

Soziokultur

Michael Wimmer

1955 kam es zu heftigen kulturpolitischen Diskussionen anlässlich der Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper. Der Wiederaufbau erfolgte nach den Originalplänen des 19. Jahrhunderts, die das Haus als Ort der Repräsentation einer aufstrebenden Elite der ausgehenden Monarchie auswiesen. Dieses Ereignis markierte den Beginn einer ›austriakischen Restauration‹ (vgl. Fritsch/Breicha 1967), die sich nach der Barbarei des Nationalsozialismus noch einmal die hegemoniale Durchsetzung einer bürgerlichen ›Hochkultur‹ (vgl. Wimmer 2022d) zum Ziel setzte. Als kulturelle Leitinstanz sollte das Angebot einiger weniger staatlicher Einrichtungen den kulturellen Maßstab für alle Österreicher_innen bilden, während alle anderen kulturellen Ausdrucksformen als ›Schmutz und Schund‹¹ abgewertet wurden.

Es dauerte bis in die 1970er Jahre, um gegen einen solchen Hegemonieanspruch ein umfassendes kulturpolitisch geleitetes Reformprojekt in Gang zu setzen. Dieses zielte darauf ab, kulturelle Ansprüche auf die gesamte Bevölkerung zu erweitern und darüber hinaus mit deren Lebensverhältnissen in konkrete Beziehungen zu setzen. Ihren konkreten Ausdruck fand diese Infragestellung von konservativen Herrschaftsansprüchen einer offiziellen Kultur in vagen, in jedem Fall auf gesellschaftlichen Fortschritt gerichteten Konzepten von Soziokultur, wie sie zeitgleich auch in der BRD entwickelt wurden (vgl. Glaser/Stahl 1983). Die Vertreter_innen der ersten Stunde zielten auf Chancengleichheit und Mitbestimmung sowie die Hoffnung, damit die Vorstellungen von Kultur zu weiten und zu demokratisieren und im Sinn einer ›Kultur für alle‹ (vgl. Hoffmann 1979) Menschen ungeachtet ihrer sozialen Zugehörigkeit die Teilhabe an einem vielfältigen, staatlich nicht verordneten kulturellen Leben zu ermöglichen (vgl. Bundesverband Soziokultur o.J.).

Schon bald entstand auf dieser Grundlage in Deutschland eine Vielzahl von Initiativen und Einrichtungen, die sich dem Gedanken der Soziokultur verpflichtet wussten (vgl. Bundesverband Soziokultur 2019). Sie verstanden sich als Orte der Begegnung, die

1 Der Kampf gegen »Schmutz und Schund« (Blaschitz 2021) gehörte zu den zentralen kulturpolitischen Maßnahmen der Nachkriegszeit. 1950 wurde dafür ein eigenes Gesetz beschlossen (vgl. ebd.).

im besten Fall selbstverwaltet allen Besucher_innen Mitwirkungsrechte einräumen wollten. Die Losung hieß: »Weg von der elitären Hegemonialkultur des schönen Scheins, hin zu pluralisierten Formen ästhetischer Praxis mit einer Kultur für alle und von allen« (Knoblich 2002: 8). Die an diesen Orten verhandelte Kunst bedurfte keiner Vermittlung. Sie verstand sich als unmittelbar wirksamer Beitrag zu einer ideologiekritischen Emanzipationsbewegung, mit deren Hilfe eine direkte und lebendige Auseinandersetzung mit den unterschiedlichsten ästhetischen Ausdrucksformen anhand konkreter Problemlagen der Besucher_innen möglich werden sollte: Soziokultur als Form kultureller Partizipation nicht nur für alle, sondern mit allen, in der Hoffnung, damit Kulturpolitik als Fortsetzung von Sozialpolitik mit neuer Bedeutung aufladen zu können.²

Die Anfänge der Soziokultur sind vor allem mit den Lebenswelten sozial benachteiligter, lange Zeit als »kulturlos« denunzierter Menschen verbunden. Dies fand seine Entsprechung in der sozialen Herkunft der dort tätigen Sozial- bzw. Kulturarbeiter_innen. Viele kamen selbst aus dem Milieu ihrer Klientel, sprachen dieselbe Sprache, fanden einen unmittelbaren Draht zu ihren Besucher_innen und konnten so gemeinsame Aktionsformen stiften. Dort, wo Kulturarbeiter_innen aus dem links-alternativen bzw. intellektuellen Milieu in quasi missionarischer Weise ihre Aufgaben wahrnahmen, zeigten sich hingegen sehr schnell die sozialen Bruchlinien zwischen ihnen und ihrer Klientel.

