

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 74 (1994)
Heft: 5

Rubrik: Dossier : 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: 15.01.2026

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



KULTURFÖRDERUNG

Freiräume schaffen

DAVID STREIFF, geboren 1945, studierte an den Universitäten Zürich und Wien Kunstgeschichte. Er schloss seine Studien mit einer Dissertation an der Universität Wien ab. 1973-1977 erster vollamtlicher Leiter des Schweizerischen Filmzentrums in Zürich. Direktor des Filmfestivals in Locarno, anschliessend Geschäftsführer bei der «Schweizerischen Stiftung für Photographie» mit Sitz im Kunsthause Zürich. Im Oktober 1993 erfolgte die Wahl von David Streiff zum Direktor des Bundesamtes für Kultur.

Am 12. Juni wird über die Einführung eines Kulturförderungsartikels in die Bundesverfassung abgestimmt. Gegner eines Engagements der öffentlichen Hand wollen das marktorientierte Gesetz von Angebot und Nachfrage auch im Bereich der Kultur gelten lassen. Opfer wären die experimentelle und die etablierte Kunst gleichermaßen, befürchtet der neue Direktor des Bundesamtes für Kultur, David Streiff. Mit ihm sprach Michael Wirth.

Herr Dr. Streiff, warum bedarf es staatlicher Kulturförderung? Ist nicht denen Recht zu geben, die auch die Kultur unter das Gesetz von Angebot und Nachfrage stellen wollen und die klagen, dass ja nur gefördert werde, was nicht den Geschmack des Publikums trifft?

David Streiff: Setzte man die Kultur den Gesetzen des freien Marktes aus, würde das zu einer Verflachung des kulturellen Angebotes führen. Vorhandenes oder nicht vorhandenes Geld bzw. die Eignung zur Massenproduktion würden darüber bestimmen, welches kulturelle Schaffen überlebensfähig ist oder nicht. Ein Land, das seinen Anspruch auf Kultur glaubwürdig vertreten will, muss jedoch für die Verwirklichung dieses Anspruchs auch «Freiräume» schaffen können. Das ist unter anderem die Aufgabe der öffentlichen Hand. Unter «Freiräumen» verstehe ich die Ermöglichung von künstlerischen Werkstätten und Laboratorien, d. h. von Experimenten, die für die Zukunft der Kunst genauso wichtig sind wie die Forschung für die Eröffnung zukünftiger Chancen der Industrie. Neben diesem Bereich einer experimentellen Kultur steht natürlich der Bereich der etablierten Kultur, die sich finanziell auch nicht selbst tragen könnte – selbst beim freien, «marktorientierten» Spiel der Kosten – weil sie zu teuer ist. Stichwort: Opernhaus

mit seinen hohen Grundkosten. Die beiden genannten Felder bilden Anfang und Ende des förderungswürdigen Spektrums, das beim freien Spiel des Marktes nicht überlebensfähig wäre. Dazwischen liegen Bereiche, die bisher überlebensfähig waren und ja auch keine öffentliche Förderung erhielten, wie etwa die Filmverleihstruktur, in der jetzt allerdings Konzentrationstendenzen festzustellen sind, die eine öffentliche Förderung der kleinen Verleiher notwendig machen würden, wenn man eine Verleihvielfalt bewahren möchte. Im freien Theaterschaffen kann die wünschenswerte Vielfalt auch nur durch Förderungen der öffentlichen Hand gesichert werden.

Nun ist ja gerade die experimentelle Kunst Zielscheibe der konservativen Kritik an öffentlicher Förderung.

Streiff: Ja, es wird immer wieder Leute geben, die junge Künstler als Schmarotzer ansehen, die morgens lange schlafen und dann auf Kosten der Steuerzahler etwas fabrizieren, was dem Volksgeschmack nicht entspricht. Doch hat sich in der Vergangenheit gezeigt, dass eine Ästhetik, die der Volksgeschmack abgelehnt hat, später allgemein akzeptiert und als eine Bereicherung kulturellen Erlebens erfahren wurde. Die Verspätung, mit der dies freilich geschieht, muss finanziell aufgefangen werden. Hier muss die Unterstützung der öffentlichen Hand verstärkt werden.

fentlichen Hand einsetzen, denn Mäzene werden immer seltener. Das Sponsoring kann hier noch nicht in die Bresche springen, da es erfahrungsgemäss auf Etablieretes baut, auch wenn sich manche Sponsoren in letzter Zeit auch schon an Progressiveres herangewagt haben. Doch daraus ist noch nicht abzuleiten, dass das moderne Sponsoring über längere Zeit jene Freiräume offenhalten kann und will. Die öffentliche Hand in der Schweiz wird erfreulicherweise bei dieser Aufgabe von diversen Kulturstiftungen ergänzt.

Eine Studie, die im Rahmen des Nationalen Forschungsprogramms 21 «Kulturelle Vielfalt. Nationale Identität» des Schweizerischen Nationalfonds durchgeführt und unter dem Titel «Die Kulturlawine»¹ veröffentlicht wurde, kommt zu dem Ergebnis, dass in den letzten Jahrzehnten das kulturelle Angebot im Tal und auf dem Berg zunehmend dasselbe geworden ist. Diese Situation bedrohe typisch ländliche Theater- und Musikformen, sofern sich nicht gerade das Fernsehen dafür interessiert, in ihrem Bestand. Kann dieser Entwicklung durch die Einführung des Kulturförderungsartikels in der Bundesverfassung entgegengewirkt werden?

Streiff: Mit geeigneten Massnahmen bäuerliche Kulturformen zu stützen, die unter dem Druck städtisch beherrschter Kulturleitbilder stehen, ist sicher eine Aufgabe der öffentlichen Hand. Der am 12. Juni zur Volksabstimmung kommende Kulturförderungsartikel ist, nicht zuletzt aufgrund der Erfahrungen der Kulturinitiative von 1986, bewusst als ein «Kann-Artikel» formuliert. Dies bedeutet, dass der Bund grundsätzlich die Möglichkeit hat, solche Massnahmen zu entwickeln. Bei dem von Ihnen genannten Beispiel der Förderung ländlicher Kultur sind wir uns des Drucks bewusst, der auf der öffentlichen Hand lastet. Es ist eines der Gebiete, auf denen sie handeln muss, sonst ist es eines Tages zu spät. Wie dieses Handeln allerdings konkret aussehen wird, bedarf noch umfassender Abklärungen und Diskussionen.

Gehört die ländliche Bevölkerung also zu den «wenig begünstigten Landesteilen und Bevölkerungsgruppen», von denen im Kulturförderungsartikel die Rede ist?

Streiff: Ja, zweifellos. Von kulturellen Aktivitäten wenig begünstigt ist die länd-

Der Kulturförderungsartikel im Wortlaut

Art. 27^{septies}

¹ Bund und Kantone fördern im Rahmen ihrer Zuständigkeiten das kulturelle Leben in seiner Vielfalt sowie das Verständnis der Bevölkerung für kulturelle Werte. Der Grundsatz der Subsidiarität bleibt dabei gewahrt.

² Der Bund kann Kantone, Gemeinden und Private in ihren Bemühungen um die Pflege des kulturellen Erbes, die Förderung kulturellen Schaffens und die Kulturvermittlung unterstützen. Er berücksichtigt dabei besonders die Anliegen wenig begünstigter Landesteile und Bevölkerungsgruppen.

³ Der Bund kann die kantonalen, kommunalen und privaten Bemühungen durch eigene Vorkehren ergänzen, namentlich

a. zur Wahrnehmung kultureller Aufgaben von gesamtschweizerischer Bedeutung

b. zur Pflege des kulturellen Austausches im Inland und mit dem Ausland.

liche Bevölkerung unter anderem aufgrund ihrer verkehrstechnisch ungünstigen Lage oder weil sie in Kantonen lebt, die sehr wenig für die Kultur tun. Hier soll der Bund ausgleichend mithelfen, nach dem subsidiären Prinzip...

...nach dem er ja bisher auch ohne Kulturförderungsartikel bereits mitgeholfen hat. Worin liegen die Stärken und Schwächen dieses Subsidiaritätsprinzips?

Streiff: Die Stärken liegen darin, dass dieses Prinzip die kommunalen, regionalen und kantonalen Anstrengungen nicht konkurrenziert und damit klar die föderative Aufgabenteilung respektiert. Der Bund wird sich auch nach einem Ja im Juni im Hintergrund halten und sich in solchen Fällen mit Kantonen und Städten absprechen. Dies geschieht natürlich unter Hinweis auf die jeweilige Bedeutung der zu fördernden Veranstaltung oder Aktivität für den Staat. In Krisenzeiten werden solche Gesuche häufiger. Dass der Bund weiterhin im Hintergrund bleiben wird, muss vor allem immer wieder denjenigen gesagt werden, die argumentieren, dass ein in der Verfassung verankerter Kulturförderungsartikel dem staatlichen Dirigismus Tür und Tor öffne. Hinzu kommt auch, dass der Bund zurzeit für seine Förderungsmassnahmen weniger Geld zur Verfügung hat als zum Beispiel die Stadt Zürich zur Finanzierung ihres Kulturangebotes. Tatsächlich fördert der Bund auch jetzt schon nach dem Sub-

1 Meier-Dallach et al.,
Die Kulturlawine.
Daten, Bilder, Deutun-
gen. Verlag Ruegger,
Chur 1991.

**Der Kultur-
förderungsartikel
ist natürlich
keine Wunder-
waffe.**

sidiaritätsprinzip. Deshalb muss ich darauf hinweisen, dass ein Ja zum Kulturförderungsartikel die Hilfeleistungen des Bundes nicht oder zumindest kurzfristig nicht zahlreicher machen würde; eher die Beibehaltung des Status quo wäre der Fall. Ein Nein dagegen würde sie verringern. Als relative Schwäche des Subsidiaritätsprinzips empfinde ich, dass es in der Schweiz schwierig ist, grosse Sachen, wie etwa in Frankreich, mit einem Federstrich in Bewegung zu setzen. Ich denke da an die neue, in Paris im Bau befindliche Bibliothèque nationale, die enormen Investitionen in den Louvre-Ausbau usw. Es ist klar, dass wir nicht über die gleichen Mittel verfügen wie der französische Staat. In der Schweiz ist das Bundesengagement historisch gewachsen. Dazu gehört die Realisierung grosser eigener Projekte wie das Landesmuseum oder die Landesbibliothek, die sehr kostenaufwendig sind. Von «Schwäche» des Subsidiaritätsprinzips zu sprechen ist deshalb wohl nicht das richtige Wort; denn dieses Prinzip widerspiegelt, wie bereits erwähnt, auch unser politisches System, das eben kein zentralistisches ist.

1986 war der Bundesrat gegen die Kulturinitiative aus budgetären Erwägungen: Er lehnte das sogenannte Kulturprozent der Initianten ab.

Streiff: Dem Bundesrat war die Initiative 1986 zu zentralistisch, zu starr in der Finanzierung, und sie nahm nicht zuletzt auch zu wenig Rücksicht auf die Kantone. Der Bundesrat war nicht bereit, sich in seinen finanziellen Leistungen oder inhaltlich – in der Frage, was gefördert werden sollte – festlegen zu lassen.

Man vermisst in der Schweiz Untersuchungen über den Zusammenhang – oder das beziehungslose Nebeneinander – zwischen der Basis und der Spalte kultureller Aktivitäten, über das Spannungsfeld zwischen demokratischer Quantität und individueller Qualität, von der Hugo Loetscher einmal gesprochen hat. Ist das kulturelle Feld, auf dem der Bund Verantwortung übernehmen will, nicht zurzeit noch etwas neblig?

Streiff: Der Bund unterstützt die Kulturarbeit bereits heute auf mehreren Ebenen. Über die Dachverbände anerkennt er zum Beispiel die Bedeutung der Jodel- und Trachtenvereine, auf der anderen

Seite fördert der Bund Künstlerinnen und Künstler mit Stipendien und Werkjahren. Aussenstehenden fällt immer die grosse Pyramide mit ihren diversen Förderungsniveaus auf, und es fällt schwer, sich da zurechtzufinden. Für den Bund sind allerdings die Richtlinien klar. Wir helfen da, wo andere öffentliche Körperschaften nicht mehr in der Lage sind zu stützen und wo das nationale Interesse besonders hoch einzuschätzen ist. – Die Frage, ob nur in der Breite gefördert werden soll oder nur in der Spalte, ist meines Erachtens falsch gestellt. Die Breitenförderung ist der Humusboden, der die Spalte hervorbringt. Das Fördern in der Breite wird häufig als Förderung nach dem Giesskannenprinzip stark kritisiert. Ich sehe dazu, selbst wenn man nur beschränkte Mittel hat, keine Alternative. Man darf die Wechselwirkung zwischen beiden Niveaus nicht unterschätzen. Wir brauchen Frisch und Dürrenmatt als Etikette, wir brauchen aber auch junge Schriftsteller, die publizieren können.

Der Kulturbegriff hat sich in den letzten Jahrzehnten sehr verändert. Die Unesco-Definition von 1970, nach der Kultur nicht mehr bloss als passiver Genuss, sondern als die Art und Weise, wie das Geistige Politik, Bildungswesen, soziale Zustände, Freizeit durchdringt, angesehen wird, gilt als unumstritten. Angesichts der Demokratisierung des Kulturbegriffs werden die Bereiche, in denen der Bund stützend eingreift, breiter.

Streiff: Wir befinden uns da in der Quadratur des Zirkels, gerade weil nicht mehr Mittel zur Verfügung gestellt werden und die Spaltenförderung ja automatisch teuer ist. In der Unesco-Definition ist die Vernetzung der Kultur mit anderen Bereichen des täglichen Lebens angelegt. Wenn die Folge davon ist, dass etwa das Bundesamt für Kultur stärker einbezogen wird in die Belange der Res publica, dass wir um Rat gefragt werden, dann ist die Erweiterung des Kulturbegriffs für die Kulturschaffenden und für uns auf der administrativen Ebene eine grosse Chance. Eine Chance liegt auch in der Feststellung, dass Kultur nicht mehr nur die abgehobene Freizeitbetätigung des Bildungsbürgertums ist. Allerdings wehre ich mich dagegen, nun dem umgekehrten Extrem zu verfallen und in allem, auch im Fussballmatch oder in gewissen Unterhaltungssen-

**Das Prinzip
der Subsidiarität
widerspiegelt
auch unser
politisches
System, das
kein zentrali-
stisches ist.**

dungen des Fernsehens, Kultur zu sehen. Die Trennlinie muss für diejenigen, die Förderungsaufgaben erfüllen, immer noch scharf gezogen werden.

Es bedarf grosser Institutionen, weil die kleine Kultur nur da gedeihen kann, wo es die grosse gibt. Würden Schliessungen wie die des Schillertheaters in Berlin in der Schweiz auch dann möglich sein, wenn Volk und Stände den Kulturförderungsartikel annehmen?

Streiff: Der Kulturförderungsartikel ist natürlich keine Wunderwaffe, und da mit ihm, wie gesagt, die Mittel nicht erhöht werden, sind Schliessungen von Theatern oder Opernhäusern (die allerdings nicht in der Kompetenz des Bundes liegen) nicht von vornherein auszuschliessen. Aber der Kulturförderungsartikel könnte den Druck, der auf einem Haus lasten kann, doch verringern. Allerdings zeigt ja das positive Beispiel des Theaters an der Gessnerallee in Zürich, dass ein Haus die Unterstützung der Bevölkerung braucht, um weiterbestehen zu können. Immerhin musste das Zürcher Stimmvolk dem Kredit für dieses Haus zustimmen und hat es ja auch getan.

Welche Rolle werden zukünftig die privaten Kulturförderer spielen?

Streiff: Eine zunehmend grössere, wie ich hoffe. Die Erfahrungen, die ich in den letzten Jahren, nicht zuletzt auch in Locarno, mit Sponsoren machen konnte, war durchwegs positiv. Die Gefahr einer Einflussnahme auf Inhalte durch den Sponsor erachte ich als gering, weil in der Schweiz, im Unterschied zu den USA etwa, wo sich die öffentliche Hand vollkommen aus der Kulturfinanzierung zurückgezogen hat, deren Rolle als Partner-Geldgeber in manchen Fällen ausreichen würde, um einer allfälligen Beeinflussung entgegenzutreten. Ein sinnvolles Finanzierungsmodell könnte es sein, den Sponsor immer die zehn oder zwanzig Prozent finanzieren zu lassen, mit denen sich die Veranstaltung zum Beispiel den besseren Regisseur, die bessere Sängerin erlauben kann.

Die Auseinandersetzung um den Posten des Stadtbeobachters in Zug war, bevor ihm das Zuger Stimmvolk im Februar die Legitimation entzog und man Frau Gahse mit sehr hässlichen Mitteln aus der Stadt vertrieb, von der politischen Forderung nach einer privaten Finanzierung geprägt. Handelt es sich dabei um ein schlechtes Vorzeichen für die Abstimmung am 12. Juni?

Streiff: Die Umstände, unter denen Frau Gahse Zug verlassen hat, haben mich sehr betrübt. Sie verletzen die Tradition der Aufnahme ausländischer Künstler und Künstlerinnen in der Schweiz. Da es sich bei Zug um eine Stadt mit gesunden Finanzen handelt, scheint mir die Finanzierungsfrage auch nur eine vorgeschoßene zu sein. Die Signalwirkung der Abstimmung in Zug besteht für mich darin, dass noch grössere Anstrengungen unternommen werden müssen, um für die öffentliche Kulturförderung zu werben.

