

Kunst – Macht – Kulturpolitik Bundeskongreß 2001

Die Kulturpolitische Gesellschaft wird in Kooperation mit der Akademie der Künste am 7./8. Juni 2001 in Berlin die große Tagung »Kunst – Macht – Kulturpolitik« gestalten. Der Kongreß, im Auftrag des Staatsministers für Kultur und Medien, soll Anlaß geben, einmal gründlicher über die Frage nachzudenken, wie und in welcher Weise heute Kulturpolitik neue Formen von Kunstproduktion und Kunstvermittlung fördern kann, die sich vielfach außerhalb der eta-

bierten Institutionen entwickeln. Eindrücke und Erkenntnisse eines vorbereitenden Fachgesprächs, das im Juni in Bonn stattfand, sind in den folgenden Beiträgen eingearbeitet.

In den nächsten Ausgaben der Mitteilungen werden wir Fragestellungen im Spannungsfeld von Kulturpolitik, Kunst und politischer Macht aufgreifen und in einer Reihe von Artikeln vorstellen, die der Kongreß mit Künstlern, Kulturvermittlern und Kulturpolitikern eingehender erörtern wird.

Neue künstlerische Produktionsbedingungen und die Unzulänglichkeit der Kulturpolitik

Wer heute über den Stellenwert von Kulturpolitik nachdenkt, muß wieder radikal werden, das heißt die Dinge an der Wurzel packen. Steht Kulturpolitik in Gefahr, nur noch als Bestandsverwalterin großer und teurer Theater und Museen zu taugen? Hat sie sich zu sehr der Ausrichtung von Events im öffentlichen Raum verschrieben, ohne zu sehen, daß kreative Potentiale sich schon längst vom öffentlichen Kulturauftrag verabschiedet haben? Mündet die zunehmende Festivalisierung, die in den letzten Jahren auch von Städten und Regionen im Ringen um Standortvorteile vorangetrieben wurde, nicht folgerichtig in einer »Refeudalisierung von Kulturpolitik« (Günter Gaus), die die »Hofstaaten« der Länder und der neuen Hauptstadt mit Glanz erhellen soll? Wird die Leitvorstellung eines demokratisch ausgeübten »Bürgerrechts Kultur« (Hermann Glaser), das vor allem in der freiwilligen Selbstverpflichtung der Kommunen wurzelt, überdeckt vom anschwellenden Diskurs um eine neue National- oder gar um eine deutsche Leitkultur? Oder hat Kulturpolitik schon längst kapituliert, wie Hilmar Hofmann vermutet, und ihren Gestaltungsauftrag für die undankbare Rolle eingetauscht, im vorseilenden Gehorsam die Sparvorgaben der Kämmerer zu exekutieren?

Das sind Fragen, die vor allem das Feuilleton bewegen. Zweifellos haben sie Brisanz, ein Blick auf die verfahrenere Situation der Opernreform in Berlin kann das bestätigen. Und doch muß man tiefer graben. Die akuten Krisenerscheinungen und die hilflosen Versuche ihrer Bewältigung sind Ausdruck tektonischer Verwerfungen, die sich in den Tiefenschichten der Kultur abspielen. Die Art und Weise, wie heute Kunst entsteht, welche Atmosphären und Milieus sie als Atemluft und Anregung braucht, hat mit der institutionenfixierten Kulturpolitik, die phantasielos Geld in die Konservierung kulturellen Erbes pumpt, immer weniger

zu tun. Je mehr Mittel aber der bestehende Apparat schluckt, desto dürftiger werden Fördermöglichkeiten für neue, noch ungesicherte ästhetische Ausdrucksformen, mit der Folge, daß junge Künstler und Kulturvermittler sich eher über den Markt als über den öffentlichen Bereich definieren. Wer beim Gerangel an den spärlicher werdenden Wasserlöchern öffentlicher Programmmittel unterliegt, wird mit seiner Kunst den kürzeren ziehen. Oder aber die Kunst wird zwangsläufig marktfähig und damit, nach einer gewissen Inkubationszeit, auch marktgängig. Andere Nischen gibt es ja kaum noch. Die Popkultur hat es vorgemacht, die klassischen Sparten der bildenden und darstellenden Kunst, der Literatur und des Tanzes ziehen nach.

