

4. Kulturpolitik

Si c'était à refaire, je commencerais par la culture.
Jean Monnet²⁸²

Politik ist für die verbindliche Zuteilung von (materiellen und immateriellen) Werten zuständig, wie die klassische (funktionalistische) Definition David Eastons von 1965 besagt; Politik findet bekanntlich nicht im interesselosen Raum statt. Sie ist daher auch mit dem Willen zur Gestaltung verbunden, zur Gestaltung gesellschaftlicher Zustände. Insbesondere Kulturpolitik wird so verstanden, unabhängig davon, welche ideologische Ausrichtung diese Politik haben soll. Zu Beginn dieses Kapitels sollen die dazu erforderlichen Konzepte erörtert werden, die Kulturpolitik bestimmte Funktionen zuschreiben, wie z.B. Aufklärung, soziale und wirtschaftliche Entwicklung, staatliches Wertefundament. In Analogie zum zweiten Kapitel lässt sich hier also die Frage formulieren: Wozu Kultur?

Kulturpolitik mag auf dem Reißbrett entworfen und dabei bestimmten Konzepten unterworfen werden. Wesentlich von den zu Grunde liegenden Zielen beeinflusst wird jedoch die Wahl der Mittel oder Instrumente, z.B. die Vergabe finanzieller Mittel, Teilhabe an der Autorität des Staates und die Veränderung gesetzlicher Rahmen, sowie die Wahl der kulturpolitischen Organisationsmodelle, die die Verteilung der Entscheidungsgewalt bestimmen. Diese Mittel werden im zweiten und dritten Abschnitt dieses Kapitels idealtypisch vorgestellt um das Beispiel Russland im folgenden analytischen Teil daran zu messen. Der Erfolg der Umsetzung kulturpolitischer Mittel ist jedoch daran geknüpft, ob die in einer Gesellschaft vorgegebenen Rahmenbedingungen – historische, wirtschaftliche, kulturelle usw. – berücksichtigt werden. Auf die Rahmenbedingungen in Russland wird daher kurz im vierten Abschnitt eingegangen.

Die Zuteilung materieller Werte spielt bei Kulturpolitik selbstverständlich eine große Rolle. Im Wesentlichen handelt es sich um die „Beeinflussung von Erlebnisangebot und Erlebnishnachfrage“, wie Gerhard Schulze soziologisch festhält.²⁸³ Damit meint

²⁸² Zitiert nach Bassand 1990: 1 („Wenn es zu wiederholen wäre, finge ich mit der Kultur an“).

²⁸³ Schulze 2000: 502.

er die „Einrichtung, Erhaltung, Veränderung erlebnisanbietender Korporationen“ wie Theater oder Kulturzentren, Personal- und Organisationsentscheidungen, die Gestaltung von Veranstaltungen oder die Subventionierung privater Kulturbetriebe. Kulturpolitik handelt jedoch mehr als andere Politikfelder von der Zuteilung (oder Verordnung) geistiger Werte, die sich in der Zuteilung materieller Werte zur Steuerung von Erlebnisangebot und -nachfrage äußert.

Bereits der erste Eingang in den politikwissenschaftlichen Wortschatz im Jahre 1929 definierte Kulturpolitik als „Einsatz geistiger Mittel und kultureller Mittel durch den Staat“.²⁸⁴ Sie hat „als Gestaltung eines symbolischen Diskurses über die Frage, wie wir unser Leben gestalten wollen“, die ästhetischen oder künstlerischen „Möglichkeiten einer symbolischen Erfassung des Ganzen“.²⁸⁵ Die Dimension ganzheitlicher Gestaltung von Lebenswelten verdeutlicht, warum Jean Monnet, einer der Gründungsväter der europäischen Einigung nach dem Zweiten Weltkrieg, wie eingangs zitiert, bei der Kultur ansetzen würde, müsste er den Aufbau Europas heute noch einmal in Angriff nehmen.

Solch fundamentale Eingriffe in die Lebensgestaltung hängen verständlicherweise stark mit Macht, Dominanz und Kampf zusammen. Glenn Jordan und Chris Weedon bringen es unmissverständlich auf den Punkt, welche Fragen das wirkungsmächtige Reich der Kulturpolitik ausmachen. Dabei handelt es sich wohlgerne um Kulturpolitik *innerhalb* eines Landes, nicht zwischen Staaten oder Kulturen:

Whose culture shall be the official one and whose shall be subordinated? What cultures shall be regarded as worthy of display and which shall be hidden? Whose history shall be remembered and whose forgotten? What images of social life shall be projected and which shall be marginalized? What voices shall be heard and which be silenced? Who is representing whom and on what basis?²⁸⁶

Die Trennlinien der kulturellen Machtkämpfe können sehr verschiedene sein – z.B. soziale, geschlechtliche oder eben ethnische. Kultur, d.h. Glaubenssysteme, Rituale, Ideologien, dient als Mittel zur Dominanz und Zementierung von Verhältnissen. Kunst wird in diesem Kampf als Distinktionsmerkmal benutzt; soziale Unterschiede werden durch ästhetische Präferenzen demonstriert und manifestiert, wie Pierre

²⁸⁴ Herders Volkslexikon, zitiert nach Gau 1989: 17.

²⁸⁵ Fuchs 1998: 17.

²⁸⁶ Jordan/Weedon 1995: 4.

Bourdieu schon 1979 nachweist.²⁸⁷ Dies spiegelt sich in historischer Perspektive beispielsweise bei der Entwicklung der politischen Regimetypen in der „Kunst der Macht“ bzw. der Mächtigen wider, die Beyme in Umrissen einer „Kunstpolitologie“ andeutet.²⁸⁸

Die Einrichtung von 500 Kulturzentren für sich als different voneinander verstehende Ethnien kann demnach als Versuch gewertet werden diesen Machtkampf zu entschärfen und Trennlinien zu überwinden. Sobald jedoch die Pflege dieser ethnischen Vielfalt ansteht, wird Kulturpolitik zum Verteilungskampf um gerade in Russland knappe Ressourcen zwischen sich ethnisch definierenden Gruppen.²⁸⁹ Vor diesem Hintergrund wird klar, dass es entgegen der in der Einleitung geäußerten Zweifel selbstverständlich auch in Russland Kulturpolitik gibt – unabhängig von den vorhandenen oder nicht vorhandenen materiellen Ressourcen. Gerade in Staaten mit geringem Budget für die Kunst können kulturpolitische Diskurse von Relevanz sein und zu einer (Re)Ethnisierung von Gesellschaften führen,²⁹⁰ da Kämpfe um historische Interpretationen und Symbole zu dem Wenigen gehören, das sich noch verteilen lässt.

Kulturpolitik kann wie alle Politikfeld-Probleme als Verbindung von zwei Fragetypen verstanden werden, nämlich von Fragen des Geschmacks (etwa: Welche Lösung ist besser? Welche Ziele sollten verfolgt werden?) und Fragen der technischen Expertise (was sind die möglichen Folgen? Welche Gewinne sind zu erwarten?). Im folgenden ersten Abschnitt dieses Kapitels werden zunächst grundsätzliche kulturpolitische Konzepte untersucht, die Staaten oder deren Akteure verfolgen können. Diese sind übergeordneter politischer Natur, also Fragen des Geschmacks, und beinhalten neben dem Ziel, die Konzepte zu verwirklichen, mittelbare Zielvorstellungen, auf die nicht näher eingegangen wird. Dazu gehören beispielsweise die Ziele, die Abhängigkeit der Kunst von anderen Einkommensquellen zu reduzieren, Risiken experimenteller und avantgardistischer Kunst zu mindern oder die Kunst vor dem kommerziellen Druck von Unternehmensspenden zu bewahren.

²⁸⁷ Bourdieu 1987

²⁸⁸ Beyme 1998a: 31f. S. auch Židkov/Sokolov 2001: 104ff.

²⁸⁹ Selbstverständlich existieren kulturpolitische Verteilungskämpfe auch zwischen sich nicht ethnisch definierenden Gruppen (vgl. z.B. Trepper 1996).

²⁹⁰ Vgl. Neckel 1994: 28.

Es ist wichtig sich in Erinnerung zu rufen, dass politische Konzepte Gegenstand ideologischen Streites sind, die nicht auf technischem Wege gelöst werden können. Über sie muss bewusst entschieden werden und wird bewusst entschieden. Von Experten kann jedoch der Versuch unternommen werden, wie Milton Cummings und Richard Katz betonen, Fragen des Geschmacks in technische Fragen umzuwandeln.²⁹¹ Auf diesem Wege würden ihre Meinungen Deutungsmacht für anstehende Entscheidungen erhalten, wie sie weiter oben von Weedon und Jordan formuliert wurden, die ihnen in einer demokratischen Gemeinschaft gar nicht zustehen. Wie jedes Politikfeld befindet sich also auch Kulturpolitik in der Situation, die Verbindung der zwei genannten Fragetypen miteinander klären zu müssen.

4.1. Konzepte

Kulturpolitische Konzepte oder Modelle unterscheiden sich im Kulturbegriff, den die Akteure zu Grunde legen, sowie in den gesellschaftspolitischen Zielen, die sie verfolgen wollen. Charakteristisch für die meisten der unten aufgeführten Konzepte ist der „Rationalitätstypus der Gesellschaftspolitik“,²⁹² d.h. das Bestreben der Akteure in einer bestimmten Weise auf Aspekte der sozialen Wirklichkeit einzuwirken. Dies führt dann z.B. zur Unterscheidung, ob eher Qualität oder Quantität ein Maßstab der Kulturförderung sein soll (*quality or equality?*²⁹³), die sehr konkrete Auswirkungen zeitigt: möchte man die vorhandenen Mittel auf ein Spitzenorchester konzentrieren oder aber fünf kleinere Orchester fördern; sollen die Ressourcen in Form von 500 ethnischen Kulturzentren über das ganze Land verteilt oder können sie in bestimmten Regionen konzentriert werden, die z.B. von interethnischen Spannungen geprägt sind? Kulturpolitische Zielsetzungen ordnen Kultur demnach bestimmte Zielfunktionen zu. Die fünf Funktionen von Kultur, die im Folgenden zur Typologisierung möglicher Kulturpolitiken aufgestellt und im siebten Kapitel analog auf die russländische Kulturpolitik übertragen werden – Selbstzweck, Aufklärung, Wertefundament, Mo-

²⁹¹ Cummings/Katz 1987a: 5.

