

Im Editorial des letzten Positionen-Heftes zum Thema Markt konstatierten wir, daß auf diesem Gebiet hinsichtlich der neuen Musik so gut wie keine empirischen Untersuchungen existieren. Mit dem folgenden Artikel, der uns leider erst nach Drucklegung erreichte, möchten wir diesen Standpunkt relativieren.

Die Redaktion

Welchen Einfluß nehmen verschiedene Kulturförderungssysteme auf den Programminhalt von Orchestern und Ensembles im Bereich der neuen Musik? Neben einer Bestandsaufnahme der verschiedenen Kulturförderungssysteme, konnte ich im empirischen Teil meiner Dissertation¹ für drei Saisons (1992-1995) das Repertoire und die Finanzstruktur von zwanzig Orchestern und dreiundzwanzig Ensembles aus den USA, Großbritannien, Frankreich und der Bundesrepublik Deutschland untersuchen. Die Analyse der etwa dreizehntausend aufgeführten Werke gibt ein recht überraschendes Bild und zerschlägt einige abgedroschenen Ansichten. Auch wenn in diesem Beitrag nur ein kleiner Teil der Resultate angeführt werden kann, so zeigen sie doch, daß die Komplexität der Fragestellung meistens unzureichend und unzutreffend beantwortet wurde.

Eine der größten Klagen in der Neuen-Musik-Szene Europas ist schon immer der Mangel an Mitteln gewesen. Damit sind nicht nur die Finanzen, sondern auch die Aufführungsmöglichkeiten generell gemeint. Tatsächlich haben ja zum Beispiel die deutschen Rundfunksender ihr Engagement in Sachen zeitgenössischer Musik zurückgefahren. Es ist auch eine traurige Tatsache, daß in einer nicht gerade allzu rosigen Wirtschaftslage die öffentlichen Gelder erst recht dahinschmelzen. Und schon sieht man sich privaten Geldgebern ausgeliefert, die mit dem Ruf behaftet sind, daß sie der künstlerischen Freiheit wenig Raum lassen. Woher diese Befürchtungen? Sind sie berechtigt? Oder sind sie als (begründete oder unbegründete) Angst vor dem Markt zu interpretieren? Und schließlich: Wie geht man mit dem Phänomen geringer Zuhörerzahlen um? Und ist es war, daß der Komponist, der eine größere Zuhörerschaft gewinnen möchte, sich dem Geschmack des Publikums anpassen muß – und läuft dabei Gefahr, sein Werk zum Produkt »verkommen« zu lassen?

Theodor W. Adorno oder Milton Babbitt fanden eine »Lösung« für das Dilemma der Kunst im Markt: Sich abschotten, eine Sprache finden, die isoliert und kein Mißverständnis ermöglicht. Die Musik ist für Spezialisten geschrieben und nicht für das Publikum, den Konsumenten oder gar den Geldgeber. Dieser

Pierre Korzilius

Explosives Gemisch?

Neue Musik und Kulturförderung durch private Gelder

radikale Umbruch im musikalischen Kunstverständnis beherrschte einen Großteil des 20. Jahrhunderts. Eine ganze Generation von Komponisten vertraute auf das serielle System, eine neue Stilrichtung, die zum Inbegriff der Avantgarde wurde. Der deutschsprachige Raum blieb die Hochburg dieses Phänomens, das in einem Atemzug mit Darmstadt zu nennen ist. Sicherlich wurden dort auch andere Stilrichtungen vertreten und zwar in einem Maße, daß man eigentlich kaum von einer Darmstädter Schule sprechen kann, aber der Avantgarde-Nimbus ist von Darmstadt kaum zu trennen. Doch auch wenn Darmstadt einer der ersten Schritte zur Institutionalisierung der neuen Musik war, so sollte man Schönbergs »Verein für musikalische Privataufführungen« aus dem Jahre 1918 nicht vergessen. Die radikale Abkehr vom herkömmlichen Musikbetrieb, der Anspruch auf eine absolute Kunst entfernten diese Institutionen von jeglichen Märkten. Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung der Nachkriegszeit verschärfte sich der Kontrast zwischen Kunst und Kommerz.

Ähnliche Vorgänge waren in Frankreich zu beobachten, wo Pierre Boulez 1953 das »Domaine Musical« startete – eben weil es keinen Markt für die neue Musik gab. Dieses Paradox ist für jedes Avantgarde-Phänomen typisch. Die entschiedene Abkehr von gängigen Institutionen bringt neue Institutionen hervor. Wie können diese Institutionen überleben? Sicherlich reichen Eintrittsgelder nicht aus. Subventionen sind der nächste Hilfeschi, denn diese scheinen eher künstlerische Unabhängigkeit zu garantieren als privates Geld. Und so sind wir wieder beim ursprünglichen Problem angelangt.

