06 2001

Ende des ästhetischen Wohlfahrtsstaates?

Ulf Wuggenig

Vortrag von 31. Mai 1996, am Symposium "Kulturpolitik?!" im Salzburger Kunstverein, veranstaltet vom Salzburger Kunstverein, den Galerien Fotohof und 5020, der Initiative Architektur und der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst.

In seinem Schlüsseltext zum Diskurs um den Postmodernismus wirft Fredric Jameson die Frage nach den effektivsten Formen einer zeitgemäßen Kulturpolitik auf. Eine der zentralen kulturpolitischen Aufgaben sieht Jameson in der Entwicklung einer "Ästhetik, Theorie und Politik der kognitiven Kartographie". Sie impliziert, dass Künstler und Theoretiker Orientierungen liefern, die einen Sinn für die Position im neuen globalen gesellschaftlichen Raum vermitteln.[1]

Jameson greift in seiner kognitiven Kartographie der konstitutiven Merkmale der Gegenwartsgesellschaft auf die wichtigsten Einsichten der poststrukturalistischen Theorie (z. B. Simulacrum, Dezentrierung des Subjekts, Zerreißen der Signifikantenkette) zurück, aber auch auf die älteren Diagnosen der Theoretiker der Massenkultur, die - wie etwa Adorno oder Dwight MacDonald - bereits in den 50er Jahren die Auflösung der Grenzen von Hoch-

und Massenkultur bzw. die Durchdringung von Ökonomie und Kultur, wie wir sie heute auch in Europa erleben, vorhersagten. Jameson begreift diese Tendenzen als "Postmodernismus", den er nicht als Stil, sondern als kulturelle Dominante interpretiert, als homologen Ausdruck einer dritten Phase der Ökonomie des Westens, des "multinationalen Kapitalismus". Dieser "Spätkapitalismus" ist globaler, reiner und durch amerikanische Hegemonie bzw. die damit einhergehende Diffusion amerikanischer Modelle geprägt.

Im Unterschied zu gängigen soziologischen Diagnosen der Gegenwartsgesellschaft (z. B. von Bell, Bourdieu oder Luhmann) postuliert Jameson eine Auflösung nicht nur der Autonomie, sondern auch der relativen Autonomie der Kultur. Die Kultur breitet sich aus dieser Perspektive in alle Lebensbereiche aus. Andererseits dringt die Warenlogik in einem Maße in die Felder der kulturellen Produktion ein, dass der Rahmen der ästhetischen Sphäre zusammenbricht. Diese Durchdringung von Ökonomie und Kultur lässt für Jameson alle Versuche einer "negativen Ästhetik", von Kant bis Greenberg und Adorno, am "authentischen" oder "reinen" Werk festzuhalten, obsolet erscheinen.

Jamesons Theorie, in der Mitte der 80er Jahre formuliert, geriet vor allem wegen ihres ökonomischen Reduktionismus in die Kritik. Auch ihre "Kulturimperialismus"-Annahme ist umstritten. Nach dem Sieg der "freien Markt-Ökonomik" über den Sozialismus, der Implosion der UdSSR und dem Zusammenbruch der bipolaren Struktur hat die These einer unter amerikanischen Vorzeichen stehenden Globalisierung allerdings an Plausibilität gewonnen. Politologen, wie Fukuyama, gehen von einer weiteren Diffusion des Liberalismus amerikanischer Prägung aus und setzen die Ausbreitung dieses Modells sogar mit dem Ende der

Geschichte gleich. Ökonomen, wie Thurow, beschreiben die Globalisierung der Logik des Marktes und eine in der jüngeren Geschichte beispiellose Verdrängung des Öffentlichen durch das Private.[2] Speziell im kulturellen Bereich lässt sich eine Diffusion amerikanischer Modelle kaum übersehen, von der Ausbreitung privater techno-medialer Macht bis zu Corporate Sponsoring und Collecting und der Betonung der "indirekten" Förderung von Kunst und Kultur"[3].

