

BRAUCHT NEUE MUSIK VERMITTLUNG?

Meinungen zur Kulturförderung

Weitgehend unbeachtet von der Öffentlichkeit fand am 5. Dezember 2005 an einem Ort in Zürich eine Podiumsdiskussion zum Thema «Braucht Neue Musik Vermittlung?» statt. Diese Frage, von der Veranstalterin Pro Helvetia gestellt, konnte von allen Diskutanten (nämlich Sylwia Zytynska, Walter Feldmann, Thomas Meyer, Edward Rushton und Mark Sattler) wie von vielen anderen anwesenden Neue-Musik-Aktivist*innen herzlich bejaht werden. Es ist merkwürdig, dass bekenntnishaft interdisziplinär ausgerichtete Institutionen wie die Pro Helvetia oder die Hochschule für Musik und Theater Zürich (es moderierte deren Direktor Daniel Fueter) bei solcher Gelegenheit den Neue-Musik-Zirkel nicht einmal zum öffentlichen Austausch mit Vertretern anderer Kunst- und Wissenschaftssparten, der Kulturpolitik oder Veranstalter*innen nicht-neuer Musik anregen (die auch in dieser Versammlung erhobene Klage über die grausame «Segmentierung» der (Kunst)welt wäre dann noch plausibler). Lieber fiel man in zorniger Eintracht etwa ein bisschen über den ebenfalls anwesenden Tonhalle-Intendanten Trygve Nordwall her.

Uneinigkeiten gab es eher im Kleinen. Bei den Tonschöpfern etwa hinsichtlich der Frage des Zielpublikums: «Für wen komponieren Sie eigentlich?» (unter seltsamen Vorzeichen taucht Hansjörg Paulis Klassiker neuerdings immer häufiger aus der Versenkung auf): Für mich selber? Für eine nette Cellistin? Für Leute, die mich mögen? Die halt ins Konzert gehen? Für die ganze Welt? Ganz andere Sorgen plagten Pro Helvetia-Chef Pius Knüsel, der das Vermittlungsproblem auf fast gebetsmühlenartige Weise zur Frage «Wie soll ich das bloss Couchepin erklären?» gebündelt wissen wollte. (Übrigens büsst Knüsels Ratlosigkeit nach der Lektüre seines Manifests «Langes Werben, zäher Widerstand» («Passagen» Nr. 40, Winter 2005/06, S. 9ff.) etwas an Glaubwürdigkeit ein – der Mann weiss schliesslich, wie es geht: «Eine Kulturpolitik, die nicht einfach Kunstpolitik sein will, eine Kulturpolitik, die sich von einer Romantik der ewig unverstandenen Minderheit verabschieden will, muss sich um das Publikum und seine Kultur kümmern.» Keine Angst: Knüsel will «populäre Kultur» keineswegs blindwütig fördern, sondern sie erst einmal «mit Engagement und Intelligenz durchdringen».)

Es gab auch Zauberwörter. Der in dieser Diskussion mit Abstand am häufigsten genannte Name war «Pierre Boulez» als Formel für die wundersame Aufhebung der Gegensätze «Publikumsmagnet» und «anspruchsvolle», ja «kompromisslose Musik». Eine zukunftsweisende Perspektive, in der Tat. Sind auch andere Möglichkeiten denkbar? Dissonanz/Dissonance greift diese von Pro Helvetia angestossene, wichtige Diskussion auf. Wir möchten anregen, das Gespräch über die Vermittlung Neuer Musik, ihre Förderungswürdigkeit, die ominöse Kluft zwischen «Musik» und «Publikum», die dadurch erforderlichen Spagatte (à la «Boulez»?) weiterzuführen und kritisch zu vertiefen. Den Anfang machen Dieter Ammann und Patrick Frank. Red.

Normalität – jetzt!

«Die Kunst ist keine Dienerin der Menge.»

