

»Ives oder Webern hätten heute keine Chance ...«

Über Strukturen und Mechanismen der Förderinstrumente Preise und Stipendien¹

¹ Die vorliegende Arbeit wurde im Rahmen des Bachelor Studiengangs 2012/13 *Kunst, Musik und Medien: Organisation und Vermittlung* an der Philipps-Universität Marburg erstellt.

³ Michael Rebhahn: *No problem! Approaches towards an artistic New Music*. Manuskript eines Vortrags vom 13. April 2013 an der Harvard University, Cambridge/Mass. Online unter: <http://hgm.org/wordpress/wp-content/uploads/2013/05/Rebhahn-Lecture-Harvard.pdf>.

² Rainer Pöllmann: *Angekommen in der Gesellschaft? Die neue Musik in Deutschland*, in: Magazin Nr. 8 der Kulturstiftung des Bundes, S. 6-9.

⁴ Veröffentlicht auf: <http://foerderungneuermusikindeutschland.wordpress.com/> Aufgrund des Tabellenumfangs, der die Lesbarkeit in gedruckter Form im DIN A4-Format unmöglich macht, verweisen wir auf diesen Blog und laden zugleich an dieser Stelle zur Diskussion ein: zu Meinungen und Gegendarstellungen, Ergänzungen, eigenen Erfahrungen usw.

Neben der Vergabe von Auftragswerken ist die Verleihung von Preisen und Stipendien eine der wichtigsten institutionellen Förderungsformen für Komponisten. Sie ist damit ein wesentlicher Antrieb für die Existenz einer lebendigen Neuen-Musik-Szene. Beides bildet für Komponistinnen und Komponisten eine existenziell notwendige Grundlage zur Verwirklichung ihrer musikalischen Ideen und Projekte, solange sie ihr Geld nicht als Lehrkräfte an Musikhochschulen, Universitäten oder mit Ähnlichem verdienen. Deutschland firmiert hier nominell als *das* Top-Förderungsland für neue Musik. Das Deutsche Musikinformationszentrum Bonn verzeichnet auf seiner Homepage 609 *Musikwettbewerbe* und 221 *Musikpreise, Stipendien, Auszeichnungen*. In seinem 2006 verfassten Text *Angekommen in der Gesellschaft? Die neue Musik in Deutschland*² erwähnt Rainer Pöllmann in den Jahren 2004 und 2005 zudem durchschnittlich 1,7 Uraufführungen neuer Musik pro Tag, bis heute dürften es nicht weniger geworden sein.

Zwar werden längst nicht alle Preise und Stipendien der 609 Wettbewerbe für zeitgenössische Musik ausgeschrieben, jedoch ergaben sich alleine bei der hier durchgeführten Untersuchung, die sich auf die jeweils letzten fünf Vergaben bezog, immer noch weit über einhundert Fördermaßnahmen, die dezidiert im Bereich der neuen Musik angesiedelt sind. Dennoch kommt dem zeitgenössischen Musikschaffen in Deutschland längst nicht die gesellschaftliche Relevanz zu, die man sich dementsprechend wünschen könnte. Die finanziellen Mittel zur Förderung sind also vorhanden, dezentral verteilt auf eine breit aufgestellte Zahl an Institutionen. Das bedeutet: Diese Art der Förderung regelt durch ihre Struktur letztendlich einen großen Teil dessen, was überhaupt an komponierter Musik neu entsteht, aufgeführt wird und ein öffentliches Forum erhält. Innerhalb dieser Strukturen hat sich für viele Komponisten ein Problemfeld entwickelt, das Michael Rebhahn in seinem Text *No problem! Approaches towards an artistic New Music* folgendermaßen beschreibt:

»[...] Likewise, the relation to »playback media« is changing: e.g. the former »accolade« for young composers – the commission of an orchestra piece – is not that desirable any more. Why should they deal with an unwieldy, often antagonistic apparatus if finally the outcome is the performance of a rather badly rehearsed piece? The same applies in general for commissions, which confront the composer with massive predeterminations of the concrete result. Instead of coming to terms with those alleged inevitabilities, the ideal of a *musique d'auteur* is observable.«³

Hier soll diese Untersuchung ansetzen. Bezogen auf die Institutionalisierung neuer Musik stellt sich die Frage, ob und inwiefern die Förderstrukturen in Deutschland Einfluss auf den Status Quo, auf Qualität und Entwicklung zeitgenössischer Musik haben. Wie verhält es sich mit kompositorischer und ästhetischer Innovation – oder auch Stagnation – angesichts der prädestinierenden Bedingungen einer institutionalisierten Preis- sowie Stipendienvergabe? Hierfür wurden Informationen zu Preisverleihungen und Stipendienvergaben in Deutschland gesammelt, in einer Tabelle zusammengetragen⁴ und analysiert.