Andere Analysen der gegenwärtigen Tendenzen einer Durchdringung von Ökonomie und Kultur sind weniger fatalistisch. Pierre Bourdieu, der das Aufkommen der postmodernen Kultur nicht ökonomistisch erklärt, sondern einen Zusammenhang mit Veränderungen in den Bildungssystemen und der damit einhergehenden Herausbildung neuer Klassen herstellt - eines Bürgertums und eines Kleinbürgertums neuen Typs - versteht die Kultur nach wie vor als eine relativ autonome gesellschaftliche Sphäre. Sie erscheint durch ein wachsendes Übergewicht des temporellen (ökonomischen bzw. politischen) Kapitals über das kulturelle in ihrer Autonomie aber außerordentlich gefährdet, weshalb er auch in den letzten Jahren nicht müde wurde, Künstler, Intellektuelle und Wissenschaftler zur gemeinsamen Verteidigung ihrer korporativen Interessen und zur Formierung eines großen "kollektiven Intellektuellen" aufzurufen.[4] Die Felder der kulturellen Produktion werden aus dieser Perspektive in ihrer relativen Autonomie gleichermaßen durch das Eindringen ökonomischer Denk- und Handlungsmodelle bedroht, wie durch politische Instrumentalisierung, Feindseligkeit und Zensur, wobei Bourdieu gemeinsam mit Hans Haacke vor allem die jüngere amerikanische Entwicklung und die Kampagnen zur Abschaffung der (direkten) staatlichen Kunstförderung (National Endowment of the Arts - NEA) ins Blickfeld rückte.[5]

Die erfolgreichen politischen Angriffe auf den ästhetischen Wohlfahrtsstaat in den USA beruhen auf strategischen Koalitionen von Libertären (Neo-Liberalen) und Neokonservativen, auf einem "liberal-konservativen Diskurs", den Ernesto Laclau und Chantal Mouffe bereits früh als ein "neues hegemonisches Projekt" identifizierten.[6] In einem idealtypischen Sinn exemplarisch für die argumentative Begründung von Versuchen, eine reinere Form von Kapitalismus im Kulturbereich durchzusetzen, erscheint die in den 80er Jahren als Expertise gegen die NEA-Kunstförderung verfasste Schrift des Harvard-Politologen C. Banfield - eine Art kunstpolitisches Manifest des Neoliberalismus.[7]

Banfield kann in seiner Polemik gegen die direkte staatlichen Kunstförderung auf zwei zentrale Schriften des neueren philosophischen Liberalismus verweisen, die zugleich die zeitgenössischen ideologischen Pole der liberalen Tradition markieren: auf die berühmte "Theorie der Gerechtigkeit" von John Rawls, der mächtigsten philosophischen Rechtfertigung des Wohlfahrtsstaates und auf das libertär-neurechte "Anarchy, State, and Utopia", das Robert A. Nozick verfasste.

Kennzeichnend für die libertäre Theorie ist die Auffassung, dass jede aus einer effizienten Marktwirtschaft resultierende Verteilung inhärent gerecht ist, d. h. unabhängig von allen utilitaristischen Erwägungen (hinsichtlich der Maximierung von Glück, Vergnügen, Nutzen, Produktivität etc. oder der Minimierung von Leid, Tyrannei etc.). Nozick postuliert wie die meisten Libertären, dass eine Verteilung, die auf freien Transfers aus einer gerechten Situation resultiert, selbst gerecht ist. Die Besteuerung dieses Austausches ist ungerecht, und zwar selbst dann, wenn sie dazu genutzt wird, andere zu kompensieren, die unverschuldet (aus

natürlichen oder sozialen Gründen) Handicaps zu tragen haben. Die zentrale Schlußfolgerung von Nozicks Theorie des Minimalstaates, die die Locke'sche Tradition vor allem in Lebensstilfragen noch radikalisiert, impliziert auch eine Absage an jede Art von Kulturpolitik: "A minimal state, limited to the narrow functions of protection against force, theft, fraud, enforcement of contracts, and so on, is justified; any more extensive state will violate persons rights not to be forced to do certain things, and is unjustified."[8] Nicht zuletzt das Insistieren auf staatlichem Schutz des privaten Eigentums trennt diesen neu-rechten "Anarcho-Kapitalismus" vom linken Anarchismus ("Ultraminimalstaat"), der sich nicht weniger entschieden gegen eine staatliche Kulturpolitik wendet.[9]