Im Bereich der sogenannten »Hochkultur« wuchs zur selben Zeit der Anspruch der Vermittlung aus der Einsicht, dass sich die sie repräsentierenden Einrichtungen nach vielen Jahren des garantierten Zuspruchs eines bildungsbürgerlichen Publikums verstärkt auch um bislang vernachlässigte Teile eines potentiellen Publikums kümmern müssen. Spätestens seit den 1990er Jahren ging die Angst um, ein sozial homogener Nachwuchs aus dem Kreis der Eliten würde sich angesichts eines ausufernden Freizeitangebotes immer weniger für ihr Programmangebot interessieren³; damit würde das verbleibende Publikum immer älter und irgendwann ganz ausbleiben⁴.

Dazu kam, dass mit der wachsenden Diversifizierung der Gesellschaft staatliche Kulturpolitik darauf drängte, neue Zielgruppen anzusprechen und attraktive Programmangebote auch für bislang vernachlässigte soziale Gruppen zu entwickeln. Entstanden ist so eine Reihe von Musikvermittlungsinitiativen, die ihren Auftrag darin sehen, einen »neuen Umgang mit (klassischer) Musik zu generieren und sie – durchaus gesellschaftspolitisch ambitioniert – im Kontext von neuen Entwicklungen als Katalysator zu etablieren« (Allwarth 2017: 1).

Naturgemäß funktioniert Musikvermittlung als milieuspezifische Nachwuchspflege dort am besten, wo sie sich an Mitglieder der sozialen Gruppe wendet, die schon bisher das Gros des Publikums dargestellt haben. Darüber hinaus erzwingen vor allem feministische, anti-rassistische und postkoloniale Ansätze in ihrer theoretischen Begründung

2 Diese Verknüpfung stellte eine der Leitideen sozialdemokratischer Reformpolitik der 1970er und 1980er Jahre dar. Vgl. dazu: www.ots.at/presseaussendung/OTS_20040310_OTS0068/kulturpolitische-fachkonferenz-1-kulturpolitik-als-fortsetzung-der-sozialpolitik [16.05.2023].

3 Vgl. dazu die Untersuchungen des Wiener Trendforschungsinstituts tfactory zum Thema Jugendkultur. Zuletzt: *Digitale Jugendkultur 2022: Kommunikation mit jungen Zielgruppen* (Institut für Jugendkulturforschung/tfactory 2022).

4 Auf internationaler Ebene werden diese Ergebnisse im Verlauf der Corona-Pandemie noch einmal verstärkt. Vgl. dazu u.a. Audience Agency (2022).

(→ Mecheril: 205; vgl. auch Müller-Brozovic 2017), sich im Rahmen der Angebotsentwicklung auch mit Fragen der sozialen Ungleichheit auseinanderzusetzen und so den meisten Musikvermittler_innen quasi fremde soziale Gruppen anzusprechen. In der praktischen Umsetzung scheitern diesbezügliche Bemühungen nur zu oft am Umstand, dass sie als Agent_innen des klassischen Musikbetriebs mit einem Rucksack an künstlerischen Hervorbringungen beladen sind. Sie müssen sich mit einem elementaren Widerspruch ihres Berufsfeldes herumschlagen, der darin besteht, dass dieser Rucksack im Licht gegenkultureller Bewegung von der vorrangigen Klientel in erster Linie als symbolischer Ausdruck eben jenes Herrschaftsverständnisses verstanden wird, das sich genau gegen diejenigen richtet, die jetzt mittels Musikvermittlung einbezogen werden sollen.

Wohl um eine allzu enge Bezugnahme auf den klassischen Musikbetrieb zumindest zu relativieren, hat sich zuletzt eine neue Generation an Musikvermittler_innen um eine Erweiterung ihres Berufsfeldes bemüht. Musikvermittlung soll sich nicht mehr auf einschlägige Einrichtungen der ›Hochkultur‹ beschränken, sondern auch im Bereich der Soziokultur Anwendung finden. Auf der Grundlage dieser begrifflichen Erweiterung soll Musikvermittlung als eine spezifische Umgangsweise mit Musik verstanden werden, die sich über ein immer kleiner werdendes Stammpublikum hinweg an alle Teile der Gesellschaft richtet und »sich produktiv, interpretativ, reflexiv oder beratend ausdrücken kann« (Wimmer 2010a: 25) – und dabei vor allem ein enges, ›hochkulturelles‹ Musikverständnis überwindet.

Das Projekt Soziokultur scheint heute ziemlich in die Jahre gekommen zu sein. Einer der Gründe mag darin liegen, dass sich die Hoffnungen auf eine Verringerung sozialer Ungleichheit mit den Mitteln der Kultur weitgehend verloren haben. Stattdessen hat sich – entgegen so mancher politischen Rhetorik – die soziale Ungleichheit in den letzten Jahren noch einmal wesentlich verschärft (vgl. Pickety 2022). Auch wenn viele soziokulturelle Initiativen rund um Fragen von Migration und Flucht noch einmal versucht haben, sich als eine gesellschaftliche Avantgarde zu positionieren, so gehen doch von ihnen in ihrer derzeitigen Verfassung kaum mehr gesellschaftspolitische Impulse aus: ein Umstand, der sich ungebrochen in der, die bestehenden Ungleichheiten verschärfenden, Prioritätenliste öffentlicher Förderinstanzen niederschlägt.

