

Dispositive der Kulturfinanzierung

VERENA TEISSL

Das Problem liegt darin, gleichzeitig die Ereignisse zu unterscheiden, ihre Beziehungssysteme und dazugehörenden Ebenen zu differenzieren und die Fäden zu rekonstruieren, die sie miteinander verbinden und bewirken, daß die einen aus den anderen entstehen.

(FOUCAULT 1977a: 28)

1. Vorbemerkungen

Anlass für das neuerliche Interesse an der traditionsreichen Thematik ‚Kulturfinanzierung‘ bei der 8. Jahrestagung des Fachverbandes Kulturmanagement waren die zahlreichen aktuellen Einflüsse, denen die kulturelle Produktion gegenübersteht: von der Stagnation öffentlicher Förderung bis zu den Debatten einer Ökonomisierung von Kulturbetrieben; von der angestrebten Öffnung für bislang unerreichte Publikumschichten auch aus ökonomischen Motiven bis zu den Implikationen der Kulturnutzerforschung; von neuen Formen wie Crowdfunding bis zu Ansätzen partizipativer Methoden für Kulturentwicklungspläne. Das breite Spektrum aus involvierten Anspruchsgruppen und Diskursen verweist darauf, dass es sich hier um Kräfteverhältnisse handelt: Diesen Ausdruck verwendete Michel Foucault mehrfach in Zusammenhang mit seinem Dispositivbegriff. Darunter verstand er eine heterogene, meist institutionell geregelte Anordnung von Macht und Wissen, welche sich in Diskursen behauptet, zugleich jedoch über sie hinausreicht (FOUCAULT 1977a: 28): Die Funktionsweise des Dispositivs beschreibt Foucault als „wesentlich strategischer“ denn jene des Diskurses,

was voraussetzt, dass es sich dabei um eine bestimmte Manipulation von Kräfteverhältnissen handelt, um ein rationales und abgestimmtes Eingreifen in diese Kräfteverhältnisse, sei es, um sie in diese oder jene Richtung auszubauen, sei es, um sie zu blockieren oder zu stabilisieren oder auch nutzbar zu machen usw. (FOUCAULT 1977b: 123).

Um diese Kräfteverhältnisse und ihre Manipulationen auch im Sinne einer produktive Beziehung zu begreifen, eignet sich ein weiterer Ansatz von Foucault, nämlich „der Rückgriff auf Analysen, die von der Genealogie, von den Kräfteverhältnissen, strategischen Entwicklungen und Taktiken ausgehen.“ (FOUCAULT 1977a: 28) Daraus lassen sich folgende

Fragen ableiten: Wer hat wann auf welche Weise Teil und damit Einfluss auf jene Kräftebeziehungen des Finanzierungsdispositivs, in denen Machtverhältnisse reproduziert oder verändert werden? Welche Ereignisse und Beziehungsverhältnisse sind einander in welcher Anordnung verbunden?

Im Folgenden wird exemplarisch auf zwei Kontexte referiert, die grundlegende diskursive und gesetzliche Rahmenbedingungen für die Finanzierung kultureller Produktion und Aktivität darstellen. Dies betrifft die Implikationen von institutionell etablierten Kulturbegriffen sowie das Spannungsfeld der gesellschaftlich-sozialen Relevanz kultureller Angebote versus ‚Freiheit der Kunst‘. Erwähnte Beispiele entstammen der österreichischen Kulturbetriebsstruktur, die sich von der deutschen in einem wesentlichen Aspekt unterscheidet: Neben den öffentlich-rechtlichen Kulturinstitutionen behauptete sich ein breites Angebot von öffentlich geförderten, professionellen Einrichtungen mit privatrechtlich-gemeinnütziger Trägerschaft.

2. Kulturbegriffe: Ansätze und Implikationen

Definitionen von Kulturbegriffen fungieren meist nicht als klärende Grundlage kulturmanagerialer Forschung, sondern sind Teil des Problems. Theoretische Kulturbegriffsdefinitionen von u. a. Aleida Assmann (2011), Terry Eagleton (2001) oder Andreas Reckwitz (2000; 2004) gewährleisten eine Matrix auf Metaebene bzw. eine Theoretisierung und Einordnung von meist bereits abgeschlossenen Prozessen. Im Gegensatz dazu tragen Geber und Nehmer immer einen handlungsorientierten Prozess im direkten Gegenwartsbezug miteinander aus.

Im Folgenden schlage ich eine vereinfachte Unterscheidung zwischen ‚pragmatischen‘ und ‚praktizierten‘ Kulturbegriffen auf der Geber-Nehmer-Ebene vor, um möglichst wertfrei Prozesshaftigkeit abzubilden, Dispositive herauszulösen und Veränderungsmomente als Beiträge zu „einer neuen Ordnung von Diskursen und Wissen“ (FOUCAULT 1977a: 25) im Kulturbetrieb zu interpretieren. Wie in Deutschland ist auch in Österreich die öffentliche Förderung das dominante Finanzierungssystem (gemeinnütziger) kultureller Angebote; Kulturpolitik etabliert ein Regelwerk von Vergabeprinzipien und bedient sich gewisser Zuordnungen wie der Spartenunterteilung oder der gemeinnützigen Trägerschaft. Das kann als grundlegend pragmatischer Ansatz seitens der Kulturpolitik definiert werden, um das umfassende Handlungsfeld der Kunst- und

