Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 51 (1971-1972)
Heft: 2: Kulturförderung

Rubrik: Kulturförderung

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

J.-Claude Piguet

Schule und Kultur

Kultur ist lebendige Wirklichkeit. Sie gehorcht ihrem eigenen Gesetz. Zwar schafft der Mensch die Kultur und die Kultur beseelt den Einzelnen. Aber das Gesetz, das die Welt der Kultur bestimmt, ist weder vom Menschen, der zum Wachstum der Kultur beiträgt, noch von der Kultur, die den menschlichen Geist bereichert, losgelöst oder trennbar. Das Gesetz der Kultur entgeht noch dem exakten Wissen: niemand kennt die Gesetze eines Kunstwerkes, und noch weniger kann sie jemand formulieren.

Dennoch gibt es diese Gesetze: es gibt ja Erfahrungsregeln, die uns erlauben, zur Entstehung der Kultur einen positiven Beitrag zu leisten oder die schon hervorgebrachten Früchte zu geniessen. Ein aufmerksames Eingehen auf die Art und Weise, wie die Kulturträger wirklich denken, würde – wenigstens negativ – zeigen, dass die Regeln des Denkens, die in der wissenschaftlichen und technischen Welt gelten, sich im allgemeinen nicht auf die Welt der Kultur anwenden lassen.

Die Unterweisung ist ihrerseits eine jener lebendigen Beziehungen, die innerhalb der Kultur eine Rolle spielen. Wie der menschliche Körper ein Teil seiner natürlichen Umwelt ist und die Luft atmet, welche die Menschen verschmutzt oder nicht verschmutzt haben, so stehen auch Geist und Kultur in einer dauernden Wechselbeziehung, und gerade in der Schule ereignet sich eine dieser vielfältigen Wechselbeziehungen. Lehrer und Schüler tragen gemeinsam bei zu Wachstum oder Verfall der Kultur.

Auch die Gesetze der Erziehung werden viel häufiger praktisch angewandt, als sie in theoretischer Form dargestellt werden könnten. Mehr als das: wenn man sie in einer wissenschaftlichen Abhandlung über Didaktik liest, muss man zuerst auf seine eigene Erfahrung zurückgreifen, um verstehen zu können, was sie ausdrücken wollen. Zu oft sind sie in einer Sprache

geschrieben, die ihre Übersetzung in die Praxis gar nicht mehr zulässt, oder – wörtlich genommen – zu den erstaunlichsten Anfängerfehlern führt.

Welchen Platz soll die Schule der Kultur einräumen? Das ist eine grundsätzliche Frage. Soll man sich nach den (intuitiven und kaum formulierbaren) Gesetzen der Kultur richten oder aber sich an die überschaubaren und bewährten Regeln der Wissens- und Informationsvermittlung halten?

Diese Frage stellt sich jedem Lehrer. Sie gilt auch für jene, die die zukünftigen Lehrer auszubilden haben. Und schliesslich – vergessen wir das nicht – stellt sie sich jenen, die unterrichtet werden: Schülern und Studenten. Auch sie möchten gerne wissen, ob es darum geht zu lernen, was man ihnen sagt, oder zu verstehen, worüber man mit ihnen spricht. Und da man beides verlangen darf, möchten sie doch wissen, in welchem Verhältnis die beiden Forderungen zu mischen sind.

Die Mittel- und Hochschulen haben dieses Problem bisher auf zwei einander entgegengesetzte Arten gelöst. Sie haben der Kultur zwei grundverschiedene Funktionen zugeteilt. Entweder – und zwar im besten Fall – gelangen sie zur Kultur, indem sie von dem ausgehen, was sie nicht ist, und sie abgrenzen gegenüber der Welt der exakten Wissenschaften; oder aber sie geben vor, von dem auszugehen, was sie ist, doch nicht ohne sie zugleich zu verfälschen, indem sie ihre Bedeutung einschränken, um ja einen so starken Rivalen wie die exakten Wissenschaften nicht zu konkurrenzieren.

In beiden Fällen werden die der Kultur eigenen Gesetze verneint oder bagatellisiert, und an die Kultur selbst wird dabei das Mass einer Welt angelegt, die nicht die ihre ist.

«Kultur» positivistisch gesehen

Eine erste Lösung besteht darin, den Unterricht auf die mitteilbaren Tatsachen zu beschränken, das heisst auf die Elemente des positiven Wissens. Der Philosophieprofessor stellt dabei die Frage: «Was muss man wissen, um Descartes zu verstehen?» Und die Antwort lautet: Biographisches, Bibliographisches, Historisches, Soziologisches, Thematisches und Systematisches usw. Dies kann ich euch beibringen, denkt sich der Lehrer; ihr werdet mit diesem Material selber das Haus bauen: vielleicht werdet ihr dann (wenn ihr begabt seid) Descartes verstehen. Aber ich bringe euch nicht das Verständnis für Descartes bei; ich beschränke mich auf das, was jedem ermöglichen sollte ihn zu verstehen. Das Konzert werdet ihr selbst spielen, ich lehre euch die Tonleitern.

Diese Lösung ist, an sich gesehen, ein Geständnis der Ohnmacht. Aber die Gründe, die zu dieser Lösung führen, entstammen einer Politik der

Macht. Ein gutes Beispiel dafür war früher die alte «Ecole des Ingénieurs de Lausanne» (heute EPFL, vorher EPUL). Man lehrte dort die Grundlagen des technischen Wissens. Aber man lehrte nichts anderes – nicht weil man es nicht wollte, sondern man tat es einfach nicht. Jeder Versuch eines kulturellen Unterrichts war praktisch gescheitert. Was also den Geschmack oder das Gefühl des Einzelnen bilden oder seinen Sinn für die Wahrheit, Schönheit oder Gerechtigkeit wecken und schärfen sollte, all das blieb dem Selbststudium überlassen. Nicht dass man dort der Kultur jeden Raum abgesprochen hätte, aber dieser Raum wurde negativ bestimmt als das, was dem exakten Wissen entgeht (und folglich auch dem Unterricht, dachte man). Positiv ergibt sich diese Auffassung aus dem traditionellen Liberalismus, der nur das Bewusstsein des Einzelnen als Kulturträger anerkennt, im Gegensatz zu den öffentlichen Institutionen, die dem Gemeinwohl zu dienen haben.

Auf den ersten Blick liegt es nahe, in diesem Fall von Positivismus und Scientismus zu sprechen und die Ablehnung jedes kulturellen Unterrichtes den Ingenieuren allein in die Schuhe zu schieben. Dabei würde man aber die ausschlaggebende Macht vergessen, die zu dieser scheinbaren Ausklammerung führt. Diese Macht ist die exakte Wissenschaft: nur im Namen dieser Macht konnte eine Schule wie die Ecole des Ingenieurs die Kultur aus ihrem Unterricht ausschliessen. Andere Schulen, besonders die Philosophischen Fakultäten, haben im Namen dieser gleichen Macht die Methoden des exakten Wissens eingeführt, um sie auf die Welt der Kultur zu übertragen.

Naturwissenschaftliche und Philosophische Fakultäten stecken also in dieser Hinsicht unter der gleichen Decke: die Beziehung zwischen dem Menschen und dem Gegenstand des Unterrichts erwächst bei beiden aus den gleichen tieferen Beweggründen, auch wenn sich anscheinend die naturwissenschaftlichen Fakultäten mit wissenschaftlichen Problemen, die philosophischen aber mit «Kulturwerten» befassen. Die blosse Tatsache aber, dass eine philosophische Fakultät das «Humane» zum Gegenstand hat, hält diese Fakultät noch in keiner Weise davon ab, sich selber immer mehr zu enthumanisieren. Denn das, worauf es ankommt, ist nicht der behandelte Gegenstand, sondern die Art und Weise, in der man mit ihm umgeht.

Die häufig angewandten philologischen und wissenschaftlichen Methoden verführen die Philosophischen Fakultäten im Unterricht der humanistischen Fächer nur allzu oft zur Umwandlung von erlebter Kultur in Wissenschaft. Der Unterschied zwischen den beiden Fakultäten ist dann nicht mehr eben gross: *Phèdre* deswegen nicht behandeln zu wollen, weil darin nichts Beweisbares aufzuzeigen sei, oder aber *Phèdre* mit wissenschaftlichen Modellen aus der Linguistik zu bearbeiten, erweist sich schliesslich – wenigstens der

Absicht nach – als die gleiche Verfälschung von *Phèdre* als kulturellem Ereignis. So wird der Leser von *Phèdre* aus der Welt von *Phèdre* verstossen und die Welt von *Phèdre* selbst wird, mit oder ohne Leser, in ein Universum wissenschaftlicher Objekte verbannt, die bloss von aussen her betrachtet werden können. (Ich bin mir bewusst, hier etwas rasch vorzugehen und deshalb summarisch zu sein. Aber es gibt in jedem kulturellen Ereignis ein Erfassen von innen her, und zwar durch ein Bewusstsein, das der ausdrücklichen Beschränkung auf das Äussere, wie sie dem exakten Denken entspricht, entgegensteht und ihr widerspricht.)

Verwässerter Kulturbegriff: Ästhetisierung

Diesen Strömungen beginnt man in den Schulen die Auffassung entgegenzusetzen, dass die Kultur sich nicht mehr in Hinblick auf das exakte Denken bestimmen lasse, sondern von ihrem inneren Wesen her dargestellt werden muss. Allein, um einen endgültigen Bruch zwischen den technischen Forschungsmethoden und der Eigengesetzlichkeit der Kultur und ihrer Werte zu verhindern, neigen die Verfechter dieser Auffassung dazu, die Eigengesetzlichkeit der Kultur nicht voll anerkennen zu wollen, und verwässern dadurch den Kulturbegriff, weil sie glauben, auf diese Weise den Graben zwischen dem exakten Wissen und einem echten Umgang mit der Kultur überbrücken zu können.

Ich möchte hier zwei Formen einer solchen Verwässerung der Kultur untersuchen, wie sie bewusst in Kauf genommen werden. Die erste besteht in der Auffassung von Kultur als Spiel, die zweite in der Relativierung der Kultur.

a) Man kann die Kultur als einen Wert betrachten, der zum exakten Wissen hinzutritt, wie man zum Notwendigen den Luxus hinzufügen kann. Wenn die Kultur auch an sich überflüssig geworden ist, betrachtet man sie dennoch als Teil jedes normalen Lebens: freilich nur als Kleid einer Wirklichkeit, die selber nicht Kultur ist.

Dies ist die «ludische» Vorstellung von Kultur. Pfeffer aufs Entrecôte. Aber das Entrecôte selbst hat nichts mit Kultur zu tun. An der ETH erwirbt der Student exaktes Wissen, das heisst technischen Wissensstoff. Die Kultur ist dabei Gewürz für die Genies, die alle Schwierigkeiten ihres Studiums schon gemeistert haben und noch über die Zeit verfügen, sich anderem zu widmen, oder sie ist für jene, die mitten in der Mühsal der Differentialgleichungen ihren Gefühlsakkumulator mit Dante oder barocker Musik aufladen wollen.

Man könnte diese Auffassung der Kultur auch «Kulturästhetisierung»

nennen. Sie wertet die Kultur rein ästhetisch und betrachtet sie bloss als wohltuendes Beiwerk. Losgelöst aus dem wirklichen Leben und der Arbeit von Professoren und Studenten wird die Kultur zum blossen Spiel und hat kurzlebige Bedürfnisse zu befriedigen. Der Unterschied zwischen dem Fernsehen und der Abteilung XII der ETH beschränkt sich darauf, dass diese ein gewisses Niveau erreichen will und auch erreicht, jenes aber mehr «populär» bleibt. Aber beide dienen dem gleichen Zweck: der Bedürfnisbefriedigung. Doch ereignet sich wahre Kultur nicht dort, wo schon vorgegebene Bedürfnisse befriedigt werden, sondern dort, wo der Wille zur Tat herausfordert und das Bedürfnis geweckt wird, auf dieser Welt etwas zu tun, das einen Sinn hat. Wo die Kultur nur noch ein Ästhetisches ist, hat sie ihre wahre Bedeutung eingebüsst: ein Unternehmer glaubt dann ein kultureller Mensch zu sein, weil er einem Künstler eine gewisse Summe überweisen liess und dann in seinem Büro als Entschädigung ein Bild aufhängt, das als Kunstwerk gilt (nach heute geltender Mode meist ein abstraktes).

Ebensogut kann ein Ingenieur glauben, der Sache der Kultur dadurch zu dienen, dass er seinem Fachwissen noch die Kunst (und vor allem das Spielerische) einer glänzenden Salonkonversation hinzufügt. Das macht den Umgang mit ihm zwar sehr angenehm, führt ihn selber aber keinen Schritt näher zur Reife eines kulturgeprägten Bewusstseins.

Die Auffassung von Kultur als Spiel hat in dieser Form trotz allem in der Geschichte glänzende Erfolge gezeitigt. Ich denke etwa an den Arztberuf, wie er in Frankreich schon dem Medizinstudium zugrunde liegt. Aus einem ihrem Beruf eigenen Pflichtbewusstsein heraus lag es den französischen Ärzten traditionsgemäss am Herzen, sich selbst zu bilden, was sie auch fertiggebracht haben: aus dem Spiel erwuchs eine bedeutsame Wirklichkeit, als ob die praktischen Notwendigkeiten ihres Berufes sie dazu gezwungen hätten, dessen Nöte durch eine Gegenkraft zu überwinden. Was hier von den französischen Ärzten gesagt wird, gilt auch für die deutschen Physiker.

Diese Einstellung zur Kultur versagt aber eindeutig überall dort, wo die in Betracht kommende Kulturform weder ludisch ist, noch es je sein kann. Es gibt natürlich viel Gemeinsames zwischen Kunst und Spiel. Aber die Kultur beschränkt sich nicht auf den Umgang mit Kunstwerken. Es gibt auch eine ethische, ja selbst eine theologische oder religiöse Kultur. Allein, weder Gott noch die Moral sind Gegenstand des Spiels, noch können sie es je sein. Die Ästhetisierung der Moral, um es einmal so zu nennen, hat unter anderem zur heute herrschenden Wucherung abwegiger Formen des religiösen Empfindens geführt, wie wir dies in Amerika besonders eindrucksvoll verfolgen können.

b) Die andere Art von Kulturverwässerung lässt sich mit dem Begriff der «Kulturrelativierung» umschreiben. Die Kultur, meint man, verändert sich je nach Epoche und Land. Dieser Zeit entspricht diese Form der Kultur, und die Chinesen oder die Azteken sind nicht in der gleichen Weise kultiviert wie die Europäer. Da diese Relativierung aber nicht bis zum letzten getrieben werden kann, ohne schlicht und einfach den Kulturbegriff selbst verschwinden zu lassen, versucht man alle geschichtlichen und geographischen Formen der Kultur auf ihren kleinsten gemeinsamen Nenner zu verkürzen und erzeugt damit den fragwürdigen Begriff einer «Allgemeinbildung». Allgemein, weil für die Zivilisationen aller Zeiten und aller Gebiete gültig, und somit, so glaubt man, auch für jeden Einzelnen, ganz gleich welcher Nationalität.

Allein, die Idee einer so verstandenen Allgemeinbildung verdünnt völlig die Welt jeder echten Kultur, was ja auf der Hand liegt. Die Schwächung wirkt sich vor allem aus auf das, was die Erkenntnistheoretiker die innere Festigkeit eines Systems nennen. Die Kultur ist dann innerlich gefestigt, wenn sie sich an eine Wertordnung hält, die vom Erhabenen zum Gleichgültigen, vom Grossen zum Mittelmässigen und vom Genie zum Handlanger reicht. Die Allgemeinbildung aber verwirft grundsätzlich diese Wertmassstäbe. Sie versteht unter «allgemein» eine gleichmässige Verteilung der kulturellen Werte in allen sozialen Schichten und unter alle Einzelnen einer sozialen Gruppe. Sie «demokratisiert» die Beziehung zur Kultur. Die Demokratisierung aber – gegen die ich nichts einzuwenden habe – berührt nicht die Kultur in ihrem Wesen, sondern bloss die Art ihrer Zugänglichkeit und ihrer Verbreitung. Eine Symphonie von Beethoven kann «demokratisiert» werden durch die Schallplatte oder durch Preisbegünstigungen bestimmter Bevölkerungsgruppen bei Konzerten (z. B. Studenten), aber daraus folgt nicht, dass sie als Kulturereignis und als Kulturgut jedem in gleichem Grade zugänglich sei.

«Allgemeinbildung» als Gefahr

In der Schule erweist sich der Begriff der Allgemeinbildung als besonders verderblich. Der Lehrer versucht dem Schüler eine Auswahl gedanklicher Themen vorzulegen, die herausgelöst wurden aus ihrer lebendigen Umgebung, und erwartet dann vom Schüler, dass er sich entscheide. Damit macht man aus der Kultur das Produkt einer Wahl. Doch nichts wäre falscher als das. Die Kultur ist nicht eine Auswahl immer schon vorgegebener Grundgedanken, sondern ein einmaliges Ganzes, das man nur annehmen oder verwerfen kann. Da sich Gott mir geschenkt hat, kann ich

ihn nur annehmen oder zurückweisen. Beethovens Symphonien kann ich entweder anhören, oder ich muss den Plattenspieler abdrehen. Aber wenn ich Gott annehme, dann entscheide ich mich dazu, in die Welt Gottes einzutreten; und ich trete in die Welt Beethovens ein, wenn ich eine seiner Symphonien anzuhören bereit bin. Ich wähle also nicht mehr: ich bin bereits mitten im Ereignis des Schönen, Wahren, Gerechten oder Guten drin – ich trete ein in die Welt der Kultur.