Wie kann man nun feststellen ob die Angst vor dem privaten Geld oder vor der Marktabhängigkeit tatsächlich gerechtfertigt ist? Eine Umfrage in mehreren Ländern mit ganz unterschiedlichen Systemen der Kunstförderung kann hier erste Anhaltspunkte geben: Gibt es Auswirkungen auf das Repertoire?

Zahlen zum Vergleich

Den größten Kontrast erhält man, wenn man europäische Länder mit den USA vergleicht –

¹ P. Korzilius, *Soutien public et programmation de musique contemporaine en France, en Allemagne, au Royaume-Uni et aux Etats-Unis*, Paris, Thèse de doctorat à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2001.

schon deshalb, weil es in Amerika kaum staatliche Kunstförderung gibt. Zwar ist die Struktur der staatlichen Förderung auch in europäischen Ländern sehr unterschiedlich, aber es überwiegt in der »alten Welt« doch eindeutig das öffentliche Geld als Einkommensquelle von Kunstinstitutionen. Frankreich zum Beispiel besaß schon immer ein zentralistisches Staatssystem, was sich auch in der Kulturpolitik widerspiegelt. Ein überdimensionales Kulturangebot in Paris, das von einem großdimensionierten Kulturministerium gesteuert wird, kontrastiert mit der deutschen Kulturhoheit der einzelnen Länder. Der Bund ist im Gegensatz zu Frankreich kaum an der Kulturfinanzierung beteiligt; die föderale Struktur bestimmt die Länder als Träger der Kulturfinanzierung. Großbritannien hingegen scheint das typische Beispiel eines Zwischenstadiums zu sein. Zum einen erkennt man die Sogwirkung der Metropole London, mit ähnlichem Gewicht wie Paris in Frankreich, zum anderen werden in England schon seit längerem Kunstförderungssysteme erprobt, die dem amerikanischen System sehr verwandt sind. Eine Art Kulturministerium, das »Department of Culture, Media and Sports«, vergibt über nationale und regionale Kulturräte, den »Arts Councils« und »Regional Arts Councils«, staatliche Gelder, die im übrigen seit nicht so langer Zeit auch durch die staatliche Lotterie bereitgestellt werden.

Schaut man sich die staatlichen Kulturausgaben (im Jahre 1999) je Einwohner an, so wird man über die drastischen Unterschiede erstaunt sein. Während die Spitzenreiter Frankreich und Deutschland 74 beziehungsweise 84 Euro pro Kopf für Kultur ausgeben, sind Großbritannien und die USA mit 31 bzw. 4 Euro weit davon entfernt. Der größte Teil des Kulturgeldes kommt in den USA aus privaten Quellen. Allerdings muß man dabei berücksichtigen, daß Ausgaben zur Kulturförderung als Spenden größtenteils steuerlich abzugsfähig sind. Berücksichtigt man den dadurch bedingten Verlust an Steuereinnahmen für den Staat, kommt man auf eine indirekte staatliche Kulturförderung in Höhe von rund 21 Euro – etwa das fünffache der direkten staatlichen Förderung!

Wie sieht es nun mit den privaten Geldern aus? In Europa stellen nicht-öffentliche Mittel selten mehr als zehn Prozent der staatlichen Kulturförderung dar. Nimmt man die Zuwendungen von Unternehmen und Privatpersonen zusammen, zeichnete sich 1999 folgendes Bild ab: Die USA schneiden mit 38 Euro pro Kopf am besten ab, während Frankreich mit etwas über 4 Euro den geringsten Anteil an privaten Geldern aufweist. Die Bundesrepu-

blik weist etwa 9 Euro auf, ähnlich wie in Großbritannien (8 Euro). Obwohl diese Zahlen wegen der extrem komplexen Berechnungsmethoden und unzuverlässiger Daten sehr mit Vorsicht zu genießen sind, zeigen sie über lange Zeitperioden charakteristische Unterschiede zwischen den Ländern auf.

