

# Wenn nur ein paar tausend kaufen ...

Gedanken zur subventionierten Musikkultur

**I**m Feuilleton der Zeit (Ausgabe vom 27.12.01) lese ich einen Beitrag von Thomas Gross zur neu herauskommenden CD von Prince. »Wer *The Rainbow Children* erwerben möchte, muß – von wenigen Import-CDs abgesehen – den Weg übers Internet gehen, [...] wo der kostenpflichtige Download angeboten wird. Fünfzehntausend Zugriffe bereits am ersten Tag, das macht bei einer nicht eben geringen Schutzgebühr von 100 \$ pro Datensatz eine Tagesgabe von 1,5 Millionen. Und das beste daran: Die Industrie sieht nichts davon. Kein Name steht auf dem Cover, keine Werbekampagne hat es (das Album) angekündigt, auch eine Debatte darum hat nie stattgefunden. Es erlaubt sich den Luxus, einfach herauszukommen und Musik zu enthalten.«

Eine phantastische Geschichte, in vielerlei Hinsicht. Der Mythos des freien Marktes, das Verhältnis aus Angebot und Nachfrage, scheint die Realität zu berühren. Die Neuen Medien werden als subversive Netzwege gegen Konzernstrukturen genutzt, der musikalische Inhalt wird über jede Vermarktungsstrategie gestellt.

Eine unglaubliche Geschichte, die aber wohl doch wahr werden kann über die meisterhafte Beherrschung der Qualität, trotz Exklusivität allgemein zu sein. Fünfzehntausend Zuhörer/Käufer, die sich in ein paar Tagen vervielfachen werden, legitimieren hier alles – Musik, Macht und Erfolg. Ende der Geschichte.

## Neues Kapitel

Probleme tauchen auf, wenn nur tausend kaufen, Musik sich aufgrund ihrer Intention und Macht nur an eine begrenzte Anzahl von Hörern wendet, wenn eine bestimmte Hörschaft mit einem hohen Erwartungsanspruch nach Musik verlangt oder wenn sie sich bewußt, öfter unbewußt, den Marktmechanismen widersetzt. Das sooft in unserer Gesellschaft regulierende Majoritäten-Recht wird hier (noch) nicht in Anspruch genommen, da man das Einreißen der kulturellen Identität befürchtet und: weil es Lobbys gibt.

8 **Trotzdem hinterläßt das Nichtanwenden des Mehrheitenprinzips ein Legitimations-**

vakuum eben beschriebener Musik in unserer Gesellschaft: Sie muß sich rechtfertigen, ihre Relevanz in der funktionalen Gesellschaft nachweisen, sich wegen der eigenen Identität abgrenzen und trotzdem kommunikationsfähig sein. Die Musik für Minderheiten hat ein weiteres Problem, da ihre Kreation, Produktion und Rezeption kein geschlossenes System bilden, sondern nur durch »Fusionen (peku-näre, politische, soziale etc.) von außen« möglich wird. So bildet sich ein Pseudo- oder auch Parallelmarkt, der vergleichbare Eigenschaften wie der Majoritätenmarkt aufweist, aber extrem abhängig von anderen Gesellschaftssystemen wie Politik, Lehre und Recht ist.

Nun ist das Abhängigsein der aktuellen Musik, die zudem kaum ein Massenpublikum erreicht, nicht ihr neuestes Problem, wobei heutzutage dieses Abhängigkeitsverhältnis in einem gewissen Widerspruch zu dem sich ausdifferenzierenden Kunstorganismus steht. Die neue Musik zum Beispiel hat bereits ihre eigene Geschichte, ihre Gesetze, Väter und Vatermörder. Niemand sonst macht das, was sie macht, in diesem Sinne legitimiert sie sich. Sie kommuniziert durch die in ihr angelegten Strukturen auf spezielle Weise. Sie bezieht sich vor allem auf sich selbst und nur über ihre Werkzeuge, Instrumente und Verbreitungsmedien vermag sie an anderen gesellschaftlich relevanten Prozessen teilzunehmen.

