

**DIE SAMMLUNG FALCKENBERG
IM KULTURPOLITISCHEN
RAUM.**

VON WIRKUNGEN DER
SAMMLUNGSANGLIEDERUNG AN EINE STÄDTISCHE
INSTITUTION AUF DIE FREIE KUNSTSZENE HAMBURGS.

NORAH LIMBERG

Die vorliegende Arbeit entstand im Oktober 2015
an der

CARL VON OSSIETZKY UNIVERSITÄT OLDENBURG

FAKULTÄT III

INSTITUT FÜR KUNST UND VISUELLE KULTUR

Mit Herzlichem Dank an meine Erstprüferin und
Mentorin Dr. phil. Rahel Puffert und
an Michel Chevalier.

© 2017, Norah Limberg

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung der
Autorin urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für
Vervielfältigungen, Übersetzungen und für die Verarbeitung mit
elektronischen Systemen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Kontextualisierung des Privatsammlers Harald Falckenberg und der Sammlung Falckenberg in Deutschlands Kunstlandschaft	9
2.1 Die Sammlung Falckenberg: Zum Gründer, zur Entstehung und Entwicklung der Sammlung	9
2.2 „Neue Sichtbarkeit“ von Sammlern im öffentlichen Kunstraum	13
3. Faktoren für eine erfolgreiche Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Hamburg GmbH	19
3.1 Faktor 1: Die Position Falckenbergs im sozialen Raum Hamburgs	19
3.1.1 Einführung in Kapitaltheorie Bourdieus	20
3.1.2 Erläuterung Falckenbergs Position im sozialen Raum anhand der Kapitaltheorie Bourdieus	24
3.2 Faktor 2: Eingliederung der Sammlung in marketingstrategische Pläne der Stadt	29
3.3 Faktor 3: Kulturpolitische Situation Hamburgs zum Zeitpunkt der Angliederung	34
4. Diskurs über die Legitimität der Förderung der Sammlung Falckenberg unter Berücksichtigung der Prinzipien staatlicher Kunstförderung	36
4.1 Prinzipien staatlicher Kunstförderung	36
4.2 Sind die Prinzipien staatlicher Kunstförderung im Falle der Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Hamburg GmbH eingehalten?	39

5.	Wirkungen der Sammlungsangliederung auf Kulturschaffende der freien Kunstszene Hamburgs	43
5.1	Begriffsdefinition „Freie Kunstszene“	43
5.2	Stellungnahmen von AkteurInnen der freien Kunstszene Hamburgs zur Sammlungsangliederung	44
5.3	Auswertung des gewonnenen Materials aus den Stellungnahmen	52
5.4	Kritik an der Angliederung der Sammlung Falckenberg in Anbetracht der kulturpolitischen Situation Hamburgs	53
6.	Fazit	56
8.	Abbildungsverzeichnis	62
7.	Literaturverzeichnis	63

1. Einleitung

Als einen „wichtigen Erfolg für die Kulturmétropole Hamburg“ bezeichnet Reinhard Stuth, ehemaliger Senator für Kultur und Medien, im Jahr 2011 den Beschluss über die Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Hamburg GmbH¹. Nach jahrelangen Verhandlungen konnte im August 2010 ein Kooperationsvertrag zwischen Harald Falckenberg, den Deichtorhallen Hamburg und der Kulturbehörde geschlossen und am 18.02.2011 die erste Wechseiausstellung in der „Sammlung Falckenberg - Deichtorhallen Hamburg“ in den Phoenix-Hallen, Harburg, eröffnet werden². Auch Dirk Luckow, Intendant der Deichtorhallen Hamburg, freut sich, „über die Kooperation mit der Sammlung Falckenberg an Attraktivität und Flexibilität für den Ausstellungsbetrieb zu gewinnen“³.

Die Sammlung Falckenberg ist eine vom Unternehmer und Juristen Harald Falckenberg zusammengetragene Sammlung, die sich seit 2001 in den Phoenix-Hallen in Hamburg-Harburg befindet und auf zeitgenössische Kunst ausgerichtet ist. Wurde die Sammlung jahrelang

1 Sammlung Falckenberg jetzt Teil der Deichtorhallen: Kooperation heute offiziell gestartet. 18.02.2011. In: <http://www.hamburg.de/pressearchiv-fhh/2793588/2011-02-18-bkm-falckenberg-sammlung/> (21.05.2015).

2 Vgl. Herb, Verena: Zwischen Imagegewinn und Kostenexplosion. Die Schwierigkeiten im Umgang mit Schenkungen privater Kunstsammlungen, 30.07.2015. In: http://www.deutschlandradiokultur.de/zwischen-imagegewinn-und-kostenexplosion.1013.de.html?dram:article_id=216346 (29.09.2015).

3 Vgl. Sammlung Falckenberg jetzt Teil der Deichtorhallen, 18.02.2011.

nur kurzweilig in Sonderausstellungen in unterschiedlichen Häusern gezeigt, bespielt sie nun ein eigens dafür angelegtes Ausstellungshaus⁴. Seit 2011 ist die Sammlung von Harald Falckenberg nun an die Deichtorhallen Hamburg angegliedert. Wurde die Sammlung bis dato durch die vom Privatsammler Harald Falckenberg gegründete Stiftung finanziert, wird sie nun als Teil eines institutionellen Ausstellungshauses in umfangreichem Rahmen von der Stadt unterhalten.

In Anbetracht der Tatsache, dass Hamburgs Kulturlandschaft von einer Vielzahl freier, nicht-institutionalisierter Kunsteinrichtungen geprägt ist, die durch die verschlechterten Bedingungen kultureller Förderung stets eine geringere Subventionierung aus öffentlicher Hand erfahren⁵, stellt sich die Frage, welche Faktoren dazu beitragen, dass die Unterhaltung einer Sammlung wie die des Unternehmers Harald Falckenberg mit jährlich 570.000 € bis 2023 aus öffentlicher Hand gefördert wird. In der vorliegenden Arbeit werde ich aufzeigen, dass machtpolitische Faktoren stets zu Verteilungsmechanismen von Kulturförderung beitragen und auch im Falle der Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen gegriffen haben – entgegen einer demokratischen und solidarischen, frei von politischen und wirtschaftlichen Interessen fungierende staatliche Kulturförderung.

Da keine einseitige Ursache-Wirkung-Funktion besteht, sondern mehrere Aspekte in wechselseitigen Verhältnissen zu den zu thematisierenden kulturpolitischen

4 Vgl. <http://www.sammlung-falckenberg.de//articles/27.html> (21.05.2015)

5 Vgl. Falk, Sabine: Hamburgs Kulturpolitik von Berlin aus gesehen. Interview von Jole Wilke. In: Wir sind woanders #2, Reader. Angelowska, A./ Chevalier, M.(Hrsg.). Hamburg: Textem Verlag, 2010, S. 179–191. Hier: S. 182.

Prozessen geführt haben, ist es notwendig, umfangreich in den Themenkomplex einzuführen.

Beginnen werde ich damit, die Entstehung und Entwicklung der Sammlung Falckenberg, auch in Bezug auf die Sammlerrolle und -position Falckenbergs, zu skizzieren. Anschließend werde ich diese Bestandsaufnahme in sowohl auf nationaler, als auch internationaler Ebene beobachteten Veränderungen im Verhalten von KunstsammlerInnen einbetten. In Kapitel 4, zu Beginn des Hauptteils der vorliegenden Arbeit, werde ich die Sammlungsangliederung aus soziologischer und kulturpolitischer Perspektive beleuchten und aufzeigen, welche Faktoren die Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Hamburg GmbH befördert haben. Folgend werde ich diskutieren, inwiefern die Prinzipien staatlicher Kunstförderung im Falle der Angliederung eingehalten wurden. Aus dieser Betrachtung heraus ergibt sich eine Beurteilung der Wirkungen der Sammlungsangliederung auf nicht-kommerzielle Kunsträume der freien Szene Hamburgs. Diesbezüglich habe ich außerdem ein qualitatives Interview mit dem Künstler Michel Chevalier geführt. Die daraus gewonnenen zentralen Aspekte und weitere Stellungnahmen von Kulturschaffenden werde ich in Kapitel 5 aufführen und erörtern. Im Fazit werde ich die gewonnen Ergebnisse zusammentragen und Handlungsalternativen zur Verbesserung der kulturpolitischen Bedingungen für Kulturschaffende unterschiedlichster Gesamt-Kapitalvolumen anbringen.

In Bezug auf die Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Hamburg GmbH besteht keine wissenschaftliche Literatur und auch Wirkungen auf die freie Kunstszene Hamburgs sind nicht erfasst. Ich würde dies damit begründen, dass es ein sehr spezifisches Feld ist, dass in erster Linie von regionaler Bedeutung ist. Die Angliederung wurde insbesondere in der regionalen Presse, aber auch in Kunst- und

Kunstmarkt-Fachzeitschriften aufgegriffen. Auch die gegenwärtigen Entwicklungen, die sich in Bezug auf das Verhalten von KunstsammlerInnen beobachten lassen und erhebliche Veränderungen des Kunstproduktions- und Ausstellungswesens mit sich bringen, sind bislang kaum aus kulturpolitischer Perspektive wissenschaftlich erfasst. Die Literatur, die ich in die vorliegende Arbeit eingebunden habe, ist überwiegend in Fachzeitschriften erschienen. Einschlägige, umfangreichere Publikationen liegen nicht vor. Publikationen von Pierre Bourdieu, die zwar nur einen geringen expliziten Bezug zu dem in der vorliegenden Arbeit behandelten Themenkomplex beinhalten, stellten sich als zentrale Literaturquelle heraus.

Im Vergleich zu allen anderen Politikfeldern ist, laut Fuchs (2007), der Bereich der Kulturpolitik derjenige, der am wenigsten erforscht und über die geringste politikwissenschaftliche Theoriebildung verfügt. Demnach fehle eine „identifizierbare Scientific Community mit eigenen wissenschaftlichen Publikationsorganen“⁶.

6 Fuchs, Max: Kulturpolitik. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007. S. 22.

2. Kontextualisierung des Privatsammlers Harald Falckenberg und der Sammlung Falckenberg in Deutschlands Kunst- landschaft

2.1 Die Sammlung Falckenberg: Zum Gründer, zur Entstehung und Entwicklung der Sammlung

Harald Falckenberg wurde im Jahr 1943 geboren und stammt aus einer traditionellen Handelsfamilie Hamburgs⁷. Er studierte Jura in Freiburg, Hamburg und Berlin – Im Anschluss an das Studium promovierte er und war als wissenschaftlicher Assistent an der Universität Hamburg und der Freien Universität Berlin tätig. Seine juristische Laufbahn setzte Falckenberg als Mitglied des Hamburger Verfassungsgerichts fort⁸. Im Jahr 1979 trat Harald Falckenberg in die Gummi Ehlers GmbH Hamburg, heute ELAFLEX HIBY Tanktechnik GmbH & Co. KG, ein und war dort bis zum Eintreten in den Ruhestand im Jahr 2008 Geschäftsführer der Firma der Betankungsbranche, in der Tankstellenzubehör, Zapfpistolen und Schläuche hergestellt werden⁹. Harald Falckenberg erwarb 1994, im Alter von 50 Jahren, seine ersten Kunstwerke. Hierbei habe er laut eigenen Angaben „typische Anfängerfehler“ gemacht, habe er doch mittelmäßige Arbeiten von bekannten Künstlern

7 Vgl. Van Hagen/ Gludowacz: *Chercheurs d'art. 22 collectionneurs au service de l'art*. Paris: Somody editions d'art, 2005. Hier: S. 43.

8 Vgl. http://www.hfbk-hamburg.de/de/hochschule/namenregister/?tx_member_pi1%5Bview%5D=single&tx_member_pi1%5Buid%5D=137&cHash=031d0b6ed7517a3067da7056515fecb7 (24.09.2015).

9 Vgl. Gross, Ulrike: *Art-Cologne-Preis an Prof. Dr. Harald Falckenberg*, 2009. In: http://www.bvdg.de/sites/default/files/AC_PREIS_LAUDATIO_GROOS_AUF_FALCKENBERG_23APR_2009.PDF (16.06.2015).

wie Warhol, Wesselmann und Richter erworben. Durch den Austausch mit seinem Freund und Künstler Werner Büttner habe er begonnen, sich für Gegenwartskunst zu öffnen: „Sechs Jahre später wagte ich es, mir die Kunst einer jüngeren Generation vorzunehmen. Unbequeme, radikale Kunst“¹⁰. Nach Jahren des Sammlungsaufbaus und der -erweiterung wolle sich Harald Falckenberg seit seines Ruhestands auf die Vertiefung der Sammlung konzentrieren. Bereits ein Jahr nach dem der Unternehmer seine ersten Werke gekauft hatte, standen ihm mit dem alten Fachwerkgebäude „Pump Haus“ am Flughafen Hamburg größere Ausstellungsräume zur Verfügung, in denen regelmäßig öffentliche Veranstaltungen stattfanden¹¹.

Nachdem die „Kulturstiftung Phoenix Art“ von Unternehmer Harald Falckenberg und der Phoenix-AG gegründet wurde, zog die Sammlung 2001 in die Phönix-Hallen in Hamburg-Harburg. 2007 erwarb Harald Falckenberg einen Teil des Gebäudekomplexes und ließ es zu einem Ausstellungshaus umbauen. Seit der Eröffnung im Mai 2008 werden die Phönix-Hallen für Einzelausstellungen sowie Themenausstellungen und Sammlungspräsentationen, aber auch als Depot für Exponate der Sammlung genutzt¹². Mit insgesamt 6200qm Ausstellungsfläche war er Besitzer des größten Privatmuseums in Deutschland, bis die Sammlung

10 Falckenberg, Harald: „Die Wurzeln des Neuen erkennen“. Interview von Holger Liebs, 17.05.2008. In: <http://www.sueddeutsche.de/geld/interview-mit-harald-falckenberg-die-wurzeln-des-neuen-kennen-1.236278> (16.06.2015).

11 Vgl. Luckow, Dirk (Hrsg.): Zwei Sammler. Thomas Olbricht und Harald Falckenberg. Köln: Deichtorhallen Hamburg und Snoeck Verlagsgesellschaft, 2011. Hier: S. 5.

12 Vgl. <http://www.sammlung-falckenberg.de/articles/27.html> (21.05.2015).

Falckenberg im Jahr 2011 an die Deichtorhallen Hamburg GmbH angegliedert wurde.

