

Nick Prasse*

Zwischen Agonie und Aufbruch

Trump, Corona und der Kampf um die amerikanische Kulturlandschaft

Zusammenfassung: Der Kulturbereich in den Vereinigten Staaten steht aktuell vor mehreren Herausforderungen: Historisch gewachsene Strukturen der Kulturfinanzierung stehen zunehmend in der Kritik, die Trump-Regierung strich Kulturausgaben, und die Covid-Pandemie verschärft die Existenzängste vieler Kulturschaffender. Der Artikel analysiert die gegenwärtigen Bedingungen und Entwicklungslinien US-amerikanischer Kulturpolitik. Wie stellt sich die soziale Lage der Kulturschaffenden dar? Welche Verbindungen gibt es zwischen der weitgehenden Abwesenheit öffentlicher Kulturförderung und den Lebens- und Arbeitsbedingungen der Künstler*innen? Welche politischen Reaktionen, Interessenkonstellationen und Mobilisierungen sind erkennbar?

Schlagwörter: Kulturpolitik, USA, Kulturförderung, NEA, Museen, Kreativwirtschaft

Between agony and awakening

Trump, the coronavirus, and the fight for the American cultural landscape

Abstract: At present, the cultural sphere in the United States faces several challenges: structures of cultural financing which have grown over the course of history are coming under increasing criticism, the Trump administration has cut spending on culture, and the coronavirus pandemic has exacerbated the existential fears of those working in the cultural sector. This article will serve as an analysis of present conditions and developments in US cultural policy. What is the social position of those working in the cultural sector? How is the relation between the predominant absence of public funding for culture and the living and working conditions of artists? Which political reactions, webs of interests, and mobilisations can be recognised?

Keywords: Cultural policy, USA, NEA, cultural workers, Covid-19, museums, creative class

* Nick Prasse ist Politikwissenschaftler und Lehrbeauftragter an der Universität Kassel.

Lady Gaga, Jennifer Lopez, Bruce Springsteen, Justin Timberlake, Amanda Gorman, Jon Bon Jovi, Katy Perry – die Auftritte im Rahmen der Inauguration von Joe Biden und Kamala Harris im Januar 2021 wirkten wie ein Stakkato künstlerischer Berühmtheiten. Vier Jahre früher, bei der Amtseinführung von Donald Trump, fehlten die großen Namen völlig. Nun schien es, als würde die US-Kulturszene aufatmen, Hoffnung schöpfen, zumindest was den politischen Kurs des Präsidenten betraf.

Die Lage im Kulturbereich der USA ist hingegen fortwährend kritisch: Bedingt durch die Corona-Pandemie stehen weiterhin massive Einschnitte bevor. Allein die Schließung von über 500 Kinos der Kinokette Cineworld bedeutete für mindestens 40.000 Beschäftigte den Verlust ihres Arbeitsplatzes (Deutschlandfunk Kultur, 6.10.2020). Die Theater am legendären Broadway in New York sagten alle Veranstaltungen bis Ende Mai 2021 ab. Kleinere Off-Theater stehen vor dem wirtschaftlichen Ruin oder sind bereits verschwunden. Museen, die keine finanzstarken Mäzene im Hintergrund wissen, versteigerten ihre Werke, um Umsätze zu generieren. Die Philharmonie von Los Angeles legte eine fast einjährige Corona-Pause ein. Gewerkschaften und die Grammy-Akademie starteten Spendensammlungen, um jungen Musiker*innen mit spärlichen Geldern bei der Existenzsicherung zu helfen (Bayerischer Rundfunk, 3.11.2020). Aufgrund hoher Mieten und fehlender Einnahmen verlassen viele Künstler*innen und Kreative Städte wie New York oder San Francisco – die kulturelle Substanz nimmt zusehends mehr Schaden.

Es ist derzeit noch offen, wie tiefgreifend und langfristig die Auswirkungen sein werden. Sicher ist, dass die strukturellen Gegebenheiten der Kulturförderung wie -finanzierung und die dauerhaft bestehende, bereichsübergreifende Prekarität unter Kulturschaffenden ihren Anteil an der Krisenanfälligkeit der US-amerikanischen Kulturlandschaft haben.

Der vorliegende Artikel beschreibt aus einem politikfeldanalytischen Blickwinkel die Bedingungen und aktuellen Entwicklungslinien der Kulturpolitik in den Vereinigten Staaten. In der politikwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Politikfeld Kulturpolitik wird der Kulturpolitikbegriff zumeist auf drei Dimensionen beziehungsweise Handlungsmodi heruntergebrochen: Kulturpolitik als Exklusion über zensorische Eingriffe, Kulturpolitik als Beauftragung und Instrumentalisierung, beispielsweise zur Aufrechterhaltung politischer Macht, und schließlich Kulturpolitik als Ermöglichung sozialer Kontingenz (Heidenreich 2015: 455). Die Dimensionen treten in der Regel nicht solitär auf, sondern mischen sich in Abhängigkeit der politischen Herrschaftssysteme unterschiedlich stark in ihrer Ausprägung. Im Bereich der Politikfeldanalyse konzentriert sich die Forschung dabei stärker auf die konkreten Legitimationsmuster und -strategien kulturpolitischen Handelns,

die den ideellen Hintergrund für kulturpolitische Entscheidungen darstellen und kontrastieren. Annette Zimmer unterscheidet dabei zwischen einem ökonomischen, einem sozialdemokratisch-partizipativen und einem ideell-normativen Legitimationsdiskurs (Zimmer 2019: 4). Zur kritischen Analyse von Kulturpolitik sollten jedoch zusätzlich auch die gesellschaftlich-ökonomischen Grundstrukturen als Makroebene herangezogen werden. Um sie soll es im Folgenden gehen.

Privat vor Staat – Grundzüge der Kulturfinanzierung

Ein erster Blick auf das Kulturfördersystem in den USA zeigt, dass es seit geraumer Zeit einer Art *frozen landscape* gleicht. Kulturpolitik in den USA unterscheidet sich grundlegend von den in Europa bekannten Formen staatlicher bzw. öffentlicher Förderung von Kunst und Kultur. Im Gegensatz zu zentralistischen (Frankreich) oder föderalistischen Ansätzen (Deutschland) der Kulturförderung gilt allgemein das Prinzip größtmöglicher Staatsferne. Mäzenatentum und unternehmerische Förderung über Sponsoring dominieren. Auch eine sozialpolitische Regulierung der Kulturproduktion oder gar eine Art Sonderstatus für Kulturschaffende – zum Beispiel analog zur deutschen Künstlersozialversicherung – existiert nicht. Generell lässt sich sagen, dass die neben dem großen kommerziellen Kulturbereich existierende »typische amerikanische Kulturorganisation normalerweise eine private, nicht auf Gewinn ausgerichtete Einrichtung [ist], die von eigenen Einnahmen, individueller Philanthropie sowie der Unterstützung seitens Stiftungen und der Regierung getragen wird« (Mulcahy 2009: 194).¹

Auf bundesstaatlicher Ebene wird staatliche Kultur(förder)politik in einem vergleichsweise äußerst zurückhaltenden Rahmen über das *National Endowment for the Arts* (NEA) und das *National Endowment for the Humanities* (NAH) umgesetzt. Das 1965 gegründete NEA vergibt Stipendien und unterstützt landesweit Projekte aus allen maßgeblichen Kunstrichtungen – von den bildenden Künsten über Musik, Design, Fotografie bis hin zu Tanz und Film. Das Gesamtbudget im Jahr 2020 lag bei 162,5 Millionen US-Dollar (NEA 2020). Das NAH hingegen fördert neben wissenschaftlichen Forschungen auch Veranstaltungen in den Bereichen Philosophie, Geschichte, Linguistik, Archäologie oder Ethik und hat damit keinen deutlich künstlerischen, sondern eher einen geistes- und sozialwissenschaftlichen Förderschwerpunkt. Das vergleichsweise geringe Budget schlägt sich auf die begrenzten Fördermöglichkeiten beider Institutionen nieder und deutet darauf hin, dass NEA und NAH demnach vor allem eine

