

Die Kultur ist das absolute Gute. Das ist sie nicht immer gewesen. Noch in den sechziger Jahren, ja in den siebziger Jahren, als noch streng zwischen engagierter Kultur und Tradition getrennt wurde, als man sich noch nicht einig war, daß es „E“ und „U“ eigentlich nicht gibt, als die Avantgarde noch einen Preis hatte und in Schmerzen gemessen wurde, konnte sie durchaus als verwerflich, ja falsch und böse gelten. Diese Zeiten gehören in dem Maße der Vergangenheit an, wie die Desillusionierung in die Politik einzog und die Kultur als einzige „gute Sache“, für die es sich zu engagieren lohnte, zurückblieb. Heute ist sie, neben der Wirtschaft und den „Menschenrechten“, die einzige Instanz in dieser Gesellschaft, die nicht in Zweifel gezogen werden kann. Man darf, auf grundsätzliche Weise, über die Demokratie nachdenken, über die Politik und über die Politiker sowieso, über die Kirche, ja sogar über den Sport. Aber die Kultur ist von solchen existentiellen Fragen ausgenommen. Das liegt daran, dass sich die Kultur zu einer selbständigen Sphäre herausgebildet hat, in der die bürgerliche Gesellschaft ihre Ideale von Freiheit, Toleranz und Selbstverwirklichung in reiner Form zum Ausdruck bringt. Diese Sphäre wird, ähnlich wie der Sport, auf systematische Weise gefördert und verwaltet: mit insgesamt ungefähr acht Milliarden Euro von staatlicher Seite, zu der noch einmal knapp eine Milliarde von privaten Mäzenen kommt. Und es wird immer mehr.

Der größte Teil dessen, was wir gegenwärtig als Kultur begreifen, ist auf die eine oder andere Weise mit diesem staatlichen Mäzenatentum verbunden. Vieles würde ohne diese Förderung nicht existieren. Wo private Geldgeber in großem Maßstab auftreten, also vor allem in Gestalt der großen Stiftungen der Wirtschaft, ähneln sie in ihrer Organisation und in ihren Kriterien den öffentlich-rechtlichen Institutionen. Der Umstand aber, daß diese Fürsorge für die Kultur im wesentlichen nach formalen Maßstäben betrieben wird, hat zwei Konsequenzen: Die eine Konsequenz ist, dass sich eine moderne Auftragskunst herausbildet, die alles tut, um ihren Charakter als Auftragskunst zu verbergen, es aber in einem viel strengeren, substantielleren Sinne ist, als es die Auftragskunst vergangener Zeiten je war. Ihre einzige und offen eingeräumte Legitimation ist der demokratische Staat – und zwar in seiner behaupteten Funktion als rechtmäßiger Nachfolger der Kunstförderung feudaler Jahrhunderte. Die zweite Konsequenz ist, daß sich der Kulturbegriff in den vergangenen Jahrzehnten ständig erweiterte – bis jenseits der letzten Grenze, hinter der die Kultur aufgeht im unendlichen Bereich der alltäglichen Lebensäußerungen.

Das Wort „Auftragskunst“ klingt abfällig, so als wäre die Kunst, die unter diesen Voraussetzungen entstand, eine mindere, weil sie dem Ruhm und Glanz ihres Auftraggebers zu dienen hatte. Das trifft aber keineswegs immer und überall zu. Auftragskunst ist zum Beispiel, um ein sehr herausgehobenes Beispiel zu nennen, Tizians Gemälde „Papst Paul III. und seine Nepoten Alessandro und Ottavio Farnese“ aus dem Jahr 1543. Dem Malen vorausgegangen war dabei eine Konkurrenz zwischen Kaiser Karl V. und dem Papst, wer über die besten Künstler verfügen könne. Jahrelang hatte der Papst versucht, Tizian zu einer Reise von Venedig nach Rom zu bewegen. Als er dann für mehrere Monate kam, entstand einige Porträts – Auftragswerke also, die sich indessen dadurch auszeichnen, dass sie keineswegs devot, ja nicht einmal beflissen wirken. Vor allem das Bild, das Paul III. zusammen mit seinen angeblichen Neffen zeigt, lässt den Bischof von Rom in

wenig vorteilhafter Gestalt erscheinen. Ein mißtrauischer, geduckter Greis lugt da unter seiner Kappe hervor, und eher, als dass man in seinem Blick Güte und Weisheit erkennen könnte, so scheinen darin List und Verschlagenheit zu lauern.