Verlassen wir also die prominenten Tummelplätze des Feuilletons, auf denen der bedauernswerte Christoph Stölzl sich gegen den geballten Zorn der Operntendanten verteidigen muß, der greise Wolfgang Wagner seinen Gal in Bayreuth nicht herausrücken will, Michael Naumann sich mit seinen föderalen Gegenspielern um die Legitimität einer eigenständigen Kulturpolitik des Bundes herumbalgt. Der Verdacht wächst, daß es sich hierbei um kulturpolitische Ritterturniere handelt, die auf längst vergangene Konflikte zurückgehen.

Daneben regt sich Neues, zum Beispiel an den Theatern: An wichtigen bundesdeutschen Bühnen kam es in den letzten Jahren zu Neubesetzungen der Leitungsebene: An der Berliner Schaubühne wurden Thomas Ostermeier und Sascha Waltz mit der Intendanz betraut, die nicht nur inhaltlich, sondern auch von ihrer Arbeitsweise her wenig mit dem traditionellen Stadttheater gemein haben. Sie entschlackten den Apparat, führten flache Hierarchien und Teamarbeit ein, und verbanden diese strukturellen Veränderungen glaubwürdig mit einer neuen Formensprache. Sie arbeiten stark projektbezogen mit aktuellen Themen. Theaterarbeit wird so zur Forschungsarbeit. Ihre Auseinandersetzung mit Außenseitertum und sozialer

Dr. Thomas Röbbke ist Wiss. Mitarbeiter am Institut für soziale und kulturelle Arbeit, Nürnberg sowie des Instituts für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V., Bonn



Ungerechtigkeit entstaubt und aktualisiert Schillers Vorstellung vom Theater als moralischer Anstalt. An das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg wurde Tom Stromberg berufen, der vorher im TAT mit einer avantgardistische Spielbühne im Mischfeld von Tanz und Performance experimentierte. Elisabeth Schweeger, deren Arbeitsweise im Münchener Marstall der des TAT durchaus ähnelte, wird Intendantin der Städtischen Bühnen Frankfurt. Auch ihre Produktionen stehen für eine verstärkte Mischung der Sparten, zwischen Tanz, Theatralik und bildender Kunst.

Diesmal wechseln nicht nur die Namen, sondern auch die Produktionsformen. Die neuen Intendanten des TAT, Kühnel und Schuster, kündigen als Premiere das Stück Welttheater I-IV an. Die Erstaufführungen finden im Abstand von vier Wochen statt. Ein Textbuch gibt es nicht, sondern nur eine Anfangsidee und sieben Autoren in München, Frankfurt am Main, Berlin. Die Regisseure und Mitarbeiter (Kollektiv Sören Voina) schreiben zwei bis drei Akte, diese werden zwei bis drei Wochen geprobt und kommen dann zur Aufführung. Dann schreiben die nächsten weiter, wiederum zwei bis drei Wochen Probe, Aufführung usw. Es gibt kein feststehendes Werk mehr, es verändert sich vielmehr in der Aufführungspraxis. Es gibt auch keine an einem einzelnen Autor festmachbare Urheberschaft. Die Grenzen zwischen den Kunstformen werden immer durchlässiger. Der dritte Teil von »Welttheater« wird als Film vorgestellt. In all dem zeigt sich ein neues Gleichgewicht, eine engere Verbindung von Produktion und Öffentlichkeit, von Arbeitsweise und Aussage, von Betrieb und Inhalt, der die erstarrten Formen vieler Bühnen in Frage stellt.