1 Alle Übersetzungen aus dem Englischen vom Autor.

wichtige symbolische Konstante darstellen, die auf die grundsätzliche Möglichkeit bundesstaatlicher Kulturförderung und ihrer Chancen verweist. Dies zeigt sich gerade auch in der parteipolitischen Auseinandersetzung, bei der die Ablehnung des NEA seitens der Republikaner auf die generelle Skepsis staatlicher Kulturförderung hinweist, während sich die Demokraten deutlicher zu stärkerer öffentlicher Förderung und dem NEA bekennen. »Vergleicht man die Kulturförderung seitens des NEA mit den Zuschüssen einzelstaatlicher und kommunaler Kulturträger, wird der geringe Anteil des NEA deutlich. Und besonders wichtig ist, dass Branchen wie die Filmproduktion, Plattenstudios, das Fernsehen, Theater und das Verlagswesen durch kommerzielle Unternehmen dominiert sind, während die darstellenden Künste und drei Viertel der Museen (von denen das übrige Viertel in öffentlicher Hand ist) von Non-Profit-Organisationen getragen werden« (Mulcahy 2009: 196). Weitere nennenswerte, der öffentlichen Kulturförderung zuzurechnende Einrichtungen auf bundesstaatlicher Ebene sind das *Federal Council on the Arts and Humanities*, die *Smithsonian Institution*, die eine ganze Reihe von Museen zusammenfasst, die Kongressbibliothek und die *Corporation for Public Broadcasting*.

In den einzelnen Bundesstaaten wird Kulturförderung primär über Stiftungslösungen, die mitunter eine staatliche Anteilfinanzierung aufweisen, organisiert. Die wenigen öffentlichen Kulturinstitutionen sind in der Regel nicht eigenständig, sondern an Bildungseinrichtungen gekoppelt. Es überwiegen privatrechtliche und Non-Profit-Organisationen, die mehrdimensionale Finanzierungsmodelle (*matching funds*) nutzen (Heinrichs 1997: 145). Das bekannte Prinzip des *philanthropic giving*² ist im Kulturbereich besonders ausgeprägt – sowohl bei vermögenden Privatpersonen als auch bei Unternehmen. Regulative Maßnahmen – zum Beispiel im Kunststeuerrecht – und die Möglichkeiten über Kultur-Stiftungsmodelle ebenfalls Steuerersparnisse zu erzielen, unterstützen und flankieren den Gedanken von Philanthropie und Kultur-Sponsoring dabei immens. So investierte die *Lehman Brothers Inc.* bis zum Konkurs infolge der Finanzkrise im Jahr 2007 noch über 39 Millionen US-Dollar in Kunst- und Kulturförderung (Wagner 2010: 143). Unternehmerisches Kultursponsoring trägt gemeinhin zu signifikanten Reputationsgewinnen bei der Kundschaft bei und gilt als Teil der *good manners*.

2 Die Philanthropie als Form einer (meist längerfristigen) gemeinwohlorientierten Gabe bzw. Spende hat in den USA eine lange Tradition. Im Gegensatz zu kleinen, traditionell uneigennütigen Charities und Zielvorgaben verfolgendem Sponsoring, liegt Philanthropie im Spannungsfeld zwischen Gemeinwohl- und Eigeninteresse und dient dem Prestige privilegierter Schichten als Zeichen von Wohlstand und Erfolg. Mit anderen Worten: »Amerikanische Philanthropie ist eher ein kapitalistisches Unternehmen zur Verbesserung der Gesellschaft, nicht ein Akt der Güte, wie er im Christentum verstanden wird« (Zunz 2014: 2).

Die Gefahren der Philanthropie fasst Kevin V. Mulcahy, einer der profunden Kenner der US-amerikanischen Kulturpolitik, treffend zusammen: »Geber und die von ihnen bedachten Einrichtungen haben, wenn Philanthropie im Spiel ist, oftmals unterschiedliche Interessen. Erstere streben in der Regel danach, ihr Andenken zu verewigen, während Letztere an Finanzmitteln für die Erhaltung sowie für Neuerwerbungen interessiert sind. Zudem kann der Geber bei der Schenkung einen Zweck des Gedenkens im Auge haben, der den ästhetischen Werten und Zielsetzungen der kulturellen Einrichtung zuwiderläuft. Besonders problematisch ist jedoch, dass Spender häufig eine Reihe von Bedingungen stellen. Solche Fesseln können in Widerspruch zur Arbeitsweise der Kultureinrichtung geraten. Kurzum: Philanthropie kann dazu führen, dass einer kulturellen Einrichtung Aufgabe und Rolle in der Gesellschaft diktiert wird« (Mulcahy 2009: 200). Aus dem vorgeblich guten Willen einer privaten Spende wird dadurch eine bewusste Instrumentalisierung privater Kapitalmacht und aus der Spende eines Unternehmens eine Art ungebremster kulturpolitischer Lobbyismus. Außerdem entstehen Abhängigkeiten und permanente Unsicherheit bei den Kultureinrichtungen: Die steti- ge Suche nach finanzstarken Investoren in Verbindung mit der dauerhaften Generierung möglichst hoher eigener Einnahmen führt im Einklang mit der weitgehenden Abwesenheit institutioneller öffentlicher Förderung zu einer kultur-organisationalen Prekarität. Der Weg zu gefälligen, konventionellen Programmen und überwiegend massentauglichen und profitablen Veranstaltungen ist dabei vorgezeichnet. Kritische, widerständige Kunst oder die kulturellen Ausdrucksformen von Minderheiten werden hingegen in Nischen gedrängt und ihnen bleibt der Zugang zu einem Kulturbereich, der gleichermaßen von der breiten Bevölkerung genutzt wird, versagt.

Profiteure dieses *Cultural Darwinism* (Mulcahy 2020) sind einerseits finanzstarke Privatpersonen, die dadurch ihre eigene kulturpolitische Agenda abseits öffentlicher kulturpolitischer Diskussionen verfolgen können und nebenbei noch Steuern einsparen. Und andererseits kulturferne Großkonzerne, die Kultur-Sponsoring als uneigennützigere Werbung in eigener Sache vermarkten und deren Logos anschließend die Programmhefte der Kultureinrichtungen zieren. Es zeigt sich, dass die Kulturinfrastruktur der USA eine weitreichende Marktorientierung aufweist; selbst die neben den großen *Kulturkonzernen* – wie der *Walt Disney Company* mit Jahresumsätzen von über 60 Milliarden US-Dollar – existierenden Non-Profit-Organisationen sind in ein engmaschiges Geflecht marktformiger und -abhängiger Finanzierungsinstrumente eingebunden. Die marginale öffentliche Förderung wird zudem überwiegend ökonomisch legitimiert: Sie sichert Marktzugänge, ergänzt fehlende private Mittel oder schafft – ganz im Sinne Richard Floridas – die Vorausset-

zungen für die Prosperität der *creative class*, die sodann ein stimmiges Milieu für weitere Wirtschaftszweige schaffen soll. Entgegen aller grundsätzlichen Kritik sollte jedoch nicht übersehen werden, dass die Modi der Kulturfinanzierung gerade auch über höchst professionell agierende Stiftungen – wie der *Getty Foundation* – als Förderer und Träger von Kulturorganisationen (Höhne 2008: 131f.) immense Summen zugunsten der Kunst generieren und weltweit beachtete Ausstellungen und Sammlungen hervorbringen und unterhalten.