August von Platen

Natürlich braucht neue Musik Vermittlung – und Neue Musik erst recht, ist man versucht zu kalauern. Selbst Pralinen oder Waschmittel werden «vermittelt», also dem potentiellen Kunden näher gebracht. Bei der Umsetzung von Vermittlungsaktivitäten sind viele – mehr oder weniger originelle – Ideen auszumachen, beispielsweise jene des umgekehrten Transfers: man bringe die Musik zum Publikum, statt das Publikum zur Musik zu bemühen. Die künstlerische Darbietung wird also ausgelagert, es kommt zu Musik in Museen, Musik im Gefängnis (da bleibt das Publikum wenigstens), Musik im Bahnhofklo etc. Oder die Idee des Events: das Konzertereignis wird multimedial zur Performance aufbereitet, durch Lesung, Apéro oder mehrgängigem Gourmetmenu begleitet oder sonstwie aufgemotzt. Oftmals ist auch eine Kombination dieser Verfahren zu beobachten.

Gegen Vermittlungsstrategien jeglicher Art ist nichts einzuwenden, vor allem solange diese die Vermittlung von «sperrigen Inhalten» zum Ziel haben. Im Klartext: Subventionierung von Vermittlungsarbeit soll vornehmlich dort stattfinden, wo es sich um schwer zu vermittelnde, «elitäre» Inhalte handelt. (Es sei an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass in Schulen schon die historische klassische Musik zu den eher schwierig zu vermittelnden Inhalten gezählt werden muss.) Dass sich anspruchsvolle zeitgenössische Musik eher an eine Elite richtet als an die breite Masse, liegt in ihrer Natur. Diese Tatsache ist selbstverständlich eher als Qualitätsmerkmal denn als Makel zu werten. Das bisweilen eklatante Unvermögen bei der Beurteilung bezüglich Förderungswürdigkeit von komplexer Kunst basiert teilweise auf einer fortschreitenden «Ökonomisierung» des kollektiven Denkens. Sobald aber die «Rentabilität» als Entscheidungsargument zum Tragen kommt, handelt es sich in der Folge nicht mehr um Kunstförderung im eigentlichen Sinn, sondern um genuines Finanz-Investment. Die Kategorie des Investments hat aber den Zweck, Vermögen zu häufen und läuft daher (nach allen Regeln der Kunst!) der Förderung von Kunst diametral entgegen, da diese der Kategorie der immateriellen Güter zugehörig ist. Durch die Rentabilitätsbrille betrachtet, fällt nun die zeitgenössische Musik aus allen Traktanden, denn diese hat ja noch kaum eine gesicherte Rezeptionsgeschichte aufzuweisen und kann daher schwerlich als «sicherer Wert» dienen.

Kunst und Freiheit sind meines Erachtens zwei untrennbar miteinander verbundene Begriffe; marktorientiertes Denken – bzw. der Zwang zum Erfolg – kann letzten Endes den Schaffensprozess oder gar das Kunstwerk selbst beeinflussen. Auch diese Gefahr kann mittels Fördermassnahmen (pekuniäre Unterstützung, Vermittlungs- und Verbreitungstätigkeit) wenn nicht gebannt, so doch vermindert werden. Denn Kunst hat eben andere Aufgaben, als primär zu rentieren, genauso wie die Börse nicht Ort künstlerischen

Schaffens zu sein braucht! Gegenwärtig leben wir in einer Gesellschaft, die beispielsweise immense finanzielle Mittel bereit stellt, damit Hinz und Kunz möglichst dreispurig von Bern nach Zürich fahren können, die aber die ungleich weniger teure Förderung kultureller Angebote für geistig überdurchschnittlich Aktive in Frage stellt. Eine pluralistische Gesellschaft braucht die Elite(n) wie ein Speer seine Spitze; Vermittlung komplexer (immaterieller) Inhalte wiederum ist notwendig, damit die Elite vielleicht etwas weniger schmal wird oder zumindest nicht ausstirbt. Gegenläufige Tendenzen gibt es mehr als genug: Dass es Leuten vom Schlage eines Christoph Blocher gelang, den Begriff des «Akademikers» zum Schimpfwort umzumünzen, spricht nur noch verstärkt für die Bildung und die Pflege geistiger Eliten. Damit wäre auch die Aussage von Thomas K. Hamann, der behauptet, die Legitimationsbasis vieler Orchester gegenüber öffentlichen und privaten Geldgebern werde bei sinkender Nachfrage nach klassischer Musik schwinden, gründlich entkräftet (vgl. *SMZ* 1/2006, S. 3). Ein solcher Schluss impliziert nämlich wiederum die kunstfremde Gleichsetzung von Förderungswürdigkeit und Breitenwirkung des «Produkts». Im gleichen Artikel wird berechtigterweise konstatiert, dass «die Nachfrage nach Live-Aufführungen von klassischer Musik in den nächsten 30 Jahren um ca. 36% zurückgehen wird, wenn Kinder und Jugendliche nicht erheblich stärker als derzeit an die Klassik heran geführt werden.» Und weiter: «Der Musikgeschmack wird während einer Sozialisationsphase in der Kindheit und Adoleszenz entwickelt und bleibt danach im wesentlichen stabil. Drei Faktoren führen massgeblich zu späterer Klassikaffinität: wiederholtes, analytisch-konzentriertes Hören von klassischer Musik, formeller Musikunterricht sowie vor allem das Erlernen eines Instruments.» (77% der befragten Lucerne-Festival-Besucher gaben an, selbst zu musizieren oder früher musiziert zu haben!)