Das Gemälde ist nicht vollendet. Die rechte Hand des Papstes fehlt, andere Partien sind nur vorbereitet. Als der Maler Rom verließ, wanderte es ungerahmt in den Keller und wurde erst hundert Jahre später wieder hervorgeholt. Immer wieder hieß es daher, Tizian habe den Papst allzu sehr bloßgestellt und daher sein Werk aufgegeben oder sogar aufgeben müssen. Doch hatte sich Paul III., wie der italienische Historiker Roberto Zapperi vor zwanzig Jahren in einer kleinen Schrift nachwies, nie gegen dieses Bild gewehrt. Ein Wechsel der politischen Verpflichtungen des Vatikans scheint der Grund für den Abbruch der Arbeit gewesen zu sein: Paul III. hatte die Allianz mit Spanien gekündigt und war eine neue mit Frankreich eingegangen. Zwischen dem Papst und seinem Maler aber gab es keine Verstimmung. Und warum hätte es sie auch geben sollen? Denn in den Augen Pauls III. wird das Amt selbstverständlich stärker als die Kunst gewesen sein. Das Papsttum steht über der Kunst, so wie es über der Person steht. Und das heißt auch, dass dieser Papst eine Vorstellung von sich selbst hatte und dieser Vorstellung nicht nur erträgt, sondern auch will – weil er das Treffende interessanter findet als seine Glorifizierung. Denn dieser Papst ist ein gebildeter Mann. Und gebildete Menschen wissen, dass Kultur vor allem Wissen von sich selbst ist.

Es ist anzunehmen, dass Tizian, der Maler, dieses Verhältnis genauso betrachtete – allerdings unter umgekehrten Vorzeichen. Für ihn wird die Kunst stärker als Amt und Auftrag gewesen sein. Denn er konnte seinen Gegenstand mit seiner Kunst definieren, er konnte ihm diese Gestalt, diesen Ausdruck geben, er konnte ihm nicht nur eine greifbare, sondern auch eine begriffliche Form geben. Er konnte Paul III. mit ästhetischen Mitteln prüfen. Das wiederum setzte die Anerkennung seiner Kunst durch ein starkes Gegenüber, durch eine andere Macht voraus. Diese Affirmation des Künstlers ist eine kulturelle Notwendigkeit. Er muss wissen, dass er gut und gewollt ist, weil er etwas Bestimmtes macht, und erst wenn er es weiß, wird er seinen Gegenstand wirklich definieren können. Keine Jury, kein Kulturreferat, kein Kunstmarkt der Welt wird diese Anerkennung, die von einem starken Gegenüber ausgeht, ersetzen können – was auch bedeutet, dass kein anderer diese Freiheit gewähren kann.

Jörg Immendorffs Bildnis Gerhard Schröders, um ein genauso herausgehobenes Gegenbeispiel zu wählen, ist das genaue Gegenteil einer solchermaßen über sich selbst aufgeklärten Kunst. Gewiss, man mag in der heroischen Überhöhung eines demokratischen Politikers eine Ironie, abgründige Distanz erblicken. Aber spätestens, seitdem dieses Bild im Kanzleramt hängt, in Gesellschaft der Porträts von Willy Brandt und Helmut Kohl, wirkt es als unterwürfige Huldigung, als pathetische Überhöhung seines Gegenstands, die Tizians Darstellung von Paul III. eben nicht ist. Das Bild des ehemaligen Kanzlers in Gold, dargeboten als Frontalporträt mit heldenhafter Miene, gerahmt von ein paar Affen, in denen die Kunst sich selbst als niedere Närrin abbildet, ist unendlich viel feudaler, als es je ein Herrscherporträt der Renaissance wurde. Das scheinbar Moderne entpuppt sich hier als etwas sehr Altes, vermeintlich Überlebtes, während das scheinbar Alte ganz offensichtlich etwas sehr Modernes ist – und das, obwohl der Hofkünstler der Renaissance in viel größerer Abhängigkeit von seinem Mäzen zu leben scheint als

der zeitgenössische Künstler mit seinen Galeristen, seiner Professur, seinen Preisen und Stipendien.

Was ist geschehen? Kunst und Kultur sind hier auf bemerkenswerte Weise auseinandergetreten. Der scheinbar freie Künstler duckt sich gegenüber einer Macht, die ihm nicht als Anderes, als starkes Gegenüber entgegentritt. Vielmehr sagt er „du“ und „Gerhard“ zu ihr, so wie die Macht ihn duzt und „Jörg“ nennt. Er hofiert die vermeintliche Macht, so wie die vermeintliche Macht ihn, als Repräsentanten der Kultur, hofiert. Das unendliche Wohlwollen des Staates gegenüber der Kultur, der unbedingt hohe Wert von allem, was auch nur irgendwie von Kultur affiziert zu sein scheint, führt offenbar zu einer Minderung der ästhetischen Urteilskraft – und zu einer Verwirrung der Begriffe zur Konsequenz, in der am Ende keiner mehr weiß, wer er ist und was er tut, weil alles aufgeht in der formalen Bestimmung, eben Kunst oder Kultur zu sein.