Ein weiterer Analysepunkt ist die Aufteilung der privaten Gelder zwischen Unternehmen und Privatpersonen. In den USA scheint es überraschend, daß der Großteil der privaten Mittel (insgesamt etwas über zehn Milliarden Euro), das heißt sieben Prozent, von Privatpersonen kommt. Nur etwa acht Prozent kommt von Unternehmen und knappe zwanzig Prozent von Stiftungen, die teilweise großen Firmen angeschlossen sind. Obwohl das Datenmaterial für Europa weit weniger verlässlich ist, scheint es, daß auch hier der Mythos des Unternehmens als Mäzen überbewertet wird. In der Bundesrepublik Deutschland (gesamte private Kulturausgaben 740 Milliarden Euro) und Großbritannien (gesamte private Kulturausgaben 455 Milliarden Euro) liegt der Anteil von Unternehmen und Stiftungen zusammen zwischen vierzig und fünfzig Prozent. Das heißt, daß auch in diesen europäischen Ländern das Engagement der Privatpersonen als Spender (etwa fünfzig Prozent) für die Kultur nicht vernachlässigt werden darf. In Frankreich hingegen (gesamte private Kulturausgaben 244 Milliarden Euro), wo Privatpersonen weniger aktiv spenden (zwanzig Prozent), tragen Unternehmen einen größeren Teil bei (achtzig Prozent).

Man könnte nun erwarten, daß diese dramatisch unterschiedlichen Daten starke Auswirkungen auf die Kulturlandschaft haben. Studien über Publikumsstrukturen in den verschiedenen Ländern haben jedoch das Gegenteil nachgewiesen. Tatsächlich haben die unterschiedlichen finanziellen Rahmendaten keine allzu großen Auswirkungen auf Eintrittspreise. Versuche wie beispielsweise in Frankreich, mit der Bastille-Oper die hohe Kunst einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, haben sich nur geringfügig in niedrigeren Eintrittspreisen niedergeschlagen. Das Kunstpublikum in Europa und den USA ist sehr viel ähnlicher, als man es glauben mag. Meistens besteht es aus einer wohlhabenden und wohlgebildeten Oberschicht, die ein besonderes Interesse an der jeweiligen Kunstform aufweist. So besteht das Publikum der neuen Musik vorwiegend aus musikinteressierten, in der Musik arbeitenden Personen, die somit fast ein berufsbedingtes Interesse an den Konzerten haben. Sicherlich wurden über die Jahre die Strukturen aufgeweicht und neue Zuhörergruppen fanden ihren Weg zur

neuen Musik. Der Traum aber, eine hochspezialisierte Kunstform könne schließlich von einem breiten Publikum akzeptiert und verinnerlicht werden, ist bis heute ein Traum geblieben.

Finanzierungsstrukturen

Wie sehen in den verschiedenen Ländern nun die Repertoires von Orchestern und Neue-Musik-Ensembles aus? Zunächst muß man feststellen, daß sich die unterschiedlichen Kunstförderungssysteme in der Finanzierungsstruktur der Orchester und Ensembles auswirken. Sinfonieorchester werden in Deutschland und Frankreich zu fast achtzig Prozent aus öffentlichen Mitteln finanziert während sie in Großbritannien nur dreißig Prozent und in den USA gar nur sechs Prozent erhalten. Für kleine Ensembles sieht dies ganz anders aus. In der Bundesrepublik Deutschland, Frankreich und in Großbritannien heben sich neben der Vielzahl kleiner Formationen drei große Ensembles ab, die eine herausragende Rolle in der Neuen-Musik-Landschaft des jeweiligen Landes spielen. Die *London Sinfonietta* wurde 1968 mit dem Ziel gegründet, eine orchesterähnliche Struktur zu schaffen, die die professionelle Aufführung zeitgenössischer Musik ermöglicht. In Frankreich wurde die neue Musik ein Bestandteil staatlicher Kulturpolitik. Das Pariser IRCAM (Institut de recherche et de coordination acoustique/musique), 1976 von Pierre Boulez gegründet, ist, genauso wie das daran angeschlossene *Ensemble Intercontemporain*, ein finanziell fast gänzlich vom Kulturministerium abhängendes Gebilde. In der Bundesrepublik Deutschland wurde 1980 das *Ensemble Moderne* gegründet, dessen Entstehungsgeschichte viel weniger mit staatlicher Initiative als mit der Eigeninitiative der beteiligten Musiker verknüpft ist. In den USA gibt es solche Ensembles bislang nicht. Hier bleibt die neue Musik ausschließlich den kleinen und kleinsten Formationen überlassen, die in den seltensten Fällen fest angestellte Musiker beschäftigen. Diese Mini-Ensembles haben überall eine ähnliche Größe. Ihr Budget liegt unterhalb der Zweihunderttausend-Euro-Grenze und die Saison beschränkt sich auf weniger als zehn Konzerte.