Kulturförderung in seinen unterschiedlichen Ausprägungen erfassen und Vergabeprinzipien erstellen zu können.¹ Auf Ebene der Nehmer, der Kulturanbieter, werden kulturelle Angebote ‚praktiziert‘, woraus unterschiedliche Kulturbegriffe entstehen. Durch kuratorische Konzepte, Programmselektion und Vermittlung werden Kulturangebote initiiert, gestaltet und kommuniziert. Dass Kulturanbieter eigendynamisch agieren und auf die pragmatische Ordnung der Kulturpolitik rückwirken können, Kulturbegriffe dadurch verändern (s. u.), weist sie als Akteure innerhalb der Kräftebeziehung aus, die zu neuen Anordnungen von Wissen und Diskursen beitragen.

Die österreichischen Kulturfördergesetze und -richtlinien folgen zwar einer pragmatischen Anordnung, erwachsen aber wechselnden staatspolitischen Auffassungen und Zielsetzungen, die sich langfristig auf die gesellschaftliche Akzeptanz bzw. Ablehnung von Kunstformen auswirken. In seinem prägnanten Abriss der Entwicklung kulturpolitischer Grundsätze auf Bundesebene von 1934-1997 betrachtet der Sozialwissenschaftler Heinz Rögl (1998) österreichische Entwicklungen aus dem Blickwinkel kulturpolitischer Förderprismen. Er thematisiert u. a. die jahrzehntelange Diskriminierung von zeitgenössischen Kunstformen zugunsten von Traditionskultur, Hochkultur und repräsentativer Festspielkultur ab den 1950er-Jahren. Durch diese kulturpolitische Präferenz wurde die künstlerische und wissenschaftliche Avantgarde in den Untergrund gedrängt. Die Radikalisierung machte die Avantgarde besonders in den 1960er-Jahren zu einem politischen Faktor, was in den kulturpolitischen Grundsätzen einen langwierigen Prozess der Modernisierung auslöste. 1988 (novelliert 1997) wurde das Kunstförderungsgesetz erlassen und trat neben das bestehende Kulturfördergesetz (RÖGL 1998: 10f.). Das Kunstförderungsgesetz diente explizit der Stärkung zeitgenössischer Kunstformen und bedeutete eine paradigmatische Ausweitung des bislang vorherrschenden Kulturbegriffs im Regelwerk der österreichischen Kulturpolitik:

Die Förderung hat insbesondere die zeitgenössische Kunst, ihre geistigen Wandlungen und ihre Vielfalt im Geiste von Freiheit und Toleranz zu berücksichtigen. Sie hat danach zu trachten, die Kunst allen Bevölkerungskreisen zugänglich zu machen und die materiellen Voraussetzungen für die Entwicklung des künstlerischen Lebens in Österreich zu verbessern. (<http://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1988_146_0/1988_146_0.pdf>; 23.02.14)

1 Im Gegensatz dazu geht Sponsoring auf Einzelentscheidungen zurück, folgt keiner konsensualen Struktur, zu der sich Unternehmen über ihr Einzelengagement hinaus bekennen, verfügt insofern auch über keine pragmatisch geregelte Ordnung.

In der Regierungserklärung von 1990 wurden „unkonventionelle, auch Unruhe stiftende Kunstäußerungen“ (RÖGL 1998: 16) als erwünscht bezeichnet, was im Umkehrschluss nahelegt, dass in Bezug auf zeitgenössische Kunstformen ein konservatives gesellschaftliches Klima herangewachsen und eine offizielle Kursänderung auch für die Anschlussfähigkeit an internationale Entwicklungen notwendig geworden war.

Zugleich hatte sich in den 1980er-Jahren das Angebotsfeld um eine hohe Anzahl von privatrechtlich-gemeinnützigen Einrichtungen erweitert, deren Gründung bis in die späten 1950er-Jahre zurückreicht (PLATTNER 1999; TEISSL 2013). Es entstanden renommierte gemeinnützige Einrichtungen wie das *Forum Stadtpark* in Graz (1958/59), das *Filmmuseum Wien* (1964), zahlreiche Galerien zeitgenössischer Kunst sowie vermehrt ab den 1970er- und 1980er-Jahren Programmkinos, interdisziplinäre Festivals, freie Theater und soziokulturelle Veranstaltungszentren in ganz Österreich. Sie erfüllten die von Hilmar Hoffmann 1979 in seiner Publikation *Kultur für alle* geforderten Aufgaben für die Neugestaltung des kulturbetrieblichen Lebens. Hatten diese privatrechtlich-gemeinnützigen Einrichtungen zu Beginn massive Finanzierungsprobleme, so wurden sie von den Gebietskörperschaften zunehmend als förderwürdig erachtet: Zu unterschiedlichen Zeitpunkten in den Bundesländern und auf Bundesebene wurden Fördergesetze eingeführt, die privatrechtlich-gemeinnützige Initiativen zu Fördereinreichungen berechtigten; das Bundesland war Vorarlberg, wo 1974 das erste Kulturfördergesetz in Österreich erlassen wurde. Kulturpolitik erwies sich in diesem Prozess als reagierende (nicht aktivierende) Institution, leitete aber dadurch eine Entwicklung ein, die heute die kulturelle Angebotslandschaft in Österreich prägt. Durch ihre gemeinnützige Ausrichtung ermöglichen diese privatrechtlichen Anbieter Kulturangebote ohne kommerzielle Zwänge und erfüllen einen kulturpolitischen Auftrag abseits der Repräsentationskultur von öffentlich-rechtlichen Einrichtungen. 1990 wurden in einem Entschließungsantrag Kulturinitiativen als kleinste, zugleich experimentellste, Anbieter in das bundesweite Kunstförderungsgesetz aufgenommen.²

