

Beitrag für den Momentum Kongress 2020

"Es war einmal: „Kulturpolitik als Fortsetzung von Sozialpolitik“ – Über die Notwendigkeit des Neustarts des Kulturbetriebs"

Michael Wimmer/ September 2020

Eine österreichische Kulturmanagerin erzählt in diesen Tagen eine Geschichte aus Griechenland. Sie lebt seit einigen Jahren in der Gegend von Thessaloniki, wo sie versucht, Alternativen zum immer rascheren und zugleich selbstläufigen Kulturbetrieb in Mitteleuropa zu erproben. In diesem Corona-Frühling hätten sich auch an den Straßen Thessalonikis die Menschen auf ihren Balkonen eingefunden. Aber nicht nur, um den sogenannten „Systemerhalter*innen“ zu applaudieren, sondern um „Kunst zu machen“ und damit sich gegenseitig Geschichten zu erzählen und einander etwas vorzuspielen.

Ihr Bericht vermittelte mir den Eindruck, dass viele Menschen die Zeit des wirtschaftlichen Stillstands dazu genutzt haben, ihre kreative Seite zum Schwingen zu bringen. Mit ihren Versuchen zu malen, zu schreiben, zu musizieren und auf ihren Balkon-Bühnen zu performen gelang es ihnen, die Zeit des isolierten Wartens produktiv zu machen und ihrer Existenz einen neuen Sinn abzugewinnen. Ganz offensichtlich hatten diesen Menschen - über die Zwänge der Arbeitswelt hinweg – einander „etwas zu sagen“. Und sie schreckten auch nicht davor zurück, dieses „etwas“ in eine ästhetische Form zu gießen.

Bei mir als Zuhörer dieser Geschichte verfestigte sich für mich zumindest einen kurzen Moment die Vorstellung eines kulturellen Verhaltens, das über die Logik der traditionellen Erwerbsarbeitsgesellschaft hinausweist, die alle relevanten Wertvorstellungen dominiert, in denen die Teilnahme am Angebot des professionellen Kulturbetriebs bestenfalls ein nettes Freizeitvergnügen darstellt. Wahrscheinlich nicht unzufällig stammt diese Momentaufnahme aus einem Teil Europas, in dem der Traum eines alternativlosen Ökonomismus bei den Modernisierungsverlierer*innen längst ausgeträumt ist und die Menschen gezwungen sind, sich – Pandemie hin oder her – mit alternativen Sinngebungen zu beschäftigen und dabei der scheinbar „nutzlosen“ Beschäftigung mit ästhetischen Ausdrucksformen eine ganz besondere Bedeutung beimessen.

Über den manisch-depressiven Grundton der österreichischen Kulturpolitik

Im Vergleich dazu lässt sich für Österreich (zusammen mit weiten Teilen Mittel- und Westeuropas) eine ganz andere Geschichte erzählen. Ausgerechnet im gerne sogenannten „Kulturland Österreich“ zeigte sich spätestens mit der staatlich verordneten Schließung des Kulturbetriebes ein dramatischer Bedeutungsverlust dessen, was hierzulande gerne als Kunst und Kultur firmiert. Vertreter*innen von Kultureinrichtungen zusammen mit freien Künstler*innen sahen sich mit dem Lock-down unversehens am unteren Ende einer Anspruchsleiter, wenn es darum ging, vom Staat Kompensationsleistungen für die existenzbedrohenden Ausfälle zu fordern¹. Im Vergleich zu ihnen erwiesen sich fast alle anderen Sektoren als „systemrelevanter“². Es bedurfte des öffentlichen

¹ <https://www.wienerzeitung.at/meinung/gastkommentare/2071893-Der-Corona-Kulturkampf.html>

² <https://www.sueddeutsche.de/kultur/coronavirus-kultur-staat-kuenstler-kunst-systemrelevant-systemfeindlich-essay-1.4930729?reduced=true>

Aufstempeln einzelner Künstler samt dem Rücktritt einer Staatssekretärin, um dem Kulturbetrieb wieder etwas mehr öffentliche Aufmerksamkeit zu widmen.

Für viele Beobachter*innen stellt diese Form des Erwachens am Rand der Gesellschaft den vorläufigen Endpunkt eines steten Bedeutungsverlustes des Kulturbetriebs dar, der an dieser Stelle nur sehr holzschnittartig nachgezeichnet werden kann. Dabei hatte alles so positiv begonnen: Immerhin stellt die Kulturpolitik der Nachkriegszeit eine herausragende Erfolgsgeschichte dar, bei der das überkommene kulturelle Erbe der k.u.k. Monarchie wesentlich dazu beitrug, so etwas wie eine nationalstaatliche Identität zu begründen. Die in den großen „Kulturkernern“ versammelten Kulturgüter trugen wesentlich dazu bei, dem darnieder liegenden Nachkriegs-Österreich nach innen ebenso wie nach außen ein positives Image zu geben, das dem Kleinstaat trotz aller politischen Irrungen bis heute international eine überdurchschnittliche Reputation verschafft.

