

„Hammer und Kitt – Festspiele in Zeiten des Auseinanderbrechens“

Betrag von Michael Wimmer für das Symposium: „Festspiele der Zukunft II“ – Panel 2: Festspiel-Profile

Anlässlich des 90sten Bestandsjubiläums der Salzburger Festspiele 2010 erinnerte das Direktorium daran, dass die „Salzburger Festspiele von Anfang an als Projekt gegen die Krise, die Sinnkrise, den Werteverlust, die Identitätskrise des einzelnen Menschen, aber auch ganzer Völker“ⁱ erdacht und gegründet wurden.

Nun war das Europa von 1920 und mit ihm der Kleinstaat Österreich angesichts der Auswirkungen des Ersten Weltkriegs in der Tat in einer fundamentalen Krise, die alle Lebens- und Arbeitsbereiche umfasst hat. Heute, fast hundert Jahre später müsste ein tiefergehendes Nachdenken über mögliche Inspirationen aus diesem „Gründungsmythos“ notwendig die Frage miteinschließen, ob die Salzburger Festspiele in den ersten Jahren ihres Bestehens ihr Versprechen auf Werteschaffung und Identitätsbildung zumindest partiell einzulösen vermocht haben. In der Konsequenz wäre es nur logisch weiter zu fragen, ob und wenn ja wie die Salzburger Festspiele dazu beizutragen vermochten, der grassierenden Radikalisierung, die dem Zweiten Weltkrieg vorangegangen ist, ein gesellschaftlich wirksames Alternativkonzept kollektiver Wert- und Sinnstiftung entgegen zu setzen.

Spätestens hier wird im Leser der Vorbehalt maßloser Überforderung aufsteigen: Festspiele seien kein geeignetes Instrument, um gesellschaftliche Entwicklungen nachhaltig zu beeinflussen. Diese Aufgabe müsse man – selbst wenn einzelne KünstlerInnen schon einmal dem Versuch erliegen, sich als die „besseren PolitikerInnen“ zu gerieren – anderen Akteursgruppen, die in anderen Arenen tätig sind, zuweisen.

Diesen Einwand berücksichtigend bleibt der Umstand, dass Festspiele immer in ihren jeweiligen gesellschaftlichen Kontexten agieren. Wenn dieser Kontext heute vor allem durch demokratische Wertvorstellungen geprägt ist, kommen wir um die Notwendigkeit nicht herum, die strategische Ausrichtung und Programmgestaltung am Stand diesbezüglicher Errungenschaften auszurichten. Dies könnte etwa bedeuten, sich der Frage, welches Angebot für wen unter welchen Umständen gemacht wird, besonderes Augenmerk zu widmen. Die Spannweite möglicher Antworten erstreckt sich von der Einladung an eine kleinen, privilegierten Gruppe, für ein paar Tage der Krisenhaftigkeit des Alltags zu entfliehen und aus der Außerordentlichkeit der Situation Sinn zu schöpfen bis zur Berücksichtigung eines breiten Kreises an Interessierten, die mit künstlerischen Mitteln ermutigt werden will, über den Zustand unserer Gesellschaft nachzudenken und aus einer Vielfalt kritischer Reflexionsangebote Schlussfolgerungen für das künftige Zusammenleben zu ziehen, die über den Besuch der Festspiele hinauszuweisen vermögen.

Gott sei Dank erscheint die Verfassung der meisten europäischen Gesellschaften heute als nicht vergleichbar mit der im Gründungsjahr der Salzburger Festspiele 1920. Ungeachtet dessen ist das Wort „Krise“ wiederum in aller Munde. Spätestens mit dem Aufbrechen globaler Finanz- und Wirtschaftsprobleme 2008 ist der europäische Kontinent spürbar wieder ins Taumeln geraten (Philipp Blom 2009) geraten. Die Wirkungen zeigen sich regional sehr unterschiedlich und haben vor allem an den Rändern bedrohliche Ausmaße angenommen. Noch erscheinen – zumindest auf den ersten Blick – EuropäerInnen in sehr unterschiedlicher Weise betroffen, ein Umstand, der

