

PopScriptum

Schriftenreihe herausgegeben vom
[Forschungszentrum Populäre Musik](#)
der Humboldt-Universität zu Berlin

in: [PopScriptum 6 - Rockmusik in der Politik](#)

FÖRDERMÖGLICHKEITEN

Der Kulturstaat im Wandel

Ihrem Anspruch nach ist die Bundesrepublik Deutschland ein Kulturstaat. Ein derartiges Paradigma sieht sich im Verlauf realer gesellschaftlicher Entwicklung immer wieder neuen Herausforderungen gegenübergestellt. So sind derzeit beispielsweise die ethischen und moralischen Normen, die den demokratischen Umgang aller Bürger miteinander ermöglichen sollen und eine wichtige Dimension des Kulturstaatlichen darstellen, in permanenter Diskussion. Dies betrifft bei weitem nicht nur den gesetzlichen Rahmen für den Umgang mit MigrantInnen und die Frage der Staatsbürgerschaft. Themen, die in der Politik unter der zur Bekenntnisfrage gewordenen Überschrift "Deutschland ein Einwanderungsland?" verhandelt werden. Die Diskussion reicht bis in Kernbereiche der Kulturpolitik hinein. Die Integration nicht deutschsprachiger Kinder in den Schulunterricht und die Gestaltung eines, über akutes Krisenmanagement hinausgehenden, multikulturelles Alltagslebens seien hier stellvertretend genannt.

Diese Entwicklungen sind jedoch kein für die Bundesrepublik Deutschland spezifisches Phänomen. Sie sind Teil einer umfassenden gesellschaftlichen Veränderung, der zunehmenden Globalisierung der Verhältnisse. Was sich hinter dieser Generalisierung verbirgt und welche Konsequenzen es für den hier zu betrachtenden Bereich der Kultur- bzw. Musikförderung hat, wollen wir im folgenden Abschnitt betrachten, bevor wir uns den spezifischen Tendenzen in der Kulturförderung, der Jugendförderung und der Musikwirtschaft widmen.

Globalisierung

Eine der zentralen Herausforderungen der Gegenwart, darin sind sich Gegner wie Befürworter einig, ist die um sich greifende Globalisierung. Uneins ist man sich indes in der Bewertung der Auswirkungen. Dem einen sind die scheinbar unausweichlichen Folgen einer rasant anwachsenden weltweiten wirtschaftlichen Vernetzung ernster Grund zur Besorgnis, dem anderen wecken die Möglichkeiten zum weltweiten Austausch Hoffnungen auf bislang ungeahnte Chancen. Skepsis und Optimismus beherrschen angesichts eines so breiten und vielgestaltigen Themas gleichermaßen die Feuilletons der Magazine wie auch den Diskurs der verschiedenen beteiligten Fachwissenschaften.

An der kulturellen Entwicklung wird die Globalisierung nicht spurlos vorüber gehen. Dies ist ein sich wechselseitig befruchtender Prozeß. Globalisierung wird die Kultur prägen, und diese wiederum wird der globalen Entwicklung bisher ungeahnte Chancen bieten. Globalisierung ist kein naturgegebener Prozeß, sie muß gestaltet werden. Wichtige Dimensionen des Kulturellen sind Kommunikation und Tradition. Dabei rücken Fähigkeiten ins Zentrum, die den Menschen "*zur aktiven Anpassung, Gestaltung und Veränderung der Umwelt wie der eigenen Verhaltensweisen befähig(en), als auch die materiellen und immateriellen Objektivationen dieses Handelns*".¹⁸

¹⁸ W. R. Langenbucher, Handbuch zur deutsch-deutschen Wirklichkeit. BRD und DDR im Kulturvergleich, Stichwort "Kultur", Stuttgart 1988, S. 344.

Diese aktive, gestaltende Seite des Globalisierungsprozesses betont auch Ulrich Beck¹⁹. Anhand der von ihm vorgenommenen Systematisierung des Themas wollen wir die für unseren Zusammenhang relevanten Denk- und Argumentationslinien herausgreifen.

Beck unterscheidet zunächst drei Richtungen, die sich schon in der Begrifflichkeit offenbaren: er beschreibt den **Globalismus** als eine Auffassung, die **Globalität** als einen Zustand und die **Globalisierung** als einen Prozeß. Er will damit *"gegen jenes Megagespenst, das durch Europa geistert, mit der Steinschleuder einer Unterscheidung antreten."*²⁰ Daß er hier im Vokabular des *Kommunistischen Manifestes* argumentiert, das ja bekanntermaßen auch ein "Gespenst" in Europa umhergehen sah, ist nicht ganz zufällig. Es soll bewußt daran erinnern, *"daß die Debatte um die "Exploitation des Weltmarktes" älteren Datums ist, als das Kurzzeitgedächtnis öffentlicher Debatten wahrhaben will"*²¹, daß diese Debatte gerade in der sozialen und ökonomischen Analyse der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, die Karl Marx vornahm, wichtige Denkanstöße erhielt.