²⁹² Schulze 2000: 503.

²⁹³ Vgl. Cummings/Katz 1987a: 15.

tor sozialer und wirtschaftlicher Entwicklung, Wirtschaftsfaktor – bieten die Grundlage für eine jeweils unterschiedliche Kunstförderungs politik.²⁹⁴

4.1.1. Kultur als Selbstzweck

In Europa war die Ansicht lange verbreitet, dass Kultur ein Selbstzweck sei, der als natürlicher Bestandteil der Lebenswelt des einzelnen Menschen wie auch des Zusammenlebens in einer Gesellschaft keiner weiteren Legitimation bedarf. Korrespondierend dazu galten Kunstwerke als autonom und objektiv, zu Kontemplation, Reflexion und Erbauung einladend – eine Sichtweise, die mit dem affirmativen Kulturbegriff korrespondiert.²⁹⁵ Während diese idealistische Ansicht einer kontext- und bildungsunabhängigen Kunst in Westeuropa nur mehr eine geringe Rolle spielt²⁹⁶, ist sie in Russland im künstlerischen Erbe des ‚Sozialistischen Realismus‘ durchaus noch verbreitet.²⁹⁷

Dabei wird vergessen, dass diese Verselbständigung der Kunst erst im klassischen Griechenland und später wieder in der Renaissance erfolgte und sie sonst „eher als Stützfunktion für andere Funktionskreise produziert worden ist und nicht im Hinblick auf eine Eigenfunktion“, wie Niklas Luhmann analysiert:

Erst wenn das für die Kunst Mögliche eine hohe Evidenz und Eigenständigkeit erreicht hat, greift die spezifische Funktion der Kunst als Attraktor für Formenbildungen, die jetzt einer Eigendynamik folgen, nämlich auf ihre eigenen Realisationen zu reagieren beginnen.²⁹⁸

Kunst verselbständigt sich so, wird zum so genannten Selbstzweck, zur *l'art pour l'art*, hinter der gleichwohl eine bestimmte Kultur und Haltung stehen. Solange Studien über die historische Genese der reinen Ästhetik nicht rezipiert und verinnerlicht werden,²⁹⁹ wird sich jedoch die von Max Fuchs formulierte Erkenntnis nicht durchsetzen, dass Kunst mit all dem zu tun hat, „woraus eine Autonomie-Ästhetik eine

²⁹⁴ Vgl. Göschel 1994: 25ff.; Heinrichs/Klein 1993: 75f.

²⁹⁵ Vgl. Kapitel 2.2. S. zum historischen Wandel der Funktion von Kunst und der Ausdifferenzierung des Kunstsystems in der Neuzeit Luhmann 1995: 256ff.

²⁹⁶ Vgl. Heinrichs/Klein 1994: 105f.

²⁹⁷ Hier gilt es wohlgerne zwischen der künstlerischen Form des *socrealizm* und seinem politischen Anspruch (s. Kapitel 4.1.2.) zu unterscheiden.

²⁹⁸ Luhmann 1995: 226.

²⁹⁹ Wie z.B. Bourdieu 1987, 2001 oder Schulze 2000.

zeitweilige Flucht verspricht: Mit Politik, mit Macht, mit sozialer Ungleichheit; und letztlich sogar mit Verweigerung von Lebenschancen³⁰⁰. Aus der Perspektive der Selbstzweck-Konzeption gibt es also keinen Grund 500 Kulturzentren einzurichten, die ethnisch, also in ihrer Kunstorientierung differieren.

Die Ansicht, dass Kunst Selbstzweck sei, macht Kulturpolitik noch nicht erforderlich. Bedarf jedoch die Kunst keiner weiteren Legitimation, so wird ihre Förderung nicht grundsätzlich in Frage gestellt werden (können). Wie die verfassungsrechtliche Diskussion in der Bundesrepublik Deutschland gezeigt hat,³⁰¹ lässt sich aus dem kulturellen Gestaltungsauftrag (hier: der deutschen Bundesländer) zudem eine durch den Staat geförderte Freiheit ableiten sich künstlerisch zu betätigen. Die Freiheit der Kunst vor staatlichen Eingriffen, wie sie auch in der russländischen Verfassung postuliert wird, meint dann nicht nur eine individualrechtliche Freiheitsgarantie, sondern zudem ein staatliches Gestaltungsrecht. Hilmar Hoffmann hat dies auf die griffige Formel gebracht „Freiheit der Kunst heißt nicht nur Freiheit *vom* Staat, sondern zugleich Freiheit *durch* den Staat“.³⁰²

Schließt die staatliche Kunstförderung direkte materielle Hilfen ein, wie es in Russland der sowjetischen Tradition folgend massiv der Fall ist, so „folgt aus der Notwendigkeit der Selektion [...] auch ein kultureller Gestaltungsanspruch des Staates“, wie Albrecht Göschel richtig feststellt.³⁰³ Dieser Gestaltungsanspruch wird sich bei der Selbstzweck-Konzeption heute angesichts des in seiner Erschließung enorm angewachsenen kulturellen Erbes auf eben dessen Pflege konzentrieren. Zur Pflege des kulturellen Erbes zählen neben dem Bereich der Schönen Künste, Laienkunst und Volksbildung auch Archiv-, Museums- und Bibliothekswesen sowie Denkmals-, Landschafts- und Brauchtumspflege. Sie bindet einerseits Ressourcen für zeitgenössische Kunst, ist aber notwendig, um die ständige Selbstversicherung der Kultur zu ermöglichen. Diesen „Versuch der individuellen und kollektiven Aneignung sogenannter ‚ererbter Kultur‘, der zu jeder Zeit neu unternommen werden muss“ sowie

³⁰⁰ Fuchs 1997: 173.

³⁰¹ S. z.B. Häberle 1982 sowie Sievers/Wagner 1994: 123f.

³⁰² Hoffmann 1981: 44.

³⁰³ Göschel 1994: 9.

die „kritische Neureflexion jeglichen kulturellen Erbes“,³⁰⁴ zählt Karl Eimermacher zu den Voraussetzungen, die den Fortbestand einer Kultur garantieren. Da es jedoch keine Kulturpolitik gab oder gibt, die nicht weitere Interessen verfolgen würde,³⁰⁵ verbindet sich der konkrete Gestaltungsanspruch staatlicher Kulturpolitik, die Kunst zum Selbstzweck macht, meist mit weiteren der folgenden Konzeptionen.

4.1.2. Aufklärung durch Kultur

Eine Kulturpolitik, die an Aufklärung im Kantschen Sinne gelegen ist, kann zwei Herangehensweisen verfolgen. Der erste Ansatz will breiten Bevölkerungsschichten den Zugang zur Kunst ermöglichen, um der Ästhetik Schillers folgend ihre Emanzipation zu befördern. Die Entwicklung einer humanitären Persönlichkeit im Sinne der „Veredelung des Arbeiters“³⁰⁶ versucht also die der Selbstzweck-Konzeption inhärente Distinktionsfunktion von Kultur zu überwinden. Durch das Instrument der Umverteilung sollen nach dem Konzept einer „Kultur für alle“ (Hilmar Hoffmann) die Klassenschranken durchbrochen werden.³⁰⁷ Diese humanitäre Entwicklung könnte auch mit 500 ethnisch differenzierenden Kulturzentren geschehen.

Der zweite aufklärerische Ansatz stellt nicht Zugangs- oder Teilhabekriterien in den Vordergrund, sondern die Durchsetzung bestimmter Wertvorstellungen. Er basiert daher nicht auf einem Inklusionsmodell; er fordert vielmehr die exklusive Hegemonie eines spezifischen Kulturbegriffs. Dieser fokussiert bestimmte Charakteristika des Kapitalismus – wenngleich nicht exklusive – wie Ausbeutung, Entfremdung und Verarmung. Kunstwerke werden unter diesem Blickwinkel – vereinfacht gesagt – als Dokumente der Geschichte der Klassenkämpfe betrachtet, die „in anderer Sprache das, was als Skandal empfunden werden muß[, zeigen]: die Bedingungen der Ungleichheit in der Struktur der Ökonomie“.³⁰⁸

³⁰⁴ Eimermacher 1995: 95f.

³⁰⁵ Sei es nur die Mehrung des Ruhms der Herrschenden oder der Machterhalt bestimmter mit dem entsprechenden kulturellen Überbau verbundenen Schichten (vgl. Kapitel 7.2.).

³⁰⁶ Emig 1980.

³⁰⁷ Mit dem häufig missverstandenen Begriff der „Kultur für alle“ ist keinesfalls eine Einebnung des kulturellen Niveaus verbunden, sondern der Anspruch auf eine breite menschliche Entfaltung für alle u.a. mittels Kunstvermittlung und -popularisierung (vgl. Hoffmann 1990: 58f.).

³⁰⁸ Göschel 1994: 25f.