2 In der entsprechenden Leitlinie heißt es: „Die Förderung der Kulturentwicklung und Kulturinitiativen schließt an kulturelle Demokratisierungs- und Dezentralisierungskonzepte an, wie sie bereits der *Kulturpolitische Maßnahmenkatalog* (1975) vorgezeichnet hat. Seit den 70-er Jahren hat sich die kulturelle Szene in Österreich stark verändert. Neben den traditionellen kulturellen Institutionen sind die freien und autonomen Kulturinitiativen zu einem wichtigen Faktor des kulturellen Lebens und seiner Weiterentwicklung in Österreich geworden.“ (<http://www.kunstkultur.bka.gv.at/Docs/kuku/medienpool/25289/leitlinien_v_7.pdf>; 04.06.14) 1992 wurde der

Diese Entwicklung war von einer Akteursgruppe vorangetrieben worden, die sich im Umfeld der Privatrechtlich-Gemeinnützigen heranausbildete: Ab den 1970er-Jahren organisierten sich „besonders Autoren und Übersetzer sowie Kulturinitiativen, teils auch freie Theatergruppen, Filmschaffende und Medienkünstler“ (RÖGL 1998: 14) in Interessensvertretungen, um Öffentlichkeit für Künstler sowie alternative Kulturangebote zu schaffen und verbesserte gesetzliche und soziale Rahmenbedingungen einzufordern. Diese Interessensvertretungen bringen sich bis heute in die Kräftebeziehungen ein: Durch Kulturforschung, Lobbying, Konferenzen u. a. Maßnahmen begleiten sie z. B. Revisionen der kulturpolitischen Förderrichtlinien und etablieren Diskurse aus Sicht von Künstlern und privatrechtlich-gemeinnützig organisierten Kulturanbietern.

Die sukzessive Erweiterung des pragmatischen Kulturbegriffs in den kulturpolitischen Förderstrukturen wurde nicht auf jenen Kulturbegriff übertragen, der offiziellen österreichischen Kulturstatistiken und Kulturnutzerstudien zugrunde liegt: Diese berücksichtigen mehrheitlich öffentlich-rechtliche Einrichtungen. Juliane Alton, Geschäftsführerin der Interessensvertretung *IG Kultur Vorarlberg*, verweist auf die daran anschließende Problematik, dass nur ein Teil des real existierenden und öffentlich geförderten Kulturangebots erfasst wird:

Bislang publizierte Kulturstatistiken und -untersuchungen [insbesondere der Statistik Austria] verwenden häufig einen sehr eingeschränkten Kulturbegriff und verbreiten dadurch Ergebnisse, die ein verzerrtes Bild der Nutzung von Kulturangeboten wiedergeben. Als Kulturveranstaltungen gelten nur jene der Bundes-, Landes- und Stadttheater. Dass auf diese Weise wahrscheinlich kaum die Hälfte der Theaterbesucher erfasst wird, ist evident und entwertet das Ergebnis. (ALTON 2011: 3)

Die Berücksichtigung ‚aller‘ öffentlich geförderten Kulturanbieter ohne Eingrenzung auf die Trägerschaft wäre auch im Sinne der Transparenz der Verwendung von öffentlichen Geldern gerechtfertigt und würde Daten für den Diskurs der sogenannten „Umverteilungsproblematik“³ bereitstellen. Als Initiatorin der gemeinsam mit der FH Vorarlberg durchgeführten Umfrage zu *Kulturnutzung und Kulturaktivität in Vor-*

Entschließungsantrag umgesetzt, rund 4 % des Gesamtetats der Kunstsektion steht der entsprechenden Abteilung zur Verfügung.

- 3 Darunter versteht man die im Unterschied zu den öffentlich-rechtlichen Einrichtungen geringere und oft nicht langzeitgebundene Unterstützung der Privatrechtlich-Gemeinnützigen durch die öffentliche Kulturförderung. In den letzten Jahren wurden erstmals auch mit etablierten, privatrechtlich-gemeinnützigen Einrichtungen Dreijahresverträge ausverhandelt.

arlberg 2010 (FH VORARLBERG 2011) legte Alton der Studie einen von Trägerschaft und anbietender Institution unabhängigen Kulturbegriff zu Grunde:

Was als Kulturveranstaltung gilt, wird offen formuliert und die Entscheidung darüber letztlich den Antwortenden überlassen. (ALTON 2011: 3)

Dieser radikal andere Ansatz beabsichtigt ein Eingreifen in den Diskurs der auf offiziellen Ebenen verhandelten Kulturbegriffe. Schließlich ist der Radius des Erfassten bei Statistiken besonders sensibel, da deren Ergebnisse zur Legitimierung öffentlicher Förderung und als Basis für strategische kulturmanageriale Entscheidungen herangezogen werden (u. a. BEKMEIER-FEUERHAHN 2012).⁴ Einen weiteren, strategisch sensiblen Punkt stellt der Diskurs zur gesetzlich geregelten Freiheit der Kunst dar.

