

5 Hans-Klaus Jungheinrich, *Anders mit Musik umgehen. Ästhetische Praxis in den Institutionen und außerhalb*. in: Hans-Werner Henze, *Zwischen den Kulturen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik I*, Frankfurt am Main, 1979, S. 72.

7 Was hier unerwähnt bleiben muss ist der gesamte Bereich der elektronischen Musik und des Pop. So vielfältig finden sich Parallelen und gegenseitige Beeinflussung, dass auch hier die Möglichkeiten nicht unterschätzt werden dürfen.

8 Zit. n.: Volker Hagedorn, *Hört doch endlich auf zu jammern*, in: *Die Zeit*, 12.1.2015.

9 Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins 2012/2013.

Marc Tritschler ist Pianist, tätig als stellvertretender Musikdirektor im Friedrichstadt Palast und Mitbegründer sowie im Vorstand des Labels *Testklang*, das sich als eingetragene Genossenschaft dem Ziel der unabhängigen Musikproduktion verschrieben hat

6 Ebd., S. 72.

Foto: M. Tritschler

von Öffentlichkeit, das heißt: nicht-institutionelle.«⁵ Angesichts der aktuellen Situation liegt die Vermutung nahe, dass sich in den letzten Jahrzehnten zu sehr damit beschäftigt wurde, alternative Aufführungsformen zu etablieren. Mit viel persönlichem Engagement und auch großem Erfolg wurden beinahe unzählige (Kammer-)ensembles, Festivals und Konzertreihen gegründet, die auch ein Publikum finden. In den meisten Fällen setzt sich das Publikum aber zu einem großen Teil aus Kollegen der Szene zusammen und es bedeutet oft einen enormen Kraftakt, mehr als einhundert BesucherInnen für eine einzelne Veranstaltung zu bewegen. Selbst die größeren Festivals wie in Berlin, Donaueschingen, Darmstadt, Köln oder Wien können mit Besucherzahlen in Bereichen von fünf- bis dreißigtausend nur punktuell einen Beitrag zu einer quantitativ bemerkenswerteren Verbreitung der zeitgenössischen Musik leisten, wenn auch ihre Bedeutung für die Entwicklung aktueller Aufführungskonzepte und der Realisierung von Projekten unschätzbar wichtig ist.

Die Vermutung liegt nahe, dass wir uns in unserer »Blase« der neuen Musik gut eingerichtet haben. Der Kreis der Akteure ist übersichtlich, die unterschiedlichen Positionen und Haltungen können in einem geschützten Bereich formuliert, kritisiert, verteidigt und angepasst werden. Das kleine aber ausgewählte und hochgebildete Publikum wertschätzt eine handwerkliche Qualität von Werken oder deren konzeptionelle Tiefe, auch wenn es vielleicht keinen emotionalen Zugang zum Stück findet. Mit großem persönlichem Engagement und dank der Mittel der öffentlichen Hand ist es immerhin einigen Wenigen möglich, ihre Projekte zu realisieren. Und es gibt sogar – wenn auch nur in vergleichsweise homöopathischen Dosen – vereinzelte Berichte in den Medien (auch jenseits der dezidierten Fachpresse), die so den Anschein aufrecht erhalten, man sei nicht gänzlich in einem Paralleluniversum gefangen.

Natürlich ist es eine große Herausforderung für einen Komponisten, Brücken zu schlagen zwischen einer »avantgardistischen Tonsprache« und dem »common sense einer musikalischen Allgemeinverständlichkeit«⁶ und dabei dem eigenen künstlerischen Anspruch gerecht zu bleiben. Nehmen aktuelle Werke ja bereits auf so vieles Rücksicht: auf besondere Räume (site-specific), bestimmte Technologien oder gesellschaftliche oder politische Ereignisse. Eine Berücksichtigung der Hörerfahrung eines Publikums des klassischen Konzertbetriebs bedeutet also keine Anbiederung und macht vielleicht sogar aufwendige Vermittlungsaktivitäten unnötig.

In der aktuellen Szene der neuen Musik gibt es bereits zahlreiche erfolgreiche Beispiele für Kooperationsmodelle, die Projekte ermöglichen, die von den einzelnen Akteuren alleine nicht zu bewerkstelligen wären oder die Anknüpfungspunkte für eine weitere Verbreitung bieten. Zum Beispiel begleitete das *ensemble mosaik* als Ensemble in Residence am Theater Cottbus die Aufführung zeitgenössischer Werke im Rahmen der philharmonischen Konzerte; Ensemble Modern kooperiert mit der Oper Frankfurt im Bereich zeitgenössischer Musiktheaterproduktionen. Die Arbeit in hybriden Strukturen bietet noch viele Möglichkeiten, den Publikumskreis deutlich zu erweitern.⁷

Ohne einen breiteren Nachhall in der Öffentlichkeit wird es in Zukunft immer schwieriger werden, den status quo auch nur zu halten. Das Aufgeben der Arbeit im »musikalischen Labor« ist damit nicht gefordert, wohl aber die Bereitschaft und Initiative, sich auf ein Publikum einzulassen und Vertrauen zu haben in dessen Neugier und Offenheit. »Das Publikum ist für Neues viel empfänglicher, als man ihm zugesteht« konstatierte Markus Hinterhäuser, designierter Intendant der Salzburger Festspiele⁸, und immerhin haben in der Saison 2012/2013 fünfunddreißig Millionen ZuschauerInnen⁹ Veranstaltungen an deutschsprachigen Bühnen und in Konzerthäusern besucht. Es liegt an uns, mit ansprechenden Programmen und starken Partnerschaften auch diese Zuhörer für unsere Arbeit zu begeistern.