Globalismus als Auffassung kennzeichnet Beck im wesentlichen als eine Ideologie der Weltmarktherrschaft, als eine neoliberale Huldigung wirtschaftlicher Dominanz. Entsprechend dieser Auffassung ordnen sich alle anderen Bereiche, also auch die Kultur, unter. Dieser *"Imperialismus des Ökonomischen"*²² wird zumeist äußerst linear und monokausal dargestellt und läuft darauf hinaus, global agierenden Unternehmen optimale Handlungsoptionen zu schaffen. *"Die zentrale Aufgabe der Politik, die rechtlichen, sozialen und ökologischen Rahmenbedingungen abzustecken, unter denen wirtschaftliches Handeln überhaupt erst gesellschaftlich möglich und legitim wird, gerät aus dem Blick oder wird unterschlagen."*²³ Für unseren Zusammenhang hieße das, daß die "Kräfte des Marktes" die geeignetsten sind, den Musikprozeß zu organisieren, und alle staatlichen Maßnahmen dieser Logik zu folgen hätten. Diese Auffassung unterstellt, daß ein Staat, eine Gesellschaft, eine Verwaltung, ja letztlich eine Kultur, nur *"wie ein Unternehmen zu führen sei"*, daß alle Entscheidungen ausschließlich einem Diktat der Wirtschaft unterliegen, *"unter dem die Unternehmen die Rahmenbedingungen einfordern, unter denen sie ihre Ziele optimieren können."*²⁴

Globalität beschreibt nach Beck hingegen einen bereits eingetretenen Zustand, nämlich die reale und sich weiter ausbreitende Existenz einer Weltgesellschaft. Sie definiert sich im Unterschied zur Auffassung der Globalisierung über unterschiedliche Dimensionen, von der Internationalisierung des Handels und der Finanzmärkte auf der ökonomischen Seite über soziale Phänomene (globale Armut, Ansprüche auf Menschenrechte etc.) bis hin zu einer kulturellen Ebene, die sich in weltweit ausbreitenden Bilder- und Klangphänomenen und einer neuen Zirkulationsebene globaler Kulturindustrien präsentiert.²⁵ Für unseren Zusammenhang bleibt festzuhalten, daß die Diagnose der vorhandenen und weiter wachsenden Globalität in ihrer Vielschichtigkeit über eine wirtschaftsdominierte Auffassung von Globalisierung hinausgeht.

*"Von diesem Begriff der Globalität läßt sich der Begriff der Globalisierung als (altmodisch würde man sagen: dialektischer) Prozeß unterscheiden, der transnationale soziale Bindungen und Räume schafft, lokale Kulturen und dritte Kulturen ... hervortreibt."*²⁶ Diesem Prozeß der Globalisierung mit seinen äußerst vielgestaltigen Facetten widmet Beck dann auch die meiste Aufmerksamkeit. Er beschreibt ihn in anhand der Konzeptionen verschiedener internationaler Autoren. Interessant dabei ist, wie die Gegenläufigkeit von Tendenzen in diesem Prozeß, der gleichermaßen von weltumspannenden Hegemoniebestrebungen (McDonaldisierung) wie von einer Rückbesinnung auf lokale Traditionen geprägt ist, erkennbar wird. Sie geht bis in die Begrifflichkeit. Roland Robertson spricht in diesem Zusammenhang von *"Globalisierung"* - einer Wortverbindung aus Globalisierung und Lokalisierung. *"Das Lokale muß als Aspekt des Globalen verstanden werden."*²⁷

¹⁹ Vgl. Ulrich Beck, Was ist Globalisierung, Frankfurt am Main 1997.

²⁰ a. a. O., S. 26.

²¹ a. a. O., S. 48.

²² a. a. O., S. 27.

²³ a. a. O., S. 26.

²⁴ a. a. O., S. 27.

²⁵ a. a. O., S. 29f.

²⁶ a. a. O., S. 30.

²⁷ Robert Robertson, in: Ulrich Beck, Was ist Globalisierung, a. a. O., S. 90.

Was kann diese begriffliche Unterscheidung in Globalismus, Globalität und Globalisierung, wie sie Ulrich Beck vornimmt, im Zusammenhang mit der Förderung populärer Musik leisten? Sie bestimmt zunächst unseren Standpunkt, den wir dem gesamten Phänomen gegenüber einnehmen. Wir können es als ein nach wirtschaftlichen Prämissen ablaufendes Szenario akzeptieren und uns an Strategien der Deregulierung beteiligen, wir können es aber auch als einen Prozeß der Veränderung der Weltgesellschaft begreifen. Aus dieser Sichtweise kommt den kulturellen Prozessen eine zentrale Stellung zu. Sie organisieren nicht nur unsere individuellen Identifikationsstrategien, sie prägen auch den sozialen Umgang miteinander, die kollektive (Selbst-)Verständigung, bieten Deutungs- und Erklärungsmodelle an.

Hier setzen die praktischen Möglichkeiten für Kulturpolitik an. Globalisierung eröffnet im weltweiten wie auch im regionalen Zusammenhang neue Horizonte. Nach der Einschätzung von Roland Robertson, der sich wie schon beschrieben eingehend mit der Dialektik kultureller Globalisierung beschäftigt hat, *"findet eine nicht-traditionalistische Renaissance des Lokalen statt, wenn es gelingt, lokale Besonderheiten global zu verorten und in diesem Rahmen konfliktvoll zu erneuern."*²⁸ Im Zusammenhang mit der schon zitierten *"Glokalisierung"* behauptet Robertson, daß die *"weltweite Verallgemeinerung und Vereinheitlichung von Institutionen, Symbolen und Verhaltensweisen (z.B. McDonald, Blue Jeans, Demokratie, Informationstechnologie, Banken, Menschenrechte etc.) und die neue Betonung und Erfindung, ja Verteidigung lokaler Kulturen und Identitäten (Islamisierung, Renationalisierung, deutscher Pop und nordafrikanischer Rai, afrikanischer Karneval in London oder Weißwurst Hawaii) keinen Gegensatz"* bilden.²⁹