Umgekehrt ist das Projekt Musikvermittlung bislang vor allem als Legitimationsprojekt der verbliebenen bürgerlichen Milieus⁵ in Erscheinung getreten. Deren Vertreter_innen sehen es als ihre vorrangige Aufgabe an, den bestehenden, in der Regel staatlich hoch alimentierten Kulturbetrieb in seinen Bestandsinteressen mit Hilfe von einschlägigen Zusatzangeboten zu retten (vgl. Burstein 2022). In solchen Settings wird Musikvermittlung gerne als verlängerter Arm des Marketings verortet. Mit einigen wenigen Ausnahmen setzt das Management auf einschlägige Maßnahmen am Rand des Betriebs in der Hoffnung, ihren Institutionen eine umfassende Transformation auf dem Weg in die Realitäten einer diversen Gesellschaft ersparen zu können (vgl. Wimmer 2022e). Dafür sind sie allenfalls bereit, ihre Häuser zumindest partiell für bislang unberücksichtigt gebliebene soziale Gruppen zu öffnen, freilich ohne dabei die bestehenden Betriebsstrukturen grundsätzlich in Frage zu stellen.

5 Zu den gesellschaftlichen Transformationsprozessen vgl. u.a. Wimmer (2022d).

»Was wäre, wenn ...« – Einige abschließende Überlegungen

Sowohl theoretisch als auch praktisch sind Soziokultur und Musikvermittlung bis heute von beträchtlichen Bruchlinien geprägt. Und doch gibt es gute Gründe, beide Konzepte künftig stärker aufeinander zu beziehen und das Weben gemeinsamer Nahtstellen zu versuchen, etwa im Rahmen von Kooperationen zwischen dem klassischen Kulturbetrieb und soziokulturellen Initiativen aller Art bzw. ihnen verbundenen Vertreter_innen der neuen sozialen Bewegungen (vgl. Rucht o.J.:o.S.).⁶ Viele Möglichkeiten einer engeren Kooperation zwischen dem klassischen Musikbetrieb und den neuen sozialen Bewegungen erscheinen heute allerdings noch weitgehend unausgelotet. Eine Grundbedingung dafür ist freilich, dass die beteiligten Musikvermittler_innen lernen, im Sinne der Frage »Wer spricht?« (vgl. Spivak 2007) für den Einstieg in eine gleichberechtigte Kommunikation zunächst zuzuhören, um zu verstehen, was Menschen jenseits der eigenen Milieus interessiert. Die besondere Qualität von Vermittlung bestünde dann darin, sich auf das kulturelle Selbstverständnis bislang betriebsfremder Gruppen einzulassen, denen von weiten Teilen des Kulturbetriebs bislang keine eigene Stimme zugebilligt wurde und die doch als Ko-Kreateure gewonnen werden wollen.

Sie würden damit Wortführer_innen der Weiterentwicklung des Selbstverständnisses (klassischer) Kulturinstitutionen, nicht nur der herausragenden Kunstproduktion, sondern gleichermaßen als Ort einer auf Vielfalt gerichteten Öffentlichkeit, in denen Vertreter_innen unterschiedlicher sozialer Gruppen aufeinandertreffen und etwas miteinander zu tun bekommen. Dies wäre umso wichtiger in einer historischen Phase, in der von anti-demokratischen Kräften unterschiedlicher Couleurs wieder neue Barrieren zwischen den verschiedenen sozialen Gruppen errichtet werden.

Wenn der Befund des US-amerikanischen Medizinsoziologen Nicholas Christakis stimmt, dass »der Bedarf an Interaktion nach der Pandemie gigantisch sein« (2020: 12) wird, dann kann hier ein neues, aus den Erfahrungen der Soziokultur ebenso wie der Musikvermittlung gespeistes Aktionsfeld aus neuen Settings und Formaten entstehen. Der Erfolg ließe sich daran ermessen, dass die Repräsentant_innen der Wiener Staatsoper mitsamt ihren Programmen der Musikvermittlung es nicht mehr als eine Abwertung auffassen, als eine soziokulturell relevante Institution bezeichnet zu werden, weil auch ihnen nicht nur die dargebotene Musik, sondern in gleicher Weise die gesellschaftspolitische Emanzipation breiter Teile der Bevölkerung ein Anliegen ist.

6 So haben die österreichischen Bundestheater zuletzt ein Programm aufgelegt, das sich auf die Suche nach neuen Kooperationsmöglichkeiten mit der Freien Szene macht, vgl. etwa: www.orf.at/stories/3211603 [22.05.2023].