MedienkonsumentInnen im Herzen Europas Berichte über Jugendarbeitslosigkeitsraten von mehr als 50%ⁱⁱ anderswo ungläubig staunend, erschrocken, betroffen, in der Regel aber ohne breit artikulierten Widerspruch hinnehmen lässt. Und doch spüren wir vor dem Hintergrund wachsender Entsolidarisierung das Wiederaufbrechen bereits ein für alle Mal überwunden geglaubter sozialer Gräben, an deren Kanten eine kleine Gruppe von KrisengewinnerInnen eine wachsende Mehrheit KrisenverliererInnen gegenübersteht. Reichlich Stoff für Populisten, deren Geschäft es ist, aus dem Auseinanderbrechen des Kontinents politisches Kapital zu schlagen.

Es ist vor allem die Art und Weise der bisherigen Versuche der Krisenbewältigung, die darauf schließen lässt, dass Europa nicht nur mit temporär wirksamen Finanz- und Wirtschaftsproblemen konfrontiert ist. Vielmehr wird offenkundig, dass wir es mit einem grundlegenden Wandel im Sinn- und Werteverständnis der nationalen Gesellschaften zu tun haben. Zu diesem Befund kommt auch eine Reihe von InterviewpartnerInnen, vor allem aus dem Kulturbetrieb, die EDUCULT für die Erstellung einer Studie „Kulturelle und kulturpolitische Trends in Europa“ (EDUCULT 2013) befragt hat. Sie sprechen von „Seismic Shifts“, die die europäische Kulturlandschaft in ihren Grundstrukturen nachhaltig verändern und mit ihren Folgewirkungen weit über temporäre Konjunkturschwankungen hinausweisen.

Unsere GesprächspartnerInnen interpretierten die aktuellen Veränderungen zu aller erst als eine kulturelle Krise, die sich für immer mehr Menschen nicht nur in einem Auseinanderdriften der Verfügbarkeit von materiellen Ressourcen sondern zunehmend in einem Mangel an geistigen und kulturellen Anregungen, schlicht als eine umfassende Sinnkrise zeigt. In diesem Zusammenhang orteten sie die Zunahme defensiver Haltungen, die außerhalb Europas als nachhaltige Schwächung des alten Kontinents als kulturelles Zentrum mit langer Tradition wahrgenommen würde. Die European Cultural Foundation hat jüngst dazu eine Debatte mit brasilianischen, chinesischen und indischen Intellektuellen zum Thema „The Dwarfing of Europe?“ initiiert, um zum Schluss zu kommen: „For centuries Europe considered itself to be the centre of the world. Many of the concepts and institutions that have shaped the Western world – in politics and economics, in philosophy, the arts and literature – have a strong European imprint (...). Over the course of the bellicose 20th century, Europe lost its predominance for ever“ (European Cultural Foundation 2013).

Wenn wir es aber mit einer kulturellen Krise zu tun haben, dann spräche viel dafür, sie auch mit kulturellen Mitteln zu bearbeiten. Grund genug also für neue kulturpolitische Schwerpunktsetzungen, die nur unter aktiver Einbeziehung des Kulturbetriebs realisiert werden können. Ein solcher Trend zeichnet sich bislang aber nicht ab. Stattdessen beschränkt sich der Politikbetrieb in Europa weitgehend auf die Vermittlung defensiver Argumente zur Bestandssicherung und trägt wenig dazu bei, mit gezielten Maßnahmen das Image des Kulturbetriebs als traditioneller Anbieter eines Luxusguts für KrisengewinnerInnen nachhaltig zu verändern. An dieser Grundstimmung ändern vereinzelte Aussagen führender europäischer KulturpolitikerInnen in Form von normativen Ansprüchen an die KünstlerInnen „Warum uns Kultur und Kunst einen Weg aus der Krise zeigen können“ (Elbaek/Vassiliou 2012) bislang nur wenig.