Damit sind wir mitten in der Fragestellung der Förderung populärer Musik angekommen. Hier werden sich in absehbarer Zeit noch stärker als bislang Prozesse kultureller Vervielfältigung beobachten lassen. Hier können und sollten wir aber auch durch Förderung eine neue Konjunktur des Lokalen ermöglichen. Populäre Musik hat als Form künstlerischer Selbstverständigung mit der ihr eigenen Nähe zum Alltag, zu den Sprach- und Ausdrucksformen lokal und sozial greifbarer Akteure von je her eine große Rolle als Kulturform in den überschaubaren Räumen der eigenen Stadt/Gemeinde/Region gespielt.

Offenbar werden in nächster Zeit beide Tendenzen, die der Akzentuierung des Lokalen und die der zunehmenden Einflüsse des Globalen, in unserer unmittelbaren Umgebung an Bedeutung gewinnen. Sie werden das kulturelle Leben der Länder und Kommunen in der Bundesrepublik gleichermaßen prägen. Die Frage an die Kulturförderung ist natürlich, ob man angesichts solcher Tendenzen nur beobachtet, oder ob man auch aktiv gestaltet, ob man mit den gegebenen oder möglicherweise neuen politischen Mitteln nur auf Entwicklungen reagiert oder ihnen eigene Impulse verleiht.

Tendenzen in der Kulturförderung

Gegenwärtig wird keineswegs nur vor dem Hintergrund der Globalisierungsdebatte über Kulturpolitik und Kulturförderung diskutiert. Neben der bereits beschriebenen Debatte zum kulturellen Stellenwert bestimmter Phänomene sowie den offensichtlichen Sparzwängen geht es um einen zentralen Aspekt: Wie weit überhaupt reicht die politische Verantwortung in der Gestaltung kultureller Zusammenhänge? Kulturpolitik und Kulturförderung müssen sich in diesem Zusammenhang der Neudefinition von Aufgaben und der Legitimation ihrer Ansprüche unterziehen. Im Zentrum dieser Debatte steht das Kulturstaatsparadigma.

Einen guten Einblick in diese Debatte liefert ein Heft der *Kulturpolitischen Mitteilungen*, der Zeitschrift der *Kulturpolitischen Gesellschaft*, zum Thema *"Perspektiven einer zukünftigen Kulturpolitik"*. Albrecht Göschel eröffnet in seinem Beitrag zur Zieldiskussion in der Kulturpolitik ein sehr weites Panorama:

²⁸ a. a. O., S. 87.

²⁹ a. a. O., S. 92.

"Die zentrale Begründung von Kulturförderung als öffentliche Aufgabe folgt aus dem Kulturstaatsparadigma. Danach wird die Existenz der Bundesrepublik Deutschland als demokratische Gesellschaft durch drei Dimensionen des Staatlichen sichergestellt: durch die Dimension des Rechtsstaates, die allen Bewohnern eine grundsätzliche rechtliche Gleichbehandlung auf der Basis demokratischer Freiheitsrechte garantiert; durch die Dimension des Sozialstaatlichen, die allen Bürgern einen angemessenen Anteil am gesellschaftlichen Wohlstand sichert; und eben durch die Dimension des Kulturstaatlichen, die eine Verankerung der demokratischen Normen und Prinzipien, der ethischen und moralischen Grundlagen leisten soll, wie sie Rechts- und Sozialstaat zwar erfordern, selbst aber - vermutlich - nicht herstellen können."³⁰

Er reflektiert, daß diese Konstruktion bereits in den 60er und 70er Jahre zum Ausgangspunkt der Diskussion wurde und rückt sie für die gegenwärtige Aktualisierung des Legitimationsproblems erneut in den Mittelpunkt. Sie ist für uns nur von mittelbarem Interesse, dann nämlich, wenn angesichts gravierender Wachstumsprobleme und der daraus resultierenden Umverteilungsgrenzen Zweifel an der Funktion des Kulturstaates laut werden. Es resultieren Konzepte, die *"die Funktion des Kulturstaatlichen in die des Sozialstaatlichen verschieben, sei es, weil das politische Umfeld der Kulturpolitik eine andere Diskussion nicht mehr nachvollziehen kann, sei es, weil die Kulturpolitiker selbst von anderen Leistungen einer modernisierten Kulturpolitik nicht überzeugt sind"*³¹ Das Konzept von "Kultur als weichem Standortfaktor" stehe für diese Praxis. Nach Göschels Auffassung zeige sich allerdings, *"daß sich dieses Argument nur für wenige Metropolen nutzen läßt, vor allem aber, daß aus anderen Politikbereichen relevantere Wachstumsförderungen, Wohlstandssteigerungen und Umverteilungen zu erwarten sind als aus der Kulturpolitik. Im Zweifelsfall schaden solche "Umwegbegründungen" der Kulturpolitik also mehr, als sie ihr nützen."*³²