In der Vertragstheorie von Rawls hingegen werden die Zufälligkeiten sozialer und natürlicher Kontingenz, also der Umstand, dass manche unverschuldet weniger in den Tausch einzubringen haben als andere, als legitime Gründe für staatliche Interventionen betrachtet. Bestimmte Grundfreiheiten für alle sind sakrosankt ("Prinzip der Freiheit"), ansonsten erscheint gesellschaftliche Ungleichheit prinzipiell gerechtfertigt, aber nur dann, wenn sie von Vorteil für die am schlechtesten Gestellten ist. Die Theorie stützt sich auf das Gedankenexperiment eines "Urzustandes", in dem die Beteiligten, "ungebundene" Akteure, zwar allgemeine Informationen haben (also z. B. über ökonomische oder soziologische Gesetzmäßigkeiten), aber nicht wissen, über welche Fähigkeiten sie verfügen bzw. welche Position sie später in der Gesellschaft, über deren Struktur sie entscheiden, einnehmen werden. Dieser "Schleier des Nichtwissens" stellt sicher, dass die Entscheidungen von einem moralischen Standpunkt aus getroffen werden. Die Übereinkunft in der fiktiven Vertragssituation läuft de facto auf eine risikoaversive Entscheidung nach dem

spieltheoretischen Maximin-Prinzip hinaus - also auf eine Maximierung der Aussichten der am schlechtesten Gestellten, weil die Beteiligten gemäß Rawls dazu tendieren werden, sich gegen die ungünstigste Situation, in die sie geraten können, abzusichern. Verworfen würden von rationalen Akteuren gemäß Rawls in jedem Fall die mit ausgeprägter Ungleichheit einhergehenden marktradikal-libertären Vorstellungen, aber auch der Utilitarismus, da bei Anwendung z. B. des Bentham'schen Prinzips der Nutzensumme (das "größte Glück der größten Zahl" und die verschiedenen Varianten dieser Maxime), nicht auszuschließen wäre, dass die Aussichten von Minoritäten unter das Niveau der Gleichverteilung fallen. Zurückgewiesen würden im fiktiven Urzustand schließlich aber auch ein kultureller "Perfektionismus", der den Eigenwert von Kunst und Kultur betont und auf diese Weise zu einer Begründung eines ästhetischen Wohlfahrtsstaates gelangt sowie die heute als "kommunitaristisch" bezeichneten Theorien, die das "gemeinsame Gute" (z. B. die Kultur, bestimmte Lebensstile) gegenüber den individuellen Rechten priorisieren. Zur Frage der Subventionierung von Kunst und Kultur schreibt Rawls: "Steuern für solche Zwecke lassen sich nur rechtfertigen, wenn sie unmittelbar und mittelbar gesellschaftliche Verhältnisse fördern, die die gleichen Freiheiten sichern und die langfristigen Interessen der am wenigsten Bevorzugten angemessen fördern."[10]

Edward Banfield verweist zwar strategisch auf Rawls, stützt sich aber weder auf dessen egalitäres Differenzprinzip, noch auf den operational letztlich zu unbestimmten Utilitarismus, der über Grenznutzenargumente auch egalitäre Deutungen nicht-marktwirtschaftlicher Art zulässt.[11] Der Angriff auf die staatliche Kunstförderung bewegt sich theoretisch vielmehr in der Nähe der Nozick'schen Theorie des Minimalstaats, allerdings nicht ohne sie in der Form abzuschwächen, dass zumindest die indirekte

Förderung - die Steuererleichterung für den Kauf, die Vererbung bzw. die Förderung von Kunst - befürwortet wird.