Die Gymnasien haben zu oft in der irrigen Auffassung gelebt, sie hätten eine Art Selbstbedienungsladen zu sein, der vorfabrizierte Güter zum Verbrauch anzubieten habe, während die Universität die Aufgabe hätte, ein Verbrauchsgut um seiner selbst willen zu züchten, das man sich dann erwerben kann im Rahmen dessen, was auf dem Gymnasium geboten wurde. In Wirklichkeit ist das nichts weniger als die Prostituierung der Kultur: das Gymnasium hält Kulturgüter zum Verbrauch feil, wie eine Zuhälterin dem Kunden ihre Schönen anbietet.

Was ist Kultur wirklich?

Was ist nun aber wirklich Kultur? Als erstes glaube ich, muss man sich darüber im klaren sein, dass ein Werk der Kultur Gesetzen gehorcht, die nicht denen gleich sind, die für das exakte Denken in wissenschaftlichen Fragen gelten – ganz gleich, ob diese nun die Natur oder den Geist betreffen. Darüber hinaus muss man anerkennen, dass die Hinführung zur Kultur – mindestens in der Unterrichtspraxis – der eigentlichen Natur der Kulturereignisse entsprechen muss und dass die Regeln dieses Unterrichts dem behandelten Gegenstand anzupassen sind und nicht dieser Gegenstand kulturfremden Unterrichtsmethoden.

Ich möchte an einem Beispiel zeigen, dass die Art, wie man in der Wissenschaft die Natur betrachtet, nichts taugt, um kulturelle Werte zu erfassen, besonders wo es sich um Kunstwerke handelt.

Um dies zu tun, darf man allerdings nicht von bereits bestehenden wissenschaftlichen Methoden ausgehen. Damit würde man es sich zu leicht machen: rasch würde man zu einem doppelten Ergebnis kommen; die gewählte Methode ist ja entweder ungemäss, und damit wäre der Beweis bald zu Ende, oder aber sie entspricht einigermassen dem Gegenstand und braucht bloss noch ein wenig besser angepasst zu werden, um zum gewünschten Ergebnis zu führen. Wenn aber dieses Ergebnis die Wirklichkeit der Dinge verzerrt, so kann man diese Verzerrung nicht eindeutig feststellen – und damit ist die Beweisführung wieder gescheitert.

Weit interessanter ist es, statt von vorgegebenen wissenschaftlichen

Methoden auszugehen, die Tatsache näher ins Auge zu fassen, dass es sehr allgemeine Denkprinzipien gibt, die zwar im Dunkeln bleiben, aus deren Wurzeln aber die speziellen Methoden erwachsen.

Ich denke dabei an einen sehr wichtigen Satz, den das klassische Jahrhundert Frankreichs geprägt und in folgender Form ausgesprochen hat: «Wer das Grössere vermag, kann auch das Kleinere.» Nun findet dieses Prinzip im Ideal einer systematischen Naturwissenschaft sogleich seine Anwendung. Es besagt nicht, dass irgend ein Werkzeug, welches zum Grösseren taugt, auch für das Kleinere brauchbar wäre: sonst könnte der Chirurg mit Hacke und Guillotine arbeiten. Die Frage der Anwendbarkeit bleibt selbstverständlich bestehen. Und doch ist der Grundgedanke, der diesem Prinzip zugrunde liegt, seinem Wesen nach mechanistisch und führt zur Mechanisierung aller Dinge. Eine bestimmte Kraft, die für eine bestimmte Arbeit ausreicht, vermag a fortiori auch die kleinere Arbeit auszuführen. Es gibt eine Fülle von Sätzen, die dieses Prinzip erhärten, und alle sind sie voneinander verschieden, obschon sie die gleiche Regel bestätigen; dieses Prinzip findet seine Anwendung auf allen Gebieten, die sich genügend streng nach einem System ordnen lassen, das dem Niederen und Übergeordneten je seinen eigenen Platz zuweist. Die Art der Ordnung ist dabei unwichtig. Jedes Abweichen von diesem Prinzip lässt sich schliesslich darauf zurückführen, dass die Bedingungen seine Anwendbarkeit ändern können, und bedeutet somit keine Umgestaltung des Prinzips selbst.

Descartes war es, der dieses Prinzip formuliert hat. Spinoza machte dagegen schon sehr früh Einwände geltend. Diese Einwände entnahm er (intuitiv) zwei kulturellen Welten, die ihm sehr am Herzen lagen: der religiösen Erfahrung und dem Kunstgeschmack. (Spinoza war Maler und ein tiefgläubiger Mensch, wenn auch nicht im orthodoxen Sinn.) Wenn also Descartes behauptet, das Mögliche «enthalte» das Wirkliche, weil es mehr Mögliches gebe als Wirkliches; oder wenn Descartes erklärt, dass alles, was sich an Wirklichkeit und Vollkommenheit in einer Sache befinde, auch schon in seiner ersten entsprechenden Ursache vorhanden sei, da es der Ursache nach mehr gebe als der Wirkung nach; wenn Descartes schliesslich diese Maximen zu einem Axiom verdichtet und sagt: «Wer das Grössere vermag, kann auch das Geringere», dann fühlt Spinoza sehr genau, dass diese Regeln nur für das wissenschaftliche Denken gelten und einer mechanischen Anschauung der Dinge entstammen. «Aber, schreibt er, ich verneine, dass der, welcher das Grössere kann, im gleichen Zuge und mit der gleichen Tat auch das Kleinere vermöge.» Und er erklärt sich in einer Fussnote einer anderen Seite: «Ohne lange zu suchen, nehme man das Beispiel der Spinne, die mit Leichtigkeit ein Netz zu weben imstande ist, das Menschen mit der grössten Mühe nicht zu weben vermöchten; dagegen vermögen

die Menschen mit Leichtigkeit sehr viele Dinge, die den Engeln vielleicht unmöglich sind.» (Pléiade, p. 229–231.)

Der Einwand Spinozas ist bedeutungsvoll. Aber er bleibt negativ. Spinoza nennt uns weder das Gesetz des Spinnennetzes noch das Gesetz der Tätigkeit der Engel. Letzteres können wir natürlich nicht kennen, wohl aber das erste: das Netz der Spinne ist das Symbol der Schönheit. Es ist ein Werk, das zur Welt der Kultur gehört, von der Spinoza behauptet, sie lasse sich nicht aus der Welt des mechanischen Wissens erklären.

Gibt man Spinoza recht, so bleibt uns die Versuchung, jede Hierarchie in der Welt der Kultur zu verneinen. Weil das Gesetz: «Wer das Grössere kann, vermag auch das Geringere», das im wissenschaftlichen Denken die natürlichen Phänomene und ihre Erkenntnis hierarchisch ordnet, als Gesetz in der Welt der Kultur nicht «funktioniert», neigt man gerne dazu, jede hierarchische Ordnung aus der Welt der Kultur auszuschliessen und sie im Namen einer sogenannten «Allgemeinbildung» zu nivellieren. Die Welt der Kultur wäre demnach nur bestimmt durch besondere Umstände, die ihre Entstehung ermöglichen. Ein Kunstwerk wäre bloss das (glückliche) Ergebnis eines besonderen Zusammenspiels vielfältiger Leistungen, dank dem ein «geglücktes Ergebnis» möglich wurde. Und dieser Erfolg wäre bloss bestimmt durch die Übereinstimmung einer geeigneten Handlung an einem besonders geeigneten Stoff.

Das aber ist falsch. Ich halte diese Ablehnung jeder Hierarchie innerhalb der Kultur für verfehlt. Die Welt der Kultur ist eine hierarchische Welt. Aber sie ist es nicht in der gleichen Weise wie die mechanische Welt. Es ist selbstverständlich falsch, dass in der Kunst derjenige, der das Grössere vermag, auch das Kleinere könne – wie Spinoza sagt «im gleichen Zug und durch die gleiche Tat». Beethoven wäre ein sehr schlechter Operettenkomponist gewesen. Und die Symphonien für grosses Orchester, die Offenbach hätte schreiben können, lassen mich recht kalt. Aber es wäre falsch zu glauben, das Genie Beethovens habe einfach dem «Symphonischen» entsprochen und er sei darin nun einmal erfolgreich gewesen, während das Genie Offenbachs der leichten Musik entsprochen hätte, ohne dass man einen echten Wertunterschied machen könne zwischen den beiden Komponisten und ihren Schaffensgebieten. In Wirklichkeit ist Beethoven grösser als Offenbach, und das Gebiet, in dem Offenbach komponierte, lässt einem Genie weniger Ausdrucksmöglichkeiten als das Reich der Symphonie. Es gibt zwischen der Operette und der beethovenschen Symphonie eine Beziehung vom Kleineren zum Grösseren. Dieses Verhältnis ist unbestreitbar.

Nur ist es nicht nachweisbar. Um es aufzuzeigen, müsste man Unvergleichbares miteinander vergleichen. Aber muss man es denn um jeden Preis nachweisen? Man müsste es allerdings tun, wollte man den Sinn für

die Werte auf positivistische Art lehren. Doch bevor man diese Wertunterschiede beweist, muss man die Werte anerkannt haben.

Und hier komme ich wieder auf die Schule zurück. Das wissenschaftliche Denken hat uns von jeher daran gewöhnt, nur die Erkenntnis dessen anzustreben, um das man schon «weiss» – und hinter diesem «Wissen» verbergen sich sämtliche Geisteshaltungen der exakten Wissenschaften. Allein, es gibt ein Erkennen, das der Erfahrung entstammt und nicht einer Theorie der Erfahrung. Die Existenz des Nächsten wird von uns anerkannt, bevor sie uns in einer theoretischen Darlegung bewiesen wird. Weil Gott mich zuerst erkannt hat, sagt der Christ, kann ich Ihn erkennen. Dieses Anerkennen steht also am Anfang jedes Erkennens kultureller Werke – und zwar ein Anerkennen, das erst ersehnt wird, aber noch nicht verwirklicht ist. Denn eines ist es, zuerst von einer Sache zu wissen, wie in der Wissenschaft, und dann erst diese Sache anzuerkennen (in ihrer Gültigkeit oder ihrer Existenz). Und ein anderes ist es, mit dem Anerkennen zu beginnen und von ihm her dann die Frage nach dem Wissen zu stellen.

Dieses allem Wissen vorangehende Anerkennen ist ein Anerkennen der Werte und der Wertordnung eines kulturellen Ganzen. Es ist eine Erkenntnis, die ihrem Wesen nach «Bewunderung» ist in jenem Sinne, den Aristoteles diesem Wort gab. Die Anfänge des wissenschaftlichen Denkens und der (ersehnten) kulturellen Erkenntnis sind einander gleich: aber die Wissenschaft hat uns schon so sehr an die wunderbare Ordnung des Universums gewöhnt, dass wir nicht mehr darüber staunen. So neigen wir denn dazu, auch über Kulturereignisse nicht mehr zu staunen. Wir behandeln sie wie irgendwelche Tatsachen und nicht mehr als Werte.

Die dringlichste Aufgabe des Lehrers besteht also darin, beim andern das Staunen zu wecken. Das ist ohne eigene lebendige Sensibilität wohl nicht möglich. Man wird sich auch nicht darauf beschränken dürfen: zu viele bleiben beim Staunen, sogar aus einem richtigen Gefühl für die Eigenständigkeit der Kultur heraus, ja sie möchten oft noch, dass dieses Staunen naiv bleibe. Welch ein Irrtum! Als ob es nicht viele Arten des Staunens gäbe: die naive, die zwar rührend ist, aber meist unfruchtbar bleibt, und die intelligente, die um so intelligenter ist, je mehr sie die Intelligenz ganz in den Dienst des Anerkennens dessen stellt, worüber sie staunt.

Kulturförderung durch internationale Organisationen

CHARLES HUMMEL

Doppelte Skepsis

Allgemein empfindet der Schweizer ein ausgesprochenes Unbehagen gegenüber jeder Art von Beziehungen zwischen Staat und Kultur. Wenn von Kulturpolitik geredet wird, ist ihm oft der Begriff allein schon suspekt, und er verbindet damit meistens Assoziationen wie Kulturdirigismus oder Kulturpropaganda nach totalitärem Muster. Es ist kein Zufall, dass wir unserer obersten Landesbehörde für kulturelle Belange praktisch keine Kompetenzen eingeräumt haben. Da jedoch auch unser Staat gezwungen ist, gewisse kulturpolitische Aufgaben zu erfüllen, hat er diese weitgehend der von ihm gegründeten Stiftung «Pro Helvetia» übertragen, um so den für kulturelle Zwecke zur Verfügung gestellten Bundesmitteln das Odium des staatlichen Einflusses auf den freien Lebensbereich der Kultur zu nehmen. Im übrigen bleibt die Kulturhoheit Sache der Kantone und Gemeinden. Es ist deshalb höchst fraglich, ob wir sowohl in bezug auf unser Land wie gegenüber dem Ausland von einer schweizerischen Kulturpolitik sprechen können. Die grosse Mehrheit der kultivierten Schweizer wird diese Feststellung beruhigend finden.

Ebenso muss man wohl annehmen, dass eine Mehrheit von Schweizern leider ein tiefes Misstrauen gegenüber der Nützlichkeit internationaler Organisationen empfindet. Das ist der Grund, weshalb jene, die von der Notwendigkeit des Beitritts der Schweiz zur UNO überzeugt sind, einen negativen Entscheid befürchten, falls diese Frage dem Volk vorgelegt würde. Wer über Kulturförderung durch internationale Organisationen schreibt, hat daher ein gerüttelt Mass an Skepsis in Kauf zu nehmen!

Aufgaben der internationalen Organisationen

Es mag deshalb angezeigt sein, vorerst einige Grundsätze zu klären, so etwa die Frage nach der eigentlichen Aufgabe internationaler Organisationen in Bereichen wie dem der Kultur.

Ganz allgemein kann man sagen, dass eine der wesentlichsten Aufgaben internationaler Organisationen darin besteht, ihren Mitgliedstaaten zu helfen, ihre Zukunft vorzubereiten. Oder anders ausgedrückt: ihren Mitgliedstaaten behilflich zu sein, in bestimmten Bereichen die Leitlinien einer zeitgemässen Politik festzulegen. Auf allen Gebieten, wo der Staat Verantwortung trägt, sind heute die Verhältnisse so komplex geworden, dass gültige Lösungen nur gefunden werden, wenn sie auf klar durchdachten Konzepten beruhen und wenn sie sorgfältig geplant werden. Das so beliebte Drauflosworsteln, auch wenn man es als «gesunden Pragmatismus» bezeichnet, kann die Probleme unserer Zeit nicht mehr meistern.

Internationaler Erfahrungsaustausch und internationale Zusammenarbeit erweisen sich immer mehr als notwendige Voraussetzungen für sachgerechtes Handeln und vernünftige Politik auch dort, wo es nationale Fragen zu lösen gilt. Dass dadurch die nationale Eigenart nicht vernachlässigt zu werden braucht, versteht sich von selbst. Allerdings kann man feststellen, dass in einer stets kleiner werdenden Welt, in der das Netz der gegenseitigen Abhängigkeiten immer enger geflochten wird, die echten Sonderfälle immer seltener werden. Die wirklichen Probleme, die sich der Gesellschaft stellen, bergen unter verschiedenen Masken zunehmend ähnliche Gesichter.

Kein supranationales Mäzenatentum

Angewandt auf das uns hier beschäftigende Thema heisst das, dass es, abgesehen von den besondern Problemen operationeller Hilfe an Entwicklungsländer, nicht zu den Aufgaben internationaler Organisationen gehören kann, Kulturförderung etwa im Sinne eines supranationalen Mäzenatentums zu betreiben. Eine Organisation wie zum Beispiel die UNESCO ist weder eine Weltstiftung für kulturelle Belange noch ein entsprechendes Finanzierungsinstitut. Hauptanliegen einer solchen Organisation muss es demnach sein, ihren Mitgliedstaaten jene Elemente zu vermitteln, welche sie zur Formulierung und Durchführung einer kohärenten und zeitgemässen Kulturpolitik benötigen.

Diese Prinzipien waren vielleicht nicht überall so klar, als die meisten internationalen Organisationen gegründet wurden. Sie haben sich aber in den letzten Jahren immer deutlicher herausgeschält. Eine entscheidende Etappe in dieser Entwicklung, jedenfalls was Kulturförderung und Kulturpolitik anbetrifft, war die von der UNESCO im Herbst letzten Jahres in Venedig durchgeführte internationale Konferenz über «die institutionellen, administrativen und finanziellen Aspekte der Kulturpolitik». Diese Kon-

ferenz bedeutet in mancher Beziehung einen Markstein. Ihre Resultate enthalten eigentlich alles, was heute zum Thema Kulturförderung aus internationaler, staatlicher Sicht Gültiges zu sagen ist.