An dieser Stelle ließe sich diskutieren, ob das Medium populäre Musik aus seiner Zwitterstellung als kulturelles **und** wirtschaftliches Phänomen anderen Prägungen unterliegt. Betrachten wir die globale Entwicklung, so sind gegenwärtig gerade in der Kulturwirtschaft Wachstumsraten zu verzeichnen, die in anderen Wirtschaftsbereichen der fernen Vergangenheit angehören. In einer Publikation zum Thema Sponsoring, auf die wir an späterer Stelle noch einmal zurückkommen, wird bereits 1988 auf die inzwischen eher zunehmende Bedeutung dieser Tendenz aufmerksam gemacht, *"denn die Wirtschaft sucht neues Gelände, und sie ist dabei, in der Kultur, dieser obskuren Branche mit den schönen Wachstumsraten, einen zukunftssträchtigen Markt zu entdecken"*.³³ Populäre Musik wird in dieser Entwicklung eine zentralere Rolle spielen als andere, traditionelle Kulturgüter, möglicherweise auch dadurch, daß sie einen genuin wirtschaftlichen Aspekt besitzt und Zusammenhänge, die in anderen Bereichen als "Umwegbegründung" womöglich Schaden in der Sache anrichten, bei populärer Musik zum Geschäft gehören.

Kommen wir noch einmal auf Göschels Argumentation zurück, und zwar an dem Punkt, wo er berechtigt fordert, am Paradigma des Kulturstaatlichen festzuhalten, weil es hier um die *"Begründung eines Leistungsbereiches als Gegenstand öffentlicher Politik"* und damit die *"zentrale Begründung von Kulturförderung als öffentliche Aufgabe"* gehe.³⁴ Aus dieser Perspektive erscheint eine eigenständige Legitimation des Kulturstaatlichen gegenwärtig als wichtige Aufgabe der weiteren Dynamisierung gesellschaftlicher Entwicklungsmöglichkeiten.

Diese Aufgabe stellt sich konkret in der Planung und Umsetzung von Kulturpolitik. Deshalb wollen wir im folgenden einen Blick auf die Diskussionen und Entscheidungen der Bundesebene werfen. Hier geht es zum einen um die diffizile Frage, ob für die Lösung kulturpolitischer Aufgaben auf der Bundesebene andere Strukturen als die gegenwärtigen notwendig wären. Schließlich ist in der bisherigen föderalen Entwicklung der Bundesrepublik Kulturpolitik vorrangig ein Aufgabenfeld der Kommunalpolitik, in zweiter Linie eine Angelegenheit der

³⁰ Vgl. Albrecht Göschel, Zwischen Sozial- und Rechtsstaat. Zur Zieldiskussion in der Kulturpolitik, in: Kulturpolitische Mitteilungen 69, Hagen 1995, S. 26.

³¹ ebd.

³² a. a. O., S. 27.

³³ Christoph Behnke, Vom Mäzen zum Sponsor. Eine kulturhistorische Fallstudie am Beispiel Hamburg. Hamburg 1988, S. 9.

³⁴ Albrecht Göschel, Zwischen Sozial- und Rechtsstaat a. a. O., S. 26.

Länder und erst an dritter Stelle ein bundespolitisches Thema gewesen. Diese Konstellation hat ihren Hintergrund in der bewußten Gestaltung eines konkreten Feldes der Interessenauseinandersetzung, wie es in den Städten und Gemeinden existiert. Albrecht Göschel hat in einer Diskussion ganz prononciert dargestellt, Kulturpolitik solle *"von pluralen Interessenkonflikten getragen sein. Alle Versuche, diese von Wertungen bestimmten Politikbereiche in zentrale Bereiche, auf die Landes- oder gar Bundesebene zu verschieben, werden von den Kommunalverbänden massiv bekämpft. Die Wertungen müssen plural ausgehandelt werden, weil es die zentrale Vernunft, die über solche Wertungen entscheiden könnte, nicht gibt."*³⁵ So wichtig und fundamental diese Akzentuierung des föderalen Charakters der Kulturpolitik ist, kann sie keine Antwort auf alle Fragen geben, die aus der zunehmend globalen kulturellen Entwicklung oder auch aus den veränderten juristischen und ökonomischen Rahmenbedingungen kultureller Produktion resultieren. Hier sind die Länder und der Bund sowie zunehmend die Gremien der Europäischen Union gefragt, um gesetzgeberische Entscheidungen zur Gestaltung einer kulturellen Infrastruktur zu treffen. Themen wie Urheberrecht und Leistungsschutz in den weltweiten Datennetzen, die Lizenzvergabe für Rundfunk- und Fernsehprogramme oder auch die umstrittene Quotierung nationaler Produkte in den Medien seien hier stellvertretend genannt. Neben diesen gesetzgeberischen Initiativen muß auch die Rolle von Kultur als Wirtschaftsfaktor in vielen Belangen juristisch neu definiert werden. In dieser Hinsicht geht es um eine Bestandsaufnahme zur Arbeit der bisherigen Bundesregierung und um ein Abstecken zukünftiger Aufgabenfelder.

