

Machtkritische Perspektiven auf Musikvermittlung

Nina Stoffers

Musik wurde (und wird) häufig zugeschrieben, eine universelle Sprache zu sein, die eine Funktion des Brückenbauens und Verbindens übernehmen könne. Gleichzeitig trägt Musik jedoch auch selbst zur Konstruktion und Dekonstruktion von Differenzen sowie zu Ab- und Ausgrenzungsprozessen bei.¹ Die Auseinandersetzung um Repräsentation, Deutungshoheit und entsprechend um Machterhalt findet sich im Feld der Kulturellen Bildung und der Kulturvermittlung zwar hin und wieder (vgl. z.B. Mörsch 2012); Fragen, inwieweit Musik kulturelle wie auch soziale Distinktion verstärken kann (vgl. z.B. Josties 2010) und wie kulturelle Aneignung mittels Musik (vgl. z.B. Ismaiel-Wendt 2007) Machtstrukturen offenbaren kann, wurden jedoch bislang nur vereinzelt diskutiert. Eine intensive Beschäftigung und Kritik der hegemonialen Verhältnisse werden erst in jüngerer Zeit *gehört*², sodass sie in den allgemeinen Diskurs Eingang finden (vgl. z.B. Haghighat 2017; Castro Varela/Haghighat 2023)³.

In der Arbeit der Musikvermittlung werden – wie in der Kulturvermittlung allgemein – oftmals die zu bildenden Subjekte in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt. Diese sind meist als sogenannte ›Zielgruppen‹ (→ Schippling/Voit: 179) definiert und in einer Angebotsstruktur systematisiert – zum Beispiel nach Altersgruppen, nach dem Ort, wo Musikvermittlung stattfindet oder nach Gruppen mit bestimmten, teils vermeintlich homogenen Charakteristika wie Angebote für sogenannte (Bildungs-)Benachteiligte, für Geflüchtete, für Menschen mit Behinderung, für Menschen im Strafvollzug etc. Die Musikvermittler_innen selbst rücken erst in den letzten Jahren stärker in den Fokus

-
- 1 Es sei auf die grundlegenden theoretischen wie empirischen Forschungen des Soziologen Pierre Bourdieu hingewiesen, der aufgezeigt hat, wie Kultur als Distinktionsmerkmal fungiert: So ist z.B. der Kunstgeschmack nicht eine individuelle Ausprägung, sondern Teil des Habitus, d.h. der sozialen Position, die sich über verschiedene sogenannte ›Kapitalsorten‹ definiert. Dadurch entsteht ein sich selbst reproduzierendes System zur Gewinnung und Erhaltung sozialer Anerkennung – gestützt auch und gerade durch das vermeintlich neutrale Kunst- und Kulturinteresse.
 - 2 Das Verb ›gehört‹ ist kursiviert, um hervorzuheben, dass Hinweise und Kritik durchaus früher aufkamen, aber in der Wahrnehmung des Diskurses lange Zeit wenig Beachtung fanden.
 - 3 Für die populäre Musik erschien 2019 ein ganzer Sammelband zur Frage einer machtkritischen Perspektive im Hinblick auf die soziokulturelle Orientierung und Positionierung der Hörer_innen populärer Musik (vgl. Dunkel/von Appen 2019).

und werden als Akteur_innen begriffen (→ Petri-Preis: 95), sodass eine Auseinandersetzung mit dem komplexen Anforderungsprofil, den Ausbildungsmöglichkeiten oder den vielfach prekären Verdienstverhältnissen erst in jüngerer Zeit stattfindet (→ Stiller: 101; → Petri-Preis: 95). In diese Form der Reflexion des Berufsbildes gehört auch eine Auseinandersetzung mit der in pädagogischen Settings üblichen Grundstruktur, d.h. mit den asymmetrischen Machtverhältnissen zwischen denjenigen, die Ziele setzen und Angebote konzipieren und denjenigen, die teilnehmen sollen und die zu bilden sind, dem »asymmetrische[n] Verhältnis zwischen Benennenden* und Benannten*« (Hübner et al. 2017: 12). Für den Kontext einer machtkritischen Perspektive ist es ebenso notwendig, sich neben den pädagogischen auch mit den gesellschaftlichen Machtverhältnissen zu befassen.