Fest steht: klassische Musik wird in Zukunft mehr Vermittlung denn je nötig haben – und Neue Musik sowieso. Aus obigen Aussagen kann geschlossen werden, dass Schule (und Elternhaus) die fruchtbarsten Böden für zu leistende Vermittlungsarbeit bilden. Es gilt also, den Musik- und vor allem den Instrumentalunterricht von Kindern als Selbstverständlichkeit zu installieren und die dafür notwendigen finanziellen Ressourcen bereitzustellen respektive aufzustocken. Dass dies auch auf politischem Weg zu erreichen versucht werden muss, versteht sich von selbst. Kulturförderungsinstitutionen sollten aber ebenso besonderes Augenmerk auf die Vermittlung von klassischer (und zeitgenössischer) Musik während der Sozialisierungsphase der Jugendlichen richten und entsprechende Aktivitäten finanziell unterstützen. Aber auch die Rolle der Musikhochschulen bezüglich der Neuen Musik müsste (bei der Sprechung von Geldern) kritisch hinterfragt werden: die Tatsache, dass die Musik der Gegenwart in der (klassischen) Musikausbildung quasi als Nischenprodukt und Spezialdisziplin vermittelt wird, ist vermutlich ein erstmaliges kulturgeschichtliches Phänomen und muss zu denken geben.

Die direkteste Vermittlung von Musik ist, sie zum Klingen zu bringen. Neue Musik soll dort gespielt werden, wo sie in ihrem kulturhistorischen Kontext präsentiert werden kann – vor allem, wenn sie für traditionelle Besetzungen (Streichquartett, Sinfonie-

orchester) komponiert wird. Nicht neue «Events» wären gefragt, sondern vielmehr aktive Hilfestellung bei der Verbreitung von neuer Musik über bestehende Kanäle bzw. Institutionen. Um einer Ghettoisierung der «Neuen-Musik-Szene» entgegenzuwirken, soll Zeitgenössisches seinen natürlichen Platz im (Abo-)Konzert erhalten. Folgende Fördermassnahmen sind denkbar und sinnvoll: direkte finanzielle Unterstützung von Ensembles und vor allem Orchestern bei der Programmierung von neuer Musik, wie dies zum Beispiel in Deutschland durch den Deutschen Musikrat praktiziert wird. Dabei wäre auch Mut gefragt. Ein reading panel (Komponisten, Dirigenten, Musiker, Veranstalter) hätte die Aufgabe, über die Höhe der Zuwendungen zu entscheiden. Dazu müsste ein Katalog von Kriterien entworfen werden. Nebst dem (bisweilen der eigenen subjektiven Ästhetik unterworfenen) Begriff der «Qualität» könnten auch handfestere Kriterien zur Entscheidungsfindung herangezogen werden, zum Beispiel der Schwierigkeitsgrad beziehungsweise der damit verbundene Probenaufwand, die künstlerische Seriosität des Gesuchstellers, die Materialkosten etc. Musikalische Harmlosigkeiten und Gefälligkeiten hätten dementsprechend unter Anwendung einer solchen Werteskala weniger Chancen auf (substanzielle) Unterstützung. (Ja, ich weiss, das ist elitär, aber gerade deswegen umso förderungswürdiger! Übrigens: das (Abo-)Publikum ist weitaus neugieriger, als von Kulturverantwortlichen allgemein angenommen – Jonathan Nott hat in Luzern den schlagenden Beweis dafür geliefert.)