Die Frage der gesellschaftlichen Relevanz der neuen Musik wird aktuell debattiert, da sie eng mit der Subventionsproblematik verbunden ist. Die hier von mir vorgetragene These – Selbstbezug der neuen Musik als ihr zu nutzendes Potential - steht bewußt im Widerspruch zu Tendenzen simpler Funktionalisierung der Musik zur »neuen Gebrauchsmusik«. Die Funktionalität zeitgenössischer Musik beruht gewiß nicht auf einem durch Kirche, Staat, politische Parteien oder Mäzenatentum getragenen Auftragswesen und den damit verbundenen klaren Zielen, sondern äußert sich in abstrakterer Weise mit dem Ins-Spiel-Bringen der komplexen akustischen Wahrnehmung in die gesellschaftliche Kommunikation. Das ist das Gebiet der neuen Musik, hier kann sie eine Differenziertheit an Formen, eine Komplexität an Perspektiven anbieten, die ein Zuhörer mit hohem Erwartungsanspruch nur hier finden kann. Diesen Bereich muß die Neue-Musik-Szene selbst stärken, indem sie akustisches Wahrnehmen attraktiver macht und banalere »Visionen« wie das »Ankurbeln der lokalen Tourismusindustrie« nicht als Selbstzweck ansieht.

Die Rolle der neuen Musik als tagespolitischer Kommentator sehe ich im allgemeinen ebenfalls nicht, auch wenn zum Beispiel die

Kritik zu den Donaueschinger Musiktagen 2001 das Fehlen eines aktuellen Bezuges zu den Ereignissen des 11. Septembers bemängelt. Im Gegensatz dazu wurde ich im Oktober in Vorbereitung unseres Berliner Musikfestes *winter music 2* mit dem Umarbeitungswunsch eines Komponisten konfrontiert, der die in seinem Werk ursprünglich angelegten Beziehungen zur afghanischen Kultur aus gegebenem Anlaß streichen wollte.

Diese Gedanken sollten meiner Meinung nach einfließen, wenn man auf der einen Seite über die Enge der Neuen-Musik-Szene und damit ihres Marktes diskutiert und gewissermaßen als Zeichen für dieses Empfinden das »Neue« durch aktuell, zeitgenössisch oder zeitgemäß substituiert. Auf der anderen Seite denke ich in diesem Kontext an inadäquate Forderungen von Repräsentanten anderer gesellschaftlicher Bereiche, die die gesellschaftliche Relevanz der zeitgenössischen Musik in einem aktuellen Themenbezug, einer banalen Zweckdienlichkeit messen wollen oder auch hier Quotenregelungen befürworten.

## Parallelmarkt

Kommen wir zum oben skizzierten Parallelmarkt mit seinen gegenseitigen Abhängigkeiten zurück (zum Beispiel entsteht eine Neue-Musik-CD heute fast ausschließlich in Kooperation der Interpreten mit einer Rundfunkanstalt, da Labelvertreter aufgrund zu geringer Verkaufszahlen keine künstlerischen Honorare zahlen), der sich in Vergabe, Verwaltung und Inanspruchnahme von Subventionen äußert, da wirkliche Einnahmen wie zum Beispiel Eintrittsgelder aus Konzerten oder aus CD-Verkäufen niemals eine wesentliche Rolle in den Produktionsetats spielen. Alle Teilnehmer an diesem Markt, ob nun Komponisten, Musiker, Interpreten, Veranstalter oder Produzenten, bemühen sich um diese aus Steuereinnahmen oder durch Steuererleichterung (Sponsoring) bereitgestellten oder erkämpften Zuwendungen. Das Erreichen von hohen direkten/indirekten Subventionen bedeutet für den Marktteilnehmer im allgemeinen die erfolgreiche Realisierung seines Vorhabens, wobei ich hier ausdrücklich erfolgreich nicht automatisch mit Qualität gleichsetze.

Beispiel: Das KNM Berlin (Kammerensemble Neue Musik Berlin) arbeitet seit Jahren ohne feste Subventionen, sondern nur mit Projektzuwendungen. Das führt nicht nur zu einer liberaleren Arbeitsweise als uns lieb ist – zudem benachteiligt es uns auch am internationalen Markt, da Einnahmen aus Engagements (indirekte Subventionen) häufig die Kosten nicht decken. Sparen können wir nicht

mehr, da es weder Festanstellungen noch andere feststehende, zu reduzierende Ausgaben gibt. Das Management, dessen Größe sich nach Anzahl und Umfang der Projekte richtet, wird über Provision bezahlt, die Musiker erhalten Projektverträge. Daß sich im subventionierten Markt solche ultraliberalen Strukturen entwickeln, ist schon ein Phänomen an sich und wäre interessant für eine weitergehende Untersuchung. Errungene Subventionierung ermöglicht also der Neuen-Musik-Szene die Möglichkeit zur Avantgarde, ohne die tödlichen Risiken des Massenmarktes, schafft aber ebenfalls ein für die Szene gefährvolles Auswahlkriterium, das nicht selten restaurativ wirkt und oft auf paradoxe Weise dann wieder vom Subventionsgeber/Verwalter mit quantitativen Massenmarktkriterien wie Zuhörerzahlen oder Medienecho verbunden wird. Wenn die Fähigkeit zur Subventionserlangung zum Hauptkriterium der erfolgreichen Teilnahme am Markt wird, sind Qualitätsdiskussionen nur schwer zu führen.