Die öffentliche Kulturförderung steht trotz positiver ökonomischer Legitimationen dauerhaft unter Druck, insbesondere da ihr der Ruf anhängt, eine liberale politische Linie zu verfolgen. Die Regierung von Donald Trump hatte bereits früh angekündigt, die wenigen bestehenden staatlichen Möglichkeiten der Kulturförderung auf Bundesebene einzuschränken (New York Times, 15.3.2017). Die Trump-Administration stand – ganz im Sinne ihrer Unterstützer*innen – jeder staatlichen Kunstförderung kritisch gegenüber. Hinzu kam, dass viele künstlerisch Tätige sowohl im Wahlkampf 2016 als auch 2020 auf Seiten der Demokraten standen und dies öffentlichkeitswirksam bekundeten (CBS News, 29.10.2020). Im Haushalt für 2021 sind weitere Kürzungen vorgesehen, bei deren Umsetzung die Arbeit der betroffenen Institutionen NEA, NEH und *Corporation for Public Broadcasting* wohl fast vollständig zum Erliegen kommen würde. Das Vorhaben stand von Anbeginn unter der entlarvenden Überschrift: »Stopping Wasteful and Unnecessary Spending« (Artnet News, 10.2.2020). Offensichtlicher könnte die Ablehnung und Zurückweisung redistributiver Kulturförderung in institutionellen Kontexten kaum formuliert werden.

Kein Leben von der Kunst

Aber wie steht es um die Kreativen, die Kulturschaffenden, die Künstler*innen in den USA? Im Jahr 2017 sorgte eine Umfrage unter nationalen und internationalen Künstler*innen in Großbritannien und den USA für Aufruhr. Von den 1.533 Befragten verdienten in den USA drei Viertel weniger als 10.000 US-Dollar pro Jahr mit ihrer Kunst, fast 49 Prozent sogar weniger als 5.000 US-Dollar. Die Situation der Frauen stellte sich dabei nochmals dramatischer dar: 83,6 Prozent verdienten weniger als 10.000 US-Dollar pro Jahr (Artnet News, 29.11.2017). Es ist davon auszugehen, dass die künstlerische Tätigkeit hier in den meisten Fällen nur zu einem Bruchteil zum notwendigen Gesamteinkommen beiträgt und somit Zweit- und Drittjobs alltäglich sind.

Jedoch gibt es wenige tatsächlich aussagekräftige Studien; nicht zuletzt, da die Kulturstatistik in den USA häufig weniger detailliert wissenschaftlich ausformuliert ist als in einigen europäischen Staaten. Hinzu kommt die gene-

rell schwierige Normierung und Kategorisierung der Kulturberufe, die durch vielfache Pendelexistenzen zwischen privater und abhängiger Beschäftigung sowie zwischen künstlerischen und anderen Berufen valide, langfristige Erhebungen erschwert. Alexandra Manske hat dafür den treffenden Begriff der *hybriden Arbeit* geprägt. Zentral bei ihrem Konzept sind die Statuswechsel in den Erwerbsbiografien. Manske spricht von »dynamische[n] Statuswechsel[n], infolgedessen die Akteur_innen zu Grenzgänger_innen zwischen Erwerbsformen und Arbeitsverhältnissen werden, die episodisch zwischen selbständiger und abhängig beschäftigter Arbeit schwanken und sich als Grenzgang von selbständiger Arbeit präsentieren« (Manske 2016a: 512). Derartigen Erwerbsformen ist eine Form von Unsicherheit und verlorener Verlässlichkeit immanent, die gepaart mit Leistungsintensivierung und Konkurrenzdruck die gesamte Lebenssituation der Kulturschaffenden negativ beeinflussen und so zu einer Destabilisierung des sozialen Lebens insgesamt beitragen kann (Jürgens 2011: 382). Eine geeignete Datengrundlage, um die Lebenssituation von Kulturschaffenden dahingehend zu überprüfen, bietet die im Jahr 2019 erschienene und im Auftrag des NEA erstellte Studie *Artists and Other Cultural Workers* (National Endowment for the Arts 2019), die Daten aus verschiedenen Beschäftigungsbefragungen und dem Zensus aufbereitet und zusammenführt. Das statistische Portrait ist in fünf Kapitel gegliedert und informiert darin zu maßgeblichen Arbeitsmarkttrends, Demografie, Selbstständigkeit, Einkommens- und Verdienstsituationen sowie Karriereverläufen im Kulturbereich.

Für das Jahr 2017 werden 2,5 Millionen Künstler*innen – wenngleich in der Studie ein weitreichender Kunstbegriff genutzt wird, der eine breite Palette von Kreativberufen einbezieht – auf dem US-amerikanischen Arbeitsmarkt verortet. Es werden elf Berufsgruppen gebildet: Design, Architektur, künstlerische Leitung/Bildende Kunst/Animation, Schriftstellerei/Autorenschaft, Fotografie, Musik, Produktion/Regie, anderes Entertainment, Schauspielerei, Ansage, Tanz/Choreografie. Die mit Abstand größte Gruppe stellen die Designer*innen mit 938.000 Personen, gefolgt von Architektur mit 256.000 Beschäftigten, dar. Den geringsten Anteil bilden Tänzer*innen/Choreograf*innen (23.000) und Schauspieler*innen (53.000). Autor*innen und Musiker*innen liegen mit 235.000 und 194.000 im mittleren Bereich. Es wird deutlich, dass die eher klassischen Kulturberufe einen geringeren Teil der insgesamt im Kultur- und Kreativbereich Tätigen ausmachen. Insgesamt ist jedoch zu konstatieren, dass die Anzahl künstlerisch-kreativ Tätiger im Zeitverlauf steigt. Waren im Jahr 2006 noch 1,42 Prozent aller Arbeitnehmer*innen Künstler*innen und Kreative, stieg deren Anteil bis 2017 auf 1,55 Prozent an.

Die Arbeitslosenstatistik bestätigt den in den USA im Jahr 2017 allgemein niedrigen Trend: So lag die Arbeitslosigkeit unter den Kulturschaffenden

den mit vier Prozent nur 0,1 Prozentpunkte über der durchschnittlichen Arbeitslosenquote aller Amerikaner*innen und damit auf einem Elf-Jahres-Tief. Auffällig ist jedoch die hohe Quote in den darstellenden Künsten – unter Schauspieler*innen (24,2 Prozent) und Tänzer*innen/Choreograf*innen (7,5 Prozent). Gedrückt wird die Quote hingegen vor allem von Kreativberufen wie Architekten (1,3 Prozent) und Designern (3,2 Prozent).

Interessant ist der Blick auf die Angabe des Erst- bzw. Zweitjobs im künstlerisch-kreativen Bereich. So gaben 34,8 Prozent aller Musiker*innen und 30,3 Prozent aller Schauspieler*innen an, die künstlerische Tätigkeit nur als Zweitjob auszuüben. Die geringsten Zweitjobquoten hatten Architekten (2,1 Prozent), Designer (5,6 Prozent) sowie Produzenten/Regisseure (7,4 Prozent). Diese Zahlen korrelieren mit den Einkommensangaben. So wird die künstlerische Profession vor allem dann zum Zweitjob, wenn ihre Bezahlung unterdurchschnittlich ist. Die kreativwirtschaftlichen Berufe im Bereich von Design und Architektur hingegen weisen auch überdurchschnittliche Verdienstmöglichkeiten auf und können daher leichter als ausschließliche Beschäftigung oder als Erstbeschäftigung ausgeführt werden. Für ca. 30 Prozent der sogenannten *moonlighting artists*, der Künstler*innen im Zweitjob, liegt die primäre Beschäftigung im Erziehungs- oder Gesundheitssektor. Von den Erstbeschäftigten arbeiten 58 Prozent im privaten Sektor, 30 Prozent sind selbstständig, 7,3 Prozent sind im Non-Profit-Bereich beschäftigt und 4,7 Prozent arbeiten für staatliche Einrichtungen. Die niedrige Anzahl von Non-Profit-Beschäftigten weist darauf hin, dass die Studie nicht-künstlerische Berufe, beispielsweise im Museumsbereich oder in Bibliotheken, in diesen Daten nicht berücksichtigt.