Auswahlkriterien – Quellenlage

Die in der Tabelle aufgelisteten Informationen generieren sich grundlegend aus den folgenden Arbeitsschritten: Zunächst wurde auf den Homepages des deutschen Musikinformationszentrums Bonn, www.miz.org, sowie auf der von ARcult Media/Verlagsbuchhandlung für Kultur und Wissenschaft betriebenen und von dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur Medien unterstützten Website www.kulturpreise.de eine Vorauswahl von circa einhundert Preisen und Stipendien getroffen. Aus diesen erfolgte zur genaueren Untersuchung eine Auswahl von jeweils circa fünfundzwanzig Preisen und Stipendien. Die Kriterien dafür waren eine hohe Dotierung sowie ein hohes Renommee für die Preisträger innerhalb der Neuen-Musik-Landschaft – beides Argumente für den repräsentativen Stellenwert der Fördermaßnahmen. Zur Auswertung und Analyse wurden dementsprechend festgelegt: Vergabeinstitution, Dotierung, Jury/durch wen berufen, Zusammensetzung der Jury, Finanzierung, Preisträger (Preise), Stipendiaten (Stipendien), Bewerbungsmodalitäten/ausgeschrieben für, Fördermaßnahme und -dauer (Stipendien). Zugrunde lagen der Untersuchung die jeweils letzten fünf Verleihungen. Da sich die Vergaberhythmen zum Teil stark unterscheiden,

wurde auf eine genauere zeitliche Einordnung verzichtet. Einige Informationen konnten auf den Websites der Vergabeinstitutionen nicht ermittelt werden, größtenteils betraf dies die Zusammensetzung der Jurys und deren Berufungsgremien. Nach Rückfragen bei den entsprechenden Institutionen ließen sich zwar einige Leerstellen ergänzen, trotzdem konnten in der Tabelle nicht alle Lücken geschlossen werden.

Im Mittelpunkt der folgenden Auswertung standen drei Fragen: Welche Strukturen lassen sich daraus, *was* gefördert wird, *wie* gefördert wird und *wer* gefördert wird erkennen? Welche Konsequenzen haben diese Förderstrukturen für die Entwicklung zeitgenössischer Musik? Die Untersuchung erfolgte getrennt nach Preisen und Stipendien.

Preise

Anhand der aus der Menge an Preisen extrahierten Auszeichnungen, die aufgrund ihres hohen Renommées und ihrer hohen Dotierung als exemplarisch für die institutionelle Förderung neuer Musik betrachtet werden können, wurden die strukturell elementaren Fragen unter folgenden Gesichtspunkten untersucht: Was muss (kann) man tun, wer muss man sein, um einen Kompositionspreis in Deutschland gewinnen zu können? Wer legt die Ausschreibungsbedingungen fest, entscheidet also darüber, was man tun kann und wer man sein muss? Und wozu führt die daraus resultierende Entstehung von zwar nicht definierten, sich bei der Untersuchung jedoch abzeichnenden Strukturen hinsichtlich der Förderung von Innovation?

Überraschend und aufschlussreich für Prinzipien der Preisvergabe ist der Vermerk »Eigenbewerbung nicht möglich«, der bei 17 von 24 untersuchten Preisen, also bei einem Anteil von 75%, gefunden wurde. Das heißt im Klartext: Die Gelegenheit zur Eigeninitiative ist sehr beschränkt, die Auswahl erfolgt aufgrund des ästhetischen Horizonts eines Gremiums oder einer Jury. Eine Chancengleichheit für Quereinsteiger und junge, unbekanntere Komponisten, vielleicht sogar ohne abgeschlossenes Musikstudium, scheint hier fraglich zu sein, zumal die Vergabekriterien für Preise entweder sehr vage gehalten sind oder Quereinsteiger von vornherein ausschließen: »Abgeschlossene Ausbildung und außergewöhnliche Begabung« (Bayerischer Kunstförderpreis);⁵ »Überdurchschnittliche künstlerische Begabung« (Förderpreis des Landes NRW für Junge Künstlerinnen und Künstler); »Auszeichnungen für Komponistinnen und Komponisten, deren Werke dem hohen An-