Kulturförderung in diesem Sinne, also als politisches Instrument verstanden, spielt in der Bundesrepublik Deutschland eine größere Rolle als in anderen modernen bürgerlichen Staaten. *"Deutschland ist aufgrund seiner geschichtlichen Tradition und der Wertvorstellungen des Grundgesetzes eine Kulturnation. Deshalb mißt die Bundesregierung Kunst und Kultur für das gesellschaftliche Leben und ebenso für die staatliche Aufgabenerfüllung große Bedeutung bei und setzt das im Rahmen ihrer Zuständigkeit gemäß der vom Grundgesetz vorgegebenen und praktisch bewährten Verteilung kulturpolitischer Verantwortung um."*³⁶ Diese im Frühjahr 1998 von der Bundesregierung abgegebene Stellungnahme gibt, ebenso wie die am 12. Februar 1998 geführte Kulturpolitische Debatte des Deutschen Bundestages³⁷, ein ganz gutes Bild davon ab, wie die Politik ihre Aufgaben auf dem Feld der Kulturpolitik versteht und definiert. Natürlich ist die Thematik auf dem Hintergrund einer Bundestagsdebatte bzw. -anfrage von unterschiedlichen Parteiinteressen und Strömungen geprägt, die Themen und Inhalte indes sprechen für sich.

Dem Vertreter der Bundesregierung geht es vorrangig um das kulturelle Erbe. Seiner Pflege und seinem festen Platz im Unterricht sowie in den öffentlich-rechtlichen Medien gilt besonderes Interesse, um *"überhaupt die Kulturfähigkeit der nachwachsenden Generation zu erhalten."*³⁸ Was mit dem wertenden Begriff der "Kulturfähigkeit" in diesem Zusammenhang gemeint ist, wird nicht weiter erläutert. Wie bekannt ist, beschränkt sie sich in den Beispielen der "großen Kunst" von Bach bis Wagner, Goethe bis Eichendorff und Dürer bis Barlach, die in diesem Zusammenhang zitiert werden. Auffällig an diesen Beispielen ist aber nicht nur, daß hier ausnahmslos traditionelle Kunstformen benannt werden, es erscheinen auch ausschließlich deutsche Namen. Von einem anderen Abgeordneten wird diese Nabelschau des Nationalen noch weitergetrieben und von einer *"nationalen Gesamtidentität"* gesprochen, deren kulturelles Erbe *"natürlich auch in Schlesien, in Pommern und in Ostpreußen lebt"*³⁹ Daß für nachwachsende Generationen womöglich die Rolling Stones oder Michael Jackson wichtigere Identifikationsmuster liefern, wird geflissentlich ausgeblendet oder auch bewußt als jenseits der "Kulturfähigkeit" betrachtet.

³⁵ Zitiert nach: Jugend - Musik - Kultur - Struktur. Popmusik als sozialisierende Infrastruktur. Bericht zur wissenschaftlich-kulturpolitischen Konferenz in Meißen-Siebeneichen, Berlin 1997, S. 62.

³⁶ Aus der Antwort der Bundesregierung auf eine Große Anfrage der SPD-Bundestagsfraktion vom 10.12.1997, zitiert nach: Musikforum 88, 34. Jahrgang, Juni 1998, S. 94.

³⁷ Vgl. Innerstaatliche Kulturpolitik, Kulturpolitische Debatte des Deutschen Bundestages, zitiert nach: Musikforum 88, Mainz 1998, S. 61-92.

³⁸ Innerstaatliche Kulturpolitik, Kulturpolitische Debatte des Deutschen Bundestages, zitiert nach: Musikforum 88, Mainz 1998, S. 62.

³⁹ a. a. O., S. 82.

In derselben Debatte werden aber auch andere Akzente gesetzt, eine andere Sicht auf die Kultur vorgetragen. Betont wird die wachsende lebensweltliche Bedeutung der Kultur angesichts der gegenwärtigen Herausforderungen, angefangen von *"Globalisierung und Entwicklung zur Informationsgesellschaft"* bis hin zur *"Einführung des Euro"* und der *"Krise der Arbeitsgesellschaft und der Sozialsysteme."*⁴⁰ Wichtiger wird Kultur, weil *"Phantasie und Visionen gefragt sind angesichts so großer alltäglicher, auch politisch-intellektueller Phantasielosigkeit"*, weil *"wir Menschen offensichtlich auch zweckfreier oder wenigstens zweckentlasteter Kommunikation bedürfen angesichts der Instrumentalisierung unserer sozialen Beziehungen."*⁴¹ Nun sind dies zugegebenermaßen auch keine politischen Handlungskorridore für die praktische Kulturförderung, sie sprechen aber hinsichtlich des Problembewußtseins schon eine zeitgemäßere Sprache. Handhabbarer ist die vorgetragene Forderung: *"Öffentliche Kulturförderung muß ... Unterstützung sein für das Gefährdete, das Empfindliche, das Neue, das nicht schon und selbst kommerziell Erfolgreiche, wobei ich kommerziellen Erfolg absolut nicht verdammen will. Im Gegenteil: Es ist gut, daß es ihn immer wieder gibt. Öffentliche Kulturförderung zielt ... auf die Sicherung der kulturellen Qualitäten unseres Lebensstandortes Deutschland."*⁴² Von einem weiteren Redner wird die Aufgabe der Kulturpolitik noch deutlicher in den perspektivischen Kontext gestellt, daß *"eine wachsende Zahl von Menschen ... ohne bezahlte Arbeit leben (wird). Das löst auch Fragen an die Kultur aus."*⁴³ Resümiert wird: *"Kulturpolitik - ich versuche, den Bogen vom Verschwinden der Arbeit zur Kulturpolitik zu schlagen - muß Institutionen, muß Ressourcen, muß Möglichkeiten fördern, in denen Kreativität, Selbsttätigkeit und Gemeinsinn wachsen können."*⁴⁴

