

Die Idee einer «demokratischen Kulturpolitik» und ihre bildungspolitischen Implikationen

Debatten und Konzepte der Schweizer Kulturpolitik und Kunstförderung in den 1970er Jahren

Am 24. Februar 1976 präsentierte Bundesrat Hans Hürlimann die von der *Expertenkommission für Fragen einer Schweizerischen Kulturpolitik* ausgearbeitete, fast 500 Seiten schwere Studie über die kulturpolitische Situation in der Schweiz an einer Pressekonferenz der Öffentlichkeit.¹ Der Bericht war als die erste umfassende Analyse des Schweizer Kunstfeldes konzipiert und gründete wesentlich auf dem Konzept der «kulturellen Demokratie», die als kulturpolitische Handlungsmaxime einen gesellschaftspolitischen Impetus verfolgte und darauf pochte, möglichst vielen Menschen den Zugang zur Kultur zu ermöglichen. Einen Tag nach der Pressekonferenz publizierte die *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ) eine polemische Anmerkung auf die kulturpolitischen Bestrebungen des Staates. «Dass man allen Schweizern den Zugang zur Kultur erleichtern und Schranken regionaler oder sozialer Art» aufheben wolle, entspreche wohl den bildungspolitischen Tendenzen der Gegenwart, die Ansinnen, «jeglicher «schöpferischer Tätigkeit» öffentliche Förderung und Unterstützung angedeihen zu lassen» und so «den Eigenwert auch des bescheidensten und stümperhaftesten Versuchs»² hervorzuheben, würde jedoch der Beurteilung nach Qualitätskriterien wiederlaufen und die Ansprüche der Kunstförderung kompromittieren.

Ausgehend von der staatlichen Förderung der bildenden Kunst analysiere ich im vorliegenden Beitrag die propagierten kulturpolitischen Reformbestrebungen und die dabei evozierten Debatten. Diese müssen im zeitlichen Kontext der 1970er Jahre und im Spannungsfeld der Hochkonjunktur der Nachkriegsjahre und der wirtschaftlichen Krise von 1974/75 verortet werden. Ich fokussiere einerseits auf die gesellschaftspolitisch motivierten Legitimierungsstrategien, die die staatlichen Akteure beispielsweise gegen die im zitierten NZZ-Artikel behauptete Unvereinbarkeit demokratischer Ansinnen und selektiver Förderpraxis anführten. Andererseits betrachte ich die damit zusehends einhergehende Konzipierung der Kulturpolitik als Bildungspolitik. Dabei gründeten die Versuche der Implementierung eines offenen Kulturbegriffes letztlich doch auf einer normativen Auslegung von Kultur, die alltags- oder massenkulturelle Ausprägungen ausschloss, während die geforderte kulturelle Demokratie dem wachsenden ökonomischen Zugriff auf das künstlerische Feld und der dadurch bedingten Transformation von kunstfördernden Konzepten kaum Einhalt gebot.

Für eine «kulturelle Demokratie» im echtsten Sinne»³. Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik

Der bereits 1969 vom damaligen sozialdemokratischen Bundesrat und Vorsteher des Eidgenössischen Departements des Innern (EDI), Hans-Peter Tschudi, in Auftrag gegebene Bericht der kulturpolitischen Expertenkommission gründete als

umfassendes Inventar über die Schweizer Kulturpolitik in Form und Anspruch in einem reformerischen Aktivismus, der unter anderem auch die seit den 1960er Jahren angestrebte Totalrevision der Schweizer Bundesverfassung antrieb. Diese Bestrebungen waren durch die grundlegenden gesellschaftlichen Veränderungen und durch die Beschleunigung der innenpolitischen Prozesse determiniert, die aus der Hochkonjunktur der Nachkriegszeit, dem demographischen Wandel, der Zuwanderung von ausländischen Arbeitskräften in die Schweiz, der Zuspitzung des Kalten Krieges und den europäischen Bemühungen um eine wirtschaftliche Einheitlichkeit resultierten.⁴ In diesem Kontext manifestierte sich nicht nur eine verstärkt planerisch ausgerichtete Staatstätigkeit, sondern auch eine Tendenz zu umfassenden Gesamtkonzeptionen, zu Studien und Übersichten, die einem konsequenten System- und Koordinationsdenken verpflichtet waren.⁵ In der Folge dieser Entwicklungen gewannen Expertengremien und die Berücksichtigung wissenschaftlicher Erkenntnisse an Bedeutung, mussten doch die formulierten Szenarien in entsprechenden Modellen und Argumentationen veranschaulicht und legitimiert werden.⁶ Die eingesetzte kulturpolitische Expertenkommission sollte demnach im Rückgriff auf gesammelte statistische Daten und auf das durch Fragebogen generierte qualitative Wissen ein «möglichst vollständiges Inventar der kulturellen Ausrüstung»⁷ der Schweiz darlegen. Dabei bediente sie sich einer kunstsoziologischen Herangehensweise, die die Kunst in Relation zu den Strukturen der Produktion, Distribution und Rezeption stellte. Sie hatte den Anspruch, eine «kritische Würdigung der gegenwärtigen kulturpolitischen Situation»⁸ zu verfassen sowie eine «Aufstellung konkreter Vorschläge für die weitere Ausgestaltung»⁹ dieser auszuarbeiten.

