

Kein Läuten der Totenglocke

Zur aktuellen Beziehung zwischen Kultur, Geld und neuer Musik

Die Geldfrage ist nur dann nicht trivial, wenn man sie als Problem der Kultur selber stellt und als aktuelles Problem: als Zeitzeichen. Dann öffnet sie sich in Richtung einer Selbstbefragung von Kultur. Daß man es, das Geld, braucht, aber nicht hat, diese nur scheinbar konkrete Beziehung zwischen Kultur und Geld, insbesondere zwischen Musiker und Geld, öffnet dagegen gar nichts, so war es immer schon.

Der Zeitpunkt ist schwierig: Wir befinden uns mitten in einem weiträumigen Übergang von einer staatlichen, über Steuern finanzierten Kulturförderung zu privat und weitgehend individuell getragenen kulturellen Leistungen und Angeboten. Dies aus dem einfachen Grunde, daß in einer modernen, auf allgemeines Wahlrecht gegründeten Massenkultur für den bürgerlichen Kulturstandpunkt keine Mehrheiten mehr zu bekommen sind. Die Senkung des Ölpreises brächte Stimmen, Kulturförderung nicht.

Zur vorhandenen Förderung haben die Regierenden ein völlig äußerliches Verhältnis, sie fördern, aber im wesentlichen, um nicht vor sich selbst als Barbaren dazustehen. Es schmerzt sie nicht besonders, wenn gekürzt werden muß. Es wird immer mehr gekürzt werden, je älter die Bildungsschicht wird, die heute noch die Kulturräume füllt. Radio und Fernsehen machen die Schrumpfungskur vor. Dabei wird es den Betrieben historischer Kultur immer noch sehr viel besser gehen als den Produzenten des jeweils Aktuellen. Gleichzeitig wird es, bei Förderung des Aktuellen, Neuen, der Kunst besser gehen als dem Theater und der Musik.

Was die historische Musik angeht, werden die Orchester und Chöre, die Konzertsäle und Opernhäuser und die Festivals bei begleitenden Kürzungen vermutlich noch eine Weile wie bisher durchkommen, so lange sie ein ausreichendes Publikum binden und deshalb im 20. Jahrhundert, sagen wir: bei Goretzki, Holst, Bernstein haltmachen, gelegentliche Uraufführungen als Teil ihrer Aufgeschlossenheit und Modernität eingeschlossen. Das mag

4

entscheidende Punkt ist: Dies ist nicht das Läuten der Totenglocke. Es heißt nur, daß wir in eine Phase ernsthafter Prüfung eintreten. Die Konsumenten werden mehr als früher zahlen müssen, wenn sie andere als historische Musik hören wollen, sie werden vermutlich auch mehr dafür tun müssen – organisieren, werben, sammeln, Verantwortung und Leitung dafür übernehmen, daß es für Neues noch nicht subventionierte Räume und Zeiten gibt. Die Produzenten werden ganz anders auf ihr Publikum zugehen müssen.

Und der Platz der neuen Musik, der aktuellen Produktion? Er liegt offenbar im Umfeld wie im Schatten des historischen Betriebs und seines Finanzierungsproblems.

Parallele Musikwelten

Neben dem, was man das Museum der europäischen Musik nennen könnte, gibt es weitere Musikwelten, nahe und ferne: Jazz, Pop, Musik außer- oder südosteuropäischer Völker, Weltmusik, alles in unterschiedlichsten Ausfaltungen, mit einer eigenen Geschichte, mit Verbindungen untereinander und unterschiedlichen Überblendungen mit europäischer Moderne und Elektronik. Der Jazz ist kein großes Geschäft, aber er finanziert sich, im Unterschied zu Klassik und Moderne, in der Regel selber, eine Kultur der vielen kleinen Auftritte mit wenig Geld und viel Verzicht, eigener Geschichte und Diskographie.

Pop-Kultur heißt nicht nur Selbstfinanzierung, sondern betrifft auch ganz andere Hörermengen. Vor allem ist es gut bezahlte Kultur. Daß es Massenkultur ist, ist klar, aber kein Gegenargument. Masse heißt, daß viele, sehr viele dieselbe Musik so schätzen wie man selber und dafür bezahlen. So daß die Sache sich für Veranstalter wie Produzierende bezahlt macht, sogar bei höchstem Aufwand. Das setzt sich nach unten fort in Bands mit kleinen Gagen oder gar keinen, bei Liedermachern, die keine Hallen füllen, sondern in Cafés auftreten, Countrysängern auf der Straße usw.