Dass es in jedem Miteinander auch Machtverhältnisse gibt, ist erst einmal nur festzuhalten und sich bewusst zu machen. Problematisch ist, dass Institutionen im Kulturbereich zumeist als starr und unveränderbar, als nicht zu hinterfragende Größe aufgefasst werden, sodass Vermittlung affirmative und reproduktive Funktionen aufweisen kann (vgl. Mörsch 2012). Damit ist gemeint, dass das durch die Institutionen und Vermittler_innen eingeschriebene und weiter getragene Verständnis von Kultur und Bildung zumeist nicht thematisiert oder hinterfragt wird (→ Müller-Brozović: 259). Musikinstitutionen agieren jedoch nicht in luftleeren Räumen, sondern sind Ausdruck der herrschenden hegemonialen Verhältnisse. Sie sind Teil des komplexen Systems, das Machtverhältnisse inkorporiert, diese aber nicht unbedingt als solche aufzeigt, mehr noch: Sie sind »Austragungsorte (kultur-)politischer Kämpfe um Hegemonie« (Liepsch et al. 2018: 22). Dass dies sukzessive thematisiert und sichtbar gemacht wird, liegt vor allem am beharrlichen Einfordern derjenigen, deren marginalisierte Perspektive bislang wenig im Kulturbereich beachtet und insbesondere von Aktivist_innen erkämpft wurde (vgl. Micossé-Aikins/Sharifi 2017: 13). Im Theaterbereich beispielsweise ist eine schon länger andauernde Auseinandersetzung und Debatte um Diskriminierungen und Ausschlüsse in Form von Rassismus, (Hetero-)Sexismus, Ableismus und Klassismus etc. zu beobachten (vgl. Liepsch et al. 2018: 20), die im Musikbereich erst nach und nach Einzug hält, wie der vorliegende Artikel im Folgenden aufzeigt.

Was es braucht: Eine machtkritische Analyse

Ohne eine machtkritische Perspektive werden Institutionen und Akteur_innen der Musikvermittlung zumeist als Norm wahrgenommen, die sich nicht zu erklären braucht. Als solche Norm verbleiben sie quasi unsichtbar. Im Gegensatz zu dieser Norm wird dann nur das sichtbar, was vor dieser eingeübten Folie als Nicht-Norm, als »Andere« erkennbar wird. Diese »Anderen« sind dann beispielsweise bestimmte »Zielgruppen« oder auch diejenigen, die bislang wenig repräsentiert sind. Leicht kann eine hierarchische und dichotome »Wir-und-die-Anderen-Struktur« entstehen. Dabei sind häufig Pauschalisierungen, Homogenisierungen und Zuschreibungen im Spiel, mit denen die konstruierten »Anderen« »(ver)besondert«, bzw. bei denen sie erst durch das »Different-Machen« (Castro Varela/Dhawan 2005: 60 in Anlehnung an Spivak) als »Andere« sichtbar und markiert werden. In diese Prozesse sind Fragen der Macht eingeschrieben, da die »Anderen« nicht

gleichwertige, sondern unterlegene ›Andere‹ sind (bei Spivak 2007 als ›inferior‹ bezeichnet).

Diese als ›Othering‹ bezeichneten Prozesse können auch in der Musikvermittlung entstehen, denn sowohl künstlerisch wie auch pädagogisch finden sich häufig dichotome Strukturen und Dominanzverhältnisse wieder. Konkret passieren solche Prozesse dann, wenn eine dominante – d.h. eine mit Macht ausgestattete Gruppe – eine mit wenig Macht ausgestattete Gruppe z.B. mittels Klischees und Exotismen beschreibt und dieser Gruppe bestimmte, als essentiell geltende Charakteristika zugeschrieben werden. Es können auch künstlerisch-pädagogisch ermöglichte Formen des Selbst-Otherings entstehen, wenn von einer marginalisierten Gruppe z.B. Klischees und Exotismen zur Selbstbeschreibung und Identifikation verwendet werden.⁴ Diese Machtverhältnisse transparent und sichtbar zu machen und die eingeschriebenen und reproduzierenden Dynamiken zu analysieren und mitzudenken, sollte einen zentralen Stellenwert in der Arbeit von Musikvermittler_innen bekommen, um einen machtkritischen Ansatz zu etablieren (vgl. Stoffers 2019).

Unter diesem Blickwinkel zeigt sich dann, dass für das in der Musikvermittlung grundlegende Ziel kultureller Teilhabe (→ Voit: 40) immer auch die andere Seite der Medaille von Teilhabe, also Ausgrenzungsmechanismen, mitbearbeitet werden müssen. Denn wenn die gesellschaftlichen Strukturen mit den dazugehörigen Machtverhältnissen, die eine (Ziel-)Gruppe erst zu einer ›anderen‹ macht, nicht in die Analyse mit einbezogen werden, kann es zur paradoxen »inkludierenden Exklusion« (Stoffers 2019: 301) kommen: Das Ziel der Teilhabe verkehrt sich in sein Gegenteil; ein Minimum an Teilhabe kann sich als »raffinierte Form potentieller Exklusion« (Vogt 2013: 487) erweisen.