Dieses klassenkämpferische Kulturverständnis, auf das sich Zygmunt Baumanns Gedanke von der Kultur als „Ideologie von Intellektuellen“³⁰⁹ bezieht, war in der Kulturpolitik der Sowjetunion in Form des ‚Sozialistischen Realismus‘ ebenso wie in sozialdemokratisch entwickelten Staaten verbreitet.³¹⁰ Die Einrichtung von 500 Kulturzentren speziell für nationale Minderheiten wäre in dieser Hinsicht auch im Rahmen der von Vladimir Lenin konträr zu Karl Marx entwickelten sowjetischen Nationalitätenpolitik kontraproduktiv gewesen.³¹¹ Sie wäre wie bei der Selbstzweck-Konzeption bestenfalls sinnvoll gewesen um die verschiedenen Ethnien auf je angemessene Art an ein bestimmtes Ideal heranzuführen.

Die Forderung der Neuen Kulturpolitik nach „Kultur für alle“, die in der Bundesrepublik Deutschland in den 1970er Jahren formuliert wurden, war in der Sowjetunion u.a. durch die massive Subventionierung von Erlebnisangeboten schon erfüllt.³¹² Ihre Aufgabe, Kultur als „Kommunikationsprozess und als Medium für innere gesellschaftliche Auseinandersetzungen und Verständigungen zu ermöglichen“,³¹³ wie sie der erstgenannte aufklärerische Ansatz impliziert, blieb dagegen bis zum Amtsantritt Michail Gorbachevs unerreicht.

4.1.3. Kultur als Wertefundament

Es ist offensichtlich, dass eine klassenkämpferische Kulturpolitik derzeit in Russland kaum Aussicht auf Realisierung hat, obwohl die ökonomischen Bedingungen dafür mehr denn je gegeben sind. Die aktuelle Pluralisierung der Lebenswelten birgt im Gegensatz dazu die Gefahr einer „Politik der Lebensstile“,³¹⁴ bei der das symbolische Material der Kultur gerade nur für bestimmte (kleine) gesellschaftliche oder

³⁰⁹ Bauman 1990: 453.

³¹⁰ Es versteht sich, dass das klassenkämpferische Kulturverständnis in Diktaturen wie der Sowjetunion anders instrumentalisiert wurde als in Demokratien und mit idealistischer Aufklärung im Sinne Kants und Schillers nicht mehr viel gemein hatte. Der Begriff der Aufklärungskonzeption mit seinen Komponenten Zugang und Kapitalismuskritik darf also angesichts eklatanter Menschenrechtsverletzungen der Sowjetunion auch und gerade gegenüber der künstlerischen Intelligenz nicht mit der westeuropäischen Tradition der Aufklärung gleichgesetzt werden.

³¹¹ Vgl. Slezkine 1994.

³¹² Nicht jedoch die Forderung nach „Kultur von allen“.

³¹³ Sievers/Wagner 1994: 125.

³¹⁴ Göschel 1994: 47.

ethnische Gruppen verwendet wird, also der Abgrenzung und Bestätigung der eigenen Lebenswelt dient. Die Einrichtung von 500 national-kulturellen Zentren für die Ausübung distinkter kultureller Bedürfnisse ist in diesem Zusammenhang nicht unbedingt integrationsfördernd, sprich: auf die Bildung einer gemeinsamen Wertordnung ausgerichtet. Für eine wertorientiert-integrative Kulturpolitik ist das Bild eines „Kräfteparallelogramms“ solcher miteinander rivalisierender Gruppen oder Teilkulturen, wie es Dieter Kramer vorschlägt,³¹⁵ als theoretische Grundlegung heute daher besser geeignet als dichotomische oder Schichtungstheorien.

Wer Kultur vor allem als normative Basis der Gesellschaft betrachtet,³¹⁶ wird Kulturpolitik angesichts dieser Pluralität daran ausrichten, die Legitimation des Staates zu fundieren und Kunstförderung sozial wie ethnisch integrativ zu nutzen. Auf der einen Seite dient Kulturpolitik dann der Entscheidungsfindung über die von Jordan/Weedon formulierten Fragen von Herrschaft und Durchsetzung von Werten. Auf der anderen Seite will man mit Hilfe der Kulturpolitik die Einheit einer Gesellschaft ideologisch begründen oder erhalten, wie es in Russland vor allem verbal getan wird.³¹⁷ Dies würde bedeuten Kulturelemente und Werte in den Vordergrund zu stellen, die als gemeinsame Identifikationsfläche für möglichst die gesamte Bevölkerung dienen können. Gerade in Vielvölkerstaaten wäre daher für Kulturpolitik die Annahme wichtig, dass unterschiedliche Ethnien auch je eigene Kunstformen hervorbringen, deren mitunter unterschiedliche Normgehalte zu berücksichtigen sind.

Wertorientierte Kulturpolitik versteht sich als Politikbereich, der normativ wirksam wird, indem die zu vermittelnden Normen „nachhaltig auf andere Politikbereiche ausstrahlen“.³¹⁸ Interessant ist in dieser Hinsicht der Vergleich Russlands mit der aktuellen Diskussion über Kultur als Integrationspotential innerhalb der Europäischen Union. Während die EU erst auf dem Weg ist, ein ‚Vielvölkerstaat‘ zu werden, wurde die multiethnische Russländische Föderation längst ‚geschaffen‘ – wenn auch mit völlig anderen Voraussetzungen: Während die Völker Russlands mehr oder weniger von Russen kolonialisiert und dem russischen Reich/Staat einverleibt wurden, erfolgt

³¹⁵ Kramer 1996: 48f.

³¹⁶ Vgl. UNESCO 1969: 9.

³¹⁷ S. Kapitel 7.

³¹⁸ Göschel 1994: 14.

die Integration in der EU als Zusammenschluss von im Prinzip gleichberechtigten Völkern³¹⁹ auf der Basis unabhängiger Staaten. Bei der Definition der EU als Wertegemeinschaft wird die Kultur, werden die unterschiedlichen kulturellen Grundlagen als Fundament einer gemeinsamen europäischen Identität betrachtet. Eine Wertekonvergenz gilt als Voraussetzung, um in einem *Spill-over*-Effekt auch politische Kooperation und Integration wahrscheinlicher zu machen.³²⁰

4.1.4. Kultur als Motor sozialer und wirtschaftlicher Entwicklung

In den 1970er Jahren entsteht in Westeuropa die Vorstellung von Kultur als Motor für Entwicklung im sozialen und wirtschaftlichen Bereich. Die „Abschlussklärung von Arc et Senans“³²¹ von 1972 führt auf europäischer Ebene den erweiterten politischen Kulturbegriff als Maßstab für Kulturpolitik ein, der bis heute deren Grundlage bildet. Durch die Weltkonferenz der UNESCO über Kulturpolitik 1982 in Mexiko-Stadt sowie die wegweisenden Berichte „Unsere kreative Vielfalt“³²² und „In from the margins“³²³ aus dem Jahre 1996 setzt sich dieses Verständnis von Kultur als Entwicklung global und dauerhaft durch. Dem Bericht der Weltkommission „Kultur und Entwicklung“ zufolge umfasst die Soziokultur „die Gesamtheit von typischen Lebensformen, Denkweisen und Werten einer Bevölkerungsgruppe“ und vollzieht eine „Abkehr von der Idee einer ‚Nationalkultur‘ oder ‚ethnischen Kultur‘“.³²⁴ Die wesentlichen Passagen der Erklärung der Kulturminister des Europarats von Oslo 1976 verdeutlichen, welcher Anspruch an Kulturpolitik aus dem gewandelten Kulturbegriff folgt:

1. Die Gesellschaftspolitik als Ganzes sollte eine kulturelle Dimension beinhalten, die sich an der Entwicklung menschlicher Werte an der Gleichheit, Demokratie und der Verbesserung der Lebensbedingungen der Menschen orientiert [...]

³¹⁹ Die mannigfaltigen ethnischen Konflikte in westeuropäischen ‚Vielvölkerstaaten‘ bleiben von dem Vergleich unberührt (z.B. Basken, Kastilier und Katalanen in Spanien, Schotten, Iren, Engländer und Waliser in Großbritannien, Deutsche, Sorben, Russen und Türken in Deutschland oder Franzosen, Bretonen, Elsässer/-innen, AraberInnen und Korsen in Frankreich).

³²⁰ Vgl. Mickel 1997: 19f.

³²¹ In: Schwencke 2001: 55-58.

³²² Deutsche UNESCO-Kommission 1997.

³²³ Council of Europe 1996.

³²⁴ Deutsche UNESCO-Kommission 1997: 9.

2. Die Kulturpolitik sollte als unerläßlicher Bestandteil der Regierungsverantwortung angesehen werden und im Zusammenhang mit der Politik in den Bereichen der Bildung, der Freizeit, der Erholung, des Sports, der Umwelt, der sozialen Angelegenheiten, der Städteplanung usw. konzipiert werden.
3. Ihre Kulturpolitik kann sich nicht mehr ausschließlich auf Maßnahmen zur Entwicklung, Forschung und Popularisierung der Künste beschränken; nunmehr ist eine weitere Dimension erforderlich, die in Anerkennung der Pluralität unserer Gesellschaft die Würde des Einzelnen, die geistigen Werte, die Rechte von Minderheitsgruppen sowie die Möglichkeiten ihres kulturellen Ausdrucks stärker erachtet.³²⁵

Durch seine Mitgliedschaft in der UNO sowie den Beitritt zum Europarat im Jahre 1996 ist auch Russland mit dieser gesellschaftspolitischen Dimension von Kulturpolitik konfrontiert, wenngleich es durch die sowjetische Vergangenheit bereits über Erfahrung mit (ganz anderen) gesellschaftspolitischen Ansprüchen an Kulturpolitik verfügt. Im Gegensatz zu den einstigen sowjetischen Zielen soll eine soziale Entwicklung der Gesellschaft durch stärkere selbstbestimmte Beteiligung der Menschen am kulturellen Prozess erreicht werden. Wie die Erfahrung in westeuropäischen Städten zeigt, kann dies auch soziale Entwicklung zu mehr Toleranz zwischen ethnischen Gruppen bedeuten. Entscheidend dürfte dafür sein, ob die Kulturpolitik in der Kulturarbeit vor Ort multikulturelle Konzepte der Identitätsstärkung verfolgt oder aber interkulturell die Kommunikation zwischen Gruppen fördert.³²⁶ Für die lokale Arbeit sind die 500 national-kulturellen Zentren daher im Hinblick auf für andere Ethnien inklusive oder aber exklusive künstlerische Erlebnisangebote von Bedeutung.