Werden Deutschschweizer, Westschweizer und Tessiner bei der Abstimmung um den Kulturförderungsartikel an einem Strang ziehen?

Streiff: Ich hoffe ja. Die Westschweizer haben in der Vergangenheit immer grosses Verständnis für öffentliche Kulturausgaben gezeigt. Man ist sich bewusst, wirtschaftlich nicht so stark dazustehen und bereits in der Vergangenheit zu den Begründern von Berner Kulturfördermitteln gehört zu haben. Die einzige kleine Gefahr, die ich bei den Westschweizern sehe, ist, dass sie alles, was nach einem Zentralismus Berns aussieht, ablehnen. Deshalb muss ihnen vor allem klargemacht werden, das mit einem Ja am 12. Juni der Bund in Fragen der Kulturförderung gar nicht allein die Initiative in die Hand nimmt, sondern weiter nach dem Subsidiaritätsprinzip fördert. Ich erwarte in der Westschweiz ein massives Ja im Juni, wie im übrigen aus ähnlichen Gründen auch im Tessin. Was die Deutschschweiz angeht, so gehe ich auch von einem mehrheitlichen Ja zum Kulturförderungsartikel aus, so dass ich hoffe, dass das 6.-Dezember-Syndrom an uns vorbeigeht.

Die West-schweizer haben in der Vergangenheit immer grosses Verständnis für Kulturausgaben gezeigt.

FÖRDERN HEISST NICHT NUR GELD VERTEILEN

Der Kulturförderungsartikel, der dem Bund die Verfassungsgrundlage für Aktivitäten auf dem Gebiet der Kulturförderung gibt, ist überfällig. Die Diskussion darüber dreht sich zu Unrecht vorwiegend um Geld.

Ob der Bund Kulturförderung betreiben soll, kann nicht ohne die Zusatzfrage diskutiert werden, in welcher Weise das zu geschehen hätte. Er tut es zwar schon; im zuständigen Bundesamt für Kultur laufen viele Fäden zusammen. Aus gesetzlichen Gründen kann das BAK jedoch einzig in den Bereichen Film, Heimatschutz und Denkmalpflege sowie auf Gebieten der bildenden Kunst und der ausserschulischen Jugendarbeit tätig werden. Nach Gesamtkonzepten zu handeln, verbietet streng genommen die Rechtslage. Doch hat sich die Eidgenossenschaft 1939 mit der Gründung der Pro Helvetia eine öffentlich-rechtliche Stiftung geschaffen, deren Zweck in der Erhaltung und Wahrung der kulturellen Eigenart des Landes, in der Förderung des kulturellen Schaffens, in der Förderung des Kulturaustausches zwischen den Sprachgebieten der Schweiz und in der Pflege der kulturellen Beziehungen mit dem Ausland besteht. Ihre Praxis ist zu einem sehr grossen Teil durch die Behandlung eingehender Gesuche um Beiträge an Werkvorhaben, um Unterstützung künstlerischer und kultureller Aktivitäten bestimmt. In den Kontakten, Ausstellungen und Veranstaltungen mit Schweizer Künstlern im Ausland kann die Stiftung am ehesten eigene Initiativen ergreifen.

Natürlich braucht nicht nur die Pro Helvetia, um ihre Aufgaben erfüllen zu können, finanzielle Mittel. Das Parlament bewilligt die Beiträge, die ihr zur Verfügung stehen sollen, nicht anders, als es eben die einzelnen Posten des Bundesbudgets genehmigt oder verweigert. In Zeiten der Rezession und der grossen Defizite muss überall gespart werden, also auch bei den Ausgaben für kulturelle Belange. Das ist schmerzlich und stutzt Hoffnungen zurück. Aber zu Klagen über den «Kulturabbau» gibt es keinen Anlass; denn sie gehen von der falschen Voraussetzung aus,

«die» Kultur sei, das, was durch Beiträge geförderte oder unterstützte Gesuchsteller herstellen oder betreiben, und wenn man sie daran hindere, weil das Geld dafür ausbleibt, gebe es weniger Kultur. Schriftstellerverbände, Tonkünstler, Maler und Bildhauer beklagen den Umstand, in Bern keine Lobby zu haben. Sie stellen sich vor, wo immer Hoffnung bestehe, dass ein neuer Kuchen zur Verteilung kommen könnte, müsste man sich rechtzeitig in eine gute Ausgangsposition manövriren. Vielleicht nützt es, in diesem Zusammenhang auf die letztes Jahr erfolgte Neuausgabe des Handbuchs der öffentlichen und privaten Kulturförderung in der Schweiz hinzuweisen, das die Vielfalt und Fülle der Institutionen, die auf diesem Gebiet tätig sind, und überdies auch noch höchst nützliche Tips für Gesuchsteller enthält¹.

Aber ist es nicht beschämend, dass die öffentliche Diskussion um Fragen der Kulturförderung in der Schweiz sich vorwiegend darauf zu beschränken scheint, auf welche Weise denjenigen mehr Geld zugeleitet werden könnte, die sich – das Unwort wird uns noch beschäftigen – «Kulturschaffende» nennen? Beschämend auch, dass der Zweifel, der sich gegen einen so kurzsinnigen Begriff von Kulturförderung richtet, die Aufgaben nicht sieht, die es da ausserdem gibt und die dem Wohl des Landes und seiner Kultur vielleicht besser dienten als Subventionen? Man muss ja nicht bis zu den «Weltgeschichtlichen Betrachtungen» von Jacob Burckhardt zurückblättern, um zu erkennen, worum es auch noch und vermutlich zuallererst geht: um die dritte der grossen Potenzen neben Politik und Religion. An der Kultur haben wir alle teil. Sie ist nicht etwas, das man machen oder nicht machen kann, und sie kommt nicht durch gezielte Massnahmen zustande, so wenig wie die Politik oder die Religion. Jedenfalls ist es eine unzulässige Einengung des Be-

¹ *Handbuch der öffentlichen und privaten Kulturförderung in der Schweiz. Hrsg. von der schweizerischen Arbeitsgemeinschaft kultureller Stiftungen und dem Bundesamt für Kultur. Neuausgabe 1993. Orell Füssli Verlag, Zürich 1993.*

griffs, wenn wir unter Kultur ausschliesslich die Künste verstehen. Man müsste dann mindestens noch ihre Resonanz und Wirkung im Publikum hinzunehmen. Aber auch das wäre immer noch eine unzulässig reduzierte Betrachtungsweise. Denn es geht immer um einen komplexen Zusammenhang, nicht lediglich um Höheres, einem geistigen und künstlerischen Bereich Zugehöriges, sondern – wie *Karl Schmid* es einmal gesagt hat – um bestimmte Sachverhalte, die eine Gesellschaft kennzeichnen. Und falls man sich aus praktischen Gründen auf die Kultur im engeren Sinn konzentrieren will, haben wir gerade in der föderalistisch aufgebauten Schweiz allen Grund, vorerst einmal den Überblick zu suchen, gewissermassen Inventar zu machen und dabei auch Möglichkeiten der Zusammenarbeit, vielleicht auch die Vermeidung bestehender Doppelspurigkeiten, bei der Kulturförderung zu prüfen. Es war sehr verdienstvoll, dass vom Departement des Innern 1969 der Auftrag an eine Expertenkommission erging, ein vollständiges Inventar der kulturellen Ausrüstung unseres Landes zu erstellen und, davon ausgehend, «*eine kritische Würdigung der gegenwärtigen kulturpolitischen Situation*» vorzunehmen. Die Kommission hat ihren Bericht 1975 vorgelegt². Was er an statistischem Material enthält, ist seither vermutlich überholt. Hinsichtlich der kritischen Würdigung krankt er an Widersprüchen und Kompromissen, die in der Kommission Clottu vorprogrammiert waren. Aber im ganzen war das ein imponierender Ansatz. Leider muss man im Imperfekt davon sprechen. Der Bericht ruht in den Archiven des Bundes und blieb bis heute ohne Folgen.

Unsichtbare «kulturelle Vielfalt»

Der Schweizer Pavillon an der Weltausstellung in Sevilla hat bei einigen Besuchern aus der Schweiz Anstoss erregt. Sie fühlten sich durch das Erscheinungsbild und durch die Gestaltung dieser Schau nicht repräsentiert und gaben in Leserbriefen ihrem Unmut darüber Ausdruck. Besonders regten sie sich über die Schrifttafel von *Ben Vautier* auf, auf der zu lesen stand: «*La Suisse n'existe pas.*» Viel lieber hätten sie sich mit dem Üblichen abgefunden, mit Alphornbläsern und Fahnen-

***Worum es
vermutlich
zuallererst geht:
um die dritte der
grossen Potenzen
neben Politik und
Religion.***

2 Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz. Bericht der eidgenössischen Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik. Bern 1975.

3 Handbuch der schweizerischen Volkskultur. Hrsg. von Paul Hugger. 3 Bände, Copyright by Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde; für die deutschsprachige Ausgabe OZV Offizin Verlags-AG, Zürich 1992.

schwingern in urchiger Tracht, mit Exponaten aus der Landwirtschaft, natürlich auch aus der Maschinenindustrie. Dem Fremdenverkehr hätte ein Alpenpanorama gute Dienste geleistet, und das Land wäre auf diese Weise doch der Wahrheit gemäss, wohlverstanden auch in seiner Kultur, vorgestellt gewesen. Aber hätten sie auch behaupten können, damit seien jene bestimmten Sachverhalte erschöpfend erfasst, die unsere schweizerische Gesellschaft heute in kultureller Hinsicht kennzeichnen? Was ihnen (vielleicht noch immer in nostalgischer Erinnerung ans Landidörfli) vorschweben mochte, ist ein stereotypes Klischee. Die Realität zeigt es nicht und kann es so wenig zeigen wie das, was andere im Schweizer Pavillon von Sevilla gestalterisch versucht haben. Die Frage bleibt eben offen. Wie denn haben wir uns die kulturelle Schweiz vorzustellen? Im dreibändigen Handbuch der schweizerischen Volkskultur, das *Paul Hugger* herausgegeben hat, findet sich ganz am Schluss ein Beitrag von *Isac Chiva*, dem Studiendirektor der «Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales» in Paris³. Der Aufsatz beginnt mit der Feststellung, es möge angesichts der geographischen und kulturellen Nähe erstaunen, aber dem Durchschnittsfranzosen sei die Schweiz fast unbekannt. Die überwiegende Mehrheit wisse nichts über ihre Lage in Europa, über ihre Grenzen und ihre Nachbarn, ihre Landessprachen und Religionen, ihre politischen Institutionen, geschweige denn über ihre Kultur. Auch bei beharrlichem Nachfragen stösse man kaum auf mehr als einige Klischees: Neutralität, Uhren, Rotes Kreuz und Bankgeheimnis. Gebildete Franzosen wüssten immerhin vielleicht, dass *Grock*, *Ramuz*, *Frisch* und *Giacometti* Schweizer seien.

Wie aber, so darf gefragt werden, würden wir selbst die Kultur in der Schweiz beschreiben? Boshart ausgedrückt: Wir würden zu einem Klischee Zuflucht nehmen und sagen, ihr Merkmal sei die Vielfalt. Ich kenne jedoch ausser dem Sprachatlas der Schweiz, der diese Vielfalt einsehbar macht, keine vergleichbare Darstellung. Die Vielfalt der Dialekte ist erlebbar, die ganze kulturelle Vielfalt der Schweiz ist es nicht. Ich könnte mir denken, dass es unser kulturelles Leben intensivieren und damit fördern würde, wenn

Vorschläge und Möglichkeiten ausgeschöpft würden, die dazu dienten. Wir haben keine konkrete Vorstellung dieser Vielfalt, und zu befürchten ist, dass sich das auch nach Abschluss des NFP 21, des nationalen Forschungsprogramms «Kulturelle Vielfalt und nationale Identität», nicht gross ändern wird, weil die Ergebnisse der akademischen Diskussion vorbehalten bleiben – wenn sie überhaupt noch diskutiert werden. Gibt es zum Beispiel Anhaltspunkte dafür, dass die kulturelle Vielfalt der Schweiz auch im Zeitalter erhöhter Migration und Mobilität lebenskräftig ist? Im Schweizer Fernsehen zum Beispiel kommt sie nicht eben kräftig zum Zuge. Wie überhaupt wirkt sich die «Televisionskultur» auf sie aus? Der Clottu-Bericht spricht einmal von «kulturell stärkeren» und «schwächeren» Regionen. Aber was genau soll das heißen, wenn man nicht einfach den Umstand meint, dass in der Rechnung von Landkantonen geringere Aufwendungen für «Kulturelles» erscheinen als in derjenigen von Stadtkantonen, die Opernhäuser und andere grosse Kulturinstitute zu subventionieren haben? Wer sich mit dem kulturellen Leben, mit der Teilnahme der Einwohner an Lesungen, Ausstellungen und Konzerten, in Bergkantonen, beispielsweise in Uri oder im Wallis, etwas näher befasst, hätte jedenfalls Hemmungen, von «schwächeren» Regionen zu reden. Wir sind darüber viel zu wenig informiert, und erst recht ist es das Ausland nicht. «La Suisse» – hinsichtlich jener Sachverhalte, die sie kennzeichnen – «n'existe pas», sondern es existiert eine weitgehend unbekannte oder verborgene, vielleicht aber auch nur eingebildete, niemals in ihrem synergetischen Potential wirksam gewordene Vielfalt. Sie sichtbar zu machen, sie ständig aufs neue bewusst zu machen und darzustellen, wäre Kulturförderung nach schweizerischem Mass. Es gibt im Bericht der Kommission Clottu einen Vorschlag, der leider bis heute auch ohne Folgen geblieben ist. Die Kommission schlug ein nationales Forschungs- und Dokumentationszentrum für Kultur vor, das «kein Informationsfriedhof» werden dürfte: eine lebendige Kommunikationsstelle, eine Chance eben, die Vielfalt kennenzulernen. Diese vielleicht wichtigste Anregung der Kommission Clottu hat es nicht verdient, in den Archi-

ven der Bundesverwaltung zu verstauben. Man sollte sie aufgreifen, vielleicht ihres allzu akademischen Charakters ein wenig entkleiden, aber in ihrem Kern realisieren.

«Kultur in der Krise» und andere Unwörter

Die erste Hälfte der Zeile, die über diesem Abschnitt steht, entspricht dem Generalthema einer Ausgabe der *Gazzetta* von «Pro Litteris», in der verschiedene Beiträge über die Konsequenzen rezessionsbedingter Sparübungen im Bundesamt für Kultur, in der Pro Helvetia und selbstverständlich auch in den Kulturbudgets der Kantone und Gemeinden enthalten sind⁴. Hätte die Redaktion ein Fragezeichen hinter ihre Schlagzeile gesetzt, wäre sie gut beraten gewesen. Die Kultur, verstanden als die Summe aller Tätigkeiten, die dem Menschen dazu dienen, eine feindliche Umwelt wohnlich zu machen, besteht unabhängig von den finanziellen Möglichkeiten eines Bundesamtes oder irgend einer Geld verteilenden Stiftung. Was in der Krise ist, sollte man nicht Kultur nennen, eher schon den Umgang mit dem Begriff. Nichts gegen die solidarische Bemühung, gegen den Kampf der vereinigten Schriftsteller, Maler und Musiker zur Wahrung ihrer Interessen! Sie nehmen, wie andere Berufsverbände auch, ihr Recht wahr, um ihre Besitzstände zu kämpfen. Sie haben darin selbstverständlich meine Sympathie und meine Unterstützung. Nur sollte man davon Abstand nehmen, die in kulturellen Berufen Tätigen «Kulturschaffende» zu nennen, aus zwei Gründen. Erstens, weil «die» Kultur viele Generationen, neben der Gegenwart vor allem die Tradition, ihre Macht ebenso wie den Widerstand dagegen umspannt und eine der drei grossen Potenzen ist, die Jacob Burckhardt beschreibt, weshalb es eine gigantische Anmassung ist, wenn jemand von sich behauptet, er «schaffe Kultur»; und zweitens, weil das Unwort «Kulturschaffende» auf dem Mist des Reichspropagandaministers Goebbels gewachsen ist. Es steht mit vollem Recht im «Wörterbuch des Unmenschen»⁵. Erinnern wir uns: Anlässlich der Vorbereitungen zur 700-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft verführte das schwach entwickelte Sprachgewissen derer, die sich als «Kultur-

⁴ Pro Litteris. *Gazzetta*, Nr. 14, 12/93.

**Die Kommission
Clottu schlug ein
nationales
Forschungs- und
Dokumentations-
zentrum für
Kultur vor.**

⁵ Sternberger/Storz/
Suskind, *Aus dem
Wörterbuch des Un-
menschen*. 2. Auflage,
Claassen Verlag,
Hamburg 1957.

schaffende» bezeichnen, zu der unsäglichen Wortschöpfung «Kulturboykott». Man sollte auch das vielleicht nicht so bald vergessen.