In ihrer formalen Ausprägung von den Bestrebungen nach einer Verwissenschaftlichung des Sozialen geprägt, atmete die Studie über die Schweizer Kulturpolitik in ihren inhaltlich-konzeptionellen Ansprüchen den Geist der Erneuerungsversuche der späten 1960er Jahre und gründete auf einer stark gesellschaftspolitischen Ausrichtung.¹⁰ Dies zeigt sich in zweierlei Hinsicht. Erstens basierte der Bericht auf einer Relektüre des gängigen Kulturbegriffes. Im Rückgriff auf die in dieser Zeit verstärkt rezipierte Kritik Herbert Marcuses an einer affirmativen Kultur, wurden die sozialen und politischen Komponenten einer engen, normativen Idee von Kultur, die primär die hochkulturellen Bereiche wie Theater, Oper, bildende Kunst oder Literatur meint, infrage gestellt.¹¹ Die kritische Bewertung einer derartigen Definition bedingte die Öffnung des Kulturbegriffes. In Anlehnung an die Definitionen der amerikanischen Kulturanthropologie und an die Auslegungen der UNESCO und des Europarates beschrieb der zu Ende 1975 publizierte Bericht die Kultur entsprechend als die «vielfache[n] Ausdrucksformen des schöpferischen Lebens auf allen Gebieten»¹². Demnach würde der Kulturbegriff, so Bundesrat Hürlimann in einem Vortrag im Mai 1978 «über Spiel und Kunst hinaus»¹³ auch die Religion, die Philosophie oder die Wissenschaft einschließen. Und er fuhr fort: «Kultur, so ganzheitlich gesehen, hat neben dem hohen ästhetischen einen ebenso ethischen Anspruch. Sie steht in Bezug zu den Sinnen und zum Geist gleichermaßen, weil in ihr der Mensch in seiner schöpferischen Gesamtheit sich manifestiert. Damit ist sie lebenswichtig, für den Staat nicht minder als für den einzelnen Menschen.»¹⁴

Die Ausdehnung des Kulturbegriffes nicht nur auf mehr oder minder alle menschlichen Äusserungen, sondern auch auf den Staat implizierte die Erweite-

rung der kulturpolitischen Zuständigkeitsbereiche. Das von Hürlimann propagierte «umfassende Verständnis von Kulturpolitik»¹⁵ sollte grundsätzliche gesellschaftspolitische Fragestellungen tangieren und dazu führen, «dass sich kulturelle Anliegen auch in den übrigen Bereichen der Politik stärker durchsetzen können»¹⁶. Zweitens basierte das reformierte kulturpolitische Verständnis, wie oben erwähnt, auf der Idee einer kulturellen Demokratie oder einer demokratischen Kulturpolitik, die mit staatstragender Relevanz aufgeladen wurde. Dementsprechend betonte der Bundesrat:

Da durch, dass die Kultur sinnstiftend ist, wirkt sie staatserhaltend. Indem sie dem Bürger zum Erlebnis einer eigenen Identität verhilft, stärkt sie auch sein überindividuelles, sein staatliches Selbstbewusstsein. [...] So kann eine Gesellschaft, kann ein Staat sich verändern, nicht gewaltsam und plötzlich, sondern im Sinne eines stetigen Fortschritts auf dem Wege zu einer reicheren, schöpferischen Menschlichkeit und zu einer «kulturellen Demokratie» im echten Sinne.¹⁷

In der Vermengung der Ideen der Demokratisierung, der Mitbestimmung und der Partizipation lehnte sich der kulturpolitische Entwurf der Schweiz an die Debatten in der Bundesrepublik Deutschland an und implizierte zwei Dimensionen der Demokratisierung.¹⁸ Einerseits spitze sich diese auf die vom Deutschen Kulturpolitiker Hilmar Hoffmann geprägte Formel einer «Kultur für alle» zu. Andererseits implizierte sie stets auch die Forderung nach einer «Kultur von allen», also nach einer möglichst breiten aktiven Partizipation an der Kulturerzeugung.¹⁹ Die dabei intendierte Vermittlungsleistung im Rahmen derer «möglichst allen Schichten des Volkes Zugang zum kulturellen Leben»²⁰ ermöglicht werden sollte, manifestierte sich in den im Expertenbericht formulierten Forderungen nach kunstvermittelnden Bemühungen sowie im Wunsch nach einer «beträchtliche[n] Ausweitung der Verantwortlichkeiten der öffentlichen Hand»²¹, die einher ging mit einer Vergrößerung jener Gruppen, denen kulturpolitischer Betreuungsbedarfs zugewilligt wurde.²² Demgegenüber pochte die im Wunsch nach einer «Kultur von allen» intendierte Entwicklungsleitung auf eine, «allen Schichten unserer Bevölkerung» mögliche, «aktive Teilhabe am geistigen und kulturellen Leben unserer Gegenwart»²³, die sich in der kulturpolitischen Studie des Bundes unter anderem in konkreten Forderungen nach einer Verdichtung der finanziellen Förderstrukturen für Kunstschaffende oder der Einrichtung von öffentlichen Ateliers mit Infrastruktur äusseren.