spruch, den der Namensgeber setzt, gerecht werden« (Bachpreis der Freien und Hansestadt Hamburg); »Der/die Preisträger/in muss bereits ein wichtiges symphonisches Werk geschaffen haben« (Arnold Schönberg Preis). Die Preisvergabe ist hier in ihrer reinsten Form institutionalisiert: Diejenigen, die bestimmen, wer die Kriterien erfüllt, tun dies aufgrund eines bestimmten ästhetischen Horizonts. Dies bedeutet im Umkehrschluss, dass nur eine in den Institutionen vorherrschende Ästhetik zur Förderung in Betracht gezogen wird. Wenn die Eigenbewerbung ausgeschlossen ist, besteht auch keine Chance, Andersartiges in den Prozess der Preisvergabe einzubringen. Da sich »Unabhängige Fachjurys« in der Regel aus Professoren, Musikwissenschaftlern, Intendanten etc. zusammensetzen, also aus Personen des institutionalisierten Musiklebens, stellt sich die Frage, inwieweit eine Unabhängigkeit davon, auch und gerade kompositions-ästhetischer Art, überhaupt möglich ist? Welchen Freiraum für unkonventionelle Entscheidungen lassen die Strukturen solcher Preisvergaben zu? Und wird dieser Freiraum gerade durch die Verweigerung eines Wettbewerbs gegenüber tatsächlich gänzlich anonymen, nämlich Einreichungen in Form von Eigenbewerbung, nicht von vornherein eingegrenzt? Wer eine »überdurchschnittliche Begabung« oder »ein wichtiges symphonisches Werk« geschaffen hat, kann durch die fehlende Anonymität eigentlich nicht mehr unvoreingenommen beurteilt werden. Die Kriterien der Preisausschreibung geben offenbar einen Rahmen vor, durch den zumindest die Gefahr besteht, dass immer wieder dieselbe Art von Musik produziert, weil ausgezeichnet wird.

In den sieben Fällen, in denen die Eigenbewerbung für einen Preis möglich ist, finden sich drei Preise, bei denen die Vorgaben tatsächlich relativ offen sind. Nur der Berlin-

5 Alle Zitate beziehen sich auf die Tabelle

KURATOREN Sie hielten sich heute für Philosophen, ja, für die eigentlichen Künstler, schimpften 2005 Jan Werner und Klaus Sander in ihrem Buch *Vorgemischte Welten*, wo ein Kurator doch eigentlich, im Dienste der Sache, der Kunst gegenüber eine demütige Haltung einzunehmen hätte. Aber auch wenn der Kurator sich nicht aufspielt und sich nicht selbst zum Künstler über dem Künstler erhebt, hat er eine Machtposition, die bisweilen bedenklich wirkt. Er entscheidet, wer aufgeführt wird und wer nicht. Die autokratische Herrschaftsform eines solchen Systems steht im Gegensatz zu einem demokratischen Verfahren wie dem der = => Jury. Der Kurator ist, in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes, eben nicht nur ein »Pfleger« der Kunst, sondern auch ein »Vormund«. Bisweilen vergisst man darüber die Vorteile des Kuratierens. Ein guter Kurator kann Themen setzen und Tendenzen bündeln, die der einzelne Komponist oder Musiker so sicher nicht überblickt. Er kann Zusammenhänge und Querverbindungen zwischen ganz unterschiedlichen Werktypen herstellen. Und als Schnittstelle zu Organisatoren und Geldgebern entlastet er auch die Künstler. (B.G.)

Rheinsberger-Kompositionspreis und der Kompositionspreis der Landeshauptstadt Stuttgart werden ohne gattungs- oder besetzungsspezifische Vorgaben ausgeschrieben, ansonsten gibt es bei den Preisen mit Eigenbewerbung zwei Kammermusikpreise, einen Orchestermusikpreis und zwei Preise mit wechselnden Besetzungsausschreibungen. Eine Ausnahme bildet der Giga-Hertz-Preis, der für seine Produktionspreise zwar den Einsatz von elektronischer Musik fordert, die sonstigen Besetzungsvorgaben aber relativ frei hält. Betrachtet man die heutigen Möglichkeiten elektronischer und medientechnischer Musikproduktion so scheint es zudem alarmierend, dass der Giga-Hertz-Preis mit seiner Förderung elektronischer Musik im Umfeld der hier untersuchten Preise singulär ist.

