

Die immer schwierigeren Finanzierungsbedingungen für Künste und Wissenschaften in Deutschland aufgrund der radikalen Kürzungen entsprechender Etats trifft nicht nur die institutionalisierten Opernhäuser, Orchester und Musiktheater, sondern am stärksten wohl die durch keinerlei Rahmen und keine Gewerkschaft geschützte Freie Szene neuer Musik, also Veranstalter, Kuratoren, Musiker, Sänger, Komponisten usw., die aus vielerlei Gründen seit den achtziger Jahren immer größer geworden ist. Nicht zuletzt um produktive Auseinandersetzungen auch auf kulturpolitischer Ebene anzuregen, hat Positionen Aktive aus dieser Szene gebeten, die brisantesten Probleme ihres Arbeitens vor dem Hintergrund der gegenwärtigen kulturpolitischen Situation zu schildern. Eines Arbeitens, das bewußt von viel selbstausbeuterischem Engagement getragen wird, bei dem der Grat zwischen Noch-existieren-Können und Aufgeben schmal ist. Geht dieses in der Freien Szene steckende Potential auf Grund permanenter Unterfinanzierung verloren, schwindet einer der lebendigsten und kreativsten Teile zeitgenössischer Musikkultur. G.N.

Benjamin Schweitzer: ensemble courage Dresden

Im Bereich der staatlichen Förderung gibt es eine verwirrende Vielfalt von Einrichtungen und Zuständigkeiten. Gut daran ist die Vielfalt, schlecht die Verwirrung. Will sagen, eine Zentralisierung wäre nicht allein aus Gründen der Kulturhoheit der Länder wenig wünschenswert, sondern auch deshalb ungut, weil in einem so speziellen Gebiet wie der neuen Musik die Geldgeber zwangsläufig auf Meinung von Experten angewiesen sind, die ihrerseits aber oft auch mit Geldempfängern identisch oder zumindest verbunden sind und daher die Gefahr von Interessenkonflikten immer besteht – umso besser also, wenn verschiedene Institutionen auf einer möglichst breiten »Geschmacksbasis« Fördermittel vergeben können.

Mehr als hinderlich ist allerdings das bürokratische Gestrüpp aus aufwendigen und langwierigen Antrags- und Entscheidungsprozessen mit den dazugehörigen Abrechnungsverfahren, das insbesondere bei der jeweils einmaligen Projektförderung in einem sinnlosen Verhältnis von Aufwand und Ertrag steht. Eine aus der gegenwärtigen Situation zu ziehende Konsequenz wäre, auf die Beantragung öffentlicher Fördermittel zu verzichten. Man kann sich bisweilen des Eindrucks kaum erwehren, daß es genau das ist, was die entsprechenden Vergabestellen bezwecken.

Ein weiteres grundsätzliches Problem besteht darin, daß den zum Teil immer noch

Fördersituation kontra Bürgerengagement?

Probleme und Chancen der Freien Musikszene

enormen Mitteln, die in die institutionelle Förderung fließen, vergleichsweise geringe Beträge für freie Projekte zur Verfügung stehen. Kulturelle Innovation erwächst jedoch gerade aus der freien Szene in ihrer ganzen Bandbreite. Da die dort Aktiven meist zudem die Kunst beherrschen, aus wenig Geld viel zu machen, wird ihnen in der Folge von Finanzknappheit noch weniger Geld zur Verfügung gestellt, während den Institutionen gegenüber ja oft weitreichende Rechtsverpflichtungen bestehen.

Hier steuern wir auf eine Umkehrung der Verhältnisse zu, die sich im Rundfunk- und Fernsehbereich bereits weitgehend vollzogen hat: Die öffentliche Hand investiert unsinnigerweise in oft enormem Umfang Geld in Inhalte, die so konventionell, ja nachgerade massenkompatibel sind, daß sie sich auch ohne staatliche Förderung tragen könnten und müßten, während die auf Subventionen weit mehr angewiesenen experimentellen und zukunftsweisenden freien Projekte und ihre Träger den Kontakt zu den staatlichen Stellen tendenziell abbrechen und ihre Initiativen vorwiegend von der privaten Förderung aufgegriffen werden.

Wünschenswert ist jedoch keinesfalls, die alten Festschreibungen durch neue zu ersetzen. Die freie Szene lebt ja gerade aus ihrer Flexibilität und Reaktionsschnelligkeit und zieht einen Teil ihrer Qualität eben daraus, sich in der echten Konkurrenz um Gelder und Aufmerksamkeit ständig neu beweisen zu müssen. Um Freiräume für die inhaltliche Arbeit zu schaffen, sollte jedoch eine Förderstruktur gefunden werden, die eine mittel- statt kurzfristige Finanzplanung ermöglicht und den bürokratischen Aufwand für die Antragsteller (die ja zumeist keine hauptberuflichen Fundraiser sind) auf das nötige Mindestmaß reduziert.

Die Förderung von Projekten durch private Geldgeber erscheint dagegen in vielerlei Hinsicht paradiesisch: Entscheidungen fallen zumeist rasch, die Antrags- und Abrechnungsverfahren sind effizient und basieren auf einem großen Vertrauensvorschuß, und, nicht zuletzt: die zur Verteilung stehenden Geldsummen sind oft erstaunlich. In vielen Fällen sitzen in den entsprechenden Unternehmensbereichen zudem kompetente Leute, die auch

Benjamin Schweitzer, Komponist und künstlerischer Leiter des *ensemble courage* Dresden

Thomas Bruns, Künstlerischer Direktor des KNMB

in der Lage sind, selbst Projekte anzuregen und durchzuführen.