Wenn vorhin von der Vielfalt gesprochen wurde, die das Kulturleben der Schweiz kennzeichne, so wollen wir damit nicht etwa sagen, die Schweiz sei «multikulturell». Im Zeitalter der Flüchtlinge, Asylanten und Immigranten aus fremden Kulturen gilt dieser Begriff zwar als schick; aber der Unfug, der damit getrieben wird, verwirrt die Geister und erschwert die Verständigung. Sicher ist das Wort neu, die dritte Auflage des Fremdwörter-Duden von 1974 kennt es noch nicht. Und sinnvollerweise kann es nur die Situation bezeichnen, die durch die zufällige Vermischung von Bevölkerungssplittern einander fremder Kulturen entstanden ist. Vergleichbar ist diese Situation entfernt mit der Lage unserer ursprünglich klar umgrenzten Sprachgebiete, die inzwischen ja auch «polyglott» geworden sind. Aber die Kultur, die das davon nicht betroffene Rechtswesen, die Schule, die politischen Strukturen mit einbegreift, ist streng genommen nicht denkbar als eine «multikulturelle Kultur». Wer so etwas heraufkommen sieht und es fördern möchte, vermagt ob der gebotenen Toleranz gegenüber dem Fremden, der unser Nachbar geworden ist, das gewachsene Umfeld mit den Einsprengseln.

Die Unwörter verwirren Bemühungen zur Verständigung. Um so erfreulicher ist, dass der neue Direktor des BAK, *David Streiff*, in der Gazzetta der «Pro Litteris» keinen Zweifel darüber lässt, wie er in der gegenwärtigen Situation zu operieren gedacht: «Die in der föderalistischen Demokratie bis zu einem gewissen Grad system-immanente «Parzellierung» des Geldes», sagt er, «stellt gleichsam einen Flickenteppich aus lauter Mittelmass her und verunmöglicht die Umsetzung neuer Ideen oder gar Visionen.» Streiff hält es für notwendig, gewohnheitsmässige Kulturförderungsmassnahmen neu zu überprüfen und gegebenenfalls zugunsten neuer Initiativen fallenzulassen. Ich kann es nicht unterlassen, hier auch die Stellungnahme des Geschäftsführers der Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr anzuführen, der – in der gleichen Ausgabe der Zeitschrift – für die grösste private Institution dieser Art

spricht und offen erklärt, wenn die Mittel für die Kulturförderung knapper geworden seien, liege das nicht allein an der wirtschaftlichen Rezession, sondern an der «*kulturellen Inflation*». Gerade im Jubiläumsjahr, so *Heinz A. Hertach*, «wurde – Sie entschuldigen das harte Wort – jeder Schmarren unterstützt, und geblieben sind leere Kassen und ein Katzenjammer». Wie das zu vermeiden wäre? Indem man sich umfassend darüber informiert, was an Initiativen und Projekten vorliegt, wo ideenreiche und kreative Leute am Werk sind, und indem man vergleicht, was die einen und was die andern zu bieten haben. Die Entscheidung über Gesuche ist immer bis zu einem gewissen Grad eine Ermessensfrage. Fehlurteile sind nicht auszuschliessen, aber vielleicht auf unvermeidliche Ausnahmen zu reduzieren, wenn die Entscheidungsgremien über breitere Kulturinformation verfügen.

Neuer Vorschlag: «Eine Drehscheibe für Kulturinformation»

«La Suisse n'existe pas», das könnte heißen: sie ist hinsichtlich ihrer Kultur zwar erforscht; aber wegen der Segmentierung ihrer Kulturräume sind die Ergebnisse nicht ins gemeinsame Bewusstsein gedrungen. Wir kennen die Einwohnerzahl des Landes, den Prozentsatz der Ausländer, die bei uns wohnen, die Altersstatistik und das Bruttosozialprodukt, wir kennen «die Schweiz in Zahlen»; aber ihre kulturelle Vielfalt kennen wir nicht. Aus diesem Grund übersehen wir zum Beispiel, dass die in der Bundesverfassung festgeschriebene Kulturhoheit der Kantone gebietsmässig nicht durchaus auch mit den Kulturräumen übereinstimmt. Kulturdokumentation und Kulturforschung, wie sie einst die Kommission Clottu vorschlug, gibt es auch zwanzig Jahre nach der Ablieferung ihres Berichts nicht. Es gab 1980 einen Ansatz dazu, wenigstens dieses Postulat zu realisieren. Er führte nicht weiter. Neuerdings nun liegt ein ausführungsreifes Projekt mit Namen *Discus* vor, der Versuch ganz einfach, durch Kooperation privater und staatlicher Stellen, durch Koordination bestehender Informationszentren eine «Drehscheibe für Kulturinformation in der Schweiz» zu gründen. Pro Helvetia und BAK, der

schweizerische Musikrat, die Künstlerverbände, die Filmer und ihre Dachorganisation verfügen selbstverständlich alle über ihre Informationen und Daten. Über die Kulturgüter des Landes gibt es ein Inventar und auch eine Zentralstelle für Kulturgüterschutz in Bern. Man könnte noch viele Beispiele von Datensammlungen nennen, darunter auch solche, die sich nicht mit dem einmal Erfassten begnügen, sondern die am Puls der Zeit und damit des Wandels bleiben. Aber das ist alles zusammen ein Wissen, das verzettelt und ausserdem nicht frei zugänglich ist. Ein Mitglied der Arbeitsgruppe, die – im Auftrag des Stapferhauses auf der Lenzburg – Discus entwickelt hat, drückte sich so aus: Wer sich über die Vielfalt und den Reichtum an kulturellen Aktivitäten in der Schweiz ins Bild setzen möchte, der ist gezwungen, das Gesuchte in manchmal gar nicht leicht zugänglichen Spezialgeschäften zusammenzusuchen, anstatt eine zentrale Vermittlungsstelle, ein Einkaufszentrum sozusagen zu konsultieren.

Eine Fragebogenaktion bei rund 140 einschlägigen Stellen hat die Akzeptanz dieses Projekts bestätigt. Von den Kulturbefragten der Kantone bis zu den grossen Künstlerorganisationen und bis zu den privaten Kulturförderern wird grossmehrheitlich bejaht, dass die Erschliessung der Daten und damit die Verbesserung der Information nach innen sowohl wie nach aussen positive Ergebnisse erwarten liesse. Kurz zusammengefasst: Discus müsste als Dienstleistung für Künstler, Autoren und Interpreten, für private und öffentliche Kulturförderer, für Behörden und Politiker, Berufsverbände und Institutionen, aber auch für jeden Interessenten konzipiert sein. Discus soll nicht sammeln, was bereits abrufbar vorliegt, aber in diesen Fällen den Weg dahin weisen. Gesammelt sollen hingegen Erstinformationen werden, die bisher noch nicht zugänglich sind. Ratsuchende sollen an die zuständigen Anlaufstellen verwiesen, diese Anlaufstellen aber immer auch zur Zusammenarbeit aufgefordert und motiviert werden, damit spartenübergreifende Fragestellungen ihre Antwort finden können. Es gilt vor allem auch, ein Beziehungsnetz zu den Medien zu knüpfen, um auf diese Weise grössere Transparenz des Kulturgeschehens und der kulturellen Gegenwart in der

**Der Bund jedoch
wäre vor allem
dazu berufen, auf
dem Felde der
Koordination und
Kooperation das
Seine zu leisten.**

Schweiz zu erreichen. Im Ständerat ist am 16. März 1988 (!) ein Postulat von Ständerat *Thomas Onken* und Mitunterzeichnern erheblich erklärt worden, in welchem der Bundesrat ersucht wird, «den Überblick über die vielgestaltige kulturelle Entwicklung in der Schweiz zu verbessern, bestehende Dokumentationslücken zu schliessen und vor allem den Zugriff auf Kulturinformationen und -daten zu erleichtern. Seine Massnahmen sollen sich vorab an den praktischen Bedürfnissen der (jetzt kommt leider auch im Postulatstext das Unwort) Kulturschaffenden, der Kulturvermittler und der Kulturorganisationen orientieren. Dabei ist zu prüfen, ob eine eigene Kulturinformationsstelle eingerichtet werden soll, ob sich eine solche Stelle in enger Zusammenarbeit mit interessierten Partnern ermöglichen lässt, oder ob der Weg dank der neuen Möglichkeiten der Telekommunikation gar über eine vernetzte dezentrale Lösung führen kann.» Das Postulat ist unseres Wissens noch immer pendent.

Die Recherchen und Entwürfe dazu sind aber inzwischen in Milizarbeit geleistet worden. Pro Helvetia und das Bundesamt für Kultur, die Kulturbefragten der Kantone und weitere Fachkräfte haben in der genannten Arbeitsgruppe das Projekt Discus erarbeitet, das stufenweise realisiert werden könnte. Seit dem Vorschlag der Kommission Clottu harrt die Aufgabe der Kulturdokumentation und -information der Verwirklichung. Mit relativ geringem finanziellem Aufwand könnte ein Anfang gemacht werden. Die Vielfalt der Kultur in der Schweiz bewusst und sichtbar zu machen, in konkreten Beispielen und kontinuierlichen Informationen, könnte belebend und bestärkend wirken in den Regionen selbst, aber auch nach aussen.

«Fördern heisst nicht nur Geld verteilen» – das richtet sich überhaupt nicht gegen notwendige Praktiken der Kulturförderung, wie sie von privaten und öffentlichen Stellen betrieben werden. Der Bund jedoch, der diese Bemühungen subsidiär unterstützt, wäre vor allem dazu berufen, auf dem Felde der Koordination und Kooperation das Seine zu leisten. Ich setze voraus und hoffe, dass ihm die Bürger mit der Annahme des Kulturförderungsartikels dazu die Kompetenz erteilen. ♦

ANTON KRÄTTLI

WEGZEICHEN IN DER VERLAGSFÖRDERUNG

ELSBETH PULVER,
Studium der Germanistik
und Geschichte in Bern
und Tübingen. Seit
1981 freiberufliche
Literaturkritikerin
(«Neue Zürcher Zeitung»;
«Berner Zeitung»;
«Schweizer Monats-
hefte»; «ZeitSchrift/
Reformatio»). Tätigkeit
in zahlreichen Institu-
tionen der Kultur-
förderung, u.a. bis 1988
im Stiftungsrat der
Schweizerischen Kultur-
stiftung Pro Helvetia.
Bibliographie: Die
deutschsprachige
Literatur der Schweiz
(in Kindlers Literatur-
geschichte der Gegen-
wart, 1974/1980);
Marie Luise Kaschnitz
(Autorenbuch des Beck
Verlags, 1984).
Als Herausgeberin ver-
schiedener Anthologien:
u.a. Robert Walser,
Kurt Marti, Josef Viktor
Widmann.

Am 17. Januar 1994 erhielt
der Lenos-Verlag den Preis der Literaturkredit-
Kommission der Stadt Basel – ein An-
lass, um über Kulturförderung als Verlags-
förderung intensiver nachzudenken. Soll die
Krise im Verlagswesen durch Gelder der
öffentlichen Hand behoben werden? Oder
sind die Verlage sich selbst zu überlassen,
auf Gedeih und Verderb – also auch auf Ge-
deih und Verderb von Autorinnen und Au-
toren? Wo das Buch nur noch Minderheiten
erreicht, erreicht auch das Sponsoring – es
besteht wenig Grund, daran zu zweifeln –
das Buch nicht mehr. Und die Verlagsförde-
rung: Inwieweit durchbricht sie Gesetze der
freien Marktwirtschaft? Verleger sind Un-
ternehmer, ihre Arbeit, wenn sie erfolgreich
sein soll, ein Balanceakt. Zwischen dem
Risiko zum Neuen, stets Ungesicherten, und
dem Kalkül desjenigen, der im Markt
überleben will... Ein Balanceakt, dem Seil
und Netz fehlen – vielleicht fehlen müs-
sen.

Das Beispiel des Lenos-Verlages zeigt, dass
sich Unabhängigkeit und verlegerischer Wa-
gemut keineswegs auszuschliessen brauchen.
Elsbeth Pulver folgt in ihrer anlässlich der
Preisverleihung in Basel gehaltenen Laudatio,
die wir nachstehend leicht gekürzt ab-
drucken, der Geschichte eines unabhängig
gebliebenen Verlages – es ist nicht der ein-
zige in der Schweiz, aber ein beispielhafter
–, von der Gründung in den siebziger Jah-
ren bis in die Gegenwart.

Mit der Auszeichnung des
Lenos-Verlags bezeugt die Literaturkredit-
Kommission, wie wichtig die Arbeit des
Lenos-Verlags für die Stadt Basel ist;
meine Anwesenheit dagegen bekundet die
Ausstrahlung des Verlags über die Stadt-
grenzen hinaus und seine Bedeutung für
die Schweizer Literatur. Dass ausgerechnet
einer Bernerin die Ehre zufällt, die Laudatio
auf den Verlag zu halten, ist gewiss ein
Zufall; es reizt mich, aus diesem Zufall
meinen Anfang zu machen, und ich wähle
einen bernischen Lenos-Autor, um an sei-
nem Beispiel die Beziehung zwischen
Autor und Verlag zu beleuchten: und damit
das verletzliche, hochsensible Zentrum
aller Verlagsarbeit.

Der Autor, den ich meine, heisst Peter
Lehner. Dass sein Name für die meisten
nicht selbstverständlich klingt, ist ein
Grund mehr, von ihm zu sprechen: Auch im
Verbogenen schlägt der Puls der Zeit.
Lehner war Lyriker; es gibt Verse von ihm,
die zum Volksmund geworden sind. «was
eine rechte armee ist, muss einen linken
feind haben», heisst so ein Vers. Ein Lin-
ker also war er, in der Zeit des kalten
Kriegs, einer, der gegen die Armee, die
Kirche und andere Götzen stüpfte. Im li-
terarischen Leben, das sich in jenen Jahren
zum Literaturbetrieb mauserte oder ab-
sank, blieb er ein Fremder, ein bescheide-
ner, stiller, oft schweigender Mann. Der
Zustand der Welt, den er nicht ändern
konnte, legte sich als Trauer über sein
Gemüt.

Bei Lenos hat er früh einen verlässli-
chen Verlag gefunden. Und vielleicht habe
ich, indem ich von Peter Lehner rede,
indirekt bereits den Verlag beschrieben.
Verwandtschaft in den politischen An-
schauungen war es gewiss, was in den
frühen siebziger Jahren die viel jüngeren
Verlagsleute zu diesem gestandenen Lin-
ken führte; da wurde eine persönliche
Wahl getroffen, ohne Rücksicht darauf,
was sie einbringe. Beides scheint mir be-
zeichnend für den Verlag: Aber es kommt
ein Drittes dazu – und um dies zu be-
schreiben, wage ich es, ein ganz und gar
altmodisches Wort zu brauchen; das Wort
heisst: Treue. Der einmal gewählte Autor
wurde und wird vom Verlag zuverlässig
betreut, auch über seinen Tod hinaus; die
Bücher werden nicht verramscht; noch
immer kann man ein Buch von Lehner be-
stellen.

Der rasche Wechsel und die Ver-
tauschbarkeit der Werte, sie sind nicht
Ziel und nicht Sache dieses Verlags, der
seine Wurzeln in der Moderne, nicht in
der Postmoderne hat. Statt Treue könnte
ich auch sagen: Konstanz in einer aufklä-
rerischen Tradition. Das spiegelt sich
nicht in Parolen, mit denen bei Lenos
sparsam umgegangen wird, sondern, wich-
tiger, im Konkreten, in der Arbeit. Dass
ein Verlag wie Lenos seine Backlist sorg-
fältig behandelt, seine alten Bücher konse-

quent für den Verkauf bewahrt und nicht zuerst von Lagerkosten redet, das ist keine Nebensache; so bildet sich jene Tradition, die Zukunft hat.

Ich habe mit der Beziehung zwischen dem Autor und dem Verlag begonnen, sie ist, in der Biographie des Autors oder der Autorin und im literarischen Leben, etwas vom Wichtigsten und auch etwas vom Schmerhaftesten. Wie ein dunkler Faden zieht sich die Mühsal der Verlagssuche durch die Literaturgeschichte der Schweiz, gerade auch bei unseren Klassikern. Wie lange dauerte es, bis *Albin Zollinger* im Atlantis Verlag einen zuverlässigen Begleiter fand; was für ein Unstern stand über dem Werk von *Meinrad Inglin*, der seinen «Schweizer Spiegel» vergeblich verschiedenen Schweizer Verlagen anbot, ehe er ihn in Deutschland unterbrachte. Und hätte das Lebensende *Robert Walsers* nicht anders verlaufen können, wenn ihm, dessen letztes Buch 1925 – mitten in einer Zeit der reichsten Produktivität – erschien, ein Verlag ebenso verlässlich zur Seite gestanden wäre wie Lenos dem Peter Lehner?