Die Konferenz von Venedig: kulturpolitischer Kanon

Sie war eine grosse «Premiere». Erstmals in der Geschichte versammelten sich Vertreter von Staaten der ganzen Welt, um auf höchster Ebene kulturelle Probleme zu beraten. (Es waren 86 Staaten vertreten, davon nahezu die Hälfte durch ihre zuständigen Minister.) Im kommenden Jahr wird eine gesamteuropäische Konferenz auf Ministerebene das, was in Venedig begonnen wurde, fortsetzen und vertiefen. Kulturpolitik und damit Kulturförderung ist heute also ein internationales Thema ersten Ranges!

Was in Venedig vor allem überraschte, war die Feststellung, dass die kulturpolitischen Probleme offensichtlich in nahezu allen Staaten der Welt ähnlich sind, auch wenn die lebendige Vielfalt der Kulturen als solche durchaus nicht in Frage gestellt wurde, im Gegenteil.

Aus dem von der Konferenz mit erstaunlicher Einmütigkeit angenommenen Text lassen sich die folgenden drei Grundprinzipien von ausserordentlich weittragender Bedeutung herausschälen:

1. *Die kulturelle Entwicklung ist Voraussetzung jedes wirtschaftlichen und sozialen Fortschritts:* Kulturförderung ist deshalb integrierender Bestandteil jeder Entwicklungspolitik. Voraussetzung und Ziel jedes sinnvollen Fortschritts ist der Mensch und nicht wirtschaftliches Wachstum als solches. Deshalb sind in einer vernünftigen Entwicklungspolitik letztlich die kulturellen Faktoren entscheidender als die wirtschaftlichen. (Die Schweiz ist auch ein Entwicklungsland!)

2. *Kulturförderung gehört zu den unausweichlichen Aufgaben eines modernen Staates:* Jeder Staat wird auf die Dauer die Strukturen schaffen müssen, die ihm erlauben, eine konsequente Kulturpolitik zu planen und zu verwirklichen.

3. *Das Recht auf Kultur ist ein fundamentales Menschenrecht.* Ohne versuchen zu wollen, den Inhalt des Begriffs «Kultur» genau zu definieren, ist Kultur nicht mehr ein schönes Privileg bestimmter Schichten der Gesellschaft.

Es ist interessant festzustellen, dass anlässlich der 16. Session der Generalkonferenz der UNESCO diese Leitlinien wieder aufgenommen und bestätigt wurden, so in einer grundsätzlichen Resolution über die Zweite Entwicklungsdekade. Die in der anregenden Atmosphäre von Venedig diskutierten

hochfliegenden Ideen haben sich also auch im nüchternen Licht des Pariser Alltags bewährt.

«Demokratisierung der Kultur»

Man muss sich allerdings ganz klar darüber sein, dass das, was in solchen Zusammenhängen unter Kulturförderung verstanden wird, mit der individuellen Förderung künstlerischen Schaffens im Stil des traditionellen Mäzenatentums wenig gemein hat. Natürlich wird anerkannt, dass eine der Aufgaben staatlicher Kulturpolitik darin besteht, Voraussetzungen zu schaffen, die es dem schöpferischen Menschen gestatten, seine Kräfte voll zu entfalten, und dass eine freie künstlerische Entwicklung nur dort möglich ist, wo auch die entsprechenden materiellen Bedingungen gegeben sind.

Aber der Akzent liegt doch mehr auf dem, was man mit dem Schlagwort «Demokratisierung der Kultur» bezeichnet. Was ist damit eigentlich gemeint? Beethoven für Lieschen Müller?

Im offiziellen Bericht der Konferenz von Venedig kann man lesen, dass die Kultur dazu dienen soll, «die Qualität des Lebens in der heutigen Gesellschaft zu verbessern». Kultur wird also nicht mehr verstanden als eine angenehme Zugabe zum Leben, sondern als eine wesentliche Dimension menschlicher Existenz. Die Entfaltung dieser Lebensdimension gehört zum unveräusserlichen Recht jedes Menschen. Demokratisierung der Kultur, Kulturförderung als Aufgabe des Staates bedeuten demnach nichts anderes, als die Voraussetzungen zu schaffen, die jedem einzelnen die volle Entfaltung seiner Persönlichkeit gestatten.

Das heisst aber, dass eine zeitgemässe Kulturförderung mit der Befriedigung der ständig wachsenden Bildungsansprüche beginnt. Kulturpolitik ist auf einer ersten Stufe gleichzusetzen mit Bildungspolitik. Selbstverständlich kann sich Bildungspolitik, so verstanden, nicht auf die Schule beschränken. Gleich wie die Kultur ist auch Bildung heute eine Dimension des ganzen menschlichen Lebens. Es ist kein Zufall, dass sich die «internationalen Kulturorganisationen» wie die UNESCO oder im westeuropäischen Rahmen der «Rat für kulturelle Zusammenarbeit» in Strassburg in erster Linie mit Bildungsproblemen befassen. Und es ist ebensowenig ein Zufall, dass von diesen beiden Organisationen das Konzept der «éducation permanente» als grundlegende Leitlinie moderner Bildungspolitik ausgearbeitet wurde.

Kulturförderung durch den Staat umfasst deshalb als eine der ersten Aufgaben den Ausbau und die Pflege moderner Infrastrukturen im Bereich von Bildung und Kultur – Bibliotheken, zeitgemässe Museen, Kultur- und

Bildungszentren, Theater, Radio und Fernsehen usw. Dazu kommen Probleme, welche die «Qualität des Lebens» ebenso direkt beeinflussen, etwa die sinnvolle Gestaltung der Freizeit oder der menschlichen Umwelt. Dass auch die Erhaltung des überlieferten Kulturgutes zu den Belangen der Kulturpolitik gehört, ist selbstverständlich.

CCC – ein europäischer Ansatz

Entscheidend für die Kulturpolitik eines modernen Staates ist zweifellos die Frage nach den Anforderungen, die an den Ausbau zeitgemässer kultureller Infrastrukturen zu stellen sind. Auf dieses Problem ist das neue Kulturprogramm des «Rats für kulturelle Zusammenarbeit» («*C*onseil de la *C*oopération *C*ulturelle» – *CCC*) in Strassburg ausgerichtet. Wie sehr diese Bemühungen mit denjenigen der UNESCO und insbesondere mit den Resultaten der Konferenz von Venedig übereinstimmen, geht aus der Bemerkung eines prominenten Mitglieds dieses Rats hervor, das sich in der kurz nach Venedig stattgefundenen Session des CCC darüber beschwerte, die Konferenz von Venedig habe alle wichtigen Ideen in Strassburg gestohlen!

Dieses anspruchsvolle Programm für das «développement culturel» der westeuropäischen Staaten ist ausschliesslich darauf ausgerichtet, denjenigen, welche kulturpolitische Entscheidungen zu treffen haben, sei es in der Planung, sei es in der Durchführung, die dazu notwendigen Grundlagen in die Hand zu geben. Diese Elemente werden wissenschaftlich erarbeitet und beruhen ebensosehr auf internationalem Erfahrungsaustausch wie auf praktischer internationaler Zusammenarbeit. Der Rahmen des Programms ist ausserordentlich weit gespannt: von den nationalen und lokalen Kulturstatistiken bis zur künstlerischen Erziehung. Dies zeigt, wie komplex das Problem der Kulturförderung in unserer Zeit geworden ist.

Kulturgüterschutz

Analysiert man das kulturellen Fragen im engern Sinn gewidmete Programm der UNESCO, so kann man feststellen, dass es neben den grundsätzlichen Problemen der Kulturpolitik die folgenden wichtigen Kapitel enthält: Erhaltung von Kulturdenkmälern, Studien verschiedener Kulturen, Förderung der künstlerischen Schöpfung, internationaler Kulturaustausch.

Was die Erhaltung überlieferten Kulturgutes betrifft, so hat die UNESCO hier eine doppelte Funktion übernommen: eine normative und eine operationelle. In beschränktem Mass gilt das auch für den Europarat.

Das eindrücklichste Beispiel einer normativen Aktion ist die Haager Konvention zum «Schutz von Kulturgütern bei bewaffneten Konflikten», die gewissermassen die Idee des Roten Kreuzes auf die Kulturgüter überträgt. Bekanntlich wurde diese Konvention im Nahostkonflikt erstmals wirksam. Weitere internationale Konventionen oder Empfehlungen, welche teilweise schon angenommen wurden oder sich in Vorbereitung befinden, betreffen allgemein den Schutz des überlieferten Kulturgutes, die illegale Aus- und Einfuhr von Kulturgut, den Schutz archäologischer Zonen usw.

Das spektakulärste Beispiel der Rettung eines kulturellen Werkes von Weltrang durch eine internationale Organisation ist ohne jeden Zweifel die Aktion der UNESCO für Abu Simbel. Etwas Ähnliches wird in naher Zukunft mit den Tempeln von Philä geschehen. Weitere Aufgaben dieser Art, welche die Kräfte eines einzelnen Staates übersteigen und nur durch einen Akt internationaler Solidarität gelöst werden können, stellen sich in Borobudur (Indonesien), Mohenjo Daro (Pakistan), Bamiyan (Afghanistan). Das gleiche gilt für die Restauration von Florenz und besonders für die Rettung des buchstäblich vom Untergang bedrohten Venedig.

Zum Kapitel Erhaltung von Kulturgut gehört zudem, was zugunsten der Museen unternommen wird, vor allem auch zur Ausbildung von Museumsfachleuten. Eine besonder Form der Erhaltung von Kulturgut ist ferner deren Studium. Das gilt etwa für Afrika, wo ein überaus reicher Schatz an Dichtungen, Legenden, Sprichwörtern, Geschichten zu verschwinden droht, weil es sich nahezu ausschliesslich um mündliche Überlieferungen handelt. Nie werde ich den weisen Afrikaner vergessen, der sagte: «Jedesmal, wenn in einem afrikanischen Dorf ein alter Mann stirbt, geht eine Bibliothek zugrunde.» Seit Jahren führt die UNESCO ein umfangreiches Programm kultureller Studien durch. So soll bis 1976 ein achtbändiges Geschichtswerk über Afrika vorliegen. In Bearbeitung sind ferner eine Kulturgeschichte Lateinamerikas sowie Studien über Kulturen Ozeaniens, Malaisias, der modernen arabischen Staaten, des Balkan und Skandinaviens.

Kunstförderung und ihre Grenzen

In bescheidenem Masse trägt die UNESCO auch zur Förderung künstlerischen Schaffens bei. Einerseits geschieht das durch die Verteilung einiger weniger Stipendien, anderseits durch die Förderung von Studien und durch die Organisation von Kolloquien über neue Ausdrucksformen – beispielsweise über elektronische Musik, über das Verhältnis von Kunst und Massenmedien oder über Kunst und technologische Entwicklung. Den Fragen der Kunsterziehung widmen sowohl die UNESCO wie insbesondere der Europarat (CCC) ihre Aufmerksamkeit.

Einmal mehr sei unterstrichen, dass die Förderung des zeitgenössischen Kunstschaffens, insbesondere auch einzelner Künstler, zu den Aufgaben jener sozialen Umgebung gehört, in der der Kunstschaffende lebt und arbeitet, und dass das nicht eigentlich Sache internationaler Organisationen sein kann. Wenn auf diesem Gebiet schon der einzelne Staat – bedingt durch die Natur des Staates – nur allzuleicht konservative Tendenzen zeigt, wieviel schwieriger wäre das für eine – ebenfalls ihrer Natur nach – schwerfällige internationale Organisation wie die UNESCO, in deren Mitgliedstaaten sowohl Pop Art und Happenings als auch der sozialistische Realismus gepflegt werden!

Ein Anliegen besonderer Art ist, insbesondere für die UNESCO, die Förderung des internationalen Kulturaustausches. Es ist bedeutungsvoll, dass die Generalkonferenz der UNESCO am 20. Jahrestag der Gründung der Organisation einstimmig eine feierliche Erklärung über die «Grundsätze der internationalen kulturellen Zusammenarbeit» verabschiedet hat. Diese Charta über internationale Kulturbeziehungen, an deren Ausarbeitung übrigens ein Schweizer, Bernard Barbey, wesentlichen Anteil hatte, ist leider noch viel zu wenig bekannt. Ausgehend von der Eigenständigkeit aller Kulturen und vom Recht jedes Volkes auf seine eigene Kultur, wird darin der internationale Kulturaustausch und die internationale Zusammenarbeit im kulturellen Bereich als Instrument der Völkerverständigung aufgefasst. Damit wird die kulturelle Aktion der UNESCO in den Dienst ihrer, gemäss den Satzungen der Organisation wesentlichen Zielsetzung gestellt: im Geist der Menschen Dämme gegen den Krieg zu errichten.

Ausblick

Wenn man, vor einem Jahr noch, über die Aufgaben internationaler Organisationen im Bereiche der Kultur zu sprechen hatte, konnte man richtigerweise feststellen, dass sich diese Organisationen, insbesondere die UNESCO und der Rat für kulturelle Zusammenarbeit, weniger mit eigentlich kulturellen Fragen als vielmehr mit Problemen der Bildung und der wissenschaftlichen Zusammenarbeit befassten. Heute sind Bildung und Wissenschaft immer noch die beiden Prioritäten des Programms der UNESCO. Aber seit der Konferenz von Venedig verschiebt sich das Schwergewicht sichtbar in Richtung des Kulturellen. Gleiches vollzieht sich in Strassburg im Rahmen des CCC.

Allerdings kann Kultur nicht mehr verstanden werden als Privileg einer Elite, sondern als das demokratische Recht aller auf volle Entfaltung des Menschlichen auf – Schönheit, aufgefasst als qualitative Dimension der Existenz, das heisst als das wesentliche Gut menschlichen Lebens.

PAUL KAMER

Die Stiftung Pro Helvetia

Ein biederer Schreibmaschinenhändler guckte neulich auf meine Adressangabe «Pro Helvetia» und brummte dazu: «Da hocked-si dänn schö warm. Versicherige, da'sch öppis solids!» Ähnlich wie dem Guten geht es Vielen. Sie haben von der Tätigkeit dieser Institution kaum einen Begriff, verwechseln sie mit der Helvetas oder vermuten dahinter einen vom Bund väterlich dotierten Traktatenverlag. Das ist aus der Geschichte und Arbeitsweise von Pro Helvetia (=PH) durchaus begreiflich. Bundesrat Etter erklärte 1945 in seiner Antwort auf eine nationalrätliche Interpellation: «Sobald eine Aufgabe ihren eigenen Träger gefunden und dieser von der PH für den Start seiner Aktivität ausgerüstet worden ist, zieht sich PH wieder zurück, um ihre Aufmerksamkeit und ihre Mittel andern Aufgaben zuzuwenden ... sie hält sich im Hintergrund, inspiriert, fördert und befruchtet, ohne zu zentralisieren ...» (s. Pro-Helvetia-Jahrbuch 1939–1964, S. 217ff).

Ihre Geschichte

Mit dem genannten Magistraten ist bereits der geistige Ursprung der PH angetönt. Sie ist, wie manch andere, heute für selbstverständlich hingenommene Derivate, ein Kind der «*Landi*» von 1939, genauer: der seelischen Zwangslage unseres Landes im Vorfeld jener Ausstellung. Wer, wie der Schreibende, als junger Bursche von einem ehrwürdigen Greis bester innerschweizerischer Linie dringend aufgefordert wurde, sich dem sieghaften Aufstieg des deutschen nationalen Gedankens mitanzuschliessen, wer hierauf erlebte, wie in den ersten Kriegsjahren die «Zürcher Illustrierte» vor der deutschen Illustrierten «Signal» kapitulieren musste, der wird mich verstehen. Das Wort von der «geistigen Landesverteidigung» hat keine freundliche Presse mehr; nun gut, dem Wort wird nicht nachtrauern, wer die Sache aus den Anfängen her kennt und richtig einstuft. Wohl im Geist jener Planung erliess der Bundesrat am 9. 12. 1938 seine erste Botschaft über «die Organisation und die Aufgabe der schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung», die im April 1939 greifbare Gestalt in einer «Arbeitsgemeinschaft» erhielt. Der ausbrechende Krieg liess – auf der schmalen Basis eines hälftig zu teilenden Kredites von Fr. 500000.– – daraus die beiden Sektionen «Heer und Haus» (der Armee) und «Volk» (die spätere PH) entstehen. Ihre eigentliche Selbständigkeit und freie Fahrt erhielt PH erst

1949 (28. Sept.); nun war sie das Organ eigenen Rechts, nicht blosse Konsultativ-Kommission des Bundes, und immer wieder bestätigten ihr die Vertreter der höchsten Exekutive fast beschwörend dieses Statut der vollverantwortlichen, unabhängigen Auflage, schweizerisches Kulturleben zu wahren und zu fördern, weil dessen Träger «letzten Endes die freie menschliche Persönlichkeit in ihrer schöpferischen Kraft» sei; der Staat trete nur befangen als Kulturpfleger in eigener Sache auf, er wünsche keine «Vollmachten-Kultur», die als «dem schweizerischen Geist widersprechend» erschiene. Der Staat solle höchstens die Mittel dazu aufbringen und über deren korrekte Verwendung wachen, «zum Zusammenspiel der freien Kräfte» (vgl. Bundesrat Tschudis Ansprache an der Stifterversammlung der Pro Argovia in Aarau vom 3. 9. 1960, Jahrbuch S. 236ff.).