Das Wort „Auftragskunst“ scheint nicht in demokratische Verhältnisse zu passen – und schon gar nicht zu der Verehrung, die der Kunst in unserer Gesellschaft als dem Reich der schrankenlosen Selbstverwirklichung zugewiesen wird. Dennoch gibt es eine moderne Auftragskunst, sogar in beträchtlichem Maße: in Gestalt einer öffentlich sanktionierten Subjektivität, eines Bekenntnisses zur persönlichen Sicht der Weltläufe. Denn wenn der Staat der Kunst auch selten als unmittelbar identifizierbarer Mäzen mit individuellem Geschmack gegenübertritt, der Inhalte setzt und Formen verlangt, so ist ihr doch eben durch ihre Trennung vom gewöhnlichen Erwerbsleben etwas ganz anderes vorgeschrieben – die Darstellung von demokratischen Tugenden, eben von Toleranz, Selbstverwirklichung, Pluralität.

Die Befreiung der Kunst von allen pragmatischen Vorgaben, ihre Loslösung aus sozialer Abhängigkeit und politischer oder religiöser Bevormundung ist ja längst vollzogen. Spätestens seit der klassischen Moderne, also seit dem frühen zwanzigsten Jahrhundert, ist auf diesem Terrain nichts mehr zu gewinnen. Die Freiheit, die dann zurückbleibt, hat nichts mehr, wovon sie sich absetzen, gegen das sie opponieren könnte. Sie ist ebenso allgegenwärtig wie abstrakt. Und wenn man sie fördert, entsteht eine Sphäre milder Willkür, in der sich ein jeder mit den Dingen beschäftigen kann, mit denen er sich beschäftigen mag – von den sechs Jahresstipendien, die der Deutsche Literaturfonds für das Schreiben von Romanen vergibt, bis hin zur Förderung eines Tanzprojekts für die „Auseinandersetzung mit den für Splatterromane typischen Kult um Gewaltanwendungen“, das im vergangenen Frühjahr von der Bundeskulturstiftung gefördert wurde.

Wovon leben zum Beispiel die Gestalten, die Judith Hermanns auch international so erfolgreiche Erzählungen bevölkern? Die meisten von ihnen sind zwischen 30 und 40 Jahren alt, manche haben, in loser Form, einen Auftrag zu erfüllen – vielleicht an einem Theater in der Provinz, doch meistens auf Reisen durch die Welt (die ahnen lassen, zu welchem weitläufigen Engagements der Autorin für die auswärtige Kulturarbeit es nach dem Erfolg von „Sommerhaus, später“ gekommen war). Aber keiner geht einer geregelten Arbeit nach. Es ist ein bescheidenes, aber behagliches Leben, das hier geführt wird, ein Leben zwischen Schloss Wiepersdorf und dem Goethe-Institut in Kalkutta, zwischen Podiumsdiskussion im Literarischen Colloquium und einem Stipendium für die Villa Massimo. In dieser Hinsicht sind Judith Hermanns Geschichten durchaus repräsentativ: Es sind nicht wenige Menschen, die so ihr Auskommen finden – es gibt in Deutschland einen

ästhetischen Mittelstand, lauter nicht ganz unbekannte, aber auch nicht ganz bekannte, nicht herausragende, aber auch ganz und gar nicht verächtliche Künstler, in denen die Wirkung der staatlichen Alimentierung von Kunst am deutlichsten zu erkennen ist: in Gestalt von mittleren Angestellten des originellen Einfalls, der treffenden Formulierung, des künstlerisch vermittelten Dabeigewesenseins.

Wenn, wie es manchmal geschieht, von der gegenwärtigen deutschsprachigen Literatur behauptet wird, es fehle ihren Autoren an Erfahrung, so hat dieser Mangel auch etwas mit einer solchen Lebensform zu tun – und mit einer künstlerischen Freiheit ohne Ziel, einer leitenden Vorstellung, die sich bestenfalls im Ideal einer irgendwie positiv zu erlebenden menschlichen Gemeinschaft erschöpft. Diesem Mangel an persönlicher Erfahrung entspricht eine Vorliebe des alimentierten Kulturbetriebs für den schrillen, aber harmlosen Charakter. Das liegt daran, dass die vermeintlich freie Vergabe von Fördermitteln offenbar allen Beteiligten zumindest als substantielle Lockerung, wenn nicht gar Aufhebung der alten Verbindung von Mäzenatentum und Geschmackspolitik erscheint.