Neben der Rolle als Motor sozialer Entwicklung kann Kulturpolitik in den Augen mancher auch die wirtschaftliche Entwicklung entscheidend voran bringen. Der damalige Ministerpräsident Baden-Württembergs, Lothar Späth, war Mitte der 1980er Jahre in Deutschland der exponierteste Politiker, der diese Kulturfunktion entwickelte und vertrat. Mit der griffigen Formel „High Tech – High Culture“ wies er Kulturpolitik eine doppelte Rolle zu. Zum einen solle Kulturpolitik in Phasen erhöhten sozialen Wandels beruhigend und kompensierend auf die Menschen wirken. Er sah die Notwendigkeit, das „menschliche Grundbedürfnis, rationalen An- und Überforderungen im privaten Sektor kreativ-irrational entgegenzuwirken“, zu befriedigen. Um zu verhindern, dass „Mythokraten“ mit ihrer fatalen Neigung, Technik und Kultur

³²⁵ Zitiert nach Schwencke 2001: 81.

³²⁶ Vgl. Bianchini/Ghilardi Santacatterina 1997: 50f

(...) in einem Dauerkonflikt zu sehen“ die Oberhand gewinnen, müsste eine technologieorientierte Wirtschaftspolitik „zweifelloso durch eine aktive und progressive Kulturpolitik des Staates begleitet werden“.³²⁷

In dieser Hinsicht kann sich die Entscheidung zur Förderung von 500 national-kulturellen Zentren als kontraproduktiv erweisen, wenn deren Ausrichtung, wie bei Kulturvereinigungen kleinerer ethnischer Gemeinden fernab der ‚ursprünglichen‘ Heimat häufig der Fall, nicht „progressiv“ ist, sondern vielmehr auf die Bewahrung des Althergebrachten in einer sich rapide wandelnden Welt abzielt. Zweifellos muss Kulturpolitik auf sich extrem verändernde Rahmenbedingungen eingehen. Progressiv kann solch eine Kulturpolitik hingegen nur sein, wenn Kompensation nicht „den deformierenden Zugriff der Kulturindustrie“³²⁸ meint, mit deren nivellierenden und bevormundenden Produkten in Zeiten raschen sozialen Wandels vielmehr ruhig gestellt werden soll.

Dies führt zum zweiten Aspekt einer modernisierungstheoretisch fundierten Kulturpolitik, der über das durch die Kulturindustrie „produzierte Vergnügen am automatischen Wiedererkennen des schon Bekannten“ hinausgeht, welches „die arrogante Ablehnung Horkheimers und Adornos auf sich gezogen hatte“.³²⁹ Schlüsselkompetenzen, die im Umgang mit Kunst erlernt werden, stimmen auffallend mit jenen Schlüsselkompetenzen überein, die in der modernen Wirtschaft benötigt werden. In seiner Regierungserklärung von 1989 propagiert Späth daher eine Kulturpolitik, die diese Fähigkeiten fördert und sich so positiv auf die wirtschaftliche Entwicklung auswirken soll:

[A]uch in der beruflichen Praxis [werden] andere als die einstmals geforderten Qualifikationen wesentlich. Wesentlich werden Kreativität, Teamgeist, Denken in Zusammenhängen, Kommunikationsfähigkeit, Flexibilität im Sinne von fortwährender Lernbereitschaft. [...] Die aktive Beschäftigung oder die Auseinandersetzung mit künstlerischen Gestaltungen und Gehalten trägt ganz wesentlich dazu bei, solche Qualifikationen zu erwerben. Kulturelles Engagement spricht den Menschen in seinem Denken, Fühlen und Handeln an, es fördert seine Urteils- und Kritikfähigkeit. Kulturelles Engagement führt zu geistiger Selbstbestimmung und persönlichem Bewußtsein.³³⁰

³²⁷ Späth 1985: 90.

³²⁸ Hoffmann 1990: 71; vgl. zum Begriff der Kulturindustrie auch Adorno/Horkheimer 1989.

³²⁹ Luhmann 1995: 228.

³³⁰ Zitiert nach Heinrichs/Klein 1994: 112.

Kultur in einem breiten Sinne und die Beschäftigung mit ihr sind hier nicht Selbstzweck, sondern bewusst eingesetztes Mittel um Wirtschaftswachstum zu erzielen.³³¹ Die 500 ethnischen Kulturzentren mit ihren vielfältigen Möglichkeiten der Beteiligung breiter Bevölkerungsschichten an künstlerischen Prozessen sind im Unterschied zu rein passiv orientierten Erlebnisangeboten wie Theater und Museen viel geeigneter die genannten Qualifikationen zu fördern. Von der Motorfunktion zu unterscheiden ist hingegen eine Kulturpolitik, die die wirtschaftliche Dimension innerhalb des Kultursektors selbst betrachtet. Dies wird im nächsten Abschnitt beschrieben.

4.1.5. Kultur als Wirtschaftsfaktor

Seit Mitte der 1980er Jahre wird in Westeuropa immer häufiger die Rolle der Kultur als Wirtschaftsfaktor betont.³³² Dabei ging es anfangs mehr um eine Ökonomisierung von Kultur in Form einer Auflistung der durch sie verursachten Kosten und konkreten Gewinne, später um die Einführung moderner Management- und Kostenrechnungstechniken in den Kulturbetrieben. In Russland trifft man solche Stimmen fast gar nicht.³³³ Folge der erbitterten Debatten über die Möglichkeit und Rechtfertigung, Kultur unter ökonomischen Gesichtspunkten zu betrachten, dürfte die heute allgemein verbreitete Erkenntnis sein, dass Kultur nicht-quantifizierbare Elemente enthält, sich also nicht auf Heller und Pfennig auf ihren Nutzen berechnen lässt.

Gleichwohl belegen detaillierte Studien den sowohl betriebswirtschaftlich als auch volkswirtschaftlich mitunter beachtlichen ökonomischen Nutzen von Kultur(betrieben).³³⁴ Die Entstehung von Einkommen und Beschäftigung verschafft dem kulturfördernden Staat Rückflüsse an Steuern und Sozialversicherungsbeiträgen, so dass sich Kulturförderung auch als Wirtschaftsförderung erweist. Inzwischen wird Kunst zudem als Faktor betrachtet, der die Lebensqualität erhöht und sich somit positiv auf einen Standort auswirkt (z.B. im Hinblick auf den Wunsch von Menschen, an einem

³³¹ Im Gegensatz etwa zu einer Gesellschaft schon ‚immanenten‘ Kultur, die (unbewusst) verantwortlich ist für ihre wirtschaftliche Situation (vgl. Inglehart 1998: 302-330, Kapitel 7: Der Einfluß von Kultur auf das Wirtschaftswachstum).

³³² Vgl. Heinrichs 1993a: 40, 55.

³³³ Vgl. Kapitel 7.5.

³³⁴ Vgl. Beutling 1993: 19ff sowie Hummel 1998.

solchen Standort zu leben und damit Steuern zu bezahlen). Für die Bundesrepublik Deutschland belegen staatliche Untersuchungen den außerordentlichen investiven wie konsumptiven Beitrag der Kultur,³³⁵ der sich sogar in einem deutlich positiven Übertragungssaldo äußert.³³⁶ In Russland spielt der Wirtschaftssektor Kultur aufgrund der hohen Staatsquote in diesem Bereich eine noch größere Rolle (Privatisierungen hat es dort kaum gegeben); konkrete Berechnungen von Übertragungssalden konnten jedoch nicht ermittelt werden.³³⁷

Darüber hinaus gilt Kultur als Attraktion im Tourismussektor – die Anziehungskraft einer Region steigt mit dem vorhandenen kulturellen Angebot. Dies hat für die Kulturpolitik Russlands derzeit eine weitaus größere Bedeutung (man denke nicht nur an die kulturtouristischen Zentren Moskau und St. Petersburg, sondern auch an weiter abgelegene Publikumsmagnete wie die historischen Stätten innerhalb des ‚Goldenen Rings‘). Ein wesentliches Ziel von Kulturpolitik kann es daher sein, die Attraktivität von Standorten durch Kulturangebote zu steigern.³³⁸

Der dem Politikfeld Kulturpolitik gemeinhin zugesprochene distributive Charakter (Verteilung von Mitteln aus anderen Sektoren in die Kultur) kann aus gesamtwirtschaftlicher Perspektive also ein redistributiver sein (der Sektor finanziert sich selbst, die Verteilung der Mittel wird nur zwischen den Interessengruppen ausgehandelt). Das gleichwohl distributive Erscheinungsbild von Kulturpolitik und die Tatsache, dass relativ moderate Summen das Politikfeld kennzeichnen, mögen mit zu ihrem geringen Ansehen nicht nur in Russland beigetragen haben. Dies variiert jedoch innerhalb der vorherrschenden Konzepte. Die vorgestellten kulturpolitischen Konzepte bieten die Grundlage für eine je unterschiedliche Kunstförderungspolitik unter je unterschiedlichem Ansehen. Sie werden jedoch kaum in reiner Form formuliert, sondern miteinander kombiniert und finden mitunter nur in Teilen sowie unbewusst Eingang in die Politik.