Im August 2010 wurde zwischen Harald Falckenberg, der Deichtorhallen Hamburg GmbH und der Behörde für Kultur und Medien (heute Kultur, Medien und Sport) ein Kooperationsvertrag geschlossen, der die Sammlung von Harald Falckenberg als Dauerleihgabe an die Deichtorhallen Hamburg angliedert. Organisatorisch wird die Sammlung in den Phoenix-Hallen in Hamburg-Harburg laut Vertrag bis mindestens 2023 unter dem Namen **Deichtorhallen Hamburg – Sammlung Falckenberg** geführt. Unter der Leitung des Intendanten Dr. Dirk Luckow soll das Ausstellungskonzept rund um die Sammlung Falckenberg fortgesetzt und um neue Aspekte ergänzt werden, sowie Einzel- und Sammlungsausstellungen durchgeführt werden. Die erste Ausstellung unter der neuen Leitung wurde im Februar 2011 eröffnet¹³.

Für die Bespielung der Sammlung Falckenberg werden von der Stadt jährlich 500.000 € für die laufenden Betriebs- und Ausstellungskosten und zusätzlich 70.000 € für eine Kuratorenstelle und ein Volontariat bereitgestellt. Die Förderung der Sammlung ist vertraglich bis 2023 zugesichert. Da es sich um eine Förderung einer städtischen Gesellschaft im Non-Profit Bereich handle, sei nicht von Subventionierung zu sprechen¹⁴.

Harald Falckenberg ist neben den Tätigkeiten, die in direktem Zusammenhang zu seiner Sammlung stehen, öffentlichkeitswirksam durch die Annahme verschie-

13 Vgl. Sammlung Falckenberg jetzt Teil der Deichtorhallen (18.02.2011).

14 hierbei berufe ich mich auf eine persönliche Korrespondenz zwischen mir und Frau Iris von Barga, Zuständige der Kulturbehörde für die Deichtorhallen Hamburg GmbH und die Sammlung Falckenberg.

dener Ämter im kulturellen Raum sichtbar. Er ist Mitgründer und im Vorstand der *Kulturstiftung Phoenix art*, die aber nach meinen Recherchen außerhalb der Unterhaltung der Sammlung Falckenberg keine weiteren Stiftungsziele verfolgt. Harald Falckenberg ist zudem noch Mitbegründer der W&F-Stiftung, die er gemeinsam mit Hans Jochen Waitz gegründet hat und führt. Die Stiftung ist zur Förderung zeitgenössischer Kunst in der Hamburger Kunsthalle eingerichtet worden¹⁵. Außerdem ist Harald Falckenberg im Aufsichtsrat der Hamburger Kunsthalle, Vorsitzender des Hamburger Kunstvereins und Mitglied im Freundeskreis der Hochschule für bildende Künste, an der er zudem seit 2008 eine Ehrenprofessur im Studienschwerpunkt „Theorie und Geschichte“¹⁶ innehat. Mittlerweile hat er einen Sitz im Aufsichtsrat der Deichtorhallen Hamburg GmbH, deren Vorsitzende die Kultursenatorin Frau Prof. Barbara Kisseler ist. Erst kürzlich kaufte er die „Fundus“-Reihe der Europäischen Verlagsanstalt, ein auf Kunsttheorie spezialisierter Verlag. Des Weiteren hat der Gründer des Merve Verlags seine Anteile an Harald Falckenberg übertragen¹⁷.

Mit der Gründung eines Privatmuseums im Jahr 2008 folgt Harald Falckenberg einer Entwicklung in der Museums- und Ausstellungslandschaft im Kunstsystem, die sowohl in Deutschland als auch auf internationaler Ebene zu spüren ist. Diese Entwicklung werde ich im Folgenden skizzieren.

15 Zillig, Steffen: Das Bild des Sammlers – vom Citoyen zur Celebrity. In: Texte zur Kunst. Heft 83, 2011, S. 95–113. Hier: S. 107.

16 Im Namenregister der HfbK Hamburg als „Professor für Kunsttheorie“ geführt (vgl. wie Anm. 5).

17 Vgl. Groos 2009.

2.2 „Neue Sichtbarkeit“¹⁸ von Sammlern im öffentlichen Kunstraum

Aktuelle Entwicklungstendenzen im künstlerischen und musealen Feld stehen in engem Zusammenhang mit der Beobachtung, dass die Zahl und Kapital der ökonomischen Eliten im weltweiten Maßstab seit Mitte der 1990er Jahre stark steigen. Zugleich sei ein „partieller Wandel ihres Verhaltens im Bereich des kulturellen Konsums zu beobachten“¹⁹. Demnach gewann Kunst zunehmend einen größeren Stellenwert in der Präferenzkultur von ökonomisch Privilegierten, die Kunstwerke verstärkt als Wertanlage nutzten und ihre Sammlungen im öffentlichen Raum durch die Gründung öffentlicher Museen präsentieren. Auch in Deutschland lassen sich exemplarisch einige Beispiele diesbezüglich anführen: Die Sammlung Boros ist seit 2003 im gleichnamigen Museum in einem ehemaligen Bunker im Zentrum Berlins ausgestellt. Ein Jahr später wurde das Museum Frieder Burda in Baden-Baden gegründet, sowie die Julia Stoschek collection im Jahr 2007 in Düsseldorf, im gleichen Jahr die Kunsthalle Weishaupt in Ulm; der „Me collectors room“ von Thomas Olbricht²⁰ wurde 2010 in Berlin eröffnet²¹.

18 Hier berufe ich mich auf: Maak, Niklas: Zwischen Pinault und Pinchuk. Netzwerk und Rituale eines neuen transnationalen Sammlersystems. In: Texte zur Kunst. Heft 83, 2011, S. 39–55. Hier: S. 39.

19 Wuggenig, Ulf: An der goldenen Nabelschnur. In: Texte zur Kunst. Heft 83, 2011, S. 57–75. Hier: S.71.

20 Thomas Olbricht hat außerdem einen Teil seiner Sammlung an die Deichtorhallen Hamburg GmbH angegliedert und steht damit, wie Harald Falckenberg, in Kooperation mit einer öffentlichen Institution.

21 Eine Auflistung öffentlich zugänglicher Sammlermuseen in Deutschland vgl. Heckmüller, Skadi: Privatzugang: Private Kunstsammlungen in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Berlin: Distanz-Verlag, 2011.

Die Neugründung von Sammlermuseen geht mit der Beobachtung einher, dass Kunstwerke verstärkt aus öffentlichen Museen zurückgezogen und in jenen neu aufgebauten Ausstellungshäusern platziert werden. So wird beschrieben, „dass PrivatsammlerInnen weniger als früher in die öffentlichen Häuser geben, sondern sich stattdessen Privatmuseen bauen, die die staatlichen Institutionen an Größe und finanzieller Ausstattung weit in den Schatten stellen“²². Dies führe dazu, dass eine neue Generation von KunstsammlerInnen mit einer großen Sichtbarkeit im öffentlichen Raum agiere, gar von einer „neue(n) Qualität im Prozess der sichtbaren Usurpation des öffentlichen Raums durch solvente PrivatsammlerInnen“²³ die Rede sei. Zu der erhöhten Sichtbarkeit von Sammlertätigkeiten erhebe die gegenwärtig agierende Generation von KunstsammlerInnen durch den Aufbau von eigenen Ausstellungshäusern den Anspruch auf bleibende Bedeutung²⁴. Dies stelle eine Personifizierung von Sammlern dar: Überließe man bislang Biografismus und Personenkult als Konstanten populärer Kunstrezeption den UrheberInnen künstlerischer Werke, träten nun zunehmend die BesitzerInnen der Arbeiten in den Fokus der Öffentlichkeit. Steffen Zillig spricht von einer „zunehmende[n] Celebrityisierung von Kunstbesitzer/-innen“²⁵. So habe das demonstrativ öffentliche Sammeln auch für SammlerInnen, die einst Privatsphäre verlangten oder stets ihre Werke in bestehende Institutionen integrieren, augenscheinlich Konjunktur.

Im zeitgenössischen, kulturpolitischen Diskurs werden die soeben erläuterten Veränderungen in der gegenwärtigen Positionierung von KunstsammlerInnen – insbe-

22 Maak 2011 S. 39.

23 ebd.

24 Vgl. ebd. S. 95.

25 ebd. S. 102f.

sondere in Bezug auf das Verhältnis zu institutionellen Kunsteinrichtungen - stark diskutiert. Von KritikerInnen und SkeptikerInnen wird betont, dass die opulenten Privatmuseen – verbunden mit dem Abzug von Kunstwerken aus öffentlichen Ausstellungshäusern – durch exklusive Kunstereignisse den Erlebnischarakter des Kunstkonsums stärker förderten²⁶, anstatt fundierte Vermittlungs- und Bildungsarbeit zu betreiben. Damit einhergehend würde der den öffentlichen Sammlungen zugrunde liegende Ansatz eines bildungs- und kulturpolitischen Engagements an Bedeutung verlieren und das Ausstellungswesen zunehmend ökonomischen und politischen Richtlinien folgen²⁷. Auch Harald Falckenberg ginge „es nicht darum, die breite Öffentlichkeit zu erreichen. Das ist Aufgabe des Staates. Als Privatsammler kann ich Alternativen bieten. Aber einen Bildungsauftrag habe ich nicht!“²⁸.

Es ließe sich also folgendes feststellen: „Das Verhältnis zwischen privaten und öffentlichen Sammlungen ist mehr und mehr von ungleichen Ausgangssituationen und Perspektiven geprägt, die sich immer stärker zugunsten der privaten Sammlungen verschieben. Grund dafür sind sinkende Budgets der öffentlichen Hand auf der einen Seite und eine tendenziell steigende Finanzkraft auf privater Seite“²⁹.

Andererseits werde argumentiert, dass in Zeiten kollaborierender Kulturetats PrivatsammlerInnen die einzigen seien, die die Idee des öffentlichen Museums noch

26 Vgl. ebd. S. 99.

27 GESCHENKT! Eine Umfrage zum Verhältnis von öffentlichen Museen und privaten Sammlungen. In: Texte zur Kunst, Nr. 83, 09/2011.S 129–167. Hier: S. 139.

28 Falckenberg, Harald: „Ich liebe Außenseiter“. Interview von Allain Bieber. 02.06.2008. In: http://www.art-magazin.de/szene/6981/harald_falckenberg_hamburg (13.06.2015).

29 Vgl. GESCHENKT!: S. 139.

fortführten,³⁰ oder zu bestehenden etablierten Kunsteinrichtungen eine Erweiterung des Kunstraums vollzogen. Außerdem seien SammlerInnen nicht weniger bereit, ihre Werke in öffentliche Sammlungen zu geben, sondern eine Kooperation zwischen öffentlichen Ausstellungshäusern und Privatpersonen gestalte sich zunehmend schwieriger: „Die Bereitschaft der Museen [sei] gesunken, Kunstwerke in Dauerleihgabe zu nehmen“³¹. Dieser Beobachtung schloss sich auch Harald Falckenberg im Jahr 2002 an: „Bei nüchterner Betrachtung ist für Privatsammler festzustellen: Die Museen sind nur noch bedingt aufnahmebereit“³².

Harald Falckenberg hat jedoch im Jahr 2011 einen Kooperationsvertrag mit den Deichtorhallen Hamburg und der Stadt abschließen können und mit den Deichtorhallen ein renommiertes Ausstellungshaus zeitgenössischer Kunst und gleichzeitig eine städtische Institution gefunden, die bereit war, seine Sammlung aufzunehmen. Im Vergleich zu anderen in der Öffentlichkeit stehenden PrivatsammlerInnen nimmt Harald Falckenberg durch die Angliederung seiner Privatsammlung an die Deichtorhallen Hamburg in der Sammlerlandschaft Deutschlands eine scheinbar gemäßigte Position zwischen dem im Hintergrund agierenden Sammler und dem Unterhalter eines Privatmuseums ein. Seit 2011 hat er durch die Angliederung seiner Sammlung an die Deichtorhallen Hamburg einen Weg gefunden, seine Werke einer öffentlichen Institution zur Verfügung zu stellen und trotzdem als Sammler im öffentlichen Raum sichtbar zu bleiben.

30 Vgl. Maak, 2011: S. 51.

31 Vgl. GESCHENKT!: S. 143.

32 Falckenberg, Harald: Ziviler Ungehorsam. Kunst im Klartext. Regensburg: Lindinger + Schmid Verlag, 2002. Hier: S. 21.

Harald Falckenberg äußerte sich ein Jahr, nachdem er die *Sammlung Falckenberg* in den Phoenixhallen einrichtete (in 2001), bezüglich der Neugründung von Sammlermuseen wie folgt: „Die Ausnutzung von Gemeinden bis hin zum Neubau von Ausstellungshäusern ist nicht illegal, aber egoistisch [...]. In der Aufwendung öffentlicher Mittel für Privatzwecke liegt der eigentliche Skandal“³³. Dieser Satz bedarf einer genaueren Betrachtung, denn von Harald Falckenberg ist nicht thematisiert, welche Art von „Privatzwecken“ er meint. Das öffentliche Kunstsammeln ist seit jeher mit einer Bereicherung unterschiedlichster Ausführungen verbunden, die sich auch nicht damit auflöst, dass der Sammlungsbestand einer öffentlichen Einrichtung durch eine Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt wird. Schien das Bürgertum zwar den adeligen Besitzkult und die damit einhergehende soziale Isolation von Kunstwerken im Zuge seiner Emanzipierung überwunden zu haben, werde das Kunstsammeln stets als kulturpolitische Strategie eingesetzt³⁴. Ein Blick in die Historie zeige, dass Kunstsammlungen sowohl Adel und Klerus, als auch dem herrschendem Bürgertum als „kompakteste Darstellungsform von Reichtum“ dienten, und daher „auch zunehmend das Selbstdarstellungsgebiet für den reichen Privatsammler wurde[n]“³⁵. Wie Bourdieu in seinen auf den sozialen Raum bezogenen Analysen belegte, sei die materielle Aneignung von Kunstwerken in Form von kulturellem Kapital außerdem verknüpft mit Dinstinktions- und Legitimationsfunktionen der bürgerlichen Klassenfraktionen³⁶. Nach Grasskamp

33 Vgl. Falckenberg, 2002: S. 23.

34 Vgl. Grasskamp, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums. München: C.H. Beck, 1981. Hier: S. 75.

35 ebd. S. 77.

36 Vgl. Wuggenig, 2011: S. 61.

(1981) seien jene feudalen Strategien nicht abgelegt und mittlerweile kulturpolitische Folgen deutlich ersichtlich³⁷.