Folgende Schlussfolgerungen lassen sich ziehen: Durch die klar regulierten Ausschreibungen wird eine innovative kompositorische Entwicklung behindert oder zumindest eingegrenzt, da die Vorgaben für die zu verwendenden ästhetisch-musikalischen Mittel teils eingegrenzt sind und sich in traditionellen Bahnen bewegen. Der deutsche Musikrat empfiehlt zum Beispiel in seiner Ausschreibung zum Deutschen Musikwettbewerb 2013: Die Komposition sollte »eine gleichwohl avancierte wie musikantische Auseinandersetzung mit einer speziellen Instrumentenkombination ausdrücken; auf heutigen kompositions- und notationstechnischen Standards basieren; bei Interpreten Spielfreude wecken; geeignet sein, um auf Podien verschiedenster Art im Rahmen der BAKJK das Interesse für zeitgenössische Klänge zu wecken und zu vermitteln.« Damit zielt diese Ausschreibung eher auf eine Verwendbarkeit innerhalb des bestehenden Systems als darauf, kompositorisch unbekannte und neue Ansätze zu entwickeln. Innovation wird dadurch nicht herausgefordert. Wesentliche Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Ives oder Webern hätten auf Basis solcher Voraussetzungen heutzutage wohl keine Chance, einen Preis zu gewinnen.

Bekanntes fördern, Neues nicht herausfordern

Letztendlich aber wird die Preisvergabe durch die Jury und nicht durch die Bewerbungsmodalitäten entschieden. Genauer gesagt: Eine viel frühere Entscheidung setzt eigentlich schon bei der Einberufung der Jury durch die dafür verantwortlichen Gremien ein. Hier wird es aber undurchsichtig. Während die Mitglieder der Jury noch relativ leicht zu recherchieren sind, ist die Informationslage darüber, wer tatsächlich in diesen Gremien sitzt, deutlich

dürftiger. Die Jury für den Schneider-Schott Musikpreis Mainz wird zum Beispiel berufen durch »Die Stadt Mainz im Einvernehmen mit dem Schott-Verlag Mainz«, der Kompositionspreis der Stadt Stuttgart durch den »Gemeinderat der Stadt Stuttgart«. Wer hier tatsächlich die Zügel in der Hand hält, lässt sich kaum herausfinden. Das ist offenbar auch so gewollt: »Die konkreten in den Gutachterausschuss zu berufenden Personen werden nach vorheriger Abstimmung mit den jeweiligen Institutionen/ Verbänden/ Vereinigungen benannt. Damit den Mitgliedern auch künftig ein von jeglichen Einflussnahmeversuchen freies Arbeiten garantiert bleibt, ist das Staatsministerium gerade in Bezug auf die Nennung der Namen um Diskretion bemüht und bittet hierfür um [...] Verständnis«, heißt es in der Antwort des Bayerischen Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst auf unsere Frage nach den Mitgliedern der Jury. Während jedoch zumindest die meisten Jurys alle paar Jahre wechseln, bleiben die berufenden Gremien nominell dieselben. Die fünf Mitglieder des Stiftungsrats der Paul-Hindemith-Stiftung der Stadt Hanau zum Beispiel, die im Endeffekt über den Preisträger des Paul-Hindemith-Preises der Stadt Hanau entscheiden, haben diese Funktion inne seit: 1983, 1986, 1986, 1986 und 1995. Der Preis ist zwar nicht explizit für neue Musik ausgeschrieben, kann jedoch als deutliches Beispiel dafür gelten, wie festgefahren die Förderstrukturen von Preisen sein können.

Eine Ausnahme in der Jury-Besetzung bildet Tabea Zimmermann, die als sechstes Mitglied seit Januar 2013 dabei ist. Sie gewann den Preis übrigens 2006. Verbindungen zwischen *unabhängigen* Vergabegremien und Preisträgern sind zudem keine Seltenheit. Annesley Black gewann 2008 den Busoni-Kompositionspreis. In der Jury saß auch Mathias Spahlinger, bei dem sie von 2006 bis 2008 Komposition studierte. Die Preisträgerin des Schneider-Schott Musikpreises Mainz 2012 war Birke J. Bertelsmeier. Sie studierte bei Wolfgang Rihm an der Hochschule für Musik Karlsruhe. Rihm saß in der Jury. Ebenso gewann Bertelsmeier 2012/13 ein Stipendium für das Herrenhaus Edenkoben⁶, in der Jury: Peter Eötvös und Wolfgang Rihm. Dass die anderen beiden Stipendiaten Ying Wang und Ygoda Szmytka ebenfalls davor mit Rihm zusammengearbeitet haben⁷ (Yin Wang) oder seine Schüler waren⁸ (Yagoda Szmytka), vermag nicht mehr zu überraschen.

