – also konkrete Inhalte und Formen von Demokratisierung – einem ständigen konfliktiven Diskurs ausgesetzt sein müssen.

»Sind dies vorrangig verstörende oder kontemplative, unterhaltende oder bildende, ökonomische oder ideologische Funktionen? Geht es um Erwar-

tungsbefriedigung oder Erwartungstransgression? Was spricht für oder gegen bestimmte Funktionen, wer hat warum welches Interesse daran, dass diese Funktionen (nicht) zum Tragen kommen? Diese Auseinandersetzung nicht als das zu führen, was sie ist – nämlich als Kontroverse um Formen der Weltgestaltung – hat zur Folge, dass bestimmte etablierte Funktionszuschreibungen an den Kultursektor als Normalitäten unhinterfragt bleiben und Kunstwirkungen auf instrumentelle Affirmationen des jeweiligen status quo beschränkt zu werden drohen.« (Badura und Mokre 2011, 58)

Der Horizont dieser Fragen ist eine Form des Kunst- und Kulturschaffens, die Such- und Möglichkeitsräume eröffnet.

Dies ist eine notwendigerweise wenig konkrete Antwort auf die Fragen des Eingangszitats, die vielleicht zumindest den möglichen Beginn einer Suchbewegung der Kulturpolitik skizzierten kann: Statt Repräsentation des Bestehenden könnte es um die Präsentation von neuen und diffusen Bildern gehen, die Möglichkeiten des Gesellschaftlichen erahnen lassen.

Literaturverweise

- Adorno, Theodor W. 1973. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Badura, Jens und Monika Mokre. 2011. »Von der Kulturpolitik zum Kulturmanagement. Anmerkungen zu einem Paradigmenwechsel.« *Jahrbuch Kulturmanagement* 2011 (1): 53-68.
- Balibar, Étienne. 2012. *Gleichfreiheit – Politische Essays*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, Hans. *Säkularisierung und Selbstbehauptung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Böckenförde, Ernst Wolfgang. 1991. »Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisation.« In *Recht, Staat, Freiheit. Studien zur Rechtsphilosophie, Staatstheorie und Verfassungsgeschichte*, 92-114. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bundesgesetz zur Integration rechtmäßig in Österreich aufhältiger Personen ohne österreichische Staatsbürgerschaft (Integrationsgesetz – IntG) (2017), Zugriff am 3. Juli 2020. <https://www.ris.bka.gv.at/eli/bgbl/I/2017/86/20170717>.
- De Maizière, Thomas. 2017. »Wir sind nicht Burka: Innenminister will deutsche Leitkultur.« *Die Zeit*, 30. April, 2017.

- Goeschel, Albrecht. 1995. Aktuelle Probleme der Kulturpolitik: Legitimation, Qualität, Urbanität. Vortrag zum Workshop »Kulturpolitik und Restrukturierung der Stadt«. Veranstaltung vom 9./10. November 1995 in Wien.
- Herrmann, Simon. 2002. *Subventionierung der öffentlichen Bühnen? Aufgabe, Rechtsform und Finanzierung der deutschen Theater in Zeiten verschärfter ökonomischer Sachzwänge*. Hamburg: Diplomica Verlag.
- Hoffmann, Hilmar. 1979. *Kultur für alle*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno. 1969. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Jordan, Glenn und Chris Weedon. 1995. »Introduction: What are Cultural Politics.« In *Cultural Politics: Class, Gender, Race and the Postmodern World*, hg. von Glenn Jordan and Chris Weedon, 3-22. Oxford, UK: John Wiley & Sons.
- Kant, Immanuel. 1983. »Kritik der Urteilskraft. Erster Teil, Kritik der ästhetischen Urteilskraft, § 5. Vergleichung der drei spezifischen Arten des Wohlgefallens, A 15-16.« In *Kant, Immanuel. Werke. Bd. V*, hg. von Wilhelm Weischedel, 171-232. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Leitgeb, Christoph und Monika Mokre. 2021. »Staging Participation. Cultural Productions with, and about Refugees.« *AmeriQuests* 16, Nr. 1 (2021): Cultural and Artistic Participation of Migrants: A Pathway Towards Sociopolitical Integration. <http://ameriquests.org/index.php/ameriquests/article/view/4844> (30.03.2021)
- Marchart, Oliver. 2010. *Die politische Differenz*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- N.N. 2015. »Isst du Schwein, darfst du rein. FPÖ-Chef Strache beleidigt Juden mit antisemitischer Karikatur.« *Focus online*, 26. August, 2015. https://www.focus.de/politik/ausland/isst-du-schwein-darfst-du-rein-fpoe-chef-strache-beleidigt-juden-mit-antisemitischer-karikatur_aid_803347.html.
- Rancière, Jacques. 2002. *Das Unvernehmen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rössel, Jörg und Michael Hoelscher. 2018. »Wer geht warum in die Oper? Sozialstruktur und Motive des Opernbesuchs.« In *Oper, Publikum und Gesellschaft*, hg. von Karl-Heinz Reuband, 241-258. Wiesbaden: Springer VS.
- Schiller, Friedrich. 1838. »Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet.« In *Schiller, Friedrich. Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, (Bd. 10), 69-84. Stuttgart, Tübingen: Cotta.
- Schulze, Gerhard. 2000. *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Seel, Martin. 2003. *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Tibi, Bassam. 2000. *Europa ohne Identität? Die Krise der multikulturellen Gesellschaft*. München: btb.
- Versammlungsgesetz 1953 idF. 2017, Zugriff am 11. August, 2020. <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10000249>.
- Williams, Raymond. 1961. *Culture and Society 1780-1950*. London: Pelican.
- Žižek, Slavoj. 2004. »Passion In The Era of Decaffeinated Belief.« *The Symptom. online journal for lacan.com* (Winter). www.lacan.com/passionf.html.