Ob man auch im Falle der Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Hamburg GmbH von einem Beispiel für die Auswirkungen feudaler Strategien auf kulturpolitische Prozesse sprechen kann, lässt sich überprüfen, indem nachvollzogen wird, welche Faktoren zur Angliederung geführt haben.

37 Vgl. Grasskamp, 1981: S. 82.

3. Faktoren für eine erfolgreiche Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Hamburg GmbH

Um zu erläutern, welche Faktoren zur Angliederung der Sammlung an die Deichtorhallen Hamburg geführt haben, wird im Folgenden zum Einen Harald Falkenbergs gesellschaftliche Position anhand Bourdieus Kapitaltheorie beleuchtet. Zum Anderen wird aufgezeigt, inwiefern sich die Angliederung der Sammlung in die marketingstrategischen Pläne der Stadt Hamburg und kulturpolitische Maßnahmen der Kulturbehörde einbetten lässt.

3.1 Faktor 1: Die Position Falckenbergs im sozialen Raum Hamburgs

Pierre Bourdieu gilt mit seiner Publikation „Die feinen Unterschiede“ von 1987 als einer der bedeutendsten Kunstsoziologen. Durch eine empirische Studie belegt er, dass kulturelle Praxen und Ausdrucksformen unterschiedliche Positionen im Sozial- und Machtgefüge der Gesellschaft markieren und verstärken³⁸. Warum Individuen InhaberInnen bestimmter gesellschaftlicher Positionen sind und warum sich jene Positionsgefüge stetig reproduzieren, lässt sich mit der von Bourdieu in 1983 aufgestellten Kapitaltheorie nachvollziehen. Da sich anhand jener Theorie auch aufzeigen lässt, welche gesellschaftliche Position Harald Falckenberg im sozialen Raum Hamburgs einnimmt und diese einen Faktor für die Angliederung der Sammlung an die Deichtorhallen darstellt, werde ich die Kapitaltheorie Bourdieus im Folgenden eingehender beschreiben.

38 Vgl. Fuchs, 2007: S. 17.

3.1.1 Einführung in Kapitaltheorie Bourdieus

Um die Reduktion des Menschen auf einen austauschbaren Akteur in einer gesellschaftlichen Welt, die von kurzlebigen, mechanischen Gleichgewichtszuständen geprägt wird, zu umgehen, führt Pierre Bourdieu den Kapitalbegriff und das Konzept der Kapitalakkumulation ein. Dazu beschreibt er die drei Kapitalformen, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen, wie sie ineinander konvertierbar sind und welche Rolle das Kapital und seine Formen in der Gesellschaft spielt. Pierre Bourdieu versteht das Kapital nicht nur als wirtschaftswissenschaftlichen Begriff, sondern auch als akkumulierte Arbeit in inkorporierter Form als Teil des Habitus eines Menschen und präsentiert das Kapital dadurch in all seinen Erscheinungsformen³⁹. Zum ökonomischen kommt das kulturelle und soziale Kapital. Kapital bilde das grundlegende Prinzip der inneren Regelmäßigkeiten der sozialen Welt, das ebenso Profite produzieren wie sich selbst reproduzieren könne. Die Verteilung von Kapital entscheide laut Bourdieu über die Erfolgchancen eines Individuums in der Praxis. Alle Kapitalformen ließen sich auf verschiedene Weise institutionalisieren und ineinander konvertieren. Welche Form das Kapital einnimmt, hänge davon ab, wie hoch die Transformationskosten sind und in welchem Bereich in welcher Situation es angewendet werde⁴⁰. Im folgenden Abschnitt werde ich die drei Kapitalformen beschreiben.

In den Publikationen Pierre Bourdieus kommt dem ökonomischen Kapital in seiner „Urform“ am wenigsten

39 Vgl. Bourdieu, Pierre: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Soziale Ungleichheiten. Kreckel, Reinhard (Hrsg.) Göttingen: Verlag Otto Schwartz & Co., 1983, S. 183–198. Hier: S. 184 f.

40 Vgl. ebd. S. 185.

Aufmerksamkeit zu. Das ökonomische Kapital entspreche Geld- und Wertanlagen und ließe sich in Form des Eigentumsrechts institutionalisieren.

Das kulturelle Kapital könne drei unterschiedliche Zustandsformen einnehmen: Das inkorporierte, das objektivierte und das institutionalisierte Kulturkapital. Das *inkorporierte Kulturkapital* sei grundsätzlich körpergebunden und könne durch einen großen Zeitaufwand, den ein Individuum persönlich aufwenden müsse, angeeignet werden. Es beschreibt in erster Linie die Bildung, die über die soziale Überlieferung in der Familie weitergegeben und immer im Verborgenen vollzogen werde⁴¹. Außerdem werde es meist nicht als Kapital, sondern als Fähigkeit einer Person angesehen, wodurch sie durch die Inkorporierung eines hohen Kulturkapitals „Seltenheitswert“ als zugewiesene Charaktereigenschaft erlangt. Dadurch folge das inkorporierte Kulturkapital laut Bourdieu einer symbolischen Logik. Je höher das kulturelle Kapital in einer Familie ist, umso mehr Kapital wird auch innerhalb derer weitergegeben und die Weitergabe könne die gesamte Zeit der Sozialisation andauern. Das Bindeglied zwischen ökonomischem und kulturellem Kapital bildet die Zeit, denn je mehr finanzielle Mittel in einer Familie vorhanden sind, desto intensiver können sich Familienmitglieder mit der Vererbung von Kulturkapital befassen und desto weniger ökonomischen Leistungsdruck empfinden die Kinder bei der Aneignung von Kulturkapital, da sie aufgrund des Geldvermögens der Familie finanziell abgesichert sind und so ausreichend Zeit in ihre Bildung investieren können.

Das objektivierte Kulturkapital bilden materielle Träger von Kultur, wie Schriften Gemälde, Denkmäler o.ä., die sich jedoch nur mit inkorporiertem Kulturkapital nutzen

41 Vgl. ebd. S. 187.

ließen, da das Nutzen jener Träger das Wissen über sie voraussetzt. Das objektivierte Kulturkapital ließe sich zwar mit ökonomischem Kapital aneignen, man brauche jedoch inkorporiertes Kulturkapital, um es auch einsetzen zu können, es sei nach Pierre Bourdieu aber nicht körpergebunden⁴².

Anerkanntes, *institutionalisiertes Kulturkapital* mache TrägerInnen von kulturellem Kapital miteinander vergleichbar und austauschbar und garantiere die Konvertibilität zwischen kulturellem und ökonomischem Kapital. Als institutionalisiertes Kulturkapital beschreibt Bourdieu das Tragen von Titeln, beispielsweise eines Studienabschlusses. Durch die Institutionalisierung würden die kulturellen Kompetenzen eines Individuums anerkannt, was nicht bedeute, dass Personen ohne anerkannten Titel kein hohes Kulturkapital besitzen können. Institutionelles Kulturkapital verleihe den Trägern eine große Macht, da es auf dem Arbeitsmarkt direkt in ökonomisches Kapital konvertiert werden könne. Außerdem sei mit dem institutionalisierten Kulturkapital eine Kompetenzzuschreibung verbunden. In diesem Falle sehe „man deutlich, welche schöpferische Magie sich mit dieser institutionalisierten Macht verbindet, der Macht, Menschen zu veranlassen (...) etwas anzuerkennen“⁴³. Das kulturelle Kapital liege dennoch dem ökonomischen Kapital zugrunde, denn je mehr ökonomisches Kapital eine Familie besitzt, desto mehr Kulturkapital kann weitergegeben, vermehrt und wiederum in ökonomisches Kapital akkumuliert werden.

Als *soziales Kapital* beschreibt Bourdieu die Ressourcen, die durch die Zugehörigkeit zu einer Gruppe und die Beziehungen innerhalb dieser mobilisiert sind. Das

42 Vgl. ebd. S. 188 f.

43 ebd. S. 190.

Sozialkapital eines Individuums hänge sowohl von der Größe seines Beziehungsnetzwerkes, als auch von dem Umfang des Kapitals ab, das seine Kontakte besitzen. Diese Ressourcen ließen sich nur nutzen, wenn die Beziehungen zu Kapitalvermögenden dauerhaft gepflegt und sowohl materielle, als auch symbolische Werte ausgetauscht werden, also Zeit in die Beziehungsarbeit investiert wird. Fügen sich Individuen zu Gruppen zusammen, entstehe eine große Häufung von Sozialkapital, woraus jeder Einzelne schöpft und sein eigenes Kapital dadurch multipliziere; also durch die Kontakte profitiert. Je größer das ökonomische Kapital einer Person ist, umso angesehenere ist diese auch in einer gesellschaftlichen Gruppierung, wodurch auch sein Sozialkapital steigt und sich dadurch wiederum unmittelbare Chancen der Maximierung des ökonomischen Kapitals ergeben. Das soziale Kapital liege also auch dem ökonomischen Kapital zugrunde und wird wiederum von kulturellem und sozialem Kapital produziert.

Wesentlicher Transformator der Kapitalformen sei die Zeit. Bei der Transformation von kulturellem und sozialem in ökonomisches Kapital und andersrum gehe laut Bourdieu stets Kapital verloren, da Kosten notwendig seien, um in dem jeweiligen Bereich wirksame Macht zu produzieren. So werde versucht, die Kapitalumwandlungskosten so niedrig wie möglich zu halten. Außerdem sei bei der Kapitalumwandlung entscheidend, dass ein hoher Aufwand betrieben werde, um durch Verschleierungsarbeit zu verheimlichen, dass das soziale und kulturelle Kapital stets auf den eigenen ökonomischen Ressourcen basiere. Das kulturelle und soziale Kapital seien aber nie in ihren Erscheinungsformen vollständig auf das ökonomische zurückzuführen, da für die Umwandlung zusätzlich eine scheinbar kostenlose Verausgabung von persönlichem Aufwand wie

Aufmerksamkeit und Fürsorge eingesetzt werden müsse⁴⁴.

3.1.2 Erläuterung Falckenbergs Position im sozialen Raum anhand der Kapitaltheorie Bourdieus

Wie bereits erwähnt, stammt Harald Falckenberg aus einer traditionellen Hamburger Handelsfamilie⁴⁵. Durch die Zugehörigkeit zu einer bereits in der sozialen Oberschicht angesiedelten Familie trägt Falckenberg schon ein hohes Kapitalvolumen, zum einen in ökonomischer und kultureller, aber auch in sozialer Form durch ein generationsübergreifend bestehendes Netzwerk. Durch jenes Kapitalvolumen war es ihm möglich, sein kulturelles Kapital durch einen Studienabschluss und folgender Promotion zu institutionalisieren und anschließend durch seine beruflichen Tätigkeiten im industriellen Sektor in der Betankungsbranche sein ökonomisches, aber vermutlich auch sein soziales Kapital auszubauen.

Wie in Kapitel 3.2 bereits dargestellt, setzen stetig mehr wohlhabende Individuen ihr ökonomisches Kapital auf dem Kunstmarkt ein. Dies liege daran, dass „der Konjunktur von öffentlichem Sammeln (...) eine imposante Verschiebung im Wechselkurs zwischen kulturellem und ökonomischem Kapital voraus[geht]“⁴⁶. So ließen sich laut Zillig ökonomisches Kapital durch geringen Einsatz relativ reibungslos in üppige Summen symbolischen und kulturellen Kapitals konvertieren. Im Vergleich dazu sei inkorporiertes und institutionalisiertes Kulturkapital stets der Trägheit klassischer Arbeitsökonomie verhaftet, insofern sie hohe Transformationskosten (Zeit) einforderten. Pierre Bourdieu beschreibt in seiner Kapitaltheorie im Jahr 1983, dass für eine Aneig-

44 Vgl. ebd. S. 194–197.

45 Vgl. Van Hagen/Gludowacz, 2005: S. 43.

46 Zillig, 2011: S. 95.

nung von objektiviertem Kulturkapital inkorporiertes Kulturkapital notwendig sei, um den Genuss eines Gemäldes erst ermöglicht zu bekommen⁴⁷. Bei der genaueren Betrachtung aktueller Entwicklungen auf dem Kunstmarkt wird deutlich, dass inkorporiertes Kulturkapital nicht mehr notwendig ist, um sich objektiviertes Kulturkapital anzueignen. Dies hat zwei Gründe: Zum einen investieren zahlreiche SammlerInnen, wie auch Harald Falckenberg, in zeitgenössische Kunst, wofür nicht notwendigerweise tiefgreifendes, fachspezifisches Wissen, also ein hohes inkorporiertes Kulturkapital, notwendig sei - „der Besitz allein [macht] sie zum Experten“⁴⁸. Und zum Anderen handelt es sich beim Kunstkauf nicht zwangsläufig um den Genuss, sondern um eine Wertanlage: Mindestens 40% der Kunstsammler kaufen heutzutage nach Einschätzung ihrer BeraterInnen unter Investitionsgesichtspunkten⁴⁹, was bedeutet, dass auf das inkorporiertes Kulturkapital von anderen Individuen zurückgegriffen wird⁵⁰. Die Transformation von ökonomischem in kulturelles Kapital verläuft also schneller, wovon auch Harald Falckenberg profitiert, der sich über wenige Jahre eine Sammlung zusammengekauft hat und sich dadurch eine enorme Ausweitung seines Kapitalvolumens verschaffte - objektiviertes Kulturkapital und soziales Kapital. Denn zusätzlich zur Anhäufung von objektiviertem Kulturkapital durch Investitionen in Kunstwerke habe er an der Seite seines Freiburger Studienkollegen Hans-Jochen Waitz

47 Vgl. Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1987: S. 188.

48 Zillig, 2011: S. 101.

49 Vgl. Wuggenig, 2011: S. 71.

50 Vgl. ebd. S. 65.

„vor allem in Hamburg ein beachtliches Netzwerk gegründet und über Jahre sukzessive ausgebaut. Waitz und Falckenberg sitzen im Vorstand des Hamburger Kunstvereins (dessen Vorsitzender Falckenberg ist), im Freundeskreis der Hochschule für bildende Künste (an der Falckenberg eine Honorarprofessur innehat), sie führen eine nach ihnen benannte Stiftung zur Förderung zeitgenössischer Kunst in der Hamburger Kunsthalle (F. u. W. Stiftung) und sitzen mittlerweile beide im Aufsichtsrat der Deichtorhallen GmbH⁵¹.