„Kulturpolitik als Fortsetzung der Sozialpolitik“ (Fred Sinowatz)

War die Rezeption dieses „Kulturvermögens“ vorerst nur einer kleinen bürgerlichen Elite vorbehalten, so versuchte die Sozialdemokratie der 1970er Jahre, mit dem Slogan „Kultur für alle“ diesen exklusiven Zugang in Frage zu stellen und damit das kulturelle Angebot für ihr Elektorat zu öffnen. Mit Hilfe einer neuen Generation von Künstler*innen sollte entlang eines neuen „Kulturpolitischen Maßnahmenkatalogs“ auch gleich die konservative Hegemonie im Land gebrochen werden, um auch mit kulturellen Mitteln eine neue Phase der Demokratisierung der Gesellschaft einzuläuten.

Der Traum einer möglichen Politisierung des Kulturbetriebs war spätestens in den 1990er Jahren ausgeträumt. Immer mehr machte sich auch im Kulturbetrieb die neoliberale Wende bemerkbar: Neue Management-Methoden hielten Einzug, vorrangig betriebswirtschaftliche Erfolgskriterien bestimmten die kulturpolitische Entscheidungsfindung, um so auch den Kulturbetrieb marktwirtschaftlich auf Linie zu bringen. Die Hoffnungen lagen nunmehr auf den emanzipatorischen Potentialen einer ökonomistischen Handlungslogik. Mit dem Zwang, unternehmerisch aufzutreten, wäre der Kulturbetrieb gezwungen, seine ideellen Schranken (zugunsten eines konservativen Bildungsbürgertums) aufzugeben und sich – ungeachtet ihrer sozialen Zugehörigkeit – allen zu öffnen, die bereit waren, die (nunmehr beträchtlich gestiegenen) Zutrittsgebühren zu entrichten. Zusätzlich erwartete man vom Kulturbetrieb einen signifikanten Beitrag zur umfassenden Transformation der Wirtschaft, indem die „alten Industrien“ sukzessive durch moderne Dienstleistungen abgelöst würden. Ging es nach den anglo-amerikanischen Vorbildern, so sollte dabei den „Cultural and Creative Industries“ als neuer Wachstumsbranche inklusive der Schaffung vielfältiger neuer Arbeitsplätze eine ganz besondere Bedeutung zukommen.

Der Kulturbetrieb als Teil des Dienstleistungsbetriebs – Die Rechtspopulist*innen übernehmen das kulturpolitische Kommando

Diese Form der „Neoliberalisierung“ auch des Kulturbetriebs hat sein gesellschaftspolitisches Standing nachhaltig geschwächt. Da können führende Vertreter*innen noch so trotzig auf die herausragende Funktion seines Angebotes für ein gedeihliches Zusammenleben verweisen („Kultur als Lebensmittel“); viel plausibler ist da schon der Befund, dass spätestens mit der weitgehenden Außerfragestellung eines Österreich-Bewusstseins diesbezügliche Zuarbeit des Kulturbetriebs nicht mehr benötigt wird und er sich einreihen kann in eine stetig wachsende Palette der Freizeitindustrie. An die Stelle des Kulturbetriebs ist die FPÖ und ihre rechtspopulistischen Gesinnungsgenoss*innen

getreten, die sich auf die Fahnen geschrieben haben, noch einmal eine österreichische kulturelle Identität gegen alles „Fremde“ zu verteidigen. Selbst dann, wenn eine solche Identitätskonstruktion in Zeiten der Globalisierung – allenfalls mit Ausnahme hinreichender Kenntnisse der deutschen Sprache - weitgehend inhaltsleer bleiben muss bzw. nur mehr ex negativo bestimmt werden kann (wie z.B. in Gestalt wachsender Islamfeindlichkeit). Die damit verbundenen Widersprüchlichkeiten zeigen sich in der Kulturpolitik neo-autoritärer Staaten wie Ungarn, das sich als ein Bollwerk gegen liberale Vielfalt versteht, ohne noch einmal die Essenz einer spezifisch ungarischen Kultur benennen zu können.

In dieser neuen Kontroverse zeigt sich das ganze Ausmaß des kulturpolitischen Niedergangs seit den 1970er Jahren. Immerhin richteten sich die sozialdemokratischen Reformbemühungen auf eine zunehmende Homogenisierung der österreichischen Gesellschaft, die sich auch in einer „gemeinsamen Kultur“ ausdrücken sollte. Mit einer gerechten Umverteilung materieller Güter („Wohlfahrtstaatlichkeit“) sollte auch eine wachsende Umverteilung immaterieller Güter („Kulturstaatlichkeit“) einhergehen. Kulturpolitisches Ziel war es, möglichst allen Menschen den Zugang zum Kunst- und Kulturschaffen zu ermöglichen.