Auf die Darstellung weiterer Details dieser kulturpolitischen Debatte sei hier verzichtet. Zu bemerken bleibt nur, daß verschiedene Redner auf die notwendigen Veränderungen in den kulturpolitischen Aktivitäten der Bundesebene eingehen. Hier wird zum einen die Auflösung des Kulturausschusses beklagt, den es im gegenwärtigen Bundestag jetzt wieder gibt. Darüber hinaus wird die kulturpolitische Kompetenz des Bundes nicht nur institutionell und personell in stärkerem Maße als Ergänzung des föderalen Prinzips verlangt, sie wird auch in ganz konkreten Themenbereichen eingeklagt. Dazu gehört beispielsweise die bessere Interessenvertretung auf der Ebene der Europäischen Union, dazu gehört auch der Vorschlag, *"eine große Kulturstiftung zu gründen, bei der der Bund den Grundstock legt"*⁴⁵ Neben diesen Ideen zu einem verstärkten direkten Engagement des Bundes geht es aber um die Schaffung besserer Bedingungen für andere Förderer, um die verstärkte Einbeziehung privater Investoren. Dazu gehört die Novellierung des Stiftungsrechtes. Privates Engagement wird aber auch immer wieder unter den wie Zauberformeln erscheinenden Stichworten "Mäzenatentum" und "Sponsoring" verhandelt.

Musikwirtschaft & Sponsoring

Die Umsatzstatistik der Musikwirtschaft zeigt, daß der deutsche Tonträgermarkt auch 1997 einen Zuwachs verbuchen konnte. Die Steigerung war mit 1,6% gegenüber 1996 nicht beeindruckend, ist vor allem mit den zweistelligen Wachstumsraten, die bis Mitte der neunziger Jahre zu verzeichnen waren, nicht zu vergleichen, festigte aber die Position Deutschlands als drittgrößter Tonträgermarkt der Welt.⁴⁶ Interessant ist vor allem eine quantitative Verschiebung zu Gunsten inländischer Produktionen. Diese haben mit einem Anteil von 48,2% in den Single-Charts das Niveau des Vorjahres (42,1%) noch einmal deutlich übertroffen. Womöglich schlägt sich hier eine Tendenz zur *"nichttraditionalistischen Renaissance"*

⁴⁰ a. a. O., S. 64.

⁴¹ a. a. O., S. 65.

⁴² a. a. O.

⁴³ a. a. O., S. 84.

⁴⁴ a. a. O.

⁴⁵ a. a. O., S. 70.

⁴⁶ Alle aktuellen Zahlen nach: Musikmarkt 18/1998, Angaben zur langfristigen Tendenz nach: Rudi Gassner, Weltmusikmarkt, in: Handbuch der Musikwirtschaft, München 1997.

des Lokalen", wie wir sie im Abschnitt zur Globalisierung zitierten, im Markt nieder. Aber ohne die Statistik eines bestimmten Marktsegments überzubewerten, läuft doch offenbar nicht alles auf eine unaufhaltsame weltweite Vereinheitlichung kulturellen Konsums nach US-amerikanischem Muster hinaus.

Zudem vergrößern wirtschaftliche Wachstumsraten die Chance auf Synergie-Effekte hinsichtlich der Unterstützung populärer Musik durch private Investoren jenseits politisch initiierteter Kulturförderung. Gemeint ist damit das weite Feld, das sich zwischen Mäzenatentum, Sponsoring und Stiftungswesen öffnet.

So, wie sich in den vergangenen Jahrhunderten Mäzene mit dem Lorbeer von Dichtern, Malern und Komponisten schmückten, zieren heute die Schriftzüge von Rockbands die Kotflügel renommierter Automarken. Diese Form privaten Engagements ist in Deutschland nicht so entwickelt wie in anderen Industriestaaten.

"Den 90% öffentlicher Mittel für die Kultur stehen derzeit nur etwa 10% privater Mittel insgesamt pro Jahr gegenüber. Sie setzen sich zusammen aus Spenden privater Haushalte und Unternehmen, aus Förderung durch Stiftungen und aus Zuwendungen durch Sponsoring - insgesamt knapp 1 Milliarde DM. Das unter anderem unterscheidet eben auch die deutsche Kulturfinanzierung von der in den USA. Die amerikanischen Verhältnisse, die ich uns in Deutschland in Reinkultur nicht wünschen möchte, und die aufgrund einer anderen historischen Entwicklung und bei einer viel günstigeren Steuerlast für die private Seite auch eigentlich nicht zu vergleichen sind, sind umgekehrt organisiert, nämlich ca. 10% öffentliche und 90% private Finanzierung, und haben die bekannten negativen Auswirkungen, auch wenn es natürlich Vorteile gibt, wie etwa im Stiftungswesen."⁴⁷

Eine deutliche Entwicklung gibt es im Kultursponsoring. Es kommt bei diesem Sponsoring jedoch nicht mehr allein auf die mehr oder weniger vordergründige Plazierung des jeweiligen Firmen-Logos an. Ein Bericht in der Branchenzeitschrift *Sponsors* berichtet über Aktivitäten auf Rock- und Pop-Festivals und kommt zu dem Schluß: *"Die Veranstalter setzen zunehmend auf Events im Event, was Sponsoren weit größere Möglichkeiten für einen glaubwürdigen Auftritt in der jungen Szene gibt."⁴⁸* Es wird auch beschrieben, was darunter zu verstehen sei: zusätzliche Unterhaltungsangebote und Dienstleistungen für die Fans. Allerdings, und hier steht Kultursponsoring vor der gleichen Frage wie Kulturförderung, wird zunehmend wichtiger, genau zu ermitteln, welchen lokalen, regionalen oder überregionalen Charakter die jeweilige Veranstaltung trägt und wer aufgrund dessen realistischerweise als Partner in Betracht kommt. Natürlich bleibt jedes Festival, *"egal wie groß immer ein lokales Ereignis ... Da kommen zunächst einmal die lokalen Sponsoren in Frage, denen die Bindung an die Jugend der Region wichtig ist."⁴⁹* Großsponsoren sehen nur dann eine Motivation für eigene Aktivitäten, wenn das Engagement über das lokale Ereignis hinausreicht. "Vernetzung" heißt das Zauberwort für die Marketing-Strategen.