Die Förderung der bildenden Kunst wurde unter dieses, mitunter auch unscharfe Konglomerat kulturpolitischer Bestrebungen subsumiert, wobei jedoch deren Ziele und Inhalte angesichts der veränderten Ansprüche zur Debatte standen. Die Verweise auf die staatstragende Funktion der Kunst und der Kultur, auf das ihnen eingeschriebene demokratisierende Potential, dienten der öffentlichen Hand als zentrale Legitimierungsstrategien, um die finanziellen Aufwendungen für die Förderung zu begründen. Dennoch bedeutete insbesondere der auch von der NZZ angeprangerte Antagonismus zwischen dem der demokratischen Kulturpolitik immanenten Diktum einer Kultur von und für alle und dem die Förderstrukturen determinierenden Vorgehen der Selektion für die staatlichen Akteure eine argumentative Gratwanderung. So führte der Bundesrat aus:

Kunstförderung ist in erster Linie Künstlerförderung. Weil kulturelle Leistungen individuellen Charakter besitzen, hat auch die Künstlerförderung individuell differenziert zu erfolgen. Damit soll allerdings in keiner Weise einer ausschliesslichen Eliteförderung das Wort

geredet werden. Jede Spitze braucht ihre Basis; wo nicht gesät wird, lässt sich nicht ernten. Dennoch gehört es zu den Bedingtheit des Staates, dass die Beschränktheit seiner Mittel ihn zwingt, viele seiner Fördermassnahmen mit einem Auswahlverfahren zu verbinden.²⁴ Das Festhalten an der selektiven Förderung und das gleichzeitige Predigen einer demokratischen Kulturpolitik erwiesen sich jedoch letztlich gerade im Rahmen der Einzelförderung von Künstlerinnen und Künstlern kaum als praktikabel. Während die kommunalen Förderstrategien der Stadt Zürich in den 1970er Jahren unter anderem auf dem Format der unjuriierten Ausstellung basierten, an dem sich alle zur Kunst berufenen beteiligen konnten, dieses jedoch selbst von den Verantwortlichen im Rückgriff auf einen für einmal negativ konnotierten Demokratiebegriff als «demokratische Mammutschau»²⁵ abgetan wurde, pochte die bundesstaatliche Förderung auf eine stärkere Selektion. Dementsprechend forcierte die Reform des Eidgenössischen Kunststipendienwettbewerbes in den späten 1970er Jahren eine strengere Auswahl.²⁶ Der Wettbewerb war ab 1979 in einem zweistufigen, im ersten Schritt aufgrund von Dokumentationen geschehenden Verfahren organisiert, das sowohl die Zahl der Bewerberinnen und Bewerber und der ausgezeichneten Kunstschaaffenden reduzieren als auch die Dotierung der einzelnen Stipendien erhöhen sollte. Von der damit einhergehenden Konnotation des Fördermittels als honorierende Auszeichnung konnten letztlich nicht nur die Künstlerinnen und Künstler profitieren, sondern vermochte sich auch der Bund als staatlicher Akteur der Förderung optimal in Szene zu setzen.

Kulturpolitik im Spannungsfeld von «Bildungsgesellschaft» und «Vergnügungsindustrie»

Die demokratischen Ansinnen der kulturpolitischen Reformbemühungen der 1970er Jahre erwiesen sich hinsichtlich der erwähnten Strategien der Förderung als problematisch. Während der grundsätzliche Anspruch im Sinne einer «Kunstförderung für alle» nicht mit den Ideen einer selektiven Unterstützung von Künstlerinnen und Künstler zu vereinen war, gründete die demokratische Idee einer «Kunst für alle» primär auf der Annäherung von Kultur- und Bildungspolitik, die weniger auf die konkreten Formen der Einzelförderung denn auf den gesellschaftsverändernden Impetus der Beschäftigung mit Kunst und Kultur und in diesem Sinne auf kulturpolitische Gesamtkonzepte setzte. Die vom damaligen EDI-Vorsteher, Bundesrat Tschudi, bereits 1964 geforderte Ausrichtung einer staatlichen Kulturpolitik an der «im Werden begriffenen Ordnung [...] einer Bildungsgesellschaft», in der «Wissen und Können [...] das Ansehen in der Gesellschaft bestimmen»²⁷, erfuhr in den 1970er Jahren eine Zuspitzung. Einerseits war damit die Integration der Kunst und Kultur in die Strukturen des Bildungs- und Erziehungswesens intendiert, wie sie beispielsweise den Forderungen des Berichtes der Expertenkommission zu einer Stärkung jener Schulfächern, «bei denen die schöpferische Kraft der Kinder und Jugendlichen ihren Ausdruck findet»²⁸ anhafteten oder wie sie der Bundesrat insofern forderte, als dass er den «Zugang zur Kunst» als «eine Erziehungsaufgabe»²⁹ umschrieb. Andererseits wurde darunter eine über die Institution der Schule hinaus zu vermittelnde kulturelle, ästhetische und politische Bildung intendiert.³⁰ Dieses Moment einer umfassenden Förderung richtete sich nicht nur auf die Produzenten, sondern gerade auch auf die Rezipienten, würde doch angesichts «der total veränderten Umwelt, der immer rascher vorschreitenden Entwicklung von Wissenschaft und Technik nicht nur der Kultur-

schaffende, sondern auch der Kulturempfänger der Förderung»³¹ bedürfen. Demnach müsse eine «weitgehend als Bildungspolitik» umrissene Kulturpolitik dazu führen, dass «die von der Öffentlichkeit unterhaltenen oder unterstützten Institutionen statt zu unreflektiertem Konsum zu aktivem kulturellen Lernen einladen»³² würden. In diesem Sinne ging die bildungspolitische Ausrichtung kulturpolitischer Zielsetzungen nicht nur einher mit der im Expertenbericht propagierten «kulturelle[n] Identitätsbildung der Individuen»³³ und einem emanzipatorisch motivierten Fokus auf die politische Bildung, sondern war durch eine, die Ebene des einzelnen Menschen übersteigende Hoffnung auf die Herausbildung einer freien Gesellschaft genährt und dementsprechend integraler Bestandteil der angestrebten demokratischen Kulturpolitik. So betonte Bundesrat Tschudi 1970:

Ziel der Kulturpflege des Bundes bleibt es, die freie menschliche Persönlichkeit zu fördern und zu unterstützen [...] und beizutragen, in unserem Volke die freiheitlich-demokratische Gesinnung wach zu halten.³⁴

Die Vermengung von bildungspolitischen und kulturpolitischen Zielen war an eine zusehends kritischen Haltung gegenüber dem gesellschaftlichen Wandel der Nachkriegszeit gekoppelt, die sich im Rückgriff auf Begriffe wie «Vergnügungsindustrie»³⁵ oder «Konsumgesellschaft»³⁶ artikulierte. Der wirtschaftliche Boom ließ die scharfen Klassegegensätze in der Schweiz verblassen und beschleunigte die Genese einer modernen Massenkongsumgesellschaft, die sich unter anderem durch eine Betonung der Freizeit gegenüber der Arbeit und des Konsums gegenüber der Produktion auszeichnete.³⁷ Insbesondere die argumentativen Bemühungen der kunst- und kulturfördernden Akteure orientierten sich entlang dieser Bedenken und pochten auf die Notwendigkeit kulturpolitischer Investitionen. Zum einen trieb sie die durch die Einführung von mehr Ferien und arbeitsfreien Samstagen entstandene Zunahme an arbeitsfreier Zeit um.³⁸ Der Anspruch an eine sinnvolle Gestaltung der freien Zeit und die veränderten Relationen zwischen Arbeits- und Freizeit waren Bundesrat Tschudi ein Anliegen. Im Kontext seiner Anforderung an eine «aktive eidgenössische Kulturpolitik» hielt er fest:

Während bisher – zumal finanziell gesehen, Massnahmen im Zentrum standen, die der Erhaltung des kulturellen Erbes sowie der Förderung des künstlerischen Schaffens dienten, wird sich eine aktive Kulturpolitik in Zukunft mehr als bisher auch an den geistigen und kulturellen Bedürfnissen des Einzelnen orientieren, an den Bedürfnissen des Menschen in der modernen Industriegesellschaft, der infolge der zunehmenden Freizeit mehr Gelegenheit hat zur Pflege und Kultivierung persönlicher Interessen, der aber auch dieser ausgleichenden Tätigkeit bedarf, sollen viele seiner in der heutigen Arbeitswelt unbeanspruchten Kräfte und Fähigkeiten nicht verkümmern.³⁹

Die private, nicht der Erwerbsarbeit gewidmete Zeit war zudem einem wachsenden Zugriff durch kommerzialisierende Tendenzen ausgesetzt. Neben einem breiten Angebot an Konsumgütern, wie beispielsweise elektronische Produkte oder Sportartikel, wuchsen jene Dienstleistungsbetriebe im Bereich der Reisebranche oder der Freizeiteinrichtungen, die die Entwicklung einer eigentlichen Freizeitindustrie forcierten. Auch die seit den 1960er Jahren zur Grundausstattung der Schweizer Haushalte gehörenden Radio- und Fernsehgeräte prägten die Gestaltung der verfügbaren arbeitsfreien Zeit.⁴⁰ In diesem Kontext ließen sich aus dem Kreise der kunstfördernden Akteure zum anderen konsumkritische Stimmen vernehmen. Entsprechend skeptisch äusserte sich Bundesrat Hürlimann 1978 über die Verfügbarkeit von Konsumgütern und entwarf das düstere Bild ei-

ner Gesellschaft, in der die Individuen in der Einsamkeit erstarren würden. Diesen Entwicklungen, so die kulturpessimistische Position des Bundesrates, sei nur durch ein umfassendes kulturpolitisches Engagement beizukommen. Im Rückgriff auf Formulierungen des Europarates, in denen Adornos und Horkheimers Kritik an einer «Kulturindustrie»⁴¹ anklingt, hielt er fest:

Offenbar bieten die elektronischen Medien, die Vergnügungsindustrie, die Flut der Druckerzeugnisse soviel «Ersatz, dass sich» – wie es in einem Bericht des Europarates dazu heisst – «eigenes Bemühen nicht mehr lohnt [...]» Trotz der gesteigerten Mobilität der Menschen wissen wir ferner, dass in die Tiefe gehende menschliche Kontakte abnehmen. Wissenschaftliche Untersuchungen belegen, dass nur etwa die Hälfte der Menschen an irgendeiner Gemeinschaft ausserhalb der Familie teilnimmt. Diese Entwicklungen dürfen uns nicht gleichgültig lassen. [...] Wir brauchen ein umfassendes Verständnis von Kulturpolitik, das den Pluralismus in einer auf Konzentration und Zentralisation ausgerichteten Gesellschaft gewährleistet, das in einer Zeit, da traditionelle soziale Strukturen sich auflösen, die Entstehung neuer menschlicher Bindungen fördert und schliesslich auch das Engagement des Bürgers an der Gestaltung seiner räumlichen, sozialen und politischen Umwelt ermöglicht.⁴²

Die bereits im kulturpolitischen Bericht des Bundes konstatierte Angst vor der Zersplitterung des Gemeinschaftslebens⁴³ vermengte sich bei Hürlimann zudem mit einer Skepsis gegenüber den «modernen elektronischen Massenmedien», würden doch diese, die für die Schweiz charakteristischen kulturellen Unterschiede »mehr und mehr eibebnen«⁴⁴. Trotz der Propagierung eines offenen Kulturbegriffes und eines «umfassenden Verständnis» von Kulturpolitik, offenbart sich hier eine zutiefst normative Vorstellung von Kunst und Kultur, die wohl das kommunikative Moment zwischen den Menschen fördern, sich aber ganz dezidiert von Phänomenen einer Alltags- oder Massenkultur distanzieren sollte. In diesen Aussagen wird also die Ambivalenz eines offenen Kulturbegriffes deutlich, die sich in den kulturpolitischen Konzepten der 1970er Jahre manifestierte. Obschon zumindest rhetorisch die Distanzierung gegenüber einem als affirmativ deklarierten Kulturbegriff vehement verfolgt wurde, schwang dieser gleichsam als Hintergrundkonsens immer mit.⁴⁵ Dem Entwurf einer umfassenden, gesellschaftspolitisch ausgelegten Kulturpolitik war in der Folge stets die Aura einer idealistischen, visionären Utopie immanent⁴⁶, die nach Bedarf proklamiert, mitunter aber auch wieder relativiert und an die stets präsente normative Folie zurückgebunden werden konnte.