Der überfällige Bedarf an einem neuen Set an Maßnahmen zur kulturpolitischen Gegensteuerung lässt sich anhand von empirisch belegten NutzerInnen-Datenⁱⁱⁱ, die unisono auf unterschiedliche Nutzungsgewohnheiten entlang bestehender sozialer Trennlinien (Bildung, Einkommen, vor allem familialer Hintergrund) verweisen, bestätigen. Nun stehen Kunst- und Kultureinrichtungen in einer langen Tradition als (staatlich) privilegierte Orte des sozialen Distinktionsgewinns, in der sich eine

selbst ernannte Elite wieder erkennt, während der überwiegende Rest der Bevölkerung keinen oder nur einen sehr gelegentlichen Zugang zu diesen Einrichtungen findet. An diesem Befund hat bislang – erstaunlicher Weise – eine neue Generation von Bildungs- und Vermittlungsaktivitäten, die sich insbesondere an bislang vernachlässigte soziale Gruppen wendet, kaum etwas zu ändern vermocht. Stattdessen erweist sich die NutzerInnenstruktur der öffentlich getragenen Kulturbetriebe ungebrochen als verlässlicher Indikator für das Ausmaß sozialer Integration bzw. Desintegration.

Die daraus zu ziehenden Schlussfolgerungen könnten uns nachdenklich machen: Wenn der bisherige Verlauf der europäischen Krise zu einer Verschärfung sozialer Ungleichheit geführt hat, dann erweist sich der Kulturbetrieb mit seiner bestehenden NutzerInnen-Struktur weniger als Ort gesellschaftlicher Gegenentwürfe sondern vielmehr als eine besondere Repräsentationsform eben dieser wachsenden sozialen Verungleichung.

Aus institutionen-politischer Sicht könnten aber auch die Befunde des Deutschen Eliteforschers Michael Hartmann zu denken geben, wonach die klassische bürgerliche Hochkultur in den letzten Jahren für Topmanager zunehmend an Bedeutung verloren hat (Hartmann 2012, 49). Lagen kulturelle und sportliche Aktivitäten in den Geburtenkohorten zwischen 1900 und 1939 noch fast gleich auf, hat der Sport in den folgenden Jahrgängen seinen Anteil zügig bis auf das Vierfache zu steigern vermocht. Auffallend ist, dass dieser Trend vor allem die distinktivste aller kulturellen Aktivitäten, die Musik, betrifft. Wenig überraschend hingegen ist der Umstand, dass sich diese Entwicklung unter ManagerInnen, die aus den Mittelschichten und aus der Arbeiterschaft stammen, wesentlich schneller und umfassender vollzieht als unter deren KollegInnen, die aus bürgerlichen bzw. großbürgerlichen Milieus stammen. Kurz gefasst, es besteht Grund zur Annahme, dass selbst die KrisengewinnerInnen in Zukunft in immer geringerem Ausmaß verlässliche Partner bei der Aufrechterhaltung des etablierten Kunstbetriebs sein werden.

Über all dem schwebt der Umstand, dass es in den letzten Jahren – Krise hin oder her – zu einer massiven Ausweitung attraktiver Freizeitangebote sowie zu einer massenhaften Durchdringung aller Arbeits- und Lebensformen durch die digitalen Medien gekommen ist, die mit ihren Produkten und Dienstleistungen am Wettbewerb der Aufmerksamkeit teilnehmen und so das kulturelle NutzerInnenverhalten aller sozialen Gruppen, vor allem aber das junger Menschen nachhaltig verändern.

Diesbezügliche Wirkungen scheinen mittlerweile tief ins Mark der Gesellschaft eingedrungen zu sein, wenn eine jüngst fertig gestellten Forsa-Umfrage der deutschen Körber-Stiftung zum Ergebnis kommt, dass zwar 84% der befragten jungen Menschen unter 30 Jahren klassische Musik (noch) für ein wichtiges kulturelles Erbe halten, 56% selbst aber keinen Kontakt mit klassischer Musik (mehr) haben: Sie mögen weder klassische Musikstücke, noch haben sie ein Konzert besucht, noch spielen sie selbst ein Instrument oder singen im Chor^{iv}.