Dennoch: Sponsoring und Kulturprogramme der Wirtschaft sind und bleiben trotz allem immer auch Marketing-Instrumente. Das bedeutet keinesfalls – entgegen landläufiger Meinung –, daß in großem Maße inhaltliche Einflußnahme stattfindet, wohl aber, daß die geförderten Projekte einen gewissen Glanz ausstrahlen oder in irgendeiner anderen Weise »cool & sexy« sein müssen. Für unspektakuläre Qualität, kleine (sozio-)kulturelle Projekte und langfristige Basisarbeit sind private Förderer also nur bedingt die geeigneten Partner. Sie ersetzen also nicht primär staatliches oder kommunales Engagement, sondern schaffen tendenziell eher eigene Parallelstrukturen und investieren ihre Zusatzförderung in öffentliche Projekte dort, wo diese eine breite Wahrnehmung versprechen. Das kann im Extremfall zu Situationen führen, in der privat geförderte Projekte wie isolierte Oasen in einer öffentlichen Wüste blühen. Das aber ist sicher nicht das, was man sich unter Ergänzung von privater und öffentlicher Kulturarbeit vorstellen sollte. Entscheidend wäre also:

– Finanzielles und organisatorisches Engagement von privater Seite flächendeckend in die »Zivilgesellschaft« zu integrieren, anstatt damit vorrangig eine private »Zweitkultur« zu schaffen, die unabhängig von der zusammenbrechenden öffentlich-staatlichen Kultur existiert.

– Mittel der öffentlichen Hand von der Förderung ineffizienter und konservativer Institutionen in eine freie Szene umzuleiten, die mit ihrem Engagement und ihrer Ausrichtung auf beide Fördermodelle eine Mittel- und Mittlerposition zwischen staatlicher und privater Finanzierung einnehmen kann und mit einem Bruchteil der Summen oft ein Vielfaches des Effekts zu erzielen in der Lage ist.

– Dabei jedoch zu gewährleisten, daß das gewachsene Gerüst unseres Kulturlebens, zu dem eben auch das vielgeschmähte Stadt- oder Staatstheater gehört, in einem sinnvollen Umfang als Teil des Alltags erhalten bleibt.

– Die Förderung der Moderne wieder zu einer Kernaufgabe öffentlichen Kulturengagements zu machen, damit es nicht dazu kommt, daß innovative Projekte nur noch von privater Seite finanziert werden, weil die staatlichen und kommunalen Institutionen sich von vermeintlich zu komplizierten künstlerischen Inhalten zurückziehen.

(Dieser Text beruht auf eigenen Erfahrungen im Umgang mit staatlichen und privaten Förderern und auf zahlreichen Gesprächen mit Kollegen, Experten und Entscheidungsträgern. Die ur-

14 *sprüngliche, etwa doppelt so lange Version geht*

detaillierter auf konkrete Probleme ein und kann bei Interesse vom Autor bezogen werden: www.benjamin-schweitzer.de)

Thomas Bruns: Kammerensemble Neue Musik Berlin

Ich höre was, was Du nicht hörst. Der elitäre Anspruch der neuen Musik hat mir immer sehr gefallen. Als ich anfang, mich in einer Gruppe Gleichgesinnter Ende der achtziger Jahre mit zeitgenössischer Musik zu beschäftigen, galten wir als die Intellektuellen, die Fremden und die Seltsamen, zumal uns der sozialistische Realismus der damaligen DDR zuwider war. Bewußt grenzten wir uns von einem Massengeschmack ab, um neue Klangwelten zu entdecken, zu erforschen, und spürten im Gegensatz zum öffentlichen Verständnis die Sinnlichkeit, Kraft und intellektuelle Schärfe dieser neuen Musik.

Allerdings war mir das Publikum, das in unsere Konzerte kam, nie gleichgültig. Im Gegenteil. Ich war besessen von der Idee, durch Radikalität und Kompromißlosigkeit überzeugen zu können und Rezeptionsformen zu finden, die dieser Musizierhaltung entsprachen. Oder anders ausgedrückt: Ich war an einem Spiel interessiert, das Distanz und Nähe ständig neu miteinander kombiniert. Kehren wir kurz zum Anfangssatz zurück, der quasi eine Mutation eines bekannten Kinderspiels darstellt. Ich habe dieses Spiel stets gemocht, weil es auf der einen Seite die eigene Sicht der Dinge, die ganz persönliche Realität betont, auf der anderen Seite jedoch ein Darstellen, ein Deutlichmachen dieser inneren Welt verlangt.

Von dem Neue-Musik-System und mir selbst habe ich folgerichtig immer erwartet, diesen (scheinbaren?) Widerspruch aus kreativer, radikal persönlicher Haltung und gleichzeitiger Vermittlung in andere Gesellschaftssysteme hinein zu thematisieren und aktiv darzustellen. Das Ins-Spiel-bringen einer komplexen (akustischen) Wahrnehmung ist das eigentliche gesellschaftliche Anliegen der neuen Musik und muß zuerst von ihr selbst und ihren Repräsentanten geleistet werden.