Krise und Revival. Für eine demokratische Kulturpolitik 2.0

Entworfen in der ersten Hälfte der 1970er Jahre, angetrieben durch die wirtschaftliche Prosperität und die gesellschaftspolitische Aufbruchsstimmung, sahen sich die hehren Ideen der kulturpolitischen Reformen in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts mit einem deutlich rauerem wirtschaftlichen und gesellschaftspolitischen Klima konfrontiert. Die wachsenden ökonomischen Schwierigkeiten, die angeheizte Inflation und die sich manifestierende Überstrapazierung der Staatsfinanzen bildeten die falsche Rahmung für größere politische Reformen. Die Machbarkeits- und Planungseuphorie brach jäh ab, was bis anhin an Neuerungen nicht durchgesetzt war, hatte nun mit verschärftem Widerstand zu rechnen.⁴⁷ Insbesondere mit Hinweisen auf die «ungünstige finanzielle Lage des Bundes» erfuhr der kulturpolitische Bericht von 1975 in den Jahren nach seiner Publikation eine

Degradierung zum «Nachschlagewerk»⁴⁸. Wohl standen die formulierten kulturpolitischen Konzepte noch immer zur Debatte, die spezifischen Forderungen harrten jedoch ihrer Umsetzung.⁴⁹ Letztlich wurde die Studie nicht nur von der Wirtschaftskrise eingeholt, sondern auch ausgebremst von der Ernüchterung ob der vielversprechenden, im Kontext von «1968» generierten Konzepte.⁵⁰ Dementsprechend verblassten viele, der in der frühen Entstehungsphase der Studie noch präsenten Ideen einer umfassenden kulturellen Partizipation in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre in ähnlicher Weise wie die noch in den späten 1960er Jahren erträumte Weltrevolution. Als konkreteste Auswirkung der Ideen einer demokratischen Kulturpolitik retteten sich lediglich die sogenannten soziokulturellen Zentren als räumliche Praxis ins neue Jahrzehnt. Diese kunst- und kulturvermittelnden Gefäße waren vor allem in der kommunalen und kantonalen Förderung verankert, gründeten oft auf selbstverwalteten Strukturen und Methoden der sozialen Arbeit und appellierten an die Eigenaktivität der Nutzerinnen und Nutzer.⁵¹

Die direkte Förderung von Künstlerinnen und Künstlern, beispielsweise durch die Vergabe von Preisen und Stipendien, war mit Beginn der 1980er Jahre durch die zunehmende Ökonomisierung des künstlerischen Feldes determiniert. Die privatwirtschaftlichen Unternehmen forcierten die Methoden des Kunst- und Kultursponsorings und propagierten diese als Mittel der Förderung. Dabei scheuten sich auch die Akteure der öffentlichen Hand kaum vor entsprechenden Annäherungen. 1987 diskutierte die *Eidgenössische Kunstkommission* das Verhältnis von staatlicher Kunstförderung und privatem Sponsoring anlässlich der erstmaligen Verleihung des *Prix Barclay* durch die *British American Tobacco* im Rahmen des Eidgenössischen Stipendienwettbewerbes. Nebst kritischen Stimmen, die den Preis als Werbung und sich selbst als Mitglieder in der *Barclay*-Jury um ihr Wissen und ihre Erfahrung missbraucht sahen, erachteten andere dies als «eine gute Möglichkeit des Zusammengehens zwischen staatlicher Kunstförderung und privatem Sponsoring»⁵². Diese Meinung teilte auch der damalige Vorsteher des EDI, Bundesrat Flavio Cotti, der an einer Kunstkommissionssitzung festhielt, dass er «bei einem massvollen Zusammengehen zwischen diesen beiden Arten der Kunstförderung keinerlei Probleme»⁵³ sehe.

Der einsetzende Boom im Markt für zeitgenössische Kunst führte zudem zu einer Verschränkung von künstlerischen und ökonomischen Kriterien. In der öffentlichen Wahrnehmung wurde der sich in rekordhohen Auktionsresultaten manifestierende monetäre Wert von Kunstwerken zunehmend mit deren künstlerischen Bedeutung gleichgesetzt, wenn nicht gar mit dieser verwechselt.⁵⁴ Auch die Zunahme von internationalen Kunstbiennalen und Kunstmessen oder die Initiierung von Künstlerranglisten als Mittel der vermeintlichen Vergleichbarkeit verweisen nicht nur auf das wachsende Interesse an Gegenwartskunst als Konsumgut, sondern auch auf die steigende Relevanz von Kriterien wie Sichtbarkeit und Erfolg.⁵⁵ Dieser Art einer Aufmerksamkeitsökonomie versuchten auch die Instanzen der Kunstförderung zu entsprechen, die ab den frühen 1990er Jahren vermehrt auf die Vergabe von prestigeträchtigen «Awards» fokussierten.⁵⁶ Dabei fungieren die Künstlerinnen und Künstler als idealtypische Träger für nationalstaatliche Sendungen, wobei das in sie investierte Kapital auf den großzügigen Förderer zurück scheint. Die mit diesen Ansprüchen kompatiblen künstlerischen Strategien sind zumeist zeitlich klar determiniert, zielgerichtet und produktfokussiert, orientieren sich an Marktchancen, Ausstellungskontexten und kommerzieller Verwertbar-