Das Nebeneinander von sich selbst finanzierender Pop-Musik und subventionierter historischer Musik ist das Nebeneinander zweier unterschiedlicher Musikkulturen und Finanzierungssysteme, es ist aber auch ein Nebeneinander in den Hörgewohnheiten und in den Budgetüberlegungen jener, die überhaupt noch als Hörer gegenwärtiger Musik in Frage kommen. Das aufgespaltene Hören bedeutet, anders gesagt, eine aufgespaltene Loyalität, und damit, was den Hörer angeht, geringere Bindung im Einzelfall. Das ist der Unterschied zum Fan der Pop-Musik, der einen Punkt der Anhänglichkeit hat und sich darauf religiös konzentrieren kann.

Hörkulturen

Dazu kommt ein Weiteres: die Zeitökonomie. Wer neue Musik hört, hört auch klassische, oder zumindest spätmittelalterliche, macht, oder machte, vielleicht selber Jazz oder Rock. Als Berufstätiger ist man langsam zum reinen Hörer geworden. Das Pop-Angebot ist endlos, außer den Leuten von Spex blickt niemand durch und die gewöhnlichen Fans sind froh, wenn sie eine Sängerin oder einen Sänger haben, auf der oder dem sie stehen. Wer neue Musik hört, gehört aber eher zu den Alleshörern.

Ein soziales Profil: Man ist, was das Musikhören angeht, polymorph. Man wird natürlich, ob über das Radio oder die ganze Bandbreite der Veranstaltungen von Klavierklasse bis Philharmonie, auch mit allem bedient. Die Hörkulturen überstürzen sich nur so. Man ist allein als Klassikhörer gleichzeitig Hörer von Ockeghem, Schubert und Schostakowitsch, von Schmelzer, Froberger, Zelenka, das heißt, da drängt ständig neues Altes an die Oberfläche und Bekanntes in neuer Auffassung. Das ist nur über die CD zu bewältigen, unter Verzicht auf Lesen und Fernsehen, und geht damit allzu oft über in sonstige, parallele Beschäftigungen wie zum Beispiel Lesen. Die Hörökonomie, als Zeitökonomie, entscheidet, wieviel man wovon hört und was man hört, ob man nur Reinhört, beschäftigt ist, nur Entspannung braucht.

Zeitgenössische Musik markiert demgegenüber einen entscheidenden Unterschied: Das Zeitgenössische ist mit dem Hörer-Alltag gerade nicht kompatibel. Man kann diese Musik nicht nebenbei hören, da nervt sie bloß. Man muß ganz zuhören oder gar nicht. In der Regel lieber gar nicht, weil man nicht ausreichend wach und verarbeitungswillig ist. Situationen der Überprüfung sind etwa der späte Abend, wenn nur noch etwas Sammlung und Beisichsein angesagt ist – Bach? oder lieber Großkopf? Oder man gehe bei Dussmann ins Untergeschoß und stelle sich den dort heruntergegangenen Lawinen digitalisierter Musik. Die Proportionen der Kaufwünsche sind hier klar erkennbar, schätzungsweise ein Rest von 5% Moderne, davon noch einmal abzuziehen, was bereits wieder Klassik ist, 20. Jahrhundert und wohlfeil bei Naxos zu erwerben. Die Prüfung ist hart: 19,90 Euro die Scheibe wirklich Neues, und wie oft wird man dann *Stimmen* von Beat Furrer oder *Sur »Depart«* von Matthias Pinscher zuhause hören – hören wollen? Diese Proben sind bewußt banal gewählt. Sie eignen sich gerade so als Symptome – die des selbstverständlich gewordenen Bruchs zwischen Hörerleben und neuer Musik.