Im Gegensatz zur demokratischen Politik beruht Kunst und damit auch die Kreation von Musik nicht auf Entscheidungen von Majoritäten, sondern vor allem auf Originalität. Kulturpolitik sollte sich um eine Gesellschaft bemühen, die die Fähigkeit zur Exklusivität schätzt anstatt diese gesellschaftliche Frage nur mit den Regeln des Marktes zu beantworten. Ich persönlich denke, daß die Quotenargumentation inzwischen ausgereizt ist. Es hat sich herumgesprochen, daß wir nicht alle Knorrsuppenlöffler, Fußballgucker oder Auto-

fahrer, Massenproduktuser sind, sondern uns als Persönlichkeiten auch und gleichzeitig über diverse Subszene definieren. Das Ansprechen dieser heterogenen Kreise – meinetwegen auch mit nur ein paar tausend Leuten – ist ein wichtiges Anliegen auch der neuen Musik.

Im Prinzip hat Kulturpolitik diesen Weg durch die Gründung diverser Stiftungen, die mit klar abgegrenzten Förderungszielen ausgestattet sind, schon eingeschlagen. Der Hauptstadtkulturfonds oder auch die Kulturstiftung des Bundes sind Einrichtungen, die aufgrund ihrer innovativen Förderpraxis europaweit einmalig sind. Es muß allerdings klar sein, daß diese Stiftungen autonom und ohne direkten politischen Einfluß agieren können. Das letzte Wort in den entsprechenden Entscheidungsgremien muß immer nach fachlichen Gesichtspunkten gesprochen werden. Eine entsprechende Kontrolle sollte die Neue-Musik-Szene leisten.

Wie wir alle wissen, kann das Neue-Musik-System ohne Fusionen von außen – also ohne Subventionen – nicht überleben. In der letzten Zeit wurden Subventionen, Zuschüsse oder Zuwendungen verstärkt mit der Forderung vergeben, entsprechende Einnahmen zu erzielen. Das hat speziell in Berlin zu einem Anstieg der Ticketpreise und letztendlich zu leereren Sälen geführt. Subventionen im Bereich der neuen Musik zu vergeben und gleichzeitig hohe Einnahmen zu erwarten, ist nicht nur kurios, sondern geht am Subventionsziel vorbei. Diese Fragen würde ich gern einmal in kulturpolitischer Runde diskutieren und auf andere Länder Europas wie Frankreich, Spanien oder Italien verweisen, in denen Neue-Musik-Aufführungen selbstverständlich auch gratis angeboten werden.

Wenn man die von mir oben genannte aktive Haltung der Neuen-Musik-Szene unterstützen möchte, muß die traditionelle Musiklandschaft Deutschlands umgebaut werden. Wie im Theaterbereich sollte man auf eine unabhängige, flexible und reaktionsschnelle Produzenten- und Ensemblekultur setzen, die mit klaren und persönlichen Profilen das Publikum überzeugen möchte. Die auch hier von der öffentlichen Hand benötigten Zuschüsse würden jedoch weitaus geringer ausfallen als bei den bisherigen »Staatsbetrieben«. Es ist an der Zeit, daß die für die »freie Szene« zuständigen Referenten der Kulturverwaltungen entsprechenden Handlungsspielraum erhalten. Denn so, wie in Berlin, geht es nicht: Es gibt kein einziges Ensemble für zeitgenössische Musik, das einen planbaren Zuschuß erhält. Könnte man wenigstens die Musiker und das Produzententeam für zwei/drei Jahre sicher

verpflichten, würde das unmittelbar einen Kreativitätsschub auslösen, von dem ja alle träumen. Aber so geht viel an künstlerischem Potential verloren, was sich die Gesellschaft eigentlich nicht leisten sollte.

Ich erwarte von Kulturpolitik, daß sie erst einmal überhaupt stattfindet. Ich erwarte den Willen zur Gestaltung und den gleichzeitigen Dialog mit den Fachleuten. Ich erwarte, daß die Bedeutung der zeitgenössischen Kunst nicht über Quoten und Einnahmen diskutiert wird, sondern anhand der Persönlichkeitsentfaltung und Kreativität. Ich erwarte weiterhin, daß die Subventionen nicht gegen das Sponsoring ausgespielt werden. Beide Modelle sind steuerfinanziert, das erste über eingenommene und dann verteilte Steuern, das zweite über nicht eingezogene Steuern.

Andreas Bräutigam: Ensemble *UnitedBerlin*

In Berlin haben sich für Ensembles, die im Bereich der zeitgenössischen Musik tätig sind, die Möglichkeiten an Projekt-Antragstellungen dramatisch, um etwa ein Drittel, verringert: Durch die Auflösung der Stiftung Kulturfonds, die im Jahr 2003 zum letzten Mal Fördermittel vergab, ist ein wesentlicher Pfeiler für die Finanzierung ensemble-initiiertem Vorhaben verlorengegangen. Als Adressaten für Anträge bleiben den Ensembles im Moment noch die Initiative Neue Musik e.V. mit einem Abgabetermin pro Jahr und der Hauptstadtkulturfonds, wo eine Antragstellung – jedenfalls nach einer erfolgreichen Bewerbung – nur im Abstand von mehreren Jahren aussichtsreich ist.