Gonzague de Reynold, ein frühes Mitglied des jungen Stiftungsrates, sah in seiner witzig-aristokratischen Art PH nicht als tristes Bureau, sondern als einen «salon», wie jenen berühmten Salon von Schloss Coppet zur Zeit der Madame de Staël, einen Fechtboden geistiger Auseinandersetzung. Nun, mit dem Salon war es durch lange Zeit nicht weit her, als das Sekretariat der PH in alten, engen Räumen beim Zürcher Bahnhof Stadelhofen arbeitete. Erst seit ca. zehn Jahren verfügt es über zwei Stockwerke des gediegenen barocken Hess-Werdmüller-Hauses «zum Lindengarten» am Hirschengraben.

Die Organisation

Erster Präsident der Stiftung war alt Bundesrat Heinrich Häberlin; ihm folgten bis heute alt Staatsrat Paul Lachenal, Prof. J. R. von Salis, Dr. Michael Stettler und, seit 1971, alt Bundesrat Willy Spühler. Generalsekretär (oder Direktor) war von 1939–1959 Dr. Karl Naef, seither Luc Boissonnas. Der Bundesrat bestimmt, über das Departement des Innern, den Präsidenten wie die 24 Mitglieder des Stiftungsrates (auf eine Amtsdauer von dreimal vier Jahren), der sich im übrigen für seine Fachgruppen, den Leitenden Ausschuss und das Sekretariat selber konstituiert. Dieser Stiftungsrat, vor dem Krieg viel breiter als eine möglichst vollzählige Vertretung aller kulturtätigen Spitzen projektiert, erwies sich mit dem Doppeldutzend als weit arbeitsfähiger – man denke bloss an die unablässige Zirkulation der Gesuchs-Dossiers. Die Vierundzwanzig (worunter von Anfang an auch Damen) repräsentieren die Landesregionen, Generationen und weltanschaulichen Bereiche: vierzehn Deutschschweizer, sechs Romands, drei Italienischsprachige und ein Rätoromane. Jedes Mitglied ist in zwei Fachgruppen vertreten und arbeitet sowohl zu Hause an den laufenden Geschäften wie in Gruppen- und Plenarsitzungen, und das ehrenamtlich.

Die Fachgruppen teilen unter sich folgende Arbeitskreise auf: 1. Ausland. 2. Literatur, Presse, Theater, Musik. 3. Geisteswissenschaften, akademische Fragen, Stipendien, Bildende Kunst, Film. 4. Erwachsenenbildung, Erziehung, Familienkultur, Natur- und Heimatschutz, Volkskunde, Mundartpflege. 5. Kulturaustausch im Innern; italienische und rätoromanische Kultur.

Das Sekretariat, dem Prof. von Salis einen eigentlichen «esprit du Hirschengraben» zutraut, gliedert sich in Direktor, Vize-Direktor und vier weitere Mitarbeiter, denen allen bestimmte Ressorts zustehen; ihnen zur Seite stehen rund zwölf Damen als Sachbearbeiterinnen oder Dactylos; ein Spediteur und ein Magaziner bewältigen den immensen Versand.

Tätigkeit 1970

Wir verzichten auf eine ruhmredige Show der seit 1939 geleisteten Initiativen und Aktionen. Sie standen – im Vergleich zu personell und finanziell weit mächtiger ausgestatteten Kulturministerien, Instituten und Auslandsagenturen anderer Länder – mit auffällig bescheidenen Mitteln hinter Einrichtungen, die heute zum Teil selbsttätig und selbstverständlich sind. Es genüge ein streifender Hinweis auf die Tätigkeit von PH im Berichtsjahr 1970.

Das Verhältnis der Ausgaben für Ausland und Inland sollte plangemäss 2 : 1 betragen, doch nähert es sich unter den enorm anwachsenden Inlandsverpflichtungen dem 1 : 1. An dieser Verschiebung der Proportion sind vor allem die zunehmenden Beiträge an die vielfältigen Sparten der Erwachsenenbildung (Kader-Kurse, Tagungen etc.) beteiligt: ein Fragenkomplex, der bald in höhere Kompetenz wird fallen müssen. Hohe Zahlen stehen in den Ressorts Musik, Literatur, Unterstützung von Verlagswerken und allgemein des Kulturaustausches im Inland.

An Kunstausstellungen im Ausland sind zu nennen: Swiss Folk Art in Nordamerika; Louis Soutter in den USA; Otto Meyer-Amden in Berlin; Paul Klee in Rom; Steinlen in Charleroi; Lohse und H. Haller in Westdeutschland; Max von Moos im Istituto Svizzero zu Rom. Sie sind durch PH durchgeführt oder doch bedeutend unterstützt.

Seit 1968 läuft in Osteuropa, das sich zunehmend und hochinteressiert westlichem Kulturschaffen erschliesst, die grosse Schau schweizerischer Architektur. Die Ausstrahlungen Borrominis wurden in Österreich, die zähringischen Stadtgründungen in England gezeigt. Eine mit dem Schweizerischen Werkbund aufgebaute Ausstellung «Swiss Industrial Design» hat ihren Rundgang in Osteuropa via Bukarest angetreten. Buch-, Plakat- und Graphikausstellungen zirkulieren fast in Permanenz. Ohne ihre Grundsätze strikter toleranter Distanz auf politischem und konfessionellem Gebiet

preisgeben zu müssen, durfte PH mit ihrer Karl-Barth-Gedenkausstellung (voriges Jahr in Warschau) durch westdeutsche theologische Fakultäten beider Richtungen hohen Erfolg buchen und die überkonfessionelle wie übernationale geistige Weite dieses Gelehrten und Menschenfreundes unter Beweis stellen; die schlichte Kombination von Fotos, Büchern und Sprechplatten läuft auch 1971 weiter.

Musik und Theater: neben den alljährlichen Werkaufträgen (s. unten) betreute PH Orchester-Tourneen in Japan und anderswo; zum Beispiel bereiste das Orchestre de Chambre (Lausanne) Italien. So gingen auch Schauspieltruppen, vorwiegend westschweizerische, auf Tournée. Der Schweizer Film war an der Quinzaine von Montreal vertreten.

Von Anfang an hat PH im Sinn des Kulturaustausches und auch der Betreuung unserer Auslandschweizer schweizerische Autoren vice-versa übersetzen lassen und bisher unveröffentlichte Texte herausgegeben, wie das Opus Robert Walsers. Zur Zeit ist die deutsche Übersetzung der Werke von C. F. Ramuz im Gang. Ebenso erscheinen, in Zusammenarbeit mit schweizerischen Verlagen, fünfzehn Künstlermonographien (neulich Otto Meyer-Amden). Einem ähnlichen Zweck dienen Kurz-Farbfilme über Schweizer Künstler.

Auslanddienst

Unsere täglichen Abnehmer sind vorerst die schweizerischen diplomatischen Vertretungen in aller Welt, welche unmittelbar oder über das Politische Departement mit PH wertvolle Information austauschen, Bücher, Filme und Grundlagenmaterial bestellen. Gerade auf diesem Gebiet ist seit Jahrzehnten die Koordination mit anderen Stellen lebhaft, wie mit der Schweizerischen Verkehrszentrale, der Zentrale für Handelsförderung und anderen. Dem Pressedienst, den ein gewiegter Journalist und Jurist wie Dr. Carl Doka begründete und ausbaute, untersteht der vermehrt beanspruchte sogenannte Accueil: Einladung und Betreuung ausländischer Journalisten, Gelehrter, Künstler, die ein reichhaltiges Programm künstlerischer, wirtschaftlicher und folkloristischer Kontakte vorgelegt bekommen und in ihrer Heimat durch Vorträge und Sonderausgaben von Zeitschriften den Aufwand mehr als rechtfertigen. Es versteht sich, dass PH auch schweizerischen Kräften solche Vortragsreisen, Lektorate und Bildungsstipendien im Ausland ermöglicht.

Kulturförderung

Kulturwahrung bedeutete stets auch Kulturförderung. Die Liste der Hilfsaktionen an Bestehendes und Erhaltendes würde überlang; daneben sah

PH immer auch die direkte Anregung künstlerischer Aktivität vor. Nicht mehr, wie während des Krieges, durch die Bestellung patriotischer Kantaten und Festspiele, sondern in thematisch unverbindlichen Werkaufträgen an Komponisten und Schriftsteller, die einen geplanten Entwurf im Ablauf von 1–2 Jahren fertigstellen möchten und zu ihrer Entlastung von beruflichen Pflichten finanzielle Sicherheit brauchen. Namhafte Köpfe wären in diesen Reihen zu nennen, auch sehr namhafte Ergebnisse – doch wir möchten sie hier nicht als Benefiziaten Helvetias aushängen ...

Die wissenschaftliche Forschung und deren Nachwuchs zu fördern, ist seit fast 20 Jahren nicht mehr Sache der PH. Dazu reichten auch ihre knappen Mittel nie recht aus, und der Nationalfonds hat sie darin erlösend abgelöst. Noch andere Bereiche blieben ja Bern vorbehalten, wie der Denkmalschutz, die Kunstkommission des Departementes des Innern, die Filmkammer usw. Auch den Kantonen gegenüber gebietet sich die Anerkennung der verfassungsmässig garantierten Kultur-Autonomie.

Ausblick

Schon während des letzten Krieges, wie besonders in der nachfolgenden Zeit, waren sich die Landesleitung wie ihre kulturwahrenden Institutionen hell bewusst – man vergisst das heute bisweilen! –, dass die Schweiz ihr par force majeure bezogenes geistiges Réduit mit allen Kräften sprengen und ausweiten muss. PH ist kein stilles Gartenlaubemuseum. Der Elan ihrer Gründer wie die Tendenz der engen und engsten Mitarbeiter weisen in freiere Richtung. Sonst wären Ausstellungen wie die gegenwärtige «*Swiss Avant-Garde*» in New York, wäre der ganze, seit Jahren aktive Trend zur Erschliessung des europäischen Ostens, Asiens und nächsthin Afrikas (mit einer grossangelegten Schau schweizerischen Wirkens in Dakkar) nicht denkbar. Die Werkaufträge musikalischen und literarischen Charakters gehen an Schaffende der mittleren und jüngsten Generation. Soviel ins Stammbuch der chronisch Misstrauischen! Man verzeihe den apologetischen Ton. PH weiss wohl, dass nicht sie Mutter und Quelle der lebendigen Wasser ist, aber sie legt doch die Leitungen.

Solange unser Land politisch und geistig zu seiner Schachbrettstruktur zu stehen vermag, wird eine dirigistische Kulturmühle nie klappen. Vielleicht sieht manches noch nach Behelf aus, nach Gutdünken, nach Flickschneiderei. Es genüge, zu betonen, dass PH ihrer Verantwortung bewusst bleiben und den Blick ins Übermorgen nicht scheuen will. Doch unter dem gefälligen «Image» liegen die Fundamente – nicht ewig, bloss zuverlässig! – und haben zu tragen. Unabhängig vom Tageserfolg.

ANDRÉ KAMBER

Der Kanton Solothurn und sein Kulturförderungsgesetz

Der Kanton Solothurn hat kein kulturelles Zentrum. Seine zerrissene geographische Gestalt und das Fehlen einer grössern Stadt verhindern dies. Neben kleinern Zentren schuf die in vorwiegend friedlicher Konkurrenz betriebene kulturelle Aktivität in den Städten Grenchen, Solothurn und Olten regionale Kulturzentren, die in geringem Mass ausserkantonale Gebiete einzubeziehen vermögen. Einige Gebiete des Kantons sind aber kulturell im Sog anderer Kulturzentren wie Basel, Aarau und Bern. Ausser der Stiftung Zentralbibliothek Solothurn, die der Kanton mehrheitlich finanziert, existieren im Kanton keine kantonalen Institutionen wie Museen, Musikschulen und dergleichen.

Der Staat Solothurn ist in seine Kulturpflege hineingeschlittert. Wahrscheinlich wurde er sich allmählich bewusst, dass ihm durch die teilweise Verlagerung der Kulturpflege von der Privatinitiative weg Aufgaben zufielen. Die Massnahmen setzten sporadisch ein, planlos in einer Von-Fall-zu-Fall-Politik. Es lag auf der Hand, dass der Staat Aufgaben erhaltender und bewahrender Funktion bevorzugte. Ganz wesentliche Impulse erhielt diese Schwergewichtsbildung in den Zeiten der geistigen Landesverteidigung der dreissiger Jahre, als sich der Bund aus aussenpolitischen Gründen für die Erhaltung und Stärkung schweizerischer Eigenart und die Vertiefung des eigenen Kulturbewusstseins einsetzte. Bezeichnenderweise wurden im Kanton Solothurn 1931 die Stiftung Zentralbibliothek errichtet und die kantonale Denkmalpflege geschaffen und 1939 die massgebenden Bestimmungen für den Natur- und Heimatschutz erlassen. Damit ist auch erstmals ein geplantes Vorgehen feststellbar, das eine gewollte Dominanz des Erhaltens und Bewahrens bewirkte. Die Behörden wussten sich bei dieser Schwergewichtsbildung im Einklang mit der Bevölkerung. Für diese Massnahmen, einschliesslich der Bereitstellung von Geldmitteln, war das Verständnis da, denn die genannten Impulse waren stark in ihr verwurzelt. Leider hat sich dieses eindeutige Schwergewicht bis in die Gegenwart erhalten. Das verbreitete Misstrauen gegenüber der Gegenwartskultur und das Unbehagen über ihre Erscheinungsformen wirkten dazu noch fördernd. Noch der

Voranschlag zur Staatsrechnung 1969 sieht für die Förderung einheimischer Kunst und Wissenschaft nur 3,5% der Kulturpflegeausgaben vor, wobei diese gesamthaft bereits ca. 1% des erwarteten Staatssteuerertrages ausmachten!

Wohl aus der Erkenntnis, dass sich die Aufgabenstellung an die staatliche Kulturpflege verändert hat, erfolgten ab Mitte der fünfziger Jahre parlamentarische Vorstösse, die eine vermehrte Förderung der Gegenwartskultur forderten. Sie führten zum «Gesetz über Kulturförderung» vom 28. Mai 1967. Dieses legalisierte nicht nur bisheriges Verordnungsrecht und die Praxis des Regierungsrates, sondern eröffnete auch die Möglichkeit, die Kulturpflege auf neue Gebiete und in neue Formen auszuweiten. Es ist unverkennbar, dass der Aufgabenkatalog des Gesetzes neben den Bereichen des Erhaltens und Bewahrens die Pflege der Gegenwartskultur und das Vermitteln kultureller Werte an die Bevölkerung deutlich betont. Das Hauptverdienst des Gesetzes ist aber darin zu sehen, dass es die Kulturpflege des Kantons als politischen Auftrag anerkennt. Das Gesetz überträgt den Vollzug dem Regierungsrat, der Fachleute beiziehen und Kommissionen einsetzen kann, «die ihn in der Mitwirkung, Förderung und Unterstützung der verschiedenen Kulturaufgaben beraten und vertreten». Zudem verlangt es eindeutig eine Abgrenzung der staatlichen Kulturpflegeaufgaben von andern, die «im natürlichen Aufgabengebiet» der Regionen, der Gemeinden und der Privatinitiative liegen.

Heute sieht sich der Regierungsrat, nach einer kurzen Phase der Erfahrungssammlung, vor der Aufgabe, den Vollzug seiner Kulturpflege so zu organisieren, dass diese Wirksamkeit erlangt und folglich den finanziellen Aufwand rechtfertigt. Somit sind die Fragen nach der Zweckmässigkeit der Massnahmen, der Selektion, der Grenzen, der Vollzugsmodalitäten, der Verantwortung der Vollzugsbehörde etc. gestellt. Der Regierungsrat hat sich also im Problemkreis zurechtzufinden und Entscheide zu fällen, den man verunklärend mit Problematik der staatlichen Kulturpflege bezeichnet, obwohl man meist nur den Bereich der Kunstpflege in den klassischen Sparten Musik, Literatur, bildende Kunst und Film anvisiert. Es ist jener Problemkreis, an den man – uneingestanden vielleicht – tatsächlich denkt, wenn in öffentlichen Gesprächen und Tagungen – vage gefasst – vom Verhältnis Kultur und Staat die Rede ist.

Es sei hier auf den Versuch verzichtet, Grundsätze der staatlichen Kulturpflege, die für den Fall des Kantons Solothurn gelten könnten, aufzuzeigen, um dafür einmal von Voraussetzungen zu sprechen, welche die praktische Arbeit in Kommissionen, Ausschüssen etc. begünstigen.

Jedes Gremium sollte über eine Rechtsgrundlage verfügen, die seine Funktion, seine Pflichten, aber auch seine Rechte nennt. Im Bereich der

Künste gibt es aber die absolute objektive Richtigkeit nicht; Kunstpflege basiert auf subjektivem Urteilen. Bei der Ausgestaltung von Geschäftsreglementen und ähnlichen Dokumenten sollte von der Einsicht ausgegangen werden, dass es keine Möglichkeit gibt, den im subjektiven Urteil begründet liegenden Unsicherheitsfaktor durch detailliertes Reglementieren und Richtlinien zu beseitigen, dass diese aber Mittel sind, den Verlust an Spontaneität zu bewirken und Erstarrung zu fördern. Objektivität können nur die Erfahrung in bezug auf die Wahl der Massnahmen, die fachliche Kompetenz in bezug auf das Urteil bringen. Damit ein Gremium tatkräftig arbeiten kann, muss ihm grundsätzlich eine Fehlerrate zugebilligt werden.