Verblüffend ist in diesem Zusammenhang, mit welcher Offenheit Sponsoren ihre eigentlichen Intentionen darlegen. Ein Marketing-Manager des amerikanischen Zigarettenkonzern Philip Morris erklärte ganz unumwunden: *"Unsere grundsätzliche Entscheidung, die Kunst zu fördern, war nicht bestimmt durch die Bedürftigkeit der Kunstszene. Unser Bestreben war es, besser als die Konkurrenz zu sein."⁵⁰*

Dabei bleibt zu berücksichtigen, das die gegenwärtige Rolle des Sponsoring in der Kultur nicht überbewertet werden darf. *"Die Rolle der Wirtschaft, hier der Sponsoren, kann nur mit einem komplementären Beitrag für die Kultur besetzt werden, und dieser ist auch nur von partieller Bedeutung für die Gesamtstruktur - alles andere ist unrealistisch und eine Illusion."⁵¹* Von den geschätzten 3,5 Milliarden DM, die 1997 für Sponsoring aufgewendet wurden, flossen ohnehin nur ca. 500 Millionen in das Kultursponsoring - die meisten Sponsoren investieren nach wie vor im Sport (ca. 2,3 Milliarden). Allerdings: *"Der Schwerpunkt des Kul-*

⁴⁷ Ludger Hünnekens, Kultursponsoring - Bilanz einer Zweckgemeinschaft, in: Musikforum 88, Mainz 1998, S. 20.

⁴⁸ Stefan Dreizehnter, Wilder Westen inklusive, in: Sponsors, Das Magazin für Sponsoring und Sonderwerbeformen, Heft 1/1997.

⁴⁹ ebd.

⁵⁰ Christoph Behnke, Vom Mäzen zum Sponsor, a. a. O., S. 9.

⁵¹ Ludger Hünnekens, Kultursponsoring, a. a. O., S. 21.

tursponsorings liegt derzeit im Musikbereich, zunächst bei Rock- und Popmusik, dann bei Musicals und klassischer Musik.⁵² Um dem - trotz der noch bescheidenen Zahlen - deutlich gewordenen Interesse am Kultursponsoring einen organisatorischen Rahmen zu geben, wurde im November 1996 auf Initiative des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI ein Arbeitskreis Kultursponsoring gegründet. Dieser Arbeitskreis, der für eine größere Akzeptanz der Partnerschaft von Kultur und Wirtschaft wirbt, hat es sich zudem zur Aufgabe gemacht, die Rahmenbedingungen in der Finanzgesetzgebung zu verbessern. Erste Veränderungen in diesem Bereich zeichnen sich durch einen Erlaß des Bundesministeriums der Finanzen vom Juli 1997 und eine Ergänzung vom Februar 1998 bereits ab.⁵³

Natürlich gibt es, wie in anderen Kunstgenres auch, in der Szene der populären Musik sehr ernstzunehmende Vorbehalte zum Modell des Sponsoring. Viele Musiker, die sich einer Tradition des nichtetablierten, unabhängigen Arbeitens formal und inhaltlich verpflichtet sehen, haben das immer wieder sehr deutlich artikuliert: *"Es gibt ein Geheimnis und einen Mythos im Rock'n'Roll, der von Vorbildern wie Neil Young und Bob Dylan immer noch hochgehalten wird. Und es gibt eben Bands, die meinen, sie müßten sich im hohen Alter selbst zum Industrie-Unternehmen machen. Ich brauche keine Sponsoren, ich habe genug Geld."* So Herbert Grönemeyer in einer Diskussion in der Redaktion der *Frankfurter Rundschau*, nachzulesen im *Rockmusiker* Heft 3/96. Zur populären Musik gehören beispielsweise das millionenschwere Rock'n'Roll-Entertainment á la Rolling Stones ebenso wie die aufbegehrenden HipHop-Bands. Vielleicht läßt sich ja Sponsoring genauso wie Kulturförderung nicht am einzelnen Musiker oder an der einzelnen Band festmachen, sondern mit seiner Hilfe ein strukturbildender Effekt erzielen, wenn man den Sponsoren einen entsprechenden Raum der Selbstpräsentation bietet. Die oben beschriebene Form des Event-Sponsoring scheint in dieser Hinsicht ein gleichermaßen gangbarer wie auch nützlicher Weg zu sein.