3. Gesellschaftliche und soziale Relevanz kultureller Angebote vs. Freiheit der Kunst

Aus den unterschiedlichen Erwartungen bezüglich der Aufgaben von Kultureinrichtungen erwächst ebenso wie dem Interpretationsfreiraum von gesetzlichen Rahmenbedingungen der künstlerischen Produktion eine hohe Komplexität. Kulturpolitischen, ökonomischen und soziologischen Argumentationen folgend sind Kulturbetriebe heute aufgefordert, ihr Publikum zu verbreitern und zu verjüngen. Kulturvermittlung und Audience Development stellen Konzepte für gesellschaftliche Breitenwirkung von Kulturangeboten bereit. Beide können zugleich als Dispositive identifiziert werden, die Finanzierungsstrukturen beeinflussen, weniger im direkten Sinne durch mögliche Einnahmenerhöhung als in der Frage der Legitimierung von Förderungen, ja der Existenz von Einrichtungen und dem Umgang mit nicht breitenwirksamen Kunstformen. In der Kritik an der sozialen Ausschließlichkeit mancher Kulturbetriebe und dem zugleich vorherrschenden Glauben an die positive Wirkung von Kunst, eröffnen sich Gegensätzlichkeit und Widersprüche (BOURDIEU 1987; KAWASHIMA 2000; KLEIN 2007; MANDEL 2012). Bezugnehmend auf die Tradition einer „Liberal Humanist ideology, based on a belief in the superiority and autonomy of the arts transcending class and other divisions in society“, hält Nobuko Kawashima fest:

4 Zur Berücksichtigung der Kulturinitiativen in der *Statistik Austria* ist der Auftrag des zuständigen Ministers Voraussetzung (ich verdanke diesen Hinweis Juliane Alton).

Such an idealistic view of culture is opposed by the sociological view that culture in practice is a means for marking and reproducing social distinction. (KAWASHIMA 2000: 3)

Im kulturmanagerialen Diskurs wird das Grundrecht Freiheit der Kunst manchmal als Störfaktor für die angestrebte gesellschaftliche Breitenwirksamkeit und als Basis für Selbstreferentialität des Kulturbetriebs interpretiert (KLEIN 2007; MANDEL 2012; HASELBACH et al. 2012). In diese Debatte möchte ich den Ansatz von Arnold Hauser für die Rolle von Künstlern einbringen und eine deutliche Trennung zwischen Kunst und Staat sowie Kunst und Zivilgesellschaft in der Betrachtung vorschlagen. Während in Deutschland auf die Gesetzgebung von 1949 referiert wird, wurde in Österreich die der Paragraph zur Freiheit der Kunst 1982 in die Verfassung aufgenommen und untersagt auch hier explizit die politische Einmischung in Produktion, Lehre und Vermittlung von Kunst:

So ist es dem Staat verboten, Kunst zu ‚verordnen‘ und Methoden, Inhalte, Tendenzen der künstlerischen Tätigkeit einzuengen oder Regeln darüber vorzuschreiben. Das Abwehrrecht umfaßt den Werkbereich (künstlerisches Schaffen) und die Lehre der Kunst. Damit wird ein Verbot geschaffen, die kommunikative Vermittlung der Kunst oder die Darbietung des Kunstwerkes im Rahmen der allgemeinen Kommunikationsmittel zu untersagen oder zu behindern. Hinzu kommt als weiteres Schutzobjekt die Freiheit des Wirkbereiches (Präsentation von Kunst), wie dies aus der ausdrücklichen Einbeziehung der Vermittlung klar aus dem Gesetzestext zum Ausdruck kommt. (<http://www.advoc.at/fileadmin/user_upload/THEMEN/THKunstfreiheit.pdf>; 23.02.14)

Das Grundrecht ist im Bereich der allgemeinen Meinungs- und Pressefreiheit angesiedelt und entstand in Österreich während jener Jahre, in der die „diskriminierende“ (RÖGL 1998) kulturpolitische Haltung gegenüber der zeitgenössischen Kunst revidiert wurde, was 1988 durch die Einführung des Kunstförderungsgesetzes manifest wurde (s. o.). Geregelt wurde das Verhältnis zwischen Staat und Kunst,⁵ nicht das Verhältnis zwischen Kunst und Zivilgesellschaft. Deshalb sagt das Grundrecht auch nichts über die gesellschaftliche oder soziale Relevanz der Kunstproduktion und -vermittlung aus, das Gesetz stützt sich vielmehr auf den sogenannten „Rechtfertigungskonsens“ (KLEIN 2007). Die gesellschaftliche Bedingtheit von Kunst wurde von Arnold Hauser in seinem Standardwerk *Kunst und Gesellschaft* (1973) als gesellschaftsimmanente Grundregel beschrieben. In der Geschichte der okzidentalen Welt haben demzufolge Künstler immer eine von der Gesellschaft zugeschriebene Rolle ausgefüllt. Dass ‚die‘ Gesellschaft im Falle von Kunst