Bei allen bisherigen Überlegungen nehmen die Salzburger Festspiele eine Sonderstellung ein. Und so sollten auf Grund der Einmaligkeit dieses traditionsreichen Kulturunternehmens aus seinen Besonderheiten keine allzu weit reichenden bzw. verallgemeinerbare Schlüsse gezogen werden. In jedem Fall scheinen die Zeiten vorbei, in denen die Salzburger Festspiele als Ort demonstrativer Zelebration von Luxuskonsum öffentlichkeitswirksamen Protest diverser sozialer Bewegungen hervorgerufen haben. Darauf zielende Initiativen haben sich zuletzt auf die Aufstellung von Bettelautomaten beschränkt^v, um für ein virulentes Thema der Stadt Salzburg öffentliche Aufmerksamkeit zu schaffen.

Diese allmähliche „Normalisierung“ der öffentlichen Wahrnehmung der Salzburger Festspiele ist selbst Ausdruck geänderter gesellschaftlicher Wertvorstellungen, der sich vielerorts im Verlust an sozialer Sensibilität bzw. dem Durchsetzen neoliberaler Wertvorstellungen niederschlägt. In dem Maße, in dem das Zurschaustellen von Reichtum (als ideologisches Beweisstück für wie auch immer erbrachte Leistungen) in der Mitte der Gesellschaft angekommen ist, spricht vieles dafür, dass gelegentliche Versammlungen von „Reichen und Schönen“ viel von ihrer sozialen Provokationskraft verloren haben.

Das hat sich offensichtlich auch in Boulevardmedien herumgesprochen, wenn die Kronenzeitung in ihrer Berichterstattung 2013 zu den Salzburger Festspielen die Ausgaben einer durchschnittlichen Festivalbesucherin mit täglich 4 000 Euro im Detail ausbreitet und ihren LeserInnen neue Maßstäbe der beliebigen Verfügbarkeit finanzieller Mittel bzw. der Dichte der Seitenblicke-Berichterstattung für die Zugehörigkeit zu bestimmten kulturellen Milieus an die Hand gibt. Wohl nicht unzufällig deckt sich diese Form der Massenberichterstattung mit dem zentralen Thema der kulturpolitischen Berichterstattung im Jahr 2013, wonach der öffentlich ausgetragene Streit um Budget- und Auslastungszahlen die Festspiele weniger künstlerisch denn als Gegenstand neoliberaler Ökonomie ausgewiesen hat.

Ungeachtet dieser Querelen zwischen Intendanz und Kulturpolitik verweisen die letztverfügbaren Daten zum Publikum der Salzburger Festspiele auf den anhaltend außerordentlichen Charakter des Unternehmens. So macht die Studie zur wirtschaftlichen Bedeutung der Salzburger Festspiele aus dem Jahr 2011 (siehe dazu auch den Beitrag von Bernd Gaubinger in diesem Band) deutlich, dass sich zu diesem Event Jahr für Jahr ein überdurchschnittlich hoher Anteil an Stammgästen einfindet. Er macht mittlerweile 72,5% der BesucherInnen aus, wobei alleine 62,6% die Festspiele bisher zehnmal oder öfter besucht haben. Nur 8,2% der Befragten waren 2011 zum ersten Mal bei den Salzburger Festspielen. Im statistischen Durchschnitt gehört der Gast der Festspiele der Altersgruppe der rund 60jährigen an.

Mit diesen Daten bestätigen die Salzburger Festspiele den Charakter von Kunst- und Kultureinrichtungen als Medien des sozialen Ein- und Ausschlusses. Den BesucherInnen geht es – ganz trivial – erst einmal darum, sich in bestimmten Räumen wieder zu erkennen und diese als der eigenen Persönlichkeit gemäß wahrzunehmen (Um nachvollziehen zu können, wie es jemandem geht, der sich mit einem spezifischen Ambiente nicht zu identifizieren weiß, schlage ich eine Versuchsanordnung vor, in der ein durchschnittlicher Festspielgast eingeladen wird, einen Szenetreff außerhalb des gewohnten Erfahrungshintergrunds wie z.B. das Flex in Wien zu besuchen. Mit ganz wenigen Ausnahmen wird er oder sie rasch merken, dass er oder sie nicht zur vorrangigen Zielgruppe gehören und sich entsprechend fremd fühlen). Ähnliches ließe sich über den Besuch anderer Kultureinrichtungen sagen.