Rockmusik im Spektrum der Jugendförderung

Die Jugendressorts der Verwaltungen der Länder und Kommunen beteiligen sich ebenfalls an der Förderung der Rockmusik. Dies geschieht, je nach Region und politischer Aufgabenstellung, in unterschiedlich engagierter und effizienter Form. Betrachtet man Rockmusikförderung unter dem Aspekt der Jugend(kultur)arbeit, so wird sie häufig unter Überschriften, die das Wort "Jugend" durch ein kleines "und" mit Bereichen wie "Kunst" und "Freizeit" oder auch Problemfeldern wie "Drogen" und "Gewalt" verknüpfen, thematisiert. Das ist keineswegs falsch, denn in den genannten und auch in weiteren Themenfeldern spielt sie eine erhebliche Rolle. Allerdings fällt auf, daß Rockmusik in den genannten Zusammenhängen häufig nur als Mittel zum Zweck, als lockendes Beiwerk oder als präventives Mittel instrumentalisiert wird. Darin verbirgt sich die Gefahr, daß wichtige Fragen ihrer eigenen Dynamik und Entwicklung unberücksichtigt bleiben.

Das Kinder- und Jugendhilfegesetz (KJHG) schafft mit der Altersgrenze von 27 Jahren darüber hinaus in der musikalischen Praxis eine unsichtbare Mauer zwischen denen, die (noch) dazugehören, und denen, die nicht (mehr) dazugehören. Hier besteht ein Legitimationsproblem, das selbst einem so ambitionierten Programm wie dem *Strukturprogramm Rockmusik* des Sächsischen Staatsministeriums für Kultus, das durch seine Ansiedlung im Jugendressort diesem Rahmen des KJHG unterliegt, in den letzten Jahren Kopfzerbrechen in den Förderentscheidungen bescherte.

Trotz dieser Probleme sollte man die Jugendförderung im Zusammenhang mit populärer Musik nicht aus der Pflicht entlassen. Erinnerung sei nur daran, daß Bob Läßig auf der Münchener Konferenz zu *Rockförderung und Stadtkultur* 1993 betonte: *"Förderung der Populärmusik fällt sowohl in die Zuständigkeit der Jugend-, als auch der Kulturpolitik und -verwaltung. (...) Erst wenn das klar ist, läßt sich wirklich sinnvoll über die notwendigen Formen der*

⁵² a. a. O., S. 22.

⁵³ Vgl. a. a. O., S. 15ff.

*Förderung und Kooperation diskutieren.*⁵⁴ Für das Funktionieren einer solchen Kooperation gibt es die verschiedensten Beispiele. Die in Berlin seit Anfang der achtziger Jahre erfolgreich agierenden Rockmobile und das Hiphop-Mobil sind Projekte, die aus der Jugendförderung hervorgegangen, aber auch kulturell wirksam sind. Ähnliche Musik-Mobile gibt es in anderen Ländern. Wichtig für deren erfolgreiche Arbeit ist, daß sie von (musik)kultureller Seite kompetent betreut werden, um zu vermeiden, daß es Jugendsozialarbeit ohne die notwendige spezifische Qualifikation bleibt.

Ein in verschiedenen exemplarischen Fällen deutlich gewordenes Problem ist, daß im Jugendressort die Berührungspunkte zur wirtschaftlichen Seite populärer Musik noch ausgeprägter sind als im Kulturressort. Dies ist um so bedauerlicher, als sich gerade in der Jugendförderung durch einen offensiven Umgang mit "Wirtschaft" Lösungen für ein brennendes Problem abzeichnen könnten: die Jugendarbeitslosigkeit. Auf diesem Feld haben unsere europäischen Nachbarn einen deutlichen Vorlauf. Frankreich hat nach dem Regierungswechsel begonnen, ein breit angelegtes Programm zur Ausbildungs- und Beschäftigungsförderung Jugendlicher umzusetzen, das explizit auch auf Berufe in der Kultur- und Medienwirtschaft zielt, in Großbritannien laufen zu ähnlichen Themen seit längerem Projekte. Deborah Egan von der *Music Factory Sheffield* hat auf einer Konferenz im sächsischen Schellerhau bereits 1993 berichtet, daß die tiefen Strukturkrisen britischer Regionen Ausgangspunkt für neue Konzepte waren. *"Auf diesem Hintergrund entwickelte die lokale Administration die Kulturindustrie als alternativen Industriezweig. Er bot in dieser Situation die besten Möglichkeiten, um neue Politikformen, ein neues Verhältnis von Politik und Industrie zu finden."*⁵⁵ Natürlich mußte auch dort zunächst Mißtrauen abgebaut werden, mußten verschiedenste Partner den Weg an einen gemeinsamen Tisch finden. Institutionelle Voraussetzung war die Schaffung einer neuartigen Körperschaft. *"Diese Körperschaft sollte gleichermaßen neue Strukturen finden und auch selbst eine so neue Struktur aufweisen, daß alle in der Region vorhandenen Kräfte einbezogen werden konnten. Genau diese Offenheit für die Einbeziehung von Musikern, Studioeignern, Klubveranstaltern und Promotern war die Voraussetzung für den Erfolg der Cultural Industry Policy. Die Politiker waren schließlich auf die Anregungen und Ideen von der Basis angewiesen."*⁵⁶

⁵⁴ Bob Läßig, Einleitung zu: Rockförderung und Stadtkultur, a.a.O., S. 5.

⁵⁵ Zitiert nach: Popmusik als regionaler Wirtschaftsfaktor, Bericht zum internationalen kulturpolitisch-wissenschaftlichen Kolloquium in Schellerhau/ Erzgebirge, Berlin 1994, S. 37.

⁵⁶ ebd.