Was wenige Innovatoren der 60er und 70er Jahre, wie Hans Neuenfels, unter strengstem Tabubruch erforschten, nämlich die systematische Überschreitung der Genres, wird heute zum Allgemeingut. Hans Neuenfels Regearbeiten, etwa an der Stuttgarter Staatsoper, gehören noch heute zu den gelungensten Beispielen des Crossover, das zum kulturellen Mainstream geworden ist und nun selbst die Opernbühnen erreicht hat. Nur wenige, wie die Berliner Philharmoniker, zieren sich noch ein bißchen, gemeinsam mit den Scorpions aufzutreten.

Im Bereich der Bildenden Kunst wird seit Jahren Kritik am klassischen Schauraum des Museums geübt. Der »White Cube« kann den Strömungen der Avantgarde keinen angemessenen Rahmen mehr bieten. Die fast schon monoton wirkende Kette von Museumgründungen und Neubauten von Hamburg bis München, vermag zwar die immer gleichen Heroen der 80er Jahre von Kiefer über Penck zu Baselitz mit ihren großformatigen Werken auszustellen, für die wachsende Schar der Konzept-, Performance, Netz- oder Dienstleistungskünstler ist er hingegen denkbar ungeeignet. Aber auch hier beobachten wir einen Umbruch im Gefüge der Institutionen. Der Leiter des Frankfurter Kunstvereins, Nikolaus Schaffhausen, versucht beispielhaft, die neuen Richtungen der bildenden Kunst mit angemessenen Wegmarken zu versehen. Der Kunstverein zeigte Anfang der 90er Jahre den typischen Krankheitsverlauf vieler kultureller Einrichtungen. Die fixen Kosten wuchsen über den Kopf, mit der Folge, das für das eigentliche Programm kaum

mehr etwas übrig blieb. Die eine Mio. DM öffentlichen Zuschuß, die der Kunstverein erhält, wird ausschließlich für Personal und Betriebskosten aufgebraucht. Um das künstlerische Überleben zu sichern, mußten aber nicht nur neue Geldquellen erschlossen werden. Der Kunstverein war zudem mit der Herausforderung konfrontiert, eine sich immer stärker verästelnde, unübersichtlich gewordene bildende Kunstszene präsentabel zu machen. Nicht nur in Frankfurt, sondern überall, wo man sich mit den neuesten ästhetischen Strömungen auseinandersetzte, erhielt die kuratorische Handschrift große Bedeutung: Ausstellungen wurden zu Konzepten, Denkräumen, thematischen Verdichtungen. Die logische Konsequenz für die Einrichtung lautete: Umstrukturierung des Personals – von acht festen Angestellten auf vier, um freie Kuratoren für zeitlich befristete Projekte an das Haus binden zu können.

Parallel dazu wandelte sich die Struktur des Publikums und der Mitgliedschaft des Kunstvereins. Eine Institution, die im 19. Jahrhundert gegründet und vom reichen Bildungsbürgertum der Stadt getragen wurde, mußte nun eine Gratwanderung vollziehen, das Stammpublikum nicht zu vergraulen und andere Zielgruppen zu gewinnen. Das ging aber nur über andere Medien und Inhalte. Mit Benefizkonzerten von Sven Väth oder Sabrina Setlur wurden massiv junge Menschen angesprochen. Man hat dabei 300 Mitglieder verloren, die teils unter lauten Protesten dem Kunstverein den Rücken kehrten. Dieser Verlust konnte, rein numerisch, durch junge Mitglieder aufgefangen werden, die zu einem Viertel nicht-deutschstämmig sind. Die Schwierigkeit aber ist gewachsen, für Programme, die dieses neue Publikum ansprechen, bei öffentlichen Stellen oder Sponsoren Mittel einzuwerben. Die Erwartung, daß der Kunstverein vor allem das reiche deutschstämmige Bürgertum der Stadt um sich schart, ist schwieriger zu erfüllen, sobald der Kunstverein seine Aura der Exklusivität durch eine bislang unbekannte Offenheit in Frage stellt. Eine Ausstellung über Migration, wie sie kürzlich im Kunstverein stattfand, wird damit zum finanziellen Drahtseilakt, weil sich die wohlhabenden Unterstützer im Umfeld des Vereins hiervon nicht angesprochen fühlen und manche Spendengelder ausbleiben.