Natürlich kann man als Laie, was das Selberspielen angeht, auch schon bei einem Brahms-Trio nicht mehr mithalten, man versteht aber immerhin das Notenbild, und Bach, Vivaldi, Mozart sind erreichbar. Aktuelle Neue Musik dagegen ist für den Laien als Handlungsmodell, zu dem man grundsätzlich noch einen Zugang hätte, nicht nachvollziehbar. Wenn man sich ihr aufführend nähert, bleibt das imitativ, bei Improvisationen, die sich so ähnlich anhören, denen aber die konstruktive Matrix fehlt, über die im Kompositionsfall ein Ton- oder Geräuschmaterial subjektiv kontrolliert und als kompositorische Aussage wiedererkennbar autorisiert wird.

Sich zur zeitgenössischen Musik zu verhalten heißt also, an Aufführungen teilzunehmen, ohne Vorordnung des zu Hörenden – es wird ohnehin nicht mehr zum Werk, das man sich merken muß, denn man wird es schwerlich ein zweites Mal hören, von einigen Klassikern wie Ligeti, Nono, Gubaidulina einmal abgesehen. So ordnen sich die Namen und Werke für den nicht professionalisierten Hörer nicht mehr in ein sich über die Jahre anreicherndes Bild ein. Die Namen stehen unverbunden nebeneinander, die Werke werden uraufgeführt und verschwinden dann, meist für immer.

Noch ganz anders als in Kunst und Literatur gibt es zwischen Laien und Performern bzw. Kuratoren zeitgenössischer Musik keine Gemeinsamkeiten mehr. Die Professionisten, egal ob Kritiker, Musiker oder Komponisten auf der einen Seite, die Hörer auf der anderen. Wenn das Arditti-Quartett kommt und Klassiker wie Nono spielt, dann ist schon ein mittlerer Saal voll. Gewöhnlich aber hat man das Gefühl, als einziger nicht vom Fach zu sein und unter lauter ergrauten oder nachwachsenden Professionisten zu sitzen. Es gibt sicher noch, zum Beispiel für eine regelmäßige Veranstaltung wie *Unerhörte Musik* im Berliner BKA, ein kleines intellektuelles Publikum aus echten Hörern, nicht nur Kollegen, Studierenden und Anverwandten. Aber das ist marginal.

Finanzielle Formate

Das alles war bisher bewußt aus Hörer-Perspektive gesagt. Also aus einem gutgläubigen Blickwinkel, der eine Einheit von Interesse und Bezahlung vermutet und mit der Hoffnung spielt, die Hörer würden die Zahlenden und die Mäzene der Zukunft werden, dann, wenn Rundfunk- und Orchesteraufträge seltener und seltener werden, weil auch die Musikredakteure und die Orchester um ihre Existenz kämpfen müssen.

Davon sind wir natürlich weit weg und vielleicht für immer und ewig. Zumindest 5

heute haben die Hörer oder unmittelbaren Konsumenten vorerst keine Ahnung von der ihnen zugedachten Rolle. Bisher bezahlen sie gerade mal – und meist nur zu bestimmten Teilen – das Konzert, also Saalmiete und Ausführende. Wovon die Komponisten leben, ist nicht im Blick der Konsumenten, so wenig wie es sie interessiert, welche staatliche Kasse die Festivals moderner Musik oder die Aufführung einer zeitgenössischen Oper finanziert. Beim heutigen Zustand haben sie damit auch vollkommen recht. Bei einem staatlichen Kulturbudget in der Bundesrepublik Deutschland – Stand der 90er Jahre – von sieben Milliarden Euro ist für alle etwas drin, auch für zeitgenössische und experimentelle Musik.

Bevor man sich fragt, ob das so bleibt, ist aber vielleicht noch eine weitere Überlegung sinnvoll. Wie steht es, über den Zaun geschaut, bei der anderen Seite, den Produzenten, mit dem Verhältnis von Sache und Geld? Die Arbeitsteiligkeit des Hörens muß sich hier ja zwangsläufig niederschlagen als Arbeitsteiligkeit des Musikerlebens: Professionelle sind Leute, die als Lebenszweck Musik machen – schreiben, lehren, ausführen –, durch die Zerstreuung der Gesellschaft und die sparsamen, streng bemessenen Zeit- und Zuhörerspannen, die ihnen die Hörer gewähren, aber eingespart werden in die große Enge des Segments aktueller Musik, in die Distanz, die man als Hörer alltäglich zu ihr einnimmt.