Diese Art der Aufzählung ließe sich fortsetzen. Fakt ist: Die auf Basis der Bewerbungsmodalitäten aufgestellte These, dass Unvoreingenommenheit aufgrund von fehlender Anonymität verloren gehen kann, scheint sich

6 http://www.evs-musikstiftung.ch/foerderungen/foerderprojekte-2012/detailansicht/cal/event/2012/01/01/zeitgenoessische_kammermusik_herrenhaus_edenkoben_ev/tx_cal_phpicalendar/view-list|page_id-514/

7 <http://www.yingwang.de/home/english-cv/>

8 <http://www.jagodaszmytka.com/bio.html>

aus der Perspektive der Jurys zu bestätigen. Nicht wenige Preisträger stehen in mittel- oder unmittelbarer Verbindung zu den Jurymitgliedern. Der in sich geschlossene Kreislauf zeitgenössischer musikalischer Produktion wird durch solcherart institutionelle Förderung gefestigt: das Bekannte gefördert, das Neue nicht herausgefordert. Wozu und wem dienen also diese Förderstrukturen?

Stipendien

Der Großteil, der in diesem Rahmen untersuchten Stipendien, wird von Bund, Ländern und Städten ausgelobt (insgesamt zwölf). Hinzu kommt ein weitaus geringerer Teil, der von Stiftungen und Vereinen (insgesamt sieben) sowie von musikalischen Institutionen (insgesamt zwei) vergeben wird. Neben den projektbezogenen Stipendien überwiegen die Aufenthaltsstipendien. Letztere sind meist mit einem Aufenthalt in einem bestimmten, von der Institution gestellten Gebäude verbunden, in welchem Arbeitsräume zur Verfügung stehen, die vielfach mit einem Klavier ausgestattet sind. Die Aufenthaltsdauer umfasst, je nach Stipendium, zwischen zwei und zwölf Monaten. Der Komponist arbeitet also auf der Basis einer Förderung, die an eine kontinuierliche – also existenzielle – Unterstützung geknüpft ist und das an einem ihm in der Regel unbekanntem Ort. Interessant ist, dass sich an diesen Orten oft mehrere Künstler verschiedener Disziplinen (Schriftsteller, Tänzer, Musiker) zur gleichen Zeit aufhalten. Zwar verfügt jeder über einen eigenen Arbeitsraum, die Wege treffen sich an solch einem Ort jedoch sicherlich immer wieder. Auf diese Weise wird durch Stipendien ein spezielles, interdisziplinäres Arbeitsumfeld geschaffen, das Musik übergreifende Projekte anregen kann.

Die Vergabeinstitutionen erhoffen sich durch die Aufenthaltsstipendien vielfach eine lebendige Kulturlandschaft direkt vor Ort. Die Regionen, in welchen die Künstlerateliers und -häuser zur Verfügung gestellt werden, sollen so an aktuellen Entwicklungen und Strömungen in der zeitgenössischen Kunst teilhaben können.

Vielfach ist die Förderung der einzelnen Stipendien an den derzeitigen Wohnort der Bewerber gekoppelt. Es wird beispielsweise vorausgesetzt, dass die Komponisten ihren ständigen Wohnsitz in einem, mit der Vergabe des Preises verknüpften, Bundesland haben, was einer Förderung des regionalen Nachwuchses entspricht. Das Alter der Bewerber soll in der Regel nicht das vierzigste Lebensjahr überschreiten. Meist wird ein abgeschlossenes Studium erwartet, die Stipendien richten sich

hauptsächlich an professionell arbeitende Komponisten, die, so wird es häufig erwartet, bereits ein gewisses »Standing« in der Szene haben. Bei den renommierteren und höher dotierten Stipendien werden zahlreiche Musikschaffende, beispielsweise Autodidakten, nicht berücksichtigt. Die Bewerbung um Stipendien erfolgt in Eigeninitiative. Lediglich die Vergabe des Stipendiums der Kulturbehörde Hamburg wird ohne eine eigens von den Komponisten eingesandte Bewerbung vorgenommen, da diese direkt in Kombination mit dem hoch dotierten Bachpreis der Hansestadt Hamburg ausgelobt wird.