Erst mithilfe einer machtkritischen Analyse kann so folglich auch der eigene Anteil der Musikvermittlung an den herrschenden Machtverhältnissen wahrgenommen und reflektiert werden. Dabei geht es nicht (nur) um die individuelle Ebene des Handelns, sondern bislang bleiben vor allem strukturelle Problemlagen zu selten erkannt bzw. benannt und gehört. Die Felder der Kulturvermittlung verbleiben daher »Bastionen von Mehrfachprivilegierten*« (Schütze/Maedler 2017: 9). Denn der Rahmen des Kulturbetriebs, also beispielsweise der hegemoniale Kanon, die Zugangsvoraussetzungen, d.h. die *Spielregeln* werden nach wie vor gesetzt und *bespielt* vom mehrheitlich weißen, heteronormativen und bildungsbürgerlich sozialisierten Personal, das definiert, was als Kunst gelten kann und was dagegen *nur* als Handwerk, was unter Qualität verstanden wird etc. Es stellt in der Regel die Gatekeeper, beispielsweise im Personal der Ausbildungsstätten sowie in der Hierarchie von Musikinstitutionen. Deshalb fordern inzwischen sowohl Akteur_innen aus dem Feld wie auch aus der Wissenschaft, dass der Kulturbereich mittels postkolonialer Theorie und Analyse durchleuchtet werden müsse (vgl. z.B. Boger/Castro Varela 2020), um spürbare Veränderung vor allem auch auf der strukturellen Ebene voranzutreiben.

4 Mecheril etabliert den Begriff des »Selbst-Otherings« in Betrachtung der Interkulturellen Pädagogik und der »Repräsentationsfrage« (Mecheril 2005: 316), die in erster Linie von Mehrheitsangehörigen dominiert werde und es dadurch zu eben jenem pädagogisch ermöglichten Selbst-Othering komme, d.h., dass die ›Anderen‹ sich selbst als ›anders‹ bezeichnen (vgl. ebd.: 317).

Die Entwicklungen in den letzten Jahren zeigen zwar, dass Veränderungen stattfinden und zunehmend auch die Machtstrukturen und Praxen der Kunst- und Bildungsinstitutionen in den Blick kommen. Forciert wird dies z.B. durch Akteur_innen im deutschsprachigen Raum durch die Konzeptions- und Beratungsstelle Diversity Arts Culture – Projektbüro für Diversitätsentwicklung⁵ (Berlin) und das Projektbüro D/Arts⁶ (Wien), den Dachverband zu Kunst und Inklusion Eucree⁷ oder Programme in Deutschland wie das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) initiierte *Kultur macht stark – Bündnisse für Bildung*⁸ und der von der Kulturstiftung des Bundes aufgelegte *360° Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft*⁹. Diese Programme und Institutionen untersuchen teils mit einer machtkritischen Analyse den Status Quo und wollen Veränderungen gestalten (vgl. Sponheuer 2022); zum Programm *Kultur macht stark* gibt es z.B. auch Forschungen, die diese kritische Perspektive an das Programm selbst anlegen (vgl. Sturzenhecker 2014). Sowohl im wissenschaftlichen Diskurs wie auch in der praktischen Beschäftigung ist eine Auseinandersetzung mit einer machtkritischen Perspektive inzwischen verbreiteter und anerkannter, aber strukturell hat sich dennoch kaum merklich etwas getan, und eine »selbstverständliche Rassismuskritik scheint beispielsweise weiterhin Zukunftsmusik« (Boger/Castro Varela 2020: 24).¹⁰

Was lässt sich daraus für die Musikvermittlung ableiten, was könnten Konsequenzen und Vorschläge für Musikvermittler_innen sein? Ganz grundlegend braucht eine machtkritische Perspektive, die sich Anti-Diskriminierungsprozessen verschreibt, vor allem »Zeit und Know-how. Es gilt, sich von dem Wunsch nach schnellen Lösungen und One-fits-all-Checklisten zu verabschieden« (Micossé-Aikins/Sharifi 2017: 17). Ein erster Schritt ist es, sich der Thematik bewusst zu werden und sich der eigenen Involviertheit, des unhinterfragten (und teils nach wie vor geradezu unsichtbaren) *Wir* zu stellen. Dazu gehört dann, sich nicht mit der Beschreibung von Problemlagen zu begnügen, woraus keine Konsequenzen für Veränderungen erwachsen müssen, sondern sich »anwaltschaftlich für die Bereitstellung entsprechender Ressourcen ein[zu]setzen« (Maedler 2008: 111).