³³⁵ Vgl. dazu die Entwicklung der Bruttowertschöpfung sowie des Produktionswertes bei Hummel 1998: 8ff.

³³⁶ Hummel 1998: 14.

³³⁷ Detaillierte quantitative Angaben insbesondere zur Einnahmeseite der russischen Kulturwirtschaft finden sich bei Rubinštejn 1998a.

³³⁸ Heinrichs macht darauf aufmerksam, dass die Folgen für die Kulturverwaltung beachtlich sind, wenn statt kultureller Daseinsvorsorge, also dem Bereitstellen von Kulturangeboten für die ortsan-

4.2. Organisationsmodelle

Im Sinne der Politikfeldanalyse handelt es sich bei politischen Organisationsmodellen um einen strukturellen Faktor (*constraint*), genauer: politisch-administrativen oder Binnenfaktor, der das Handeln der Akteure beeinflusst. Seit den 1970er Jahren wurden kulturpolitische Verwaltungsstrukturen verschiedener Staaten untersucht und zu kulturtypologischen Modellen zusammengefasst.³³⁹ Die gängigen Organisationsmodelle sollen hier gegenübergestellt werden, um durch den Vergleich das im sechsten Kapitel analysierte russländische Modell in seinen Konsequenzen für die Akteure und ihre Politik zu verstehen.³⁴⁰

Bei der Organisationsform handelt es sich wie bei den danach folgenden Instrumenten um technische Fragen, die zur Entscheidung anstehen, nicht um solche des Geschmacks. Dennoch sind die Konsequenzen, die aus den unterschiedlichen Modellen folgen, durchaus politisch relevant: So kann der Staat beispielsweise nur eingeschränkt Zensur durch die Streichung von Fördermitteln üben, wenn es laut Organisationsmodell einem Kunstbeirat obliegt, die staatlichen Mittel zuzuweisen.

Die folgende Unterscheidung in vier Modelle orientiert sich an Cummings und Katz, die die Kulturverwaltungen der westlichen Welt 1987 analysierten.³⁴¹ Unterscheidendes Kriterium ist dabei vorrangig, wem welche Entscheidungsgewalt zukommt. In der Realität überwiegen Mischungen aus mehreren Modellen, da sich die Modelle zum Teil nicht gegenseitig ausschließen.³⁴²

sässige Bevölkerung, ‚Events‘ organisiert und vermarktet werden, die vor allem auf ein Publikum von auswärts zielen (Heinrichs 1993b: 75).

³³⁹ Vgl. UNESCO 1969: 35ff.

³⁴⁰ Vgl. dazu Cummings/Katz 1987, Ellmeier/Rásky 1997, Beyme 1998a.

³⁴¹ Cummings/Katz 1987a: 12ff.

³⁴² Andrea Ellmeier und Béla Rásky, die ebenso wie Klaus von Beyme auf das Modell von Cummings/Katz verweisen, kritisieren zurecht, dass die bisherigen Einteilungen der Kulturverwaltungen generell den Nachteil haben, nur die gesamtstaatliche Ebene zu betrachten und Akteure der lokalen oder regionalen Ebene außer Acht zu lassen. Für die vorliegende Untersuchung der Struktur in Russland auf föderaler Ebene ist die Systematik gleichwohl geeignet.

4.2.1. Zentrales Ministerium

Im ersten, nach dem französischen Vorbild auch „French Ministry of Culture“ genannten Modell ist die Entscheidungsgewalt in einem einzigen Ministerium zentralisiert. Der Staat hat so die größtmögliche Kontrolle über die Ressourcenverteilung und die beste Möglichkeit eine einheitliche Kulturpolitik zu verfolgen, etwa durch die Einrichtung von 500 nach dem gleichen Prinzip funktionierenden ethnischen Kulturzentren. Auch die Repräsentation von Kultur durch einen Kulturminister wird so ermöglicht. Auf der anderen Seite bietet die Existenz eines Ministeriums ein größeres Maß an Transparenz als bei einer Verteilung der Kompetenzen auf mehrere Behörden oder gar bei einer Unterordnung einzelner Bereiche in andere Ministerien.³⁴³

Traditionell unterstützt die Politik in nach diesem Modell organisierten Staaten kaum privatwirtschaftliche Maßnahmen wie etwa Stiftungen oder Sponsoring. Kunstschaffende sind dadurch stärker auf den Staat angewiesen. Die Frage der Zensur stellt sich daher neu in Ländern, in denen der Staat dominanter Akteur der Kunstförderung ist: Wohin sollen sich KünstlerInnen wenden, wenn der Staat sie – aus welchen Gründen auch immer – nicht fördert, andere Quellen aber kaum vorhanden sind?

4.2.2. Mehrere Ministerien

Eine zweite Möglichkeit ist die Dezentralisierung der Entscheidungsgewalt auf mehrere Ministerien. Diese kann funktional auf mehrere Ministerien erfolgen. So gab es in Russland beispielsweise immer wieder eigene Komitees für das Kino- und das Archivwesen neben dem Kulturministerium sowie ein Ministerium für Rundfunk. Diese haben selbständig Programme für ihren Bereich entworfen und konnten über ein eigenes Budget verfügen. Es stellt sich jedoch neben den oben aufgeworfenen die Fra-

³⁴³ So war die Verteilung etwa in Deutschland vor 1998 auf Wirtschaftsministerium (Filmförderung), Außenministerium (auswärtige Kulturpolitik) und Innenministerium (übrige Kulturförderung) wenig transparent und repräsentativ. Auch die KulturwissenschaftlerInnen des Europarates stellen die Sinnhaftigkeit einer solchen Aufteilung in Frage: „The fragmentation of cultural administration clearly raises a question of principle – are the public authorities capable of developing and implementing a comprehensive and consistent policy in this field?“ (Council of Europe 1997: 209, vgl. auch Čurbanov 1993: 19).

ge, inwieweit eine solche Aufteilung einen Politikbereich (hier: Kultur) innerhalb der Regierung durchsetzungsfähig macht.

Die Dezentralisierung kann auch regional geschehen, d.h. durch die Verlagerung der kulturpolitischen Kompetenzen auf Länder und/oder Kommunen wie es z.B. im Kulturföderalismus der Bundesrepublik Deutschland sehr stark der Fall ist. Die Entscheidungsgewalt bleibt gleichwohl bei funktionaler wie regionaler Dezentralisierung vollständig in der Hand des Staates. Für das Verhältnis zwischen Staat und Kultur spielt es also keine Rolle, ob die kulturpolitische Macht in einem oder mehreren Ministerien angesiedelt ist.

Die beiden zuerst genannten Modelle entsprechen demokratischen Vorstellungen von Transparenz und Verantwortlichkeit, da ein Minister im Gegensatz zu Mitgliedern von Gremien durch das Parlament und im weitesten Sinne durch die WählerInnen zur politischen Verantwortung gezogen werden kann.

4.2.3. Staatliche Kultureinrichtungen

Eine dritte Möglichkeit ist die Übertragung der Entscheidungsgewalt auf staatliche Kultureinrichtungen. Bei diesem sogenannten *Impresario*-Modell³⁴⁴ betreibt der Staat selbst Kultureinrichtungen, anstatt private zu finanzieren. Deren Mitarbeiter und KünstlerInnen haben dann den Status von Beamten. Die staatlichen Kultureinrichtungen nehmen auch die Zuteilung der materiellen Werte vor, die ihnen zugewiesen werden, etwa durch den Ankauf von Gemälden für Museen, die Entscheidung über Ausstellungen oder eben die Finanzierung der eigenen Kunstschaffenden. Für die Einheitlichkeit der Kulturpolitik von 500 nationalen Zentren, die die diversen Bedürfnisse verschiedener Ethnien z.B. zur Förderung eines gemeinsamen Wertefundaments befriedigen sollen, ist das *Impresario*-Modell zweckdienlich.

Die Ähnlichkeiten mit der kulturpolitischen Organisation der Sowjetunion und anderen realsozialistischen Ländern sind evident. Dennoch ist zu unterscheiden zwischen zentralistischen demokratischen Staaten und Diktaturen, die Kunst in eigener Regie

organisieren. In Diktaturen ist die komplette und zentrale Organisation der Kunst notwendiges Mittel um Pluralismus zu unterbinden, die staatlichen Einrichtungen sind zudem weisungsgebunden.

Selbst in zentralistischen Demokratien wie Frankreich existiert dagegen im Unterschied zum ‚demokratischen Zentralismus‘ etwa der DDR eine private Kulturwirtschaft. Der Staat betreibt dann nur sektoral ein zusätzliches Kulturangebot. Er beschränkt sich zudem auf die Finanzierung von Kultur und greift in die operativen Geschäfte der Institutionen im Allgemeinen nicht ein. Kulturpolitik besteht hier im Wesentlichen in der strategischen Entscheidung darüber, welche Einrichtungen überhaupt gegründet werden.

4.2.4. Unabhängige Einrichtungen

Denkbar ist schließlich die Übertragung der Entscheidungsgewalt auf vom Staat unabhängige Organisationen, also para-staatliche oder intermediäre Einrichtungen. Beispiele für das am *arm's length principle*³⁴⁵ orientierte Modell sind das National Endowment for the Arts in den Vereinigten Staaten, das Arts Council in Großbritannien³⁴⁶ und die 2002 gegründete Bundeskulturstiftung in Deutschland. Diese erhalten vom Staat den Auftrag, als quasi öffentliche Stiftungen dessen vorab festgelegte Mittel eigenständig zuzuweisen. Durch die unabhängigen Kulturräte wahrt der Staat somit eine ‚Armlänge‘ Abstand von der Kultur. Staatliche Zensur oder politischer Einfluss können so stärker vermieden werden. Die Möglichkeiten zur Gestaltung einer einheitlichen oder flächendeckenden Kulturpolitik, wie sie das Beispiel der 500 national-kulturellen Zentren zeigt, für die der russländische Staat Mittel bereitstellen möchte, sind mit diesem Modell jedoch schwieriger zu realisieren.