Die großen europäischen Ensembles sind dagegen wahre Rolls-Royce's. Sie verfügen über etwa zehn- bis zwanzigmal höhere Budgets. Der Löwenanteil des Budgets des *Ensemble Intercontemporain*, etwa zwei Drittel, kommt aus öffentlichen Geldern und ein Drittel wird eingespielt. Genau umgekehrt stellt sich die Finanzstruktur des *Ensemble Modern* dar. Für die meisten anderen deutschen Neue-

Musik-Ensembles sind die Konzert- und Tourneueinnahmen eine noch wichtigere Geldquelle. Im Durchschnitt bringen sie dreiviertel des Budgets ein und drängen öffentliche und private Zuwendungen auf das niedrige Niveau von jeweils etwa zehn Prozent. Bei der *London Sinfonietta* ist das Verhältnis von Konzerteinnahmen zu den anderen Geldquellen ein fifty-fifty Mix. Sponsoring spielt bei diesen Ensembles eine untergeordnete Rolle. Die *London Sinfonietta* schafft es gerade etwa zehn Prozent ihres Budgets aus privaten Geldern zu finanzieren. Für das französische Ensemble stellt diese Geldquelle gerade fünf Prozent dar. Interessanterweise spiegelt sich diese Budgetstruktur auch bei den kleinen europäischen Ensembles wider – Sponsoring spielt überall die gleiche untergeordnete Rolle.

In den USA beträgt der Anteil der öffentlichen Gelder etwa zwanzig Prozent, genauso viel wie die Konzerteinnahmen. Der Großteil der restlichen fünfzig Prozent kommt tatsächlich von privaten Geldgebern, davon dreißig Prozent von Stiftungen, etwas mehr als zehn Prozent von Privatpersonen und weniger als fünf Prozent von Unternehmen. Das zeigt, daß auch hier das Ideal des Unternehmens als Mäzen übertrieben ist. Auch wenn manche Stiftungen von Unternehmen abhängen, kommt der Großteil der Zuwendungen von unabhängigen Stiftungen und Privatpersonen. Dies läßt den Schluß zu, daß man die landläufige Meinung, Unternehmen seien die lukrativsten Finanzquellen, ganz schnell überdenken soll.

Interessanterweise zeigt das deutsche Beispiel, daß die sichersten Gelder die Konzerteinnahmen sind. Durch geschickte Planung von Touren, den Verkauf von Konzerten an Veranstalter haben sich deutsche Ensembles erstaunlich unabhängig vom öffentlichen Geldsäckel gemacht – allerdings nur auf den ersten Blick, denn die dichte kulturelle Infrastruktur ermöglicht hierzulande ein weitaus größeres Veranstaltungsvolumen als in den USA – dank öffentlicher Gelder. Schließlich kaufen viele deutsche Veranstalter Neue-Musik-Konzerte mit öffentlichen Mitteln. So gehören zum Beispiel die in Deutschland so wichtigen Rundfunkanstalten zu den großen öffentlichen Konzertveranstaltern. Diese vielfältige Verflechtung öffentlicher Gelder mit der Kulturlandschaft existiert in der »neuen Welt« nicht. Kunst im allgemeinen überlebt dort nur dank privater Spenden.

Repertoire

In solch unterschiedlichen Förderungssystemen dürften Auswirkungen auf die neue

Musik und das Repertoire von Ensembles und Orchestern erheblich sein. Betrachtet man, wie oben angedeutet, die Programmpolitik von Orchestern und spezialisierten Ensembles, so wird man vom Resultat der Analyse aber sehr überrascht sein. Orchester in der »alten« und »neuen Welt« haben fast den exakt gleichen Bestandteil an neuer Musik in ihrem Repertoire: Nur etwa dreißig Prozent der aufgeführten Werke wurden im 20. Jahrhundert komponiert. Auch inhaltlich sind die Unterschiede ziemlich gering, wobei aber nationale Komponisten im jeweiligen Land vorgezogen werden. Man stößt aber auch immer auf große Namen, die gefahrloser ins Programm aufzunehmen sind. Natürlich gibt es erfreuliche Ausnahmen, die aber ganz deutlich mit der starken Einflußnahme eines der neuen Musik sehr zugeneigten Dirigenten zusammenhängen. So zeigen die drei amerikanischen Orchester (Chicago, Cleveland, Los Angeles), die Pierre Boulez als Gast dirigiert, eine begrüßenswerte Aufgeschlossenheit der neuen Musik gegenüber. Aber auch anderswo ist die Aufnahme von zeitgenössischer Musik in das Programm ganz stark von der Persönlichkeit des Dirigenten abhängig.