Diese Förderung funktioniert, eben weil sie dem Ideal künstlerischer Freiheit und Vielfalt verpflichtet ist, als Verstärkung des Geschmacks am dezidiert Individuellen, Outrierten, Exzentrischen – eine Gestalt wie der Theaterkünstler Christoph Schlingensiefel, als Narr einer liberalen Gesellschaft betrachtet, ist die naheliegende Konsequenz einer staatlichen Kunstförderung, die alles wollen kann, nur keinen Klassizismus, nur keinen repräsentativen, auf allgemeine Befürwortung zielenden Stil. Doch erst eine staatliche Kulturförderung, die sich Klarheit über ihre eigenen Bedingungen und Möglichkeiten beschafft hätte, wäre in der Lage, ernsthaft über den substantiellen Unterschied zwischen einer Förderung des exzentrischen Mittelmaßes und einer Förderung des minoritär Herausragenden zu diskutieren – und nur unter dieser Voraussetzung würden nicht mehr nur lauter affirmative Urteile über die disparatesten Künstler und Kunstwerke, sondern rivalisierende Geschmacksurteile aufeinandertreffen, die tatsächlich eine Debatte begründen könnten.

Der Verlust des Gegenübers ist vermutlich die größte Belastung, die ein System der Kulturförderung der Kultur aufladen kann – und er kommt zustande, weil man die Kultur als etwas unbedingt Wertvolles behandelt und deshalb auf ein kulturelles, also sachliches Verhältnis zu ihr verzichtet. Dies geschehe vor allem aus Respekt vor der Kunst, argumentieren die Anwälte der staatlichen Kulturförderung: Aus Respekt vor der Kunst habe sie jeden Anschein eines inhaltlichen Auftrags zu vermeiden, wodurch der Künstler selbst in die Position gerät, definieren zu müssen, was unter Kunst zu verstehen sei. Ob er es darf, entscheiden Gremien, die in der Regel aus Kulturfunktionären, Künstlern und Kritikern besetzt werden. Wird aber auf diese Weise die Sphäre der Förderung von der Sphäre der Kultur getrennt, verwandelt sich die Kultur nicht nur zu etwas Partikularem, zu einem eigenen, von allen pragmatischen Belangen abgelösten, von Wirtschaft und Politik befreiten Reservat mitten in der Gesellschaft, sondern sie wird auch delegiert: an ein spezielles Personal, an ein alimentiertes Expertentum, das, in einem höchst diffus begründeten, aber sehr deutlich bezahlten Auftragsverhältnis, die Kultur nicht nur hervorbringt, sondern auch sortiert, beurteilt und in die Museen stellt. Die Jury, der Ausschuss und das Komitee, die Gremien der Kulturbürokratie, sind dabei insofern eine konsequente Fortführung des ausschließlich formal begründeten Gedankens von der unbedingten Förderungswürdigkeit der Kultur, als sie niemandem

gegenüber verantwortlich sind, am allerwenigsten dem Künstler gegenüber.

Ausdehnung heißt nicht Entgrenzung. Die Rahmen sind zwar zerschlagen, die Museen weit geöffnet, und auch wenn die Schauspielerei meist ein Beruf mit einer strengen Ausbildung ist, so gilt dies nicht für die Regie. Doch ob etwas zu Kultur wird, ob er sich verwandeln darf von einem alltäglichen Gegenstand oder Ereignis zu etwas absolut Wertvollem, entscheidet sich an der Frage, ob es in irgendeiner Weise von der Kulturförderung erfasst wird. Dieses Verfahren ist zwar tautologisch, aber es setzt die Grenze auf wirksame Weise: Wenn etwas als Kultur kenntlich gemacht wird, durch einen Preis, ein Stipendium, eine Ausstellung, einen alimentierten Auftritt, bedeutet dies, dass hier etwas in die Sphäre der Kultur eingegliedert werden soll. Wobei dieses Verfahren, eben weil die moderne Kulturförderung formal verfasst ist, prinzipiell auf Expansion ausgelegt ist.