Mit dieser deutlichen Reduzierung des ehemals vorhandenen Vergabevolumens an Fördermitteln einhergehend ist eine spürbare und andauernde, zudem nach meinem Eindruck auch teilweise aktiv gestaltete Verschiebung veranstalterspezifischer Verantwortung zu bemerken, nämlich von den in Verträgen oft noch so genannten »Veranstaltern« hin zu den dort ebenfalls oft noch so genannten »Künstlern«. Ich meine damit das Sich-Zurückziehen des Veranstalters aus seiner klassischen Rolle, meistens begründet durch (nie sich verbessernde) ökonomische Veränderungen. Diese Bewegung verläuft hin zur im Idealfall gleichberechtigten Kooperation/Koproduktion zwischen Veranstalter und Ensemble in der Vorbereitung eines Projekts. Das hört sich gut an, ist letztlich jedoch nur eine (vielleicht oft unbewußte) Ausnutzung der realen Berliner Marktsituation miteinander konkurrierender Ensembles/Künstler. Um ein Vorhaben zum Gelingen zu führen, bedeutet dies für die

Andreas Bräutigam, 1989 Mitbegründer und derzeit Geschäftsführer des Ensembles *UnitedBerlin*

Künstlerseite, daß sie in zunehmendem Maße gehalten ist:

1. Mehr an konzertdramaturgischer Vorarbeit zu leisten (was allerdings oft auch sehr viel Spaß macht). In der Praxis heißt das, daß von Veranstalterseite zu vorgegebenen Themen, beispielsweise einer Konzertreihe oder eines Festivals, Vorschläge aus den Reihen der Ensembles gewünscht und erwartet werden, die – denke ich – inzwischen neben der eigenen Recherche der veranstaltenden Institution einen wichtigen Beitrag für die inhaltliche Ausarbeitung eines solchen größer angelegten Vorhabens bilden.

2. Mehr an ohnehin anfallender organisatorischer Arbeit zu übernehmen; nicht-finanzierte Selbstverwaltung ist ja bereits Standard. Dies bezieht sich unter anderem darauf, in eigenem Namen Zuschüsse aus der öffentlichen Hand für ein avisiertes Vorhaben zu beantragen, sie im erfolgreichen Fall zu verwalten und abzurechnen – kurz: für ein Projekt möglichst das dringend benötigte Geld selbst mitzubringen.

Begrüßenswert im Zusammenhang der genannten Entwicklungen sind die Reaktivierungs- / Reanimierungsversuche der Konzerte des Deutschen Musikrates, für die Auswahl offenerer Förderkriterien anzulegen.

Carsten Seiffarth: *singuhr – hör-galerie in parochial – berlin*

Carsten Seiffarth, künstlerischer Leiter der *singuhr*, Kurator und Produzent

Die Situation: Die *singuhr – hör-galerie* ist der einzige Ort in Deutschland mit regelmäßigen Klangkunstausstellungen, hat keine Infrastruktur, keine (Gehalts)Stellen, keine Regelfinanzierung, kein Reisegeldbudget. Sie ist ein quasi leeres Haus. Dank eines Vertrages der Gesellschaft zur Förderung von Kultur in der Parochialkirche Berlin e.V. mit der Kirchengemeinde sind die kulturelle Nutzung der Kirche durch den Verein und die Möglichkeit der Vermietungen von Kirchenräumen an Künstler und andere Veranstalter durch den Verein geregelt. Diese ehrenamtlich betreuten Vermietungen, entsprechend den mit der Kirche festgelegten Nutzungspauschalen, sowie Eigenleistungen, sind die einzigen festen Einnahmen der *singuhr – hör-galerie*. Für ihre Ausstellungen nutzt sie die Kirchenräume, aber auch andere Orte. Sie hat den Status einer freien Projektgruppe, obwohl sie von Anfang an und gemäß den Anforderungen der Kunst, die sie ausstellt, eine regelmäßige Veranstaltungsstruktur mit bis zu fünf Ausstellungen pro Jahr entwickelt hat, zu denen pro Jahr 2800 bis 4200 Besucher kommen.

Der Finanzierungsrahmen ändert sich notwendigerweise je nach Art der Ausstellungs-

projekte von Jahr zu Jahr, wobei sich in den letzten drei Jahren durch die Initiative Neue Musik und den Berliner Senat, Ressort Freie Gruppen, eine Art ungesicherte Finanzierung entwickelt hat, die projektbezogen gehandhabt wird und von Jahr zu Jahr neu beantragt werden muß, das heißt, jedes Jahr beginnt mit dem Finanzierungsstand »Null«. Darüber hinaus finanziert die *singuhr – hör-galerie* ihre Ausstellungstätigkeit durch Anträge an Stiftungen, durch Materialsponsoring und zunehmend durch Kooperationen, etwa mit dem Berliner Künstlerprogramm des DAAD, mit Botschaften oder anderen Veranstaltern.

Probleme: Die Veranstaltungstätigkeit der *singuhr – hör-galerie* ist jedes Jahr von neuem – wie bei allen freien Veranstaltern, Ensembles, Interpreten usw. – ein Balanceakt zwischen Realisation und Scheitern; das Scheitern bedingt durch die unsichere finanzielle Situation. Zu den Hauptproblemen gehört die Unplanbarkeit dessen, was geplant werden muß, damit Qualität und Professionalität möglich sind. Denn die notwendige kuratorische Planung mit einem Vorlauf von mindestens zwei Jahren wird häufig, wenn a) beantragte Gelder gar nicht kommen b) bei der gehandhabten staatlichen Förderpraxis der Mischfinanzierung bestimmte »Töpfe« wegfallen c) die Gelder zu spät kommen oder d) eine Haushaltssperre verfügt wird. Mit allem muß permanent gerechnet werden. Besonders problematisch wird dadurch die Einladung ausländischer Künstler und damit die Entwicklung eines künstlerischen Profils.