Banfield folgt der konventionellen neoklassischen Linie, die Subventionen nur unter der Voraussetzung akzeptiert, dass der Markt nicht alle relevanten Kosten und Nutzen berücksichtigt, wenn also "Marktversagen" vorliegt. Marktversagen wird in Zusammenhang mit Kunst aber nicht wirklich gesehen. Aus libertärer Sicht sind z. B. weder die Erhaltung des "kulturellen Erbes", noch die Förderung des nationalen Prestige - also typische Bezugspunkte der Theorie des Marktversagens im kulturellen Bereich - legitime Gründe für direkte Staatsinterventionen. Und die schlechter Gestellten, so wird behauptet, bringe man auch über die Gewährung freien Zugangs nicht in die Museen. Eine staatliche Unterstützung des kulturellen Sektors sei nichts anderes als eine Verzerrung des Marktes, die verhindere, dass dieser "die immens nützliche Funktion erfüllt, zu entdecken, nicht nur, wer etwas will, sondern auch wie intensiv dieses Begehren ist."

Die Forderung nach Abschaffung der direkten Kunstförderung fand in den USA in den letzten Jahren zunehmend breitere politische Unterstützung, nicht zuletzt bei den "antimodernistischen" Gegnern der zeitgenössischen Kunst, deren Anti-Etatismus sich gerne auf die Mobilisierung moralischer Panik stützt. Vom reduzierten ästhetischen Minimalstaat US-amerikanischen Typs ist Europa selbst in den Ländern mit schwacher staatlicher Unterstützung noch weit entfernt. Es spricht jedoch alles dafür, dass die Tendenz zur Ökonomisierung und Privatisierung der Kultur sich noch weiter verstärken wird, nicht nur aus Gründen der Lage der öffentlichen Haushalte und des sich verstärkenden Zwangs zu symbolischer Differenzierung im ökonomischen Feld, sondern auch deshalb, weil sich der für die

Phase des Modernismus charakteristische Anti-Ökonomismus im Kunstfeld sich weitgehend verflüchtigt zu haben scheint. Die Ökonomisierung der Kultur wird heute in den europäischen Kunstwelten offensiv unterstützt, teilweise sogar direkt in Form des Plädoyers für die "Amerikanisierung unserer Gesellschaft".[12]

Die wachsende Durchdringung von Kultur und Ökonomie wird auch in neueren Monographien über Deutschland und Österreich beschrieben. In der "Europaratsstudie" zur österreichischen Kulturpolitik heißt es etwa, dass sich "in Österreich in den 80er Jahren eine neoliberale pragmatische Linie sowohl in der Wirtschafts- als auch in der Kulturpolitik durchsetzen konnte." Darüber hinaus wird festgestellt, dass "die politische und wirtschaftliche Instrumentalisierung der 'Kultur' ins Auge (springt)", "sei es zum Zwecke der Image-Verbesserung Österreichs im Ausland, der Intensivierung zwischenstaatlicher Kontakte, der Profilierung der Bundeshauptstadt Wien im gesteigerten internationalen Städtewettbewerb oder als Mittel unternehmerischer Produkt- und Verkaufspolitik."[13]

Elisabeth Wolf-Csanady kam in ihrer vergleichenden Dokumentenanalyse der kulturpolitischen Rahmenbedingungen und der privaten Kulturfinanzierung in Österreich und Deutschland zu dem Schluss, dass in beiden Staaten die direkte Finanzierung sich prinzipiell nach wie vor auf einen breiten Konsens stützen kann. Privates Kultursponsoring nach dem amerikanischen Modell stößt aber bereits auf breite Akzeptanz. Ähnlich wie in der Europaratsstudie wird berichtet, dass eine "zunehmende Instrumentalisierung der Kultur für kulturfremde Zwecke in beiden Staaten in allen politischen Lagern zu finden sei" und dass ökonomische Kriterien und Argumente für die Kulturfinanzierung seit Mitte der 80er Jahre enorm an Bedeutung

gewonnen haben.[14]