Damit ist die Frage tangiert, worin im Bereiche der Kunstpflege die Verantwortung liegt und wo die im Vollzug Tätigen zur Rechenschaft gezogen werden können. Kunst ist etwas Spontanes, und eine Kunstpflege, die ihr darin folgt, die wirksamste. Spontaneität bringt aber Risiko. Die Verantwortung der vollziehenden Behörde und ihrer Gremien kann sich keinesfalls auf die getroffene Selektion und die Wahl der Massnahmen beziehen, auch dann nicht, wenn Massnahmen veranlasst werden, die in breiten Kreisen auf wenig Verständnis oder gar auf Ablehnung stossen. Es ist also keinesfalls die Kunst zu verantworten, sondern die Verantwortung besteht darin, dass die Aufgaben der staatlichen Kulturpflege im Sinne der doppelten Aufgabenstellung zu schöpferisch Tätigen und zur Gesellschaft hin wahrgenommen wurden. Die Popularität der Kulturpflege kann nur in bezug auf die Information und Koordination zum Gegenstand der Verantwortung und der Rechenschaft gemacht werden.

Es muss festgestellt werden, dass in staatlichen Verwaltungen oft höchstens das Rechnungswesen der Kulturpflege betreut wird; die Vorbereitung und Durchführung der Massnahmen bleibt den sogenannten beratenden Gremien überlassen. Die Wirksamkeit der Kulturpflege ist aber keineswegs nur abhängig vom Vorhandensein finanzieller Mittel, sondern ebenso von der Bewältigung des Arbeitspensums, das der Vollzug beinhaltet. Da beratende Gremien in der Regel ehrenamtlich tätig sind, vermögen sie die Arbeit, die aus den von ihnen beantragten Massnahmen resultiert, nicht zu bewältigen, und somit verlieren zweckmässige Massnahmen oft des mangelhaften Vollzugs wegen ihre Wirksamkeit. Wenn der Staat sich zu aktiver Kulturpflege entschliesst, müsste er sorgfältig prüfen, ob er eine Organisation schafft, welche das aus seiner Absicht sich ergebende Arbeitspensum zu bewältigen vermag. In der speziellen Situation des Kantons Solothurn, der praktisch keine staatlichen, wohl aber eine ansehnliche Zahl geeigneter kommunaler und privater Institutionen aufweist, kommt folglich dem Grundsatz des Handelns in Vertretung grosse Wichtigkeit zu, indem er aktiv werden kann durch Beihilfe an die bestehenden Institutionen.

Es ist zu wünschen, dass es dem Regierungsrat des Kantons Solothurn gelingt, den komplexen Problemkreis der staatlichen Kulturpflege so grosszügig, sachbezogen und frei von artfremden Kriterien zu beurteilen, dass der Staat Solothurn künftig eine aktive Kulturpflege betreibt. Und es ist zu hoffen, dass er folglich eine Vollzugsorganisation schafft, die wirksam handlungsfähig sein wird.

GASTON BENOIT

Le Club 44 de La Chaux-de-Fonds

Une réussite de l'initiative privée

Membres et recrutement

Après vingt-sept ans d'existence, le Club 44 – fondé en 1944, d'où son nom – compte plus de mille trois cents membres réguliers et plus de quatre cents membres associés. Ces chiffres sont étonnamment élevés si l'on songe que La Chaux-de-Fonds a à peine plus de quarante mille habitants, mais il faut dire qu'une part appréciable des membres du Club vient du Locle, de Neuchâtel et des régions avoisinantes.

La catégorie des membres réguliers ne comprenait jusqu'à présent que des hommes, alors que celle des membres associés, créée en 1957, était destinée essentiellement aux femmes; cependant, dès le premier juillet 1971, les femmes pourront elles aussi devenir membres réguliers. Ainsi disparaîtra la seule restriction à laquelle était soumis le recrutement des membres, qui par ailleurs a lieu sans aucun parrainage et dans le respect absolu des règles démocratiques de non discrimination quant à l'appartenance politique, sociale ou religieuse.

En dépit de cette volonté clairement manifestée qui veut que le Club 44 soit une institution ouverte à tous, *il n'est utilisé pratiquement que par une partie seulement de la population.* C'est une expérience extrêmement significative, et les années à venir montreront si des mesures appropriées sont capables de modifier cet état de fait.

Importance des locaux

Contrairement à beaucoup d'autres institutions ou organisations culturelles, le Club 44 jouit de ses propres locaux. Ceux-ci appartiennent à la «Fondation Portescap pour la culture» qui les loue au Club 44 et qui en assure l'entretien et, lorsque cela s'avère nécessaire, l'agrandissement. Ces locaux ont été construits selon les plans de l'architecte milanais Angelo Mangiarotti et valent par eux-mêmes une visite; ils constituent en effet un exemple du haut niveau esthétique que peut atteindre une architecture par ailleurs rigoureusement fonctionnelle. Ils comprennent une salle de conférences d'environ trois cent cinquante places avec équipement cinématographique et de sonorisation, une galerie d'art, une salle des pas perdus avec revues et journaux, deux restaurants et un bar. Ils sont en principe réservés aux seuls membres du Club, mais il arrive assez souvent qu'ils soient mis à disposition d'autres organisations culturelles ou pour des congrès et colloques divers.

Ressources financières

Le financement d'une aussi importante organisation est *complètement assuré par les cotisations des membres.* En ne faisant pas appel aux subventions des pouvoirs publics, le Club 44 jouit d'une indépendance complète vis-à-vis de ceux-ci, comme d'ailleurs aussi vis-à-vis de la «Fondation Portescap» et de quelques autres mécènes n'intervenant que pour couvrir des frais tout à fait exceptionnels.

Le nombre élevé des membres a permis de maintenir les cotisations à un niveau assez bas pour qu'elles ne constituent en aucun cas un facteur de discrimination sociale: les membres réguliers paient Fr. 53.— par an et les membres associés Fr. 20.— (ces derniers ne pouvant pas assister aux Jeudis).

Activités

Fort de ces bases financières et des possibilités que lui donnent ses locaux, le Club 44 offre à ses membres, et souvent au public en général, *de soixante à septante manifestations par année*, articulées entre elles avec suffisamment de cohérence pour qu'elles aboutissent à une véritable éducation permanente.

Il y a tout d'abord *les Jeudis* qui consistent en un exposé dont la brièveté est un des points importants de la doctrine du Club 44, et en une discussion permettant à chacun d'avoir un contact réel avec la personnalité invitée.

Ces dernières années les principales questions de l'actualité politique, économique, sociologique et scientifique ont été traitées par des personnalités telles que David Schoenbrun, François Mitterand, l'archiduc Otto de Habsbourg, Maurice Duverger, Hubert Beuve-Méry, Hans-Peter Tschudi, Denis de Rougemont, Alfred Sauvy, Pierre Auger, Louis Leprince-Ringuet etc.

Les Lundis sont consacrés essentiellement à des cycles littéraires, historiques, à des entretiens sur la psychologie et l'éducation, et à des séances de cinéma. Des personnalités aussi diverses que J.-P. Sartre, Francis Jeanson, Nathalie Sarraute, J.-R. de Salis, Jean Piaget, Maurice Béjart ont ainsi eu l'occasion de s'entretenir avec un public jeune et particulièrement réceptif.

Les Mercredis sont de création plus récente. Ils doivent permettre d'explorer certains domaines d'avant-garde, qu'il s'agisse des arts plastiques, de la musique ou du jeune cinéma.

Quant aux *expositions d'art*, enfin, elles ont pour but d'informer le public sur les principales tendances de l'art contemporain, dans une perspective libre de toute préoccupation commerciale. On peut rappeler à ce propos que le Club 44 avait présenté il y a une quinzaine d'années déjà un important ensemble d'œuvres de Vasarely, Mortensen et Sonia Delaunay, œuvres dont presque personne n'avait compris l'importance ni la valeur qu'elles devaient prendre plus tard.

Rayonnement

Une activité d'un si haut niveau et aussi intense ne pouvait manquer d'avoir un rayonnement exceptionnel. Aujourd'hui le Club 44 jouit d'une réputation enviée dans de nombreux milieux culturels, journalistiques et politiques de Paris, de Suisse romande, de Suisse alémanique et aussi parfois dans des milieux beaucoup plus lointains, à Buenos-Aires, à New-York, comme en témoignent certains articles de journaux. Dans ce sens on peut dire que le Club 44 est une des meilleures cartes de visite que possèdent la région horlogère des Montagnes neuchâteloises et la Suisse dans son ensemble.

Mais cet état de chose apparemment réjouissant ne doit pas dissimuler que le Club 44, comme toute institution vivante, doit faire face à des problèmes constamment renouvelés, notamment en ce qui concerne *la transformation de ses structures* et le *rajeunissement de ses cadres*. Une tâche passionnante pour les nouvelles générations!

Raison d'un succès

Le succès étonnant du Club 44 peut s'expliquer de diverses manières. Les uns pensent qu'il est dû à la situation géographique, économique et socio-

logique très particulière de La Chaux-de-Fonds, ville dont l'isolement rend nécessaire l'existence d'un centre culturel et social propice aux contacts avec le monde extérieur. Les autres, sans que leur explication exclue la précédente, estiment que l'on doit cette réussite avant tout au fait que le Club 44 a été fondé et est dirigé par des hommes d'affaires dynamiques et qu'ainsi, bien que ne poursuivant aucun but lucratif, il bénéficie des techniques modernes de marketing et de management, ce qui est rarement le cas pour une institution culturelle. Certains enfin, surtout parmi les hommes situés à gauche politiquement, pensent que si le Club 44 prospère, au moment où d'autres institutions semblables ne survivent que péniblement grâce à l'appui des pouvoirs publics, c'est parce qu'il est ressenti par la classe bourgeoise comme une preuve de son altruisme et de son intérêt pour les valeurs culturelles.

Pour ma part je pense qu'il y a du vrai dans les trois explications. En effet le Club 44 n'était possible que dans le contexte économico-social chaux-de-fonnier, et il fallait qu'il soit *dirigé comme une entreprise* pour qu'il réussisse, la notion de rentabilité financière étant remplacée par celle de *rentabilité culturelle*. Quoi qu'il en soit, une institution comme le Club 44 constitue un apport important pour la vie sociale de la région, apport dont bénéficient aussi ceux qui critiquent les raisons de son succès. Peut-être pourrait-on dire à ce propos qu'en fin de compte *toute institution socio-culturelle est par définition une institution de classe*. N'est-ce pas là un des enseignements que l'on peut tirer de l'expérience française des Maisons de la culture?

Perspectives d'avenir

Aujourd'hui, quels que soient les moyens qui seront adoptés pour cela, le Club 44 se propose d'être pour ses membres et pour la région des Montagnes neuchâteloises en général *une aide pour dominer l'impact technologique* dont chacun ressent déjà les effets dans sa vie privée et professionnelle, *un appui pour résister au terrorisme des mass média* et pour maintenir vivant l'esprit critique, et aussi *un milieu favorable au dialogue entre créateurs et consommateurs de biens culturels*. Face à l'évolution économico-sociologique actuelle, qu'il n'est pas en mesure de modifier, le Club 44 souhaite jouer le rôle autrefois rempli par le forum romain où les citoyens se rendaient après leur journée de travail pour discuter en toute liberté des affaires publiques, de philosophie, de religion ou d'art, et, à travers ces échanges d'idées, se former une opinion personnelle.

WALTER A. BECHTLER

«The Cultural Gap» – oder Hat der schweizerische Unternehmer in seinen kulturellen Aufgaben versagt?

«Grosse Leistungen des Denkens oder der Kunst entstanden in der Regel dort, wo die Gesellschaft ein offensichtliches und ausserhalb ihres eigenen Bereiches liegendes Ziel verfolgte.»
Parkinson, Good bye Karl Marx

Kulturförderung und das Zielbild der Industrie

Nach Definition des Manchester-Liberalismus des 19. Jahrhunderts beschränkt sich der Zweck einer Industrie auf die Erzielung von Gewinn. Diese gewinnorientierte Zweckgebundenheit hat sich mit den industriell-soziologischen und politischen Veränderungen des 20. Jahrhunderts gewandelt, und es wird allgemein vorausgesetzt, dass ein Unternehmen nicht nur ökonomische, sondern auch politische und soziale Funktionen zu erfüllen hat. Dabei treten in der Schweiz die freiwilligen sozialen Verpflichtungen, die die meisten Firmen seit einem halben Jahrhundert eingegangen sind, durch die offizielle Anerkennung der zweiten Säule im Rahmen der Altersfürsorge in den letzten Monaten stark in den Vordergrund. Es stellt sich die Frage: Kann ein Unternehmen überhaupt noch andere Mittel als die für die oben skizzierten Zwecke (Gewinnerzielung zur Finanzierung der Investitionen, Forschung und sozialen Leistungen usw.) aufbringen? Als neue Unternehmerverpflichtung denken wir in diesem Zusammenhang an Kulturförderung – im engeren Rahmen Förderung der bildenden Künste, wie Malerei und Bildhauerei. Die Antwort auf die obige Frage muss sich jeder Unternehmer selber geben.

Hat es aber überhaupt einen Sinn, diese Frage zu stellen? Ist Kulturförderung im erwähnten beschränkten Sinn überhaupt ein Anliegen unserer Gesellschaft? Leider ist der Widerhall der Kulturförderung im Leben

unserer Nation praktisch sehr klein, behaupten doch Soziologen, dass das Interesse an der Gegenwartskunst so gut wie nicht vorhanden sei.

Kulturtragende Stände im Wandel der Zeit

Ein kurzer Rückblick auf die historische Entwicklung der Kunstförderung dürfte von Interesse sein. Vor der industriellen Revolution war in Europa die Kunstförderung auf Kirche und Adel beschränkt. Sie war eine moralische und historisch fundierte Verpflichtung, und es bildete sich eine natürliche Symbiose von Kunstförderung, standesgemässer Repräsentation und kultischer Ausschmückung von Kirchen, Schlössern usw. Beide Stände, Adel und Kirche, verpflichteten sich zur Erfüllung kultureller Anliegen. Dabei war die Erziehung von Adel und Priestertum ähnlich, denn beide Stände erwarben ihre geistigen Grundlagen in den Klosterschulen, den einzigen Bildungsinstituten ihrer Zeit. Das höhere Bildungsniveau unterschied diese Stände vom Volk, aber allmählich arbeitete sich auch der städtische Bürger zu diesem höheren Bildungsniveau hinauf und wurde durch steigende Wohlhabenheit und infolge seiner engen Verbindung mit dem Handwerker-Künstler ebenfalls zum Kulturträger.

Die Reformation hat in dieser organischen Entwicklung eine nicht wieder gutzumachende Zäsur hinterlassen. Kirche und Bürgertum werden kulturfeindlich, und durch die Französische Revolution verliert auch der Adel, als letzter kulturtragender Stand, seine ökonomische Grundlage.

Kulturfeindliche Industriepioniere

Was ist im 19. Jahrhundert an Stelle dieser kulturtragenden Stände getreten? Die revolutionsartige industrielle Entwicklung, angetrieben vom Profitstreben dynamischer Unternehmerpersönlichkeiten, stellte die ganze soziale Ordnung Europas auf den Kopf. Die Herkunft der Unternehmer geht auf Handwerker oder Händler zurück, von Kultur und Bildung durch Herkommen unberührt und, durch den Protestantismus eher kulturfeindlich, waren sie nur einem «ethischen Ziel» verpflichtet: der Entwicklung des Unternehmens mit aller Energie, Vitalität und Rücksichtslosigkeit der Unternehmer des 19. Jahrhunderts.

Die Industriebetriebe und ihre Unternehmer siedelten sich in der Schweiz meist an den ländlichen Wasserläufen an, um die Wasserkräfte zu nutzen, und sie blieben dort während Generationen, so dass sie auch der kulturelle Gedankenaustausch einer städtischen Siedlung kaum berührte. Diese gei-

stige und körperliche Isolation, in Konjunktion mit protestantisch-puritanischer Geisteshaltung, wirkt sich auch heute auf die immer noch lebendige prinzipielle Kulturfeindlichkeit bei vielen Nachkommen dieser Pioniere unserer Industrie aus.

Vom Patron zum Manager

Das 20. Jahrhundert hat die Tradition des 19. ohne Zäsur übernommen. Die Söhne der Unternehmer erhielten eine höhere Ausbildung – ETH oder kaufmännische Schulung –, aber die puritanische, auf das Erwerbsleben gerichtete Tradition blieb erhalten. Das natürliche Problem, das sich in den Vordergrund stellt, heisst: ökonomisches Gleichgewicht des Unternehmens in guten und schlechten Zeiten. Dabei lauert die konstante Furcht der biblischen «sieben guten und sieben schlechten Jahre» im Hintergrund, welche die konservative Einstellung gegenüber allen nicht notwendigen kulturellen Aufgaben untermauert. Das allmähliche Eindringen von Managern neben den Unternehmer-Besitzern hat die Zurückhaltung gegenüber Kulturaufwendungen noch verstärkt, da die Manager auch noch das Plazet der Kapitalgeber erlangen müssen und Widerstand sowie Argwohn gegenüber ungewöhnlichen und «unnötigen» Ausgaben mit Recht befürchten.