Mit der Dominanz wirtschaftsliberaler Doktrinen erwuchs aus dem politischen Programm der „Vermittelständigung“ der österreichischen Gesellschaft eine wachsende Heterogenisierung. In seinem Sog führte die Logik der Konkurrenzgesellschaft einerseits zu vielfältigen Individualisierungsstrategien, die in einer wachsenden sozialen Verungleichung und Fragmentierung (im Gefolge der Schwächung des auf kollektive Problemlösung setzenden Wohlfahrtsstaates) ihren Ausdruck finden sollten. Und da war andererseits die wachsende Zuwanderung, die nach vielen Jahren des migrations-politischen Zuschauens bis heute nur sehr bedingt adäquate Antworten gefunden hat.

Beide Aspekte berühren eminent die gesellschaftliche Relevanz des Kulturbetriebs, der sich – traditionell über eine standardsetzende bildungsbürgerliche Elite vermittelt – nicht mehr auf ein gemeinsames kulturelles Interesse der Gesamtgesellschaft beziehen kann, sondern entlang vielfältiger sozialer Bruchlinien auf ein ganz unterschiedliches Verhalten samt damit verbundener Erwartungen trifft. Stimuliert durch vereinzelte kulturpolitische Vorgaben, sich verstärkt um „neue“ bzw. „sozial benachteiligte“ Zielgruppen zu bemühen, konnten zuletzt in fast allen größeren Kultureinrichtungen Bildungs- und Vermittlungsinitiativen implementiert werden. In der Regel am Rand des Betriebs angesiedelt, müssen ihre Erfolge als bescheiden eingeschätzt werden. Anhand der verfügbaren Daten³ lassen sich jedenfalls keine signifikanten Veränderungen der Publikumsstrukturen feststellen; die rund 2 Millionen Zuwander*innen finden nur in den seltensten Fällen den Zugang zu staatlichen Kultureinrichtungen (und sehen diesen Umstand auch nicht als bedeutsam für ihre mangelnde Lebensqualität).

Die Tourist*innen setzen die Standards der Kulturkonsumption

Mit der erzwungenen Schließung des Kulturbetriebs in diesem Frühjahr zeigt sich unvermittelt, dass sich in den letzten Jahren die strategischen Überlegungen vom immer schwerer fassbaren lokalen und regionalen Publikum abgewendet haben: Stattdessen setzten sie mit dem Branding „Kulturnation“ zunehmend auf ein kaufkräftiges internationales Tourismuspublikum. Dieses verschwand von einem Tag zum anderen von der Bildfläche und erschütterte damit die

³ file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/kulturstatistik_2017.pdf

Existenzgrundlagen vieler Kultureinrichtungen, die bislang als zentrale Bestandteile der österreichischen Realverfasstheit angesehen wurden (Die Verunsicherung zeigte sich u.a. darin, dass Kultureinrichtungen trotz staatlicher Lockerungen bei den Zugangsbeschränkungen sich angesichts des Ausbleibens der Tourist*innen weigerten, ihren Betrieb wieder aufzunehmen). Und es wurde offenbar, dass weite Teile des Kulturbetriebs über kein ausreichendes Standing in weiten Teilen der einheimischen Bevölkerung verfügen, die die halbherzigen Vermittlungsbemühungen der letzten Jahre nicht erreicht hat. Umso größer die Enttäuschung, sich nicht nur von ein paar ignoranten Politiker*innen⁴ unversehens an den Rand der Gesellschaft verfügt zu sehen.

Die vielleicht noch dramatischere Erkenntnis aber zeigte sich in der schlagartigen Infragestellung eines dominierenden Geschäftsmodells des Kulturbetriebs, das im Zeichen der Pandemie an ihr Ende kommen könnte. Die betriebswirtschaftlichen Konsequenzen sind einleuchtend: Dort, wo wesentlich weniger zahlende Besucher*innen in den Sitzreihen von Konzerthäusern oder Theatern untergebracht werden können, lässt sich der Betrieb trotz – im internationalen Vergleich – hohen staatlichen Beiträgen, nicht kostendeckend aufrechterhalten. Höhere Preise, Wegbleiben der Tourist*innen, geringere Auslastungszahlen, Ausbleiben von Sponsoringmitteln: Der Kulturbetrieb wird sich damit anfreunden müssen, dass die Zahl der Menschen, die das Angebot des Kulturbetriebs wahrnehmen, über einen längeren Zeitraum geringer werden wird.

Der Kulturbetrieb als gesellschaftliche Selektionsmaschine

Dabei könnte der Kulturpolitik dämmern, dass hier gerade der Produktzyklus eines Geschäftsmodell des 19. Jahrhunderts zu Ende geht. Zur Disposition steht schlicht eine Aufführungspraxis, die das Aufeinandertreffen einer überschaubaren Anzahl von agierenden Künstler*innen auf der Bühne und einer anonymen Vielzahl von stummen Besucher*innen im Publikum zum Maß aller Dinge der Kunstwahrnehmung erklärt hatte. Das trifft auch auf die darauf abgestimmte bauliche Infrastruktur zu, die bislang als absolut unveränderbar, weil „in Stein gemeißelt“ galt.