Die Verlagsmühsal gibt es nicht nur in den dreissiger Jahren mit ihren geschlossenen Grenzen; der dunkle Faden liesse sich in die Gegenwart ziehen. Wie sollte es anders sein? Kulturbau ist das Stichwort der Zeit, ohne dass die dafür Verantwortlichen dabei erröten oder bedenken, wie leicht gerade heute Abbau zum Kahlschlag werden kann. Der Horizont über dem kulturellen Leben, speziell über der Literatur, ist düster; man weiss nicht recht, ob die Zeichen auf Sturm zeigen oder auf Flaute. Auch wenn die Buchproduktion steigt, haben längst andere Medien der Literatur den Rang abgelaufen. Die Hiobsbotschaften über die Verlage ändern halbjährlich die Namen, einmal betreffen sie Benziger, ein anderes Mal Luchterhand; der Name des Verlags deckt sich nicht mit dem Geldgeber, und wer in Wirklichkeit und wie lange das Programm bestimmt – das kann keiner so sicher sagen. So wird jede Lagebeschreibung unversehens zum Lamento, bei dem am meisten erschreckt, wie leicht es uns, nicht nur mir, von den Lippen geht. Es ist wohlfeil und ändert nichts. Die Leistung eines eigenständigen Verlags zu beschreiben ist sinnvoller, vielleicht auch schwieriger als jedes Lamento.

**Die «von unten»
aber sind das
Thema:
Aussenseiter,
Randständige,
Minderheiten;
Flüchtlinge,
Kinder, Frauen,
Tiere.**

Das Wunder Lenos

Dass es einen Verlag wie Lenos überhaupt gibt (er ist nicht der einzige eigenständige Verlag in diesem Land, aber jetzt ist er mein Thema), das ist vor diesem Horizont geradezu ein Wunder. Das Wunder fing um 1970 an, das heisst in einer grossen Zeit, was die Gründung kleiner Verlage in diesem Lande angeht. Die Nachachtundsechziger Jahre waren, gewiss, eine Zeit ideologischer Kontroversen – und, wichtiger, zugleich eine Zeit des Aufbruchs. Die Gesellschaft schien, immer noch, veränderbar, verbesserbar, und zwar in einer absehbaren Zukunft. Es gab Grund zu Hoffnung, auch in der Literatur: Gerade damals trat in der Schweiz eine neue Generation auf die Szene. Dass Literatur als Vehikel auf dem Weg zur Veränderung galt, hatte zwar etwas Einengendes für alle, die Funktionalisierungen scheuen; aber andererseits wurde ihr auch etwas zugeschrieben: Sie galt als Kraft auf dem Weg zu einer humanen Gesellschaft. Der Lenos-Verlag war geprägt von diesem Aufbruch, war Teil davon. So gestaltete er sein Programm.

Es begann mit Schweizer Autoren und mit Sachbüchern. Im Verlauf der Jahre vergrösserte sich der Verlag, machte jenen Prozess durch, den man als Diversifikation bezeichnet; man kann auch sagen, er erweiterte und entfaltete sich. Heute präsentiert er sich mit vier stattlichen Reihen: einer literarischen und einer Sachbuchreihe, dazu mit einem arabischen Programm und mit Taschenbüchern, die sich Lenos Pocket nennen. Die Aufbruchsstimmung der siebziger Jahre, die gesellschaftskritische Tendenz prägte vor allem die Anfänge. Einzelne Titel illustrieren das: das Gedicht «Heilvetia» von *Kurt Marti* beispielsweise oder die «Mitteilungen an Mitgefangene» von *Christoph Geiser*. Spätere Titel, die ich hier in fahrlässig knapper Auswahl nenne, dokumentieren die Entwicklung und Erweiterung. Mit «Gilgamesch» und «Echnaton» von *Guido Bachmann* kündete sich die mythologische Dimension an; mit «Notennot» und «Welcher Gott ist denn tot?» von *Heinrich Wiesner* die pädagogische und die religiöse. Und dann kam plötzlich ein Erstling, der hiess überraschend und mit einer neuen Herzlichkeit «Schatz und Muus».

Mit dessen Verfasser, *Heinrich Kuhn*, öffnete sich der Verlag auch surrealen und experimentellen Tendenzen. Mit *Hans Morgenthaler* und *Annemarie Schwarzenbach* wurde der Schritt in die Vergangenheit getan, mit *Blaise Cendrars* und später mit *Alice Rivaz* der in die Roman- die, eine Erweiterung, die Zukunft haben dürfte.

Am nachhaltigsten hat die gesellschaftskritische Tendenz der Anfänge sich in der Sachbuchreihe und der Nebenreihe Media print konkretisiert. Bezeichnend für den Ansatz der ganzen Reihe ist der Titel «Politik von unten», der über einem Buch der Soziologen *Levi* und *Duvanel* steht, einer ersten umfassenden Darstellung der breitgefächerten Bürgerrechtsbewegungen, welche die Schweiz vielleicht gründlicher verändert haben als das Jahr 68 selbst. Die «von unten» aber sind, im weitesten Sinn, das Thema der Lenos-Sachbücher: Ausseiter, Randständige, Minderheiten; Flüchtlinge, Kinder, Frauen, Tiere.

So vielfältig die Themen sind: den Lenos-Sachbüchern fehlt das Reisserische (man kann bekanntlich aus den schmerz- und ernsthaftesten Themen einen Reisser machen), eher haben sie etwas Herbes an sich. «Wer sagt denn, dass ich weine» heißtt, sehr bezeichnend für diese Tendenz, der Titel des auflagestärksten Lenos-Buches (einer beeindruckenden Dokumentation über die Kinder in der Dritten Welt von *Regula Renschler*). Und sie sind in einer extrem theorielastigen Zeit extrem realitätsbezogen. Dass der Verlag mit *Hans Saner* sozusagen einen hauseigenen Philosophen führt, braucht dennoch nicht zu erstaunen; er gibt dem Verlag seinen «Überbau» – als einer jener Autoren übrigens, welche die Treue des Verlags mit der Treue der Autoren lohnen.

Was dem Lenos-Verlag mit seinen Schweizer Autoren nicht gelingt (er teilt dieses Schicksal mit vielen anderen Verlagen): Auf den deutschen Büchermarkt zu kommen, das erreicht er mit seiner arabischen Reihe: ein aufschlussreicher Gegen- satz. Offensichtlich wurde auf diesem Ge- biet eine Marktlücke erkannt. Dass die noch in den Anfängen stehende Reihe rasch Anerkennung erworben hat, beruht aber vor allem darauf – und das scheint mir bezeichnend für die Arbeitsweise des Verlags –, dass die Sache von Anfang an

professionell angegangen und mit *Hart- muth Fähndrich* einem Spezialisten an- vertraut wurde.

Lenos bestand immer aus mehreren Per- sonen. Zwei von ihnen, *Heidi Sommerer* und *Tom Forrer*, sind durch die ganzen Jahre, ein Vierteljahrhundert, gegangen, sie haben die Verlagsgeschichte geprägt (erst in jüngster Zeit ergänzt *Heike Häus- sermann* das Team); und man darf wohl sagen: Sie sind der Verlag. Als sie anfin- gen, um 1970, waren sie neunzehn und zwanzig Jahre alt, halbe Kinder also. Ich sage das nicht despektierlich, im Gegen- teil: Wo sonst als im Kindlichen, Halb- kindlichen, im Anfänglichen kann Hoff- nung entstehen und sich so energisch mit dem Elan vital verbinden, dass daraus auch etwas wird, und zwar nicht nur im Kopf? Wie man den Idealismus der jungen Jahre in spätere Phasen hinüberrettet, ihn verbindet mit den pragmatischen Hand- lungenweisen, die zum Überleben nötig sind, und dies, ohne das Ursprüngliche zu verraten, darin liegt zwar nicht ein Rezept des Erfolgs, wohl aber, anspruchsvoller, das Geheimnis eines nicht sinnlosen und nicht beliebigen Wirkens. Dass aber etwas, das als Freizeitunternehmen begann, zu einem professionellen, wenn auch im- mer noch nicht unbescheiden dimensio- nierten Verlag wurde, das kommt mir im- mer noch wie ein Kunststück oder ein Wunder vor.

Kaufmännische Vernunft und verlegerischer Wagemut

Im Verlag wollte man, als ich sie fragte, weder von einem Kunststück noch von einem Wunder, weder vom Zirkus noch vom lieben Gott etwas wissen. Unabhän- gigkeit gehöre dazu, in der Program- gestaltung in erster Linie, aber auch im Finanziellen, und das letztere beinhaltet unter anderem: keine Schulden. Das Kaufmännische nicht ausser acht lassen, auch das sei wichtig und greife ins Pro- gramm, das nicht zu gross und nicht zu schwer an unverkäuflichen Büchern wer- den dürfe; kein Erstling in der nächsten Saison. Und die handwerkliche Seite nicht geringschätzen, die Bücher selber setzen, das spare Geld und gehöre auch dazu. Sachlich, unpathetisch waren diese Ant- worten, wie die Sachbücher des Verlags;

Die Bücher selber setzen, das spart Geld.

eine Kalkulation, die der gesunde Menschenverstand begreift.

Aber diese durchaus nicht nur scheinbare Solidarität ist nur die eine Seite der Medaille. Es gibt eine andere, es gibt, hinter und neben der Solidarität, nach wie vor bei Lenos genug verlegerischen Wagemut. Anders gesagt: Die kaufmännische Vernunft ermöglicht immer noch das Abenteuerlich-Idealistische, aber verhindert, dass daraus ein verlegerischer Kamikaze-Flug wird. An Beispielen kann ich es zeigen. Seit 20 Jahren erscheint im Lenos-Verlag unter einer unabhängigen Redaktion eine literarische Zeitschrift, die als die beste der Schweiz gilt: der «Drehpunkt» – und wer auch nur einen Hauch von Erfahrung mit Zeitschriften hat, weiß, dass die Herausgabe einer solchen ohne einen sogenannten Mäzen (und wo gibt es den?) heute eigentlich unmöglich ist. Redaktion und Verlag schaffen also mit dem «Drehpunkt» die Quadratur des Zirkels, der unabdingbar zum literarischen, zum geistigen Leben gehört.

Etwas Keckes hat übrigens auch die Taschenbuchreihe. In den letzten Jahren war in Literaten- und Verlegerkreisen mehrfach von einer gesamtschweizerischen Taschenbuchreihe die Rede. Zeit wurde investiert, Pläne wurden gemacht – und scheiterten noch auf dem Papier an der Vorstellung, wieviel Geld da die öffentliche Hand zuschiesse müsste, was für eine Gratwanderung zwischen Risiken und Rücksichten das wäre. Und dann kam Lenos und hatte seine eigene Taschenbuchreihe gegründet, offenbar ohne viel Federlesens und, vor allem, ohne jede Absicherung durch Subventionen: Eine verlagsbezogene Reihe, die für die eigenen

Hardcovers Neuauflagen erleichtert, aber auch schon Werke aus anderen Verlagen aufgenommen hat – eine Chance für die Schweizer Literatur.

*Literatur-
förderung hat bei
uns zwar ihren
Stellenwert;
Verlagsförderung
aber ist fast
ein Tabu.*

Die Basler Literaturkredit-Kommission hat mit der Auszeichnung des Lenos-Verlags einen wichtigen Entscheid getroffen, wichtig nicht nur für die Stadt Basel: Er könnte für die Kulturförderung ein Wegzeichen sein. Ein Wegzeichen, nicht einfach ein Beispiel, das man nachahmt, sondern mehr: eine Aufforderung, über die Beziehung zwischen der öffentlichen Hand und dem Verlagswesen neu und gründlicher nachzudenken. Das ist gerade jetzt, wo die Kulturförderung vermehrt dem Sponsoring überantwortet wird oder anheimfällt, wo das Buch eine Minderheitensache wird, doppelt und dreifach wichtig. Literaturförderung hat bei uns zwar ihren Stellenwert; Verlagsförderung aber ist fast ein Tabu: sie wird pointillistisch betrieben, immer gebunden an einzelne Titel und nur ja nie zu viel. Es ist, als fürchte man, dass der «Götze freie Marktwirtschaft» (ein Ausdruck von Kurt Marti) gefährdet wäre, wenn die Verlage nicht nach dessen ehrernen Gesetzen überleben oder untergehen. Inzwischen bricht nicht der Götze, inzwischen brechen die Verlage ein. Darüber «laut nachzudenken» hat vor kurzem eine grosse deutsche Tageszeitung verlangt; es handelt sich bei der Krise der Verlage und vor allem in der Frage, ob unabhängige Verlage überhaupt überleben können, um kein ausschliesslich schweizerisches Problem. In der Auszeichnung des Lenos-Verlags wird das Nachdenken in die Tat umgesetzt: ein Grund, der Basler Literaturkredit-Kommission zu ihrem Entscheid herzlich zu gratulieren. ♦

ELSBETH PULVER

*Die Menschen suchen wieder die Besinnung des
Eücherlesens und sind vom Fernsehen gelangweilt.*

ROLF HEYNE, Verleger

SPIELEND IN DIE ZUKUNFT DENKEN ODER: EIN BERICHT AUS DEM JAHRE 2004

Was bringt ein Kulturförderungsartikel dem Theater?

Was ist Kultur? Es gibt unzählige Definitionen. Fatalerweise versteht das Gros der Stimmbürgers darunter aber oft etwas Elitäres, etwas für die da oben, die «kopfig Obergstopfen», die Intellektuellen, die «Elite», und klammert dadurch sich selbst aus.

JEAN GRÄDEL,
Regisseur und Leiter
des Theaters an der
Winkelwiese. Studium
der Germanistik,
Psychologie und Thea-
terwissenschaft. Regie-
assistent bei Leopold
Lindtberg in Zürich und
Wien. Theater am
Neumarkt 1968-1971.
1971-1975 Gründung
und Leitung des
Theaters claque in
Baden. 1976 Gründung
des prof. Theaters für
Kinder und Jugendliche
«Spatz & Co» in Baden,
Leiter, Regisseur und
Schauspieler bis 1988.
Inszenierungen in der
Schweiz, Deutschland
und Österreich, seit
1. 9. 1991 im Sekre-
tarat der Pro Helvetia.
Abteilungsleiter Theater
und Tanz.

Für mich ist Kultur eine andere Art, die Welt zu sehen, eine Art zu sprechen, und das, was ich machen will, nicht für mich allein, sondern für alle anderen zu machen. Kultur ist die andere Möglichkeit, ist die Möglichkeit des besseren Lebens. Kultur ist die Bühne in Ihrem Kopf, Kultur ist die Welt in Ihrem Kopf. Kultur ist Arbeit ohne Stress und Leben ohne Arbeitslosigkeit. Kultur ist das Leben mit meiner Frau. Kultur ist das Leben mit Ihrem Mann. Kultur ist das Miteinander statt Gegeneinander. Kultur ist Gespräch. Kultur ist Auseinandersetzung. Kultur ist Liebe. Kultur ist Ihre Tageszeitung. Kultur ist, wieder einmal ein Buch lesen. Kultur ist Ihr Lieblingsprogramm im Radio. Kultur sind die neuen Töne, die ungewohnten Bilder, die überraschenden Plakate, der irritierende aufrührerische Rhythmus, die neuen Wege in der Stadt und in der Landschaft, die ketzerischen Gedanken, die sanften Revolutionen, die unbekannten Sätze, Zeichen, Formen, Geräusche. Kultur ist Wagnis und Hoffnung. Kultur ist eine angstfreie Zukunft. Kultur ist Frieden. Kultur ist Neugierde und Toleranz. Auf Kultur kann niemand verzichten. Kultur können alle entdecken.

Das alles hat vorerst noch nichts mit Kunst zu tun. Künstler können durch Reflektion dieser selbstverständlichen menschlichen Bedürfnisse, durch deren seismographisches Beobachten, Verarbeiten, Umsetzen in Codes und Darstellen Kunst schaffen, die wieder zur Lebensqualität beiträgt.

Man wird wohl nicht ernsthaft dagegen sein wollen, dass diese Grundrechte der

Menschen in unserer Verfassung verankert werden.

Kulturvermittler, Künstler und Kulturförderung

Als Kulturvermittler und Künstler bin ich mir bewusst, dass ein Kulturförderungsartikel in der Verfassung nicht automatisch die ökonomische Situation der Künstler in der Schweiz verbessert. Es werden aber endlich Grundlagen geschaffen, aufgrund derer eine Entwicklung eingeleitet werden kann.

Ich arbeite seit bald drei Jahrzehnten in der Schweizer Theaterszene. Es war nie einfach, sich zu behaupten, und man fühlt sich in diesem Beruf oft ungeliebt, unwillkommen und auf freier Wildbahn. Die Gesetze des freien Marktes spielen auch hier, man ist freier Unternehmer und frei zum Abschuss. So gefährlich wie heute war die freie Wildbahn aber noch nie, seit ich Theater mache. Die Tendenzen und Gefahren aktueller Kulturpolitik, die Turbulenzen, die die Künstler umtreiben und verunsichern, sind sehr direkt zu spüren. Vorerst einmal in ökonomischer Hinsicht. Immer mehr Gemeinden und Kantone stehen vor einer prekären finanziellen Situation. Sie müssen sparen. Sie erkennen, dass ihre Budgets den vielfältigen Anforderungen des modernen Lebens nicht mehr gewachsen sind. Der Kulturbereich ist in einem Staat ohne Kulturförderungsgesetz automatisch immer einer der ersten, an dem gespart werden kann. Denkt man. Dieses Denken kann sich aber fatal auswirken.