Für das in der Aufenthaltszeit entstehende Werk gibt es bei Stipendien in der Regel keine Vorgaben. Es werden weder spezielle Besetzungen vorausgesetzt noch wird erwartet, dass überhaupt ein neues Werk entsteht. Stipendien bieten die Möglichkeit, an bereits entwickelten Ideen weiter zu arbeiten. In seltenen Fällen erwarten die Trägerinstitutionen, dass ein neues Werk entsteht, welches einen Bezug zu dem jeweiligen Aufenthaltsort der Vergabeinstitution hat.

Wichtig ist zu bedenken, dass viele der Aufenthaltsorte recht abgelegen, einsam sind – daher nicht unbedingt dem gewohnten alltäglichen Lebens- und Arbeitsumfeld entsprechen. Vorteile von dieser Abgeschiedenheit sind enorme Ruhe und Konzentration auf das eigene Schaffen, dieser Umstand wird von vielen Vergabeinstitutionen dezidiert in den Mittelpunkt gerückt: »Zweck des Aufenthaltsstipendiums ist, dass die Künstlerin/der Künstler auf Schloss Wiepersdorf in einer von kreativer Arbeit geprägten Atmosphäre und frei von wirtschaftlich-materiellen Zwängen die Möglichkeit hat, sich auf das eigene künstlerische Schaffen zu konzentrieren.«⁹ Vielfach fehlt daher jedoch der Kontakt zur Außenwelt sowie die Kommunikation und Interaktion mit dieser, wenn man beispielsweise in einem klei-

9 Vgl. http://www.kulturpreise.de/web/preise_info.php?cPath=8_128&page=1&preis_id=2449

LEUCHTTURM Jeder versteht sofort, was damit gemeint ist: ein weithin sichtbares kulturelles Aushängeschild. Dennoch ist es eine seltsame Metapher: Leuchttürme werden an Küsten gebaut, die längst vermessen sind. Sie dienen der Orientierung, haben die Funktion, den Weg zu weisen und vor Gefahren zu warnen, Schiffbrüche zu verhindern. Ihre Botschaft lautet: Haltet Euch fern von diesem Ort. Leuchttürme stehen nicht im Unvermessenen, an den noch unbekanntem künstlerischen Ufern, zu denen man aufbricht. Was wären in kulturellen Dingen die sicheren Wege, die sie wiesen? Was die Gefahren, vor denen sie warnten? Läuft man hier Gefahr, Schiffbruch zu erleiden? Darf man sich einem Leuchtturm deshalb nicht nähern, sprich in seine Gefilde eindringen? Einen zweiten Leuchtturm braucht es ja auch nicht, es sei denn, er ersetzte den alten. War am Ende bei der Wahl der Metapher gar nicht der Leuchtturm gemeint, sondern die Antenne, die eine Botschaft in alle Welt sendet? ... klingt aber natürlich nicht so schön und löst keine angenehmen Assoziationen an eine frische Brise aus. (U.M.)

nen Ort wie Wiepersdorf oder Schöppingen untergebracht ist. Andererseits bieten einige Stipendien auch kulturell sehr bedeutende Aufenthaltsorte wie beispielsweise die Villa Massimo in Rom, die Villa Aurora in Los Angeles oder das Studienzentrum in Venedig. Inwieweit die zur Verfügung gestellten Orte einem für den jeweiligen Komponisten passenden Arbeitsumfeld entsprechen, bleibt im Einzelfall immer wieder fraglich. Ob das mit dem Stipendium verbundene Arbeitsumfeld dem Komponisten jedoch entspricht, kann er, ungeachtet seiner finanziellen Situation, bereits bei der Entscheidung für oder gegen die jeweilige Bewerbung überlegen.

Entscheidungsträger und Akteure

Dass die meisten Stipendien nur auf eine Bewerbung der Komponisten in Eigeninitiative vergeben werden, zeigt bereits eine gewisse Öffnung gegenüber derzeitigen Kompositionsideen und -strömungen, da die Bewerbungsmodalitäten keine festgelegten Besetzungen oder andere Limitierungen bezüglich der Werkgestaltung fordern. So können sich die Komponisten mit vielfältigen, freien Ideen bewerben. Über die eingehenden Einsendungen entscheidet aber auch in diesem Falle das feine Nadelöhr einer Jury und schon vorher indirekt jene Personen, die die Jurymitglieder berufen. Bei genauerer Betrachtung der Jurykonstellationen und ihrer Berufung fallen einige gravierende Überschneidungen auf. Wer sich hinter diesen Beschreibungen der Personen, die die Jury berufen eigentlich verbirgt, bleibt auch hier meist undurchschaubar, wenn es beispielsweise heißt, dass die Berufung der Jury für die Berliner Kompositionsaufträge durch »die Kulturverwaltung« des Landes Berlin vorgenommen wird.