keit. Schließlich mutieren die Kunstschaffenden in diesem veränderten Kontext immer mehr zu «Unternehmer ihrer Selbst», die sich als Beste unter Vielen in einer neoliberalen Wettbewerbsgesellschaft durchsetzen. Zugleich verlangt das veränderte künstlerische Feld von den Künstlerinnen und Künstlern nach den Kompetenzen einer immateriellen Arbeit, die nicht nur unternehmerisches Selbstmarketing, die Organisation der eigenen Tätigkeiten und die Koordination der Arbeit anderer umfasst, sondern auch auf der Bereitschaft zur Mobilität und der Fähigkeit zum Knüpfen von Netzwerken gründet.⁵⁷ Die Künstlerinnen und Künstler erscheinen dabei als kosmopolitische, ja als nomadische «Semionauten»⁵⁸, die sich in Vernetzungs- und Organisationsaktivitäten üben und dabei – unter dem Deckmantel der Autonomie – nicht selten prekären Arbeitsbedingungen ausgesetzt sind. Die Rückbesinnung auf das von der demokratischen Kulturpolitik behauptete gesellschaftsverändernde Potential von Kunst und Kultur, die Unterstützung möglichst vielfältiger künstlerischer und kultureller Leistungen oder die staatliche Förderung der autonomen, oft kollaborativen Strukturen von unabhängigen Kunstorten, in denen neue und andere künstlerische, kuratorische oder vermittelnde Strategien ermöglicht werden, sind in diesem Sinne mehr denn je wünschenswert.

Anmerkungen

- 1 *Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz*, hg. v. Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik, Bern 1975.
- 2 Erich Kägi, «Neue Impulse für die schweizerische Kulturpolitik», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 25. Februar 1976, S. 23–24, hier S. 24, Hervorhebung im Original.
- 3 *Staat und Kultur*, Referat von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 6, Archiv der Gesellschaft Schweizerischer Bildhauer, Maler und Architekten GSMBA (heute visarte) 39-03/1978/02.
- 4 Mario König, «Rasanter Stillstand und zähe Bewegung. Schweizerische Innenpolitik im Kalten Krieg und darüber hinaus», in: *Goldene Jahre. Zur Geschichte der Schweiz seit 1945*, hg. v. Walter Leimgruber u. Werner Fischer, Zürich 1999, S. 151–172, hier S. 162.
- 5 Vgl. dazu: Peter Gilg u. Peter Hablützel, «Beschleunigter Wandel und neue Krisen (seit 1945)», in: *Geschichte der Schweiz und der Schweizer*, hg. v. Beatrix Messmer, Ulrich Im Hof, Pierre Ducrey u. Guy P. Marchal, Basel 2006, S. 821–968 hier S. 927–930.; Adrian Gerber, «Blätter einer Schweizer Kulturpolitikgeschichte. Schlaglichter auf die nationale, kantonale und kommunale Kulturförderung und Kulturpolitik in der Schweiz seit dem Clottu-Bericht von 1975», in: *Zahlen, bitte! Kulturbericht 1999. Reden wir über eine schweizerische Kulturpolitik*, hg. v. Anna Schindler u. Christoph Reichenau, Bern 1999, S. 13–65, hier S. 20.
- 6 Gilg/Hablützel 2006, S. 928.
- 7 Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik 1975, S. 6.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd.
- 10 Lutz Raphael, «Die Verwissenschaftlichung des Sozialen als methodische und konzeptionelle Herausforderung für eine Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts», in: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft*, 1996, Nr. 2, S. 165–193.
- 11 Armin Klein, *Kulturpolitik. Eine Einführung*, Wiesbaden 2009, S. 175–177.
- 12 Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik 1975, S. 13. Vgl. dazu auch: Klein 2009, S. 179.
- 13 *Staat und Kultur*, Referat von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 6, Archiv der Gesellschaft Schweizerischer Bildhauer, Maler und Architekten GSMBA (heute visarte) 39-03/1978/02, S. 5.
- 14 Ebd.
- 15 Ebd., S. 19.
- 16 Ebd., S. 17.
- 17 Ebd., S. 6.
- 18 Vgl. dazu: Klein 2009, S. 178–180. Die Konjunktur der bundesdeutschen Debatten äusserte sich auch in der Fülle kulturpolitischer Veröffentlichungen, die im Verlaufe der 1970er Jahre in Deutschland publiziert wurden. Neben Hilmar Hoffmanns *Kultur für Alle* (Hilmar Hoffmann, *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*,

Frankfurt a.M. 1979) ist weiter beispielsweise der unter anderen vom Kulturpolitiker Olaf Schwenke herausgegebene Sammelband *Plädoyers für eine neue Kulturpolitik (Plädoyers für eine neue Kulturpolitik*, hg. v. Olaf Schwencke, Klaus H. Revermann u. Alfons Spielhoff, München 1974) zu nennen. Insbesondere die Schriften von Hilmar Hoffman stellten auch in den kulturpolitischen Debatten der Schweiz einen Referenzpunkt dar, wird doch an verschiedenen Stellen auf dessen Publikation *Kultur für alle* verwiesen.