5 Zur Problematik des Verhältnisses zwischen Staat und Kunst s. u. a. Zembylas (2000).

und Kultur durch Institutionen wie Förderer, Akademien und Kulturbetriebe vertreten wird und es deshalb immer wieder zu Revisionen der repräsentativen Ordnung kommen muss, wurde mit den Theorien der Cultural Studies (exemplarisch Stuart Hall) und in den kultursoziologischen Ansätzen von Pierre Bourdieu deutlich. Sie verliehen dem Aufbruchdenken ab den 1960er-Jahren theoretische Fundamente. Hilmar Hoffmanns *Kultur für alle* (1979)⁶ bietet den wichtigen Konnex zu den Kulturbetrieben: Als Anbieter wirken sie als neuralgische Schaltstellen für das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft, sowohl in der Vermittlung als auch im gewählten Angebot. Hoffmann sah das erklärte Ziel nicht in der Abschaffung der traditionellen (hochkulturellen) Einrichtungen, sondern in deren verbesserten Vermittlungsstrukturen zum einen, in der Angebotsausweitung auf Jugend-, Avantgarde- und Populärkultur zum anderen (HOFFMANN 1979: 260ff.).

Heute, mit dem Diskurs der Einwanderungsgesellschaften und der tiefgreifenden Neuordnung von Wissensproduktion und -verbreitung durch die digitale Revolution,⁷ schien es angemessen, Hoffmanns Forderungen wiederum zu erweitern, was in den Slogan „Kultur mit allen“ mündete. Als gesellschaftspolitisches Konzept spielt ‚Partizipation‘ bereits eine zentrale Rolle für Kulturvermittlung und Audience Development. Doch auch im Feld der Kulturpolitik wird sie als Methode punktuell herangezogen: Unter Miteinbeziehung unterschiedlicher Anspruchsgruppen eröffnen Kulturentwicklungspläne⁸ oder konzeptorientierte Maßnahmen (FÖHL/GÖTZKY 2013) neue Anordnungen von Kräftebeziehungen, in denen sich pragmatische und praktizierte Kulturbegriffe annähern können. Rezipienten und Experten werden zu gemeinsamen Prozessen veranlasst, Vertreter von Kulturbetrieben unterschiedlicher Trägerschaften, von Interessensgemeinschaften sowie von zivilgesellschaftlichen Gruppierungen mit einbezogen. Diese multiperspektivische Einbindung in Entscheidungs- und Willensprozesse muss als wesentlich

6 Der Titel des Werkes hat sich zu einem Slogan entwickelt und dient für zahlreiche kulturvermittelnde Ansätze als Referenz. Seit seinem Erscheinen 1979 wurde das Werk jedoch nicht neu aufgelegt, was in gewisser Weise eine Diskrepanz zur häufigen Bezugnahme im kulturmanagerialen Diskurs darstellt und eine Reduktion des nach wie vor progressiven Inhalts auf den Titel darstellt (ISENBERG 2011).

7 Mercedes Bunz argumentiert in ihrem Buch *Die stille Revolution* (2012), dass das Ausmaß der gesellschaftlichen Veränderungen durch die Digitalisierung mit jenem der Industriellen Revolution vergleichbar ist.

8 So wurde in Linz der zweite Kulturentwicklungsplan (KEP NEU) in einem breit angelegten, partizipativen Prozess von 2010-2012 erarbeitet (<http://kep.public1.linz.at/uber-kep-neu/> [15.06.2014]).

komplexerer Prozess gedacht werden, denn als Meinungsabgabe oder Interaktivität. Cornelia Ehrmayer unterscheidet nach unterschiedlichen Graden der Partizipationsintensität zwischen „information sharing“, „decision making“ (mitbestimmen) und „initiating action“ (mitgestalten) (EHRMAYER 2002: 39ff.; MOSER 2011: 164ff.). Wo Partizipation von Nicht-Experten eingefordert wird, sollte die Möglichkeit vertiefter Auseinandersetzung geboten werden.

Dies scheint insofern relevant, als es im Unterschied zu den zivilgesellschaftlichen Partizipationsforderungen in den 1970er-Jahren heute kaum vergleichbare Bewegungen für die Öffnung von Kulturangeboten gibt. Diese wird vielmehr von Vertretern des Kulturmanagements und der Kulturpolitik eingefordert, aber auch von Interessensvertretungen und Künstlern, wenn auch jeweils aus unterschiedlichen Motiven.

4. Ausblick: Empirische Phänomene im Abseits offizieller Diskurse; entstehende Neuordnungen

In seiner Rede anlässlich der Verleihung des Österreichischen Kunstpreises 2013 schilderte der österreichische Essayist Karl-Markus Gauß, dass er in Gesellschaft von Wirtschaftstreibenden auffallend viel Gelegenheit habe, über Kunst und Kultur zu sprechen, hingegen in Gesellschaft von Kulturschaffenden und Künstlern meist das Thema Geld dominiere. Das mag als bekannte Anekdote gelesen werden – oder als Ausdruck eines empirischen Phänomens, das einer Ursachenbefragung bedarf.⁹ Finanzierungsprozesse gehen mit Prozessen der Partnerschaftsgestaltung einher und sind zugleich von Settings mit unterschiedlicher Hierarchieausprägung beeinflusst. Antragsteller empfinden sich vor Vertretern des Staates (oder der Wirtschaft) in vielen Fällen entweder als Bittsteller oder als Einforderer – seltener als Partner auf Augenhöhe. Intransparenz bei Absagen von Anträge begünstigt oppositionelle Haltungen der Einreichenden gegenüber den Entscheidungsträgern, weshalb hintergründig nicht über Geld, sondern über Repräsentations- und Machtstrukturen geredet wird, wenn im gemeinnützigen Kulturbetrieb in Österreich vordergründig über Geld geredet wird. Verfahrensstan-