Aus den demografischen Daten lässt sich ablesen, dass künstlerisch-kreativ Tätige vor allem höheren Alterskohorten angehören und im Alter von 24 bis 34 im Vergleich zu allen Arbeitnehmer*innen sogar deutlich unterrepräsentiert sind. Der Frauenanteil liegt im Bereich Design, Tanz/Choreografie und bei Autorinnen über dem männlichen Anteil.

Besonders auffällig ist das hohe Bildungsniveau unter den Kulturschaffenden. Unter der gesamten US-amerikanischen Arbeitnehmerschaft werden ca. 36 Prozent mit einem Bachelor (BA) oder höheren Abschluss angegeben; bei den Künstler*innen besitzen dagegen 63 Prozent derartige College-Abschlüsse. Wobei nicht immer ein fachspezifischer Abschluss vorliegt: Über die Hälfte der bildenden Künstler*innen geben einen BA-Abschluss an, wovon jedoch nur 26 Prozent der Abschlüsse auch im Bereich der bildenden Kunst erworben wurde. Dies spricht für die fachunabhängige Mobilität innerhalb der künstlerischen Berufe.

Der Grad der Selbstständigkeit ist unter Kulturschaffenden erwartungsgemäß hoch. Im Vergleich zur gesamten Arbeitnehmerschaft liegt er hier mit 34,1 Prozent fast viermal höher. Nach den Gründen befragt, wird vornehmlich auf

die hohe Flexibilität, Unabhängigkeit und die spezifische Arbeitsnatur verweisen. Lediglich 5,7 Prozent geben an, keine andere Arbeit finden zu können. Die Einkommenshöhe und -regelmäßigkeit ist unter den Selbstständigen wesentlich geringer als unter abhängig Beschäftigten. Außerdem sind in dieser Gruppe weniger Menschen krankenversichert. In den Jahren 2012 bis 2016 gaben 88 Prozent der Befragten an, einen Versicherungsschutz zu besitzen, dies liegt ungefähr im nationalen Durchschnitt. Auffällig ist jedoch auch hier, dass Architekt*innen und Regisseur*innen zu 90 Prozent versichert sind, während bei Tänzer*innen nur etwa 60 Prozent einen Versicherungsschutz vorweisen können.

Die Analyse von Einkommen und Verdienst stützt sich ebenfalls auf Daten der Jahre 2012 bis 2016 und weist ein durchschnittliches Medianeinkommen von 52.800 US-Dollar für alle elf Kulturberufe aus. Vergleicht man diesen Wert mit dem durchschnittlichen Haushaltseinkommen in den USA aus dem Jahr 2019 – etwa 68.945 US-Dollar³ – scheinen die Einkommen im Kulturbereich nicht strukturell niedriger zu sein. Dabei muss jedoch beachtet werden, dass in den Daten keinerlei Differenzierung vorgenommen wird, inwiefern sich das Gesamteinkommen aus künstlerisch-kreativen Erst- bzw. Zweitbeschäftigungen zusammensetzt. Die oben angegebenen hohen Zweitjobquoten weisen daher explizit auf strukturell niedrigere Einkünfte aus kreativ-künstlerischer Tätigkeit in diesen Berufsgruppen hin.

Beim Blick auf die einzelnen Berufsfelder fällt erneut auf, dass die Architekt*innen mit 76.680 US-Dollar vor den Produzent*innen/Regisseur*innen mit 64.890 US-Dollar die Statistik anführen. Es folgen die Bereiche Autorenschaft (57.100 US-Dollar), Design (51.120 US-Dollar) und Bildende Kunst mit 48.670 US-Dollar. Schauspieler*innen sowie Tänzer*innen/Choreograf*innen finden sich mit 38.530 US-Dollar bzw. 31.150 US-Dollar am unteren Ende der Einkommensskala, die weiteren Berufsgruppen leicht darüber. Sie haben damit weniger als 50 Prozent des Durchschnittseinkommens zur Verfügung. Demzufolge wird auch die Betrachtung der relativen Armut relevant. In den USA wird die *Income to Poverty Ratio* berechnet, die das persönliche Einkommen zu einer vom *Census Bureau* jährlich festgelegten und haushaltstypisch vergleichbaren Armutsschwelle (*poverty thresholds*) ins Verhältnis setzt. Im US-amerikanischen Durchschnitt liegt die *Income to Poverty Ratio* bei 3.7. Die höheren Einkommen im Kulturbereich – z. B. bei Architekten – liegen mit 5.0 über dem Durchschnitt und über der Armutsschwelle. Dagegen sind vor allem Schauspieler*innen (3.2), Tänzer*innen (2.2) und Musiker*innen (3.4) von Armut bedroht bzw. leben in relativer Einkom-

3 »Durchschnittliches jährliches Haushaltseinkommen in den USA nach Ethnie im Jahr 2019«, <https://de.statista.com> (7.10.2020).

mensarmut – trotz dessen, dass sie mehrere Arbeitsverhältnisse eingehen. Hinzu kommt eine ausgeprägte Einkommensspreizung zwischen wenigen Gutverdienenden, die einer Masse an Gering- und Durchschnittsverdienenden gegenüberstehen – ein Verhältnis, wie es sonst allenfalls im Sportbereich vorzufinden ist, wo trotz des *salary cap* (einer Gehaltsobergrenze) einzelne Sportler*innen vor allem durch Werbeeinnahmen generierte Millionengehälter erzielen, währenddessen der Breitensport eher vernachlässigt wird und relativ geringe Einkommensperspektiven aufweist.⁴

Im Vergleich der Geschlechter fällt zudem der altersabhängige *Gender-Pay-Gap* auf: Verdienen Künstlerinnen im Alter zwischen 18 und 24 Jahren 0,97 US-Dollar für jeden von einem Künstler verdienten US-Dollar, sinkt dieser Wert auf 0,84 US-Dollar in der Altersgruppe 35 bis 44 und auf 0,66 US-Dollar in der Altersgruppe von 55 bis 64 Jahre – eine gerade im Hinblick auf das Problem grassierender Altersarmut alarmierende Angabe. Obendrein sind Frauen in der Gruppe der Tänzer*innen/Choreograf*innen mit 80 Prozent weit überdurchschnittlich vertreten, während der Frauenanteil in der Gruppe der vergleichsweise gut bezahlten Architekt*innen bei lediglich ca. 25 Prozent liegt. Hier scheint sich neben dem stark mit »Jugend« verbundenen Innovationsbegriff im Kreativbereich und den – speziell bei Schauspielerinnen – abnehmenden Rollenangeboten im Alter, ein analog zu Forschungen in Deutschland erkennbarer Dreiklang aus der Unterrepräsentation von Frauen in Führungspositionen, unterbrochenen Erwerbsbiografien und nicht objektivierbaren Fakten, die nur geschlechtsspezifisch erklärbar sind, zu offenbaren (Schulz 2016: 50).

Die in der Studie zusammengeführten Daten lassen wenige Rückschlüsse auf die qualitative Ausgestaltung der Arbeitsverhältnisse zu. In einem Report des *Creative Independent* wurden Künstler*innen dagegen speziell nach ihrem Gefühl der persönlichen finanziellen Stabilität gefragt: Auf einer Skala von eins (nicht finanziell stabil) bis zehn (finanziell stabil) verorteten sich über 50 Prozent im Bereich fünf; 12 Prozent im Bereich eins und lediglich 3 Prozent in den Bereichen neun und zehn. Bei den Einkommen wurden in derselben Studie von 21 Prozent der Befragten bis 10.000 US-Dollar pro Jahr und von 23 Prozent zwischen 20.000 und 30.000 US-Dollar pro Jahr genannt. Als Haupteinkommensquelle – nach *doing freelance* – kreuzten die Studienteilnehmer*innen an: »Having a job that's unrelated to my practice« (dass sie also, um ihre Existenz abzusichern, in gänzlich anderen Bereichen arbeiten mussten).⁵

4 »Das große Geld im College Football«, <https://faz.net> (2016).

5 »A study on the financial state of visual artists today«, <https://thecreativeindependent.com> (2018).