19 Klein 2009, S. 182.

20 *Staat und Kultur*, Referat von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 6, Archiv der Gesellschaft Schweizerischer Bildhauer, Maler und Architekten GSMBA (heute visarte) 39-03/1978/02, S. 12. Ähnlich formulierten es auch die Autorinnen und Autoren der kulturpolitischen Studie von 1975, indem sie festhielten, dass «es die Aufgabe des demokratischen Staatswesens» sei, «jedermann die materiellen und moralischen Voraussetzungen sicherzustellen, damit sich seine frei geäußerten Kulturbedürfnisse erfüllen können». (Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik 1975, S. 15.)

21 Ebd., S. 13.

22 Schulze subsumiert diese Tendenzen in seiner Analyse der kulturpolitischen Leit motive unter das sogenannte Demokratisierungsmotiv. Dieses hat sich gemäß dem Soziologen aus einer kompensatorisch motivierten, dem Gleichheitspostulat verpflichteten Kulturpolitik zum Ausgleich sozialer Asymmetrien entwickelt und mündete schließlich in einer bedürfnisorientierten Variante im Sinne von «für jeden etwas». (Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt a. M./New York 1996, S. 499–502.)

23 Hans-Peter Tschudi, Aspekte einer aktiven eidgenössischen Kulturpolitik, Vortrag, Bern, 1970, S. 20.

24 *Staat und Kultur*, Referat von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 6, Archiv der Gesellschaft Schweizerischer Bildhauer, Maler und Architekten GSMBA (heute visarte) 39-03/1978/02, S. 8, Hervorhebung im Original.

25 Dies die Worte von Stadtpräsident Sigmund Widmer über die unjurierte Ausstellung, die in den 1970er Jahren in einer Messehalle in einem Zürcher Industriequartier stattfand. (Sigmund Widmer, «Zum Geleit», in: *Kunstszene Zürich 1978*, Zürich 1978, unpaginiert.)

26 Das 1898 eingerichtete und jährlich vergebene Eidgenössische Kunststipendium für Künstlerinnen und Künstler bis 40 Jahre stellte das wichtigste staatliche Mittel der direkten fi-

nanziellen Förderung im Bereich der bildenden Kunst dar. Als Jury amtete die *Eidgenössische Kunstkommission* (EKK), ein Expertengremium aus Kunstschaffenden, KuratorInnen und KunstkritikerInnen.

27 Hans-Peter Tschudi, *Die eidgenössische Kulturpolitik vor neuen Aufgaben*, Zürich 1964, S. 8.

28 Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik 1975, S. 401.

29 Gemäß Bundesrat Hürlimann solle die staatliche Förderung primär «die unbegrenzte Freiheit für den Künstler» garantierten und darauf abzielen, dass «in möglichst weiten Kreisen das Verhältnis und das Interesse für kulturelle Belange geweckt und damit ein kunstfreundliches Klima geschaffen» werde. Hierfür, so der Bundesrat, «reichen sich Kunstpflege und Bildungspolitik die Hand, denn der Zugang zur Kunst ist im wesentlichen eine Erziehungsaufgabe, die sich von der Volksschule bis zur Erwachsenenbildung erstreckt» (Hans Hürlimann, *Einzelinitiative und Gemeinwesen in der Kulturpolitik*, Zürich 1976, unpaginiert.)

30 Vgl. Werner Heinrichs, Kommunales Kulturmanagement. Rahmenbedingungen, Praxisfelder, Managementmethoden, Baden-Baden 1999, S. 22.

31 Wilfried Martel, «Aus der kulturpolitischen Tätigkeit des Eidgenössischen Departement des Innern», in: *Festschrift Bundesrat H. P. Tschudi. Zum 60. Geburtstag am 22. Oktober 1973*, Bern 1973, S. 205–213, hier S. 212.

32 *Kulturpolitik des Bundes. Impulse, Interpretationen, Inventar*, Referat, gehalten von Mitarbeitern des BAK am Seminaire culturel de Spiez, 9. Juni 1980, S. 17, BAR E3010A#1984/127#30*.

33 Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik 1975, S. 15.

34 Tschudi 1970, S. 18. (Wie Anm. 23) Ähnlich argumentierten auch die Verfasserinnen und Verfasser des Expertenberichtes, die eine „staatsbürgerliche und kulturelle Gleichgültigkeit“ und eine „schlechte Stimm- und Wahlbeteiligung“ beklagten und darauf verwiesen, dass diesen Tendenzen durch ein verstärktes staatliches Engagement in der Kulturpolitik beizukommen sei. (Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik 1975, S. 395.)

35 *Staat und Kultur*, Referat von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 6, Archiv der Gesellschaft Schweizerischer Bildhauer, Maler und Architekten GSMBA (heute visarte) 39-03/1978/02, S. 19.

36 Tschudi 1970, S. 18. (Wie Anm. 23)

37 Jakob Tanner, «Lebensstandard, Konsumkultur und American Way of Life seit 1945», in: Leimgruber/Fischer 1999, S. 101–131, hier S. 102.

38 Vgl. dazu: Andrea Weibel, «Freizeit», in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, hg. v. Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz, Basel 2005, Bd. 4, S. 786–787, hier S. 787.

39 Tschudi 1970, S. 19 (Wie Anm. 23), Hervorhebung im Original. Vgl. dazu auch: *Schweizerische Kulturpolitik; Rückschau und Ausblick*, Ansprache von Alt-Bundesrat Tschudi an der Mitgliederversammlung des Schweizerischen Schriftstellervereins in Bellinzona, 7. Juni 1975, S. 15, BAR E3801#1988/125#16*.