9 Angelehnt an die Foucaultsche Grundfrage nach institutionalisierten Machtverhältnissen haben Andrea D. Bührmann und Werner Schneider (2008: 12) eine umfassende Methodik der Dispositivanalyse als kulturwissenschaftliche Sozialforschung erarbeitet. Sie verweisen darin u. a. auch auf die Notwendigkeit, empirische Phänomene überhaupt erst zu erfassen, um dispositive Ursachenanalysen zu betreiben.

dards befördern Eigendynamiken, etwa wenn Erfahrungswerte zeigen, dass immer nur ein Teil der angeforderten Summe zugesagt wird. Dies führt zur absurden Situation, dass höhere Budget erstellt werden als nötig.¹⁰ Diese Verweise legen eine analytische Betrachtung des sozialen Handelns und seiner Auswirkung auf die kulturelle Produktion nahe. Die im Auftrag des damaligen Kulturreferenten der Stadt Graz erstellte Evaluation der Kulturausgaben der Stadt Graz, durchgeführt von Tassos Zembylas und Juliane Alton (2011), lässt oppositionelle Haltungen von Kulturanbietern u. a. rückführen auf die Umverteilungsproblematik (s. o.) oder die Spartenkonzentrationen. Solche Studien können zukunftsweisend für eine Kulturfinanzierung sein, in der zentrale Akteure miteinbezogen werden: Künstler, Kuratoren, Intendanten zählen wie Kulturmanager zu den Experten internationaler kultureller Entwicklungen sowie regionaler Verfasstheiten.

Bei der Abschlussdiskussion der *8. Jahrestagung des Fachverbandes Kulturmanagement* kam die Frage der Relevanz von kulturmanagerialen Fragestellungen auf – sie seien relativ geringer als Krebsforschung, wo es um konkrete Probleme von Menschen, Gesellschaften (und Volkswirtschaften) gehe. Ob Kulturangebote ‚gut‘ für eine Gesellschaft sind, wie es der „Rechtfertigungskonsens“ (KLEIN 2007) vorgibt, das muss unbeantwortet bleiben, solange es dazu keine differenzierten Kriterien gibt.¹¹ Die gesellschaftliche und soziale Relevanz kulturbetrieblicher Arbeit ist darüber hinaus eine Frage der Kontextualisierung: Wie wirkungsvoll Kulturangebote als Waffe einsetzbar sind, zeigte die nationalsozialistische Propaganda; auch spielt der hohe identitätsstiftende Gehalt von Kunst und Kultur bei kulturellen Konflikten eine tragende, manchmal verschärfende Rolle. Wo Kunst- und Kulturproduktion zur Unterdrückung von Minderheiten eingesetzt wird oder wo keine Anschlussfähigkeit an globale Entwicklungen möglich ist, weil die Finanzierungssysteme untersagen oder versagen, dort zeigt sich eine hohe, da existentialistische Relevanz: Das Verbot der kurdischen Sprache in Musik, Literatur und Film in der Türkei bis in die Nullerjahre des 21. Jahrhunderts führte auch zu einer Unterbindung der Produktion von

10 Armin Klein zitiert einen dahingehenden Witz aus dem *Spiegel*, führt die geschilderte Dynamik aber nicht auf solche Verfahrensstandards zurück (KLEIN 2007: 36). Eventuell gibt es hier einen Unterschied in der Praxis von Vergabeprozessen zwischen Deutschland und Österreich.

11 In der von der UNESCO beauftragten Studie hat Anne Bamford (2010) in einer global angelegten Studie zumindest die positiven Auswirkungen künstlerischer Bildung in der Schule belegt. Dies steht in einem bildungspädagogischen und entwicklungspsychologischen Zusammenhang.

kurdischer Selbstdarstellung. Damit geht die Auseinandersetzung auf regionaler Ebene ebenso verloren wie die Repräsentation von Selbstbildern am globalen Markt.

Der Blick in die Ferne wirkt auf kulturmanageriale Herausforderungen bezüglich der gesellschaftlichen und sozialen Relevanz im deutschsprachigen Raum zurück, wo Kunst und Kultur z. B. für das noch junge (Selbst-)Verständnis von Einwanderungsgesellschaften eine tragende Rolle zu spielen vermögen. Kulturmanageriale Ansätze gehen in Deutschland bislang von adaptierten Modellen des Audience Development aus (exemplarisch MANDEL 2013; ALLMANRITTER/SIEBENHAAR 2010), was in Österreich übernommen wird (exemplarisch die Studien des *Linzer Instituts für qualitative Analyse – Liqua*). Die kulturwissenschaftlichen Theorien von hybriden, sich neu ordnenden Gesellschaften nach Homi S. Bhabha (2000) legen hingegen eine Erweiterung der Zielgruppenorientierung auf die Produktionsmöglichkeiten künstlerischer und kultureller Güter nahe.