Auch hier wird erneut deutlich, dass künstlerisch-kreative Arbeit in den USA vielfach nicht den Lebensunterhalt sichert. Künstler*innen und Kreative können nur in wenigen Fällen und in ausgewählten Branchen und Berufsfeldern von ihrer Kunst leben. Die analysierten Studien verweisen damit auf eine multiple Problemlage. Ohne zwischen den Sektoren privat, öffentlich und non-profit zu unterscheiden zeigt sich, dass die klassischen künstlerischen Kulturberufe als Zweitjob ausgeübt werden müssen, während die Kreativberufe bessere Verdienstmöglichkeiten bieten. Das überdurchschnittlich hohe Bildungsniveau im Kulturbereich führt hingegen nicht zu besseren Einkommensbedingungen, sodass eine akademische Prekarität vorliegt. Der hohe Grad an Selbstständigkeit führt des Weiteren zu niedrigeren Sozialversicherungsquoten und damit verbunden zu einer erhöhten Armutbedrohung. Die Arbeitsbedingungen sind zudem von Branche zu Branche höchst variabel.

Ein Beispiel: Hollywood. Früher ein Garant besserer Arbeitsbedingungen durch das klassische Studiosystem, das gleichzeitig eine hohe Dichte gewerkschaftlicher Organisation verschiedener Berufsgruppen aufwies, ist es seit Langem eher ein Schatten seiner selbst. Nur ein Bruchteil der Filmproduktionen die unter dem Label *Hollywood* vermarktet werden, wurde tatsächlich dort gedreht. »Ein großer Teil der professionellen Filmproduktion ist längst abgewandert, denn die Kosten in Kalifornien sind viel zu hoch« (Janssen 2013). Ein Grund: Kanada und auch andere US-Bundesstaaten locken mit Subventionen und niedrigeren Steuersätzen, schwächeren Gewerkschaften und günstigeren Drehbedingungen. Die Filmbranche in den USA ist zunehmend durch selbstständige, unabhängige Auftragnehmer geprägt. Die Arbeitsbedingungen sind mit Zwölf-Stunden-Tagen und Sechs-Tage-Wochen weder sozial noch familienfreundlich, Frauen sind in vielen Einflussbereichen weiterhin unterrepräsentiert und Arbeitskämpfe fallen in der Regel unspezifisch mit allgemeinen gesellschaftlichen Mobilisierungen zusammen (Durkay 2016).

Der Kulturbereich in den USA zeichnet sich trotz seiner Innovationskraft durch Ungleichheit und Fragmentierung aus und lebt vor allem von der hohen intrinsischen Motivation der künstlerisch-kreativ Tätigen. In der Kulturförderung – wie bereits in der Strukturanalyse deutlich wurde – steht der Output im Mittelpunkt, die Künstler*innen als prekarisierte kulturproduzierende Subjekte dagegen werden zunehmend einer neoliberalen »marktförmigen Selbstgestaltung« (Lorey 2015: 110) überlassen. Kulturarbeit ist heute »überwiegend *Projektarbeit*, und zwar unabhängig davon, ob es sich um öffentliche oder um privatwirtschaftliche Auftraggeber handelt, [sie] changiert zwischen singulärer Aufgabe und dauerhafter Beschäftigung [und] erfordert ein virtuoses Flexibilitätsmanagement« (Manske 2016b: 201). Da ein öffentlicher Kulturbereich nur peripher und in marginalen Strukturen existiert,

ist ein dauerhaft marktorientierter Blick der Kulturschaffenden fast eine Existenzvoraussetzung.

Die Corona-Pandemie verschärfte aufgrund fehlender wohlfahrtsstaatlicher Sicherungs- und Förderinfrastrukturen die bestehenden Missstände im Kulturbereich massiv. Durch die zur Pandemiebekämpfung als notwendig erachtete temporäre Schließung von Kultureinrichtungen und die landesweiten Absagen von Konzerten und Projekten fielen die sowohl für privatwirtschaftlich organisierte Kulturbetriebe als auch für Non-Profit-Organisationen wichtigen Eigeneinnahmen plötzlich und überwiegend vollständig weg. Allein die Ticketverkäufe in den darstellenden Künsten betrugen im Zeitraum von Juli bis September 2020 nur ein Viertel der Summe derselben Periode in 2019. Dieses *Race to the Bottom* wurde zusätzlich dadurch verstärkt, dass die Spendenbereitschaft des ärmeren und nun oftmals ebenfalls von Arbeitslosigkeit betroffenen Teils der Bevölkerung sank, sodass das maßgebliche Finanzierungsmodell der US-amerikanischen Kulturorganisationen substanziell an seine Grenzen stieß. Im Dezember 2020 waren nahezu 60 Prozent aller Non-Profit-Kulturorganisationen geschlossen; 39 Prozent davon konnten noch keinen Zeitpunkt für eine Wiedereröffnung nennen.⁶

Die Arbeitslosigkeit stieg im dritten Quartal des Jahres 2020 laut Analysen des *Argonne National Laboratory* im Vergleich zu 2019 im Bereich *Art Directors, Fine Artists, Animators* von 2,1 auf 9,3 Prozent, im Bereich *Actors* von 24,7 auf 52,3 Prozent, bei *Dancers and Choreographers* von 10,7 auf 54,6 Prozent und in der Gruppe *Musicians, Singers and Related Workers* von 1,1 auf 27,1 Prozent. Im Durchschnitt kam es fast zu einer Vervierfachung der Arbeitslosigkeit. Allein zwischen April und Juni 2020 gingen 2,3 Millionen Jobs im Kulturbereich verloren und 61 Prozent der Unternehmen im Kunst- und Unterhaltungssektor berichteten von massiven negativen Effekten auf die Branche – der nationale Durchschnitt aller Wirtschaftssektoren lag hier bei 31 Prozent (Guibert/Hyde 2021: 5f.).

Staatliche Hilfen konnten aufgrund fehlender und ineffizienter Förderysteme nur langsam und unstetig gewährt werden. Auf Bundesebene wurde Ende Dezember 2020 der maßgeblich von Amy Klobuchar unterstützte *Save our Stages Act* beschlossen – eine Art Wirtschaftshilfe für schwer betroffene Kleinunternehmen und gemeinnützige Organisationen im Veranstaltungssektor, die daraus Zuschüsse für pandemiebedingte Einnahmeausfälle beantragen konnten.⁷ Einzelne Bundesstaaten und Kommunen versuchten eben-

6 »By Every Measure, COVID-19 Continues Its Devastation of the Arts«, <https://blog.americansforthearts.org> (1.12.2020).

7 »The Save Our Stages Act – Time for Eligible Businesses to Get Ready for Their Audition«, <https://www.natlawreview.com> (14.1.2021).

so mit Programmen wie dem *Austin Music Disaster Relief Fund* oder dem *Ohio CARES Act Economic Relief for the Arts* gegenzusteuern. Wo sich vor allem die kommunalen Hilfsprogramme in Teilen auch speziell auf die Künstler*innen und Kreativen bezogen, erhielten die Programme auf Bundesebene und in den Bundesstaaten eine deutlich stärkere wirtschafts- als sozialpolitische Ausrichtung.

Museen als exklusive Mitglieder-Clubs?