Diese von Zillig beschriebene Vernetzung von Waitz und Falckenberg zu unterschiedlichen kulturellen Institutionen und den AkteurInnen, die den Institutionen zugehörige Positionen besetzen, führt neben der weiteren Ausdehnung des sozialen Kapitals zusätzlich zur Institutionalisierung eben dessen. Waitz und Falckenberg bekleiden also selbst wichtige Ämter, die zu einer Bereicherung führten: „Diese Institutionalisierungsarbeit ist notwendig für die Produktion und Reproduktion der dauerhaften und nützlichen Verbindungen, die Zugang zu materiellen und symbolischen Profiten verschaffen⁵². Jene materiellen und symbolischen Profite, die sich Falckenberg über Jahre aneignete, führten letztendlich zur Angliederung seiner Sammlung an die Deichtorhallen Hamburg, denn

„Waitz war ebendort (also im Aufsichtsrat der Deichtorhallen GmbH, NL) bereits Mitglied, als man 2009 die Ernennung von Dirk Luckow zum Intendanten erwirkte, der sich alsdann dafür starkmachte, dass die Sammlung Falckenberg als Dauerleihgabe in den Betrieb der Deichtorhallen integriert würde⁵³.

51 Zillig, 2011: S. 107.

52 Bourdieu, 1983: S. 192.

53 Zillig, 2011: S. 107.

Deutlich zeichnen sich die Vorgänge der Kapitalumwandlung in den beschriebenen Prozessen ab.

Nun ließe sich behaupten, dass Harald Falckenberg durch die Angliederung seiner Sammlung an die Deichtorhallen Hamburg einen Teil seines gesellschaftlichen Ansehens verliere, weil er als Sammler seinen Privatbesitz der Öffentlichkeit zur Verfügung stellt und gleichzeitig nicht mehr auf das ökonomische Kapital, das in Form seiner Sammlung als objektiviertes Kulturkapital an die Deichtorhallen gebunden ist, zurückgreifen kann. Diesbezüglich verweise ich zum Einen auf die bereits angesprochene „Verschleierungsarbeit“, die laut Bourdieu geleistet werden müsse, um zu verbergen, dass das soziale und kulturelle Kapital doch auf den eigenen ökonomischen Ressourcen basiere. Und zum Anderen verbergen sich auch in diesem Entwicklungsschritt erhebliche macht- und kulturpolitische Strategien:

„Der Nutzen [von] Sammlungen und Stiftungen für die kapitalkräftigen Industriellen ist nicht ökonomischer, sonder politischer Art. Wie die deutschen Fürsten ihre Kunstsammlungen öffneten und Museen bauten, um der Legitimationsnot zu begegnen (...), so stellen die Kunstsammlungen und Stiftungen der Kapitaleigner (...) den Versuch dar, die Genese und Vergrößerung ihres Kapitals zum Kavaliersdelikt herabzuspielen. Das Muster ist in beiden Fällen das gleiche: die Wahrnehmung kultureller Verantwortung tritt demonstrativ an die Stelle einer Legitimation der gleichwohl beibehaltenen ökonomischen Machtbasis, die sich vor den betroffenen gesellschaftlichen Gruppen nicht rechtfertigen lässt“⁵⁴.

54 Grasskamp, 1981: S. 96.

Harald Falckenberg legitimiert seine Kapitalanhäufung also mit der Wahrnehmung kultureller Verantwortung und ermöglicht zusätzlich auch noch der interessierten Öffentlichkeit den Zugang zu seiner Sammlung. Die Legitimation wird noch einmal dadurch gesteigert, dass er – im Vergleich zu BesitzerInnen eines Privatmuseums – seine Sammlung selbstlos einem großen Ausstellungshaus zur Verfügung stellt. Als Sammler tritt er jedoch nicht in den Hintergrund, sondern ist als Unterstützer und Förderer (Angefangen bei dem Namen der Sammlung, bei Ausstellungseröffnungen, durch das lokale Presseaufkommen, bei Entscheidungsfindungen et cetera) deutlich in der Öffentlichkeit präsent. Durch die Bereitstellung seiner Sammlung und die öffentliche Präsentation seiner „eigenen distinguierten Kultiviertheit und der beneidenswerten Unabhängigkeit von finanziellen Zwängen“⁵⁵ konnte Harald Falckenberg sein soziales Ansehen umso mehr steigern.

Die Logik des Kunstsammelns folgt laut Wuggenig/Holder stets einer langen Tradition des Besitzindividualismuses. Mit der Zurschaustellung des kulturellen Eigentums dehne sich der Herrschaftsbe- reich von Individuen aus⁵⁶.

Falckenberg erweist sich einer Studie⁵⁷ zufolge als Sammler, dessen Strategien sich in Einklang mit den Vorstellungen des Kunstfeldes befinden. GaleristInnen, KünstlerInnen, KuratorInnen, andere private SammlerInnen und Institutionelle schätzen Falckenbergs Person und Inventionen im Kunstsektor überwiegend als positiv ein.

55 Holder/Wuggenig: Die Liebe zur Kunst. Zur Sozio-Logik des Sammelns. In: Interarchive. Bismarck, B./Feldmann, H-P. (Hrsg.). Köln: König, 2002, S. 205–223. Hier: S. 208.

56 Vgl. ebd.

57 Vgl. Wuggenig, 2011: S. 67.

Diese Ausführungen zeigen, dass sich Harald Falckenberg durch unterschiedliche Faktoren ein enormes Kapitalvolumen aufgebaut hat, wodurch er diverse Ämter in der Hamburgs Kunstlandschaft besetzen und einen großes machtpolitisches Einflussgebiet aufbauen konnte, das sich nicht nur auf das wirtschaftlich-industrielle Subsystem beschränkt, sondern ins kulturelle Subsystem übergegriffen hat. Durch die Betrachtung Harald Falckenbergs Position im sozialen und kulturellen Raum Hamburgs ist nachzuvollziehen, dass eben jene ein treibender Faktor für die Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Hamburg GmbH und die damit verbundene Förderung aus öffentlicher Hand war. Im Vergleich zu freien Kunsteinrichtungen, in denen Akteure nicht über ein derart hohes Kapitalvolumen verfügen, genießt Harald Falckenberg einen privilegierten Zugang zu Funktionären aus der Kulturlandschaft und letztendlich auch zur finanziellen Subventionierung seiner kulturellen Aktivitäten seitens der Stadt.

Die Angliederung wurde jedoch auch durch andere Faktoren befördert. Die städtische Behörde profitiert durch die Sammlungsangliederung, denn sie stellt ein kommunalpolitisches Instrument dar, da sie die Erreichung marketingstrategischer Ziele unterstützt.

3.2 Faktor 2: Eingliederung der Sammlung in marketingstrategische Pläne der Stadt

Als Maßnahme des Destinationsmarketings kommt der Vermarktung einer Region unter touristischen Gesichtspunkten eine erhebliche Bedeutung zu. Die Vermarktung einer Region folge einer speziellen Vermarktungsstrategie, die ein Image für die Region aufbaut, trans-

portiert und anhand derer Qualitäts- und Erlebnisorientierung realisiert werden solle⁵⁸.

Die „Marke Hamburg“ setzt sich laut einer groß angelegten Markenanalyse⁵⁹ aus dem Jahr 2009 insbesondere aus jenen Erfolgsmustern für Privatpersonen - und damit auch Touristen - zusammen:

1. Metropole am Wasser
2. Shopping-Metropole
3. Hamburger Volksfeste
4. Hochwertige kulturelle Darbietungen
5. Lebenswerte Metropole
6. Wachstum und Umwelt
7. Pulsierende Szenen
8. Vergnügungsmeile Reeperbahn

Nach der Markenanalyse verbänden die Befragten mit dem Erfolgsmuster „Hochwertige kulturelle Darbietungen“ insbesondere die Hamburger Musicals (25%) und die große Auswahl an anderweitigen Musicals (20%). Auch genannt wurden die Hamburger Staatsoper, die Theater, Ballett-Aufführungen und 7% der Befragten gaben das Interesse an der „Elbphilharmonie, also dem großen neuen Konzerthaus, dass am Hafen entsteht“⁶⁰, als Erfolgsmuster Hamburgs an. Die Hamburger Museen hätten der Umfrage zufolge mit 6% die kleinste

58 Vgl. <http://www.onpulsion.de/lexikon/destinationsmarketing/> (21.10.2015).

59 Markenanalyse 2009: Die Erfolgsmuster der Marke Hamburg. unveröffentlichte Analyse von Hamburg Marketing GmbH und Brandmeyer Markenberatung GmbH & Co. KG.; 2009. Zu beziehen über folgende Webseite: <https://marketing.hamburg.de/die-marke-hamburg.html> (17.10.2015)

60 ebd. S. 69.

Treiberwirkung auf Privatpersonen und Touristen. Mit dem 7. Punkt „Pulsierende Szenen“ seien Bars, Kneipen und Clubs der Stadt gemeint. Ebenso habe die (populäre) Musikkultur in allen privaten Teilgruppen eine zentrale Bedeutung: „Die junge Musikszene, Musikclubs und Popkonzerte gehören zu den starken Treibern dieses Bausteines“⁶¹. Im Vergleich bilden also die Hamburger Museen, von denen nur ein gewisser Anteil bildende Kunst ausstellt, eine geringe Anziehungskraft auf Privatpersonen und Touristen und sind deshalb kein entscheidender Faktor der „Marke Hamburg“. Die freie Kunstszene Hamburgs findet in der Markenumfrage und -analyse sowie im Marketingplan 2010 - 2015 keine Nennung. Barbara Kisseler betonte jedoch, dass sich die Kulturszene Hamburgs trotzdem in keiner Weise hinter anderen Städten, wie Berlin, verstecken müsse. Sie sei „allerdings manchmal von der glänzenden Oberfläche verdeckt, die nicht zuletzt aus der privat-wirtschaftlichen Stärke der Stadt“ resultiere, so die Kultursenatorin⁶².

Betrachtet man das Image der Kulturszene Hamburgs anhand der Markenanalyse eingehender, so wird deutlich, dass nicht nur die private Wirtschaft Hamburgs eine glänzende Oberfläche - um im Duktus Kisselers zu verweilen - hat, sondern neben der Musical-Landschaft insbesondere institutionelle Kultureinrichtungen, die die wirtschaftliche Stärke Hamburgs repräsentieren, mit der Stadt in Verbindung gebracht werden. So steht Hamburgs Kultur doch in erster Linie für ausnahmehafte Musical-Angebote, die Hamburger Kunstmeile mit den großen Kunstinstitutionen, das Millionenprojekt Elb-

61 ebd. S. 67.

62 Kisseler, Barbara: Brennen für die Kultur. Interview mit Norbert Sievers. In: Kulturpolitische Mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, Nr. 135, 4/2011, S. 6-7. Hier: S. 6.

philharmonie, nicht zu vergessen das Tamm-Museum. Jene Leuchttürme der kulturellen Landschaft können nämlich am ehesten die neuen Zielgruppen des Hamburger Stadtmarketings ansprechen, und zwar die „dynamischen Best Ager, anspruchsvolle(n), erlebnisorientierte(n), erlebnishungrige(n) Singles/Paare und die konventionelle(n) 40-Jährige(n) und 50-Jährige(n)“⁶³, und decken gleichzeitig die breit vertretene Vorstellung ab, Hamburg sei eine „reiche bzw. wohlhabende Stadt“⁶⁴.

Dies schlage sich merklich auf die strategische Kulturpolitik nieder: „Wenn sie können, werden Hamburgs Politiker immer den ‚Leuchtturm‘ wählen. Den Event, das Prunkstück, die berühmte Sammlung - und nicht irgendwelche ollen traditionsbehafteten Museen“⁶⁵. Lieber fördere die Politik „Großprojekte (...), die auch international etwas hermachen, und weniger das Unauffällige, Experimentelle, Lokale - den berühmten 'kulturellen Humus' eben. Der bringt ja nicht so viele Touristen“, schrieb Petra Schellen, Autorin der TAZ, und bezog sich in ihrem Artikel damit explizit auf die Angliederung der Sammlung Falckenberg und die damit einhergehende öffentliche Förderung.

Die Sammlung Falckenberg sowie der Besitzer werden national sowie international wahrgenommen, geachtet und gewürdigt: 2009 wurde Harald Falckenberg mit dem Art-Cologne-Preis für seine Arbeit als herausra-

63 Marketingplan 2010 - 2015. Hamburg Tourismus GmbH, 2010. In: http://www.hamburg-tourism.de/fileadmin/files/B2B/Ueber_uns/Das_Unternehmen/PDF/Marketingplan_2010.pdf (23.09.2015). Hier: S. 62–64.

64 ebd. S. 131.

65 Schellen, Petra: Von wegen sparen, 15.11.2010. In: <http://www.taz.de/1/berlin/tazplankultur/artikel/?ressort=ku&dig=2010/2F11/2F15/2Fa0104&cHash=3114f37d7f> (16.06.2015).

gender Sammler ausgezeichnet⁶⁶, 2011 mit dem „Montblanc de la Culture Arts Patronage Award“⁶⁷. Harald Falckenberg zählte laut artnews in den Jahren 1999 und 2001–2013 zu den 200 bedeutendsten⁶⁸ KunstsammlerInnen der Welt⁶⁹. Bei dem internationalen Wirkungsradius des Unternehmers – und laut art magazin wichtigster Privatsammler Hamburgs – und seiner Sammlung könne man ja über die Kooperation nur als einen Erfolg für die Kulturmetropole Hamburgs sprechen, so wie es ehemaliger Kultursenator Stuth nach der erfolgreichen Angliederung tat⁷⁰. Durch die Angliederung der Sammlung an die Deichtorhallen sei es gelungen, die weltweit renommierte Sammlung langfristig in Hamburg zu halten. Ein weiterer Leuchtturm wirft sein Licht aus und befördert den oberflächlichen Glanz der Stadt Hamburg.

Von der Angliederung profitiert zusätzlich auch die Deichtorhallen Hamburg GmbH, deren Ausstellungshäuser gemeinsam mit der Kunsthalle Hamburg, dem Bucerius-Kunst-Forum, dem Museum für Kunst und Gewerbe und dem Kunstverein Hamburg als „Kunstmeile Hamburg“ vermarktet werden⁷¹: Durch die

66 Karich, Swantje: Harald Falckenberg geehrt. 11.02.2009 In: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/art-cologne-preis-harald-falckenberg-geeht-11172759.html> (11.10.2015).

67 http://www.montblanc.com/de-de/discover/arts-and-culture/montblanc-de-la-culture/2011_Germany.html (11.10.2015).