Die Entstehung und Entfaltung einer eigenen Sphäre der Kultur, für die keine inhaltlichen Kriterien gelten, sondern die zuallererst eine bürokratische Realität ist, hat Gewichtungen, Prioritäten innerhalb der Kultur entstehen lassen, die sich weniger inhaltlichen, sachlichen Überlegungen verdanken als vielmehr der Affirmation des der systematischen Förderung zugrundeliegenden Kulturbegriffs selbst. Dass dabei die Vorstellung, die bedingungslos künstlerische Freiheit erlebe ihren Höhepunkt in bedingungslos freier, also von jedem konkreten Inhalt befreiter Kunst, weit über die Entwicklungsphase dieses Kulturbegriffs hinaus von tragender Bedeutung sind, ist zum Beispiel in dem Augenblick zu erkennen, in dem man das Foyer eines mächtigen Amtes oder einer reichen Bank betritt oder auch nur gewahrt, welche Kunst neuen öffentlichen Großbauten hinzugefügt wird: Die Bevorzugung von abstrakter Kunst, insbesondere des abstrakten Expressionismus, des nicht Gegenständlichen, des nicht Figürlichen hat ihren Grund darin, dass in dieser Kunst die rein formale Verehrung von Kultur von keinem Inhalt gebrochen, also pur, zum Ausdruck kommt. So gesehen, verkehrt sich hier das Verhältnis von Tradition und Moderne auf die gleiche Weise, wie es das zwischen Tizian und Jörg Immendorff tut: Denn so, wie das ästhetische Ereignis in seinen ausschweifenden Formen und Farben da steht und hängt, ist es keineswegs Ausdruck endlich erreichter Freiheit, keineswegs Ausdruck eines Wissens von sich selbst, sondern Schmuck, Dekor, Ornament.

Auch an diesem Punkt erweist sich, dass die moderne Kulturförderung ein Unternehmen von abgrundtiefer Dialektik ist und der Kultur ebenso sehr schaden kann, wie sie ihr zu nutzen meint. So hat das rein formale Verhältnis zur Kultur auch zur Folge, dass der Kulturbegriff immer wieder allzu eng an die Kunst, also an die Sphäre der freien Selbstentäußerung des bürgerlichen Subjekts gebunden ist. Dabei ließe sich ohne größere Schwierigkeiten erklären, daß der Gartenbau und die Rhetorik, das Recht, die Routinen der alltäglichen Lebensformen und der ganze Bereich der angewandten Künste, vom Design bis zu den Eßgewohnheiten, auch zur Kultur gehören – in welchem Maße das der Fall ist, sollte gegenwärtig in der Auseinandersetzung mit anderen Kulturen, vor allem den arabischen und den fernöstlichen, überdeutlich sein.

Statt dessen entsteht durch die enge Bindung des Kulturbegriffs an die Kunst ein Konzept des Verantwortungslosen, Verschwenderischen, der subjektiven Selbstentäußerung, das verhindert, dass ganze Bereiche der Kulturproduktion überhaupt noch als solche erkennbar sind. Würde man statt dessen mit einem

Kulturbegriff arbeiten, so wie er noch im frühen zwanzigsten Jahrhundert, also etwa bei Georg Simmel, Siegfried Kracauer oder Walter Benjamin, Gemeingut war, wäre es völlig selbstverständlich, in den Visionen unserer Wirtschaftsführer die vulgär gewordene Lebensphilosophie, das vitalistische Gerede von Wesen und Wille, von Herausforderung, Kraft und Durchbruch, kurz: ganz gewöhnliches gesunkenes Kulturgut zu erkennen – ebenso wie deutlich würde, dass die deutsche Wirtschaft sich mit nichts so sehr beschäftigt wie mit der Produktion von Kultur, die nämlich beim Design anfängt und bei den Inszenierungen der Kommunikationstechnik noch lange nicht aufhört.

Der Preis, der für die Trennung von Kultur und Gesellschaft, für das Konzept der systematischen Kulturförderung zu zahlen ist, kann also nicht hoch genug veranschlagt werden. Wie aber kann man ihn senken? Die sinnvollste Kulturförderung wäre gegenwärtig die Kultivierung der Kulturförderer. Wenn staatliche Kulturförderung nicht blinde Affirmation einer nicht nur längst verbrauchten, sondern offensichtlich ihren Gegenstand verfehlenden Kunstreligion sein will, braucht sie Agenten, die tatsächlich an der Kultur partizipieren, Menschen, die den Künstlern ein starkes Gegenüber sein können, Leute, von denen die Kultur nicht nur finanziert wird und die also Auftragskunst im schlechten Sinne hervorbringen, sondern die ein kultiviertes Verhältnis zu sich selbst als Mäzenen und damit auch zur Kunst besitzen: Der Auftraggeber sollte also wieder kenntlich werden, und sei es in seiner modernen Gestalt, als auf Zeit bestellter, verantwortungsbewusster anfechtbarer Charakter, als Intendant.