Die Gründerväter im 19. Jahrhundert hatten dabei nichts weniger im Sinn als „alle Menschen“ an diesem Setting teilhaben zu lassen. Vielmehr verstand sich diese Form der Betrieblichkeit als Ausdruck einer spezifischen sozialen Zugehörigkeit, die streng zwischen den Auserwählten drinnen und den „Kulturlosen“ draußen zu unterscheiden wusste. Einer, auf demokratische Mitwirkungsrechte pochenden Kulturpolitik gelang es – wie oben bereits erwähnt – in nur sehr bescheidenen Maß, die demographische Zusammensetzung der Beteiligten nachhaltig zu verändern; allenfalls sind mit der sinkenden Bedeutung des wohlhabenden Bildungsbürgertums diese Orte der gesellschaftlichen Selbstvergewisserung aus dem Zentrum des öffentlichen (und damit politischen) Interesses herausgefallen. Jetzt stehen sie vor dem Eingeständnis - entgegen ihrem Selbstverständnis als „ewige Werte“ - sich am sinkenden Ast eines Produktionszyklus zu befinden. Dies könnte nur zu rasch dazu führen, sie zu einer musealen Ausnahmeerscheinung zu erklären. Selbst bei eingefleischten Befürworter*innen des herrschenden Betriebs mehren sich die Fragen, ob z.B. die bestehenden Orchesterstrukturen noch eine Zukunft haben oder – eher früher als später – allein schon zur Sicherung der künstlerischen Ressourcen durch neue, auch in Krisenzeiten tragfähigere Formate ersetzt werden müssen.

Noch behauptet die Regierung, das oben skizzierte neoliberale Paradigma mit dem Slogan „Koste es, was es wolle“ zumindest temporär außer Kraft setzen zu können. Spätestens aber, wenn es ums

⁴ <https://www.diepresse.com/5802091/verbotschendonistin-lunacek-kritik-an-planen-im-kulturbereich>

Zurückzahlen gehen wird, werden sich auch die staatlich privilegierten „kulturellen Leitbetriebe“ der Brachialität wirtschaftlicher Argumente ausgesetzt sehen; der sich damit anbahnende Konkurrenzkampf lässt sich vorerst nur erahnen. Und den Bedarf an neuen Geschäftsmodellen schlagartig ansteigen lassen.

Die Geschichte der Suche der Kunst nach einem Weg dorthin, wo „die Menschen sind“ ist lang

Hinter einer nachvollziehbaren Verteidigung von Bestandsinteressen verbirgt sich ein vehementer Konflikt, der den Kulturbetrieb des gesamten 20. Jahrhunderts durchzieht. Dieser lässt sich anhand der Geschichte der künstlerischen Avantgarden nachzeichnen, die – zum Teil in Allianzen mit neuen politischen Strömungen – versucht haben, die Dominanz eines konservativen Kulturbetriebs aufzubrechen, um die Relevanz der Kunst auch außerhalb kulturaffiner „Blasen“ zu erhöhen. Ihre Vertreter*innen versuchten in neuen Settings noch einmal Kunst und Leben auf ganz unmittelbare Weise zu versöhnen und damit künstlerisches Handeln als eminenten Bestandteil des Alltags jedes Menschen zu begreifen und zu propagieren.

Noch in den späten 1960er Jahre forderte der junge Komponist und Dirigent Pierre Boulez dazu auf, „die heiligen Kühe zu schlachten“, um an ihre Stelle Settings zu setzen, in denen Menschen Kunst nicht nur passiv erfahren, sondern dies aktiv mitgestalten können. In diese Richtung wies auch der oft falsch interpretierte Sager von Joseph Beuys, wonach „jeder Mensch ein Künstler“ wäre, jedenfalls als Mensch nur in der Entfaltung auch seiner ästhetischen Potentiale zu sich kommen könne. In der Folge fanden diese Bestrebungen ihren Ausdruck in der Gründung einer unüberschaubaren Anzahl an kultureller Initiativen, die sich absichtsvoll an Menschen richtete, die mit dem Angebot des etablierten Kulturbetriebs nichts am Hut hatten. Und so sah sich eine sozialdemokratische Kulturpolitik vor der Herausforderung, ein prekäres Gleichgewicht herzustellen zwischen den konservativen Erwartungen zur Aufrechterhaltung des überkommenen Kulturbetriebs (der auch weiterhin den Großteil der öffentlichen Mitteln beanspruchen sollte) und einer Freien Kulturszene, die sich – um Jahrzehnte verspätet – um die Entwicklung eines demokratischen Kulturbegriffs bemühte.