68 Im Magazin artnews lassen sich keine Kriterien finden, nach denen die bedeutendsten KunstsammlerInnen ausgewählt wurden. Meiner Einschätzung zufolge handelt es sich bei dem wichtigsten Kriterium um das Finanzkapital, das im aktuellen Jahr auf dem Kunstmarkt investiert wird.

69 Vgl. <http://www.artnews.com/category/top-200-collectors> (16.06.2015).

70 Vgl. Sammlung Falckenberg jetzt Teil der Deichtorhallen, 18.02.2011.

71 Vgl. <http://www.kunstmeile-hamburg.de/> (24.09.2015).

Angliederung der Sammlung des Privatmanns gewinne Intendant Dirk Luckow nicht nur Ausstellungsfläche, sondern auch kreative Spielmöglichkeiten⁷².

Resümierend kann also festgestellt werden, dass ein Unternehmer aus dem industriellen Sektor mit einem enormen Kapitalvolumen in die Kunstlandschaft stößt, sein Kapitalvolumen durch die Erweiterung seines sozialen Netzwerks und der Aneignung von institutionellem Sozial- und Kulturkapital weiter ausbaut, und dadurch seine politische Macht um kulturellen Feld der Stadt verstärkt wird. Dass sich die Etablierung der Sammlung als fester Bestandteil Hamburgs Kulturlandschaft für marketingstrategische Vorhaben der Stadt instrumentalisieren lässt, förderte zudem die Kooperationsbereitschaft seitens der Behörde und machte es möglich, dass 570.000 € jährlich für die Unterhaltung der Sammlung investiert werden. Dazu kommt, dass ein bereits stark etabliertes Ausstellungshaus, die Deichtorhallen, zusätzliche Attraktivität erlangt.

3.3 Faktor 3: Kulturpolitische Situation Hamburgs zum Zeitpunkt der Angliederung

Anzumerken ist außerdem, dass sich Hamburgs Kulturpolitik zu Zeiten der Vertragsschließung bezüglich der Sammlungsangliederung, also im Herbst 2010, in Schieflage befand und der Frust über die kulturelle Situation an vielen Ecken zu spüren war. Reinhard Stuth, damaliger Kultursenator, beschloss erhebliche Sparmaßnahmen in Höhe von 7 Millionen Euro innerhalb von 16 Monaten. Das Schauspielhaus (1,2 Millionen Euro Etatkürzung von 2011 an), das Altonaer Museum (Schließung, die 3,5 Millionen Euro einbringen soll) und die öffentlichen Bücherhallen (Einsparungen von 1,5 Millionen Euro) sollten als erste Kultureinrichtun-

72 Vgl. Thon, 18.02.2011.

gen unter den Sparbefehlen leiden. Unter Kulturschaffenden und direkt Betroffenen war der Unmut deutlich zu spüren⁷³ und eine Studie zur Befürwortung der BürgerInnen Hamburgs von kulturpolitischen Entscheidungen zeigte, dass die Hamburger Kulturpolitik auch von BürgerInnen der Hansestadt zu diesem Zeitpunkt weitestgehend nicht akzeptiert wurde⁷⁴. Nicht zuletzt die Missfinanzierung der Elbphilharmonie sei der Umfrage zufolge für die schlechte kulturpolitische Situation verantwortlich. Das Fazit der Studie: „Die Motive für die Verteilung der Gelder bauen (...) nicht auf den Willen der Bürger/-innen auf, sondern auf eine größergreifende Umstrukturierung, die repräsentativen Zwecken dient und damit auf die Aufwertung der 'Marke Hamburg' abzielt“⁷⁵.

In der lokalen und überregionalen Presse wurde die Vertragsschließung zur Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Hamburg, wie bereits erwähnt, als sensationeller Erfolg gefeiert. So könne Kultursenator Reinhard Stuth „doch zwei Tage vor dem Ende seiner kurzen, glücklosen Amtszeit noch einen sensationellen Erfolg“ verbuchen⁷⁶. So macht es den Anschein, als sei die Sammlungsangliederung nicht nur ein marketingstrategisches Mittel zur Unterstützung der „Marke Hamburg“, also ein auf vorzugsweise externe Kommunikation ausgerichtetes Instrument, sondern zeitgleich ein Legitimationsakt kulturpolitischer Prozesse innerhalb Hamburgs. Denn dank dieses „sensationellen Erfolgs“ wird es nun Hamburger BürgerInnen ermöglicht, weiterhin die Sammlung besuchen

73 Vgl. Corsten, 13.10.2010.

74 Vgl. <http://www.systmuwi.de/Pdf/Technical%20Reports/Musiksoziologie/Kulturpolitik%20in%20Hamburg-Backhaus,%20Blecht,ert,%20etc.pdf> (29.09.2015).

75 ebd. S. 42.

76 Vgl. Thon, 18.02.2011.

zu dürfen. Grasskamp beschreibt dies als „Kuhhandel, der auf diese Weise zwischen dem Sammler und der Kulturbürokratie zustande kommt. [...] Die Rolle der Kulturbürokratie wird dabei aufgewertet, denn sie kassiert mit der Sammlung das Prestige kulturellen Engagements [...]; den Sammler wertet sie im Gegenzug auf und tauft ihn zum Mäzen“⁷⁷.

Es ist also zu beobachten, dass folgende Parteien erheblich von der Förderung profitieren: Zum einen ein Privatmann, zum anderen die Stadtbürokratie im Rahmen marketingstrategischer und kulturpolitischer Pläne und zum dritten die Deichtorhallen Hamburg. Im folgenden werde ich die Prinzipien staatlicher Kunstförderung vorstellen, um anschließend zu erörtern, ob sie im Falle der Sammlungsangliederung eingehalten wurden und im Zwischenfazit die bislang gewonnenen Ergebnisse zusammentragen und diskutieren.

4. Diskurs über die Legitimität der Förderung der Sammlung Falckenberg unter Berücksichtigung der Prinzipien staatlicher Kunstförderung

4.1 Prinzipien staatlicher Kunstförderung

Öffentliche Kunstförderung ist der Umsetzung kulturpolitischer Ziele untergeordnet. Von Schulze aus zahlreichen Definitionsansätzen des Begriffes Kultur abgeleitet, spielten für die heutige Kulturpolitik emanzipatorische, pädagogische, gesellschaftliche, soziale

77 Grasskamp,1981: S. 96.

und ökonomische Ziele eine besondere Rolle. Zur Realisierung des öffentlichen Kulturauftrages eingesetzt⁷⁸, bezögen sich Maßnahmen öffentlicher Kulturförderung konkret auf folgende Bereiche:

- Unterhaltung öffentlicher Institutionen, die insbesondere der Vermittlung dienen
- Schaffung rechtlicher und sozialer Bedingungen, die kulturelle Arbeit unterstützen
- direkte wirtschaftliche Hilfen im Kultursektor durch Finanzierungsbeteiligung
- Förderung freier Kulturaktivitäten (z. B. Stipendien)

Die Kulturpolitik basiere auf dem Föderalismusprinzip, weshalb rechtliche und gesetzliche Regelungen auf verschiedenen staatlichen Ebenen festgehalten seien⁷⁹. Unbestritten lägen die kulturellen Aufgaben jedoch größtenteils bei den Ländern. Durch eigene Gesetzgebungskompetenzen in der Kulturpolitik hätten die Länder – abgesehen von der Pflicht finanzieller Förderung von Kultur – die Möglichkeit, regionalspezifische „Konzepte zu realisieren und damit gestaltende Schwerpunkte in der öffentlichen Kulturarbeit zu setzen“⁸⁰.

Da Staat und Länder die Kunst nicht nur schützen, sondern auch fördern sollen, seien Prinzipien staatlicher Kunstförderung notwendig, „um Fragen der Verteilungsgerechtigkeit und der Einhaltung demokratischer Standards zu klären“⁸¹. Als Grundprinzip sei die

78 Vgl. Schulz, Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung in Deutschland. Marburg: Tectum Verlag, 2007. S. 45f.

79 Zum Kulturföderalismus ausführlich siehe Schulz, 2007. S. 32–36.

80 ebd. S. 53.

81 Braun, Eckhard: Prinzipien staatlicher Kunstförderung. In: Kulturpolitische Mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der

Neutralität zu nennen. Sie leite sich aus der Kunstfreiheitsgarantie ab und schütze sowohl vor inhaltlicher Bevormundung, als dass sie auch autonome künstlerische Betätigung unterstütze und gleichzeitig zur Förderung dieser Grundfreiheit auffordere. Der Neutralität inbegriffen ist also die Achtung von Autonomie, was nicht nur bedeute, dass künstlerische Formen unabhängig aufgebaut und umgesetzt werden könnten, sondern Förderungen seitens staatlicher Kulturverwaltung und Politik wertfrei und nur von Kunstexperten ausgesprochen werden dürften. Als Gift für die freie Entfaltung des Kunstwesens beschreibt Braun jegliche Bevorzugung, den Ausschluss sowie die Vorgabe eines bestimmten Stils, einer Szene, einer Kunstrichtung. Die Vielfalt künstlerischer Erscheinungsformen und die Pluralität kultureller Einrichtungen müsse aktiv gefördert werden. Außerdem seien die Orientierung am Gemeinwohl und Subsidiarität Prinzipien einer gerechten Förderverteilung⁸². Als abschließendes Prinzip nennt Braun die ordnungsgemäße Umsetzung der zuvor genannten Prinzipien, durch die Offenheit, Transparenz und Kontrollierbarkeit gewährleistet werden solle. Zu jenen Organisations- und Verfahrenstandards gehöre auch, dass Entscheidungen über die Verteilung von staatlicher Kunstförderung nur in Gremien mit VertreterInnen aus dem autonomen und pluralen Lebensbereich der Kunst getroffen werden dürften. Hier sei besondere Achtsamkeit geboten, denn es bestehe „erhebliche Gefahr der Interessen- und Cliquenbildung, der Klüngelwirtschaft, der Absprache und Einflussnahme und der

Kulturpolitischen Gesellschaft. Nr. 140,1/2013, S. 56–57. Hier: S. 56.

82 aus inhaltlicher Schwerpunktsetzung nicht weiter ausgeführt. Näher siehe Braun, 2011.

persönlichen und politischen Selbstdarstellung mit Hilfe staatlicher (Finanz-)Mittel⁸³.

In keiner Definition der Aufgaben von Kulturpolitik oder ihrer Maßnahme der öffentlichen Subventionierung inbegriffen, ist, dass alle KulturakteurInnen die gleichen Chancen auf finanzielle Unterstützung seitens des Landes haben sollen. Ich sehe dies in keiner Definition erhalten, da die Chancengleichheit im Kern der demokratischen Staatsform enthalten ist und somit als Grundvoraussetzung angesehen wird. Meiner Einschätzung zufolge bedarf es an dieser Stelle jedoch noch einmal einer Erwähnung, denn „damit Kultur als Subsystem die demokratische Entwicklung voranzutreiben vermag, muss sie ihrerseits demokratisiert sein und dem Gesamtsystem so eingefügt werden (Kulturpolitik als Sozialpolitik!), dass eine wirksame Einwirkung möglich ist“⁸⁴. Demnach können kulturelle Ausdrucksformen keine Chancengleichheit in die Gesellschaft tragen, wenn im Kultursystem selbst keine Chancengleichheit herrscht.

Ist dies in Hamburg in Anbetracht der Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Hamburg GmbH und die damit verbundene Förderung erfüllt?

4.2 Sind die Prinzipien staatlicher Kunstförderung im Falle der Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Hamburg GmbH eingehalten?

Wie in Kapitel 3 beschrieben, dient die Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Ham-

83 ebd. S. 57.

84 Glasser/Stahl: Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur. München: Juventa Verlag, 1974. Hier: S. 145.

burg auch marketingstrategischen Plänen. Dass Kultur für touristische Zwecke eingebunden wird, ist seit Jahrzehnten als „Kulturtourismus“ Teil kommunaler Politik und deshalb werde kulturpolitisches Handeln (auch) als Beitrag für andere kommunale Aufgaben verstanden, so Brinckmann (2006). Ende 2005 befragte der Deutsche Kulturrat OberbürgermeisterInnen zu ihren zukünftigen kulturpolitischen Schwerpunkten, und es stellte sich heraus, dass Kulturpolitik (auch) neben Tourismuspolitik als Arbeits- und Wirtschaftspolitik, Standortpolitik, Bildungspolitik, Stadtentwicklungspolitik, etc. fungiere. So könne man meinen, dass es sich bei kulturpolitischen Prozessen „eigentlich um intelligente Fachpolitik handelt, die in ihren Instrumentenkasten auch kulturelle Aspekte berücksichtigt“⁸⁵. Der gezielte Einsatz von kulturpolitischen Potenzialen für weitere Ziele sei im Vergleich zur Verknüpfung kultureller mit anderen Zielen ein neues Phänomen. Daraus resultierend stelle sich die Frage, ob instrumentelle Kulturpolitik als Faktor strategischer Kommunalpolitik legitim sei. Nach Brinckmann sei instrumentelle Kulturpolitik insofern legitim, als dass sie sich als „ein Fundament für Kulturpolitik, deren kulturell/ästhetisch begründete Legitimität bedroht ist oder sich gar aufgelöst hat“⁸⁶, zeige. Gleichzeitig müsse deutlich sein, dass kulturelle Ziele nicht verletzt werden dürften und künstlerische Werte optimale Berücksichtigung fänden.

Führt die Instrumentalisierung von Kulturpolitik für kommunale Zwecke als ein Faktor für die erfolgreiche Sammlungsangliederung so weit, dass Prinzipien staat-

85 Brinckmann, Hans: Ist instrumentelle Kulturpolitik legitim? Zum Zusammenspiel von strategischer Kulturpolitik und strategischer Kommunalpolitik. In: Kulturpolitische Mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft. Nr. 114, 3/2006, S. 31–36. Hier: S. 31.

86 ebd. S. 34.

licher Kunstförderung gefährdet werden, dann ist jene meiner Meinung nach stark diskutabel, wenn nicht sogar illegitim. Und dies scheint mir im Falle der Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Hamburg der Fall zu sein. Die Prinzipien demokratischer, staatlicher Kunstförderung sind meinen Untersuchungen zufolge nämlich in folgenden Aspekten nicht eingehalten: Zum einen scheint Falckenbergs ausgeprägtes soziales Netzwerk zu Akteuren, die Schlüsselpositionen in der Hamburger Kunstszene besetzen, zur Angliederung seiner Sammlung an die Deichtorhallen und die damit einhergehende städtische Förderung geführt zu haben. Dies bedeutet, dass das Prinzip der Neutralität nicht gegriffen hat. Dem Prinzip „Neutralität“ zufolge müsse jegliche Bevorzugung (die auch durch ein hohes soziales Kapital ausgelöst werden kann) vermieden werden.