Am deutlichsten werden die von Jameson beschriebenen Tendenzen auf der Ebene der Wertorientierungen und Einstellungen im Kunstfeld, die der realen Entwicklung zum Teil - vor allem im Sponsoring Bereich - weit voraus sind. Dies lässt sich an Hand der Ergebnisse der in den letzten Jahren (1993 bis 1995) von der Universität Lüneburg durchgeführten Studie "Kunstfelder im internationalen Vergleich" zeigen, in deren Rahmen eine große Stichprobe von rd. 1800 professionellen und nichtprofessionellen Besuchern von Ausstellungen mit internationaler, zeitgenössischer Kunst in Wien, Hamburg und Paris befragt wurden. Im Gegensatz zu den anti-ökonomischen Einstellungen, die Bourdieu dem Kunstfeld in seiner starken Verhaftung an deren älterem modernistischen Selbstverständnis zuschreibt, zeichnet sich das Kunstfeld unter der "condition postmoderne" durch eine außerordentlich starke Akzeptanz der Ökonomisierung des institutionellen Rahmens der Kunst aus, und zwar in Paris mit seiner langen modernistischen Tradition genauso wie in Wien oder in Hamburg. Raymonde Moulin hat in ihrer großangelegten Studie über die französische Kunstwelt dargelegt, wie diese "Aussöhnung von Kunst und Wirtschaft" in den 80er Jahren noch unter sozialististischen Vorzeichen ("Economie et culture - un combat", Jack Lang) ihren Anfang nahm.[15]

Aus den Erhebungen der Lüneburger Studie "Kunstfelder im internationalen Vergleich" geht u. a. hervor, dass professionelle Public Relations Arbeit und betriebswirtschaftliches Management für Museen in den drei untersuchten europäischen Kunstfeldern mehrheitlich begrüßt wird (von 59% in Paris bis zu 92% in Wien). Im Hinblick auf korporatives Kunstsponsoring ist der Konsens besonders hoch Die Finanzierung durch Unternehmen wird in

allen drei Kunstfeldern von rd. drei Vierteln und mehr der Besucher von zeitgenössischen Kunstausstellungen befürwortet (von 74% in Paris bis 91% in Wien). Die Instrumentalisierung von Kunstausstellungen für PR- und Marketinginteressen von Städten - undenkbar für jede Form von modernistischer "negativer Ästhetik" - findet Zustimmung bei jeweils mehr als zwei Dritteln des Publikums zeitgenössischer Kunst (von 68% in Hamburg bis 84% in Wien). Sind die Vorbehalte gegenüber der kulturindustriellen Transformation des Kunstfeldes am Beispiel dieser Indikatoren in Wien insgesamt am schwächsten, so wird die Unterhaltungs-, bzw. Erlebnisorientierung von Kunstmuseen in Paris am stärksten unterstützt, also jener Stadt, der in dieser Hinsicht historisch eine Vorreiterrolle zukommt (z.B. Centre Pompidou, Musee d'Orsay).

Differenzierende Analysen zeigen, dass hinsichtlich der Befürwortung der Ökonomisierung so gut wie keine Differenzen zwischen Zentrum (Künstler/innen, Kritiker/innen, Kuratoren etc.) und Peripherie (Nicht-Professionelle) des Kunstfeldes auftreten. Lediglich die Erlebnis- und Unterhaltungsorientierung von Museen stößt im Zentrum auf deutlich größere Ablehnung. Vom Zentrum stärker unterstützt wird andererseits die indirekte Förderung, wobei "Verschonungssubventionen" für Sammler und Unternehmen am nachdrücklichsten nicht in der Freien und Hansestadt Hamburg gefordert werden, wie man vielleicht erwarten würde, sondern vielmehr in Wien.

Die Unterstützung der Instrumentalisierung von Kunst und Kultur und die Tendenz zu einer Legitimierung kultureller Einrichtungen mit utilitaristischen ökonomischen Argumenten, zu der in den US-amerikanischen "Culture Wars" im übrigen auch die Verteidiger der NEA-Förderung neigen[16], haben allerdings mit