40 Weibel 2005 (Wie Anm. 38), S. 787.

41 Der von Theodor Adorno und Max Horkheimer geprägte Begriff bezeichnete die Gesamtheit der industriell erzeugten und distribuierten Kulturgüter sowie die dazu gehörenden Rezeptionsformen. In *Dialektik der Aufklärung* (1944) erfuhr der Begriff durch die Kapitelüberschrift «Kulturindustrie ist Aufklärung als Massenbetrug» eine dezidiert negative Konnotation.

42 *Staat und Kultur*, Referat von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 6, Archiv der Gesellschaft Schweizerischer Bildhauer, Maler und Architekten GSMBA (heute visarte) 39-03/1978/02, S. 19.

43 Vgl. Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik 1975, S. 395.

44 *Staat und Kultur*, Referat von Bundesrat Hürlimann zur Tagung der Staatsbürgerlichen Gesellschaft am 20. und 21. März 1978 auf Schloss Lenzburg, S. 6, Archiv der Gesellschaft Schweizerischer Bildhauer, Maler und Architekten GSMBA (heute visarte) 39-03/1978/02, S. 18.

45 Armin Klein, «Kultur für alle – für wen und wozu? Neuere kultursoziologische Befunde», in: *Kultur und Wirtschaft. Perspektiven gemeinsamer Optionen*, hg. v. Thomas Heinze, Opladen 1995, S. 193 f.

46 Ebd., S. 194.

47 Mario König, Georg Kreis, Franziska Meister u. Gaetano Romano, «Einleitung. Reformprojekte, soziale Bewegung und neue Öffentlichkeit», in: *Dynamisierung und Umbau. Die Schweiz in den 60er und 70er Jahren*, hg. v. Dies., Zürich 1998, S. 11–20, hier S. 19.

48 Dies die bundesrätliche Argumentation im Rahmen einer parlamentarischen Sitzung über die konkreten Folgen des Berichtes. («Einfache Anfrage Bächtold, Kulturpolitik. 18. März 1976», in: *Amtliches Bulletin der Bundesversammlung*, 1976, Nr. 2, S. 329, hier S. 329.)

49 Beispielhaft für die vielfach steckengebliebenen Reformprojekte ist nicht nur die Studie zur Kulturpolitik, sondern ungleich umfangreicher auch die angestrebte Totalrevision der Bundesverfassung, die 1978 begraben wurde. (König 1999, S. 165–166).

50 Martin Dahinden, «Einführung», in: *Neue soziale Bewegungen und ihre gesellschaftlichen*

Wirkungen, hg. v. Martin Dahinden, Zürich 1987, S. 1–6, hier S. 2–3. Kriesi spricht in diesem Kontext von einer «Wende nach Innen» (Hanspeter Kriesi, *Die Zürcher Bewegung. Bilder, Aktionen, Zusammenhänge*, Zürich 1987, S. 195), im Rahmen derer betroffenheitsgeleitete Wünsche nach der Umgestaltung der unmittelbaren, eigenen Lebenswelt die hehren Utopien nach dem revolutionären Umsturz der Gesellschaftsordnung verdrängen. Vgl. dazu auch: René Levy, «Bürger in Bewegung», in: *Handbuch der schweizerischen Volkskultur*, hg. v. Paul Hugger, Basel 1992, Bd. 2, S. 925–952, hier S. 942.

51 Tobias J. Knoblich, «Das Prinzip Soziokultur. Geschichte und Perspektiven», in: *Politik und Zeitgeschichte*, 2001, Nr. 11, S. 7–14, hier S. 8–10.

52 *Sitzungsprotokoll der EKK*, 10. Nov. 1987, Nr. 347, S. 5. Weiter wurde im Protokoll festgehalten: «Mit einer Stimme dagegen beschliessen die Kommissionsmitglieder, dass bei künftigen Stipendienwettbewerben privaten Firmen nicht verwehrt sein soll, eigene Preise zu vergeben. In Absprache mit dem Amt soll jedoch zuvor auf den Grad der Verquickung zwischen dem Stipendium und dem Sponsoring-Preis geachtet werden» (ebd.).

53 *Sitzungsprotokoll der EKK*, 22. April 1988, Nr. 350, S. 3.

54 Isabelle Graw, *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity*, Köln 2008, S. 15.

55 1970 publizierte der Kölner Kunst- und Wirtschaftsjournalist Willi Bongard den sogenannten *Kunstkompass* erstmals im Deutschen Wirtschaftsmagazin *Capital*. Angelegt als eine Art der internationalen Künstlerinnen- und Künstlerrangliste, wurden die jeweiligen Positionierungen ausgehend von einem Punktesystem errechnet, das die Teilnahme an großen Ausstellungen wie der *documenta* oder der *Bienale* in Venedig sowie die Erwähnung in wichtigen Kunstzeitschriften berücksichtigte.

56 1994 wurde das Eidgenössische Stipendium zu «Eidgenössischer Preis» unbenannt, seit 2002 werden die Preise international verständlich als «Swiss Art Awards» vergeben. Die Preisvergabe begleitende Ausstellung aller Bewerberinnen und Bewerber findet seit 1994 zudem zeitgleich mit der Art Basel, der internationalen Verkaufsmesse für Gegenwartskunst, statt.

57 Vgl. Maurizio Lazzarato, «Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus», in: *Umher-schweifende Produzenten. immaterielle Arbeit und Subversion*, hg. v. Antonio Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno u. Thomas Atzert, Berlin 1998, S. 39–52, hier S. 47.

58 Nicolas Bourriaud, *Radikant*, Berlin 2008, S. 38, 52–54.