Doch die Anforderungen der Gesellschaft an die Unternehmer sind weiter in Wandlung begriffen: Mehr Dienstleistungen für die Gesellschaft statt nur Gewinnmaximierung wird von den politischen Parteien und den Jungen verlangt. Dies schliesst nun auch die Verpflichtung des Unternehmers als Kulturträger in vielen Formen in sich.

Wirtschaftsführer – kulturapathisch ausgebildet

Hat der schweizerische Industrielle diesen Ruf verstanden, und, wenn ja, ist er geistig und bildungsmässig in der Lage, ihm Genüge zu leisten? Nach den vorangegangenen Ausführungen dürfte die Antwort eindeutig negativ sein; denn um Kulturförderung im Sinne der vergangenen Jahrhunderte zu treiben, braucht es eine entsprechende Bildungstradition und Schulung. Die von Unternehmern und Managern gewählten Bildungsgänge sind im allgemeinen kulturfeindlich oder kulturapathisch. Die Kulturförderung verlangt, wie jede zielgerichtete produktive Tätigkeit, nicht nur finanziellen Aufwand, sondern auch einen persönlichen Einsatz von Zeit; man muss sich mit der Kunst beschäftigen. Ausstellungebesuche, Besuche bei Künstlern, Bücher und Vorträge sollten die ungenügende Grundausbildung an unseren Schulen im Selbststudium erweitern.

Was zu tun wäre

Was geschieht, wenn der Unternehmer diese Forderung, die die Zeit an ihn stellt, nicht erfüllt? Die Alternativen lauten: Staat oder Individuum oder Verbände und/oder Gewerkschaften. Von unserer auf Privateigentum basierenden Gesellschaftsordnung aus würden wir es bedauern, wenn der Staat der Haupt- oder, wie in kommunistischen Ländern, der einzige Kulturträger wäre. Die katastrophalen Folgen für Volk und Künstler sind nach 50 Jahren UdSSR heute allen klar. Der einzelne Bürger wäre der ideale Kulturträger, aber die immer stärker werdenden Fiskallasten und die im allgemeinen amusische Erziehung in den finanzkräftigen Gesellschaftsschichten der Schweiz haben zur Folge, dass der einzelne nur in Ausnahmefällen bereit und fähig ist, auf breiterer Basis diese Kulturlücke auszufüllen.

Wenn das private Unternehmertum seine neuen komplexen Funktionen auf sozialer, kultureller und politischer Ebene erfüllen will, drängt sich ihm also auch ein aktives Interesse für Kulturförderung auf. Die kurz geschilderten Voraussetzungen historisch-intellektueller Art sind nicht günstig, doch sollte man versuchen, sie durch Schulung, Aufklärungsaktionen zu verbessern. Der Anfang muss in den Mittel- und Hochschulen gemacht werden. «Kulturförderungskurse» sollten von den Arbeitgeberverbänden organisiert werden mit dem spezifischen Zweck, die durch die historische Situation entstandene Kulturlücke zu überwinden. Das könnte heute um so leichter sein, als das Bewusstsein der Notwendigkeit einer konstanten Weiterbildung des oberen Kaders mehr denn je in jeder Industrie-Firma vorhanden ist. Auf jeder Vorgesetztenstufe werden doch laufend Ausbildungskurse gegeben. Diese Kurse müssten von den Arbeitgeberverbänden sorgfältig geplant werden, unter Beizug von Künstlern, Kunstsachverständigen, Museums- und Galerieleitern. Praktische Beispiele aus Industrieerfahrungen könnten zur Illustration beigezogen werden.

Kunst im Betrieb

Welche Ausstrahlung hat eine solche Kulturförderung auf die Umwelt, auf die eigenen Mitarbeiter der Betriebe? Sie sind, wie der Schreibende aus langjähriger eigener Erfahrung weiss, durchaus positiv zu werten. Gerade hier hat also die Kulturförderung durch die Industrie erziehenden Charakter, und die Ausbildungslücke der Schulen auf fast allen Stufen, die oft einseitig auf Pflichtbewusstsein und exaktes Arbeiten, leider unter Ausschluss musischer Erziehung, pochen, kann so zu schliessen versucht werden. Für viele Mitarbeiter wird durch das Betrachten von modernen Kunst-

werken ein neues Tor zu unserer heutigen Welt geöffnet. Anfänglich oft kritische Stimmen werden durch den täglichen Umgang mit Kunst beeinflusst und meist allmählich auch beeindruckt. Manch ein amusischer Mensch schwenkt um, geht ins Museum und zu Vorträgen und kauft sich selbst ein ihm würdig scheinendes Werk unserer Zeit. Die Ausstrahlung auf die Aussenwelt, speziell bei international arbeitenden Firmen, wirkt prestigeerhöhend, hat also – um einen modischen Ausdruck zu gebrauchen – «Public-Relations»-Wert.

Richtig verstandene Kunstpflege

Wichtig ist, dass nicht nur sporadisch, zum Beispiel bei Einweihungen von Gebäuden oder anlässlich von Jubiläen, Kunstwerke angekauft werden, sondern dass sich die Geschäftsleitung konstant um kulturelle Dinge bemüht. Es sollte ein jährlicher Kredit vorhanden sein, der ausgegeben werden kann. Das Management müsste sich selbst um den Ankauf von Kunstwerken bemühen, anfänglich vielleicht unter aktiver Mithilfe eines Fachmannes. Die Kulturförderung wird so weite Kreise innerhalb der Firma erfassen und eine vielfache Ausstrahlung, ein wesentliches Element dieser Funktion, nach aussen haben.

Die finanziellen Aufwendungen sind relativ unbedeutend; die Beträge können unter Unkosten abgeschrieben werden, und die Kunstwerke sind im allgemeinen wertbeständig, bei richtiger Auswahl sogar wertsteigend. Als Beispiel dienen die Millionenwerte, die heute in unseren Museen liegen, welche durch relativ kleine jährliche Ankäufe zusammengekommen sind.

Es ist meines Erachtens wichtig, dass sich die Industrie aus Verantwortungsbewusstsein mit dem Problem der Kulturförderung – und somit der Realisierung höchster Werte – ernsthaft auseinandersetzt; zuerst auf oberster Stufe, dann aber mit Auswirkungen in breiten Schichten, denen durch die Verwirklichung dieser Werte eine Alternative auf kultureller Basis, neben der Konsumtätigkeit, aufgezeigt werden soll. Bei der herrschenden geistigen Einstellung bedeutet dies kein leichtes Unterfangen, aber es würde sich lohnen, dieses Problem einmal in einem grösseren Rahmen zur Diskussion zu stellen.

GERTRUD WILKER

Wer fördert wen?

Sechs Sätze zum Nachprüfen

Erfahren die, welche Kunst produzieren, Förderung durch die Gesellschaft, oder wird die Gesellschaft umgekehrt durch die Kunstprodukte gefördert, oder sowohl eins wie das andere?

Mein Beitrag zu diesen Fragen bezieht sich auf Erfahrungen, die hauptsächlich Schriftsteller betreffen. Aber als Kulturproduzenten sitzen wir mit Musikern, Malern, Filmmachern und Bildhauern im selben Boot; wir alle leben in unserer Gesellschaft unter ähnlichen Umständen.

Das heisst, wir fabrizieren Kunst ohne Rückversicherung und im Alleingang. Häufiger als nicht, hierzulande, gleichzeitig mit einem Brotberuf. Wir produzieren nicht, um zu verkaufen, sondern weil wir gern Kunst produzieren. Unsere Produkte sind geistige Ware, man kann ihren Marktwert nicht ausrechnen, sie befriedigen komplizierte, nicht ohne weiteres definierbare Bedürfnisse. Wir sind deshalb kein von vornherein anerkanntes, weil notwendiges Glied der Gesellschaft. Wir sehen ihr zu und zeigen, was wir beim Zusehen sehen.

Was kann die Gesellschaft mit unseren Produkten anfangen?

Sie verwendet sie als Denkmal ihrer selbst. Denn Kunstprodukte sind widerstandsfähig. Sie gedeihen den widrigsten Zeitlichkeiten zum Trotz und haben einen erstaunlichen Überlebensdrang. In einem ersten Satz zusammengefasst heisst das: Kunstprodukte sind vergleichsweise zeitresistent, und deshalb möchte die Gesellschaft sie fördern.

Also übernimmt der Staat im Namen seiner Bürger, neben privaten Liebhabern, einen Teil der Verantwortung für die Förderung von Kunst und Kultur.

Welche Mittel setzt er dafür ein?

Vorerst füllt er dem Maler, dem Schriftsteller etc. mehr oder weniger grosszügig den Geldbeutel.

Zwar kennen wir alle genügend Beispiele, dass trotz leerem Beutel zeitresistente Kunstwerke entstehen; und andere, wo ungeachtet gefüllter Börse keine solchen zustande kommen.

Denn die relative materielle Sicherheit ist keine notwendige Bedingung

zur Entfaltung von Kunst, möchte ich deshalb in einem zweiten Satz behaupten.

Als ehemaliges Mitglied einer kantonalen Literaturkommission weiss ich, wie ernsthaft unter Umständen für einzelne Jurymitglieder die Versuchung sein kann, die materielle Unterstützung des Kunstproduzenten mit der Auszeichnung seines Kunstprodukts zusammenfallen zu lassen, weil die Form der Auszeichnung in einer Geldsumme besteht. Ich weiss ausserdem, was alles von dieser Geldsumme, ausser der Auszeichnung einer besonderen künstlerischen Leistung, seitens der Kunstschaffenden erwartet wird. Die einen erhoffen sich Altersgaben und Dienstleistungsgeschenke, andere einen Fleisspreis, wieder andere Honorierung ihrer politischen Gesinnung. Was dazu zu sagen ist, könnte in den Sätzen drei und vier untergebracht werden, die lauten: Kunst fördern muss nicht bedeuten, den Kunstproduzenten mit Banknoten zu unterstützen. Einem freischaffenden Künstler kann man mit materieller Unterstützung nicht seine Kunst, höchstens seinen Alltag erleichtern.

Warum soll man nicht durch ein Stipendium, durch ein Werkjahr ihm seine Lebenskosten tragen helfen?

Aber nicht als «Ausdruck der Dankbarkeit und Freude an seinem Werk» dem Künstler eine bestimmte Summe überreichen, als könnten Dankbarkeit und Freude bar beglichen werden. Das ist keine Anerkennung seiner Arbeit, sondern entweder eine Sozialleistung, eine Abfindungssumme oder eine Verlegenheitslösung.

Ist nämlich der diskret nach der Festrede überreichte Briefumschlag nicht sehr prall gefüllt, kann der Beschenkte damit «höchstens seine Zahnarztrechnung bezahlen», wie sich ein Preisträger der Presse gegenüber etwas frustriert ausgedrückt hat. War dagegen der Briefumschlag schön dick, ist der Preisträger meistens schon berühmt und etabliert genug, dass er es sich leisten kann, zur höchst peinlichen Überraschung der Preiskommission den Inhalt an weniger Privilegierte zu verteilen, als hätte er sich am Geld die Finger verbrannt.

Aber wie sollen die Geldmittel verwendet werden, welche die öffentliche Hand bereit ist, zur Kulturförderung bereitzustellen?

Nehmen wir an, Kunstprodukte trügen ihren Teil zu unserem Selbstverständnis bei und seien uns deshalb unentbehrlich. Müsste dann nicht dafür gesorgt werden, dass dieses Mittel zum Selbstverständnis möglichst vielen zugänglich sei, und sollten darum die betreffenden Geldmittel nicht in erster Linie dazu verwendet werden, die Förderung der *Kulturkonsumenten* zu fördern?

Dank einem interkantonalen Fonds, in welchen sämtliche einzelkantonalen und regionalen Kulturpreisgelder einzufliessen hätten, könnte man

dann (zum Beispiel) endlich damit anfangen, auch die Erstklassbücher mit modernen künstlerischen Illustrationen und modernen Texten von künstlerischem Niveau zu versehen. Denn solange die Kinder bis zum Eintritt in die Mittelschulen mit zeitgenössischem Kunstschaffen während des Unterrichts kaum bekannt gemacht worden sind, ist es viel zu spät, das im Pubertätsalter nachholen zu wollen.

Derselbe Förderungsfonds könnte ausserdem das Interesse von Nichtfachleuten stimulieren, indem Gratisausstellungen, Gratisaufführungen von Musik und Theater, billige Buchausgaben und so weiter daraus finanziert würden. Solchen Anregungen auf dem Fuss folgt ein fünfter Satz, der feststellt: je mehr das Publikum nach Kunstprodukten verlangt, desto förderlicher für den Kunstproduzenten und für das Publikum.

Was nicht ausschliesst, dass auch ein einzelner Kunstproduzent geehrt werden kann; nur überreicht man ihm anstelle eines Checks eine Medaille, einen Wanderring oder eine Urkunde.

Denn sicher ist nach wie vor die Anerkennung seiner Mitlebenden für den Künstler eine Genugtuung und eine Notwendigkeit. Er hat ja seine Arbeiten nicht für die Nachwelt geschaffen; vielmehr richten sie sich, in Form einer Selbstbefragung, an seine unmittelbaren Zeitgenossen. Aus diesem Grund kann ein Kunstprodukt unter Umständen die Zeitgenossen ehrlicher repräsentieren als ein ganzer Bankettsaal voller Politiker. Und das könnte eigentlich Satz sechs gewesen sein.

Aber der Dank des Künstlers?

Der gälte nicht mehr allein den Mitgliedern der Preiskommission und den Behörden, sondern auch denjenigen, die ihn fördern, indem sie sich von seinen Werken repräsentieren lassen wollen.

GEROLD SPÄTH

Förderer und Geförderte

Schriftsteller sind ja solche Narren!

Nun bin ich aber auch ein Geförderter. Die Förderer sind über mein Buch «Unschlecht» gestolpert und haben, sich aufrappelnd, nehme ich an, beschlossen: Diesen Späth, den müssen wir fördern.

Und haben es getan.

Das tut gut, mir und meinem «Unschlecht». Immer mehr Leute, hoffe ich, werden jetzt wissen: «Unschlecht», das ist doch das Buch, das hat doch dieser Späth geschrieben, den haben sie doch gefördert ... Das tut auch wieder gut, mir und dem Buch «Stimmgänge», an dem ich jetzt arbeite.

Werkjahre, Werkbeiträge, Anerkennungsgaben – sind es Almosen, die Alibifunktionen zu erfüllen haben? Sollen sie das saubere Stöffchen zu jenem Mäntelchen abgeben, unter dem – ist's möglich! – der altbekannte Holzboden versteckt werden soll? Erstens: Damit man die Bretter nicht sehe? Zweitens: Damit man den hungernagenden Holzwurm nicht höre, besonders wenn er werkelt und klopft?

Kann schon sein. Vielleicht auch nicht.

Nämlich: Ich bin ja zwar ein Geförderter, aber Schriftsteller bin ich halt auch. Und Schriftsteller sind ja solche Narren!

Vielleicht aber ganz sicher nicht; denn solange ich Schriftsteller bin, das heisst: Wenn ich hier und jetzt an meiner Arbeit sitze, wenn ich entwerfe und verwerfe, wenn ich schreibe und umschreibe monatelang – dann wird mir nur eines immer wichtiger: Ich kann schreiben, ohne dass mir das Wasser bis zur Gurgel steht. Ich bin eben gefördert worden. Ich muss jetzt zum Beispiel nicht im Büro sitzen oder an der Hobelbank stehen oder den Schulmeister spielen. Das und nichts anderes! Und dass ich gefördert worden bin, macht mich weder zum Gekauften noch zum Beschwichtigten. Förderung ist mir willkommene Gratistankfüllung; wann und wie schnell und wohin gefahren wird, geht nach wie vor nur mich etwas an. Späth, Schriftsteller, was willst du mehr, als schreibend deine Welten bewegen? Freilich, freilich, du bist ja auch so ein Narr!

Förderung sah früher so aus: Man gab diesem oder jenem den Auftrag, sich mit seinen Mitteln an diese oder jene Arbeit zu machen. Ein Leonardo da Vinci, ein Johann Sebastian Bach, beispielsweise, haben um Arbeit, also um Förderung gebeten. Schriftsteller sind aber solche Narren. Die bitten nicht und lassen sich nicht bitten. Die sind Schriftsteller solange es geht, wenn es nicht mehr geht, gehen sie womöglich in die Werbung oder meist sonstwie kaputt – falls man sie nicht fördert.

Förderung sieht heutzutage so aus: Man gibt dir Geld, so viel, dass du nicht schon am nächsten Montag wieder stier bist. Falls sie dir das Geld erst dann geben, wenn du es, was hierzulande immerhin alle Frisch und Dürrenmatt ein-, zweimal vorkommt, nicht mehr nötig hast, dann kann das, wer weiss, eine Art Scherz sein. Die Förderer scherzen vielleicht gern, sind vielleicht auch nur Narren.