2. Ein nicht weniger gravierendes Problem ist die Zwitterstellung der *singuhr* zwischen einer Institution mit regelmäßigen Veranstaltungen, die entsprechend der von ihr ausgestellten Klangkunst sinnvollerweise auf Regelmäßigkeit setzende Ausstellungsstrukturen entwickelt hat, und der Notwendigkeit, jedes Mal erneut einmalige Projekte beantragen zu müssen. Zum Beispiel fördert der Hauptstadt Kulturfond in Berlin als einer der größten staatlichen Geldgeber nur Einzelprojekte. Seine Vergabepaxis schreibt zwischen den projektbezogenen Geldzuwendungen an einzelne Antragsteller eine Pause von drei Jahren vor.

3. Ebenso fehlt in Deutschland eine spezielle Stiftung für medienübergreifende Kunst, wie sie beispielsweise in Dänemark und Holland existieren. Durch die immer noch gängige Orientierung der deutschen Stiftungen an traditionellen Kunstvorstellungen und -genres sowie entsprechend festgesteckten, unflexiblen Kunstfeldern, erfassen sie mit ihrer Zweckausrichtung in der Regel nicht mediale Erweiterungen wie beispielsweise diejenige von Klangkunst und anderen Grenzüber-

schreitungen, wodurch Antragstellungen doppelt kompliziert und problematisch sind. Hilfreich wäre eine Stiftung, die expressis verbis medienübergreifende Kunst fördert.

4. Durch die gegenwärtige Praxis der Antragstellung sind keine Projekte möglich, bei denen kurzfristig auf ein Angebot reagiert werden kann, da die Antragstellung zirka ein Jahr zuvor erfolgen muß. Auf die *singuhr* bezogen heißt das: Es können keine work-in-progress-Arbeiten oder auch Installationen realisiert werden, die einen bestimmten Entwicklungsstand einer Arbeit präsentieren, um zum Beispiel den Austausch zwischen Künstler und Publikum zu initiieren. Aus diesen Gründen wäre eine optionale Basis-Förderung, wie sie beispielsweise in Holland praktiziert wird, hilfreicher als eine nur projektbezogene Förderung. Ausgehend von dieser Basisförderung könnte man diese durch weiteres Akquirieren von Geldern erweitern.

5. Kein geringeres Problem ist das gehandhabte Prinzip der Ausgabe finanzieller Mittel, die erst mit Datum der Zuwendung einsetzen darf. Notwendige künstlerische und organisatorische Vorbereitungsarbeiten können eigentlich nicht bezahlt werden, wenn man das beantragte Geld teilweise erst einen Tag vor Ausstellungseröffnung erhält. Bei jeder Ausstellung beginnen die Vorbereitungsarbeiten mindestens mehrere Wochen vor der eigentlichen Eröffnung. Die unflexible Verfügbarkeit und Abrechnung von Fördergeldern, die nicht produkt-, sondern antragsbezogen ist, erschwert und behindert eine dem Förderzweck angemessene Arbeit. Privates Sponsoring, das in der Regel produktorientiert und nicht antragsorientiert ist, ist sehr viel unbürokratischer und für die Sache produktiver.

6. Das Problem der produktorientierten Förderung macht es ebenfalls beinahe unmöglich, durch eine Einrichtung wie die *singuhr* – *hör-galerie* so etwas wie »Forschungsarbeit« zu betreiben. Das heißt, Ausstellungsprojekte aus Recherchen in der Klangkunstszene nach Unbekanntem zu entwickeln, um solche gefundenen, interessanten Arbeiten dann öffentlich zugänglich zu machen. Ein zentraler Anspruch der *singuhr*, wichtige Themen quasi »auf der Straße zu suchen« wird durch die gängige Förderpraxis sehr erschwert.

(Aufgezeichnet nach einem Gespräch mit C. Seiffarth von G. Nauck)

Stefan Jensen: KunstRaum Drochtersen-Hüll

Beginnen wir mit einer konkreten Ausgangssituation: Im *KunstRaum* findet ein Konzert statt. Es ist der 17. April 2004. Zu Gast sind Helmut

Lachenmann, Yukiko Sugawara, das NOMOS-Quartett und das Gitarrenduo Bruck/ Ross. Das Haus ist ausverkauft. Es gibt ein sechsstündiges Konzert. Hervorragendes Buffet in der ersten Pause, Käse und Wein in der zweiten Pause. Die Sonne scheint. Die Stimmung könnte nicht besser sein. Komponist und Musiker sitzen in den Pausen im Publikum: »zum Anfassen«, wie man so sagt. Die Komplimente für die Veranstaltung nehmen kein Ende. Und dann die immer wieder gestellte Frage: »Wie macht Ihr das eigentlich?« Ja, das ist auch unsere Frage, wie machen wir das eigentlich?