In der bildenden Kunst wird es in einigen Jahren noch schwieriger werden, die prozessualen und strukturoffenen Konzepte, die die gegenwärtigen Szenen immer mehr dominieren, in das Korsett der traditionellen Schauräume zu zwängen. Unverdrossen aber steckt Kulturpolitik den Löwenanteil der Mittel in die Musealisierung, ungeachtet dessen, daß sich diese Institutionen in zehn Jahren überlebt haben könnten.

Für den Leiter der Tanzlandschaft Ruhr, Stephan Hiltershaus geht es vor allem um die Frage, wie man Institutionen flexibler machen könnte. Vorstellbar seien Theaterspielpläne, in denen nur noch drei Viertel des Jahres festgelegt sind, während die übrige Zeit frei disponibel bleibt. Im Bereich Tanz werden freie Gruppen immer wichtiger, die mittlerweile auch in

den großen Häusern auftreten. Also geht es um die Frage: Schafft man eigene Räume für diese neuen Produktionsformen oder flexibilisiert man die alten Institutionen so, daß sie zu den neuen Produktionsstrukturen passen? Für Hilterhaus ist klar: Es bedarf weiterhin eines verlässlichen Rahmens der Kunstproduktion, der aber gründlich und grundsätzlich an die neuen Realitäten ästhetischer Inhalte angepaßt werden muß.

Wenn wir die staatliche Kunstförderung betrachten, dann fällt tatsächlich auf, daß die öffentlichen Gelder vor allem in zwei Aufgabenbereiche fließen: Zum einen in den Aufbau, den Erhalt und die Arbeit der Institutionen, die für die Ausbildung der Künstler und die Präsentation von Kunst zuständig sind, allen voran die Opern und Theater, die Museen und Akademien; zum anderen in die Verbesserung der sozialen Lebenslage von Künstlern, und hier vor allem in die Künstlersozialkasse. Demgegenüber nehmen andere Instrumente der Künstlerförderung wie Ankäufe, Stipendien, Preise oder Atelierförderung, freie Projekte einen marginalen Teil öffentlicher Mittel in Anspruch.

Wenigstens auf dem Papier zeigen sich Spuren des Nachdenkens. In der Agenda, die der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien,¹ Michael Naumann, 1999 vorlegte, steht zu Beginn eine selbstkritische Einschätzung staatlicher Kulturpolitik.

»Staatliche Kulturpolitik muß für Erhaltung und Pflege des kulturellen Erbes den größten Anteil der Finanzmittel verwenden ...Unübersehbar ist derzeit eine öffentliche, auch kulturpolitische Abwendung von den Herausforderungen ›ungesicherter‹, zeitgenössischer Kultur, die nicht selten mit haushälterischen Argumenten legitimiert wird. Statt dessen werden im Kultur- und Medienbereich in stärkerem Maße publikumsattraktive Programme angeboten. Kunst und Unterhaltung gehören auch in Deutschland zusammen, aber auch ästhetisch ungesicherte Werke zeitgenössischer Künstler haben ihr Recht. Ihre Rezeptionschancen sinken indes ...«

Vom Nachdenken zum Handeln aber scheint noch ein weiter Weg. Werden nicht unumgängliche Strukturereformen hinausgezögert, wenn man der Berliner Staatsoper gerade mal so 3,5 Mio. aus dem Bundesetat überweist, um Barenboim zu halten? Wird die überraschend generöse Geste des Bundes, eine Sammlung Berggruen anzukaufen, nicht zum Danaergeschenk, wenn man bedenkt, welche Folgekosten für das Land Berlin damit verbunden sein werden? Müßte Kulturpolitik nicht stärker, wie es Thomas Assheuer kürzlich anmahnte, die Differenz der Kunst nach Kräften fördern und in Bescheidenheit vor ihr zurücktreten? Bedarf es nicht einer neuen Beweglichkeit und Vielstimmigkeit gegen die drohenden Gefahr einer Verengung der Kulturpolitik auf die krisengeschüttelte Finanzverwaltung einiger weniger kultureller Großtänker, die gar nicht mehr wendefähig sind.