Diese Indizien bringen mich zur Vermutung, dass von einem überwiegenden Teil der österreichischen Bevölkerung das, was in, durch und rund um die Salzburger Festspiele passiert, schlicht nicht wahrgenommen und wenn doch als für die eigenen Lebensverhältnisse als irrelevant kategorisiert wird. Gerade aus der Sicht der KrisenverliererInnen käme niemand ernsthaft auf die Idee, ausgerechnet von den Salzburger Festspielen könnten neue Impulse zur Bewältigung der sie konkret betreffenden Krisenfolgen ausgehen. Gerade die Jüngeren unter ihnen suchen da weit eher andere, ihnen weit entsprechendere Formen der Entlastung aus pessimistischen Zukunftsszenarien. Dazu gehören etwa Festivals einer neuen Generation, die wie das belgischen Festival für elektronische

Musik „tomorrowland“ jeden Sommer mittlerweile hunderttausende junger Menschen aus der ganzen Welt anziehen, um dort eine ebenso angenehme wie aufregende Zeit zu verbringen. Möglicher Weise erfahren sie dort ganz unmittelbar mehr über die Entwicklungspotentiale Europas als der Stammgast der Salzburger Festspiele, der vermutlich von diesem Spektakel irgendwo im Nowhereland von Belgien noch nie etwas gehört hat.

Ausgehend von dieser skizzenhaften Verortung der Salzburger Festspiele möchte ich in einem zweiten Teil einige Überlegungen zum Qualitätsbegriff anstellen. Wieder komme ich auf den „Gründungsmythos“ zurück, der jedenfalls in Bezug auf ausgewählte künstlerische Ausdrucksformen Hugo von Hofmannsthal klare Aussagen hat treffen lässt: „Oper, Schauspiel oder Konzert? Alles und von allem das Höchste“. Nun ist in der Tat der Anspruch höchster ästhetischer Qualität das zentrale Kriterium einer Ausnahmeveranstaltung wie der Salzburger Festspiele. Es ist dann die Aufgabe einer professionellen Kunstkritik, über deren Einhaltung zu wachen und eine interessierte Öffentlichkeit über ihre diesbezüglichen Einschätzungen zu informieren.

Nun ist dieses Qualitätsselbstverständnis selbst Ausdruck einer langen Tradition einer vordemokratischen Verfassung, deren Apologeten in der Gründungsphase der Festspiele wenig Grund hatten, sich auf Errungenschaften noch wenig erprobter Formen des demokratischen Zusammenlebens der jungen Republik zu beziehen.

Die Salzburger Festspiele stehen für die Annahme, dass die Einlösung höchster künstlerischer Qualitätsansprüche ganz besonderer Bedingungen sowohl auf Seiten der Produktion als auch auf Seiten der Rezeption bedarf. Diese bestehen im Zusammentreffen außerordentlicher KünstlerInnen mit einem außergewöhnlichen Publikum, das in der Lage ist, die Qualität des Dargebotenen in vollem Ausmaß zu erkennen und wertzuschätzen. Diese Form der Selektivität zur Einlösung so verstandener künstlerischer Qualitätsvorstellungen bedarf der sozialen Differenzierung, entscheidet sie doch über Teilnahme und Mitwirkung.

Während KünstlerInnen mit ihrer künstlerischen Tätigkeit im permanenten Wettbewerb um Anerkennung stehen, sind es bei den BesucherInnen spezifisches Wissen, Erfahrungen und Kenntnisse, die über Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit zu denen, die künstlerische Qualität adäquat bewerten können, entscheiden. Folgt man den verfügbaren Analysen des herrschenden Bildungssystems, so wird deutlich, wie sehr die Existenz dieses Wissens mit dem Status der Eltern bzw. dem Grad ihrer Wohlhabenheit korreliert^{vi}. Ergebnis: Elite trifft auf Elite und nur diese können die gebotene Qualität in gebührender Form wertschätzen.