Neoliberalismus im engeren Sinn wenig zu tun. Denn es sind gerade neoliberale Ökonomen, welche die gängigen instrumentellen Rechtfertigungen von staatlichen Kultursubventionen (z. B. die Umwegrentabilitätsstudien bzw. Inzidenzanalysen) einer scharfen Kritik unterziehen. "Die entscheidende Frage besteht nicht darin", betonen etwa Werner W. Pommerehne und Bruno S. Frey, "ob die Kunst das wirtschaftliche Geschehen stimulieren kann, sondern ob sie dies besser kann als alternative Verwendungen der jeweiligen öffentlichen Gelder."[17] Und Edward Banfield z. B. insistiert darauf, dass der Kunst nichts anderes als die spezifische Funktion zukomme, "ästhetische Erfahrungen" zu ermöglichen, eine Persuasivdefinition, mit deren Hilfe nicht nur politische oder didaktische Kunst (wie etwa Jameson sie fordert) ausgeschlossen werden soll, sondern konsequenterweise auch jede Art von staatlicher Kunstpolitik, gleichgültig, ob sie sich an Beschäftigungseffekten oder an nationaler Repräsentation orientiert.

Charakteristisch für den neurechten Diskurs ist nicht der ökonomistische Utilitarismus gegenüber Kunst und Kultur, sondern vielmehr die kunstpolitische Forderung nach Priorität der indirekten gegenüber der direkten Förderung. Wenn die auf Kunstvermittlung bezogene direkte Förderung (inkl. Galerienförderung) im österreichischen Kunstfeld den geringsten Anklang findet, die Forderung nach Steuererleichterungen hingegen auf größere Resonanz als in Paris oder Hamburg stößt, dann ist dies nicht nur auf die Marginalität des österreichischen Kunstmarktes oder auf die starke Regulierung in einem etatistischen Land zurückzuführen, sondern auch auf eine besondere politische Konstellation.
Amitai Etzioni bezeichnet im Anschluß an die ökonomische

Literatur zum "rent-seeking" die Fähigkeit privater Marktteilnehmer, staatliche Einrichtungen im eigenen Interesse zu manipulieren, als "politische Macht". Auf politische Macht in diesem Sinn reagiert z. B. die in Österreich periodisch immer wieder aufflammende Diskussion um die sogenannten "Staatsgalerien", welche die Konkurrenz von Galerien und Künstler/innen verzerren. Diese Wettbewerbsverzerrung, die nicht selten dem Staat als solchem angelastet wird, statt auch den Privaten, die politische Mittel für die Bildung von Monopolen und Oligopolen usurpieren, ist eine der Quellen für das ungewöhnlich stark verbreitete Unbehagen an der direkten Förderung. Ein anderer Grund ist in den propagandistischen Erfolgen der Neuen Rechten zu sehen, die in Österreich in den letzten Jahren einen im internationalen Vergleich beispiellosen Aufschwung erfahren hat. Der prominenteste Verfechter der indirekten Förderung ist niemand anders als Jörg Haider, der etwa 1993 in seinem in Österreich in hoher Auflage erschienenen Band "Die Freiheit die ich meine" fordert, dass die "künstlerische Autonomie zu stärken und der steuerlichen Förderung der Anschaffung von Kunstwerken der Vorrang vor ministerieller Subventionierung für Kultur-Hörige einzuräumen ist."[18]

Die Begründung folgt allerdings nicht den üblichen liberalen und neoliberalen Dezentralisierungsargumenten, sondern gramscianistische Überlegungen, die auf kulturelle Hegemonie zielen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang der Rückgriff auf den neokonservativen Soziologen Daniel Bell. Im Gegensatz zu Jameson vertritt Bell die Auffassung, dass sich die Kultur (insbesondere die postmoderne) gegenüber der Ökonomie verselbständigt habe.[19] Während sich die Ökonomie an funktionaler Rationalität orientiere, sei die Kultur des 20. Jahrhunderts antibürgerlich, anti-rational und hedonistisch. Die

ökonomische Basis stehe zwar unter liberaler bzw. konservativer Kontrolle, die Sphäre der Kultur hingegen, die Welt der Museen, Galerien, Universitäten etc., sei zu einer Domäne der Linken geworden - ein "kultureller Widerspruch des Kapitalismus". Der neue Gramscianismus von rechts dekontextualisiert diese noch unter dem Eindruck der amerikanischen Kulturrevolten der 60er Jahre verfasste These, die Bell im Nachwort der Neuauflage seiner Studie im übrigen ausdrücklich zurückgenommen hat[20], und überträgt sie nach rund 20 Jahren auf das Österreich der 90er Jahre. Auf diese Weise kommt es zu einer pseudotheoretischen Begründung des Phantasmas einer linken - von staatlicher Förderung unterstützten - kulturellen Hegemonie in einem der nachweislich intellektuell konservativsten westeuropäischen Länder.