Theater verkauft nicht nur Bilder – wie beispielsweise das Fernsehen –, Theater

bringt Menschen zusammen. Immer noch ist es ein Ort lebendiger Gemeinschaft. Menschen versammeln sich freiwillig, um gemeinsam konzentriert einer Geschichte zuzuhören, an einem Ereignis teilzunehmen. Die Freude am Spiel sollte Solidarität diesseits und jenseits der Rampe bewirken, bzw. diese, die Rampe, aufheben. Ohne Theater kein Behagen in der Kultur, ohne Behagen in der Kultur kein Theater. Die grosse Aufgabe der Theaterkünstler ist es, Provokation mit Zuwendung zu verbinden. Theaterbesuch soll etwas sein, das man tut und das einem nicht angetan wird. Theater müsste aber wieder vermehrt auch zum Forum der Gemeinschaft werden; im Theater müsste man spielen, diskutieren und tanzen können, angeregt durch das Tun der Theaterkünstler.

Wenn man Theater schliesst, wenn Theaterräume und -ensembles aufgelöst, wenn Subventionen und damit künstlerische Leistungen gekürzt, wenn fähige Theaterdirektoren und Schauspielerinnen und Schauspieler wegrationalisiert werden, dann verzichten Politiker und die verantwortlichen Stimmbürger auf ein unersetzbares Mittel der stellvertretenden Daseinserfahrung, der nichtrepressiven Simulation, das dem Menschen helfen kann, sich einerseits individuell zu entfalten und andererseits die sozialisierenden Spielregeln anzuerkennen.

Der grösste Anteil an Kulturangeboten wird von der öffentlichen Hand bereitgestellt, finanziert und subventioniert; denn ein reichhaltiges, qualitativ hochstehendes und für ein breites Publikum erschwingliches Angebot kann nicht allein auf dem Markt erbracht werden. Aufgrund dieses Marktversagens würden zahlreiche kulturelle Programme nicht angeboten. Gerade im nicht-kommerziellen Bereich sind selbsttragende Produktionen aus mehreren Gründen nicht möglich:

- Die Produktionskosten sind so hoch, dass sie nicht wieder eingespielt werden können, weil entweder die Kapazitäten des Gastspielortes zu klein sind oder weil das Publikumsinteresse derart spezifisch ist, dass nicht genügend Publikum erscheint.

- Das Publikumsinteresse an «anspruchsvollen Produktionen» scheint abzunehmen. Anspruchsvolle Produktionen im Sinn von intellektueller Auseinander-

setzung verlieren immer mehr potentielles Publikum an kommerzielle Produktionen.

«Was freie Theater brauchen, ist Schulung im Erfassen der Wirklichkeit, mit der sie umzugehen haben. Kunst hat keinen Bonus mehr, sie steht im harten Konkurrenzkampf mit zahllosen Unternehmungen, für die moderne Freizeitgesellschaften ausbeutbare Profitcenters sind. Wer hier nicht nur überleben will, was schon schwierig genug ist, wer hier auch noch Ziele hat, die über die nackte Ökonomie hinausgehen, braucht List und Klugheit, Erfahrung, Wissen.» (Reinhardt Stumm)

.....

Die grosse Aufgabe der Theaterkünstler ist es, Provokation mit Zuwendung zu verbinden.

.....

Die Theaterschaffenden müssen so trainiert werden, dass sie den Kampf gegen jene besser bestehen können, die sich immer dreister und unverfrorener als Heilsbringer darstellen. Abgesehen von immerwährender Bemühung um grösstmögliche Qualität sind auch Strategien zu entwickeln, wie dem grassierenden Sparwahnsinn an Kulturgeldern entgegengewirkt werden kann. Eine kurzfristig realisierbare Möglichkeit sind Co-Produktionen zwischen verschiedenen Theatern, auch über Sprachgrenzen, auch über Landesgrenzen hinaus. Gerade Theaterschaffende, die den Dialog als Zentrum ihres Metiers gewählt haben, können so dazu beitragen, die von der Schweiz selbstgewählte unheilvolle Isolation zu durchbrechen und subversiv zu ignorieren. Ein Kulturförderungsartikel in der Bundesverfassung würde es den Kulturveranstaltern leichter machen, ihre Subventionseingaben zu begründen. Man könnte sich auf ein Grundrecht berufen. Gerade nicht institutionalisiertes, sogenanntes Freies Theaterschaffen muss seine Existenzberechtigung immer wieder argumentativ ausserhalb der Bühne beweisen.

Ein Beispiel

WARUM SOLL MAN DAS THEATER AN DER WINKELWIESE IN ZÜRICH ERHALTEN? Wenn es das Theater an der Winkelwiese in seiner heutigen Form nicht mehr gibt, fehlt in Zürich ein Theater, das literarische, formale und inhaltliche Experimente konsequent wagt und als Leitbild, als Programm, unbirrt durchzieht. Unsere Art Theater hat ein Publikum, ein neugieriges, für Ungewohntes, Schwieriges offenes Publikum, das weiss, dass man im Theater an der Winkelwiese unbeschrifte Wege auf-

sucht und unkonventionell und kontinuierlich an einer neuen Theatersprache arbeitet. Grössere Theater und Freie Gruppen können sich Produktionen, wie wir sie inszeniert haben und planen, kaum leisten. Sie müssen einen pluralistischen Spielplan anbieten, da sie ein breites Publikum anzusprechen haben. Beider Einspielsoll ist viel grösser als unseres. Und weder Freie Gruppen noch grössere Theater können regelmässig genügend qualifizierte Leute freistellen, um in langen, intensiven Proben experimentelle Aufführungen zu erarbeiten.

WAS WÜRDE DEN ZÜRCHERN FEHLN? Wenn man unsere Winkelwiese als autonom produzierendes Theater schliesst, fehlt den Zürchern ein Ort, wo konsequent avantgardistisches Theater betrieben wird. Es entstünde eine Lücke, die der Kultur einer Stadt wie Zürich schlecht anstünde. Eine Stadt, die ein deklariertes und praktizierendes, avantgardistisches Theater einige hundert Meter neben dem ehemaligen dadaistischen Kabarett an der Spiegelgasse hat, eine Stadt, die sich eben dieses Theater vom Mund absparen will wegen Fr. 500000.–, eine solche Stadt desavouiert sich selbst und lässt jeden kulturell Interessierten an der Kulturpolitik eben dieser Stadt zweifeln.

Eine Stadt, die für seine Literaten, für seine Theaterleute, für seine extremen, fortschrittlichen Künstler in den letzten hundert Jahren berühmt geworden ist, eine solche Stadt muss dieser Art Theater, Musik und Literatur auch in Zukunft einen Ort zur Verfügung stellen, an dem kontinuierlich gearbeitet, experimentiert, erprobt werden kann.

Eine Hoffnung

Ich hoffe, dass die Diskussion um den Kulturförderungsartikel, dessen Installation in unserer Verfassung und die daraus zu entwickelnden Handlungsstrategien in allen Kultur- und Kunstbereichen einen Impuls auslösen werden, der aus der selbstmörderischen Depression und dem Lamentieren herausführt. Ich bleibe beim Beispiel Theater, und ich entwickle eine Science-Fiction, d.h., ich katapultiere mich in Gedanken rund 10 Jahre in die Zukunft und stelle mir vor, was im Jahre 2004 alles realisiert worden ist:

***Die Compagnie-
manager sind
darin geschult,
gegenüber den
Medien, den
Sponsoren und
dem zukünftigen
Publikum die
neue Produktion
anzupreisen.***

1. AUSBILDUNG. An vier Schweizer Schulen im Status von Theaterakademien wird Theater unterrichtet. Die Lehrerinnen und Lehrer kommen aus den verschiedensten Stilrichtungen, sind alle diplomierte Pädagogen und Pädagoginnen und arbeiten zum grossen Teil noch immer auch international in der Praxis. Die Theaterausbildung wird mit einem international anerkannten Diplom abgeschlossen. Das Biga hat vor Jahren schon die Theaterberufe anerkannt. Die gleichen Akademien bilden auch Regisseurinnen und Regisseure aus.

2. PROFESSIONELLE STRUKTUREN. MARKETING UND PUBLIC RELATIONS. In allen grösseren Städten haben die Gemeinden in einer einmaligen Anstrengung in gut eingerichtete Proberäume investiert, die sie nun den Theatercompagnien und festen Theaterinstitutionen gratis anbieten. In den Vorjahren wurden von den Theatern teure Probenräume von Privaten gemietet, bezahlt natürlich von den kommunalen Subventionen. Die heutige Lösung ist günstiger, die Selbstverwaltung liegt bei den örtlichen Zusammenschlüssen der Theater. Die Theatercompagnien können sich alle mindestens eine Person leisten, die ihr Management betreut. Es sind zum Teil Leute, die die professionellen Lehrgänge für Kulturmanagement in Deutschland, Frankreich oder den USA absolviert haben. Auf diese Weise sind die künstlerischen Leiterinnen und Leiter entlastet und können sich auf ihre eigentliche Aufgabe konzentrieren.

In den neunziger Jahren standen viele Theatercompagnien immer wieder vor der Tatsache, dass sie zwar gutes Theater kreierten, aber niemand davon wusste. Sie spielten vor leeren Stühlen und nur wenige Vorstellungen. Heute – wir befinden uns wie gesagt im Jahr 2004 – ist das ganz anders: Die Manager der Compagnien betreiben ein professionelles Marketing. Die Produktionen werden schon in der Planungsphase zusammen mit zukünftigen Veranstaltern co-produziert. Es ist heute für einen Veranstalter ein Privileg, wenn er die Compagnie X oder Y in seinem Programm hat. Er braucht für die Vorstellung nichts mehr zu bezahlen, da er sein Geld bereits forfait als Co-Produzent in die Produktion investiert hat. Veranstalter, die vor der Premiere gebucht haben, erhal-

ten Rabatt, eine schweizerische zentrale Sponsoring-Koordinationsstelle hat bereits in der Planungsphase beraten und Sponsoren sowie Subvenienten für die Produktion vermittelt. Die Produktionen sind bei Produktionsbeginn finanziert, und der Vertrieb ist für eine erste intensive Phase gesichert.

In Zusammenarbeit mit den Compagnien haben die Manager mittel- und langfristige Leitbilder und organisatorische wie künstlerische Planungen entwickelt, die den subventionierenden Behörden auch als Grundlagen bei ihren Entscheidungen und budgetären Planungen gedient haben. Die Compagniemanager sind darin geschult, nach aussen, gegenüber den Medien, den Sponsoren und dem zukünftigen Publikum die neue Produktion verführerisch darzustellen und anzupreisen. Das Produkt muss ja verkauft werden können, damit man wieder weiterarbeiten kann. Medien- und Behördenkontakte sind beiderseits eine Selbstverständlichkeit geworden. Offene Proben, Veröffentlichung von Zwischenresultaten schüren eine Neugierde auf das Kommende. Kontinuierliche Zusammenarbeit mit guten Photographen und Plakatkünstlern, Druckereien und Verlagen auf der Grundlage von Joint-ventures sind unterdessen an der Tagesordnung – z. B.: Verlage produzieren Künstlerplakate, die sie dann in ihren Galerien oder Buchhandlungen vertreiben.

3. AUFFÜHRUNGSORTE. Der schweizerische Dachverband Theater hat vor Jahren eine Schrift herausgegeben, die den Veranstaltern im ganzen Land einheitlich beschreibt, was von Veranstalterseite erwartet wird, wenn eine Theatercompagnie bei ihm gastiert: Grösse und Ausstattung der Bühne, Sichtverhältnisse, Lichtansprüche, Garderoben, Pressearbeit, Werbung, Vorbereitung des Publikums usw. Beschrieben wird in besagter Schrift auch, wie einfach die vielen hundert Gemeindesäle in der ganzen Schweiz in theatergerechte Veranstaltungsorte verwandelt werden können.

Unterdessen hat es sich eingespielt, dass auch kleinere Gemeinden mit ihrem Kulturbudget mindestens zweimal im Jahr eine Theaterveranstaltung durchführen.

In verschiedenen Städten haben sich jetzt im Jahre 2004 die sogenannten

«Theaterhäuser» eingespielt: genossenschaftlich betriebene Veranstaltungssäle. Wenn man in diesen Städten zeitgenössisches Theater sehen will, geht man dorthin. Alle freien Theater der Stadt treten sicher einmal pro Jahr dort auf, und eine von ihnen gewählte Leitung lädt nationale und internationale Gastspiele ein und verwaltet das Theaterhaus.

Bereits jetzt erlebt man, dass ein Publikum einfach vorbeischaut, was heute abend so läuft, ohne sich speziell an einem Spielplan orientiert zu haben. Man ist eine grosse Familie und funktioniert wie ein Club nach dem Beispiel der Jazzclubs.

**Man funktioniert
wie ein Club
nach dem
Beispiel der
Jazzclubs.**

4. VERANTWORTUNG DER MEDIEN. Schon vor 10 Jahren gab es sehr gut informierte und die Arbeit subtil begleitende professionelle Theaterkritiker und -kritikerinnen. Sie haben ihr Wissen, ihre Arbeitsweise, ihre Fragen und ihr Suchen in verschiedenen Seminarien veröffentlicht und weitergegeben. Dadurch ist eine neue Generation von Kritikern herangewachsen, die nun auch vermehrt eigene wissenschaftliche oder praktische Theatererfahrung hat. Die Schweizerische Theatersammlung in Bern leistet umfassende Dokumentationsarbeit. Zahlreiche Veröffentlichungen in Zeitschriften und Büchern, die Arbeit des theaterwissenschaftlichen Lehrstuhls der Universität Bern und die daselbst in Form von Seminarien durchgeführten Analysen aktueller Kreationen liessen eine breite, auch wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Medium Schweizer Theater heranwachsen.

An einem mehrtägigen Seminar des Schweizer Dachverbandes Theater für Kulturreaktionen der Zeitungen und elektronischen Medien in Ittingen, an dem sehr viele Journalisten, Studenten und Redaktoren teilnahmen, konnte ein Bewusstsein dafür geschaffen werden, dass schon bei Vorankündigungen von Theaterveranstaltungen ein fundiertes Wissen, Sorgfalt und Achtung dem Gegenstand gegenüber primäre Voraussetzungen der Berichterstattung sind. Auch nichtprofessionelle Kritiker halten sich seither an diesen Ehrenkodex. Unterdessen ist es so weit, dass ausübende Künstler und sie begleitende Kritiker eine Symbiose bilden, ihr gemeinsames Ziel ist: Theater auf höchstem Niveau. Die Kritikerinnen und Kritiker sind die Partner der Theater-

künstler, und man hört auf sie, lernt mit ihnen und voneinander.

5. NEUGIERIGES, KUNDIGES PUBLIKUM. Die Kultur ist die Wachstumsbranche schlechthin geworden. Die Stühle sind voll, die Gemeinden investieren in sie, weil sie begriffen haben, dass ein Theaterfestival die effizienteste Form der Städtereklame sein kann, dass eine eigene Theatercompagnie von Ruf ihnen mehr schmeichelt als eine neue Expressstrasse. Sie dachten an all die Biere, die nachher getrunken, an die Betten, die beschlafen werden. Die Mäzene investieren in Kultur, weil sie begriffen haben, dass eine Ausstellung junger Künstler der Bank mehr Ansehen bringt als ein Foyer in Marmor, der Bund investiert in sie, weil er weiss, dass Tourismus und Aussenpolitik kulturelle Selbstdarstellung verlangen, weil sie vor einigen Jahren anfingen zu begreifen, dass unser multikultureller Staat ein unerschöpfliches Reservoir an potenten und sehr originellen Künstlerinnen und Künstlern von ganz eigener Prägung hat.

All dies aber wäre wirkungslos, wenn nicht diese offenbar unersättliche Nachfrage nach Kultur bestünde. Wie ist sie zu erklären? Wenn man etwas nicht genau weiss, redet man am besten von einem Syndrom. Die Universitäten nennen als Ursachen für das Kultursyndrom:

Erstens die stark gewachsene Freizeit: Neben Stress und Arbeit bleiben immer mehr Stunden für Kultur dank 30-Stunden-Woche und Job-sharing, dank 8 Wochen Ferien und flexiblem Arbeitsmarkt; trotz Skirennen und Fussball und dem sich ungebremster Nachfrage erfreuenden «Wetten dass...» im TV und trotz des Verbots, mit dem Auto an die Arbeit zu fahren. Und mit Kultur verschönert sich das unendlich gewachsene, immer rüstigere Heer von Rentnern und Frührentnern das letzte Lebensviertel.

Zweitens die Sättigung: Ein Volk, das genug Brot hat, widmet sich den Spielen. Der wachsende Besitz- und Bildungsstand hat die Genüsse verfeinert und die Ansprüche erhöht. Heute wird mit Präsenz in Theatervorstellungen und mit Buchkenntnis renommiert.

Drittens das sogenannte Sinndefizit: Die traditionellen Sinnstiftungen durch Religion und Tradition haben schon in den achtziger Jahren ihre umfassende Gül-

tigkeit verloren. Statt dessen sind sämtliche je gedachten Weltanschauungen und Philosophien zugleich präsent. Die Meinungen, Moden und Prophetien wechseln immer schneller, und diese Akzeleration erzeugt ein Gefühl der Stagnation, einem Speichenrad vergleichbar, das bei zunehmender Geschwindigkeit aussieht, als stünde es still. Und wenn der scheinbare Stillstand von apokalyptischen Visionen, ob Ökokollaps oder ethnische Vernichtungskriege, überschattet wird, wächst das Bedürfnis, im Kunstgenuss entweder der Probleme zeitweise enthoben zu sein oder aber durch die Begegnung mit Kunstfiktive Antworten und Lebensentwürfe durchzuspielen. Mit der wachsenden Schar von Theaterliebhabern ist auch ein Verständnis gewachsen, das nicht nur auf Freizeitvernichtung aus ist, sondern sich einlässt auf jene Zumutung, die Kunst immer auch sein muss.