Um der Förderung von zeitgenössischer Musik mehr Nachhaltigkeit zu verleihen, wäre – vor allem im Bereich der Kammermusik – folgende Strategie durchaus angebracht: Statt eine Uraufführung zu finanzieren, soll die Höhe der Fördergelder entsprechend der Anzahl Aufführungen eines Werks wachsen. So könnte der heute üblichen Produktion von «Uraufführungsleichen» wirksam entgegen getreten werden. Gewinner dieser Art von Förderung wären die Interpreten (Uraufführungen sind in den wenigsten Fällen schon gültige Interpretationen!), das Werk selbst (weil es einem grösseren Publikum zugänglich gemacht wird) und nicht zuletzt dessen Urheber. Zusätzliche Massnahmen wie Konzerteinführungen («meet the composer» zur Demonstration, dass es auch lebende Komponisten gibt) können natürlich ebenso von Nutzen sein.

Welcher Nutzen von zeitgenössischer Kunst (ausserhalb ihrer selbst) wäre für einen kulturuninteressierten Realpolitiker begreifbar? Vielleicht die Funktion von zeitgenössischer Kunst als Indikator für die Befindlichkeit einer Gesellschaft – als eine Art Fieberthermometer oder Seismograph. Gleichzeitig ist sie aber auch Gestaltungsmittel der gesellschaftlichen Gegenwart, diese nicht nur kommentierend, sondern aktiv mitgestaltend. Kandinsky meinte, jedes Kunstwerk sei ein Kind seiner Zeit. Das hiesse, dass die Kunst (nebst Werten, die sie unter Umständen zeitlos werden lässt) einen kognitiven Bezug zur Umwelt, in der sie entsteht, in sich trüge. Ergo kann sie auch dazu dienen, die Wahrnehmung eben dieser Umwelt zu schärfen, durch Spiegelung, Überzeichnung, Reflexion zu sensibilisieren, im weitesten Sinn zur «Menschbildung» beizutragen.

«Kunst ist das, was Welt wird, nicht das, was Welt ist.» (Karl Kraus)

Eine Gesellschaft die (sich) die künstlerische Auseinandersetzung mit ihrer Gegenwart nicht leisten will, hat auch keine Zukunft. Vermitteln wir also unsere Gegenwart, auf dass diese zur Vergangenheit kommender Generationen werde. *Dieter Ammann, Komponist*

Wann wird Neue Musik gegenwärtig?

Neues

Kunst hat, nach Niklas Luhmann (vgl. *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 228), etwas zu tun mit dem Verhältnis zwischen Überraschung und Wiedererkennen. Jede zeitgenössische Kunst, die dieses Kunstverständnis beibehalten will, wird direkt oder indirekt Neues suchen. Die Frage lautet daher nicht, ob zeitgenössische Musik Neues suchen muss, sondern grundsätzlicher, ob sie Kunst bleiben oder Entertainment werden will. Denn beim Entertainment geht es nicht primär darum, neues kompositionstechnisches Material zu finden. Wiedererkennbar ist ein musikalischer Gedanke, demgegenüber artikuliert sich die Überraschung in äusseren Umständen, etwa der von Menschenmassen verursachten Rauschwirkung bei Pop-Konzerten mit Alkohol, Flirten etc. Die Suche nach neuem künstlerischen Material ist die Seele jeder Kunst, die Kunst ist.

Von Kunstförderungsinstitutionen müsste erwartet werden, dass sie die Fachkenntnis besitzen, zwischen wiedererkäuender und erstmals gekauter Kunst unterscheiden zu können.

Altes zu Neuem

Die von Herbert Spencer beschriebene Entwicklung der Gesellschaft von der Homogenität zur Heterogenität führte auch zur Ausdifferenzierung des Subsystems Kunst (vgl. Herbert Spencer, *First principles*, London: Williams & Norgate 1862). Die hochspezialisierte zeitgenössische Kunst gerät heute mit einer generellen gesellschaftlichen Entwicklung, die die Werte der Heterogenisierungsphase radikalisiert, unter Druck. Die als «Re-Homogenisierung» unter der Führung des globalen Marktes zu charakterisierende Tendenz weicht Grenzen auf – dabei bedeutet Re-Homogenisierung nicht Vernichtung von kultureller Vielfalt, sondern eine zunehmende Vereinheitlichung der Zielsetzung von Kunst: Es überlebt diejenige Vielfalt, die dem globalen Markt dient, und sei es als Nische (vgl. Ulrich Beck, *Was ist Globalisierung?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 61ff.). Gesellschaftliche Bereiche durchdringen einander, was beim Subsystem Kunst dazu führt, dass entgegengesetzt stehende Sparten wie Pop- und Unpop-Musik anhand äusserer Momente wie z.B. Verkaufszahlen, Publikum etc. verglichen werden. «Globalisierung erzwingt Bindungen» (ebd., S. 92). Die Bindung von zeitgenössischer Kunst an eine von Politikern geforderte Konsumhaltung ist eine ungewollte, aber unvermeidliche Konsequenz.