Die Stipendien der Deutschen Akademie Rom (Villa Massimo), die des Deutschen Studienzentrums in Venedig und die der Cité Internationale des Arts in Paris – im Grunde genommen drei der wichtigsten Stipendien auf diesem Gebiet – werden von ein und demselben Personenkreis berufen. Diese Berufung funktioniert zwar nach einem relativ komplexen Verfahren, an welchem zahlreiche Personen beteiligt sind, sodass verschiedene Meinungen und Ideen einfließen. Das Verfahren ist jedoch so kompliziert konzipiert – da einige Personen lediglich eine beratende Funktion einnehmen und andere zusätzlich ein Stimmrecht haben –, dass diese Strukturen kaum zu durchschauen sind. Es scheint allerdings, dass auch hier die Jurymitglieder aller drei Stipen-

seit 2010 unverändert. Hinzu kommt, dass sich in dieser Jury lediglich drei Personen befinden. Somit entscheidet ein kleiner Kreis über die Vergabe bedeutsamer Stipendien im Bereich neue Musik. Interessant ist, dass sich jedes dieser drei Stipendien in der Trägerschaft des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien befindet. Trotzdem wäre es theoretisch möglich, unterschiedliche Personen für die Berufung der Jury und deren Mitglieder einzusetzen, um eine größere Variabilität in der Auswahl der Stipendiaten zu gewährleisten. Auffällig ist ebenfalls, dass beispielsweise die Vergabe der Berliner Kompositionsaufträge mit einem Abstand von zwei Jahren zwei Mal an den Komponisten Tom Rojo Poller ging. Verbindungen dieser Art sind in vielen weiteren Konstellationen zu beobachten und wären zu hinterfragen.

Fazit

Die Vielzahl an institutionellen Förderungen schafft eine Heterogenität der Strukturen und produziert vielfältige Ergebnisse und Ereignisse – so könnte man annehmen. In dieser Arbeit wurde diese Annahme hinterfragt und zur Diskussion gestellt. Ausgangspunkt der Untersuchung waren die Fragen: Wer, wie und was wird gefördert? Welche Förderstrukturen zeichnen sich ab und welche Konsequenzen haben diese für die entstehende neue Musik?

Bei den Preisen wurde festgestellt, dass sich durch die in Deutschland übliche institutionelle Förderung ein in sich geschlossener Kreislauf herausgebildet hat, in dem diejenigen eine Chance haben, die sich in den traditionellen Musikbetrieb einfügen. Quereinsteiger, Non-Konformisten und selbst Komponisten elektronischer Musik oder die mit neuen elektronischen Medien arbeiten, können sich aufgrund der Bewerbungsmodalitäten bei einem Großteil der ausgeschriebenen Preise nicht einmal bewerben. Ähnlich verhält es sich, trotz der Möglichkeit von Eigenbewerbung, bei den Stipendien, da vielfach Vorgaben wie ständiger Wohnort, Alter und eine abgeschlossene Ausbildung gefordert werden. Bei den Preisen, bei denen eine »Eigenbewerbung nicht möglich« ist, ist in dreifacher Weise von vornherein festgelegt, in welchem Rahmen sich Innovation zu bewegen hat: durch die an traditionellen Aufführungsapparaten orientierten Preisbedingungen, durch die in der Regel kulturpolitisch verankerten, institutionellen Gremien, die die Jurymitglieder berufen und durch die Jury selbst. Der Eindruck eines in sich geschlossenen Kreislaufs bestätigt sich auch durch die Beobachtung, dass Jury-Mitglieder häufig selbst Preisträger

CAGE100 – DAS FINALE

Das *CAGE100-Projekt*, das seit Juli des vergangenen Jahres vom Forum Zeitgenössische Musik Leipzig e.V. mit über einhundert Veranstaltungen weltweit den Komponisten und Künstler John Cage ehrt, geht seinem Höhepunkt entgegen. *CAGE100 – DAS FINALE* vereint mit prominenter Unterstützung vier verschiedene Formate: Oper, Konzert, Ausstellung und Lesung.