Kulturpolitische Vielfalt braucht Spielräume, nicht nur, weil Institutionen umgebaut werden müssen, nicht nur, um neue Podien und Kreuzungspunkte zu schaffen, in denen sich junge Kunst ansiedeln und aufhalten

kann. Kulturpolitik braucht die Spielräume auch deshalb, weil sich die Lebens- und Arbeitssituationen von Künstlerinnen und Künstler dramatisch zu verändern beginnen. Immer mehr Menschen drängen in künstlerische und kunstnahe Berufsfelder, immer weniger haben darin ihr Auskommen. Im »Bericht der Bundesregierung über die soziale Lage der Künstlerinnen und Künstler in Deutschland« wird dies anhand der Daten der Künstlersozialkasse eindeutig belegt. Waren 1991 noch 47.000 Versicherte gemeldet, so hat sich die Zahl bis 1999 mehr als verdoppelt. In den meisten Sparten geht das durchschnittliche Jahreseinkommen zurück, das derzeit etwa bei 20.000 DM liegt.

Die fortschreitende Deregulierung auf dem Arbeitsmarkt wird die Lage der Künstlerinnen und Künstler weiter verschärfen. Vor diesem Hintergrund wirkt sich die oben beschriebene Flexibilisierung der kulturellen Institutionen ambivalent aus. Einerseits gibt sie mehr Künstlern Einkommensmöglichkeiten, wobei die Beschäftigungsverhältnisse immer häufiger befristet oder mit Werkverträgen an begrenzte Projekte gekoppelt werden. Da sich die festen institutionellen Kerne langsam, aber sicher auflösen, wird andererseits die Zahl der Dauerarbeitsverhältnisse im Kulturbereich weiter abnehmen. Diese Entwicklungen beinhalten nicht nur ein sozialpolitisches Problem. Kunst bedarf autonomer Räume und eines gewissen Mindeststandards an existenzieller Sorglosigkeit. Platitüden, wonach gute Künstler vor allem arm sind, gehören in die Asservatenkammer eines romantisch unterfütterten, neoliberalen Sozialdarwinismus. Die Schutzräume werden also kleiner. Indes wachsen die Notwendigkeiten der »sekundären Arbeit«: Künstler, die unter den gegebenen Umständen nur Kunst machen, sind zum Untergang verdammt. In den schwankenden Projekt- und Arbeitsverhältnissen wird immer mehr Zeit in Kontaktpflege und »Networking« investiert. Man muß einen Feuilletonisten finden, der die Ausstellung bespricht. In der neuen Ökonomie der Aufmerksamkeit kommt es darauf an, seine Stimme und sein Anliegen in einer Öffentlichkeit durchzusetzen, die vor lauter Überangebot gar nicht mehr weiß, was ihr lieb und teuer sein soll. Preise und Wettbewerbe als Möglichkeiten der Auszeichnung werden für die künstlerische Karriere immer wichtiger. Aber was bedeutet das nicht wieder an Arbeit: Mappen zusammenstellen, Lebensläufe schönen, Türklinken putzen. Für jene, die sich auch noch um die Projektfinanzierungen selbst kümmern müssen, gehören diese Tätigkeiten zum üblichen Geschäftsverlauf. Wer dann nicht einmal von seiner Kunst leben kann, ist noch gezwungen, sich mit einem Brotjob über Wasser zu halten.