Dadurch, dass das erste Prinzip staatlicher Kunstförderung nicht gegriffen hat, sehe ich auch gefährdet, dass andere Kulturschaffende, die ein nicht allzu ausgebautes soziales Netzwerk haben, die gleichen Voraussetzungen für eine erfolgreiche finanzielle Förderung genießen, wie Falckenberg es zum Zeitpunkt der Angliederung getan hat. Deshalb würde ich gleichzeitig den demokratischen Wert staatlicher Kunstförderung anzweifeln, denn der besteht meiner Auffassung nach in erster Linie darin, dass alle Kulturschaffenden die gleichen Chancen auf eine erfolgreiche Beantragung von Fördermitteln haben. Das Kapitalvolumen eines Individuums darf bei der Entscheidung über die Vergabe staatlicher Fördermittel nicht von Relevanz sein.

Ein weiteres Prinzip staatlicher Kunstförderung, und zwar die ausdrückliche Förderung der Pluralität kultureller Einrichtungen, sehe ich gefährdet. Zum einen lässt sich an dieser Stelle anbringen, dass 570.000 € Jahresfinanzierung eine enorm hohe Summe ist im Vergleich

zu den Subventionierungen, die kleine Kultureinrichtungen für ihre Projekte bei erfolgreicher Antragstellung erhalten können. Zahlreiche freie Kunsteinrichtungen könnten davon profitieren, wenn jene Summe gesplittet und nach einem demokratischen Verteilungssystem vielen Einrichtungen, anstatt als zusätzliches Fördermittel einer Einrichtung (die Deichtorhallen Hamburg GmbH), zur Verfügung gestellt wird.

Zum anderen trägt die Förderung der Sammlung Falckenberg durch die Angliederung aktiv dazu bei, dass Harald Falckenbergs Einfluss als Akteur im kulturellen Feld Hamburgs durch die Zunahme seines Kapitalvolumens und die Institutionalisierung eben jenes, verstärkt wird (siehe Kapitel 4.1). Durch die Besetzung verschiedener Ämter mit einer Person mit einem höchst ausgeprägten sozialen Kapital kommt es unweigerlich zu einer Homogenisierung in Entscheidungsfindungen innerhalb kultureller Einrichtungen und damit auch zu einer Schwächung der Pluralität des Kunstfeldes. Durch die Betrachtung Harald Falckenbergs Position im sozialen Raum und der Kapitalumwandlungsprozesse, die mit der Angliederung seiner Sammlung an eine städtische Institution einhergehen, ist zudem aufgezeigt, dass eine „persönliche (...) und politische (...) Selbstdarstellung mit Hilfe staatlicher (Finanz-)Mittel“⁸⁷ vorliegt - deren Vermeidung zu dem letzten Prinzip staatlicher Kunstförderung zählt.

87 Braun, 2013: S. 57.

5. Wirkungen der Sammlungsangliederung auf Kulturschaffende der freien Kunstszene Hamburgs

Nach den bereits erfolgten Untersuchungen ist nun herauszustellen, wie sich AkteurInnen der freien Kunstszene Hamburgs zu der Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Hamburg öffentlich positionieren. Hierfür werde ich erst einmal einen Definitionsansatz des Begriffs „freie Kunstszene“ anführen.

5.1 Begriffsdefinition „Freie Kunstszene“

Meinen Recherchen zufolge besteht keine gängige Definition von dem Begriff „freie Kunstszene“ oder definierte Merkmale freier Kunsteinrichtungen. Deshalb werde ich eigenständig einen begrifflichen Umriss vornehmen.

Als freie Kunsteinrichtungen gelten selbstorganisierte Kunsträume, die in den häufigsten Fällen von Kulturschaffenden selbst initiiert und aufgebaut worden sind und von ihnen kuratiert und verwaltet werden. In inhaltlicher Ausrichtung lassen sich Freie Kunsträume durch ihre Nicht-Kommerzialität beschreiben. Jene Einrichtungen stehen in Abgrenzung zu städtischen Kulturinstitutionen und sind nicht institutionalisiert. Deshalb werden sie auch nicht durch eine institutionelle Förderung subventioniert, sondern AkteurInnen freier Kunsteinrichtungen können in Hamburg Projektförderungen beantragen, die auf ein Jahr ausgerichtet sind⁸⁸.

Zur „freien Kunstszene“ lassen sich jene freien

88 <http://www.hamburg.de/kulturfoerderung/> (17.10.2015)

Kunsträume mitsamt der in ihnen agierenden Kunstschaffenden und den bestehenden Vernetzungen zwischen diesen AkteurInnen zählen.

5.2 Stellungnahmen von AkteurInnen der freien Kunstszene Hamburgs zur Sammlungsangliederung

Die Wirkungen der Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Hamburg GmbH auf die freie Kunstszene Hamburgs ist bislang in keiner wissenschaftlichen oder journalistischen Quelle zusammengetragen worden. Im Laufe meiner Recherche ließen sich jedoch Quellen finden, die die Wirkungen erfassen und die sich für die vorliegende Arbeit verwerten lassen. Um zusätzlich aussagekräftige Materialien für die thematische Auseinandersetzung zu gewinnen, habe ich zudem ein qualitatives Interview geführt. Hierbei habe ich die in der empirischen Sozialforschung verankerte Methode des offenen, leitfadenorientierten ExpertInnen-Interviews nach Meuser/Nagel⁸⁹ verwendet. Die aus meiner Recherche und aus dem Interview gewonnenen Materialien werde ich im Folgenden zusammentragen, auswerten und anschließend in Kapitel 5.3 in die kulturpolitischen Entwicklungen der Hansestadt einbetten.

Als Interviewpartner hat sich Michel Chevalier bereitklärt. Der in Washington, DC, geborene Künstler immigrierte 1996 zum Studium an der HfbK Hamburg in die Hafenstadt und pendelt seitdem zwischen den USA, Frankreich und Hamburg. Seit 1998 ist er in der freien

89 Meuser, Michael und Nagel, Ulrike: Expertinneninterviews - vielfach erprobt, wenig bedacht. Ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion, 2005. In: Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung. Bogner, A. (Hrsg.), 2. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005, S. 71–94.

Kunstszene Hamburgs aktiv und stellt auf Festivals und in alternativen Räumen aus⁹⁰. Michel Chevalier nimmt in Bezug auf die kulturpolitischen Bedingungen in Hamburg eine aktive Rolle ein. Durch die Initiierung von Formaten, die sich gegen einen konventionellen Umgang mit zeitgenössischer Kunst stellen, untersucht er vorherrschende Handlungsmaxime, die im Kunst- raum Hamburg geltend gemacht werden. Mit jenen Formaten übt er Kritik am Systemkontext Kunstmarkt und zeigt Alternativen der kulturpolitischen Handhabung mit künstlerischen Auseinandersetzungen und zu gängigen Vermittlungs- und Ausstellungsformaten auf⁹¹.

Nach der Methode des ExpertInnen-Interviews nach Meuser/Nagel würden Personen interviewt, die selbst Teil des Handlungsfeldes sind, das den Forschungsgegenstand ausmacht. Als ExpertIn kann beispielsweise ausgewiesen werden, „wer über einen privilegierten Zugang zu Informationen über Personengruppen oder Entscheidungsprozesse verfügt“⁹². Das Ziel eines Experteninterviews ist, das „Überindividuell-Gemeinsame herauszuarbeiten, Aussagen über Repräsentatives, über gemeinsam geteilte Wissensbestände, Relevanzstrukturen, Wirklichkeitskonstruktionen, Interpretationen und Deutungsmuster zu treffen“⁹³. Zu Chevaliers Beobachtungen und Erfahrungen, die er in Hinblick auf kulturpolitische Prozesse sammeln konnte,

90 Chevalier, Michel: „Klassenkampf von oben“. Interview von Lena Kaiser, 22.10.2015. In: <http://www.taz.de/!5133538/> (04.06.2015).

91 Als Beispiel sind „target:autonopop“ zu nennen: <http://www.targetautonopop.org/> (29.09.2015) und das Projekt „unlimited liability“: Mehr dazu vgl. Puffert, Rahel: Die Kunst und ihre Folgen: Zur Genealogie von Kunstvermittlung. Bielefeld: Transkript Verlag. 2013. hier: S. 227–234.

92 Meuser/Nagel, 2005: S. 73.

93 ebd. S. 80.

addieren sich Kontakte zu Akteuren freier Kunsteinrichtungen, also sein soziales Netzwerk. Dadurch wird mir durch das Interview mit Chevalier gewährt, einen Einblick in Stimmungen und Bewegungen nicht-kommerzieller und selbstverwalteter Hamburger Kunstorte zu gewinnen und für meine Arbeit aufzugreifen. Im Folgenden werde ich Chevaliers Beobachtungen bezüglich kulturpolitischer Entwicklungen in Hamburg beschreiben.

Michel Chevalier schildert im Interview, dass seinen Beobachtungen zufolge Akteure ihr ökonomisches Kapital, das sie größtenteils in der (Immobilien)Wirtschaft oder im industriellen Sektor verwalten, seit circa zwei Jahrzehnten in Hamburg verstärkt auf dem Kunstmarkt einsetzen und sich durch die Amtseinnahme in Vorständen und Aufsichtsräten und durch Stiftungsbildungen zunehmend institutionalisieren. In diesem Kontext ordnet Chevalier auch Harald Falckenberg ein, den er seit circa 15 Jahren in der Kunstszene der Hafenstadt wahrnehme und zeitgleich beobachte, wie Falckenberg nach und nach mehr Präsenz und Einfluss in der Hamburger Kunstlandschaft erlange. Der Künstler nehme ihn jedoch nicht nur als einflussreiche Einzelperson wahr, sondern betrachte ihn als einen von mehreren einflussreichen Akteuren (neben beispielsweise Hans-Jochen Waitz und Helmut Greve), zwischen denen ein ausgeprägtes soziales Netzwerk bestehe und die gemeinsam zu einer „Vorherrschaft“ im Kunstbetrieb gelangt seien.

Durch diverse Ämter, die Harald Falckenberg einnimmt, und durch sein ausgeprägtes soziales Netzwerk dehne sich sein Einflussgebiet exponentiell aus – Michel Chevalier betont, dass dies nicht nur in Bezug auf institutionelle Strukturen, sondern zudem auf FunktionsträgerInnen innerhalb des Kulturfelds geschehe. So hätte Falckenberg sowohl zu AkteurInnen in kommerziellen Ausstellungshäusern und Galerien Kontakt, als auch zur

Kulturbehörde und zudem zu stetig mehr Personen, die in nicht-kommerziellen Ausstellungsräumen aktiv sind und in ausgewählten Gremien der Kulturbehörde die freie Kunstszene vertreten⁹⁴. Dass Harald Falckenberg außerdem an der HfbK aktiv ist und Vorträge hält, nimmt Chevalier als Versuch der Legitimation wahr. Somit sei die Machtausweitung und das Einflussgebiet, das Harald Falckenberg sich in der institutionellen und zunehmend im nicht-kommerziellen Kunstbetrieb aufgebaut habe, deutlich zu beobachten. Diese strukturelle Entwicklung und die damit verbundene Einflussnahme unter politischer und ökonomischer Zielverfolgung bezeichnet Chevalier nicht nur als kapitalistische Intervention auf dem Kunstmarkt, sondern auch als Klassenherrschaft eines Großbürgertums in der Kunstszene und spricht von einem „feudalen System“.

Hinzu käme, dass jene kapitalkräftigen, im Kulturfeld agierenden Kapitalkräftigen neben einem großen, profitablen, sozialen Netzwerk zudem auch noch Steuervergünstigungen genieße, was Chevalier als „politische Zuschüsse für die Großbürgerlichen“ verstehe. Außerdem hätten Harald Falckenberg und seine Sammlung durch die Angliederung an die Deichtorhallen Hamburg Präsenz in der Öffentlichkeit gewonnen.

Parallel zu dieser Entwicklung hätten sich nach Chevalier die kulturpolitischen Bedingungen für die freie Kunstszene deutlich verschlechtert. So bekämen freie Kunsteinrichtungen stetig weniger Subventionen und müssen auf Projektbasis jedes Jahr neue Gelder beantragen. Chevalier sehe eine offensichtliche Verzahnung zwischen der wachsenden Herrschaft der Groß-

94 Im Interview nennt Michel Chevalier Namen der AkteurInnen im nicht-kommerziellen Kunstfeld, die ich hier jedoch nicht aufführen möchte, da nicht die Individuen für die vorliegende Arbeit von Relevanz sind, sondern die bestehenden Strukturen

bürgerlichen, zu denen er Harald Falckenberg zählt, im Kunstfeld und den verschlechterten Bedingungen der freien Kunsträume⁹⁵. Chevalier benennt neben der Sammlungsangliederung auch andere Vorkommnisse in der kulturellen Landschaft Hamburgs, die die Vermutung von Kulturschaffenden, dass das Handeln einflussreicher Akteure im Subsystem Kultur Auswirkungen auf die Arbeit im freien Kunstfeld hat, verstärkten (siehe Kapitel 5.4).

Dass auch weitere freie Kulturschaffende die Position Falckenbergs und die Sammlungsangliederung als nicht rechtens empfinden, zeigt sich in der ersten Forderungsformulierung der *Koalition der Freien*, ein Zusammenschluss aus Kulturschaffenden für die Verbesserung der finanziellen und politischen Bedingungen der freien Szene: „Streichung der 500.000 für die Falckenberg Sammlung“⁹⁶. Zu erwähnen ist hier außerdem der Artikel von Petra Schellen⁹⁷, veröffentlicht nach Abschluss des Angliederungsvertrags im Herbst 2010 in der TAZ, der unter anderem öffentlich über die Echo-Liste⁹⁸ diskutiert wurde⁹⁹. An der Diskussion beteiligte sich sowohl Michel Chevalier als auch Harald Falckenberg.

Aus dem Anliegen, über Aktivitäten von GroßbürgerInnen in der künstlerischen Landschaft Hamburgs aufzuklären, erwachsen einige öffentliche Protestaktionen. Michel Chevalier habe sich immer wieder mit

95 diese Verzahnung beschreibt Michel Chevalier an mehreren Stellen des Interviews.

96 <http://koalition-der-freien.org/?paged=2> (06.06.2015).