Qualität?

Das, was als Qualität gilt, repräsentiert gesellschaftliche Übereinkünfte. Der Individualismus in der zweiten Moderne spiegelt sich auch in der individuellen Qualitätsfindung. Gesellschaftlich

mehrheitsfähige Übereinkünfte über inhaltliche Merkmale von Qualität sind pulverisiert. Für den Laien verliert die Kunstform Unpop-Musik auch darum an Attraktivität, weil Orientierungslosigkeit den Zugang erschwert.

Das Qualitäts-Vakuum wird gefüllt: Verkaufszahlen sind das einzig verbleibende Merkmal für «Qualität». Das, was sich verkaufen lässt, muss gut sein. Der Individualisierung folgt das Dirigat der Masse.

Die Komponisten

Wie dem begegnen? Das Klammern an ein ehemals legitimes avantgardistisches Elite-Denken entspricht nicht mehr der heutigen Kommunikation. Dieses Denken begründete seine Kommunikationsweise mit der Gesellschaft vor allem in der Avantgarde der fünfziger bis sechziger Jahre. Da aber die Avantgarde ihre gesellschaftliche Funktion im Zuge der Pluralisierung verloren hat, wird sie obsolet, wie schon vor Jahrzehnten erkannt wurde: «[...] ebenso wenig darf sie [die Kunst] an der Tatsache vorbeigehen, dass die Kunst längst in eine postavantgardistische Phase eingetreten ist» (Peter Bürger, *Die Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 78).

Das Loslassen der elitären Blase hat nichts mit Anbiederung und dem Ausverkauf der künstlerischen Autonomie zu tun. Im Gegenteil: Erst dadurch tritt man in eine Kommunikationsweise, die der heutigen entspricht.

Offenheit für Neues, die Voraussetzung für eine Kunstform, welche «Neu» sogar im Namen trägt, ist in der Neuen Musik meist auf eng definierte Bereiche beschränkt. Einigend in die wohlige Wärme der altbewährten Formen und bekannten Gesichter, werden Angriffe von aussen abgewehrt. Die Haltung des Selbstbildnisses «Komponist» und die damit einhergehende Vermittlung von Musik müsste sich ändern, nicht aber ihr Inhalt. Pseudowissenschaftliche Vermittlung spricht die an, die bereits gewonnen sind. Unsere Gesellschaft ist emotionaler bzw. hedonistischer geworden (vgl. dazu die empirischen Sozialstudien in: Helmut Klages, *Der blockierte Mensch*, Frankfurt am Main: Campus-Verlag 2002, bes. S. 33) – vermittelt werden muss in der Sprache der Gesellschaft: emotional, unmittelbar die Wahrnehmung betreffend.

Das Interesse des Publikums, das sich nicht einer vereinheitlichenden Oberflächenästhetik unterwerfen will und anspruchsvollere Wahrnehmungformen sucht, ist gross. Dort, wo die Tore geöffnet wurden, wo das Bild dieser Kunstform nicht einer eingeschworenen Experten-Gemeinde gleicht, die für den Laien kaum einladend wirkt, strömen die Zuschauer, weil Gegenwart vermittelt wird. Unterschätzen darf man diese Aufgabe nicht – die äussere Form der Darbietung muss als kompositorisches Problem anerkannt werden, die pure Verpflanzung zeitgenössischer Musik in «alltägliche» Kontexte genügt nicht: hier böten sich neue Felder künstlerischer Imagination.

Die Vermischung der Szenen, die Verwischung der Qualitätsmerkmale und das Bewusstsein über Innovation und Eklektizismus: der ständig neue Blick auf die Gegenwart sollte unabdingbar sein – nicht nur für Kulturförderungsinstitutionen, sondern auch für Komponisten.

Patrick Frank, Komponist