In der Öffentlichkeit kämpfen viele Künstler*innen zudem mit den ihnen beständig anhaftenden Vorurteilen hinsichtlich ihres sozialen Status. Dass ein Gros der ihnen keine Stars der Branchen sind und besonders unter der Pandemie leidet, geht in einem System, das den Kult des *Celebrity*, des Bekanntheitsgrades, zum Leitmaßstab erhoben hat, gern unter. Und obwohl die Kreativen vielfach alle verfügbaren technischen und digitalen Innovationen und Formate ausnutzen, lässt sich dadurch kaum zusätzliches Einkommen generieren. Die Branche versucht sich in Selbsthilfe: So konnte der *Actors Fund* über 18 Millionen US-Dollar an Spenden sammeln, die an 14.000 Künstler*innen verteilt wurden. Insgesamt aber scheint das Land – wie die *New York Times* passend titelte – in einer großen kulturellen Depression gefangen (Cohen 2020). Politische Reformen und Lösungsmöglichkeiten jenseits der Pandemie werden aktuell kaum diskutiert. Durch die Kommerzialisierung und Marktabhängigkeit des Kulturbereichs geht es zudem weniger um die Frage, wie wertvoll Kunst und Kultur für eine Gesellschaft sind, als vielmehr darum, wie die Kulturindustrie zu ihren Gewinnen zurückfinden kann. Selbst Museen sind davon nicht ausgenommen. Sie stellen vielleicht sogar ein wegweisendes Beispiel dafür dar, in welche Richtung die Auswirkungen der Pandemie die Kulturlandschaft in den Vereinigten Staaten mittelfristig bewegen könnten.

Bereits in einer frühen Phase der Pandemie wurde – vor allem auch in deutschen Medien – die Verkaufspraxis amerikanischer Museen skandalisiert. Mehrere US-Museen verkauften bzw. versteigerten Werke aus ihren Sammlungen – darunter das *Everson Museum of Art* in Syracuse und das *Brooklyn Museum* in New York. Unter den Verkäufen waren Kunstwerke von Jackson Pollock ebenso wie von Lucas Cranach und Gustave Courbet. Jörg Häntzschel sprach in der *Süddeutschen Zeitung* von der »Kunst des Entsammelns« (Häntzschel 2020) und Heike Butcher prognostizierte in der *ZEIT* den Weg der versteigerten Bilder: sie würden »in einer Oligarchenvilla oder gleich im Tresor verschwinden – und damit aus den Augen der Öffentlichkeit« (Butcher 2020). Nachdem die Museen bereits einen Teil ihrer Belegschaften ent-

lassen hatten, entließen sie nun ihre Kunstwerke. Diese Praxis existierte in den USA bereits früher, jedoch mussten die Einnahmen aus den Verkäufen stets in Neuerwerbungen fließen. Heute geht es schlicht um die Aufrechterhaltung des Finanzierungssystems: Um zu überleben, müssen die Museen zumindest kostendeckend arbeiten. Trotzdem wird laut einer vorsichtigen Schätzung der *American Alliance of Museums* ein Drittel der Häuser die Pandemie möglicherweise nicht überstehen.⁸ Treffen wird es wohl vor allem kleinere Einrichtungen in Mittelzentren und der Provinz.

Die Finanzierungspraxis der Museen über finanzkräftige Mäzene war in den letzten Jahren bereits vermehrt in die Kritik geraten. Es häuften sich Skandale um Großspenden wie die der Sackler-Familie, die dem *Metropolitan Museum of Art* (Met) über Jahre Millionenbeträge zur Verfügung stellte; ihr Pharmaunternehmen produzierte jedoch das Schmerzmittel Oxycontin, das maßgeblich für die Opioid-Krise in mehreren Bundesstaaten mitverantwortlich gemacht wird, was breite Proteste auslöste. Oder die Großindustriellen Koch-Brüder, die die Neugestaltung des Met-Vorplatzes mit 65 Millionen US-Dollar finanzierten, laut Greenpeace aber gleichzeitig viele Millionen US-Dollar an Gruppen spendeten, die offensiv den Klimawandel leugnen (Clement 2018).

Weitere konkrete Überlegungen zur Zukunft der US-amerikanischen Museen deuten daher in eine beunruhigende Richtung: Neben der Erhöhung der Eintrittspreise soll durch den weiteren Ausbau sogenannter Members-Modelle zahlenden Mitgliedern, Spender*innen und spendenden Unternehmen zu bestimmten Zeiten Vorrang beim Eintritt gewährt werden (Podos 2020). Somit würde Fundraising über Exklusivität vermarktet und Museen würden als Mitgliederclubs klassifiziert, um folglich an der Reproduktion gesellschaftlicher Machtstrukturen mitzuwirken. Die Konsequenz wäre eine Art Zwei-Klassen-System des Kulturzugangs und eine weitere Segregation der oberen Klassen. Strategien zur Umsetzung derartiger Modelle wurden von einer auf Kulturunternehmen spezialisierten Unternehmensberatung für das *Children's Museum of Manhattan* ausgearbeitet und im Rahmen der Re-Opening-Diskussionen gezielt lanciert.

Zwischen Basismobilisierung und Breitenwirkung

Ist in dieser multiplen Krisenlage soziale Gegenwehr erkennbar? Die Mobilisierungs- und Kampagnenfähigkeit des Kulturbereichs müsste aufgrund des enormen kreativen Potenzials als relativ hoch eingeschätzt werden, wird

8 »United States May Lose One-third of All Museums, New Survey Shows«, <https://www.aam-us.org>, (22.7.2020).

gleichzeitig aber durch fehlende finanzielle Mittel gebremst. Die klassischen gewerkschaftlichen Vertretungen konzentrieren sich außerdem stark auf ihre jeweiligen Klientelinteressen. Allgemein trägt die Fragmentierung des Kultursektors, die Vielfalt unterschiedlicher Arbeitsformen und Verdienstmöglichkeiten sowie die negative Gegenüberstellung von Kreativ- und Kulturbereich zu einem Verlust an gemeinsamen Schnittmengen bei. Befördert durch ständige Wettbewerbs- und Konkurrenzsituationen und einen Zwang zur Dauerinnovation im Zuge der Projektförderung entstehen zudem Tendenzen der Entsolidarisierung unter den Kulturschaffenden.

Gleichwohl gründeten sich in den vergangenen Jahren – möglicherweise zusätzlich verstärkt durch die sozialen Verwerfungen im Zuge der Pandemie – vermehrt Initiativen, die jenseits der etablierten gewerkschaftlichen Interessenvertretungen agieren. Im Sommer 2020 startete der Schauspieler Matthew-Lee Erlbach zusammen mit Kolleg*innen aus dem Film- und Autorenpektrum die Kampagne *Be An #ArtsHero*. Primäres Ziel ist eine starke Lobbyarbeit auf Bundesebene zur Verknüpfung der wirtschaftlichen Erholung im Kulturbereich mit der Erneuerung und Vertiefung von Investitionsstrategien im Bereich der Kulturförderung. Darüber hinaus soll das Verständnis über die Rolle von Künstler*innen und Kunst in den USA einen positiven Wandel erfahren. Angefangen mit offenen Briefen an den Senat, die eine breite Öffentlichkeitswirkung erzielten, wurden in einem zweiten Schritt Strukturen zur Institutionalisierung des Projektes geschaffen. Dadurch sollen »Kampagnen zur Aufklärung, Organisation und Aktivierung über Disziplinen, Branchen und Regionen hinweg« (Taylor 2021) angestoßen werden. Im dritten Schritt der Professionalisierung wurde mit dem *DAWN-Act* (Defend Arts Workers Now) ein konkretes Gesetzesvorhaben ausgearbeitet und vorgestellt. Es sieht eine Aufstockung der Mittel für bestehende föderale Strukturen in Höhe von 43,85 Milliarden US-Dollar vor, die dadurch direkte Zuschüsse an Selbstständige und Kleinunternehmen im Kultur- und Kreativbereich leisten könnten. Dieser Vorschlag wird explizit mit den Erfahrungen der sogenannten *New Deal Cultural Programs* der 1930er-Jahre verknüpft. Die weitreichenden staatlichen Beschäftigungsprogramme für Künstler*innen sollten zusätzlich auf verschiedenen Ebenen eine gemeinsame, einende kulturelle Identität fördern, und rufen bis heute ein positives Echo hervor. Langfristiges Ziel der Initiative *#ArtsHero* ist die Schaffung einer Art Ministerium für Kunst und Kultur auf Bundesebene, eines »Dr. Fauci für die Künste«. Insbesondere die Betonung der Stärkung des Gemeinschaftsgefühls und der Solidarität unter den Künstler*innen und Kreativen selbst sowie der angestrebte Wandel des öffentlichen Bewusstseins für den Wert der Kunst in Verbindung mit konkreten inhaltlichen Vorschlägen in Form redistributiver Maßnahmen,

die über eine begrenzte bundesstaatliche Sichtweise hinausreichen, können im Rahmen dieser Initiative als positiv und in der Argumentationslinie als neuartig bemerkt werden. Die kulturpolitische Legitimationsstrategie fokussiert hingegen erneut auf ökonomistische Prämissen – »die Künste sind kein Luxus, sie sind eine Industrie« (Taylor 2021) wird postuliert und Kunst als Multiplikator für andere Wirtschaftsbereiche beworben.