97 Vgl. Schellen 15.11.2010.

98 Über die Echo-Liste werden Informationen über Kunst und Kulturpolitik digital verteilt. Die darüber verbreiteten Meldungen sind über ein Abonnement frei zugänglich, ebenso wie das Archiv der Echo-Listen.

99 Bei Abonnieren der Echo-Listen hier einzusehen: <http://listen.echolisten.de/cgi-bin/mailman/private/echo/2010November/012704.html> (17.10.2015).

weiteren Akteuren der freien Kunstszene zusammengeschlossen, um kulturpolitische Prozesse und Entscheidungen zu kritisieren und auf feudale Züge des Kunstsystems aufmerksam zu machen. Hier lässt sich zum einen ein Leserbrief anführen, den der Künstler in der TAZ veröffentlicht hat¹⁰⁰. Außerdem hat er Flyer verteilt und zur Störung der ersten Ausstellungseröffnung in der „Deichtorhallen Hamburg – Sammlung Falckenberg“ im Februar 2011 aufgerufen.

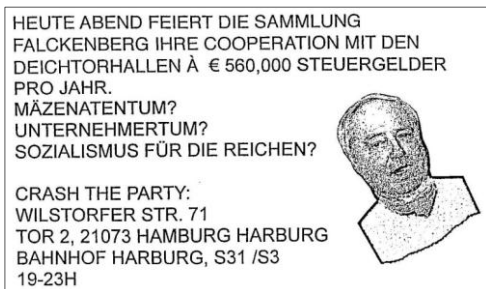


Abb. 1 Michel Chevalier, Flyer, verteilt am 18.02.2011 bei der Demonstration „Zusammen! Manifest für ein menschenwürdiges Hamburg“.

Bei der Eröffnung der ersten Einzelausstellung in den *Deichtorhallen Hamburg – Sammlung Falckenberg* verteilte Michel Chevalier folgende Handreichung:

¹⁰⁰ Chevalier, Michel: Etwas, das reiche Männer kaufen. betr: "Gipfeltreffen der Alpha-Tiere". In: Die Tageszeitung, 05.07.2011, S. 18.

Vorderansicht



„Wir sind ja auch überhaupt, glaube ich, in einer sehr schwierigen Situation, was die Kunst angeht. Wir haben jahrzehntelang, fast ein Jahrhundert lang die Avantgarde gehabt, nicht. Die meinten, etwas ganz Neues schaffen zu können mit Durchbruchcharakter, aber das brach meistens durch, ja. Und dann haben wir diese ganze gesellschaftsrelevante – wie sagen sie – die „Kunst der kritischen Praxis“. Einer der ganz großen Protagonisten dieser Kunst, nicht, da geht es um die soziale Praxis des Künstlers, wie er arbeitet, nur – wen interessiert schon so sehr die soziale Praxis des Künstlers, nicht? Und die jungen Künstler sagen also: mit dem ganzen Kram wollen wir nichts mehr zu tun haben. Und wir sind jetzt in so einer Phase, die ich mal wieder „freie Kunst“ nennen würde, nicht. Also: wenn man sich weder um die avantgardistischen Gedanken schert, noch um gesellschaftsrelevante Zusammenhänge, sondern sagt, wir machen's einfach so wie wir wollen.“

Harald Falckenberg
(Galerie Jürgen Becker, Hamburg 18.02.2003)

Abb. 2 *Michel Chevalier, verteilt am 18.02.2011 bei der Eröffnung der Ausstellung „Captain Pamphile“ (erste Ausstellungseröffnung nach Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Hamburg GmbH). Unveröffentlicht, vom Autoren ausgehändig (19.05.2015)*

5.3 Auswertung des gewonnenen Materials aus den Stellungnahmen

Die Beobachtungen Chevaliers, dass sich SammlerInnen und andere Individuen aus Wirtschaft, Industrie oder Immobilienwirtschaft eingehender als zuvor in das kulturelle Feld in Hamburg einbringen und ihr Kapital einsetzen, ist vergleichbar mit Beobachtungen der nationalen sowie internationalen Entwicklungen auf dem Kunstmarkt und innerhalb der Museumslandschaft, die ich bereits in Kapitel 3.2 aufgeführt habe. Jene Entwicklungen scheinen Aussagen Chevaliers zufolge auch in der kulturpolitischen Landschaft Hamburgs deutlich spürbar zu sein und Harald Falckenberg in der freien Kunstszene Hamburgs als ein Akteur wahrgenommen zu werden, der diese Prozesse auf regionaler Ebene verstärkt. Harald Falckenberg scheint unter Anderem durch die Angliederung seiner Sammlung an die Deichtorhallen Hamburg eine für Kulturschaffende in der freien Kunstszene der Hansestadt durchaus präzise Position einzunehmen. Dies scheint dadurch befördert zu werden, dass sich der Kunstsammler mit stetig mehr AkteurInnen der freien Kunstszene vernetzt.

Der Protest, der anhand von Artikeln, Diskussionen und auch anhand von praktischen Aufklärungsmodellen deutlich wird, signalisiert, dass die Förderung der Sammlung Falckenberg durch die Angliederung und die damit einhergehende Verstärkung der machtvollen Position Falckenbergs in der Kunstlandschaft Hamburgs als ungerechte Verteilung von staatlichen Ressourcen wahrgenommen wird.

In Zusammenhang mit der Position Harald Falckenbergs im sozialen Raum verwendet Michel Chevalier wiederholt die Terminologie „Großbürgertum“, spricht von feudalen Zügen und einer vorzufindenden Klassenherrschaft im Subsystem Kunst, in dem Falckenberg eine Schlüsselposition einzunehmen scheint. Dadurch wird

noch einmal deutlich, wie der Künstler und die sich ihm anschließenden Kulturschaffenden in Hamburg die gegenwärtigen Machtverteilungsstrukturen im kulturpolitischen Raum wahrnehmen.

Es ist also festzuhalten, dass die Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Hamburg, die finanzielle Förderung derer und die damit einhergehende Förderung der sozialen Position Falckenbergs kritisch von Kulturschaffenden der freien Kunstszene Hamburgs betrachtet werden. Zu betonen ist noch einmal, dass der Künstler Michel Chevalier sogar davon ausgeht, dass die Unterstützung jener im Großbürgertum positionierten AkteurInnen, die zunehmend Einfluss im Kunstfeld erlangen, zu verschlechterten Bedingungen für Kulturschaffende innerhalb nicht-kommerzieller Ausstellungsräume geführt hat. Ob von unmittelbaren Auswirkungen zu sprechen sein kann, müsste in einer tiefgreifenderen Untersuchung überprüft werden. Entscheidend ist jedoch, dass dies gegenwärtig von Kulturschaffenden der freien Szene wahrgenommen wird und dies zu einer angespannten Situation innerhalb der Kunstszene Hamburgs führt.

5.4 Kritik an der Angliederung der Sammlung Falckenberg in Anbetracht der kulturpolitischen Situation Hamburgs

Diesbezüglich lässt sich zudem sagen, dass die Angliederung der Sammlung an die Deichtorhallen Hamburg ein Ereignis von mehreren darstellt, das für Kritik in der freien Kunstszene Hamburgs an den kulturpolitischen Entscheidungen, die von der Kulturbehörde getroffen wurden, gesorgt hat.

So hat beispielsweise der Aufbau des TAMM-Museums Kritik erzeugt – es wurde die Aufklärungs- und Protest-

aktion „TAMM TAMM – Künstler informieren Politiker“ von Kulturschaffenden initiiert¹⁰¹. Das „Subvision.kunst.festival.off“¹⁰² hat im Jahr 2009 einen öffentlichen Boykott-Aufruf hervorgebracht, da laut Aussagen von KünstlerInnen¹⁰³ kaum Hamburger Kunsträume „aus dem Off“ in die Festivalplanung oder in das Ausstellungskonzept eingebunden, sondern insbesondere institutionelle Kunsteinrichtungen beteiligt wurden¹⁰⁴. 20 AkteurInnen aus freier Kunst- und Kulturszene haben laut Michel Chevalier, der den Boykott-Aufruf mit Anderen gestartet hat, gegen Subvision unterzeichnet. Ebenfalls zu nennen sind außerordentliche Ergebnisse im Kunstverein Hamburg im Jahr 2005, bei denen Harald Falckenberg als Vorsitzender eine Schlüsselposition eingenommen hat und an denen laut Chevalier vorherrschende Machtstrukturen deutlich zum Vorschein gekommen seien. Außerdem ist der Abbau von Fördergeldern für Projekte freischaffender KünstlerInnen¹⁰⁵, die Streichung der Förderung von THE THING¹⁰⁶ und die Verteilung der Kultur- und Tourismussteuer zu erwähnen. Von der Koalition der Freien wurde dazu ein offener Brief an Olaf Scholz formuliert, der von 275 Kulturschaffenden der freien Szene unterzeichnet wurde und die tiefe Beunruhigung über kulturpolitische Entwicklungen in Hamburg verdeutlicht¹⁰⁷.

101 Vgl. <http://www.tamm-tamm.info/aktion/index.html> (15.10.2015)

102 Vgl. <http://www.subvision-hamburg.com/blog/de/index.html> (17.10.2015)

103 Vgl. Falk 2010: S. 187.

104 Subvision war eine Initiative der Hochschule für bildende Künste Hamburg in Kooperation mit den Deichtorhallen und der Hamburger Kunsthalle. <http://www.subvision-hamburg.com/blog/impressum/de/index.html> (17.10.2015).

105 Vgl. Falk: S. 182.

106 ebd. S. 185.

107 <http://koalition-der-freien.org/> (14.10.2015).

Zu einem zunehmend angespannten Verhältnis zwischen der Kulturbehörde und Kulturschaffenden der freien Szene führe also die steigende Förderung von Großprojekten¹⁰⁸ und die stagnierende, wenn nicht gar rückläufige Kulturförderung in Hamburg, insbesondere für Kunsträume der freien Szene. Als eines dieser Großprojekte löse auch die Sammlungsangliederung laut Petra Schellen in der nicht-kommerziellen Kulturszene Hamburgs Kritik aus. Aussagen von Kulturschaffenden der Hoch- und Subkultur zufolge sehe es sehr wohl so aus, als ginge die Förderung der Sammlung Falckenberg zu Lasten der Hamburger Museen¹⁰⁹ und meinen Recherchen zufolge auch zu Lasten von kleinen, nicht-kommerziellen Kunsträumen.

108 Vgl. Falk: S. 187

109 Vgl. Schellen 15.11.2010.

6. Fazit

Dass es zur Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Hamburg GmbH, eine städtische Institution, kommen konnte, wurde von mehreren Faktoren befördert. Zum einen spielt die Position Harald Falckenbergs im sozialen Raum Hamburgs eine tragende Rolle. Anhand der Einordnung jener in die Kapitaltheorie Bourdieus lässt sich zeigen, dass das hohe Kapitalvolumen Falckenbergs, insbesondere sein ausgeprägtes soziales Kapital, ein Faktor war, der zur Angliederung geführt hat. Außerdem ist von Relevanz, dass sich die Sammlung Falckenberg sehr gut in die marketingstrategischen Pläne der Stadt Hamburg einbinden lässt und die Sammlungsangliederung somit auch als Instrument strategischer Kommunalpolitik eintritt. Als dritten Faktor lässt sich die schwierige kulturpolitische Situation anführen, die zum Zeitpunkt der Angliederungsvereinbarung herrschte. Da kulturpolitische Entscheidungsfindungen zu dem Zeitpunkt einer Studie zufolge nicht von BürgerInnen Hamburgs vertreten wurde, erscheint die Sammlungsangliederung unter anderem aus der Strategie heraus entspringen zu sein, den BürgerInnen der Hansestadt eine attraktive Möglichkeit der kulturellen Teilhabe zu verschaffen, um dadurch die kulturpolitische Entscheidungsmacht der Kulturbehörde zu legitimieren.

Meinen Untersuchungen zufolge lässt sich sagen, dass die Förderung der Sammlung Falckenberg in Höhe von jährlich 570.000€ nicht den Prinzipien staatlicher Kunstförderung folgt. Das Prinzip der „Neutralität“ greift nicht, da das stark ausgeprägte soziale Netzwerk Harald Falckenbergs im Subsystem Kultur Recherchen zufolge als ein erheblicher Faktor dazu beiträgt, dass es zur Förderung der Sammlungsunterhaltung aus dem städtischen Haushalt kommt. Außerdem wird die Plura-

lität der kulturellen Landschaft Hamburgs nicht gefördert, wenn sogar noch geschwächt. Denn durch die Förderung der Sammlung Falckenberg wird die soziale Position eines Akteurs, der bereits sein kulturelles und soziales Kapital durch die Einnahme diverser Ämter in kulturellen Einrichtungen institutionalisiert hat, verstärkt. Es findet offensichtlich eine Verstärkung und gleichzeitig eine Legitimation der sozialen Position eines Individuums durch die Förderung der Sammlung Falckenberg statt, wodurch zeitgleich die Homogenisierung des Kulturfelds unterstützt wird: Dadurch, dass diverse Ämter in unterschiedlichen kulturellen Einrichtungen von einer Person besetzt werden, die ein sehr hohes soziales Kapital aufweist, und die Besetzung jener Ämter mit großer Entscheidungsmacht einhergeht, ist die Homogenisierung des kulturellen Feldes eine nicht zu vermeidende Folge.

Ein weiteres Prinzip staatlicher Kunstförderung scheint mir nicht erfüllt, und zwar die ordnungsgemäße Umsetzung der aufgeführten Prinzipien. So scheint die Sammlungsangliederung auch der persönlichen Selbstdarstellung zu dienen, denn aus der in Kapitel 4.1 durchgeführten Erörterung geht hervor, dass Harald Falckenberg in großem Ausmaß von der Sammlungsangliederung profitiert. Ein Blick in die Historie des Kunstsammelns zeigt, dass das Sammeln von Kunstwerken auch stets mit der Legitimation ökonomischen Reichtums einhergeht, dass das soziale Ansehen durch das öffentliche Sammeln erheblich steigt und sich dadurch eine Machtausweitung vollzieht. So wird eins deutlich: Was Harald Falckenberg vor Jahren selbst als „Skandal“ bezeichnete, vollzieht sich durch die Angliederung selbst: Durch die Aufwendung öffentlicher Mit-

tel wird Falckenberg bereichert¹¹⁰. Dadurch wird eine auf nationaler und internationaler Ebene greifende Entwicklung gefördert: „Alles scheint [...] darauf hinzuweisen, dass die kollektive Macht der Inhaber von Kulturkapital - und damit auch die für seine Beherrschung erforderliche Qualifikationszeit - zunimmt“¹¹¹. Dass die „kollektive Macht der Inhaber von Kulturkapital“ durch eine bestens ausgeprägte soziale Vernetzung zu EntscheidungsträgerInnen innerhalb der Kulturlandschaft Hamburgs kulturpolitische Prozesse wie die Sammlungsangliederung beeinflusst, markiert einen Verlust des demokratischen Werts staatlicher Kunstförderung, denn die meisten Kulturschaffenden, die auf Förderung seitens der Stadt hoffen, weisen eben diese Vernetzung nicht auf. Es herrschen also nicht die gleichen Bedingungen für alle Kulturschaffenden für eine Bewilligung von Fördergeldern. Wirkungen „kollektiver Macht“ – die auch im Falle der Sammlungsangliederung treibender Faktor waren – auf freie Kunsträume und den in ihnen agierenden Kulturschaffenden sind also unvermeidlich.