Entscheidende Argumente, zumindest gegen den genuinen, libertären Marktradikalismus findet man in der sogenannten "second best" Literatur in der Ökonomik.[21] Gegenüber naiven Vorstellungen von Deregulierung wird in diesen Arbeiten gezeigt, dass die behaupteten Vorzüge des freien Marktes nur unter Bedingungen vollkommenen Wettbewerbs, also in fiktiven Modellwelten gelten. In der "Realität", der "zweitbesten Welt" des "unvollkommenen Wettbewerbs", können Liberalisierungsmaßnahmen hingegen Effekte haben, die den modellplatonistischen Annahmen genau entgegengesetzt sind. Das Verhältnis von Markt und Staat ist bedeutend komplexer als es die Rhetorik der heute global um sich greifenden Versuche, die Grenzen des Öffentlichen zugunsten des Privaten zu verschieben bzw. öffentliche Einrichtungen nach einer ökonomistischen Logik umzuformen, erscheinen lässt. Dies gilt auch für das Kunstfeld. Die indirekte Förderung verstärkt historisch konstituierte, real vorfindliche Präferenzen. Wie die Daten unserer Studie zeigen,

unterscheidet sich das Wiener Feld sowohl von dem in Paris als auch dem in Hamburg durch eine deutlich stärkere Verbreitung parochialer bzw. nationalistisch orientierter Kunstpräferenzen unter den Sammler/innen.[22] Dieses Ergebnis, in dem sich die Folgen der Vertreibung und Vernichtung des kosmopolitischen Bürgertums in den 30er und 40er Jahren wie auch einer bis in die 80er Jahre hinein antimodernistisch orientierten Kulturpolitik widerspiegeln, mag erklären, warum die fundamentalistische Neue Rechte in Österreich im Gegensatz zur populistischen Rhetorik, mit der sie gewöhnlich auftritt, in Fragen der Kunstpolitik nicht vor jener "Privilegierung von Privilegierten" zurückschreckt, auf welche die indirekte Förderung de facto hinausläuft - ein Effekt, den auch die neoliberalen Ökonomen Frey und Pommerehne unterstreichen. Durch eine Verstärkung der indirekten Förderung würde in Österreich weder das offensichtliche Marktversagen verringert, noch eine gerechte Situation im Sinne von Rawls herbeigeführt werden.

Die neuere Forschung lässt keinen Zweifel daran, dass die seit 1975 intensivierte korporative Kunstfinanzierung in den USA sowohl konservativer als auch weniger pluralistisch war als die staatliche.[23] Es ist somit weder Zufall noch Ausdruck von Irrationalität, wenn in den USA der Abbau des ästhetischen Wohlfahrtstaates von der fundamentalistischen Rechten gefordert wird. Im Gegensatz zu dem erfolgreichen medialen agenda-setting von fundamentalistischer Seite, das sich mit Vorliebe auf das Mittel der diskursiven Skandalisierung (z. B. Mapplethorpe, Serrano) stützt, fand bisher die durch das Corporate Sponsoring und das Corporate Collecting herbeigeführte schleichende Transformation der Kunstfelder kaum größere Beachtung. Gemäß den Daten von Victoria Alexander, die nicht weniger als 4000 Ausstellungen in den wichtigsten amerikanischen Museen auf Finanzierungseffekte