Kriterien für die notwendige und zugleich sinnvolle Subventionierung des zeitgemäßen Musikmarkts zu setzen gehört sicherlich zu den schwereren Übungen. Auf jeden Fall muß die Vergabe von Subventionen innermusikalischen Entwicklungen Rechnung tragen; wenn wir zum Beispiel das 19. Jahrhundert nicht vollkommen arbiträr als jenes der Orchestermusik, das 20. als das der Ensemblekultur begreifen und im 21. Jahrhundert sich vielleicht offenere, nichtinstitutionelle Projektstrukturen durchsetzen, dann müssen Fördermittel entsprechend definiert und eingesetzt werden. Es muß ebenfalls ins Bewußtsein der Subventionsgeber gerückt werden, daß sich neue Musik nur noch teilweise im und aufgrund des akademischen Lehrbetriebes realisiert. Vormalige Randerscheinungen wie zum Beispiel die Klangkunst, die improvisierte und/oder elektroakustische Musik besetzen ästhetisch wichtige Positionen.

Eine gestaltende aber auch lernende Kulturpolitik ist also gefragt, die zum Beispiel freie Projektstrukturen nicht nur als Nebeneffekt ihrer allgemeinen Subventionsbegrenzung sieht, sondern diese gezielt und kontinuierlich unterstützt und gerade damit auch ein wirtschaftliches Arbeiten möglich macht.

Solcherart Investitionen würden vitale, flexible, schlanke Kulturorganisationen entwickeln helfen, die sich, so unterstützt, mit klarer, origineller Programmatik am Markt behaupten würden.

## KNM DOCK

**Idee:** KNM DOCK wurde 1999 von Thomas Bruns als modulare Produktionsplattform gegründet, auf der Medienkünstler, Komponisten und Musiker projektorientiert mit dem Kammerensemble Neue Musik kooperieren. KNM DOCK steht für klare Hinwendung zur experimentellen Musik. Der Umgang mit aktuellen Medien ist mit dem jeweils spezifischen Realisationsraum verbunden. KNM DOCK beteiligt sich an einem brisanten Kommunikationsprozeß, der die bekannten Rollen von Musikern, Komponisten, Interpreten und Rezipienten neu verteilt. Dieser reicht über eine bloße Verknüpfung von Installation, Performing art und Komposition hinaus.

**Geschichte:** 1998 entstand aus der Zusammenarbeit mit dem Videokünstler Andreas Köpnick, den Komponisten Peter Ablinger, Nicolas Collins und der Bühnenbildnerin Claudia Doderer eine Projektfolge, die wir »Konzertinstallationen« nannten. Auf unterschiedliche Weise beschäftigten sich die drei Einzelprojekte über einen längeren Zeitraum mit der Einbeziehung von live agierenden Musikern in einen konkret gestalteten Aufführungsort. 1999 folgte dann die neuntägige Konzertinstallation *shelter* im Keller des Podewil, die die labyrinthische akustische Situation der Kellerräume zum Thema machte. Im entstehenden Kleinen Saal des Konzerthauses folgte dann 2000 *Sculpture(s) musicale(s)*, eine ungewöhnliche Situation für einen konventionellen Ort. In diesem Projekt erklang eine Installation von Gerhard Eckel als Interpretation der *Sculptures Musicales* von John Cage sowie ein durch lebende Mikroben gesteuertes Soundsystem (Andreas Köpnick / Ana Maria Rodriguez), in das Musiker mit eingebunden waren. Für die Donaueschinger Musiktage 2001 entstand als dreiteiliges Projekt *Espèces d'espaces*, ein akustisches Porträt der F.F. Hofbibliothek (Komponisten: Gerhard Eckel, Ana Maria Rodriguez, Jay Schwartz).

**Planung:** 2003: *Five Bridges?* Konzertinstallationen für 5 entfernte Brücken.

## Querständige Erfahrungen

Meine persönlichen Programmvorstellungen für Projekte mit neuer Musik beziehen sich auf ein Publikum, das sich zum Teil selbst aus der Neuen-Musik-Szene zusammensetzt und zum anderen Teil angelockt werden muß. Ich gehe von einem Zuhörer aus, der nicht belehrt werden will, der jedoch den Grund sinnlich erfahren möchte, warum er in das Konzert und nicht in ein Kino, Theater oder einen CD-Laden geht.