Kunst und Kultur sind dabei kein „Breitbandantibiotikum“ (so Tasos Zembylas auf der *7. Jahrestagung des Fachverbands Kulturmanagement*) für gesellschaftliche und soziale Konflikte, sollten auch keine Luxusgüter darstellen, wie dies die Maslowsche Bedürfnispyramide nahelegt. Nach den Kuratoren Barry und Gail Dexter Lord (2010) ist ästhetische Kultur ein überlebensnotwendiges Grundmuster, das Bedeutung und Sinn gesellschaftlichen Zusammenlebens versinnbildlicht und reflektiert:

Aesthetic culture consists of the meanings created in objects or by actions that are made possible and in some cases necessary by the surplus resulting from material and physical cultures. (LORD/LORD 2010: 22)

In sieben Punkten kategorisieren Barry und Gail Dexter Lord Ursachen für paradigmatische Veränderungen ästhetischer Kultur, u. a. wenn der Zugang zum Überschuss neu geregelt wird, wie dies in politischen oder technischen Umbruchsphasen zu beobachten ist, wenn quantitative Förderveränderungen stattfinden oder wenn Interkulturalität neue Möglichkeiten eröffnet (LORD/LORD 2010: 97ff.). Diese drei Gegebenheiten treffen auf die Gegenwart im deutschsprachigen Raum zu: Durch die digitale Revolution werden Produktion von und Zugang zu künstlerischen Gütern neu geregelt. Quantitative Veränderungen, wie sie durch Angebotsdichte und Ressourcenkampf stattfinden, wirken sich auf die Qualität der Produktion aus. Und schließlich stellt Interkulturalität ein neues Paradigma im deutschsprachigen Raum dar, evoziert Fragen nach Wandlungsprozessen in kulturellen Angeboten und Aktivitäten ebenso

wie in der Ausgestaltung von Finanzierungssystemen. Aus allen drei Gegebenheiten können sich, dem Gedanken Michel Foucaults folgend, neue Wissensordnungen ergeben, wobei eine institutionelle Verankerung als Voraussetzung für das Wirkungspotential neuer Diskurse eingeordnet werden kann. Die europäische Genossenschaft *C3S – Cultural Commons Collecting Society* bietet bereits alternative Modelle zu den traditionellen Verwertungsgesellschaften in Reaktion auf die Neuordnung durch die digitale Revolution an. Der Anspruch auf postmigrantische Modelle im Kulturbetrieb schafft neue Tatsachen und Diskurse für die sich entwickelnden Einwanderungsgesellschaften (exemplarisch *Ballhaus Naunynstrasse*, Berlin; *daskunst*, Wien). Zur Problematik von Angebotsdichte und Ressourcenkampf sind besonders Kulturmanager, Kulturpolitiker und Interessengemeinschaften aufgerufen, Strategien zu entwickeln.

Die Analyse von Kräftebeziehungen macht es, unter Berücksichtigung ihrer Genealogie, in besonderem Maße notwendig, jene Kräfte überhaupt erst zu identifizieren, die auf ein zentrales Machtdispositiv einwirken, wie es z. B. die Kulturpolitik im deutschsprachigen Raum darstellt. Am Beispiel Österreich wurde im vorliegenden Text in aller Kürze der Einfluss der privatrechtlich-gemeinnützigen Einrichtungen auf das österreichische Fördersystem dargestellt. Für deren Etablierung war und ist die kulturpolitische Akzeptanz ebenso ausschlaggebend wie ihre institutionelle, diskursive Repräsentation durch Interessensvertretungen. Foucault schrieb: „Wo es Macht gibt, gibt es Widerstand“ (FOUCAULT 1983: 96). Zentral daran ist aber der Gedanke eines ‚produktiven‘ Widerstands, ermöglicht durch das „Ensemble von Praktiken“ (FOUCAULT 1977a: 25). Forschungsaufgaben für die Analyse von Finanzierungsdispositiven als Kräftebeziehungen eröffnen sich u. a. in der langfristigen Auswirkung von Crowdfunding oder von partizipativen Methoden bei Kulturentwicklungsplänen, in der Analyse von wenig beachteten empirischen Phänomenen wie dem sozialen Handeln bei Finanzierungsprozessen und nicht zuletzt begründen Studien zur Sichtweise von Künstlern ein weiteres Kräftefeld. Die nachfolgenden Beiträge, die anlässlich der 8. *Jahrestagung des Fachverbandes Kulturmanagement* entstanden sind, greifen einige dieser Aspekte auf, rekonstruieren ‚Fäden‘ von Kräftebeziehungen, mehrheitlich betrachtet aus der Perspektive relevanter Kräfte außerhalb des kulturpolitischen Dispositivs: des Kulturmanagement, des Kulturbetriebs und der Künstler.