Mit dem *Arts Action Fund* existiert eine weitere, relative junge und landesweit agierende Non-Profit-Initiative. Gestartet wurde sie von der einflussreichen und bereits seit 1996 bestehenden Lobby-Organisation *Americans for the Arts*, die neben klassischer kulturpolitischer Lobbyarbeit auch Forschungsarbeiten im Kulturbereich initiiert und unterstützt. Der *Arts Action Fund* begreift sich selbst als nationale Organisation für die Interessenvertretung im Kulturbereich und hat vier zentrale Ziele definiert: Das Recht jedes Kindes auf Kunstausbildung, die Förderung öffentlicher Maßnahmen, um einen erschwinglichen Zugang zu allen Kunstformen zu ermöglichen, die Abwehr von Angriffen auf Kulturinstitutionen sowie die aktive Steigerung der politischen Einflussnahme, um eine parteiübergreifende Unterstützung der Künste sicherzustellen.⁹ In Form eines stetig wachsenden Netzwerks – getreu dem Leitspruch »Building a movement of one million arts advocates« (eine Bewegung von einer Million Menschen, die sich für die Kunst einsetzen, aufbauen) – sollen kulturpolitisch und künstlerisch interessierte Menschen zusammengebracht, Spenden gesammelt und durch gezielte *Donations* an Politiker*innen, die der Kunst positiv gegenüberstehen, nachhaltig Einfluss aufgebaut und ausgeübt werden. Bis März 2021 wurden so bereits über 421.000 Kulturaktivist*innen mobilisiert. Das hier entstehende Netzwerk nimmt die Form einer Graswurzelbewegung auf, um weit über beruflich im künstlerisch-kreativen Spektrum verortete Menschen hinaus zu wirken und eine breite kulturinteressierte Bevölkerungsbasis zu erreichen. Durch eine klare und verständliche Zielsetzung, Überparteilichkeit, Langfristigkeit und die Konzentration auf Kulturthemen in Verbindung mit Bildungschancen setzt es auf eine populäre Massenmobilisierung. Neben den typischen Gefahren des *Grassroots-Campaigning* – die oft fehlende Möglichkeit zur demokratischen Mitbestimmung der mitunter hohen Anzahl an Mitgliedern bei gleichzeitiger Zentralisierung der Entscheidungskompetenzen in meist kleinen, professionellen, aber in der Regel wenig transparent arbeitenden Teams (Speth 2009: 20) – wird erneut das Philanthropie-Dilemma offensichtlich: So gehört u.a. die *Rockefeller-Foundation* zu den Groß Spendern des *Arts Action Fund*.

9 »About Us«, <https://www.artsactionfund.org> (5.3.2021).

Die beiden Initiativen zeigen schlaglichtartig Chancen und Problemfelder aktueller kulturpolitischer Mobilisierungsversuche in den USA auf. Positiv ist hervorzuheben, dass beide Initiativen – gestartet sowohl aus der künstlerischen Basis als auch aus bestehenden Organisationen heraus – auf eine generalisierte, inklusive Interessenvertretung des gesamten Kulturbereichs setzen und nicht zwischen Branchen oder Berufsgruppen unterscheiden. Damit wird eine häufig im Bereich der kulturpolitischen Interessenvertretung wahrgenommene Zergliederung vermieden, die zu sehr auf einzelne Partikularinteressen setzt und die Mobilisierungskraft der kreativen Klasse insgesamt schwächt. Wichtig ist zudem der Verweis auf öffentliche Fördermöglichkeiten, die grundsätzlich auch für private und Non-Profit-Organisationen offenstehen und damit ein verbindendes Element darstellen. Im Bündnis mit traditionellen Gewerkschaften – wie sie beispielsweise mit der *Writers Guild of America* oder der *Screen Actors Guild* wirkmächtig vor allem im Filmbereich existieren – und Kulturorganisationen könnte die Wahrnehmung kulturpolitischer Interessen steigen. Weiterhin deutlich sichtbar ist eine starke Fokussierung auf ökonomische Begründungsmuster; wohingegen Verweise auf die einende Kraft der Kultur, auf kulturelle Teilhabe, Bildung und gemeinsame Identitätskonstruktionen vor dem Hintergrund einer gesellschaftlich angespannten, volatilen Lage zwar erkennbar sind, aber keinesfalls dominieren.

Fazit: Zwischen Aufbruch und Agonie

Im Parteiprogramm der Demokraten findet sich ein kulturpolitischer Pausus: »Die Künste sind essentiell für unsere freie und demokratische Gesellschaft, für unsere Kultur und für unsere lokalen Volkswirtschaften. Die Demokraten sind stolz auf die staatliche Unterstützung für Kunstfinanzierung und kulturelle Bildung und werden auch weiterhin mit Richtlinien und Programmen zur Förderung der Künste beitragen. Wir unterstützen die öffentliche Finanzierung des NEA und des NEH sowie für Kunst- und Musikerziehung an öffentlichen Schulen. Wir erkennen an, dass Bundeszuschüsse gemeinnützige Kulturorganisationen voranbringen; Künstler, Lehrende sowie staatliche und lokale Regierungen dabei unterstützen, die kulturelle Partizipation zu erhöhen, ihre Wertschätzung und das kulturelle Erbe unserer Nation zu stärken« (Democratic Party 2020: 49). An diesen Worten wird sich die Präsidentschaft Joe Bidens messen lassen müssen. Die Programmatik ist weder progressiv noch neu. Nur wirkt der hier beschriebene Status quo gegenüber der Vor-Trump-Ära aktuell wie ein vorsichtiger Aufbruch. Biden, Leser von John-Grisham-Romanen, gilt als ein loyaler, konsequenter Verfechter einer passiven staatlichen Kultur- und Kunstfi-

nanzierung, die dennoch bisher nie zu seinen Schwerpunktthemen zählte (Bowley 2020). Amanda Gormans Inauguration-Auftritt kann daher auch als eine Anlehnung an John F. Kennedy verstanden werden, zu dessen Amtseinführung der berühmte Poet Robert Frost eines seiner Gedichte vortrug. So viel symbolische Kraft in den Bildern der Teilhabe von Künstler*innen an bedeutenden politischen Veranstaltungen steckt, die tatsächliche kulturpolitische Agenda offenbart sich erst in der politischen Praxis. Die Analyse hat gezeigt, dass sowohl das System der US-amerikanischen Kulturförderung wie der öffentlichen Kulturförderung maßgebliche Schwächen aufweist und die soziale Lage der Künstler*innen und Kreativen häufig von Prekarität geprägt ist. Die Probleme und Widersprüche von Kommerzialisierung und förderpolitischer Praxis werden jedoch zunehmend aktiver und breiter gesellschaftlich artikuliert. Die Forderung, dass zumindest der Anteil öffentlicher Finanzierung an Kulturorganisationen erhöht wird; nicht nur, um deren Bestehen zu sichern, sondern auch um den Einfluss privater Interessen einzudämmen und öffentliche Diskussionen über kulturpolitische wie künstlerische Konzepte breitenwirksam und beteiligungsintensiv zu verwirklichen, wird lauter. Gleichzeitig ist die neoliberal-konservative Hegemonie wirkmächtig und Kapitalinteressen finden durch systemimmanente Finanzierungserfordernisse weiterhin verhältnismäßig mühelos Eingang in die kulturpolitischen und künstlerischen Konzeptionen.