³⁴⁴ Italienisch: *impresario* – Kulturunternehmer.

³⁴⁵ S. Chartrand/McCaughey 1989 oder Židkov/Sokolov 2001: 163.

³⁴⁶ Vgl. Green/Wilding 1970.

4.3. Instrumente

Die staatlichen Akteure können sich bestimmter Instrumente bedienen, um kulturpolitische Zielsetzungen umzusetzen. Die Instrumente, mit denen eine Kulturpolitik verwirklicht werden kann, sind durch das gewählte Organisationsmodell bereits in Teilen vorgegeben. So schließt das *arm's length principle* z.B. direkte staatliche Zuweisungen an KünstlerInnen oder Einrichtungen aus.

Die Frage, welche Möglichkeiten dem Staat überhaupt zur Verfügung stehen, um Kulturpolitik zu betreiben, lässt sich in den folgenden drei Punkten zusammenfassend beantworten: Veränderung der Rahmenbedingungen, materielle Leistungen sowie immaterielle Leistungen.³⁴⁷ Neben den beiden in der Typologie in Abbildung 3 aufgestellten Ebenen der Regelsetzung und der materiellen Verteilung gibt es also eine weitere Ebene (immaterielle Leistungen), die einer gesonderten Aufführung bedarf. Die entsprechenden Instrumente von Kulturpolitik werden in Abbildung 9 dargestellt³⁴⁸ und im Folgenden systematisch erörtert. Sie dienen der Untersuchung russländischer Kulturpolitik im achten Kapitel.

4.3.1. Veränderung der gesetzlichen Rahmenbedingungen

Ureigenste Aufgabe des Staates ist das Setzen von Recht. Seine Ordnungspolitik bestimmt Entscheidungs- und Handlungsspielräume und grenzt sie ab. Die Veränderung der gesetzlichen Rahmenbedingungen ist somit eines der wichtigsten kulturpolitischen Instrumente. Diese spiegeln sich in der politischen Ordnung der Makroebene wider, wie etwa derzeit in Russland in Form einer Föderation auf fiskalisch-territorialer Basis, sowie insbesondere in legislativen Akten.

³⁴⁷ Letztere wird hier unterteilt in die Teilhabe an der Autorität des Staates, die Bereitstellung oder Schaffung von Infrastruktur sowie die Durchführung eigener Veranstaltungen (vgl. dazu auch UNESCO 1969: 16ff.).

³⁴⁸ Die Teilbereiche überlappen mitunter. So erfordern partizipative Maßnahmen in der Regel auch materielle Leistungen des Staates. Die von Beyme eingeführten akquisitiven Maßnahmen wirken zudem höchst symbolisch und politisch. Sie stehen daher in Korrespondenz zur immateriellen Leistung der Teilhabe an der Autorität des Staates.

Die Kulturpolitik jedes Landes wird maßgeblich und im Wesentlichen über Gesetze, Verordnungen und höchstrichterliche Entscheidungen geregelt. Im Unterschied zur Kunstförderung durch die Vergabe finanzieller Mittel, die individuell, projekt- oder institutionenbezogen erfolgt, zielen ordnungspolitische Maßnahmen im Allgemeinen auf die gesamte Bevölkerung oder bestimmte gesellschaftliche Gruppen. So setzt die Einrichtung von 500 national-kulturellen Zentren voraus, dass die gesetzlichen Grundlagen für eine bestimmte Betätigung in ihnen wie etwa Unterricht in nicht-russischer Sprache überhaupt bestehen.

Abb. 9: Typologie der Interventionsfelder von Kunstförderung³⁴⁹

Ebene	Maßnahme	Interventionsfelder
Regelsetzung	restriktiv (vs. extensiv)	repressive Reglementierung politischer Kunst, oppositioneller Verhaltensweisen der Künstler oder von Pornografie
	regulativ	Regelsetzung im Bereich konkurrierender Sponsoren (Staat und Wirtschaft, Staat und Kirche), Kunststeuerpolitik (indirekte Förderung von Künstlern und Sponsoren), Rahmenrichtlinien für ästhetische Gestaltung (Kunst am Bau)
Materielle Leistungen	protektiv	Denkmalpolitik, Restauration von Kunstwerken
	distributiv (o.a. redistributiv)	Förderung von Institutionen (Akademien, Hochschulen, Stipendien), Künstlersozialpolitik
	akquisitiv	Städtebau, Architektur, Selbstdarstellung des Systems in der Malerei und Skulptur (Herrscherbildnisse, Historienbilder, Darstellung dynastischer, nationaler und ideologischer Themen, politische Implikationen einer primär nichtpolitischen Kunst), Ankaufspolitik von Kunstwerken
Immaterielle Leistungen	partizipativ	Teilhabe an der Autorität des Staates durch Preisverleihungen, Auszeichnungen, Bereitstellung von Infrastruktur, Dekoration von Staatsakten oder Feiern, Museums- und Ausstellungspolitik, Durchführung von Veranstaltungen

Neben allgemeinen Bestimmungen, die beispielsweise die Freiheit der Kunst oder das Recht auf künstlerische Betätigung sichern, fallen darunter juristische und administrative Instrumente, die mittelbar oder unmittelbar auf die Kultursphäre einwirken. Die kulturpolitischen Regeln können dabei restriktiv oder extensiv gesetzt werden, d.h. zur Einschränkung von Rechten führen (z.B. das Verbot von Pornografie oder die Maßregelung oppositioneller Künstler in Diktaturen) oder zu deren Ausdehnung (beispielsweise der Schutz geistigen Eigentums). Sie können aber auch regulativ eine Konfliktschlichtung zwischen den Interessen herbeiführen. Die in Deutschland und anderen Ländern gesetzlich vorgeschriebenen drei Prozent Kunstanteil am Gesamtinvestitionsvolumen eines Bauvorhabens („Kunst am Bau“) sind ein Beispiel hierfür. Einen gesonderten Teilbereich machen jene Gesetze aus, die finanzielle Auswirkungen auf Kulturbetriebe regeln. Zu ihnen greifen selbst Staaten, die auf eine direkte Kunstförderung verzichten, weil ihre Regierungsmitglieder an die unsichtbare Hand des Marktes glauben. So lässt sich über das Steuerrecht eine indirekte Vergabe finanzieller Mittel oder Subventionierung der Kultur einrichten.³⁵⁰ Dies kann z.B. durch Steuererleichterungen für Sponsoren, Mäzene und Spendenempfänger geschehen (Stiftungsrecht), für nichtkommerzielle Kultureinrichtungen und Organisationen wie z.B. die 500 national-kulturellen Zentren (Vereinsrecht) und KunstschafterInnen und – SammlerInnen sowie für profitorientierte Kulturorganisationen (Steuerrecht). Eine weitere Möglichkeit sind staatliche Zuschüsse bzw. Provisionen für die Endnutzer bestimmter Angebote (z.B. verbilligte Platzkarten für sozial schwache Gruppen bei privaten kulturellen Veranstaltungen).³⁵¹

4.3.2. Materielle Leistungen

Die transparenteste Form kulturpolitischer Förderung ist die direkte Vergabe finanzieller Mittel, auch Kulturförderung genannt. Dies kann über Zuweisungen im Rah-

³⁴⁹ Auf der Grundlage von Beyme 1998a: 35; vgl. Kapitel 1.2.3.

³⁵⁰ Dieser Art Veränderungen gesetzlicher Rahmenbedingungen werden daher im achten Kapitel unter der Vergabe finanzieller Mittel behandelt (s. 8.2.2.)

³⁵¹ Chartrand und McCaughey sprechen vom Staat als „facilitator“, der durch die indirekte Subventionierung schlicht Möglichkeiten für Kultur eröffnet, ohne direkt auf künstlerische Fragen Einfluss zu nehmen (vgl. Ellmeier/Rásky 1997: 18).

men des Haushaltsgesetzes geschehen, durch Kostenteilungen³⁵² oder Ausfallgarantien. Weitere Möglichkeiten sind zinsgünstige Darlehen, Preisgelder, Stipendien, Künstlereinkommen oder Einkommensgarantien.

Ein wesentliches Merkmal bei der direkten finanziellen Förderung ist die Unterscheidung von projektbezogener und institutioneller Förderung. Während im ersten Fall beispielsweise nur ein bestimmtes Projekt einer oder mehrerer der 500 national-kulturellen Zentren als private Einrichtungen finanziert wird, erhält im zweiten Fall eine Institution wie eines der Kulturzentren Mittelzuweisungen für das gesamte darin beschäftigte Personal und die darin durchgeführten Projekte. Dies bedeutet in der Regel, dass die Förderung über mehrere Jahre erfolgt und die Projekte nicht einzeln beantragt werden müssen. Eine Kulturpolitik, deren Mittel wie in Russland aus historischen Gründen überwiegend durch institutionelle Förderung gebunden sind, kann daher nicht kurzfristig ihren Kurs wechseln.