Bezogen auf das berufliche Umfeld der Kunst müssen daher die Ziele der Kulturpolitik überdacht werden. Kulturpolitik muß Kunstentwicklungen und Künstler dabei unterstützen, die Anforderungen von Ökonomisierung und die Zwänge der Selbstvermarktung einerseits und das Bewahrung des wichtigen Gutes künstlerischer Autonomie andererseits auszubalancieren. Die öffentliche Hand kann dies sicher nicht alleine leisten.

¹ Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien (1999): *Kultur- und Medienpolitik: Agenda*, S. 6

Immer mehr kommt es auf intelligente Strategien an, die Ressourcen des Staates, der Wirtschaft und des Dritten Sektors verbinden. Zumindest Zielrichtungen kann man folgendermaßen formulieren:

1. *Die prekären Räume autonomer künstlerischer Produktion erhalten und erweitern.* Dies kann heute weniger denn je mit einem an einem traditionellen Autonomieverständnis ausgerichteten Instrumentarium geschehen, das Künstler z.B. mit einem Stipendium in die ruhige Abgeschlossenheit eines Künstlerdorfes verschickt. Es geht darum, am Ort der gewachsenen Arbeitsbeziehungen entlastet zu werden. Gerade für die vielen Künstler, die keine eigene Galerie haben, könnten Kunst-Büros Ausstellungs- und Vermarktungsmöglichkeiten vermitteln, Hilfestellungen bei rentenrechtlichen Problemen geben oder Kontakte zu entfernten Ausstellungsorten knüpfen. Derartige Büros entwickeln das traditionelle Künstlerhauskonzept des 19. Jahrhunderts mit einem starken Dienstleistungsprofil intelligent fort. Bestehende Institutionen sollten durch neue Personal- und Finanzierungskonzepte, die wesentlich stärker auf Mischungen beruhen, geöffnet werden. Im darstellenden Bereich sollte man zum Beispiel stärker über offene Plattformen nachdenken, die aber auch mit angemessenen Etats auszustatten sind. Theater in der Stadt ist nicht gleichzusetzen mit dem zentralen Stadttheater. Räume sind nicht unbedingt das ausschließliche Eigentum von Ensembles und Verwaltungsapparaten. Modelle der Einbindung freier Szenen und Ensembles in die Spielpläne der großen Häuser müßten genauso selbstverständlich werden wie Ausflüge der festen kommunalen Ensembles an Off-Orte. Die Grenzen müssen insgesamt durchlässiger werden. Dadurch könnte von institutioneller Seite aus angemessen auf die zunehmende Mobilität in der Kunstproduktion und -präsentation reagiert werden. Autonomie muß heute anders verstanden werden als noch vor einigen Jahrzehnten. Auch die Akademien und andere Ausbildungsstellen müssen sich mehr darauf einstellen, daß Künstler ihre Autonomie nur dann erhalten können, wenn sie als Wirtschaftssubjekte mit den entsprechenden Kenntnissen ausgestattet werden.

2. *Die für die Lebensführung wichtigen Netzwerke stärken und eine entsprechende Ausbildung zum Selbstunternehmertum ermöglichen.* Es geht insgesamt darum, haltbare Knoten im instabilen Beziehungsgeflecht zu knüpfen, in dem sich Künstler bewegen, sei es, um sie in ihrer Autonomie zu stärken, sei es um ihre sozialen und kommerziellen Bezüge zu stabilisieren. Besonders interessant scheint eine Idee aus Nordrhein-Westfalen, sogenannte Gründerzentren für Künstler und kunstnahe Berufe einzurichten. Hier sollen sich Synergien auf engstem Raum entwickeln. Im Gegensatz zu den monokulturell angelegten Atelierhäusern findet eine Vermischung von freien Künstlern und kleinen Firmen im angewandten Bereich statt, die durch gemeinsame Qualifizierungsangebote noch gefördert werden soll. Diese neuen Einrichtungstypen können auch verschiedene Formen der Unterstützung bündeln, von der Beratung über die Katalogerstellung