Für viele Künstler*innen und Kreative wird der Blick indes wehmütig auf die Zeit des New Deal fallen, in der eine bisher einmalige wohlfahrtsstaatliche Kulturpolitik, ja sogar eine Art Künstlersozialpolitik betrieben wurde. Das *Federal Music Project* schaffte Arbeit für über 16.000 Musiker*innen und förderte die musische Bildung. Durch das *Federal Art Project* wurde Kunst in Regierungsgebäude und Postämter gebracht. Das *Federal Theatre Project* förderte landesweit Bühnen und Theatergruppen und animierte durch kostenfreie Eintrittsmöglichkeiten viele Menschen zum erstmaligen Theaterbesuch. Und im *Federal Writers Project* schufen Schriftsteller*innen kulturgeschichtliche Enzyklopädien über alle Bundesstaaten (Adams/Goldbard 1995). Die Umsetzung wie auch die Ergebnisse waren experimentell und innovativ. Das auf Bundesebene initiierte Programm demonstrierte eine klar dekommodifizierende, investive, auf kulturelle Bildung und Teilhabe gerichtete Politik, die Künstler*innen und Gesellschaft gewinnbringend vereinte – und ebenfalls aus einer Krise hervorging. Die damals entstanden Bücher über die nordamerikanischen Bundesstaaten sind zuweilen bis heute im Einsatz – bedürften jedoch einer (digitalen) Revision. Die Zeit und die Notwendigkeit einer progressiven Kulturpolitik, die Ideen von damals aufnimmt und in die Gegenwart überführt, wäre gekommen.

Literatur

- Adams, Don / Goldbard, Arlene (1995): *New Deal Cultural Programs: Experiments in Cultural Democracy*. URL: <http://www.wgcd.org/>.
- Artnet News (29.11.2017): *A New Study Shows That Most Artists Make Very Little Money, With Women Faring the Worst*. URL: <https://news.artnet.com/>, Zugriff: 15.12.2020.
- (10.2.2020): *President Trump Is Trying to Eliminate the National Endowment for the Arts – Again*. URL: <https://news.artnet.com/>, Zugriff: 15.12.2020.
- Bayerischer Rundfunk (3.11.2020): *Kultur im Lockdown – USA*. URL: <https://www.br.de/>, Zugriff: 7.4.2021.
- Bowley, Graham (2020): *Joe Biden and the Arts: No R.B.G. but a Loyal Promotor of Culture*. In: *New York Times*, 30.10.2020.
- Butcher, Heike (2020): *K wie Kaputt*. In: *Die Zeit*, 5.10.2020.
- CBS News (29.10.2020): *Celebrities who support Joe Biden for president*, <https://www.cbs-news.com/>, Zugriff: 25.2.2021.
- Clement, Kai (2018): *Kultur-Mäzene in New York. Die andere Seite des Geldes* (10.4.2018), <https://www.deutschlandfunk.de>, Zugriff: 25.2.2021.
- Cohen, Patricia (2020): *A ›Great Cultural Depression‹ Looms for Legions of Unemployed Performers*. In: *New York Times*, 26.12.2018.
- Democratic Party (2020): *Democratic Party Platform*. URL: <https://democrats.org/>, Zugriff: 5.3.2021.
- Deutschland Funk Kultur (6.10.2020): *Wenn die Blockbuster fehlen, leiden die Kinos*, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/>, Zugriff: 25.2.2021.
- Durkay, Laura (2016): *Hollywood Has a Labor Problem* (28.9.2016). URL: <https://www.jacobinmag.com/>, Zugriff: 20.2.2021.
- Guibert, Greg / Hyde, Iain (2021): *Analysis: COVID-19's Impacts on Arts and Culture*. Argonne National Laboratory COVID-19 Data and Assessment Working Group. <https://www.arts.gov/>, Zugriff: 12.2.2021.
- Häntzschel, Jörg (2020): *Museen und Pandemie – Kunst des Entsammlens*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 17.9.2020.
- Heidenreich, Felix (2015): *Zur Theorie der Kulturpolitik. Drei Dimensionen kulturpolitischen Handelns*. In: *Zfp – Zeitschrift für Politik* 62 (4): 442-456.
- Heinrichs, Werner (1997): *Kulturpolitik und Kulturfinanzierung. Strategien und Modelle für eine politische Neuorientierung der Kulturfinanzierung*. München.
- Höhne, Steffen u.a. (2008): *Stiftungen in den USA. Eine kontrastive Analyse im Kontext bürgerschaftlichen Engagements*. In: Höhne, Steffen (Hg.): *»Amerika, ein Land der Zukunft«? Kulturpolitik und Kulturförderung in kontrastiver Perspektive*. Leipzig: 111-143.
- Janssen, Susanne (2013): *Nur noch die Idee ist made in Hollywood*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 10.1.2013.
- Jürgens, Kerstin (2011): *Prekäres Leben*. In: *WSI-Mitteilungen*, 8: 379-385.
- Lorey, Isabell (2015): *Die Regierung der Prekären*. Wien.
- Manske, Alexandra (2016a): *Zwischen den Welten: Hybride Arbeitsverhältnisse in den Kulturberufen*. In: *Industrielle Beziehungen* 23(4): 498-516.
- (2016b): *Kapitalistische Geister in der Kultur- und Kreativwirtschaft*, Bielefeld.
- Mulcahy, Kevin V. (2020): *Cultural Darwinism and the Perils of Privatization: The Case of American Museums*. In: *The Journal of Arts Management, Law and Society* 50(4-5): 205-219.
- (2009): *»Vorsicht Kulturdarwinismus«*. Die Grenzen des amerikanischen Systems der Kulturförderung, 1990-2006. In: Adam, Thomas u.a. (Hg.): *Stifter, Spender und Mäzene – USA und Deutschland im historischen Vergleich*. Stuttgart: 191-218.

- National Endowment for the Arts (NEA) (2019): Artists and Other Cultural Workers. A Statistical Portrait. Washington, D.C.
- (2020): Quick Facts, <https://www.arts.gov/>, Zugriff: 12.2.2021.
- New York Times (15.3.2017): Trump Proposes Eliminating the Arts and Humanities Endowments.
- Podos, Lisa (2020): COVID-19 Sample Reopening Plan Children’s Museum of Manhattan (CMOM), American Alliance of Museums, May 2020.
- Schulz, Gabriele (2016): Zahlen – Daten – Fakten: Geschlechterverhältnisse im Kultur- und Medienbereich. In: Dies. u.a.: Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge. Berlin: 27-361.
- Speth, Rudolf (2013): Grassroots-Campaigning: Mobilisierung von oben und unten. In: Ders. (Hg.): Grassroots-Campaigning. Wiesbaden: 7-25.
- Taylor, Tess (2021): The pandemic devastated America’s art industry. Here’s how to build it back. URL: <https://edition.cnn.com/>, Zugriff: 27.2.2021.
- Wagner, Bernd (2010): Private Kunst- und Kulturförderung – Rück- und Ausblicke in einem traditionsreichen Feld. In: Braun, Sebastian (Hrsg.): Gesellschaftliches Engagement von Unternehmen. Wiesbaden: 143-153.
- Zimmer, Annette (2019): Kultur als Politik. DFG-Forschungsgruppe Krisengefüge der Künste, Working Paper 3/2019.
- Zunz, Oliver (2014): Philanthropy in America: A History. Princeton.



ONLINE BUCHLADEN
Bücher online bestellen bei links-lesen.de

Als Kollektivbetrieb betreiben wir links-lesen.de,
eine Bestellplattform mit politischen Buchtipps und Rezensionen.

Mit den erwirtschafteten Überschüssen unterstützen wir das Netzwerk
Selbsthilfe und/oder andere gerade aktuelle Initiativen.
@linkslesen – auch auf Twitter und Instagram

WWW.LINKS-LESEN.DE