6. FORSCHUNG. ZUKUNFTSWERKSTÄTTE. Vor 10 Jahren wurde immer mehr Theaterschaffenden bewusst, dass eine Theaterszene, die nicht mehr forscht, nicht mehr experimentiert und als Zukunftswerkstätte wirken kann, an sich selber erstickt würde und einginge an der Unfähigkeit, sich zu erneuern.

Die Rettung war die Gründung einer Schweizer Theaterwerkstätte. In einem stillgelegten Kino entstand – gesponsert von einem grossen schweizerischen Sponsorenclub – ein Theaterzentrum, das ganz dem Experiment zur Verfügung steht. Schauspielerinnen und Schauspieler, Regisseurinnen und Regisseure können sich dort während mehrerer Wochen und Monate ganz der Forschung widmen, Neues ausprobieren, verwerfen, festhalten – alles in einem sanktionsfreien Raum, ohne Produktionszwang, ohne verwendbare Resultate vorweisen zu müssen. Einzige Bedingung: Die Prozesse müssen festgehalten und vermittelbar gemacht werden, damit auch andere davon profitieren können. Die dort Forschenden werden gratis untergebracht und verpflegt und erhalten eine Monatsentschädigung. Unterdessen wird dieses Zentrum auch vom Bund mitfinanziert.

7. PROFESSIONELLE KULTURFÖRDERUNG. Heute, im Jahre 2004, steht fest: die faszinierende Entwicklung, die das Schweizer Theater in den letzten 10 Jahren erlebt

hat, hängt nicht zuletzt mit einer professionellen Kulturförderung zusammen. In die Kulturkommissionen der kommunalen, staatlichen und schweizerischen Kulturförderungsstellen wurden zu Beginn der neunziger Jahre die besten Fachkräfte jeder Sparte berufen. Die Professionalität besteht nun nicht mehr darin, dass man Beamter ist, möglichst noch in der richtigen Partei, sondern darin, dass die Mitglieder von der speziellen Kunst und von Kultur überhaupt etwas verstehen, dass sie politisch und geistig unabhängig sind, die Szene kennen, debattieren, analysieren und beurteilen können, dass sie Visionen und Utopien entwickeln und durchziehen können, dass sie kommunikativ und innovativ sind. Die Fachkommissionen heute haben Mut zu begründbaren ungewöhnlichen Entscheidungen bewiesen, für die sie auch Verantwortung übernehmen.

Diese Fachgremien entwickelten auch neue Förderungsmodelle, die unterdessen politisch durchgesetzt werden konnten: Billettsteuern wurden landesweit abgeschafft; indirekte staatliche Finanzhilfe in Form steuerabzugsfähiger Spenden an Kulturinstitutionen wurde eingeführt; eine breite Bevölkerungsschicht wurde an das Kunst- und Kulturgeschehen herangeführt durch Abgabe von Gutscheinen durch den Staat oder die Gemeinden. Bei der Einlösung konnte das betreffende Kulturinstitut den Kartenpreis bei den abge-

benden Behörden einfordern. Für Co-Produktionen verschiedener Theater wurden besondere finanzielle Anreize geschaffen. Städte und Kantone der einzelnen Regionen fanden sich zu Pools zusammen, die mit gemeinsamen Mitteln Tourneen herausragender Produktionen in ihren Kantonen bezuschussen.

In den Fachgremien der Kulturförderer und Sponsoren wurde damals entschieden, wie die Kultur der nächsten zehn Jahre aussehen sollte. Wenn in diesen Gremien nicht die Besten – und genügend davon – ernsthaft versucht hätten herauszufinden, wer die Besten sind, dann wäre das Schweizer Theater immer mehr zum Beliebigen, Dilettantischen, Unscharfen, Langweiligen verkommen. Es würde all das fehlen, was heute neben hohem Können seinen Reiz ausmacht: Verstörendes, Irrtierendes, Komisches, Kultisches, Lachen und Trauer, Lust, Freude und Staunen. Ohne diese professionelle, das will auch heißen unabhängige, sensible und weitsichtige Kulturförderung wäre das Resultat ein Theater als Bedürfnisanstalt statt einer Zukunftswerkstatt gewesen, ein ödes gesellschaftliches Ritual statt aufstörenden, irritierenden Volks-Theaters.

Das war ein Bericht aus dem Jahre 2004.

Noch zählen wir 1994. Der Kulturförderungsartikel schafft die Voraussetzungen, Visionen umzusetzen. ♦

JEAN GRÄDEL

SPLITTER

Im Grunde aber ist ein Monolog eine Rede, glaube ich, von der kaum jemand annehmen darf, dass ein anderer zuhört. Der Sprechende muss sich vorstellen, er sei allein, und die Welt stelle eine wüste Insel dar.

Zsuzanna Gahse, *Abendgesellschaft*. Piper Verlag, München 1986, S. 20

BLUME IST KIND VON WIESE

Der Kulturförderungsartikel und die Kinder- und Jugendliteratur in der Schweiz

ROSMARIE TSCHIRKY,
Leiterin des Schweizerischen Jugendbuch-Instituts, Zürich.
Handelsdiplom, Ausbildung und mehrjährige Tätigkeit am Lokalsender Rediffusion St.Gallen. Ab 1967 Assistentin der Chefredaktion der Frauenzeitschrift Anna-belle. Nach längerem Aufenthalt in den USA Assistentin des Ausstellungsleiters im Museum für Gestaltung Zürich. 1977 Mitarbeit im Schweizerischen Jugendbuch-Institut und seit 1979 dessen Leiterin.

Die Niederlande, Österreich, Schweden und Dänemark verfügen über ein dichtes Netz von staatlich gestützten Förderungsmassnahmen auf dem Gebiet der Kinder- und Jugendliteratur. Im internationalen Vergleich fällt deren kulturelles Selbstverständnis, der Stellenwert im Bewusstsein der Bevölkerung und die Ausstrahlung ins Ausland auf.

Wer im Bereich der Leseförderung und der Kinder- und Jugendliteratur tätig ist, erfährt Kultur und Kulturförderung ganz unmittelbar, im alltäglichen Prozess von Verstehen und Umsetzung demokratischer Vorstellungen und Ideale. Die Basisarbeit lehrt, die Bedeutung der Kultur für unseren unmittelbaren Lebensraum ernst zu nehmen, für unser Zusammenleben, unsere Wirtschaft und besonders auch für die Identitätsfindung aller, die in unsere Gesellschaft hineinwachsen.

Ich möchte dies am Beispiel der Sprach- und Literaturförderung darstellen. Bereits liegt es in der fünften Auflage vor, das schmale Bändchen mit dem Titel «Blume ist Kind von Wiese oder Deutsch ist meine neue Zunge»¹, das im letzten Frühjahr erstmals erschienen ist. Die Idee, dem sogenannten Gastarbeiterdeutsch ihrer ausländischen Schülerinnen und Schüler ein Buch zu widmen, das «die regelwidrige Sprache und deren kreatives Potential zum Thema hat», verdanken wir einer österreichischen Lehrerin. Daraus entstanden ist – grammatisch gesehen – ein «Lexikon der Falschheiten» und eine Sammlung von höchst originellen und klugen Sprachschöpfungen, oder, wie es Ernst Jandl im Vorwort formuliert: «naive Sprachkunst zum Vergnügen all jener Leser, die der Sprache mehr abgewinnen können als ihren rein utilitaristischen Zweck».

«Blume ist Kind von Wiese», dieses suggestive Sprachbild, erfunden von einem türkischen oder mazedonischen, einem chinesischen oder polnischen Kind, drängt sich mir auf, wenn ich über Kultur-

förderung nachdenke. Das schöpferische Sprach-Bild weist auf ein offenes Feld, das für lebendige Vielfalt und natürliche Zugehörigkeit steht. Ein Bild auch, mit dem wir heute gleichermaßen Schönheit und Schutz assoziieren.

Die Entwicklung der Sprachkompetenz

In der sprachlichen Neuschöpfung gelingt die Synthese kulturell unterschiedlicher Gefühle und Erfahrungen. Ein Stück gemeinsamer Sprache ist entstanden, und eine gemeinsame Sprache ist absolut notwendig für die Verständigung und für die Gestaltung des Zusammenlebens. Damit ist bereits erklärt, warum auch in unserem Land schwächere Bevölkerungsgruppen – gemeint sind alle Anfänger und Lernenden, nicht nur die Fremdsprachigen – Hilfe und Angebote zur Entwicklung ihrer Sprachkompetenz erhalten müssen. Dies kann auf viele Arten und auf vielen Ebenen stattfinden. Zum Beispiel in der Person einer Deutschlehrerin, welche die Sprache nicht nur lehrt, sondern sie auch liebt. Sprachliche Sensibilität und ein weites Kulturverständnis führen über das pädagogische Anliegen hinaus und machen hinter dem formalen Unvermögen die Kreativität und das Bedürfnis nach Ausdruck sichtbar. In unserem Fall haben Herausgeberin und Verlag den bildhaften Ausdruck trotz unvollständiger Grammatik als eigenständiges naives Kunstwerk erkannt, als kreative Leistung, in der sich auch eine Minderheit wiederfindet, akzeptiert und verstanden fühlt. Im ungläubigen Staunen der «sprachbehinderten» Kin-

1 Hg. Helga Glantschnig, *Blume ist Kind von Wiese oder Deutsch ist meine neue Zunge*, Luchterhand Literaturverlag, 1. Aufl. März 1993, 5. Aufl. Dezember 1993.

der zeigt sich ein zaghaftes Erwachen von Selbstvertrauen: «*Kannst du ja nicht Buch schreiben. Ist ja alles falsch, was wir sagen. Sind die Falschheiten schön?*»

Wer für Kinder schreibt, Kinderliteratur vermittelt, das Lesen und die Literatur für Heranwachsende fördert, dem steht die Wiese näher als der Schlosspark, dem sind Spielwiesen oder Magerwiesen vertrauter als Golfplätze oder die «Hängenden Gärten der Semiramis». Wer das Kinderbuchschaffen begleitet und unterstützt, hat kein elitäres Kulturverständnis. Nicht elitär heisst aber in unserem Zusammenhang in keiner Weise, dass dieser Kulturauftrag als begrenzt oder zweitrangig verstanden und behandelt werden darf. Im Gegenteil, je souveräner und weitblickender, je selbstverständlicher und akzeptierter die kulturellen Werte, auch die der Kinderliteratur, in einem Land gehandhabt werden, um so grösser sind Motivation, Engagement und Spielraum von Schreibenden und Vermittlern, die Sprachräume entwickeln, in denen sich die Heranwachsenden bewegen und finden können. Gerade in der Schweiz ist eine Verankerung und damit Anerkennung solchen Engagements auf Bundesebene von ausschlaggebender Bedeutung, damit die Aufgaben professionell und kompetent wahrgenommen werden können. Das möchte ich anhand der Entwicklung des Schweizerischen Jugendbuch-Instituts beschreiben.

Ein rettender Bundesbeschluss

Das Schweizerische Jugendbuch-Institut wurde 1968 als private Stiftung (Johanna Spyri-Stiftung) gegründet mit dem Ziel, das Kinderbuchschaffen, die Lese- und Literaturförderung in der Schweiz sowie die Erforschung des Leseverhaltens in diesem Bereich zu dokumentieren und zu unterstützen. Zweck und Aufgaben waren unbestritten, weniger deutlich zeichnete sich die Einordnung in bestehende Zuständigkeiten und damit das finanzielle Förderungskonzept ab. Ein Aufgabenbereich, pendelnd zwischen wissenschaftlichem Auftrag und Dienstleistungen für breite Bevölkerungsschichten, dazu die gesamtschweizerische Ausrichtung der Organisation und ihr Standort in Zürich (einer Stadt, der auch immer wieder Dominanz

vorgeworfen wird), diese Mischung liess jedes föderalistische Unterstützungsmodell scheitern. Eine Weiterführung oder gar ein Ausbau unserer Tätigkeit schien damit ausgeschlossen.

Die Rettung kam durch einen Bundesbeschluss, der eine bereits bestehende Globalsubvention für Organisationen zur Verbreitung von Jugendliteratur erhöhte und somit ermöglichte, dass auch das Schweizerische Jugendbuch-Institut in den Kreis der Subventionsempfänger aufgenommen wurde. In der Folge gehörten wir ab 1972 einer losen Arbeitsgemeinschaft zur Förderung von Kinderliteratur an, die vom jungen Bundesamt für Kultur betreut wurde. Der Unterstützungsbeitrag des Bundes war äusserst gering. Rückblickend wird jedoch deutlich, dass diese finanzielle Hilfe und Anerkennung nicht nur die weitere Existenz des Schweizerischen Jugendbuch-Instituts ermöglichte, sondern ganz massgebend auch das Wirkungsfeld und Profil unserer Institution geprägt und bis heute beeinflusst hat. Nur am Rande erwähnen will ich, dass die Anerkennung durch den Bund modellhaft wirkte und – wenn auch mit grosser Verzögerung – die Unterstützung durch andere Subventionen wie einzelne Kantone und die Stadt Zürich sowie massgeblich auch durch private Gönner nach sich zog. Mit solchen Spenden verknüpft war allerdings oft die Auflage oder zumindest die Erwartung, dass bestimmte Projekte oder lokale Aufgaben realisiert werden sollten.

Verpflichtung als Herausforderung – über Sprachgrenzen hinweg

Wer je Subventionsempfänger des Bundes war, ganz gleich mit welchem Engagement und von welcher Grössenordnung, weiss, wie verpflichtend eine solche finanzielle Beziehung ist. Nicht nur muss jährlich ein Programm vorgelegt und um einen neuen Beitrag nachgesucht werden, auch jeder abschliessende Tätigkeitsbericht muss ausweisen, dass die Mittel im Sinn des Subventionsgebers verwendet worden sind. In unserem Fall war die gesamtschweizerische Ausrichtung unserer Tätigkeit ein wichtiger Massstab, an dem wir jedes Projekt gemessen haben und der unser Bewusstsein dafür schärfe, dass wir eine viersprachige Kinderliteratur zu do-

In der sprachlichen Neuschöpfung gelingt die Synthese kulturell unterschiedlicher Gefühle und Erfahrungen.

kumentieren und zu vertreten haben. Den Schwierigkeiten, die mit solchem Anspruch auf nationale Ausstrahlung verbunden sind, haben wir nur standgehalten, weil wir uns vom Bundesamt für Kultur unterstützt und bestärkt fühlten – auch wenn sich dies über weite Strecken mehr ideell als materiell auswirkte.

Eine immer wieder neu zu bewältigende Hürde ist die Überwindung der Sprachgrenzen geblieben, die Wahrnehmung anderer Kulturräume. 1978 haben wir die «Antenne romande» in Lausanne gegründet, als Vertretung im Welschland und Beobachtungsposten für die französischsprachige Kinderliteratur. In erster Linie aber hat uns die mit der «Antenne romande» betraute Fachperson zu einer differenzierten Wahrnehmung der Schweizer (Lese-)Kultur verholfen, indem sie uns in Zürich die Sichtweise unserer welschen Mitbürger vermittelten und immer wieder «übersetzen» konnte. Es wurde uns selbstverständlich, dass wir die meisten Publikationen, vom Jahres- bis zum Forschungsbericht, auch in französisch herausgaben. Es wurde uns selbstverständlich, in unserer Tätigkeit die Lektüre der welschen Kinder einzubeziehen; und es wurde selbstverständlich, dass auch die Werke welscher Autoren und Illustratoren für Wettbewerbe im In- und Ausland eingereicht werden und dass unsere welschen Kolleginnen in den Juries anteilmässig vertreten sind.

Diese allgemeine Öffnung und Zusammenarbeit zwischen verschiedenen Organisationen auf dem Gebiet der Kinderliteratur und Leseförderung – hat der Bund als Subventionsgeber koordiniert und mitgestaltet. So wurde etwa 1984 die Vereinigung «AROLE» (Association romande de littérature pour l'enfance et la jeunesse) gegründet, Ausdruck eines neuen Selbstbewusstseins der Romandie auf dem durch Frankreich stark dominierten Gebiet der Kinderkultur. «AROLE» ist das schöne Beispiel einer Vereinigung, welche die verschiedenen für das Kinderbuch, das Kind und das Lesen aktiven Kräfte einer Region wirksam miteinander verbindet. Es ist eine regionale, durch Personalunion stark mit uns Deutschschweizern verbundene Gruppe, mit welcher wir die für die Förderung von Jugendliteratur vorgesehenen Bundessubventionen teilen. «Teilen und

vervielfachen», lautet die Devise. Daran wird auch ein Kulturförderungsartikel in der Bundesverfassung nichts ändern. So müssen alle im Bereich der Kinderkultur tätigen Organisationen jeden kulturellen Bundesfranken mindestens verfünffachen, um ihre Existenz zu sichern und die dringendsten Aufgaben wahrzunehmen. Und dies ist – meiner Erfahrung nach – kein schlechtes Subsidiaritätsprinzip. Es vermittelt Anreize für vermehrte Kulturförderung durch Private und durch die öffentliche Hand auf Gemeinde- oder Kantonsebene.