Entsprechend braucht es beispielsweise Möglichkeiten der Professionalisierung, der Umverteilung von Ressourcen und der Anerkennung von Privilegien (vgl. z.B. Ziese 2017). Die Auseinandersetzung muss sowohl auf allen Ebenen der Praxis stattfinden, wie auch in der Theorie, um die Problematik mit präzisen Begriffen aufzuzeigen.¹¹ So

5 Vgl. www.diversity-arts-culture.berlin [21.05.2023].

6 Vgl. www.d-arts.at [21.05.2023].

7 Vgl. www.eucree.de [21.05.2023].

8 Vgl. www.buendnisse-fuer-bildung.de/buendnissefuerbildung/de/programm/Kultur-macht-stark-2023-2027/Kultur-macht-stark-2023-2027_node.html [21.05.2023].

9 Vgl. www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/transformation_und_zukunft/detail/360_fonds_fuer_kulturen_der_neuen_stadtgesellschaft.html [21.05.2023].

10 Interessanterweise wird sowohl das in der (Kulturvermittlungs-)Praxis als auch in Politik und Gesellschaft verwendete Bild der »Begegnung auf Augenhöhe« zwar häufig als Ziel postuliert, aber ob Begegnungen im Feld der Kultur im Allgemeinen und in der Musikvermittlung im Speziellen eine gleichberechtigte und/oder partizipative oder sogar eine machtteilende Herangehensweise im Kern wollen oder umsetzen können, darf zumindest angezweifelt werden.

11 Micossé-Aikins und Sharifi weisen darauf hin, dass »notwendige konkrete Maßnahmen letztlich von der jeweiligen Institution ab[hängen] und [...] individuell bestimmt werden« müssen. Es gibt demnach »jedoch einige vorhersehbare Herausforderungen und Mechanismen, die eintreten,

verhält es sich mit dem in diesem Kontext vielfach verwendeten Begriff ›Diversität‹, mit dessen Aufrufung Machtverhältnisse und Diskriminierungen gar nicht in den Fokus geraten (müssen).¹² Für die Musikvermittlung kann eine intersektionale Perspektive¹³ eine Orientierung sein, denn »decolonization means the permanent (conflictual) negotiation of diversity and otherness, while constantly acknowledging as many perspectives as possible in this process« (Gaupp 2021a: 347).

Für Musikvermittler_innen ist es folglich nicht nur notwendig, sondern dabei bereichernd, die Machtverhältnisse nicht außer Acht zu lassen, sondern mitzudenken und aktiv zu bearbeiten, damit diese – im besten Falle aus Unwissenheit, im schlechtesten Falle aus Machterhaltungsgründen – nicht unsichtbar verbleiben, sondern strukturelle Veränderungen umgesetzt werden können.

wenn Diversität als Thema auf die Tagesordnung gesetzt wird: 1.) Normen werden infrage gestellt [...] 2.) Anti-Diskriminierung als Querschnittsthema [...] 3.) Fehlende Kompetenz wird sichtbar [...] 4.) Kritik von außen [...] 5.) Diskriminierende Strukturen: Ein Eisberg und der Spaß an der Herausforderung« (Micossé-Aikins/Sharifi 2017: 19).

- 12 Eine Möglichkeit, sowohl Machtverhältnisse als auch Diskriminierungen für den Musikkontext beim Begriff der Diversität in den Blick zu bekommen, ist die *Diversity Roadmap*, eine Hilfestellung aus der Schweiz, vgl. www.diversityroadmap.org [21.05.2023].
- 13 Der Begriff der ›Intersektionalität‹ geht auf Kimberlé Crenshaw zurück, die theoretisch zusammenfasst, was viele Frauen of Color als Erfahrungen machen: Diskriminierungen aufgrund von Gender überschneiden sich mit rassistischen Diskriminierungen (race) nicht als Mehrfachdiskriminierung, sondern dieses Zusammenwirken ist als eine spezifische Form aufgrund der Interdependenz, d.h. der gegenseitigen Bedingtheit, zu betrachten – wie bei einer Verkehrskreuzung, wovon sich ›Intersektionalität‹ ableitet. Der Begriff ist damit als Analyseperspektive auf verschiedene Kategorien von Differenzlinien anwendbar (vgl. dazu z.B. die Glossare des Informations- und Dokumentationszentrum für Antirassismearbeit e.V. (IDA) und von Diversity Arts Culture).