Literatur

- ALLMANRITTER, Vera/SIEBENHAAR, Klaus (2010): *Kultur mit allen! Wie öffentliche deutsche Kultureinrichtungen Migranten als Publikum gewinnen*. Berlin: B & S.
- ALTON, Juliane (2011): *Kulturnutzung und Kulturaktivität in Vorarlberg. Eine Studie von IG Kultur Vorarlberg und FH Vorarlberg. Interpretation und kulturpolitische Folgerung*. <<http://www.igkultur-vbg.at/attach/docs/doc/f335e8c668895380c449e217e334ca90/Kulturstudie2010JAL.pdf>>.
- ASSMANN, Aleida (2011): *Einführung in die Kulturwissenschaft*. Berlin: Schmidt.
- BAMFORD, Anne (2010 [2006]): *Der Wow-Faktor: eine weltweite Analyse der Qualität künstlerischer Bildung*, Münster. Waxmann.
- BHABHA, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg.
- BEKMEIER-FEUERHAHN, Sigrid (2012): Sind Besucherbefragungen vertrauenswürdig? Der Implizite Assoziationstest in der Kulturnutzerforschung. – In: *Zukunft Publikum. Jahrbuch für Kulturmanagement 2012*. Bielefeld: transcript, 265-293.
- BOURDIEU, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- BUNZ, Mercedes (2012): *Die stille Revolution. Wie Algorithmen Wissen, Arbeit, Öffentlichkeit und Politik verändern, ohne dabei viel Lärm zu machen*. Berlin: Suhrkamp.
- BÜHRMANN, Andrea D./SCHNEIDER, Werner (2008): *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*. Bielefeld: transcript.
- EHRMAYER, Cornelia (2002): *Kulturvermittlung und Partizipation. Bewertung von fünf Kulturvermittlungsprojekten unter dem Aspekt der Partizipation im Auftrag des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur*. Wien: BMUKK.
- EAGLETON, Terry (2001): *Was ist Kultur? Eine Einführung*. München: Beck.
- FH VORARLBERG (2011): *Endbericht zur Studie ‚Kulturnutzung und Kulturaktivität in Vorarlberg 2011‘* <http://www.vorarlberg.at/pdf/kulturnutzung_studie.pdf>.
- FOUCAULT, Michel (1977a): Wahrheit und Macht. Interview von A. Fontana und P. Pasquino. – In: Ders., *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve, 21-55.
- FOUCAULT, Michel (1977b): Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Department de Psychoanalyse der Universität Paris/Vincennes. – In: Ders., *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve, 118-176.
- FOUCAULT, Michel (1983): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- FÖHL, Patrick/GÖTZKY, Doreen (2013): *Theoretische und empirische Grundlagen für die „Entwicklung einer Konzeption zur Neugestaltung der Musikförderung des Bundes“ unter Berücksichtigung von Governance-Aspekten*, <http://opus.bsz-bw.de/ubhi/volltexte/2013/204/pdf/Bundesmusikfoerderung_Gutachten_SPD_final.pdf> [05.06.2014].
- HASELBACH, Dieter/KLEIN, Armin/KNÜSEL, Pius/OPITZ, Stephan (2012): *Der Kulturinfarkt: Von allem zu viel und überall das Gleiche; eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kulturförderung*. München: Knaus.
- HAUSER, Arnold (1988): *Kunst und Gesellschaft*. München: dtv.
- HOFFMANN, Hilmar (1979): *Kultur für alle*. Frankfurt/M.: Fischer.

- ISENBERG, Michael (2011): *Rezension von Allmannritter/Siebenhaar: ‚Kultur mit allen!‘* <<http://www.theaterforschung.de/rezension.php4?ID=1398>> [04.06.2014].
- KAWASHIMA, Nobuko (2000): *Beyond the Division of Attenders vs. Non-attenders: a Study Into Audience Development in Policy and Practice*, University of Warwick.
- KLEIN, Armin (2007): *Der exzellente Kulturbetrieb*. Wiesbaden: VS.
- LORD, Barry /LORD, Gail Dexter (2010): *Artists, Patrons, and the Public. Why Culture Changes*. Lanham: Altamira.
- MANDEL, Birgit (2008): *Audience Development, Kulturmanagement, kulturelle Bildung: Konzeptionen und Handlungsfelder von Kulturvermittlung*. München: kopaed.
- MANDEL, Birgit (2012): Audience Development als Aufgabe von Kulturmanagementforschung. – In: *Jahrbuch für Kulturmanagement 2012* (Zukunft Publikum), 29-53.
- MANDEL, Birgit (2013): *Interkulturelles Audience Development*. Bielefeld: transcript.
- PLATTNER, Irmgard (1999): Kultur und Kulturpolitik. – In: Gehler, Michael (Hg.), *Tirol. Land im Gebirge*. Wien: Böhlau, 223-312.
- MOSER, Anita (2011): *Die Kunst der Grenzüberschreitung. Postkoloniale Kritik im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik*. Bielefeld: transcript.
- RÖGL, Heinz (1998): *Kultur-Politik: Kulturverwaltung in Österreich*. Wien: Österreichische Kulturdokumentation, Internationales Archiv für Kulturanalysen.
- RECKWITZ, Andreas (2000): *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist: Velbrück.
- RECKWITZ, Andreas (2004): Die Kontingenzperspektive der ‚Kultur‘. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm. – In: *Handbuch Kulturwissenschaften, 3: Themen und Tendenzen*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1-20.
- TEISSL, Verena (2013): *Kulturveranstaltung Festival: Formate, Entstehung und Potenziale*. Bielefeld: transcript.
- ZEMBYLAS, Tasos/ALTON, Juliane (2011): *Evaluierung der Kulturförderung der Stadt Graz*. Endbericht <http://personal.mdw.ac.at/zembylas/Texte/Studie_Evaluierung_der_Kulturfoerderung_in_Graz.pdf> [02.03.2014].
- ZEMBYLAS, Tasos (Hg.) (2000): *Kunst und Politik. Kunstfreiheit. Geschlechterasymmetrie*. Innsbruck, Wien: Studien.