Die Antwort auf diese Frage verweist auf strukturelle Schwächen bei der Realisierung von Veranstaltungen zeitgenössischer Musik. Eine erste Antwort, wie wir es machen: Wir machen es, wie es »eigentlich« gar nicht geht. Und damit meinen wir insbesondere die Finanzierung. Wir sind sehr dankbar für die öffentliche und private Förderung, mit der unsere Veranstaltungen möglich werden. Da finden wir uns ziemlich gut wahrgenommen und unterstützt. Aber bereits im Bereich der Förderung treten Probleme auf, die die Durchführung eines größeren Konzertprogramms zu einer hoch riskanten Angelegenheit machen können. Wir sind nämlich gezwungen, Verträge zu schließen, obgleich die Finanzierung noch nicht gesichert ist. Der eine Grund dafür ist die Kameralistik öffentlicher Haushalte. Hier fallen Entscheidungen über eine Förderung oft sehr spät, gelegentlich erst dann, wenn die Veranstaltung – relativ früh im Jahr – bereits stattgefunden hat. Bei Stiftungen mit ihren vielleicht zweimal jährlich stattfindenden Gremienentscheidungen kann es Probleme ähnlicher Art geben. Künstler – insbesondere von internationalem Ruf – müssen langfristig vertraglich gebunden werden. Wie lange können wir die Vertragsunterzeichnung hinauschieben? Das ist eine Situation, die weder den Künstlern noch den Veranstaltern zuzumuten ist.

Die Notwendigkeit, Finanzpläne immer wieder zu ändern, führt zu weiteren möglichen Schwierigkeiten. Wenn nur einer der angefragten und im Finanzplan dargestellten Förderer keinen oder nicht den beantragten Förderbetrag bewilligt, dann zieht das einen Rattenschwanz von Konsequenzen nach sich. Man muß »abspecken«. Das ist ja oft möglich, ohne das Konzept und die künstlerische Qualität nachhaltig zu beeinträchtigen. Hier stellt sich zunächst die Frage, ob die Förderer die inhaltlichen Veränderungen mittragen. Schwieriger sind aber oft die Konsequenzen, wenn es sich um eine Anteilsfinanzierung handelt. Nehmen wir an, ein Förderer trägt zwan-

Stefan Jensen: Mitinitiator, Vorsitzender und Geschäftsführer des KunstRaums

zig Prozent der vorgesehenen Gesamtkosten laut Kosten- und Finanzierungsplan. Wenn diese Kosten sich nun reduzieren müssen, weil zum Beispiel ein Förderer nicht einsteigen will, dann sinken die Gesamtkosten und damit stellen auch die zwanzig Prozent eine geringere Summe dar, was zu einer erneuten Änderung des Finanzplans führen wird. Hier setzt sich eine Spirale nach unten in Gang, die nur schwer zu handhaben ist.

Die Notwendigkeit eines Eigenanteils des Veranstalters weist auf weitere Komplikationen bei der Finanzierung hin. Nun ist ja die allgemeine Problematik bekannt, daß Veranstaltungen mit zeitgenössischer Musik meist nur zu einem Bruchteil durch Eintrittsgelder (das sind Eigenanteile) zu finanzieren sind – das gilt insbesondere für ein Haus mit maximal 120 Gästen. Aus Mitteln des Vereins läßt sich der Eigenanteil nicht aufstocken. Die Spenden und Beiträge decken ja nicht einmal die laufenden Kosten des Veranstalters. Wenn wir nun bestenfalls eine Veranstaltung kostendeckend abschließen, dann sind wir nicht über den Berg, sondern stoßen auf einen anderen Bereich finanzieller Engpässe: die laufenden Kosten für das Gesamtprojekt und die Personalkosten. Unterhalt des Hauses, Energiekosten, Versicherungen, Büro und PCs sowie Honorare für die Veranstalter sind nicht förderfähig im Rahmen von Anträgen für künstlerische/musikalische Projekte. Kostendekend abgewickelte Veranstaltungen stellen unter finanziellem Gesichtspunkt einen »durchlaufenden Posten« dar. Es wird das ausgegeben, was man für die Veranstaltung einwerben und einnehmen konnte. Das Ganze findet aber in einem beheizten, versicherten, beleuchteten Haus statt. Dazu kommen die Besonderheiten des ländlichen Raums. Unsere Arbeit ist ohne einen – kleinen und alten – PKW nicht machbar und auch nicht ohne ein – äußerst bescheidenes – Mitarbeiter-Zimmer vor Ort.

Kulturpolitisch wird aber gerade geschätzt und für dringlich gehalten, daß wir diese Arbeit im ländlichen Raum machen. Wie gehen wir mit dieser Situation um? Wir machen fast alles selbst: Bühnenbau, Putzen, Kochen (Buffet), Einladungen und Programmheft entwerfen, verteilen, auslegen, eintüten, Kasse, Buchhaltung, Aufsicht. Das Haus wird von zwei Personen geleitet, für die dabei jeweils eine fünfzig bis sechzig Stundenwoche herauskommt. Diese Arbeit wird ganz überwiegend ehrenamtlich geleistet. Dazu kommt die ehrenamtliche Hilfe aus dem Verein. Wir sind dabei der festen Überzeugung, daß wir oft besser arbeiten, als viele abgesicherte Institutionen. Das hängt mit der permanenten Unsi-

cherheit, dem Zwang zu sparsamster Kalkulation, der Notwendigkeit zu sparen und der ständigen Improvisation zusammen. Insofern wünschen wir uns auch gar nicht, dauerhaft, sorgenfrei abgesichert zu sein. Wir schätzen die qualitätsfördernde Unsicherheit. Andererseits wünschen wir anderen abgesicherten Veranstaltern gelegentlich etwas von dieser Unsicherheit. Wir laufen ja mit offenen Augen durch die Kulturwelt und sehen durchaus Häuser mit gediegenen Personaldecken, wo bezahlte Arbeit geleistet wird und um sechzehn Uhr Feierabend ist. Hier gibt es Luft für Umverteilung. Wenn man etwas Neues und Innovatives auf den Weg bringen will, muß man ja nicht automatisch mehr Geld in die Hand nehmen. Man müßte nur einmal die »Bestandssicherung« in Frage stellen und nach inhaltlichen Konzepten arbeiten. Das gilt insbesondere für die Ebene der Landkreise und Kommunen.