bis zur Ausstellungspräsentation. Sie könnten diese Funktionen mit Stadtstipendien verknüpfen. Eine weitere Initiative des Landes Nordrhein-Westfalen fördert gezielt Existenzgründungen im künstlerischen Bereich. Künstler sollen auf ihrem Weg in die Selbständigkeit durch maßgeschneiderte Beratungsangebote unterstützt werden. Darüber hinaus können sie Existenzgründungsdarlehen in Anspruch nehmen, an die sie bisher nur schwer herankamen, weil sie die notwendigen Bürgschaften und Sicherheiten nicht erbringen konnten. Durch den besonderen Förderfonds »StartArt« werden diese Risiken nun abgedeckt.

3. Viel wäre schon gewonnen, wenn man kulturpolitisch dazu beiträgt, die Wege breiter zu machen, die zwischen den kleinen, oft noch eingegeldeten ästhetischen Subkulturen und anderen gesellschaftlichen Bereichen bestehen. Damit würde die Eigenbewegung zeitgenössischer Kunst unterstützt. Künstler suchen den Austausch mit Wissenschaftlern und Computerfachleuten, es gibt ermutigende Beispiele, wie erfolgreich ihre Arbeit in Bereichen ästhetischer Bildung ist: Akzeptanz der Kunst verbessern, Möglichkeiten des Dialogs verbreitern. Warum sollte der örtliche Förderkreis des Kunstmuseums nur den Ankauf von Werken unterstützen? Er könnte doch auch Praktikumsplätze für Künstler in lokalen Wirtschaftsbetrieben organisieren. Künstlerische Plattformen, Werk-Stätten fördern (Hermann Glaser), die für den ästhetischen Austausch zur Verfügung stehen. Diskursfähigkeit zwischen Kunst und Gesellschaft zurückgewinnen, um somit langsam neue kulturelle Hegemonien zu ermöglichen. Im Grunde also geht es um die Verallgemeinerung des schon genannten Prinzips: Netzwerkknoten zu knüpfen. Auf diesem Weg der langsamen Verdichtung einer neuen, aktivierenden Kulturpolitik könnten gemischte Tätigkeitsfelder entstehen, in denen Künstler ihren selbstverständlichen Part spielen. Das kulturelle Vakuum, das die (Sinn-)Krise der Erwerbsarbeit hinterläßt, wird sich jedenfalls nicht automatisch füllen.

Es wird sicher eine wesentliche Aufgabe von Kulturpolitik bleiben, die Arsenalen des Gelungenen, die Aufbewahrungs- und Aufführungsstätten unseres reichen kulturellen Erbes zu erhalten. Aber heute muß man mehr denn je nach den Maßstäben fragen. In einer Zeit, in der sich der technische, wissenschaftliche und wirtschaftliche Wandel in beispielloser Geschwindigkeit vollzieht, wächst offenbar das Bedürfnis, kulturelles Erbe zu konservieren. Nicht nur die private Sammelleidenschaft hat enorm zugenommen. Es wurden noch nie so viele Museen wie in den letzten beiden Jahrzehnten gegründet. Offenbar hat Kunst und Kultur für viele eine wichtige kompensatorische Funktion, das festzuhalten, was uns zu entgleiten droht. Und dennoch kann das eine Falle sein. Nicht nur eine Kostenfalle. Kunst und Kultur des Vergangenen sind nicht nur Anregung für uns, sondern können sich auch wie ein Albtraum auf die lebendigen, gegenwärtigen, aktuellen Ausdrucksformen von Kunst legen. Nötig für Kulturpolitik ist es, die Gewichte neu auszutarieren.

Thomas Röbbke

Vom Autor erschien zuletzt der Band *Kunst und Arbeit*. Künstler zwischen Autonomie und sozialer Unsicherheit, hrsg. vom Kulturforum der Sozialdemokratie und der Philip-Morris-Kunstförderung, Essen: Klartext (Kultur in der Diskussion, 7) 2000, 247 S., ISBN 3-88474-886-6