Stilistische Unterschiede werden bei der Repertoire-Analyse von Ensembles deutlicher. Amerikanische Ensembles tendieren mehr dazu, die gängige Schwelle zwischen U- und

E-Musik zu übertreten. Nicht selten findet man an Jazz oder Popmusik orientierte Kompositionen in den Programmen. Deutsche Ensembles besitzen diese Eigenschaft zu einem geringen Teil, spielen dafür aber besonders, wie britische Ensembles auch, Werke der jungen deutschen beziehungsweise britischen Komponistengeneration (die in den Augen einer seriell orientierten französischen Programmpolitik übrigens geradezu postmodern erscheint). So hat das *Ensemble Intercontemporain* weiterhin den mit Abstand höchsten Anteil von seriellen Kompositionen in seinem Repertoire.

Obwohl diese Unterschiede schwächer ausfallen als erwartet, sind sie aber weitgehend mit dem Kulturförderungssystem zu erklären. Berücksichtigt man den Einfluß, den Pierre Boulez auf das französische Musikleben ausgeübt hat, so ist es kaum verwunderlich, daß die Musiklandschaft ganz offensichtlich seine Prägung trägt. Dies war nur möglich, weil diese Programmpolitik eine starke staatliche Rückendeckung erhielt. Massive staatliche Förderung bescherte Boulez die finanzielle Unabhängigkeit, die nötig war, ohne Rücksicht auf Verluste die in seinen Augen bessere Musik aufzuführen. In den anderen Ländern ist eine solche Konstellation nicht zu finden, was erklärt, warum die Programmgestaltung breitgefächerter erscheinen mag.

Für die USA ist das französische Beispiel nicht vorstellbar: Ein Ensemble, das fast gänzlich von »taxpayer's money« finanziert wird, in die amerikanische Kulturlandschaft zu setzen, würde etwa so aufgenommen wie die Landung eines UFOs in der Schwäbischen Alb. Besonders in einer Zeit, in der in den USA das ohnehin spärliche Engagement des Staates noch weiter zurückgeschraubt wird, ist dieses Modell außerhalb jeder Debatte. Der Kongreß hat die Mittel der bundesstaatlichen Förderungsinstitution, des *National Endowment for the Arts* (NEA), um vierzig Prozent gekürzt. Ganze einhundert Millionen Dollar sind übriggeblieben und etliche Förderungsprogramme fielen weg. Nun mußte sich auch das NEA selbst nach Sponsoren umsehen – eine für Europäer undenkbare Vorstellung.

Trotz allem sollte man nicht übersehen, daß die Neue-Musik-Gemeinschaft auch in den USA erstaunlich stark ist. Direkte Auswirkungen auf die Programmpolitik scheinen schwächer zu sein als erwartet. Viele amerikanische Komponisten zeigen sich vom Rückgang der öffentlichen Gelder überhaupt nicht erschüttert. Im Gegenteil, es scheint eher so, als würden sie diese *challenge* begrüßen. »Was uns nicht umbringt, macht uns nur härter«, lautet wohl die Devise. ■

physiognomien des lautens

1, 2 dort in der dunkelheit des kehlkopfs

sa 15.6. 20 uhr ballhaus naunynstraße; peter ablinger (ua), michael hirsch (ua), harry partch, josef anton riedl, gerhard rühm; mit ensemble zwischentöne, gerhard rühm, monika lichtenfeld, sprechen, marc sabat, adapted viola

3, 4 eine linie ziehen

do 4.7. 19 uhr musikinstrumenten-museum; antoine beuger (ua), ellen fricke (ua), robin hayward (ua), rainer killius (ua), klaus lang (ua), bernhard lang, dieter schnebel; mit ensemble zwischentöne, robin hayward, tuba, klaus lang, sprechen, natalia pschenitschnikowa, flöte

5, 6 naturgesänge

so 14.7. 19 uhr hamburgener bahnhof; peter ablinger, georg nussbaumer (ua), wolfgang von schweinitz (ua); mit ensemble zwischentöne, wolfgang von schweinitz, elektronik, peter ablinger, sprechen

berlin 15.6. 4.7. 14.7. 2002

informationen und karten; www.ensemble-zwischentoe.de, tel ++49 30 6913548; mit freundlicher unterstützung der initiative neue musik berlin, des kulturforums der österreichischen botschaft berlin und des deutschen musikrats