Um auf den Anfang zurückzukommen: »Wie macht Ihr das eigentlich?« – das ist bei den meisten eine rhetorische Frage. Es wird als Selbstverständlichkeit genommen. Wir erzählen gelegentlich von den hier dargestellten Problemen. Aber irgendwie kommt es nicht an. Weder bei den Gästen, noch in der Öffentlichkeit. Es funktioniert ja irgendwie. Wir machen es also so, wie es »eigentlich« gar nicht geht: ohne Geld, an Vierzig-Stunden-Woche nicht zu denken, hoch riskant, sparsam, flexibel, bei ständiger Qualifikation in Theorie und Praxis des Kulturmanagements, permanenter Unsicherheit und Improvisation. Doch es ist wirklich die Frage, ob es so weitergehen kann. Um es noch einmal zu betonen: Wir lieben den Ritt auf der Rasierklinge. Die Unsicherheit bringt ja den Kopf, das Herz und die Knochen in Bewegung. Aber auf Dauer können Kulturpolitik, Publikum und Öffentlichkeit dies nicht als Voraussetzung und Grundlage nehmen. Man benötigt Qualitäten wie Ehrenamt, Risikobereitschaft, persönliche Vorleistungen und Engagement – aber das kann nicht die Basis der Neue-Musik-Kultur freier Träger in Deutschland sein.

Ute Schalz-Laurenze: projektgruppe neue musik Bremen e.V.

Die *projektgruppe neue musik bremen* (pgnm) besteht seit 1989 und führte 1991 zum ersten Mal ein Projekt mit einer Konzeption durch, die nach fast fünfzehn Jahren noch immer tragfähig ist: Es gibt vier bis fünf Konzerte zu einem gesellschaftlich-politisch-ästhetischen Thema, dazu Vorträge und Diskussionen mit den KomponistInnen, den InterpretInnen und dem Publikum. So haben wir ein Festival zum

Ute Schalz-Laurenze, Mitbegründerin und Mitglied der pgnm Bremen

Thema *Das Eigene und das Fremde* durchgeführt, zu Gast waren Younghi Pagh-Paan, Julio Estrada, der die Musik der Ureinwohner Mexikos erforscht, Ahmed Essyad, der als Marokkaner in Frankreich lebt, Vinko Globokar aus Slowenien, der ebenfalls Pariser geworden ist. Es gab Festivals zum Thema *Tod*, zum Thema *Zeit*, eines zu *Stille und Verstummten* oder eines zu *Ort* und *Ortlosigkeit*. Stets waren bei uns Philosophen, Soziologen, Literaturwissenschaftler auf den Podien, mit denen zusammen es meist gelang, an unendlich viel mehr Schichten und Perspektiven heranzukommen, als es beim Gespräch unter »Nur-Musikern« möglich ist: »Hier lernt man an einem Wochenende mehr als anderswo in mehreren Wochen«, schrieb ein Journalist.

Dieses Konzept überzeugte die damalige Kulturbehörde so, daß wir mit einem Zuschuß von 50 000 DM angefangen haben und zwei Jahre später 70 000 DM bekamen. Dieses Geld allerdings kam nicht aus dem Haushalt, sondern aus dem Kulturtopf Lottomittel, von dem unzählige Projekte bei jährlich neuer Antragstellung mehr schlecht als recht arbeiten. Selbstverständlich kann man ein zweieinhalbtägiges Festival für 35 000 nicht durchführen, vor allem dann nicht, wenn man den Ehrgeiz hat, allererste InterpretInnen zu gewinnen wie zum Beispiel das Klangforum Wien, das ensemble recherche, das Pellegrini-Quartett, das Ensemble 2e2m, die Neuen Vokalsolisten Stuttgart und viele andere, die bei der pgnm zu Gast waren.

Damit war es möglich, Förderer und Sponsoren unterschiedlichster Art zu gewinnen. Stiftungen und Firmen waren dabei, Banken und Sendeanstalten (über Mitschnitte), Botschaften und jetzt auch die Bundeskulturstiftung. Nach vier Jahren gelang es uns, über den Kultursenat hinaus von der »Bremen Marketing Gesellschaft« gefördert zu werden, die mit Wirtschaftsgeldern Projekte fördert, die den Namen Bremen in die Welt tragen. Nach drei Jahren jedoch brach diese wichtige, weil mit 40 000 DM stabile Säule bei allem Wohlwollen der zuständigen Herren wieder weg, weil die pgnm die Kriterien der Vergabe nicht erfüllen konnte: Das waren die zu geringe Höhe der Eintrittsgelder und der viel zu geringe Anteil der Werbekosten. Dieser Betrag wurde allerdings auf unseren Druck hin, gegebenenfalls die Arbeit zu beenden, vom Kultursenator übernommen, so daß wir auf der Basis von DM 110 000 = 55 000 weiterarbeiten konnten. Das ist als eine klare politische Anerkennung zu verstehen.