Wer aber nicht gefördert werden will oder wer es nicht mehr nötig hat, gefördert zu werden, der kann – ihm ist's ein Scherz – ausweichen, kann

ablehnen, kann sich eins hohnlachen. Jedem seine Gründe, sein eigener Narr zu sein und Narren zu machen!

Förderung ist dann «wirksam», wenn der Geförderte die Förderung in seine Art Arbeit umsetzen kann. Aber selbst wenn das nicht gelingt: «Unwirksame» Förderung gibt es nicht. Es kann nicht genug Förderung und Geförderte geben. Kommet her zu mir, ihr Geldbeladenen! Es sei denn, ich hätte es plötzlich nicht mehr nötig. Dann geht zu denen, die es noch nötig haben! Es sei denn, eines Tages habe es niemand mehr nötig, weil es den Schriftstellern endlich gelungen ist, mehr Lohn für ihre Arbeit durchzusetzen.

Seit einiger Zeit versuchen sie in Westdeutschland – wach geworden – solch gute fette Träume als wirkliche Butter aufs tägliche Brot hinüberzuretten. In der Schweiz sind meist nur noch die Schriftsteller zum alljährlich wirkungsloseren Traktandenplausch oder -gerangel organisiert, die keine sind. Wer hierzulande zumindest Schriftsteller heissen will, hat nämlich seinen althergebrachten hermetischen Verein. Wer Schriftsteller und demzufolge draussen an der frischen Luft ist, sollte zwar nichts Hermetisches, aber wenigstens eine Art Unterstand haben, sagen wir: eine Gewerkschaft. Buchstabieren wir jetzt aber ganz schnell zurück: wenigstens die Möglichkeit, bei einer Gewerkschaft als Hintersasse auf Zeit unterschlüpfen zu können. Gibt es aber nicht, und nicht nur bei den Schriftstellern. Wir sind hier in der Schweiz.

Aber solche Träume soll man träumen. Ausgiebig und eindringlich. Besonders als Schriftsteller.

Denn, wie jetzt mehrmals gesagt, Schriftsteller sind ja solche Narren.

Ob sie's wohl wahrhaben wollen?

Vielleicht nicht. Sind doch solche Narren!

WILLY ROTZLER

Lässt sich Kunst öffentlich pflegen?

I

Es ist eine Binsenwahrheit, dass über Jahrtausende praktisch alle Kunst Auftragskunst war und dass die weltlichen und geistlichen Machtträger – im Abendland Adel und Kirche – zugleich die wichtigen Träger oder Patrone der Kultur und damit der Kunst waren. Ebenso bekannt ist, wie mit dem Entstehen und Wachsen der Städte in Europa seit dem Hochmittelalter

politisch, wirtschaftlich und kulturell das Bürgertum sozusagen als eine dritte Kraft neben Kirche und Feudalismus erstarkte. Aus einer selbstbewussten Haltung heraus und oft mit einem Schuss Anti-Tendenz formierte sich eine «bürgerliche Kultur», in der handwerkliches und kaufmännisches Element sich von Fall zu Fall in anderer Weise mischten. Auch in städtisch-bürgerlichen Verhältnissen aber blieb die Kunst weitgehend Auftragskunst. Sie diente gesamtstädtischer oder zünftischer Repräsentation, in starkem Masse auch der grossbürgerlichen Selbstdokumentation. Und sogar da, wo Kunst im wahren Sinne «verbürgerlichte», wie im holländischen 17. Jahrhundert, blieb sie, wirtschaftlich gesehen, «Bedarfsproduktion».

Vielleicht darf man sagen, dass die bürgerliche Kultur, wie sie sich über einige Jahrhunderte hin in den mehr oder weniger autonomen Stadtorganismen entwickelt hat, die Muster für das kulturelle Verhalten der späteren demokratischen Staaten vorgeprägt hat. Es wäre aber ein Irrtum zu glauben, dass «der Staat», wie er sich im 19. Jahrhundert entwickelte, einfach die Rolle übernehmen konnte, die einst Kirche und Adel und dann städtisches Zunftwesen und Grosskaufmannstum (oder Patriziat) als Patrone der Kunst gespielt hatten. Die Schwierigkeiten liegen beim Staat, bei der Gesellschaft und bei der Kunst.

Parallel zur Demokratisierung (oder Verbürgerlichung) der Gesellschaft, für welche die Französische Revolution bloss das weithin hörbare Signal gab, verändert sich auch das Verhältnis des Künstlers und der Kunst zur Gesellschaft. Seiner traditionellen Aufträge und Aufgaben beraubt, isoliert sich der Künstler, setzt sich von der Gesellschaft ab, ja igelt sich ein. Als Aussenseiter ohne Charge macht er Gebrauch von der neuen Freiheit, die ihm als Individuum gegeben ist, und zugleich trägt er schwer an dieser Erfahrung, dass er keine Funktion in der Gesellschaft mehr zu erfüllen hat. Er wird nun, dies ein Hauptmerkmal im Verhältnis von Künstler und Gesellschaft seit dem 19. Jahrhundert, sein eigener Auftraggeber. In einem gesellschaftlichen Vakuum gehorcht er nur dem eigenen Gewissen, ringt um die Bewältigung der Probleme, die «sich» ihm stellen, die er sich stellt. Das führt – künstlerisch – zu einer Akzeleration der Stilentwicklungen, wie sie in der Malerei besonders deutlich wird. Wirtschaftlich treibt der Wegfall der traditionellen Träger und Auftraggeber der Kunst den einzelnen Künstler in eine oft tragische Situation. Zur psychischen Belastung, von der Zeitgenossenschaft in seinem gestalterischen Ringen «nicht verstanden» zu werden, kommt die materielle Schwierigkeit, für das nur aus innerem Zwang, aber für keinen Bedarf Geschaffene Abnehmer zu finden. Dass Van Gogh zu seinen Lebzeiten kaum ein Bild verkauft hat, ist nur ein Extremfall dieser «Künstlerschicksale».

Was im Laufe des 18. Jahrhunderts, vor allem in Frankreich mit den

«Salons», angefangen hatte, wird nun immer mehr und überall zu einer Notwendigkeit: der Künstler muss mit seinen Werken auf den Markt, auf die öffentliche Ausstellung gehen. Das 19. Jahrhundert ist das Zeitalter der Entwicklung des «öffentlichen» Ausstellungswesens – und zugleich der Etablierung des privaten Kunsthandels als Umschlagplatz für die Überproduktion der Ware Kunst. Die Institution der kollektiven Ausstellungen mit ihrem gelegentlich prononcierten Wettbewerbscharakter liess auch den organisatorischen Zusammenschluss der Künstler notwendig werden. Überall bildeten sich Künstler-Vereinigungen, wobei das alte zünftische Muster der Malergilden ebenso beispielgebend sein konnte wie vielerlei Formen berufsständischer Zusammenschlüsse von Arbeitgebern und Arbeitnehmern im selben 19. Jahrhundert.

Durch die Institution der öffentlichen Kunstausstellung und – in begrenzterem Mass – durch das Angebot des privaten Kunsthandels wurde die demokratische Gesellschaft mit der Existenz einer autonomen zeitgenössischen Kunstproduktion konfrontiert. Es konnte sich ein «Kunstgespräch» entwickeln, in der Presse eine «Kunstkritik» etablieren. Mindestens in städtischen Verhältnissen bildete sich allmählich die Vorstellung einer «gesellschaftlichen Funktion» der Kunst heraus. Wie weit aber die Bedeutung von Kunst im Gesellschaftsganzen reicht, war eine Frage des Bildungsstandes des Einzelnen; «Kunstförderung» blieb mehr oder weniger private Liebhaberei, konditioniert vom individuell abgestuften Verständnis für die gestalterischen Anliegen der zeitgenössischen Kunst und von der Bereitschaft (wie den materiellen Möglichkeiten), als Käufer von Kunst zu privatem Gebrauch am Kunstleben tätigen Anteil zu nehmen. Dabei konnte solches privates Mäzenatentum mit sporadischen Schenkungen, Stiftungen oder Vermächtnissen wenigstens partiell Aufgaben einer «öffentlichen Kunstpflege» übernehmen.

II

Für demokratische Staatswesen wie den schweizerischen Bundesstaat von 1848 war die Einsicht, dass Kunst notwendigerweise zum Leben der Gesellschaft, der demokratischen Gemeinschaft gehört, zunächst keineswegs zwingend. Schon gar nicht die Einsicht, dass in der Kunst wie in anderen kulturellen Aktivitäten ein Zeitalter, eine Gesellschaft sich auf die reinste, sublimste Art darstellt. Kunst hatte für den Staat nur dort Interesse und ihre «Aufgabe», wo es darum ging, vaterländisches Gedankengut in symbolischer oder allegorischer Form sichtbar zum Ausdruck zu bringen. Das aber war kaum mehr als ein spärlicher Abglanz einstiger fürstlicher Macht-

repräsentation durch das Mittel der Kunst. Es bedurfte in der Schweiz des intensiven und wiederholten Anstosses von seiten der Künstler, um überhaupt ein Verständnis dafür zu wecken, dass die Pflege und Förderung der Kunst (der lebenden Kunst und nicht nur der historischen Kunstdenkmäler und vaterländischen Altertümer) in einem demokratischen Staatswesen auch eine Aufgabe der «öffentlichen Hand» ist. Bei der föderalistischen Struktur der Schweiz waren – und sind vielfach bis heute – die Verhältnisse im Gegensatz zu zentralistisch organisierten Staaten mit ihren Metropolen insofern schwierig, als sich die Kantone die Selbständigkeit und Hoheit in allen Fragen der Kultur und des Erziehungswesens vorbehalten hatten. Der alte Satz: «Dem Bund die Kanonen, den Kantonen die Kultur» spiegelt pointiert die Auffassung, wie sie der Bundesverfassung zugrunde liegt.

Es war die temperamentvolle persönliche Initiative des Malers Frank Buchser, die schliesslich zum «Bundesbeschluss betreffend die Förderung und Hebung der schweizerischen Kunst» vom 22. Dezember 1887 geführt hat. Bis dahin waren fast alle Massnahmen zur Förderung der Kunst der privaten Initiative kunstliebender Bürger entsprungen. Sie hatten sichtbare Gestalt in Form von Stiftungen und Gründungen lokaler Kunstvereine, im Idealfall mit eigenen Ausstellungs- und Sammlungsräumen, gefunden. Mit dem Bundesbeschluss von 1887 (und seinen stets wieder notwendig gewordenen Ergänzungen und Ausweitungen) erhielt der Bundesrat erstmals die Möglichkeit, ja den Auftrag, nicht nur mit sporadischen Subventionen private Initiativen (vor allem des Schweiz. Kunstvereins) zu unterstützen, sondern sich selbst aktiv und wirkungsvoll an Bestrebungen der Kunstförderung zu beteiligen. In diesem Begriff der «Beteiligung» schwingt das sorgsame Bemühen mit, die Autonomie der Gemeinden und die Hoheit der Kantone auf kulturellem Gebiet zu respektieren und nur da handelnd einzugreifen, wo es um Aufgaben geht, die ihrer Natur nach gesamtschweizerischen Charakter haben. Dabei ist es im Prinzip bis heute geblieben. In welcher Form sich die «Kunstpflege des Bundes seit 1887» entwickelt hat, findet sich vorzüglich dargestellt in einem Rapport, den Paul Hilber für den Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Luzern 1943 zusammengestellt hat. Es wäre höchst wünschenswert, dass die seitherigen, von Jahr zu Jahr nicht nur finanziell gewachsenen Leistungen der eidgenössischen Kunstpflege in der gleichen systematischen Weise publiziert würden.

III

Öffentliche Kunstpflege setzt sich in der Schweiz aus Aktivitäten des Bundes, der Kantone und der Gemeinden zusammen. Die einzelnen Kantone sind

zu sehr verschiedenen Zeitpunkten und in höchst unterschiedlichem Umfang zur Einsicht in ihre kulturellen Verpflichtungen gekommen. Dadurch bestand von Anfang an gerade in Fragen der Kunstpflege ein gewisses Gefälle von Kanton zu Kanton, das heute noch keineswegs aufgeschüttet ist und durch unterschiedliche geschichtliche Gegebenheiten, Grösse, Bevölkerungsstruktur, wirtschaftliche Verhältnisse, Finanzkraft und andere Faktoren bestimmt ist. Ähnliches gilt für die Gemeinden, die – wenigstens bis vor kurzem – nur soweit eine namhafte Kunstpflege betreiben konnten, als sie eigentliche Stadtgemeinden waren und sozusagen «historische Verpflichtungen» als mehr oder weniger bedeutende Zentren eines kulturellen Lebens hatten. Gerade auf kommunaler Ebene liegt, in kleineren Kantonshauptstädten, anderen älteren Stadtorganismen oder erst in jüngster Zeit zu Stadtrang aufgestiegenen Orten, die Betreuung kultureller Aktivitäten noch vorwiegend oder ausschliesslich in den Händen Einzelner oder kultureller Vereinigungen. In vielen kleineren, zum Teil sogar dörflichen Ortschaften sind auch, aus der Initiative kunstfreudiger Kreise, kleine Kunstgalerien entstanden, die zu örtlichen, gelegentlich sogar weit ausstrahlenden Kunstzentren wurden und weniger einem Gewinnstreben als ideellen Beweggründen entspringen. Es wäre das Unklügste, aus übertriebenem «behördlichem Ehrgeiz» in Sachen Kunstpflege solche privaten Initiativen zu konkurrenzieren und dadurch zu lähmen. Aber wenigstens mehr Anerkennung und tatkräftige Unterstützung «von oben» verdienten sie vielerorts.

Heute besitzen die meisten Kantone sogenannte «Kulturförderungsgesetze», die mindestens als Rahmen für die Entfaltung einer gewissen Kunstpflege brauchbar sind. Dasselbe gilt für zahlreiche grössere städtische Gemeinden. Leider fehlt bis heute eine taugliche Übersicht mit genauen statistischen Unterlagen, die es erlauben würde, die Kunstpflege des Bundes mit derjenigen der Kantone und der Gemeinden als ein Ganzes zu sehen. Es ist deshalb nicht möglich, Klarheit darüber zu gewinnen, in welchem Masse gesamthaft die «öffentliche Hand» ihrer Aufgabe nachkommt, die zeitgenössische Kunst zu fördern. Eine in dieser Richtung zielende Umfrage ist nun aber im Tun und soll in absehbarer Zeit zur Verfügung stehen. Dem Wunsch, ein vollständiges Bild der öffentlichen Kunstpflege in der Schweiz zu gewinnen, stellen sich Schwierigkeiten aller Art entgegen. So wickelt sich ein grosser Teil der Kunstförderung, nämlich die Ausstattung öffentlicher Bauten mit Kunst, auf eidgenössischer, kantonaler wie kommunaler Ebene über die jeweiligen Baukredite ab, denn mindestens als Wunsch gilt die Faustregel, dass ein Prozent der Bausumme für «künstlerischen Schmuck» ausgeworfen werden sollte. Zu dieser Kategorie von «Dunkelziffern» kommen ganz andere: etwa die zum Teil beträchtliche kunstfördernde Tätigkeit privatrechtlicher Stiftungen, die teils der Kontrolle und Mitsprache zustän-

diger Behörden unterstehen, teils vollständig von diesen verwaltet werden, aber in den ordentlichen Rechnungen nicht erscheinen.

Es ist, vorläufig, noch mehr zu vermuten als nachzuweisen, dass auf dem Gebiet der Kunstpflege gewaltige Unterschiede von Stadt zu Stadt, von Kanton zu Kanton bestehen. Unterschiede nicht etwa nur im finanziellen Aufwand (bezogen jeweils auf das Volumen der Gemeinde- oder Staatsrechnungen), sondern Unterschiede vor allem im Geist, aus dem heraus Kunstpflege betrieben wird. Als Extreme stehen sich möglichst verschwiegene, ja geradezu «heimliche» Kunstpflege und stolze, selbstbewusste, vielfach auch höchst publizitätsfreudige Kunstpflege gegenüber. Im einen Fall dominiert die Scheu, die Stimmbürger auf Ausgaben für «unnütze» Dinge aufmerksam zu machen, die sie mehrheitlich vielleicht ablehnen würden. Im andern Fall überwiegt die Überzeugung, dass der Stimmbürger der kulturellen Verpflichtung der öffentlichen Hand verständig genug gegenübersteht, um mit Interesse die freimütige Rechenschaftsablage der mit der Kunstpflege betrauten kommunalen oder kantonalen Instanzen zu verfolgen.

Die Unterschiede können aber auch «temperamental» sein, bestimmt vom Charakter der jeweiligen Bevölkerung und damit auch vom unterschiedlichen «Regierungsstil». Allein etwa der Vergleich der öffentlichen Kunstpflege in den – in diesem Sinne doch wohl vergleichbaren – Städten Zürich und Basel zeigt, welche Extreme möglich sind. In Zürich eher eine punktuelle, phantasiereiche und diversifierte Kunstförderung, die der Tatsache Rechnung trägt, dass eine schwer überschaubare, heterogene, vielleicht gar amorphe Bevölkerung immer wieder mit spektakulären Unternehmungen aktiviert werden muss. Im Stadtkanton Basel eine seit Jahrzehnten mit grosser Umsicht und Konsequenz betriebene, ausgewogene Kunstpflege, die bewusst auf Neugier, Interesse am lokalen öffentlichen Leben und auf weitgehendes Kunstverständnis bei der Bevölkerung zählt. Als Institution, die es erlaubt, öffentliche Kunstpflege transparent zu machen und – mutig oder gelassen – der Kritik auszusetzen, ist nach wie vor der «Staatliche Basler Kunstkredit», 1919 (!) ins Leben gerufen, ein exemplarisches Beispiel. Jahr für Jahr wird in Form einer Ausstellung genau Rechenschaft über alle Ankäufe, Aufträge, allgemeinen und eingeladenen Wettbewerbe abgelegt und der oft leidenschaftlichen Kritik ausgesetzt, die von breiten Pressepolemiken bis zu fasnächtlichen Verulkungen reicht.