Diesem Anspruchsdenken entgegen gesetzt existieren aber auch Annahmen, die darauf hinauslaufen, Kunst verstünde sich von selbst, ihre Qualität liege gerade darin, allen Menschen guten Willens ins Herz zu treffen und sie mit spezifisch künstlerischen Mitteln unmittelbar anzusprechen. Frei nach dem Motto, das ursprünglich von Joseph Haydn überliefert ist, „Musik ist eine Sprache, die jeder versteht“ ließen sich selbst höchst elaborierte Bedingungen musikalischen Schaffens derart außer Kraft setzen, dass Menschen, die nicht über einschlägiges Wissen zur Decodierung künstlerischer Sprachen verfügen, suggeriert werden kann, die Entscheidung, das künstlerische Angebot wahrzunehmen, läge ausschließlich bei ihnen.

In diese Rubrik fällt wohl auch die Präsentation des El Sistema Projektes^{vii} im Sommer 2013, das in seiner Grundintention darauf abzielt, tiefgreifende soziale Benachteiligung vor allem in Lateinamerika mit musikalischen Mitteln zu begegnen. In seiner Eröffnungsrede plädierte der

Gründer der Initiative José Antonio Abreu für nicht mehr und nicht weniger als die Schaffung eines „neuen Menschen für eine Neue Welt, der sowohl humanistisch gebildet als auch in der Technik bewandert sein (soll), ein leidenschaftlicher, selbstloser Kämpfer voller kreativer Ideen“. Sein gutgemeintes Zukunftsszenario: „Wenn die künstlerische Erziehung nicht mehr peripher bleibt, sondern ins Zentrum des Erziehungswesens rückt, wird die materielle Armut durch die Kunst in geistigen Reichtum verwandelt“. Auf diese Weise lieferten seine Worte fast schon eine vollständige Begründung dafür, warum wahrscheinlich keine einzige gerührte ZuhörerIn unter dem Eindruck der Darbietungen der venezolanischen Jugendorchester bereit war, ihren privilegierten sozialen Status zu überdenken. Und sich die Präsentation auf einen gelungenen Versuch der Legitimation des traditionellen Musikbetriebes unter den oben beschriebenen selektiven Bedingungen beschränkte.

Die längste Zeit hat es zur handwerklichen Grundausstattung von KünstlerInnen gehört, in ihren Werken sowohl den „Wissenden“ als auch den „Unwissenden“ etwas zu bieten. Noch Wolfgang Amadeus Mozart äußert sich dazu in seinen Briefen an seinen Vater Leopold. Es blieb einzelnen Strömungen neueren und neuestem Kunstschaffen vorbehalten, dieses Wissen einem geschlossenen Kreis von Insidern vorzubehalten und darin den Ausdruck eines spezifischen künstlerischen Qualitätsverständnisses zu sehen. Als diesbezüglicher Trendsetter kann Arnold Schönberg dienen, der nach einschlägigen Erfahrungen mit einem ignoranten Publikum („Watschenkonzert“) mit seinem „Verein für musikalische Privataufführungen“ in der Absicht „Künstlern und Kunstfreunden eine wirkliche und genaue Kenntnis moderner Musik zu verschaffen“^{viii} neue Maßstäbe bei der Entscheidung setzte, wer in der Lage ist, seine Kunst adäquat zu antizipieren und wer nicht.

Bei diesen, bis heute nachwirkenden Versuchen, Hochkultur für die einen und Massenkultur für die anderen zu trennen, wird allzu vorschnell übersehen, dass es auch populäre Formen des künstlerischen Schaffens gibt, die sich durch eine hohe ästhetische Qualität auszeichnen. Darauf hat der vormalige Intendant Gerard Mortier gerne hingewiesen, wenn er bei seinen Vermittlungsbemühungen gegenüber jungen Menschen nicht müde wurde, den Olympiern der klassischen Musik die Beatles an die Seite zu stellen (die freilich für die meisten Jugendlichen mittlerweile bestenfalls zum kulturellen Erbe gehören).