Marc Tritschler: Populismus als Protestmittel



Der Begriff Populismus scheint im Zusammenhang mit dem Begriff neue Musik auf den ersten Blick falsch gewählt. Liest man das Schlagwort politisch, möchte man sagen: Die neue Musik verträgt überhaupt keinen Populismus, weil ihre Vertreter jedem op-

portunistischen Streben nach Macht und Masse skeptisch gegenüber stehen. Speziell in Deutschland führen kritische und oft auch dezidiert politische Ansätze eher zu unbequemen Fragen als zu einfachen Wahrheiten. Die ernsthafte Auseinandersetzung mit der Musik der Gegenwart verlangt eine formale Radikalität, die dem Kitsch einer konsensfähigen Beruhigungskultur einen scharfen Wind entgegen bläst, natürlich ohne sich dabei vom Publikumsgeschmack leiten zu lassen – soweit zumindest das Idealbild.

Nun sieht die Realität der neuen Musik leider anders aus. In schlecht besuchten Aufführungen von zweifelhafter Qualität begegnet einem nicht selten eine Avantgarde-Maschinerie, die sich vor allem mit sich selbst beschäftigt. In unerträglich coolen Crossover-Konzerten scheint oft schon alles gesagt, bevor es losgeht. Übrig bleibt eine bedeutungsschwangere Leere, die scheinbar gar kein Publikum mehr nötig hat, was angesichts der schwindenden gesellschaftlichen Relevanz im besten Falle hilflos wirkt. Zusammen mit der Forderung staatlicher Förderstellen nach sogenannten Formaten, die fristgerecht künstlerische Überlegenheit mit wirtschaftlicher Nachhaltigkeit und pädagogischer Wirksamkeit kombinieren sollen und einer Musikindustrie, die ambitionierte Projekte unter dem Hinweis auf fehlende Marktauglichkeit nur noch müde abwinkt, lässt sich ein düsteres Bild zeichnen, vor dessen Hintergrund der Begriff Populismus in seiner soziologischen Lesart eine interessante Perspektive eröffnet: Populismus nicht als illegitimes Herrschaftsmittel sondern als legitimes Protestmittel gegen überkommene Strukturen.

Im frühen 20. Jahrhundert wurden verschiedene soziale Protestbewegungen aus der Mitte der Bevölkerung von der jeweiligen politischen Elite als populistisch bezeichnet um diese zu verunglimpfen. Vereint durch die Kraft des gemeinsamen Ziels konnten zahlreiche dieser Gruppierungen dennoch Veränderungen bewirken, was beispielsweise zur Gründung von Genossenschaften führte, die bis heute erfolgreich tätig sind. Warum sollten nun nicht auch im frühen 21. Jahrhundert solche im besten Sinne populistischen Initiativen einen ähnlichen Beitrag im Bereich der Musik leisten können?

Motivationsgründe für eine kulturelle Protestbewegung lassen sich viele finden, vom spürbaren Abbau der nicht-kommerziellen Musikindustrie über die Perspektivlosigkeit zahlreicher Nachwuchsmusiker bis zur traurigen Liste der Kulturschätze, die dem modernen Rationalisierungswahn bereits zum Opfer gefallen sind, als prominentes Beispiel sei nur

die geplante Fusionierung des Radio-Sinfonieorchester Stuttgart mit dem SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg genannt, die jeder künstlerischen Einsicht entbehrt und die vor wenigen Jahren sicher noch niemand für möglich gehalten hätte.

Tatsächlich lässt sich bereits eine beachtliche Zahl von Initiativen beobachten, die sich mit der Situation nicht mehr zufrieden geben wollen und stattdessen ihr Schicksal in die eigene Hand nehmen. Mit der tatkräftigen Unterstützung von privaten Förderern entwickelt sich eine ganze Bandbreite internationaler Netzwerke, von unabhängigen Musiklabels und Musikverlagen über neue Festivals und private Spielstätten bis hin zu einer nach wie vor wachsenden Zahl von Ensembles und Komponistenvereinigungen, die an einer Art Alternativindustrie arbeiten. Neben der Begeisterung für die gute Sache und einer gewissen Risikobereitschaft stehen oft auch demokratische Strukturen an vorderer Stelle und verleihen diesen Initiativen eine Kraft, die traditionellen Strukturen zunehmend abgeht. Wo nicht primär wirtschaftliche Interessen im Zentrum der Arbeit stehen, gibt es wieder Raum für die Überzeugung, dass Musik weit mehr ist als ein Luxusgut, vielmehr eine gesellschaftliche Notwendigkeit, die alle etwas angeht. Eine populistische neue Musik also als Abklatsch kommerzieller Lifestyle-Produkte taugt höchstens als Beruhigungsmittel, nicht aber zur Auseinandersetzung mit der Sache selbst. Eine populistische neue Musik, verstanden als kulturelles Protestmittel engagierter Menschen, die sich nicht dem Diktat des Mainstream beugen wollen und das Hören als Herausforderung begreifen, das tut dagegen Not und lässt hoffen auf eine bunte Vielfalt guter neuer Klänge. ■

Unerhörte Musik

Die deutschlandweit einzige wöchentliche Konzertreihe für neue Musik, die *Unerhörte Musik* – jeden Dienstag im BKA-Theater – wurde durch die Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin »im freien Fall aufgefangen«, nachdem die fördernde Unterstützung durch den Berliner Senat 2014 regulär entfallen war. Gegründet wurde sie 1989 von den Komponisten Rainer Ruppert und Martin Daske, die bis heute die künstlerische Leitung innehaben, seit fünf Jahren unterstützt von einem Kuratorium (Natalia Pschenitschnikova, Sebastian Elikowski-Winkler, Charlotte Seither). Der Bestand der *Unerhörten Musik* ist damit für 2015 gesichert.