Soweit so gut, könnte man denken. Aber es wäre weder klar- noch weitsichtig genug, hier auf halbem Weg stehen zu bleiben. Das schmale Engagement des Bundes im Bereich der Literatur steht auf tönernen Füssen. Es fehlen die gesetzlichen Voraussetzungen, die eine Kontinuität gewährleisten. Wenn Kultur nicht zu den Grundbedürfnissen gerechnet wird, kann sie gerade in politisch oder wirtschaftlich schwierigen Zeiten, in denen wir ein gemeinsames kulturelles Bewusstsein besonders nötig haben, leicht den ersten Sparmassnahmen zum Opfer fallen. So hat zum Beispiel die «Betreuung» der Literatur durch das Bundesamt für Kultur vorläufig noch weitgehend Improvisationscharakter. Der frühere Direktor, *Alfred Defago*, hat dies einmal so formuliert: «*Wenn nicht ein Wunder geschieht, werden wir ein ganz gewaltiges finanzpolitisches Streichkonzert erleben. Dem wird zuallererst alles zum Opfer fallen, was nicht auf expliziten Verfassungsaufträgen oder -kompetenzen beruht.*»

Noch schlimmer als diese finanzpolitische Drohung ist allerdings, dass die Lücke in unserer Verfassung auf das Fehlen eines kulturellen Bewusstseins in der Schweizer Öffentlichkeit hinweist. Kultur, verstanden als eine alle Lebensbereiche umfassende Gesamtheit von Wissen, Denken und Handeln, die zu kreativer Tätigkeit anregt, ist noch nicht als Grundpfeiler unserer gemeinsamen Zukunft erkannt. Zwar wissen wir, dass sich an der kulturellen Vielfalt eines Landes sein wahrer Reichtum zeigt. Dennoch handeln wir oft, als ob dieser Reichtum etwas wäre, das in der Vergangenheit liegt, oder schlimmer noch, etwas, was uns als Selbstverständlichkeit ein für allemal geschenkt

ist. Übertragen auf die «Leselandschaft Schweiz» bedeutet dies, dass gerade die unspektakulären, alltäglichen Kulturformen, zu denen Sprachförderung und die Förderung der Kinder- und Jugendliteratur gehören – die Wiese und nicht der Schlosspark –, den Schutz durch einen Kulturartikel brauchen, damit sie sich nach demokratischen Spielregeln entwickeln können und allen zugänglich sind.

Alle Prognosen für die Zukunft weisen darauf hin, dass Massnahmen zur Lese- und Literaturförderung weiterhin gebraucht werden, ja an Bedeutung zunehmen. Auch wenn die finanzielle Situation des Bundes keine Ausweitung der Kredite zulässt, auch wenn die Ankündigung von Sparmassnahmen längst auf dem Tisch liegt und die «Kann-Formulierung» diese finanzpolitische Strategie bestätigt, darf nicht auf das kreative Potential der auf diesem Gebiet Engagierten verzichtet wer-

den. Utopien zur Leseförderung wie beispielsweise «Die Stiftung Lesen», «Das Haus der Bücher» oder das Konzept einer «Leseschule» für die Ausbildung in Leseanimation analog zur Sportschule Magglingen (letzteres nachzulesen in «Leselandschaft Schweiz»²) haben Existenzrecht. Ohne neue, auch utopische Ideen ist kein Land überlebensfähig.

Ohne ein kulturfreundliches Klima wachsen Probleme auf allen Ebenen. Dann entsteht das, was die eingangs erwähnten, Deutsch lernenden Kinder aus ihrer geschärften Wahrnehmung heraus als umfassende Definition für das Wort «Problem» formulieren: «*Etwas geht nicht, etwas ist problematisch. Etwas will nicht so machen, wie du willst. Wo ist das Problem? In einer Rechnung kann ein Problem sein oder in einer Pause.*»

Gegen das Problem einer Verfassungslücke können wir etwas tun. ♦

ROSMARIE TSCHIRKY

SPLITTER

Danach liefen wir wieder ein Stück. Im Sitzen, im Liegen, beim Spazierengehen machte sich der Grossvater so seine Gedanken. Er «suchte viel herum». Zum Beispiel suchte er nach einer «zweiten Welt» jenseits der natürlichen, die langweilte ihn. Morgens, wenn ich aus dem Bett sprang, stand er schon am Küchenfenster und suchte. Auch tagsüber, wenn er sich Notizen fürs Kino machte und «gar nicht genug Papier verurschen konnte» (die Grossmutter), suchte der Grossvater. Beim Spazierengehen blieb er oft stehen, legte die Hand auf die Augen und wollte etwas sagen. Er hatte blass vergessen, was, und musste es erst suchen. Dann sagte er: Nein, wieder nichts! und zog mich weiter. Das hiess, dass der Grossvater die zweite Welt immer noch nicht gefunden hatte. Sogar nach dem Abendbrot, wenn er ins «Apollo» und ich «in die Falle» musste, suchte er noch. Es war gar nicht so einfach. Ausser der einen Welt, die wir hatten, gab es ja sonst keine! «Vielleicht gibt es nicht mal die!» Deshalb beneidete der Grossvater jeden, der eine zweite Welt hatte und sie, sagen wir, malen konnte, wie der Maler Böcklin (1829–1901) seine Toteninsel.

Aus: GERT HOFMANN, *Der Kinoerzähler*, Hanser Verlag, München 1990, S. 25

2 Leselandschaft Schweiz. Das Leseverhalten von Kindern und Jugendlichen – Jeunesse et lecture en Suisse. Une étude du comportement de lecteur des enfants et adolescents. Hg. Schweizerisches Jugendbuchinstitut. Zürich 1988.

GERHARD SCHWARZ
ist 1951 in Hard (Vorarlberg) geboren. Nach Studien und Assistententätigkeit an der Hochschule St. Gallen und längeren Studienaufenthalten in den USA und Kolumbien promovierte er 1980 zum Dr. oec. 1981 trat er in die Wirtschaftsredaktion der «Neuen Zürcher Zeitung» ein, der er seit 1. April 1994 als Leiter vorsteht. Die Universität Zürich hat ihm einen Lehrauftrag zum Thema Ordnungspolitik erteilt, das auch ein Schwerpunkt seiner Tätigkeit als Journalist, Autor und Herausgeber verschiedener Monographien und Sammelbände bildet.

Dies ist die leicht überarbeitete Fassung eines Textes, der ursprünglich unter dem Titel «Ordnungspolitische Betrachtungen zur Kulturförderung» in dem Sammelband «Kulturförderung in den Alpenländern. Theorie und Praxis – Fritz Prior zum 70. Geburtstag» (Herausgegeben von Clemens August Andreea/Christian Smekal) im Innsbrucker Universitätsverlag Wagner (1992) erschienen ist. Dort finden sich auch weiterführende Literaturangaben.

WETTBEWERB – LEBENSELIXIER DER KULTUR

Einige Gedanken zur Kulturförderung aus liberaler Warte

Mit Schlagworten wie «Vermarktung» und «Kommerzialisierung» markieren Kulturbeflissene oft ihre Distanz zur ökonomischen Betrachtungsweise. Die Vielfalt des Marktes und der Wettbewerb sind aber nicht nur Instrumente der Effizienzsteigerung, sondern auch Voraussetzungen der Spontaneität und Kreativität.

Kann tatsächlich ohne Kulturartikel, ohne Verfassungsbestimmung zum Thema Kultur die Kultur nicht in angemessenem Ausmass gedeihen, wie dies Bundesrätin Ruth Dreifuss anlässlich der Lancierung der Abstimmungskampagne über den sogenannten «Kulturförderungsartikel» suggerierte? Oder könnte nicht vielmehr die Kultur erst dann richtig zum Blühen kommen, wenn sie dem freien Spiel der Marktkräfte überlassen wäre? Allein schon solche Fragen aufzuwerfen ist in «Kulturkreisen» ein Wagnis. Man hat damit zu rechnen, entweder als Ketzer oder als wild gewordener Fundamentalist abgestempelt zu werden, denn ökonomisches Denken ist selbst den meisten Liberalen dann fremd, wenn es um Gebiete geht, in denen nach gängiger Auffassung der «schnöde Mammon» nichts zu suchen hat, überall dort also, wo es um hehre höhere Werte geht, um Bildung und Liebe, um Religion und Politik – und eben um Kultur. Zwar gab es in den letzten Jahren eine Fülle von ökonomischer Literatur über die Kultur, aber der Graben zwischen Ökonomie und Kultur scheint dennoch – vor allem aus der Sicht der Vertreter der Kultur – nach wie vor riesig. Sollte man sich also als Ökonom zur Kulturpolitik – von der man ja doch nichts versteht – möglichst still verhalten und sich so wenigstens nicht dem Vorwurf des ökonomischen Imperialismus aussetzen? Und sollte man das liberale Anliegen im Kulturbereich vergessen, weil marktwirtschaftliche Konzepte nur taugen, wenn es um Zahnpasta oder Nescafé, um Autos oder Schuhe geht? Die Fragen stellen, heißtt, sie verneinen. Der Markt ist nicht nur der effizienteste, sondern auch der freiheitlichste – weil dezentralste –

Entscheidungsmechanismus, den wir kennen. Er braucht zwar manchmal Krücken, wie zum Beispiel in der Umweltpolitik, aber unter Zuhilfenahme dieser Krücken ist er weitgehend universell anwendbar, wenn es um die Gestaltung gesellschaftlicher Fragen geht. Deshalb sei hier der Versuch gewagt, einige grundsätzliche Gedanken zur Kulturpolitik aus einer liberalen, ordnungspolitischen Warte zu entwickeln. Es geht dabei insbesondere um die Selektion von «guter» und «schlechter» Kunst, um die Finanzierung der Kunst und um jene Rahmenbedingungen, welche am ehesten ein kulturelles Treibhausklima schaffen können.

Missbrauchsanfälliger Gemeinwohlgedanke

Im Zentrum jeder ökonomischen Betrachtungsweise steht das Individuum, der einzelne Mensch, dem möglichst viel Freiheit zugestanden werden soll, ohne dass die Freiheit der anderen Individuen tangiert wird, und dem Verantwortlichkeit und Vernunft zugebilligt werden. Liberale Ökonomen bekunden daher Mühe mit Begriffen wie «Gemeinwohl», «allgemeine Wohlfahrt» oder «öffentliches Interesse», sofern sie sich nicht letztlich auf individuelle Präferenzen und Wünsche zurückführen lassen. Gerade in der Kulturpolitik wird indessen viel mit solchen Begriffen operiert. Sie haben den Nachteil bzw. Vorteil – das hängt vom Blickwinkel ab –, dass sie, weil nicht genau fassbar, gegenüber Kritik immunisieren. Etwas, aber keineswegs völlig anders liegen die Dinge beim Begriff des «öffentlichen Gutes». Gemeint ist damit ein Gut, das zwar individuellen Nutzen stiftet, jedoch darüber

hinaus beträchtliche positive externe Effekte hat, so dass das Gut wegen der Nichtanwendbarkeit des Ausschlussprinzips von privater Seite nicht produziert würde. Dieses in der Kulturpolitik besonders beliebte Argument ist indessen erst recht missbrauchsgefährlich, denn zum einen lässt sich das Ausschlussprinzip viel häufiger anwenden, als gerne behauptet wird, zum anderen lässt sich der soziale Nutzen beispielsweise einer Opernaufführung entweder nur schwer oder gar nicht messen, so dass es fragwürdig wird, damit zu argumentieren. Dort, wo sich aber externer Nutzen doch messen lässt, kann man ihn meist auch zuordnen. Er geht nicht im Kollektiv unter, so dass sich – zumindest im politischen Prozess – die Kosten auch anlasten lassen, etwa ein Teil der Kosten von Festspielen den Tourismus- und Handelsbetrieben der Region. Vor allem aber ist das Bestehen von positiven externen Effekten kein ausreichender Grund, nach staatlichen Interventionen zu rufen.

Da die beschränkte Gültigkeit des Konzeptes der «öffentlichen Güter» inzwischen erkannt worden ist, wird gerne auf jenes der «meritorischen Güter» ausgewichen. Dabei handelt es sich um Güter, die zwar privat auch erstellt würden, aber nach der Meinung der entsprechenden «Lobby» nicht in genügendem Ausmass. Mit diesem Konzept wird natürlich genauso wie mit dem Gemeinwohlargument jener «Anmassung des Wissens» Vorschub geleistet, die *Friedrich August von Hayek* in seiner Nobelpreisrede mit Blick auf die Gesellschaftspolitik so brillant gegeisselt hat und die in der Kulturpolitik genauso gang und gäbe ist. Wer meint, gewisse Experten wüssten besser, was «gute» und was «schlechte» Kunst ist, was dem kulturellen Fortschritt der Menschheit nützt und wieviel Kultur es braucht, der hat dem Individualismus und damit dem Liberalismus bereits eine Absage erteilt und letztlich das Einfallstor für staatlichen Interventionismus geöffnet. Von einer konsequenten ordoliberalen Position aus ist demgegenüber an den Grundsatz zu erinnern, dass der Kunde König sein und dass der Anbieter dem Wettbewerb ausgesetzt werden, dass also die Nachfrage das Angebot bestimmen sollte – auch in der Kultur. Der Staat oder die öffentliche Hand haben le-

diglich einige – möglichst wenige und möglichst klare – Spielregeln bzw. Rahmenbedingungen festzulegen, welche der Nachfrage eine entsprechend starke Position sichern, welche aber nicht weiter in das Spiel von Angebot und Nachfrage eingreifen.

Wettbewerb – ein Entdeckungsverfahren für Innovation

Eine bessere Alternative als den marktlichen Wettbewerb kennen wir jedenfalls nicht, um «gute» von «schlechten» kulturellen Leistungen zu unterscheiden und die besten zu entdecken.

Friedrich August von Hayek verdanken wir die Erkenntnis, dass der Wettbewerb nicht nur ein Instrument der Effizienzsteigerung ist, sondern sich vor allem als das beste Verfahren zur Entdeckung von Neuem, von Innovationen, erweist, das wir kennen. Weil niemand in der Lage ist, auch die hervorragendsten Experten nicht und auch der Staat nicht, die Zukunft mit Sicherheit vorauszusehen, weil also niemand weiß, welche technische Erfindung sich einmal bewähren und welches Bild oder Musikstück einmal von bleibendem Wert sein wird, gibt es keine andere Alternative, als möglichst viele Wege gleichzeitig zu beschreiten – «*lässt hundert Blumen blühen*», hieß es einst bei *Mao Tsetung* –, auf dass sich dann die beste Lösung durchsetze. Das ist das Grundprinzip des Marktes, des Wettbewerbs. Allerdings muss es ein wirklicher Markt sein, ein Markt, in dem überdurchschnittliche Einkommenschancen auf der einen Seite und die Drohung eines Einkommensrückgangs auf der anderen Seite mit zur Motivation beitragen und die gerade im Kulturbereich besonders wichtige intrinsische Motivation verstärken. Die ordnungspolitische Aufgabe besteht darin, die Rahmenbedingungen so zu gestalten, dass dies möglich wird. Unter solchen Voraussetzungen haben Neuheiten, ja sogar echte, «revolutionäre» Neuerungen sehr wohl eine Chance, sich ihren Platz zu verschaffen, zunächst vielleicht nur in kleinen Marktnischen, etwa bei Minderheiten, dann unter Umständen sogar bei grossen Massen. Natürlich kann die Nische zu klein sein, um die wirtschaftliche Existenz von Künstlern zu sichern – aber das gilt für jeden anderen Beruf auch. Und es gilt genauso auch für jede andere Berufung. Die Kultur kann also keine Sonderrolle beanspruchen. Sonst müssten wir demnächst auch noch eine staatliche Förderung all jener Reli-

gionsgründer und Philosophen einführen, die zwar keinerlei Zulauf geniessen, aber sich doch mit etwas gesellschaftlich sicher Wichtigem beschäftigen. Eine bessere Alternative, eine innovationsfreudigere und effizientere Alternative zugleich als den marktlichen Wettbewerb kennen wir jedenfalls nicht, um «gute» von «schlechten» kulturellen Leistungen zu unterscheiden und die besten zu entdecken.