Solche Divergenzen in der herrschenden Auffassung über Notwendigkeit, Umfang und Methoden der öffentlichen Kunstpflege, die sich mit der föderalistischen Struktur und Vielgestaltigkeit der Schweiz erklären lassen, machen es schwierig, ein einigermassen klares Bild des Verhältnisses von Staat und Kunst in der Schweiz zu gewinnen, Mängel zu erkennen und

etwa Forderungen aufzustellen. Allein etwa auf dem Gebiet der Zuerkennung von Stipendien an jüngere Künstler herrschen die unterschiedlichsten Verhältnisse: vorzüglich ausgebautem Stipendienwesen am einen Ort steht vollständiges Fehlen solcher tatkräftigen Aufmunterung am andern Ort gegenüber; und wo es solche Stipendienordnungen gibt, haben sie im einen Fall rein karitativen, im andern aber rein qualitativen Charakter ...

IV

Öffentliche Kunstpflege, sei es auf dem Niveau des Bundes, der Kantone oder der Gemeinden, hat im Prinzip folgende, meist aus der historischen Entwicklung heraus erwachsene Aufgabenbereiche: Stipendien an jüngere, sei es in Ausbildung begriffene oder bereits selbständig tätige Künstler, Zusicherung von «Werkjahren» an bereits ausgewiesene Künstler, vereinzelt auch «Kunstpreise» als Konsekration eines künstlerischen Lebenswerkes; grossen Umfang haben Ankäufe von Kunstwerken zur öffentlichen Aufstellung oder als künstlerischer Schmuck in Verwaltungsgebäuden, Schulen, Spitälern und anderen Bauten in öffentlichem Besitz angenommen; dazu gehören manchenorts Ankäufe zur, meist leihweisen, Abgabe an örtliche Kunstsammlungen; weiter kommen dazu Direktaufträge für die Ausführung grösserer öffentlicher Kunstwerke, allgemeine oder beschränkte Wettbewerbe für künstlerische Gestaltungen vor allem im Zusammenhang mit Neubauten; verschiedentlich gilt die Durchführung oder Unterstützung örtlicher oder regionaler Ausstellungen als Verpflichtung. An einzelnen Orten stellt die Verwaltung der ansässigen Künstlerschaft zu günstigen Bedingungen und unabhängig von Ausstellungsinstituten wie vom privaten Kunsthandel ständige Ausstellungsgelegenheiten bereit; Zürich ging hier mit der städtischen «Kunstkammer zum Strauhof» beispielgebend voran. Und wiederum in Zürich ging die städtische Kunstpflege neuerdings soweit, für Zürcher Künstler eine Ausleih- und Verkaufsorganisation – «Ars ad interim» – einzurichten, die sich bereits in die Nähe privatwirtschaftlicher kommerzieller Kunstvermittlung begibt. Eine andere, heute besonders dringende Aufgabe gerade lokaler Kunstförderung ist erst an wenigen Orten, und auch da noch keineswegs in genügendem Umfang, wahrgenommen: die Beschaffung geeigneter und vor allem für den jüngeren Künstler finanziell tragbarer Ateliers und Atelierwohnungen.

Die Kunstpflege des Bundes konzentriert sich nach der geltenden, nur in den finanziellen Leistungen den heutigen Verhältnissen besser angepassten Verordnung von 1924 auf die – beim heutigen Ausstellungsboom unaktuelle – Veranstaltung nationaler Ausstellungen und die – wichtige –

Beteiligung der Schweiz an auswärtigen Kunstausstellungen; auf den Ankauf oder die Bestellung von Werken schweizerischer Künstler; auf die seit langem eingestellte, vielleicht aber wieder aktueller werdende Errichtung öffentlicher monumentaler Kunstwerke; weiter auf die Gewährung von Stipendien oder Preisen an – wie es heisst – «tüchtige Künstler»; schliesslich auf die Unterstützung anderer «im allgemeinen Interesse des Landes liegender Bestrebungen zur Förderung und Hebung der bildenden Künste». Gerade dieser letzte Paragraph gibt dem mit der Kunstpflege des Bundes betrauten Eidg. Departement des Innern die Möglichkeit und die Freiheit, auch bei unerwartet sich stellenden, neuartigen Aufgaben wirkungsvoll zu handeln.

Im Vordergrund – und auch im Rampenlicht – dieser Kunstpflege des Bundes, die von einem Fachgremium mit beratender Funktion, der Eidg. Kunstkommission, begutachtet wird, stehen einmal die alljährlich auf Grund einer Ausschreibung verliehenen Eidg. Kunststipendien an Künstler unter 40 Jahren. Von derzeit rund 300 Einsendern erhalten jeweils rund 30 ein Stipendium in Höhe von maximal Fr. 5000. Während in den Augen der Beteiligten und einer weiteren Öffentlichkeit diese Stipendien den Charakter einer Auszeichnung, ja gar eines Preises haben, will sie der Gesetzgeber ausdrücklich als eine Beihilfe für die berufliche Weiterbildung verstanden wissen. Als zweites steht im Vordergrund die Beteiligung der Schweiz an offiziellen internationalen Kunstausstellungen. Neben die einst dominierende Biennale von Venedig sind in jüngerer Zeit zahlreiche ähnliche Unternehmungen auf allen Kontinenten getreten: São Paulo, Paris, Tokio usw. Hier stellt sich jeweils nicht nur die Frage, wo eine Beteiligung sinnvoll ist, sondern die viel schwierigere, welche Gesichtspunkte eine solche Beteiligung bestimmen sollen. «Schweizerische Gesichtspunkte» sind hier an den Strömungen auf der internationalen Kunstszene zu messen, und es stellen sich Probleme, die in den Rahmen einer eigentlichen «Kunstpolitik» gehören.

Nicht Aufgabe der eidgenössischen Kunstpflege ist die Durchführung schweizerischer Kunstausstellungen im Ausland. Hier findet eine Abgrenzung gegen die Tätigkeit der Stiftung Pro Helvetia statt, deren eine Aufgabe – wie an anderer Stelle ausgeführt wird – die Werbung für schweizerisches Gedanken- und Kulturgut im Ausland bildet. Einen wichtigen, wenn auch weniger in Erscheinung tretenden Bestandteil der Kunstpflege des Bundes bilden die Ankäufe zum Schmuck bundeseigener Bauten, insbesondere auch der Domizile unserer diplomatischen Vertretungen. Diese Ankäufe bewegen sich von bescheidenen graphischen Blättern zum Wandschmuck von Büros bis zu Aufträgen oder Wettbewerben für grössere baukünstlerische Arbeiten. Gerade das letzte bietet dem Bund die Möglichkeit, nicht nur materiell Künstler aus allen Landesteilen zu fördern, sondern stimu-

lierend auf die Kunstpflege in Kantonen und Gemeinden zu wirken, sind doch Bauten des Bundes über das ganze Land verteilt.

Soweit dieses summarische Panorama der öffentlichen Kunstpflege auf den verschiedenen Ebenen. Es liesse sich mit mancherlei «Erfolgsmeldungen» garnieren, die Fehlschläge, Mängel und Lücken mindestens einigermassen wettmachen.

V

Nun steht öffentliche Kunstpflege in weitestem Sinne aber vor Problemen, die sich einerseits aus dem eigenartigen Verhältnis von «Staat und Kunst», anderseits aus der Entwicklung der Kunst selbst und ihrer Rezeption in der Öffentlichkeit ergeben. Zum ersten Punkt darf hier auf den Vortrag «Der moderne Staat und die Kunst» verwiesen werden, den Prof. Karl Schmid im Sommer 1968 auf einer Tagung über «Gegenwartskunst und Staat» in Wengen gehalten hat (veröffentlicht in: Karl Schmid, Schwierigkeiten mit der Kunst, Schriften zur Zeit, 30, Artemis, Zürich). Diese Ausführungen gelten, in durchaus persönlicher Prägung, dem «äusserlich durchaus geordneten, gleichzeitig aber unklaren, unartikulierten Verhältnis zwischen Staat und jetzt entstehender Kunst». Karl Schmid legt, unter Berufung auf die entsprechenden Bemerkungen in Jacob Burckhardts «Weltgeschichtlichen Betrachtungen» dar, warum dem Staat die Kunst Schwierigkeiten bereitet, warum gerade in unserem Staat, der sozial, gerecht, für die Wohlfahrt besorgt ist, die Kunst ein unbequemes, schwer verdauliches Ding ist. Es fehlen diesem Staat, der ein Rechtsstaat, ein Sozialstaat, ein Wohlfahrtsstaat ist und sein will, zwei wesentliche Triebfedern für die Förderung (und damit Blüte) der Kunst: einerseits will er nicht Macht demonstrieren, wie die Kunstpatrone von einst, anderseits ist er so ordentlich, nüchtern und zielstrebig zweckhaft, dass er auch für die Freude, diese nutzlose und unseriöse Regung, wenig Platz hat. Deshalb, so meint Karl Schmid, diese Lustlosigkeit, wenn der Staat vor der Aufgabe steht, sich mit Kunst zu befassen, deshalb auch die stark karitative Komponente in der Kunstförderung durch die öffentliche Hand, dieser Mangel an grosszügiger Gebärde. Einen viel geeigneteren Träger der Kunst sieht Karl Schmid in der Gesellschaft. «Nur zwischen ihr und den Künsten kann es ein fruchtbares, lebendig-bewegliches Verhältnis geben.» Und darum die Forderung: «Die Gesellschaft sollte den Staat zwingen, dass er über die ihm aufgegebene Unterstützung der Kunstinstitute hinaus ganz vor allem die Förderung der Künstler durch die Gesellschaft fördert.»

Nun sieht Karl Schmid die Praxis der Kunstförderung durch die öffent-

liche Hand doch wohl zu einseitig. Gewiss spielt das karitative Element auf allen Ebenen eine beträchtliche Rolle (und es ist in unserem Wohlfahrtsstaat wohl auch am leichtesten, unter solchem Titel Mittel für die Kunstförderung zu erhalten). Anderseits gewähren gerade die doch nicht allzu starren Spielregeln unseres demokratischen Systems ein relativ bewegliches Eingehen auf Initiativen, Anregungen und Unternehmungen von Einzelnen oder Gruppen, die nicht bloss ergebene Diener dieses Staates, sondern auch selbständig urteilende und zum Handeln bereite Repräsentanten einer Gesellschaft sind. Und wenn heute viele, selbst ungewöhnliche, der lebenden Kunst dienliche Anregungen auf guten Boden fallen, in Räten, bei Behörden, bei den Funktionären dieses Staates, so nicht bloss, weil dort ein schlechtes Gewissen in Sachen Kultur das instinktive Nein auf der Zunge zu einem mehr oder weniger herzhaften Ja werden lässt.

Die Schwierigkeiten liegen, meine ich, nicht vor allem darin, dass der Staat als «Pflicht-Mäzen» etwas – nämlich zeitgenössische Kunst – fördern muss, was seinem Wesen nach gegen das gerichtet ist, was er verkörpert. Die Schwierigkeiten liegen viel eher darin, dass zwischen der Gesamtheit unseres Volkes, unserer demokratischen Gesellschaft und der nach vorwärts strebenden Kunst eine Kluft besteht. Sie lässt sich, wie eingangs angedeutet, historisch begründen. Sie lässt sich aber auch damit erklären, dass der Kunst stets ein elitäres Element innewohnt, das sie wenig geeignet macht, Allgemeingut oder «Volks-Kunst» zu werden. Schliesslich besteht diese Kluft nicht zuletzt deshalb, weil die Kunst – heute mehr denn je – eine Verunsicherung anstrebt und charakteristischen Wesenszügen eines Volkes, das auf möglichst weitgehende Sicherung und Ordnung bedacht ist, zuwiderläuft. Hier, in diesem unbequem Fordernden der Kunst, liegen die Probleme und Schwierigkeiten der öffentlichen Kunstpflege. Die lebende Kunst lässt sich nur schwer im Sinne eines «allgemeinen Interesses» und Nutzens, also eines Konsensus, öffentlich fördern.

VI

Nur mühsam, vielerlei Anfeindungen und auch Rückschlägen ausgesetzt, sucht öffentliche Kunstpflege zwischen Skylla und Charybdis sozusagen ihren Weg. Es versteht sich, dass in einer Zeit, da alle Institutionen in Frage gestellt werden, auch die zum Teil noch starren Formen der öffentlichen Kunstpflege unter Beschuss geraten. Solche Kritik an lokalen, kantonalen oder eidgenössischen Bemühungen zur Förderung der zeitgenössischen Kunst ist jedoch keineswegs einstimmig, vielmehr in entscheidenden Punkten gegensätzlich.

Während etwa fortschrittliche junge Künstler, engagierte Sammler und ernstzunehmende Kunstkritiker den bestehenden Institutionen eine rückschrittliche, zumindest laue, kompromisslerische Haltung vorwerfen, kreiden die Ewig-Gestrigen, die allen aktuellen Tendenzen der Kunst aggressiv feindlich gegenüberstehen, den zuständigen Gremien, soweit diese sich aufgeschlossen zeigen, verantwortungslose Verschleuderung öffentlicher Mittel für Fragwürdiges, Unverständliches, Absurdes an. Das geht bis zu Drohungen: etwa der, bei nächster Gelegenheit die entsprechenden Kredite zu kürzen oder zu streichen.

Zwischen den Forderungen der Progressiven und denen der Regressiven oder Retrospektiven ohne das Gesicht zu verlieren sich mit Anstand zu behaupten, ist oft nicht einfach. Dies aus folgendem Grund: So richtig und notwendig es zweifellos ist, mit allen Kräften das zu fördern, was noch nicht gesichert, noch nicht anerkannt ist, was erst im Werden ist und darum der besonderen Förderung bedarf (nicht nur der materiellen), so sehr erhebt sich die Gewissensfrage: Darf man in einer Demokratie die verfügbaren (bis heute noch zu geringen) Mittel für etwas aufwenden, das eine überwältigende Mehrheit ablehnt? Die leidige Tatsache, dass in wissenschaftlichen oder technischen Fachfragen die Allgemeinheit den Experten vertraut, bei Fragen der Kunstpflege hingegen jedermann glaubt mitreden zu dürfen, hilft keiner Kommission weiter.

Soll man darum in Fragen der Kunst die Demokratie abschaffen? Oder soll öffentliche Kunstpflege nach dem Mund der rückschrittlichen Mehrheit sprechen, einen «Durchschnittsgeschmack» zur Richtschnur nehmen und die Förderung des Ungewohnten, vielleicht schockierend Neuen einem auszubauenden wagemutigen privaten Mäzenatentum überlassen?

Das wäre wohl kaum eine befriedigende Lösung und vor allem nicht eine Lösung im Sinne unserer Demokratie, die mit Recht und aus Überzeugung die Förderung der Kunst als eine Aufgabe der öffentlichen Hand sieht. Es bleibt dabei: öffentliche Kunstpflege muss – aller Kritik von hinten zum Trotz – zukunftsoffen sein, müsste es vielleicht noch mehr als bisher sein. Aber die amtlich eingesetzten Kunstpfleger sollten wohl auch vermehrt darauf dringen, dass ein elementares Verständnis für Dinge der Kunst in weiten Kreisen gefördert würde. Beispielsweise durch die Eingliederung der Kunstbetrachtung, des Musischen überhaupt, schon in die Programme der Volksschule.

Kunstförderung also durch eine allgemeine Kunsterziehung auf breiter Basis und auf weite Sicht. Und dazu würde durchaus auch gehören, die erfreulichen wie die fragwürdigen Leistungen öffentlicher Kunstpflege offener, freimütiger vorzulegen, transparenter zu machen, in die Diskussion zu bringen. Und weiter würde dazu gehören, öffentliche Kunstpflege in

vermehrtem Masse auch mit privater Kunstpflege, vor allem mit einer noch sehr zu stimulierenden Kunstpflege durch Industrie und Wirtschaft zu koordinieren. Wichtigste Voraussetzung dazu wären allerdings entsprechende Steuerprivilegien. Solche prospektive Kunstpflege könnte dazu führen, die nicht zu leugnenden Mängel zu beheben und die Interrelationen zwischen Kunst, Gesellschaft und Staat zu vertiefen. Die Kunst selbst, die ihr Piedestal längst verlassen hat, nach Integration im Leben ruft und in wachsendem Mass an Prozessen, am geistigen Mittun der «Kunstempfänger» interessiert ist, bietet Ansätze genug, dem Künstler neue Aufgaben im sozialen Raum zu übertragen und die «Pflege» durch Impulse zu ersetzen.