Wie Beyme in seiner am Modell Lowis aus dem Jahre 1964 orientierten Typologie staatlicher Maßnahmen zur Steuerung der Gesellschaft feststellt (s. Abbildung 9), kann die Vergabe finanzieller Mittel protektiv erfolgen, in der Kulturpolitik etwa im Rahmen des Denkmalschutzes. Sie kann zudem distributiv als Verteilung finanzieller Ressourcen zum Schutz bestimmter Gruppen geschehen z.B. in Form von Sozialversicherungen für KünstlerInnen oder eben der Förderung von 500 Kulturzentren für bestimmte Ethnien. Theoretisch besteht auch die Möglichkeit redistributiv zu agieren, so dass durch die Umverteilung der Mittel ein Ausgleich (*trade-off*) zwischen den Interessengruppen erzielt wird. In der Kulturpolitik geschieht dies jedoch eher selten.

Schießlich kann Kulturpolitik in Erweiterung der ursprünglichen Matrix auch akquisitiv intervenieren.³⁵³ Dies geschieht, indem der Staat Kunstschaffenden Werke abkauft – eventuell sogar selbst in Auftrag gegebene – bzw. für bestimmte Anlässe oder Ausstellungen mietet oder im Städtebau neue architektonische Schwerpunkte setzt.

³⁵² Eine besondere Form der Kostenteilungen sind Komplementärfinanzierungen, bei denen der Staat die über Spenden oder Sponsoring eingetriebene Summe um einen bestimmten Prozentsatz aufstockt. Insbesondere in angelsächsischen Ländern spielen diese so genannten *matching funds* eine Rolle.

³⁵³ S. Beyme 1998b: 15 sowie Beyme 1998a: 36f.

4.3.3. Immaterielle Leistungen

Bestimmte Leistungen des Staates sind zwar mit materiellen Anstrengungen verbunden, aber primär unter dem Gesichtspunkt einer immateriellen Leistung zu sehen. So verfügt der Staat in der Regel über Ansehen oder Autorität, die ihm von den BürgerInnen zugesprochen wird. Es gibt verschiedene Wege, wie der Staat einzelne Mitglieder der Gesellschaft, Gruppen oder Institutionen, die er kulturpolitisch fördern möchte, an dieser Autorität teilhaben lassen kann. Die Autorität gilt als Gütesiegel für Publikum wie ArbeitgeberInnen oder Sponsoren und ist dadurch ein geldwerter Vorteil. Es versteht sich, dass dieser Vorteil stark vom inneren Ansehen der Staatsmacht im Allgemeinen abhängt (nicht der aktuellen Regierung) und von konkreten Institutionen im Besonderen.³⁵⁴

Durch Schirmherrschaften und Auszeichnungen können Personen und Institutionen an der Autorität des Staates teilhaben. In Russland geschieht dies z.B. wie in der Sowjetunion über die Auszeichnung zum „Volkskünstler“ oder zur „verdienten Künstlerin Russlands“.³⁵⁵ Preisgelder o.ä. sind dazu nicht einmal erforderlich, da das Renommee einer Auszeichnung oder Schirmherrschaft, wie angedeutet, bereits geldwert ist. Ebenso verhält es sich mit Ankäufen von Kunstwerken³⁵⁶ durch staatliche Museen oder gar politische Institutionen wie Regierung und Parlament bis hin zur Dekoration von Staatsakten oder Feierlichkeiten mit Kunstwerken.

Der Staat kann zweitens Personen und Institutionen die Nutzung seiner Infrastruktur anbieten, etwa der 500 national-kulturellen Zentren, so er sie selbst betreibt. Bei der Bereitstellung von Infrastruktur wird es sich in den meisten Fällen um Immobilien wie vorhandene Museen, Konzerthallen usw. handeln, die unentgeltlich, zu günstigen Konditionen oder überhaupt zur Verfügung gestellt werden. Es besteht außerdem die Möglichkeit Medien einzurichten oder bereitzustellen, etwa Sendeplätze im nationalen Fernsehen. Denkbar wäre darüber hinaus die Unterstützung durch eigene Dienstleistungsunternehmen. Das russländische Kulturministerium verfügt z.B. über eine eigene Konzertagentur, deren Dienste Ensembles für ihre Zwecke nutzen könnten.

³⁵⁴ Das kann z.B. ein Preis einer Schule mit besonderer Reputation sein.

³⁵⁵ S. Kapitel 8.3.1.

Darüber hinaus befinden sich große Teile der kulturellen Infrastruktur Russlands aus sowjetischer Zeit weiterhin in staatlicher Hand.

Der kulturpolitisch tätige Staat kann Infrastruktur nicht zur Verfügung stellen, er hätte sie denn. Zur Umsetzung bestimmter langfristiger Ziele insbesondere bei neuen Entwicklungen empfiehlt es sich daher, die entsprechenden Einrichtungen selbst zu schaffen (dies reicht vom konkreten Bauvorhaben bis zum Betrieb der Institution). Hierbei kann es sich um ein einzelnes Museum handeln, das etwa zur Demonstration Neuer Medien und Kunstformen gebaut wird, um die flächendeckende Einrichtung von Bildungseinrichtungen wie z.B. Volkshochschulen oder aber um 500 national-kulturelle Zentren, die den Bedürfnissen einzelner Ethnien gerecht werden.

Wird die Nutzung von Infrastruktur gewährt, die über ein herausragendes Ansehen verfügt, so lässt sich wiederum von der Teilhabe an zum Teil staatsbedingter Autorität sprechen: z.B. bei einer Künstlerin, die ihre Werke in einem der renommierten staatlichen Museen in Moskau ausstellen darf oder einem Musiker, der im berühmten staatlichen Petersburger Konservatorium studiert. Ob staatliche Einrichtungen ein hohes Renommee aufweisen, hängt unter anderem von ihrer finanziellen Ausstattung oder dem Ansehen bestimmter Bildungszertifikate ab.

Die Durchführung von Veranstaltungen schließlich stellt als dritte Möglichkeit immaterieller Leistungen eine Mischung aus den beiden zuvor genannten Punkten dar, da der Staat seine Autorität und Infrastruktur (im weitesten Sinne) einbringt. Die Durchführung von kulturpolitischen Veranstaltungen wie Ausstellungen, Kundgebungen, Events u.ä. erfreut sich aus finanziellen wie politischen Gründen steigender Beliebtheit. Zum einen sind Veranstaltungen im Vergleich zu ständigen Einrichtungen wegen der nur kurzfristig einzustellenden freien MitarbeiterInnen und der kürzeren Dauer kostengünstiger. Sie sind zudem haushaltstechnisch einfacher zu über-schauen.

In politischer Hinsicht sind Veranstaltungen ein thematisch und räumlich sehr flexibles Instrument, das den aktuellen Bedürfnissen vor Ort angepasst werden kann. Sie sind daher oftmals wirkungsvoller als z.B. Dauerausstellungen, die nach einiger Zeit

³⁵⁶ Zusätzlich zum Honorar, das der Staat bezahlt, verleiht er mit seiner Autorität einen geldwerten Vorteil.

nicht mehr wahrgenommen werden bzw. mitunter gar nicht erst das Zielpublikum erreichen.

4.4. Institutionelle Rahmenbedingungen

Kulturpolitik geschieht nicht außerhalb von Raum und Zeit. So sind auch in Russland bestimmte Rahmenbedingungen gegeben, deren Kenntnis notwendig ist, um das Bestehende aus der Vergangenheit heraus zu begreifen und hieraus Möglichkeiten für Veränderungen realistisch einschätzen zu können. Wie bei den bestehenden Organisationsformen und gesetzlichen Rahmenbedingungen handelt es sich hierbei um auf die Akteure einwirkende Institutionen. Im Gegensatz zu politischen Zielen, Organisationsmodellen und Instrumenten zur Umsetzung von kulturpolitischen Vorstellungen sind diese externen Strukturbedingungen (*constraints*), wenn überhaupt, nur sehr langsam wandelbare Institutionen, sieht man einmal von der oben angesprochenen Modifikation des Rechtsrahmens ab. Da sie nicht zu generalisieren und zu übertragen sind, ist es sinnvoll, ihre verschiedenen Aspekte direkt am Beispiel Russlands zu erläutern. Sie werden, soweit nötig, im analytischen Teil weiter ausgeführt.

Die historischen Erfahrungen Russlands im Rahmen der UdSSR spielen für die heutige Kulturpolitik Russlands ebenso eine Rolle wie die Art des staatlichen Übergangs zur Russländischen Föderation. Als Rechtsnachfolger der UdSSR weisen die russländischen Eliten und Institutionen eine große Kontinuität auf. Während etwa in West-Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg die politischen Funktionsträger auf Druck der Alliierten eher ausgetauscht als beibehalten wurden, ist es in Russland umgekehrt. Im Wesentlichen wurden die Organisationen, Personen, Gebäude der UdSSR übernommen (oder aber der RSFSR). Vielfach wurden lediglich Namen und Bezeichnungen gewechselt. Dies gilt in besonderem Maße für die Kulturpolitik.³⁵⁷ Entscheidende politische Erneuerungen oder Kurskorrekturen sind daher in Russland kaum zu erwarten.

In gewisser Hinsicht sind auch Erwartungen und Mentalität der Bevölkerung eine Rahmenbedingung, die sich nur sehr langsam ändern lässt und die Kulturpolitik berücksichtigen muss. So ist in Russland z.B. die Befürchtung, der Staat könne durch

sein Engagement zu großen Einfluss auf die Kunst nehmen, trotz der negativen Erfahrungen mit sowjetischer Repression und Zensur sehr gering. Im Gegenteil, es herrscht weiterhin der Anspruch vor, der Staat müsse umfassend für Kunst und Künstler sorgen – wahrscheinlich aufgrund der positiven Erfahrungen mit den Arbeitsbedingungen und Versorgungsleistungen des sowjetischen Kulturbetriebs. Eine Verteilung der Aufgaben des Kulturministeriums auf weitere Ministerien (regional oder funktional) oder gar die Einrichtung eines unabhängigen Kunstrates lässt sich bislang nicht mit dem russländischen Staats- und Kulturverständnis vereinbaren. Wahrscheinlicher ist dagegen, dass der Staat weiterhin selbst als ‚*Impresario*‘ in Erscheinung tritt und die Kulturschaffenden direkt anstellt wie es schon zu Zeiten der Zaren, aber auch der Sowjetunion üblich war (etwa durch staatliche Orchester, Staatstheater etc.).