Die Ablehnung des marktwirtschaftlichen Wettbewerbs als des besten Entdeckungsverfahrens, das wir kennen, ist weit verbreitet, so etwa auch in der Forschungs- und Technologiepolitik, wo es ja um etwas ganz Ähnliches geht, nämlich um technologische Erfindungen und Innovationen. Die Ablehnung beruht bei den unmittelbar Betroffenen zum Teil auf persönlichem Interesse, vor allem aber beruht sie bei ihnen, und bei vielen anderen auch, auf einer unzulässigen Ex-Post-Betrachtung. Die Tatsache, dass wir im nachhinein feststellen, dass jemand schon einmal eine geniale Idee hatte – und dass sie auch der eine oder andere Beobachter als genial erkannte –, lange bevor ein anderer mit einer ähnlichen Idee (und ohne jedes Plagiat) den Durchbruch schaffte, beweist gar nichts. Sie zeigt nur, dass die Zeit für seine Idee oder für sein Kunstwerk noch nicht reif war. Aber hätte staatliche Forschungs- und Kunstförderung die Bedeutung rechtzeitig erkannt? Wenn ja, so vielleicht nur deshalb, weil mit der Giesskanne alles und jedes gefördert wird oder dann auf Kosten eines anderen, abgewiesenen Projektes, das sich im freien Markt vielleicht ebenfalls durchgesetzt hätte und ebenfalls wichtig gewesen wäre. Es gibt jedenfalls weder empirische Belege noch Plausibilitätsüberlegungen, die glaubhaft machen könnten, dass staatliche «Innovationsförderung», mithin auch Kulturförderung, zu «besseren» Resultaten führen würde als der Markt. *Bruno Frey* und *Werner Pommerehne*¹ haben beispielsweise nachgewiesen, dass der Spielplan deutscher Opernbühnen, die zu mehr als drei Viertel subventioniert werden, sich nicht wesentlich unterscheidet vom Spielplan der Metropolitan Opera in New York, deren Einnahmen praktisch ausschliesslich von Billettverkäufen und privater Unterstützung stammen. In beiden Fällen dominiert das klassische Repertoire

**Eigentlich
müsste jede
Gemeinde für
sich selbst
entscheiden
können, was ihr
die Kultur wert
ist.**

mit *Verdi* an der Spitze. Mit dem überlegenen kulturellen Wissen des Staates scheint es also nicht weit her zu sein, und wir können uns daher sehr wohl auf die «*Kultursouveränität des Bürgers*» (*Gerhard Prosi*) verlassen.

Wie überall, wo der Markt stranguliert wird, ist man natürlich auch in der Kulturpolitik, vor allem im Bereich der reproduzierenden Kultur, mit dem Hinweis auf die sozialen Aspekte der Kulturförderung rasch zur Stelle. Kostendeckende Preise würden, so heisst es, den Zugang zum Kulturgut erschweren. Aus ökonomischer Sicht ist jedoch diese Verknüpfung von Kultur- und Sozialpolitik alles andere als sinnvoll. Objekt- statt Subjektförderung führt zu Effizienzverlusten und zur Förderung auch jener, die dies gar nicht nötig hätten. So zeigt eine Untersuchung aus Basel (*R. Frey / G. Neubauer*, 1976), dass Angehörige der untersten Einkommensklassen im Schnitt nur alle fünf Jahr einmal ins Theater gehen, Angehörige der obersten Einkommenskategorie dagegen jährlich etwa dreimal, also fünfzehnmal so oft. Weil im Untersuchungszeitraum (1975/76) der Subventionsvertrag pro Eintritt 78 Franken betrug, sieht dies nicht eben nach Umverteilung zugunsten der Armen aus. Berücksichtigt man, dass die «Reichen» mit ihren hohen Steuern auch wesentlich mehr zur Finanzierung der Subventionen beitragen – und lässt die Frage beiseite, welchen Sinn es hat, Theaterbesuche durch jene Schicht subventionieren zu lassen, die dann selbst am meisten «konsumiert» –, so ergibt sich immer noch eine Umverteilung von «Arm» zu «Mittelstand», allerdings auch von «Reich» zu «Mittelstand». Das soziale Argument hält sich also jedenfalls in Grenzen.

Marktwirtschaftliche Instrumente der Kulturförderung

Demgegenüber wird in der Regel sogleich eingewendet, bei kostengerechten Preisen würden untere Einkommensschichten gewisse Kultur, seien es nun Konzerte oder Theaterstücke, Bücher oder Ausstellungen, nicht mehr «konsumieren», selbst wenn ihr Einkommen durch höhere Transferzahlungen aufgebessert würde. Das heisst nichts anderes, als dass die heu-

¹ Frey B., Pommerehne, W. *Muses and Markets*, 1989, dt. Übersetzung: *Museen und Märkte*, München 1993.

tigen «Kulturkonsumenten» die kulturellen Leistungen, die angeboten werden, einzig und allein in dem Ausmass nachfragen, weil die relativen Preise verzerrt sind. Ihre Wertschätzung entspricht in keiner Weise den effektiven Kosten des Produkts. Will man aber unbedingt an der Konzeption vom meritischen Gut festhalten, die dieser Argumentation zu Gevatter steht, so gäbe es immerhin ordnungspolitisch überzeugendere, weil wettbewerbsnähtere Lösungen als die Pauschalsubventionierung und die Vergabe von Kulturpreisen. Insbesondere ist an Gutschein-Lösungen zu denken, wie sie auch im Blick auf das Bildungswesen diskutiert werden und wie sie heute bei der Privatisierung in den postkommunistischen Staaten durchaus erfolgreich zur Anwendung gelangen. Gedacht ist dabei an Gutscheine, welche zum ermässigten Erwerb beispielsweise von Opernkarten berechtigen und welche durch die «empfangenden» Opernhäuser beim Staat gegen Bargeld eingetauscht werden könnten. Solche «Vouchers» sind vor allem dann sinnvoll, wenn sie zum Besuch mehrerer Institutionen berechtigen. Es bildet sich dann nämlich so etwas wie ein Markt, auf dem etwa die Aufführungen des Theaters A stärker nachgefragt werden als jene des Theaters B. Die Theaterdirektoren erfahren den nötigen Kostendruck, und sie müssen sich darum bemühen, ihre Häuser zu füllen. Das braucht indessen kein Absinken in den Boulevard zu bedeuten. Die staatliche Kulturpolitik kann durchaus elitär ausgerichtet sein. Je elitärer sie ausgerichtet ist, um so stärker wird die Gültigkeit der Vouchers beschränkt werden, etwa nur auf Opern oder gar nur auf moderne Opern. Die Vouchers können gratis entweder an alle Personen ab einem bestimmten Alter abgegeben werden, oder sie können nur auf bestimmte Gruppen (zum Beispiel Bedürftige) beschränkt werden. Außerdem müssen sich solche Voucher-Lösungen keineswegs auf die reproduzierende Kunst beschränken.

Zu den Formen marktkonformer, weil privatwirtschaftlich finanziert Kulturförderung zählt auch das private Mäzenatentum. Es ist immer wieder erstaunlich, wie Kunstschaaffende – noch mehr allerdings die sie umgebende Schickeria – privates Mäzenatentum deswegen mit Skepsis

betrachten, weil sie Abhängigkeit befürchten. In die Arme des einen, allmächtigen und monopolistischen Staates aber fliehen sie ohne Zeichen von Besorgnis. Erklären lässt sich dies wohl damit, dass beim Gedanken an privates Mäzenatentum das Wettbewerbselement vergessen wird. Der Vergleich mit den Fürsten von einst hinkt, denn diese Fürsten waren zugleich der Staat. Sie hatten Macht und Monopol in einem. Mäzenatentum unter Wettbewerbsbedingungen braucht dagegen nur zu fürchten, wer qualitätsmäßig nicht zu überzeugen vermag. Um Spitzenqualität gibt es nämlich rasch einen Wettbewerb, der angesichts der globalen Vernetzung auch weltweit spielt, so dass die Macht eher beim Künstler als beim Förderer liegt. Die Basis für ein wettbewerblich strukturiertes Mäzenatentum muss nicht zuletzt in der Steuergesetzgebung gelegt werden. Steuerfreie Stiftungen und vor allem die Steuerfreiheit von Zuwendungen an Stiftungen (wie in den USA) würden das Mäzenatentum in Europa wohl auf neue, solidere Füsse stellen. Man kann sich dann kaum einen besseren Garanten von Innovation und Vielfalt vorstellen als die so gestärkte, private Finanzierung von Kultur. «Spinner» und Kitsch, Avantgarde und Klassik, Minderheitenkunst und Massengeschmack hätten in einem solchen System privater Finanzierung nebeneinander eine Chance – vor allem aber, sie hätten alle eine Chance. Und wer wagt denn schon zu sagen, ob der Kitsch von heute – man denke nur an den Jugendstil – nicht die Klassik von morgen ist oder die Avantgarde von morgen der Kitsch von übermorgen?

Es gibt keine empirischen Belege dafür, dass staatliche Kulturförderung zu «besseren» Resultaten führen würde als der Markt.

Mehr direkte Demokratie – eine drittbeste Lösung

Dort, wo man glaubt, dass es ohne staatliche Kulturförderung nicht oder nur mit erheblichem Verlust an Qualität geht, oder wo man schlicht nicht auf einen Entscheidungsmechanismus allein, nämlich den Markt, vertrauen will – und das wird auch nach diesem skizzenhaften Plädoyer für mehr Markt bei vielen der Fall sein –, sollte man sich immerhin überlegen, wie selbst bei einer staatlichen Kulturpolitik eher traditionellen Zuschnitts eine bessere Berücksichtigung der «Endnachfrage»

möglich wäre. Der heutige Kulturbetrieb ist ja weitgehend von der Nachfrage unabhängig. Seine Organisation wird sogar geradezu mit dieser Unabhängigkeit von der Nachfrage begründet. Weil die Nachfrage nicht den «richtigen» Geschmack hat, müssen Künstler mit staatlichen Preisen gefördert und Opernhäuser subventioniert werden. Aber wer hat denn den «richtigen» Geschmack, wer erkennt, was bedeutsam ist? Warum überlässt man dies nicht dem Wettbewerb privater Urteile und der privaten Nachfrage, die auf solche Urteile hört? Nicht einmal in Sachen Gentechnologie oder Nuklearenergie herrscht heute dermassen viel Expertokratie wie in der Kultur. Wo öffentliche Beiträge aus Zwangsabgaben für die Förderung der Kultur eingesetzt werden, ist aus liberaler Sicht jedenfalls eine demokratische Kontrolle unabdingbar. Das letzte Urteil sollte der Staatsbürger und Steuerzahler haben.

Dass er dazu durchaus fähig ist und keinesfalls eine kulturelle Verarmung stattfindet, wenn man dem Bürger nicht – via Parlamentsbetrieb – mehr Kultur «unterjubelt», als er eigentlich möchte, lässt sich am schweizerischen Beispiel belegen. Die Vorurteile gegenüber mehr Demokratie sind die gleichen wie jene gegenüber mehr Markt, und sie sind auch hier nicht haltbar. Ein hervorragendes Beispiel dafür ist die (obligatorische) Volksabstimmung über den Ankauf von zwei Picassos – allerdings aus seiner gegenständlichen Zeit – durch das Kunstmuseum Basel im Oktober 1967. Die Kosten für die Stadt Basel beliefen sich auf 6 Millionen Franken – eine für die damalige Zeit beträchtliche Summe –, und das Volk sagte zum Erstaunen all jener, die damals wie heute der Meinung waren, eine solche Frage könne man doch nicht den «ungebildeten Massen» überlassen, mit 53,9 Prozent ja. Im September 1973 lehnte dann das Basler Volk eine Erhöhung der jährlichen Subventionen für das Stadttheater von 10 Millionen Franken auf 13 Millionen Franken mit 57 Prozent Nein ab, um jedoch im Juni 1974 eine reduzierte Vorlage (12 Millionen Franken) mit fast 60 Prozent gutzuheissen. Insgesamt wurden zwischen 1950 und 1983 von 108 Referenden in grösseren schweizerischen Städten, bei denen es jeweils um Kulturbelange ging, 82,4 Prozent angenommen. Demokratie

in der Kulturpolitik ist also möglich, sogar in direktdemokratischen Formen. Das sollte die Skepsis gegenüber einer breiteren Mitsprache in parlamentarischen Demokratien zumindest etwas reduzieren.

Mehr Mitsprache bedeutet aber nicht nur die Einbindung der Kulturpolitik in demokratische Verfahren, sondern auch, sicherzustellen, dass die Kulturförderung nicht primär der Selbstverwirklichung der Kunstschaefenden dient, sondern vielmehr dem Zugänglichmachen des künstlerischen Schaffens für eine breitere Öffentlichkeit. Ausserdem sollte mit staatlichen Mitteln höchstens eine begrenzte bis gar keine Steuerungsfunktion ausgeübt werden, und das Urteil darüber, was Bestand haben wird, sollte den einzelnen Bürgern überlassen bleiben. Hier wird indessen rasch ein Dilemma erkennbar. Die Absage an die Steuerungsfunktion des Staates und somit an Prioritätensetzungen bedeutet nämlich nichts anderes als die Bejahung der aus liberaler Sicht abzulehnenden Giesskannenpolitik, die irgendwann einmal an Grenzen der Effizienz und der Finanzierbarkeit stossen muss. Will man sie vermeiden, so landet man doch wieder bei der staatlichen Steuerung, bei der Auswahl durch Experten. Letztlich würden also nur der Markt oder marktnahe Instrumente wie die erwähnten «Vouchers» hier einen Ausweg bieten.

Je mehr die staatliche Kulturförderung nach dem Prinzip der Subsidiarität aufgebaut ist, desto mehr stellen sich auch in der Kultur jene heilsamen Wirkungen ein, die wir von der Anwendung dieses liberalen Prinzips in anderen Bereichen kennen. Subsidiarität verlangt, kulturelles Schaffen primär als private Angelegenheit zu betrachten und dort, wo man – weil ein Gut als meritorisch angesehen wird – fördern will, dies auf der untersten politischen Ebene zu tun. Entsprechend hoch sind in einem solchen Fall Identifikation und Kontrolle. Weshalb braucht es beispielsweise Förderbeiträge von Kantonen oder Ländern für kulturelle Aktivitäten auf Gemeindeebene? Eigentlich müsste jede Gemeinde für sich selbst entscheiden können, was ihr die Kultur wert ist. Fast könnte man den Eindruck gewinnen, man misstrauet nicht nur der Kultursouveränität des einzelnen Bürgers, sondern auch jener der Gemeinden. Ausserdem scheint

**Insgesamt
wurden zwischen
1950 und 1983
von 108 Referen-
den in grösseren
schweizerischen
Städten, bei
denen es jeweils
um Kultur-
belange ging,
82,4 Prozent
angenommen.**

der Glaube verbreitet, die kulturelle Kompetenz wachse mit dem Grad der Zentralisierung und der höheren politischen Ebene. Vielleicht ist es jedoch viel eher so, dass die Kulturbeflissenheit mit dem Grad der Entfernung von der eigenen Steuerleistung wächst. Auch das skizzierte Voucher-System liesse sich mit dem Subsidiaritätsgedanken verbinden. Die Gutscheine könnten von den Gemeinden ausgegeben werden, die so (indirekt) ihren Beitrag zur Finanzierung überregionaler Kulturinstitute leisten würden. Jene Gemeinden, die – aus welchen Gründen auch immer – ihren Bürgern keine solchen Gutscheine verteilen würden, wären nicht etwa Trittbrettfahrer. Ihre Bürger könnten ja, falls sie sich dennoch hin und wieder einen Opern-, Konzert- oder Museumsbesuch gönnen, die vollen, kosten-deckenden Preise bezahlen.

Vielfalt und Innovation durch Markt und Subsidiarität

Für Liberale ist der archimedische Punkt einer freien Gesellschaft der Wettbewerb. Für die Ordoliberalen ergibt sich dieser Wettbewerb jedoch nicht von selbst, sondern er wird als eine «staatliche Veranstaltung» begriffen. Was die Väter des Ordoliberalismus in der Wirtschaft im engeren Sinne beobachtet haben, nämlich die innovations- und effizienzfördernden Wirkungen des Wettbewerbs einerseits, den Hang zur Beseitigung von Konkurrenz und zur Abschottung der Märkte andererseits, trifft auch auf andere Bereiche zu,

auf das Soziale und auf den Bildungsbe-reich, auf die Medien und auf die Kultur. Ordnungspolitik in der Kultur kommt daher nicht einem Rückzug des Staates gleich, sondern meint die Schaffung von wettbewerbsfördernden Rahmenbedingungen, in denen Kreativität und Kul-tur gedeihen. Getreu dem Bild von Hayek in seiner Stockholmer Rede sollte Blüte, Wachstum und Gedeihen jedoch ohne grosse künstliche Bewässerung auskommen, sondern standortgerecht ablaufen, entsprechend dem natürlichen Nährbo-den, sprich: der Nachfrage.

Der Entscheidungsmechanismus «Markt» hätte also auch im Kulturbereich eine Rolle zu spielen – gewiss eine grössere, als dies heute der Fall ist. Nun mag aber vielen die Vorstellung von mehr Markt in der Kultur so ungewohnt, ja geradezu abstossend erscheinen, dass man realistischerweise gegenüber dieser «zweitbesten Lösung» auch «third-best solutions» nicht ausklammern sollte. Sie könnten darin bestehen, die Kulturförderung zwar über weite Strecken dem politischen Prozess zu überlassen, aber innerhalb dieses politischen Prozesses den Individuen, den einzelnen Bürgern, mehr Mitsprache zu verschaffen.

Beide Stossrichtungen von Reformen, die wirtschaftliche wie die politische, dienen dabei dem gleichen Ziel, die erste etwas mehr, die zweite etwas weniger: Jene Vielfalt und Innovationsfreudigkeit sicherzustellen, die nur ein freiheitliches, auf Wettbewerb und Subsidiarität basie-rendes System garantieren kann – zum Nutzen der Kultur. ♦

GERHARD SCHWARZ

SPLITTER

Was die Subvention zu einem Liebling demokratischer Politik macht, ist die Anonymität und die Diffusion der Last bei Bestimmtheit der Gunst.

HANS F. ZACHER, zit. in: Hans Herbert von Arnim, *Staat ohne Diener*, München 1993, S. 291