(Staat vs. Korporationen vs. Stiftungen vs. Individuen) prüfte, ist dem korporativen Sponsoring in den USA aber eindeutig ein beträchtlicher Anteil an jener "Disneylandisierung" der Kunst zuzuschreiben, die in den Zentren der untersuchten europäischen Kunstwelten überwiegend abgelehnt wird. Einzelne Unternehmen, auf die in den eher kasuistisch als stochastisch denkenden Kunstwelten gerne verwiesen wird, weichen vom allgemeinen Trend (statistisch gesehen als "Ausreißer") notwendigerweise ab, sowohl aus Gründen ökonomischer "lrrationalität", als auch aus Gründen symbolischer Distinktion. Da nicht zuletzt auf Grund der Existenz solcher Ausreißer die weitere Ökonomisierung der Kunstfelder auf ein hohes Maß an Akzeptanz stößt, ist im Sinne der Logik paradoxer Effekte zu erwarten, dass auch diejenigen zur Verwischung der Grenzen von Kunst und Kulturindustrie beitragen, die an sich ein Interesse an der Aufrechterhaltung dieser Grenzen haben.

Anmerkungen

[1] vgl. Fredric Jameson, Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. New Left Review, 1984, S. 52-99.
[2] vgl. Francis Fukuyama, The End of History and the Last Men. New York; Lester C. Thurow, The Future of Capitalism. New York 1996.
[3] vgl. Rosanna Martorella, Corporate Art. New Brunswick 1990; Rosanna Martorella (Hg.), Art and Business. Westport / London.
[4] Pierre Bourdieu, Les règles de l'art. Paris 1992.
[5] Pierre Bourdieu & Hans Haacke, Freier Austausch. Fft. / Main 1995.
[6] Ernesto Laclau & Chantal Mouffe, Hegemony and Socialist Strategy. London / New York 1985, S. 175.

[7] Edward C. Banfield, The Democratic Muse. Visual Arts and Public Interest. New York 1984.
[8] Robert A. Nozick, Anarchy, State, and Utopia. New York 1974, S. 97.
[9] zum Anarchismus-Diskurs und zu den Differenzen von linkem und rechtem Anti-Etatismus vgl. R. E. Goodin & P. Pettit (Hg.), A Companion to Contemporary Political Philosophy. Oxford / Cambridge, Mass. 1996, S. 215ff, 291ff.
[10] John Rawls, Eine Theorie der Gerechtigkeit. Fft. / Main, S. 367.
[11] vgl. Will Kymlicka, Contemporary Political Philosophy, Oxford 1995, S. 50ff.
[12] so Jean Christophe Ammann (Hg.), Kulturfinanzierung. Regensburg 1995, S. 14.
[13] Michael Wimmer, Kulturpolitik in Österreich. Wien 1995, S. 148, 154.
[14] Elisabeth Wolf-Csanady, Kunstsponsoring und Kulturförderung durch Unternehmen in Deutschland und Österreich und ihr kulturpolitischer Kontext. Fft. / Main 1994, S. 178, 195ff.
[15] vgl. Raymonde Moulin, L'artiste, l'institution et le marché. Paris 1992.
[16] vgl. Paul Lamarre & Melissa Wolf, National Endowment of the Arts Rescue Plan, Flash Art, April 1996, S. 39-40.
[17] Werner W. Pommerehne & Bruno S. Frey, Musen und Märkte. Berlin 1991, S. 30.
[18] Jörg Haider, Die Freiheit, die ich meine. Fft. / Main - Berlin, S. 229.
[19] Daniel Bell, Die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus. Fft. / Main 1991 (1976), S. 13ff.
[20] Vgl. das Nachwort in Daniel Bell 1991, a. a. O., S. 338ff.
[21] vgl. Amitai Etzioni, Die faire Gesellschaft. Fft. / Main 1996,

S. 339ff.
[22] Vergleiche der Präferenzen der Sammler/innen von Wien und Hamburg sind dargestellt in Ulf Wuggenig, Macht und Ohnmacht der Kunstkritik. In: Peter Weibel (Hg.), Quantum Dämon. Institutionen der Kunstgemeinschaft. Wien 1997, S. 239-296.
[23] vgl. Victoria Alexander, Museums and Money. The Impact of Funding on Exhibitions, Scholarship and Management. Bloomington / Indianapolis 1996.