Dem entspricht in der Lebenslage der Professionisten neuer Musik zweierlei: erstens die Selbsteinsperrung über die Art, wie man Musik macht, der Elfenbeinturm der Zunft, und zweitens über das zugehörige Finanzierungsmodell. Zum ersten, der Selbsteinsperrung, etwas zu sagen, ist hier nicht der Ort. Es reicht, darauf hinzuweisen, weil das sowohl Folge wie Voraussetzung eines entsprechend von Publikumswünschen und Zahlungsbereitschaften abgelösten, selbstreferentiellen, im Grunde feudalen Finanzierungssystems ist.

Zeitgenössische Musik als Betrieb lebt ja von dem, was man das System uninteressierter Förderung nennen kann. Eine Sache existierender Formate: Ausbildung, Professuren, Wettbewerbe, Stipendien, Zeit im Rundfunk, Reihen im Konzert- und gelegentlich fällige Aufführungen im Opernbetrieb, die die Gesellschaft sich als solche leistet und die auch gefüllt sein wollen. Dafür gibt es nur einen Grund: Da alles andere in der Welt sich auch modernisiert, ist es kulturpolitisch plausibel, nicht nur historische, sondern auch zeitgenössische Musik zu haben. Eine Sache des Selbstbildes, die in den zahlreichen Institutionen geronnen ist, mit staatlichen, teils auch mit privaten Stiftungsgeldern ausgestattet, von

Fachleuten betreut und, solange sie weiterfinanziert werden, keiner anderen Selbstbe-gründung bedürftig.

Veranstaltete Einsamkeit

Einwand: Das alles trifft nur auf eine Minderheit zu. Vielleicht ist das so. Es ist eher etwas anderes zu vermuten: Während es tausende Künstler, Dichter usw. gibt, die am Hungertuch nagen, von ihren Frauen finanziert werden oder sich mit minimalen Aufträgen für Kunst-am-Bau voranbringen, dürfte die Rolle der Komponisten zeitgenössischer Musik eher die sein, daß sie von den vorhandenen Formaten – Professuren für Kompositionstechnik, ehrgeizigen Orchestern, Dirigenten, Intendanten, Festivals neuer Musik, Stipendien, Rundfunkredakteuren und Kritikern – eher heiß erwartet werden, kurz, daß sie auf einem Nachfrage-markt agieren. Denn sie stehen in einer an sich verlorenen Sache dafür, daß es weitergeht. Sie sind die Soldaten, die die Geschichte des europäischen Komponierens weitertreiben zu einem Zeitpunkt, wo diesem Komponieren so gut wie alle gesellschaftliche Zuwendung und Vergnügungsbereitschaft abhanden gekommen ist, ganz gleich, wie ironisch, clownesk, technisch verbohrt oder von schmerzhafter Schönheit einzelne Stücke auch sein mögen.

Nehmen wir also doch einmal an, das allgemeine kulturelle Förderungsgefüge fange an, merklich und immer merklicher zu bröckeln. Wird das die zeitgenössische Musik beschäftigen? Vermutlich kaum. In andern Ländern gibt es privat finanzierte Orchester, Opernhäuser, Museen, in Abwesenheit eines auf Kulturförderung verpflichteten Staats. In Deutschland ist das derzeit noch unvorstellbar, der Staat ist der Nachfolger des fürstlichen Mäzens von einst. Es wird so weit vermutlich auch nicht kommen: Das Verhältnis von privater Kulturförderung zu staatlicher liegt derzeit noch, was die aufgebrachten Summen angeht, bei 1:24. Trotzdem wird sich in den nächsten Jahren einiges tun, und die Musik ist da am verletzlichsten. Festivals werden eingehen, Orchester eingestellt werden, und da schon heute das Schließen von Theatern gut genug geübt ist, werden auch Opernhäuser auf die Dauer keine Ausnahme machen.

Vermutlich wird das aber die Musiker des Neuen nicht oder kaum berühren – ob man das nun als Vorteil oder als Hinterhalt begreift. Sie werden als Behauptungen gebraucht, daß es weitergeht. Daß es keine Fortsetzung der bisherigen europäischen Musikgeschichte mehr gibt, nur die tausend anderen Blüten, die sich inzwischen und weltweit aufgetan haben, ist eine Nachricht, die in einem System des

ständigen Weitergehens nicht erwünscht ist.