Kulturwirtschaftliche Erfordernisse: „Und hobelt alles gleich“

Rückblickend lässt sich konstatieren, dass es der Freien Szene nicht nur gelungen ist, das kulturelle Angebot wesentlich auszuweiten, sondern auch Wirkungen auf den etablierten Kulturbetrieb auszuüben. Dieser wollte nicht als Überbleibsel einer vergangenen Epoche hoffnungslos hinter den kulturellen Erwartungen selbst seines Kernpublikums zurückbleiben. Es gab aber auch Wirkungen in die umgekehrte Richtung, wenn sich die Freie Szene gezwungen sah, sich gegen alle Hoffnungen der „Selbstverwirklichung“ in die marktwirtschaftlichen Verkehrsformen zu fügen. Schon aus Überlebensgründen musste sie sich moderner Management-Methoden bedienen, auf eine Professionalisierung des Angebotes und damit auf Marketing setzen, um nun die Rezipient*innen, mit denen sie kulturelles Neuland zu betreten versuchte, zu spezifischen Zielgruppen im Reservoir potentieller Kulturkonsument*innen umzudeuten.

Die Folge bestand in einer ungewollten Angleichung der Freien Szene an die zunehmende Marktlogik der großen Kulturtanker. Der Umstand, dass sie dafür vom Staat in struktureller Weise benachteiligt wurde und mit ihrer bescheidenen Mittelausstattung nicht in der Lage war, den Konkurrenzkampf

mit den großen Playern auch nur halbwegs unbeschadet zu bestehen, änderte daran auch nichts. Das Ergebnis zeigt sich heute in der prekären Verfasstheit weiter Teile der Freien Szene, die – in ihrer gegenwärtigen Verfassung weitgehend mit dem eigenen Überlebenskampf beschäftigt – kaum mehr in der Lage ist, den Kulturbetrieb in innovativer Weise zu beeinflussen.

Die Präsidentin der Salzburger Festspiele Helga Rabl-Stadler hat sich im Sommer 2020 intensiv bemüht, dass es auch unter Corona-Bedingungen möglich ist, Festspiele in bewährter Weise durchzuführen. Sie verstand sich dabei als eine Vorreiterin der gesamten Szene im Bemühen, sich früher oder später wieder in den „alten“ Verhältnissen wieder zu finden und den Kulturbetrieb mit Unterstützung staatlicher Hilfsprogramme „as usual“ weiterführen zu können. Die Stimmen, die meinen, damit würden strukturelle Probleme, die dem Betrieb bereits lange vor dem Ausbruch der Pandemie innewohnen, zum Nutzen einiger privilegierter Akteure einfach weitergeschoben, sind in Österreich noch in der Minderzahl⁵; in Deutschland werden da schon deutlichere Worte gesprochen.⁶

Über eine Kultur-Politik, die in den letzten Jahren systematisch vernachlässigt wurde

Eine der Ursachen für eine neue Welle einer „austriakischen Restauration“ (Gerhard Fritsch) liegt in einer staatlichen Kulturpolitik, mit der es in den letzten 20 Jahren systematisch „bergab gegangen ist.“⁷ Gekennzeichnet durch ein hohes Ausmaß an Repräsentation, Informalität und Personalisierung ist sie mehr denn je auf einen Kreis von Insider*innen bezogen, die das Kulturgeschäft untereinander ausmachen. In diesem Geflecht gegenseitiger Absprachen hat sie es verabsäumt, systematisch Datenlagen erheben zu lassen, die eine stärker auf Evidenz gerichtete kulturpolitische Entscheidungsfindung ermöglicht hätte. Nachdem sich für den Beginn der 2000er Jahre noch ein verstärktes Interesse für die Entwicklung der Kulturindustrie nachzeichnen lässt und die Amtszeit von Kunst- und Kulturministerin Claudia Schmied 2007 – 2013 der Kulturvermittlung als Medium zur Stimulierung kreativer Potentiale vor allem von jungen Menschen Gehör geschenkt hat, finden sich in den letzten Jahren keinerlei Anhaltspunkte mehr für einen konzeptionellen Zugang zu kulturpolitischen Fragen.⁸ Damit ist ein breiterer öffentlicher Diskurs etwa um die Konsequenzen für den Kulturbetrieb, die sich aus den sozio-demographischen Veränderungen der österreichischen Gesellschaft ergeben, weitgehend zum Erliegen gekommen; also gewinnen diejenigen, die ihre Bestandsinteressen am lautesten vertreten. Für den großen Rest bleiben Gerüchte, Vermutungen, Entmutigung, Hoffen und Bangen sowie eine, mit jedem Tag der Pandemie weiterwachsende Wahrscheinlichkeit, sich aus dem Kulturbetrieb verabschieden zu müssen.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass der Ausbruch der Pandemie im Kulturbetrieb bei seinen Akteur*innen eine tiefe Erschütterung ausgelöst hat. Auch wenn führende Vertreter*innen noch so laut darauf pochen, der Kulturbetrieb wäre ein wichtiger Arbeitgeber und seine Leistungen erbrächten ein erhebliches Ausmaß an Umwegrentabilität für die österreichische Volkswirtschaft. In der aktuellen Krise vermag der Sektor (ganz ähnlich übrigens wie die Kirchen) bislang keinen

⁵ <https://www.wienerzeitung.at/meinung/gastkommentare/2057712-Hilfe-sie-haben-uns-das-Publikum-weggenommen.html>