Von Jahr zu Jahr ist es gelungen, zirka 45 000 einzuwerben, dies allerdings mit einem unverhältnismäßigen Einsatz und niemals mit

einer Zusage über zwei oder drei Jahre, was ein bißchen Planungssicherheit bedeutet hätte. Für die Idee, Planung, Organisation hat es bis heute nie einen Pfennig gegeben, das heißt, natürlich hätten wir uns bezahlen können – schließlich hat jedes Festival einen Organisationsetat – aber dann hätten wir die anspruchsvolle Konzeption nicht halten können. Wir: das sind heute – im Laufe der Jahre gab es Fluktuationen –: ein Musikwissenschaftler, zwei Komponisten, eine Lehrerin und Saxophonistin, eine Musikjournalistin und eine Blockflötistin. Zunehmend war zu beobachten, daß die Sponsoren und auch andere Förderer sich mehr und mehr populäreren, eventartigen Projekten zuwenden. Zunehmend ist in jedem einzelnen Fall immer weniger Gelder da, wie im Fall der Kulturabteilung der französischen Botschaft Berlin, zunehmend werden die Grundbedingungen verschärft wie zum Beispiel bei der ungemein großzügigen und zuverlässigen Schweizer Stiftung Pro Helvetia, die die Unterstützung für Schweizer Komponisten nur noch vergibt, wenn deren Werke durch Schweizer InterpretInnen gespielt werden und umgekehrt.

Trotz der inzwischen stabilen Zuwendung durch den Kultursenat – die pgnm ist seit 2004 Haushaltstitel – wird es in Zeiten zunehmender Kürzungen immer schwieriger, Projekte ausreichend finanziert zu bekommen, die neben dem Mainstream liegen. Die öffentliche Kulturförderung kommt ihrer diesbezüglichen Aufgabe grundsätzlich nicht mehr nach.

Der überraschende Rückzug Bremischer Banken hat uns für das Festival 2002 so an den Abgrund gebracht, daß wir eine beinharte Rettungsaktion durchführen mußten. Denn wir haften persönlich und sind als Verein keine Institution, die mit einem Defizit ins nächste Jahr gehen kann. Die Sparorgie: kein Hotel, sondern (über 200!) private Unterbringungen (was die MusikerInnen mit einer herrlichen Solidarität geschluckt haben), kein gedruckter Reader, sondern Fotokopien, kein Abschlussbuffet, sondern Selbstgekochtes. Unser Entschluß, bei doppeltem Etat auf den Biennalerhythmus zu wechseln, wurde von der Behörde begrüßt und akzeptiert, was rein formal nicht so einfach ist, denn Projektgelder müssen immer in dem Jahr der Bewilligung auch ausgegeben werden. Trotzdem ist die Entscheidung für die Biennale natürlich eine Notlösung und ein Rückwärtsgang, bedenkt man die Abwesenheit von zeitgenössischer Musik in einer Stadt, die sich als Kulturhauptstadt bewirbt (mit dem Hauptkriterium der »ambitionierten Popularität«). Darunter fällt natürlich keine noch so ambitionierte Planung zeitgenössischer Musik. Vom 12.-14. November findet also das

... aus der Bewegung...

Aktionen

Räume

Resonanzen

in

zeitgenössischer

Musik

13. Festival

der

projektgruppe neue musik bremen

12. - 14.

November

2004

Werke von

Alex Buess, Julio Estrada, Gérard Grisey,
Hans-Joachim Hespos, Alvin Lucier,
Michael Maierhof, Elio Martusciello, Luigi Nono,
Uwe Rasch, Urs Peter Schneider

mit

Ensemble PHENIX (Basel)
Les Percussions de Strasbourg
200 BlockflötistInnen aus ganz Deutschland

projektgruppe neue musik bremen

Tel. 0421-33 99 350

Fax 0421-33 87 418

pgnm@01019freenet.de

www.pgnm.de

pgnm
projektgruppe
neue musik bremen

vierzehnte Festival erstmals im Biennale-
rhythmus statt, noch immer aber wird es wie
von Anfang an ausschließlich ehrenamtlich
durchgeführt, weil alle Gelder für Honorare,
Reisen, Hotel, Raummieten, Druckwerke und
sonstige Unkosten draufgehen. Aufgefangen
wurde durch die Verdoppelung des Etats aus-
schließlich die nervenaufreibende, immer
schwieriger werdende Geldaquisition für die
künstlerischen Kosten des Festivals. Damit
bleibt die Bezahlung des Organisationsstabes
selbst, der pgnm bremen, noch immer offen,
was wir angesichts der Größenordnung und
Bedeutung des Festivals als nicht mehr zum-
bar empfinden. Ein Festival mit fünf Konzerten
von kammermusikalisch größerer Besetzung,
mit zwei Vorträgen, Podiumsdiskussionen, ei-
nem hundert Seiten starken Programmreader
ist mit 110 000 kaum zu realisieren. Ist die
einzige Rettung tatsächlich eine Fata Morgana
von Sponsoren? ■

aus-lösen-ab-laufen-auf-schlagen