Diese fürsorgliche Einkapselung paßt denkbar gut zur veranstalteten Einsamkeit neuer Musik. Ihre Unruhe bleibt immer in den eigenen Wänden, sie kann machen, was sie will, sie wird den Gang der übrigen Künste in Richtung Alltag und normales Leben nicht antreten. Die Verwischung zwischen Kunst und Alltag gelingt nicht. Der größtmögliche Geräuschfetischismus, der Einsatz von Motoren, Staubsaugern, Hubschraubern hat bislang nie ausgereicht, um das zu erzeugen, was in der Kunst selbstverständlich ist: Etwas zu produzieren, wovon niemand genau weiß, ob das schlechte Praxis oder gute Kunst oder was überhaupt das ist, das zu betrachten oder zu kaufen den Konsumenten aber zumindest zum anerkannten Zeitgenossen macht. Selbst die Eigenschaft der Elektronik, alles mit allem zu verbinden, schlug in der Musik gerade ins Gegenteil um. So auch die Verwischung der Grenze zwischen Komponist und Aufführendem. Noch die Verweigerung von Musik, Cages 4'33'' Minuten Nichtmusik, führte nur tiefer hinein in die Immanenz der neuen Musik, in ihre Ausgeschlossenheit vom Normalen. Und gerade Cage hat dafür, wenn man nach Halberstadt kommt und in der Kirche St. Burchardi den Ton eines Stückes vernimmt, das in zweihundert Jahren zu Ende sein wird, die stärksten Metaphern gefunden.

Man kann das auch so ausdrücken: Zeitgenössische Musik läßt sich nicht mißbrauchen. Sie kann auf keinem T-Shirt auftauchen, sie taugt zu keiner Party, sie kann nicht von Neureichen gesammelt werden, sie vermittelt keinem Politiker ein Image von Kulturzugehörigkeit, keine Bank schmückt sich damit, sie zu sponsern. Sie wird daher auch nicht von diesen Gelegenheiten abhängig sein. ■

m-cluster 2004

Freitag, 3.9.

20 Uhr
Studio

KONZERT

Earle Brown: Four Systems aus Folio 1952-54

Für präpariertes Klavier und 5-Kanal-Zuspiel

Produktion: Studio für Elektroakustische

Musik der Akademie der Künste

Mario Bertoncini: Inside Piano

George Budd: Machinery of Night

Für Tonband

Mark Trayle: Covered Writing

Mark Trayle: Live Electronics, Video with Tablet

KONZERT

Anne LeBaron/Leroy Jenkins: I. Reflectives,

II. Receptors: Vibration & Shape

Leroy Jenkins: amplified Violin

Anne LeBaron: amplified Harp, Electronics

Samstag, 4.9.

16 Uhr
Clubraum

LECTURE

Mark Trayle: DE/CODE: Wandering the Bitscape

Lecture zu Max/MSP und Jitter (Eintritt frei)

20 Uhr
Foyer
Studio

KONZERT

Mark Trayle: Blackstripe

Mark Trayle: Live Electronics, Video, Credit

Card Reader

Eugene Robinson/Manuel Liebeskind:

The Smoking Word

Eugene Robinson: Voice, Text

Manuel Liebeskind: Electronics, Soundtrack

KONZERT

Howard Sandroff: Tephillah

For Clarinet and Computer Controlled Audio

Processors

Helge Harding, Clarinet

Alan Silva: Images Making Process No.3

Alan Silva: Keyboards

Jesus Canneloni: Windcontroller, Darkstar

Synthesizer, Yamaha-Saxophon

Catherine Bourgouin: Video Retrograde

Projection

23 Uhr
Studio

KONZERT / VIDEO

Kammerensemble United Berlin:

CrossSound Singing Pictures

Werke von Toshiro Saruya, Yunkyung Lee,

C.P. First, Stefan Hakenberg, Paul Cox

Videokünstler: Harald Klemm, Claudia Esslinger,

Matt Marelllo, Theo Lippert, Roald Simonson

Eintritt
Infos

€ 12,-/erm. € 8,-; Kombi-Ticket € 20,-/erm. € 15,-

www.adk.de

Hanseatenweg 10, Berlin-Tiergarten, Telefon 030-390 76-0

AKADEMIE DER KÜNSTE