⁶ <https://kupoge.de/essays-zur-corona-krise/>

⁷ <https://www.derstandard.at/story/2000117544418/guenter-rhomberg-ab-viktor-klima-ging-es-bergab>

⁸ Den besten Beleg dafür bildet das Koalitionsabkommen der amtierenden Bundesregierung. Im Kapitel „Kunst und Kultur“ findet sich ein wildes Sammelsurium unterschiedlicher Punkte, die keinerlei übergeordneten kultur-politischen Willen erkennen lassen: <file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/01-03-Kunst-Kultur.pdf>

signifikanten Beitrag zur gesellschaftlichen Weiterentwicklung zu leisten. Stattdessen offenbart sich, dass seine großen Versprechungen den neuen Realitäten nicht standhält: Weder zeigt sich heute der hilferufende Sektor als maßgebliche Instanz in der Lage, den herrschenden Gegebenheiten überzeugende Alternativen entgegenzusetzen zu können, noch vermag er, diesen nochmals einen besonderen Schub verpassen zu können (gerade der zuletzt besonders gehypte Sektor der Kulturindustrien in seinen überwiegend kleinstbetrieblichen Strukturen ist heute in besonderer Weise existenzgefährdet).

Während sich weite Teile der Bevölkerung mittlerweile in Richtung medial und zielgruppengenau vermittelter Kulturangebote verabschiedet haben ist dem Kulturbetrieb sein internationales „Leitpublikum“ abhandengekommen. Aber auch die zuletzt exzessiv gewordene Globalisierung des Kulturbetriebs und die damit verbundene unendliche Ausweitung des Kunstmarktes erfahren einen beträchtlichen Dämpfer und schränken die bewährten Handlungsspielräume ein. Bleibt der Umstand, dass die Pandemie massive Auswirkungen auf die Lebens- und Arbeitsbedingungen von immer mehr Menschen hat, von denen sich in unserem Zusammenhang sagen lässt, dass sie aufgrund der sich eintrübenden Perspektiven andere Sorgen haben als die Angebote des Kulturbetriebs wahrzunehmen.

Der Kulturbetrieb und mit ihm die Kulturpolitik war auf den Ausbruch dieser Krise in keiner Weise gerüstet. In den Schubladen der betroffenen Institutionen existierten keinerlei Notfall-Pläne. Das, was nach dem 17. März 2020 passierte, lag außerhalb des Vorstellungsvermögens derjenigen, die sich gerne als „Seismographen der Gesellschaft“ definieren. Der erste Reflex in der Konkurrenzgesellschaft auch und gerade im Kulturbereich besteht in einem „Rette sich, wer kann!“ und damit in der Erarbeitung individueller Strategien der Krisenbewältigung, für die der Staat hinreichende Hilfsmittel zur Verfügung stellen soll.

Auf der Suche nach neuen Settings und Formaten – Wir brauchen neue, interaktive Beziehungen zwischen Künstler*innen und Publikum

Zu beobachten aber ist auch ein neuer Wille zur Vergemeinschaftung, wenn einzelne Akteur*innen erkennen, dass sie in isolierter Position nur geringe Chancen haben, die Krise zu meistern. Beispielhaft kann davon der Autor von den eilig zusammengerufenen „Lockenhauser Kulturgesprächen“⁹ berichten, in dem sich ganz unterschiedliche Akteur*innen vor allem des Musikbetriebs im Laufe des Sommers zusammenfanden, um das gemeinsame Gespräch zu suchen. Die Inhalte umfassten ebenso die Suche nach gemeinsamen Interessen (samt möglicher Durchsetzungsstrategien), die Infragestellung scheinbar ewig gültiger Formate, die Suche nach neuen genre-übergreifenden Kooperationsformen (vor allem mit anderen Teilen des NPO-Sektors) sowie die Suche nach neuen Settings und Formaten, um so den Geist eines spät-feudalen Herrschaftsanspruchs aus den heiligen Hallen des Kulturbetriebs zu vertreiben.

Im Zentrum einer zeitgemäß demokratischen Verfasstheit des Kulturbetriebs stand die Bestimmung eines Neuverhältnisses von Produzent*innen (Künstler*innen) und Rezipient*innen. Beide Seiten sollten sich nicht mehr in einem „Dienst an der Kunst“ erschöpfen, sondern die Kunst als eine Möglichkeit begreifen, in dafür vorgesehenen Öffentlichkeiten in wechselseitige Kommunikation zu treten. Alle diejenigen, die sich für eine diesbezügliche Weiterentwicklung einsetzen, müssen nicht bei null beginnen. Der Beitrag sollte deutlich gemacht haben, dass in den letzten hundert Jahren,

⁹ <https://michael-wimmer.at/blog/erste-lockenhauser-kulturgespraeche/>

wenn auch im Rahmen von Minderheiten-Positionen ein großer Erfahrungsschatz aufgebaut werden konnte, der in diversen Avantgarde-Bewegungen seinen Niederschlag gefunden hat. Daran knüpfen Konzepte, die bereits in den 1960er Jahren als „Besucher-Schulen“¹⁰ gestartet haben, über Konzepte der Kunst- und Kulturvermittlung, der kulturellen Partizipation und Teilhabe, von kultureller Selbstermächtigung (Empowerment) bis zu Artistic Citizenship¹¹ reichen und versuchen, die vielfältigen Potentiale, über die das Publikum verfügt, als Teil der sozialen Verantwortung nicht außen vor zu lassen, sondern in den künstlerischen Prozess zu integrieren. Während sie in anderen Ländern längst die kultur- und bildungspolitische Diskussion (mit-)bestimmen, warten sie in Österreich nach wie vor auf Berücksichtigung bei einer überfälligen konzeptionellen Neugestaltung der österreichischen Kulturpolitik.