Darüber hinaus sind selbstverständlich auch die finanziellen Restriktionen im Russland der 1990er Jahre zu berücksichtigen. In der wirtschaftsliberalen Transformationsphase, die durch (teilweise kriminelle) Privatisierung von Vermögen, Gewinnen und Gewalt sowie einem weitgehenden Zusammenbruch des Steuerungsvermögens und des Sozialgefüges des Staates gekennzeichnet war, ist die budgetäre Basis Russlands extrem zusammengeschrumpft. Dies hat zur Folge, dass der Staat, der unfähig oder zumindest nicht Willens ist, die ungeheuren Reichtümer des Landes für das Gemeinwohl zu nutzen, d.h. auf eine ausgeglichene Einkommensverteilung zu achten, für kulturpolitische Maßnahmen entsprechend wenig Mittel zur Verfügung stellt oder stellen kann: „Jetzt leben wir in einem reichen Land, aber in einem armen Staat“, beschrieb der damalige stv. Kulturminister Švydkoj die Situation pointiert.³⁵⁸

Neben den allgemeinen Rahmenbedingungen gibt es auch besondere Merkmale des Politikfeldes, die die heutige Kulturpolitik bestimmen (*policy determines politics*). Dies sind z.B. Eigenschaften, die aus früherer Kulturproduktion heraus resultieren sowie aus der *Vorgänger-policy*, d.h. der sowjetischen Kulturpolitik.³⁵⁹ Größe und Art des kulturellen Erbes sowie das vorhandene künstlerische Potential eines Landes

³⁵⁷ S. Kapitel 6.

³⁵⁸ Švydkoj 1994a.

³⁵⁹ S. dazu die sehr reichhaltige Literatur über Kultur und Kulturpolitik in der Sowjetunion z.B. Zvorykin 1970, Eimermacher 1991, Kretschmar 1993, 1995, Soročkin 2001, Bd. 1 und Laß 2002 sowie anderen Bereiche der Künste Schwarz 1982 und insbesondere Laß 2002.

beeinflussen Umfang und Qualität der staatlichen Programme. So benötigen z.B. architektonische Kulturdenkmäler mehr konservatorische Betreuung als musikalische, insbesondere in klimatisch extremeren Gegenden Russlands. Die Pflege der Einrichtungen, die Bestandteil des UNESCO Weltkulturerbes sind³⁶⁰ wie der Moskauer Kreml, die Innenstadt von St. Petersburg oder der Anlagen in Novgorod, Suzdal und Sergiev Posad, oder des nationalen Kulturerbes wie die großen staatlichen Museen in den beiden Hauptstädten, bindet enorme Mittel. Das vorhandene Erbe prägt dementsprechend die Kulturpolitik Russlands, wie sich in den beiden bislang aufgelegten kulturpolitischen Programmen zeigt. Während das 1993 aufgelegte erste Programm den Fokus auf die Bewahrung des kulturellen Erbes legt, wendet sich das zweite Programm von 1996 stärker der Weiterentwicklung der Kultur zu.³⁶¹

Für die Kulturpolitik der 1990er Jahre ist zudem das geistige Erbe der sowjetischen Kulturpolitik kennzeichnend. Nikolaj Gubenko beschrieb die Situation 1989 kurz vor seinem Antritt als sowjetischer Kulturminister äußerst drastisch:

Indem wir lange Zeit die Kultur zerstörten und neuerfundene Surrogate aufpfropften, haben wir das intellektuelle Potential vieler Generationen untergraben. Wir sind intellektuell verarmt. Im Vergleich sogar mit den vierziger Jahren haben wir die humanitäre Bildung um eine Drittel gekürzt, offensichtlich zugunsten der Aufpfropfung zeitgebundener (das ist heute klar) politischer Disziplinen. Wir haben uns dem Gedächtnis gegenüber unhaushälterisch verhalten. Das Kurzzeitgedächtnis funktionierte und funktioniert. Das Langzeitgedächtnis hat man uns ausgetrieben. Heute haben wir eine sklerotische Kultur.³⁶²

In Jahrzehnten kommunistischer Herrschaft wurden nicht nur politisch unliebsame Kulturgüter vernichtet (etwa Kirchen und Klösterbibliotheken), sondern mangels Aufmerksamkeit und Wirtschaftskraft viele wertvolle Zeugnisse der Kultur der Zerstörung preisgegeben. Dazu zählen verfallende architektonische Denkmäler, seit Jahrzehnten nicht renovierte oder instand gehaltene Museen und Archive. Schließlich ist das künstlerische Potential des Landes ausgeblutet worden, indem KünstlerInnen nicht nur ideologisch gemäßregelt, sondern vertrieben, gefoltert und getötet wurden. Der Ansicht, die sowjetische Gesellschaft sei dadurch in „Kulturlosigkeit“³⁶³ getrieben worden, steht die breite Förderung der Künste und Kulturschaffenden aller traditionellen Sparten entgegen, die allen Bevölkerungsschichten den Zugang zu Kultur

³⁶⁰ S. Council of Europe 1997: 345.

³⁶¹ S. Kapitel 8.

³⁶² Zitiert nach Hübner 1991: 9f.

ermöglichte. Zudem sind auch unter den Bedingungen der sowjetischen Diktatur meisterhafte kulturelle Leistungen erbracht worden, die die Formulierung „Sklerotisierung der Kultur“ (Peter Hübner) für die Folgen der sowjetischen Politik trotz allem gewagt oder zumindest einseitig erscheinen lassen.

Im Unterschied zum diskursiven Begriff von Kulturpolitik, der in Demokratien durch die kulturpolitische Willensbildung über Verbände und Organisationen, Künstler, Ministerialbeamte und Politiker entsteht, herrscht in Diktaturen wie der damaligen Sowjetunion ein normativer, allgemein verbindlicher Kulturbegriff. Ursächlich für die zum Teil heute noch andauernde Dominanz des affirmativen Kulturbegriffs sind in Osteuropa die kommunistischen Parteien und deren kulturelle Eliten gewesen, die als „hegemoniale Trägerschicht“ (Wolfgang Bergsdorf) das Bildungsbürgertum ablösten oder deren Rolle in Westeuropa auf ihr Land übertrugen.

In Russland spielt daher z.B. die Frage nach Kultur als Standort- oder Wirtschaftsfaktor konzeptionell kaum eine Rolle. Begriffe wie „Umwegrentabilität“ oder „Multiplikatoreffekte“, die in Westeuropa Ende der 1980er Jahre die kulturpolitischen Debatten bestimmten und den bis dahin gesellschaftspolitisch motivierten Diskurs ablösten, sind in Russland bestenfalls Experten ein Begriff.³⁶⁴ Dies mag verwundern, berücksichtigt man die gegenwärtige Ökonomisierung vieler Lebensbereiche in Russland. Der in den 1970er Jahren beginnende Fokus auf Soziokultur hingegen ist in der Sowjetunion ebenfalls erfolgt.³⁶⁵ Das in Westeuropa übliche Kulturverständnis von einer Repräsentationskultur wurde zum Teil vom erweiterten Kulturbegriff abgelöst. Die damit verbundene kreative Kulturarbeit ist auch sowjetischen Klubs nicht fremd gewesen.³⁶⁶

Die Kulturpolitik jedes Staates folgt wie gesehen eigenen Modellen und Zielen, wird von bestimmten Rahmenbedingungen aus Geschichte, Gesetzen und Akteursstrukturen beeinflusst. Kulturpolitik kann also als die Durchsetzung ausgewählter Wertvor-

³⁶³ Hübner 1991: 13.

³⁶⁴ S. Rubinštejn 1998a.

³⁶⁵ Rozin/Žežko 1993: 40. Die erste soziokulturelle Bewegung der Sowjetunion fand bereits in der künstlerischen Experimentierphase bis Ende der 1920er Jahre statt.

stellungen durch bestimmte Kunstformen mittels spezifischer Instrumente unter Berücksichtigung vorhandener Institutionen wie der bisherigen Politik oder finanziellen und historischen Rahmenbedingungen verstanden werden.

Kulturpolitik lässt sich damit zusammengefasst auf drei Aspekte reduzieren:³⁶⁷ Erstens die Formierung und Verbreitung eines einheitlichen nationalen Staatsverständnisses oder Weltbildes (diese rekurren auf einen bestimmten Kulturbegriff, Vorstellungen von Ethnizität sowie auf bestimmte Konzepte von Kulturpolitik); zweitens die Erhaltung dieses Bildes durch Tradierung von gleichwohl nach Ethnien oder sozialen Schichten differenzierten Kunstformen und entsprechenden Erlebnisangeboten; und schließlich drittens die Anpassung des Bildes an die sich verändernde Realität durch die Förderung neuer Formen (dies geschieht mittels bestimmter oben geschilderter Organisationsformen und Instrumente wie z.B. der Einrichtung und Förderung von 500 national-kulturellen Zentren). Was diese Überlegungen für die spezifischen ethnischen Bedingungen Russlands bedeuten, soll nun in der anschließenden Überleitung zum systematischen Teil der Untersuchung erkundet werden.

³⁶⁶ Ellmeier/Rásky 1997: 59f.

³⁶⁷ Vgl. Sokolov 1996: 203.