Bei diesen Überlegungen zu unterschiedlichen Interpretationen künstlerischer Qualitätsansprüche (und ihre tendenziell verungleichenden sozialen Wirkungen) beschäftigt mich zunehmend die Frage, ob die laufenden Veränderungen der kulturellen Verfassung der europäischen Gesellschaften es nicht lohnenswert erscheinen lassen könnte, künftig nicht ausschließlich auf ein distinktiertes Publikum zu vertrauen. Die Herausforderung dabei bestünde vor allem darin, neue Formen der Kommunikation mit Menschen, die nicht vorrangig im Hinblick auf die Rezeption klassischer Hochkultur sozialisiert worden sind, zu kreieren. Immerhin verfügen auch sie über spezifische, freilich in anderen Kontexten elaborierte kulturelle Bedürfnisse und Haltungen, die sie als existentielle Bestandteile ihrer Lebensverhältnisse erworben haben (und die es gälte, in künstlerischen Prozessen einzubeziehen).

Persönlich beschäftige ich mich einen Gutteil meines Berufslebens lang mit Fragen der kulturellen Bildung und Vermittlung. Darüber hinaus engagiere ich mich bei der Weiterentwicklung einer Kulturpolitik, die sich nicht nur von der Produktionsseite leiten lässt sondern ein ebensolches Interesse für die andere Seite, die RezipientInnen, aufbringt. In dem Zusammenhang fällt auf, dass wesentliche Daten zu den RezipientInnen/NichtrezipientInnen fehlen; ein Umstand, der jede, auf Evidenz basierende kulturpolitische Entscheidung erschwert. Während in anderen europäischen

Ländern mittlerweile umfangreiche Recherchen zu den sich zum Teil dramatisch ändernden NutzerInnen-Gewohnheiten durchgeführt werden, scheint dieser Bereich ausgerechnet im Kulturland Österreich bislang weitgehend vernachlässigt.

Die Konsequenz daraus: Die meisten Kultureinrichtungen wissen nur sehr wenig über ihre (potentiellen) NutzerInnen, interessieren sich auch nicht dafür und sehen sich nicht in der Lage – vor allem im Hinblick auf die Weiterentwicklung des künstlerischen Angebots – mit den wenigen verfügbaren, zumeist aus der Sicht von Marketinginteressen erstellten Informationen gar nichts oder nur wenig anzufangen

Meine daraus resultierende These möchte ich so zusammenfassen. Unter den Bedingungen der oben angedeuteten „Seismic Shifts“ hat der etablierte (in der Regel öffentlich geförderte) Kulturbetrieb längerfristig nur dann eine Überlebenschance, wenn er in der Lage ist, sich im Rahmen einer pluralistischen Gesellschaft, die sich durch eine besondere Dynamik der demographischen Entwicklung auszeichnet, immer wieder neu zu positionieren. Die Zusammensetzung der nationalen Gesellschaften ist vielfältiger, die Menschen sind unterschiedlicher in ihren kulturellen Vorlieben geworden. Sie lassen sich immer weniger auf den einfachen Gegensatz hier die interessierten BildungsbürgerInnen und dort die ignoranten Unterhaltungssuchenden bringen. Dies lässt sich als Verlust interpretieren oder aber als eine zentrale Ressource zur permanenten Weiterentwicklung.

Zum Abschluss noch ein letzter Bezug auf mögliche Entwicklungsszenarien im Qualitätsverständnis der Salzburger Festspiele.

Qualität ist immer auf spezifische Ziele hin bezogen. Wenn strategische Absichten künftig verstärkt in die Richtung gehen, den Charakter traditioneller Kultureinrichtungen als exemplarische Orte wachsender sozialer Ungleichheit zumindest zu relativieren, dann öffnen sich dafür zwei Optionen. Die eine Option besteht darin, den etablierten Kanon des klassischen Musiktheaters immer wieder auf „höchstem“ Niveau zu präsentieren, in der Hoffnung, damit möglichst viele Menschen mit einem vermeintlich gleichen Geschmack zu erreichen.