In diesem kulturpolitischen Vakuum machen sich einzelne Kulturinstitutionen selbständig auf die Suche nach neuen kulturellen Verkehrsformen. Beispielhaft hat jüngst das styriarte Festival die „Corona Meditations“ von Gerd Kürh¹² zur Aufführung gebracht, in dem versierte Pianist*innen zusammen mit Laien per Zoom- Connection miteinander musiziert haben. Zum künftigen Verhältnis zum Publikum hat sich der Intendant Mathis Huber auch grundsätzlich geäußert.¹³

Auch das Angewandte-Festival 2020¹⁴ oder das Ars Electronica-Festival¹⁵ haben sich angesichts der beschränkten Möglichkeiten des Zugangs neu erfunden und läuten mit seinen vielfältigen Möglichkeiten der digitalen Kommunikation eine neue Ära des Miteinander ein. Die meisten dieser Versuche setzen auf hybride Formate, wie sie im Sport längst gang und gäbe geworden sind, um auf diese Weise physische und virtuelle Settings miteinander zu verbinden. Das macht umso mehr Sinn, als vieles dafür spricht, dass speziell für junge Menschen die kategoriale Differenz zwischen physisch und virtuell gar nicht mehr existiert, eine Erfahrung, die das traditionelle Kulturpublikum erst lernen muss (In seinem jüngsten Interview in der Zeitung „Die Presse“ plädiert der Medientheoretiker Peter Weibel für eine neue Ära des digital vermittelten kulturellen Lernens.¹⁶) Über Nacht arbeitslos gewordene Orchester-Formationen¹⁷ beschränken sich nicht auf das Streamen bewährter Programme, sondern finden sich in neuen Settings oder bieten „Hauskonzerte“ an, bei denen sie individuell oder in kleinen Gruppen Abonnent*innen zu Hause besuchen. Andere starten gemeinsame musikalische Reisen, wo sich die Menschen gerne aufhalten (z.B. auf einem Floß an der Alten Donau¹⁸).

Die Zukunft der Kunst liegt in den Trümmern der Arbeitsgesellschaft

¹⁰ [file:///C:/Users/User/Desktop/Vermittlungsstrategien_der_documenta_End_m_Abb\(2\)\(3\).pdf](file:///C:/Users/User/Desktop/Vermittlungsstrategien_der_documenta_End_m_Abb(2)(3).pdf)

¹¹ <http://www.artistic-citizenship.com/>

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=XQ7e2twUI1g>

¹³ <https://styriarte.com/styriarte-blog/wer-braucht-die-kunst/>

¹⁴ <https://angewandtefestival.at/random/>

¹⁵ <https://ars.electronica.art/keplersgardens/>

¹⁶ <https://www.pressreader.com/austria/die-presse/20200407/281505048332648>).

¹⁷ <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/met-oper-stellt-musiker-frei-new-york-100.html>. Auch in Deutschland musste eine Reihe von Orchestern ihre Mitglieder entlassen; in Österreich hat das Kurzarbeits-Programm bislang das Schlimmste verhindert.

¹⁸ <https://www.meine-insel.at/veranstaltungen/klassische-musik-auf-der-alten-donau/>

Während die Kulturpolitik nach wie vor vollauf damit beschäftigt ist, diverse Hilfsprogramme¹⁹ für Künstler*innen, Kulturinitiativen und Kultureinrichtungen auf den Weg zu bringen und die sich laufend verändernden Vorgaben des Gesundheitsressorts in Bezug auf Aufführungsbeschränkungen für den Kulturbereich zu adaptieren wird die Aufgabe einer strategischen Neuausrichtung des Kulturbetriebes immer offensichtlicher wird das Fehlen einer strategischen Neuausrichtung der österreichischen Kulturpolitik nur umso schmerzvoller bewusst. „Aber worauf warten wir eigentlich?“²⁰ In dem Maß, in dem nichts dafür spricht, nochmals zu den bewährten Geschäftsmodellen zurückkehren zu können und sich bislang nur wenig Selbstvertrauen des Sektors zeigt, bei der Entwicklung neuer Settings und Formate Neuland zu betreten, spricht fast alles dafür, die Szene kulturpolitisch zu ermutigen, sich auf vielfältige Experimente einzulassen, ja sich in dieser Phase als Mitwirkung eines Forschungs- und Entwicklungslabors zu begreifen, in dem mögliche Zukünfte des Kulturbetriebs verhandelt werden. Programme wie das der Deutschen Kulturstiftung des Bundes „dive in“²¹ könnten dafür Anregungen bieten.