Ließe sich von einer Reproduktion sozialer Ungleichheiten durch staatliche Förderung innerhalb des Subsystems Kultur sprechen? Diese Fragestellung könne in folgenden Untersuchungen behandelt werden. Hierzu wäre es natürlich notwendig, weitere Fallbeispiele heranzuziehen und tiefgreifendere Recherchen zu betreiben.

Dass die Förderung der Sammlung Falckenberg durch die Angliederung an die Deichtorhallen Hamburg GmbH nicht den demokratischen Prinzipien staatlicher Kunstförderung entspricht, scheint auch von AkteurIn-

110 Ob man Harald Falckenberg irgendeine Absicht zuschreiben kann, ist nicht von Relevanz, denn das Entscheidende ist, dass Hierarchien gefestigt oder sogar verstärkt werden.

111 Bourdieu, 1983: S. 189.

nen der freien Kunstszene in Hamburg wahrgenommen zu werden. Aus dem Interview mit Michel Chevalier und weiteren Recherchen wird deutlich, dass die Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Hamburg, die finanzielle Förderung derer und die damit einhergehende Förderung der sozialen Position Falckenbergs äußerst kritisch von Kulturschaffenden der freien Kunstszene Hamburgs betrachtet werden. Michel Chevalier, seit 15 Jahren in der freien Kunstszene Hamburgs tätig, gehe sogar davon aus, dass das zunehmende Einflussgebiet von AkteurInnen mit einem außerordentlich hohen Kapitalvolumen, die zunehmend Einfluss im Kunstfeld erlangen, zu verschlechterten Bedingungen für Kulturschaffende innerhalb nicht-kommerzieller Ausstellungsräume geführt hat.

Untersuchungen kulturpolitischer Prozesse und ihrer Wirkungen können ein Fundament für eine reflektierte Auseinandersetzung für in der kulturpolitischen Praxis agierende Entscheidungsbefugte bieten. Daher ist es zwingend notwendig, dass die Theoriebildung im kulturpolitischen Feld etabliert und ausgebaut wird. Durch eine dauerhafte Reflektion kulturpolitischer Prozesse und ihrer Wirkungen ließen sich die Bedingungen für Kulturschaffende jeglicher sozialer Positionen optimieren. Doch wie ließen sie sich in Anbetracht der kulturpolitischen Lage Hamburgs verbessern?

Ein entscheidender Schritt zur Verbesserung der kulturpolitischen Bedingungen aller Kulturschaffenden in Hamburg wäre ein aktiv geförderter Dialog zwischen ihnen und der Kulturbehörde. So bemängelte Ulrich Waller (Kulturschaffender in Hamburg), dass Kulturbehörde und Betroffene (hier im Falle der Sparmaßnahmen der Hamburger Kulturbehörde) gar nicht mehr miteinander redeten¹¹². Ein verstärkter Dialog könne

112 Vgl. Corsten 13.10.2010.

durch „öffentliche Meinungsbildung in transparenten Formen kulturpolitischer Planung, in partizipativen Aktionen und in kooperativen Netzwerken geschehen, an denen interessierte Bürger ebenso wie künstlerische und kulturelle Gruppen und Kräfte beteiligt sind“¹¹³. So könnten Kulturschaffende zunehmend an der Erarbeitung von Kulturentwicklungsplänen beteiligt werden.

Außerdem müssten die Prinzipien staatlicher Kunstförderung wieder ausnahmslos umgesetzt werden, was beinhaltet, dass am Entscheidungsprozess beteiligte Gremien heterogen, also verstärkt mit AkteurInnen aus der freien Kunstszene Hamburgs, besetzt werden. Nur so könnte der demokratische Wert staatlicher Kunstförderung gewährleistet und negative Wirkungen von kulturpolitischen Entscheidungen vermieden werden.

113 Braun 2013:S. 57.

8. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Michel Chevalier, Flyer, verteilt am 18.02.2011 bei der Demonstration "Zusammen! Manifest für ein menschenwürdiges Hamburg". Unveröffentlicht, vom Autoren ausgehändigt (19.05.2015).

Abb.2: Michel Chevalier, verteilt am 18.02.2011 bei der Eröffnung der Ausstellung "Captain Pamphile" (erste Ausstellungseröffnung nach Angliederung der Sammlung Falckenberg an die Deichtorhallen Hamburg GmbH). Unveröffentlicht, vom Autoren ausgehändigt (19.05.2015).

7. Literaturverzeichnis

- BRAUN, Eckhard: Prinzipien staatlicher Kunstförderung. In: Kulturpolitische Mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft. Nr. 140, 1/2013, S. 56–57.
- BRINCKMANN, Hans: Ist instrumentelle Kulturpolitik legitim? Zum Zusammenspiel von strategischer Kulturpolitik und strategischer Kommunalpolitik. In: Kulturpolitische Mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft. Nr. 114, 3/2006, S. 31–36.
- BOURDIEU, Pierre: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Soziale Ungleichheiten. Kreckel, Reinhard (Hrsg.) Göttingen: Verlag Otto Schwartz & Co., 1983, S. 183–198.
- BOURDIEU, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1987.
- CHEVALIER, Michel: Etwas, das reiche Männer kaufen. betr. „Gipfeltreffen der Alpha-Tiere“. In: Die Tageszeitung, 05.07.2011, S. 18.
- CHEVALIER, Michel: „Klassenkampf von oben“. Interview von Lena Kaiser, 22.10.2015. In: <http://www.taz.de/!5133538/> (04.06.2015).
- CORSTEN, Volker: Die Hamburger Kulturkrise. 13.10.2010. In: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/die-hamburger-kulturkrise-noch-ist-der-protest-bemerkenswert-dezent-1604657.html> (24.09.2015)
- FALK, Sabine: Hamburgs Kulturpolitik von Berlin aus gesehen. Interview von Jole Wilke. In: Wir sind woanders #2, Reader. Angelowska, A./ Chevalier, M.(Hrsg.). Hamburg: Textem Verlag, 20100, S. 179–191.

- FALCKENBERG, Harald: „Die Wurzeln des Neuen erkennen“. Interview von Holger Liebs, 17.Mai 2008. In: <http://www.sueddeutsche.de/geld/interview-mit-harald-falckenberg-die-wurzeln-des-neuen-kennen-1.236278> (16.06.2015).
- FALCKENBERG, Harald: „Ich liebe Außenseiter“. Interview von Allain Bieber, 02.06.2008. In: http://www.art-magazin.de/szene/6981/harald_falckenberg_hamburg (13.06.2015).
- FALCKENBERG, Harald: Ziviler Ungehorsam. Kunst im Klartext. Regensburg:Lindinger + Schmid Verlag, 2002.
- FUCHS, Max: Kulturpolitik. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007.
- GRASSKAMP, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums. München: C.H. Beck, 1981.
- GLASSER, Hermann und Stahl, Karl Heinz: Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur. München: Juventa Verlag, 1974.
- GROSS, Ulrike: Art-Cologne-Preis an Prof. Dr. Harald Falckenberg, 2009. In: http://www.bvdg.de/sites/default/files/AC_PREIS_LAUDATIO_GROOS_AUF_FALCKENBERG_23APR2009.PDF (16.06.2015).
- HECKMÜLLER, Skadi: Privatzugang: Private Kunstsammlungen in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Berlin: Distanz-Verlag, 2011.
- HERB, Verena: Zwischen Imagegewinn und Kostenexplosion. Die Schwierigkeiten im Umgang mit Schenkungen privater Kunstsammlungen, 30.07.2015. In: <http://www.deutschlandradiokultur.de/zwischen-imagegewinn-undkostenexplosion>.

- 1013.de.html?dram:article_id=216346
(29.09.2015).
- HOLDER, Patricia/WUGGENIG, Ulf: Die Liebe zur Kunst. Zur Sozio-Logik des Sammelns. In: Interarchive. Bismarck, B./Feldmann, H-P. (Hrsg.). Köln: König, 2002, S. 205–223.
- KARICH, Swantje: Harald Falckenberg geehrt. 11.02.2009. In: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/art-cologne-preis-haraldfalckenberg-geehrt-11172759.html> (11.10.2015).
- KISSELER, Barbara: Brennen für die Kultur. Interview mit Norbert Sievers. In: Kulturpolitische Mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, Nr. 135, 4/2011, S. 6–7.
- LUCKOW, Dirk (Hrsg.): Zwei Sammler. Thomas Olbricht und Harald Falckenberg. Köln: Deichtorhallen Hamburg und Snoeck Verlagsgesellschaft, 2011.
- MAAK, Niklas: Zwischen Pinault und Pinchuk. Netzwerk und Rituale eines neuen transnationalen Sammlersystems. In: Texte zur Kunst. Heft 83, 2011, S. 39–55.
- MEUSER, Michael/ NAGEL, Ulrike: Expertinneninterviews - vielfach erprobt, wenig bedacht. Ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion. In: Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung. Bogner, A. (Hrsg.), 2. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005, S. 71–94.
- PUFFERT, Rahel: Die Kunst und ihre Folgen: Zur Genealogie von Kunstvermittlung. Bielefeld: Transkript Verlag, 2013.
- SCHELLEN, Petra: Von wegen sparen, 15.11.2010. In: <http://www.taz.de/1/berlin/tazplankultur/artikel/?r>

essort=ku&dig=2010/2F11/2F15/2Fa0104&cHash=3114f37d7f (16.06.2015).

SCHULZ, Christina: Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung in Deutschland. Marburg: Tectum Verlag, 2007.

THON, Ute: Vorläufiges Happy End. 18.02.2011. In: http://www.art-magazin.de/kunst/39572/falckenberg_hamburg (24.09.2015).

VAN HAGEN, Susanne/ GLUDOWACZ, Iréne: Chercheurs d'art. 22 collectionneurs au service de l'art. Paris: Somody editions d'art, 2005.

WUGGENIG, Ulf: An der goldenen Nabelschnur. In: Texte zur Kunst. Heft 83, 2011, S. 57–75.

ZILLIG, Steffen: Das Bild des Sammlers – vom Citizen zur Celebrity. In: Texte zur Kunst. Heft 83, 2011, S. 95–113.

GESCHENKT! Eine Umfrage zum Verhältnis von öffentlichen Museen und privaten Sammlungen. In: Texte zur Kunst, Nr. 83, 09/2011. S 129–167.

Markenanalyse 2009: Die Erfolgsmuster der Marke Hamburg. unveröffentlichte Analyse von Hamburg Marketing GmbH und Brandmeyer Markenberatung GmbH & Co. KG:, 2009. Zu beziehen über folgende Webseite: <https://marketing.hamburg.de/die-marke-hamburg.html> (17.10.2015).

Marketingplan 2010–2015. Hamburg Tourismus GmbH, 2010. In: http://www.hamburg-tourism.de/fileadmin/files/B2B/Ueber_uns/Das_Unternehmen/PDF/Marketingplan_2010.pdf (23.09.2015).

Sammlung Falckenberg jetzt Teil der Deichtorhallen: Kooperation heute offiziell gestartet. 18.02.2011 In: <http://www.hamburg.de/pressearchiv-fhh/2793588/2011-02-18-bkm-falckenberg-sammlung/> (21.05.2015).

<http://koalition-der-freien.org/> (14.10.2105).

<http://koalition-der-freien.org/?paged=2> (06.06.2015).

<http://listen.echolisten.de/cgi-bin/mailman/private/echo/2010-November/012704.html> (17.10.2015).

<http://subvition-hamburg.com/blog/impressum/de/index.html> (17.10.2015).

<http://www.artnews.com/category/top-200-collectors/> (16.06.2015).

<http://www.auktionshaus-citynord.de/> (18.10.2015).

http://www.deutschlandfunk.de/maezene-das-kultur-business.1247.de.html?dram:article_id=309814 (25.05.2015).

<http://www.hamburg.de/pressearchiv-fhh/2793588/2011-02-18-bkm-falckenbergsammlung/> (21.05.2015).

<http://www.hamburg.de/kulturfoerderung/> (17.10.2015).

http://www.hamburg-tourism.de/fileadmin/files/B2B/Ueber_uns/Das_Unternehmen/PDF/Marketingplan_2010.pdf (23.09.2015).

http://www.hfbk-hamburg.de/de/hochschule/namenregister/?tx_member_pi1/5Blast_name/5D=F&tx_member_pi1/5Buid/5D=137&tx_member_pi1/5Bview/5D=single&cHash=6e79ba5c5563d48c02b8cb4b61a5c089 (24.09.2015).

<http://www.kunstmeile-hamburg.de/> (24.09.2015).

http://www.montblanc.com/de-de/discover/arts-and-culture/montblanc-de-la-culture/2011_Germany.html (11.10.2015).

<http://www.onpulsion.de/lexikon/destinationsmarketing/> (21.10.2015).

<http://www.sammlung-falckenberg.de//articles/27.html> (21.05.2015).

<http://www.systmuwi.de/Pdf/Technical/Reports/Musik-soziologie/Kulturpolitik/Hamburg-Backhaus/Blechert,etc.pdf> (24.09.2015).

<http://www.tamm-tamm.info/aktion/index.html> (15.10.2015).

<http://www.targetautonopop.org/> (29.09.2015).

Norah Limberg studierte 'Kunst und Medien' und 'Sozialwissenschaften' (B.A.) an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.

Seit 2015 ist sie in der Kultureinrichtung *Werkschule – Werkstatt für Kunst und Kulturarbeit e.V.* in Oldenburg tätig und studiert seit September 2016 'Kunst- und Medienwissenschaft' (M.A.), ebenfalls an der CvO Universität Oldenburg.

Kontakt unter

norah.limberg@uni-oldenburg.de