Die Alternative dazu wäre, sich auf einen gemeinsamen Weg der Werteerkundung in unsicherer Zeit zu machen und dabei Kunst in ihrem Charakter als spezifische Fähigkeit der Unterscheidung zu nutzen. Kunst, derart verstanden als besondere Form der sinnlichen und sinnstiftenden Kommunikation, würde es erlauben, sozial neugierig, sensibel und sinnlich auf ganz unterschiedliche Bedürfnisse und Erwartungen von Menschen, die die ganze Vielfalt der europäischen Gesellschaften ausmachen, einzubeziehen. Sie dürfen raten, welche mir die liebere ist.

Literatur

Blom, Philipp (2009): Der taumelnde Kontinent Europa 1900 – 1914 München

EDUCULT (2013): Kulturelle und kulturpolitische Trends in Europa. Studie im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur Wien. Unveröffentlichtes Manuskript

Elbaek, Ulffe/Vassiliou, Androulla (25.02.2013): Europe's artists can make sense in the chaos and creative hope. In: The Guardian. Online verfügbar unter <http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/feb/25/europe-artists-chaos-hope> (zuletzt geöffnet 15.02.2014)

European Cultural Foundation (2013): The Dwarfing of Europe" A dialogue between Brazil, India, China and Europe. Online-Informationen verfügbar unter; <http://www.eurozine.com/timetotalk/the-dwarfing-of-europe-a-dialogue-between-brazil-india-china-and-europe/> (zuletzt geöffnet 14.02.2014)

Hartmann, Michael (2012): Wodurch gehört man „dazu“? Beobachtungen zur Kultur der Deutschen Wirtschaftselite. In: Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel: Kultur für alle oder Produktion der „feinen Unterschiede“ Wolfenbüttel

IFES (2007): Kulturmonitoring – Bevölkerungsbefragung Studienbericht Wien. Online verfügbar unter: <http://www.bmukk.gv.at/medienpool/15575/kulturmonitoring.pdf> (zuletzt geöffnet 14.02.2014) Olechowski, Richard (o. D.): Die höhere Schule – eine Stätte sozialer Selektion o.O. Online verfügbar unter: <http://www.oebv.at/sixcms/media.php/504/olechowski.pdf> (zuletzt geöffnet 14.02.2014)

Salzburger Festspiele (2011): Die wirtschaftliche Bedeutung der Salzburger Festspiele Salzburger. Online verfügbar unter: <http://www.salzburgerfestspiele.at/Portals/0/D%20Studie%202011.pdf> (zuletzt geöffnet 14.02.2014)

Zentrum für Kulturforschung, Kulturbarmeter Bonn jährliche Ausgaben

ⁱ http://www.salzburgerfestspiele.at/90jahre/de/das_grosse_welttheater/vorwort.html (zuletzt geöffnet 14.02.2014)

ⁱⁱ <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/74795/umfrage/jugendarbeitslosigkeit-in-europa/> (zuletzt geöffnet 14.02.2014)

ⁱⁱⁱ Siehe dazu etwa: Kulturmonitoring 2007. Ähnliches lässt sich aus den Kulturbarmetern, die jährlich für Deutschland erstellt werden, ablesen

^{iv} Siehe dazu: <http://www.koerber-stiftung.de/presse/pressemeldungen/presse-details-stiftung/artikel/kaum-interesse-an-klassischer-musik.html> (zuletzt geöffnet 14.02.2014)

^v http://www.krone.at/Oesterreich/Bettelautomaten_bei_Festspielen_aufgestellt-Protest_in_Salzburg-Story-329188 (zuletzt geöffnet 14.02.2014)

^{vi} Siehe dazu etwa: Olechowski, Richard (o. D.): Die höhere Schule – eine Stätte sozialer Selektion. Online verfügbar unter: <http://www.oebv.at/sixcms/media.php/504/olechowski.pdf> (zuletzt geöffnet 14.02.2014)

^{vii} http://en.wikipedia.org/wiki/El_Sistema

^{viii} in Berg, Alban (1919): Prospekt des "Vereins für musikalische Privataufführungen"