Dabei könnte es Sinn machen, noch einmal aus den Erfahrungen früherer Krisenzeiten zu schöpfen, wenn etwa im Rahmen des New Deals angesichts der damaligen Deep Depression von Franklin D. Roosevelt das Public Works of Arts Project²² aufgelegt wurde, um zehntausenden Künstler*innen Beschäftigung zu verschaffen, wenn sie sich bereit erklärten, abseits der traditionellen Kulturtempel neue Modelle des Zusammenwirkens mit der Bevölkerung zu entwickeln. Der deutsche Kurator und Leiter der Serpentine Gallery in London Hand Ulrich Obrist plädiert in diesem Zusammenhang für einen „New New Deal“²³, mit Hilfe dessen auch in der aktuellen Situation sowohl neue Beschäftigungsmöglichkeiten für eine Vielzahl von Künstler*innen geschaffen als auch Kunst auf neue unmittelbare Weise mit Menschen außerhalb des Betriebs verhandelt werden können.

Eine der Hauptforderungen der Künstler*innenschaft nicht erst seit dem Anbruch der Krise besteht in der Einführung eines voraussetzungslosen Grundeinkommens.²⁴ Sie reklamieren ein solches nicht nur für ihre Berufsgruppe, sondern als eine generelle Maßnahme angesichts immer weiter zunehmender Digitalisierung und Automatisierung samt damit verbundener massenhafter Freisetzung von Arbeitskräften, die auf einen prekären Markt der Scheinselbstständigkeit verwiesen werden.²⁵

Vielleicht liegt gerade hier der entscheidende Impuls für eine perspektivische Kulturpolitik, die sich nicht mehr darauf beschränken mag, als Kompensation für die zunehmenden Zwänge der Arbeitsgesellschaft als Teil der Freizeitindustrie zu firmieren, sondern dabei mitzuwirken, die hegemoniale Logik der Arbeitsgesellschaft auszuhebeln und alternative Formen der Sinn- und Wertgebung abseits der Zwänge der anhängigen Erwerbsarbeit zu entwickeln. Bislang spricht wenig dafür, dass das Bildungswesen in seiner aktuellen Verfasstheit in der Lage ist, junge Menschen dazu

¹⁹ <https://www.bmkoes.gv.at/Themen/Corona/Corona-Kunst-und-Kultur.html> oder https://www.igkultur.at/artikel/unterstuetzungsmoeglichkeiten-fuer-von-covid19-massnahmen-betroffene-kunst-und?fbclid=IwAR32_Z_kE2sUJyFZlXvshr_vdRfHZCb3iiwBMjkrIAmtrGVgvX5BedWhzQ

²⁰ <https://www.falter.at/zeitung/20200514/worauf-warten-wir-eigentlich>

²¹ https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/dive_in.html

²² <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/1934-the-art-of-the-new-deal-132242698/>

²³ <https://www.bing.com/search?q=new+new+deal+obrist&cvid=a6241a2f89b845c999fbfcb9bd61c567&pglt=43&FORM=ANSPA1&PC=U531>

²⁴ <https://michael-wimmer.at/blog/wer-ist-ein-kuenstler-wer-ist-eine-kuenstlerin/>

²⁵ <https://www.facebook.com/watch/?v=342602082998682>

zu ermutigen. Also springt zumindest die Wiener Kulturpolitik in Zeiten des Vorwahlkampfes mit dem Projekt Kulturkatapult²⁶ ein, um Berufsschüler*innen aktiv am kulturellen Leben teilhaben zu lassen.

Zumindest auf der Ebene von Kunstuniversitäten häufen sich theoretische Versuche, Kunst als Medium der „sozialen Utopie“ ins Zentrum der weiteren gesellschaftlichen Entwicklung zu rücken.²⁷ Wir könnten jetzt in eine Phase eintreten, diese Theorien auch real zu erproben. Dazu bedarf es freilich der Erneuerung eines breit angelegten kulturpolitischen Diskurses, die Konzeption von diesbezüglichen Incentives seitens der kulturpolitischen Verantwortlichen sowie einer Künstler*innenschaft, die sich nicht zurücksehnt in eine vermeintlich bessere Vergangenheit, sondern am Neubau einer „Brücke zwischen der Kunst und der Gesellschaft“ (Obrist²⁸) mitwirkt, um der wachsenden Sinnentleerung einer ans Ende kommenden Arbeitsgesellschaft ein neues sinnstiftendes Miteinander entgegenzuhalten.

Die Menschen in Thessaloniki auf ihren Balkonen üben schon.

²⁶ <https://www.kulturkatapult.at/>

²⁷ <https://www.springer.com/de/book/9783030260675>

²⁸ <https://kurier.at/kultur/hans-ulrich-obrist-die-bruecke-wieder-herstellen/401028770>