Das Phänomen Konzert entsteht ja nicht nur durch akustische, sondern ebenfalls durch soziale und visuelle Aspekte. Diese Herangehensweise führte mich auf der einen Seite zum Musiktheater oder zu Werken, in denen auf die visiblen Komponenten bei der Klangerzeugung bewußt geachtet wird. Andererseits entstand ein Arbeitsfeld, das sich nicht nur dem abstrakten musikalischen Raum, also der werkimmanenten Klangräumlichkeit widmet, sondern die konkrete, reale Raumsituation mit einschließt. Unter dem Stichwort »Konzertinstallationen« arbeiteten wir (KNM Berlin) dann mit einer Reihe von Komponisten, Künstlern und Musikern zusammen, denen der erweiterte Konzertbegriff ebenfalls am Herzen lag. Obwohl diese spezielle künstlerische Herangehensweise an ein Konzert über

10 die Betonung des Ereignishaften aktuell auf

etwas wundersame Weise sowohl mit der auch im Neuen-Musik-Markt verbreiteten Eventkultur als auch mit der Entdeckung des Multimedialen bei zahlreichen Festivals korreliert, sind diese Arten von Programmen im sogenannten Musikbetrieb noch nicht richtig angekommen. Aufgrund ihrer raumbezogenen Struktur lassen sich die Konzertinstallationen zum Beispiel nicht beliebig wiederholen sondern höchstens mit enormem Aufwand adaptieren. Im Hintergrund steht keine Verlagslobby bereit, um einmal fixierte und realisierte »Werke« zu promoten. Das Feuilleton tut sich schwer mit der Kritik, zu weit entfernen sich diese Projekte vom bekannten Schema Komponist – Interpret – Publikum.

Der einzige Weg solcher Projekte in den Markt führt nur über die geschickte Darstellung ihrer Exklusivität und Originalität. Gerade im Zeitalter der unendlichen Kopie liegt hierin ihre Chance und auch Zukunft.

Als Folge dieser Projekte gründeten wir 1999 die site specific art Plattform KNM DOCK, auf der Musiker, Komponisten und Medienkünstler projektorientiert mit dem KNM kooperieren. Ziel war es, neben dem KNM ein zweites Label zu etablieren, das sowohl eine offene, modulare Struktur als auch eine starke »corporate identity« aufweist. Die erste große Präsentation von KNM DOCK

fand 2001 anlässlich der Donaueschinger Musiktage statt, die ein akustisches Porträt der Fürstlichen Hofbibliothek zum Thema machte.

Eine weitere Grundlage der Programmgestaltung ist die weiter oben genannte Überzeugung, daß die neue Musik über ihre Werkzeuge, Instrumente und Verbreitungsmedien an anderen gesellschaftlich relevanten Prozessen teilnehmen kann. Komponisten und Klangkünstler, die sich mit den heutigen »tools« wie Computer, Netzwerke und Kommunikationssysteme kritisch und originell auseinandersetzen, finden bei uns ein offenes Ohr.

Diese zwei Beispiele der Programmgrundlagen des KNM seien hier erwähnt, um am aktuellen Disput der Neuen-Musik-Szene zwischen Isolation und Selbstanmaßung teilzunehmen. Schafft es die neue Musik, die Wahrnehmung als komplexen Prozeß wieder in die gesellschaftliche Kommunikation einzubinden, ist sie ganz bei sich selbst, kann trotzdem Relevanz erreichen und so auch weitere Subventionen erstreiten. ■

# Positionen *digital*

Die ersten fünfzig Ausgaben auf CD-ROM

Positionen 1- 50 vollständig digitalisiert **mit integrierter Volltextsuche**  
Preis 200,- EUR

(zum Vergleich: Papierausgabe Positionen 1- 50 238,- EUR)

@

Erhältlich sind **Positionen *digital*** ab September 2002, bis dahin nehmen wir Ihre Bestellungen zum **Subskriptionspreis** von **150,- Euro** entgegen.

@

**Bestellungen an Verlag Positionen, Großstückenfeld 13, D-16567 Mühlenbeck**

fax: 033056-20441 tel: 033056-20440 mail: [redaktion@positionen-bznm.de](mailto:redaktion@positionen-bznm.de)

Subskriptionspreis Positionen *digital* = 150,- EUR (**gültig bis 1. September 2002**)  
nach dem 1. September Positionen *digital* = 200,- EUR

# *digital* Positionen