Den Auftakt bildet die Ausstellung *Party Pieces* in der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (22.8.-15.9.). In einer konzertanten Lesung mit Christian Brückner, der bekanntesten Sprechstimme Deutschlands, werden zwei zentrale Texte von John Cage, *Indeterminacy* und *45' for a Speaker*, zusammen mit seiner Musik zu Gehör gebracht (Leipzig, 28. 8., Werk 2, Halle D, 19 Uhr). Cages Oper *EUROPERA 5*, inszeniert von Thomas Chr. Heyde, kombiniert auf skurrile Art Figuren, Arien und Requisiten der Operngeschichte mit popkulturellen Praktiken und technischen Medien des 20. Jahrhunderts. Countertenor (Michael Hofmeister) trifft auf DJane (Marusha), lyrischer Bariton (Marco Vassalli) auf Graffiti-Künstler (Arne Linke), Pianist (Jan Gerdes) auf Kinder des Tanztheaters (30./31. 8., Leipzig, Werk 2, Halle A, 20 Uhr).

Die Ausstellung *Party Pieces* dokumentiert die Arbeit von 128 Komponistinnen und Komponisten, die ein Jahr lang anlässlich des 100.

Geburtstages des Künstlers und Komponisten John Cage an einer Gemeinschaftskomposition geschrieben haben. Das aus über 128 transparenten Notenblättern bestehende, einzigartige Kunstwerk basiert auf einer Idee von Cage, der im Jahre 1945 gemeinsam mit drei weiteren Komponisten eine gleichnamige Komposition erstellt hatte. Das Prinzip ist denkbar einfach: Jeder der beteiligten Komponist/innen (im vorliegenden Falle sind es fünf Gruppen mit jeweils circa fünfundzwanzig Komponist/innen) schreibt handschriftlich ein Blatt innerhalb des Gesamtwerkes mit einer Maximallänge von fünf Takten oder einer Minute. Ein/e Komponist/in beginnt die Komposition, schickt aber nur den letzten Takt der Arbeit an den oder die nachfolgende/n Künstler/in, der oder die sie fortsetzen muss. Die Reihenfolge der Komponist/innen wurde im Vorfeld mit Hilfe des I Ging-Münzorakels festgelegt.

Am Projekt beteiligten sich namhafte Komponist/innen, die entweder in Deutschland oder Amerika geboren wurden oder ihren Lebensmittelpunkt in den jeweiligen Ländern haben. Zur Ausstellung erscheint die handgefertigte *Party Pieces Box* in limitierter Auflage, die alle Blätter der 128 Komponist/innen als Faksimile auf dem originalen Papier enthält.

Die Uraufführung der *Party Pieces* findet am 17.10.2013 um 20.00 Uhr im Miller Theatre, New York mit dem Ensemble: Either/Or unter der Leitung von Richard Carrick statt. (G.N.)

waren und vice versa. Zudem ähneln sich die Besetzungen der Jurys – bei Preisen und Stipendien – nicht nur in den bekleideten Rängen, sondern sogar namentlich (Siegfried Mauser ist allein bei den untersuchten Preisen in vier Vergabegremien tätig). Die solcherart zur Institution gewordene Preisvergabe hat aufgrund der ihr eigenen Strukturen kaum Chancen, der neuen Musik innovative, experimentelle Felder zu öffnen. Mehr noch wird das, was als »neu« und »innovativ« gilt für den Musikbetrieb quasi selbstreflexiv definiert, erfolgt durch permanente Selbstbestätigung ästhetischer Vorstellungen infolge der Vergabe von Fördermitteln an Bekannte(s). Institutioneller Förderung solcher Art droht damit eine Entfremdung von der Vielfalt an musikalischen Entwicklungen und deren substanziell anderer Musik, welche wiederum ihrerseits keine Zukunft haben, wenn sie keine finanzielle Unterstützung erfahren. ■

LOBBY Hat die zeitgenössische Musik eigentlich eine Lobby? Eine, die in den Korridoren der Politik dermaßen Druck entfalten könnte, dass sie beispielsweise die Auflösung des SWR Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg verhindern könnte? Es gibt große Verbände und Vertretungen mit mal mehr, mal weniger monetären Interessen, von denen die neue Musik nur partiell und indirekt profitiert. Die eigentliche Lobby der neuen Musik, wenn man überhaupt von Lobby sprechen kann, ist ein Konglomerat einzelner Akteure: Rundfunkredakteure, die sich gegen die Verdrängung der neuen Musik an den äußersten Rand der Radioprogramme stemmen; mutige Referenten in den kommunalen oder regionalen Verwaltungen, die mitunter erfolgreich neue Musik befördern; Kuratoren mit kühnen Ideen, die gut vernetzt politische Schaltstellen überzeugen; Musikjournalisten, die dem Abbau des Feuilletons zum Trotz, immer noch über die neue Musik berichten; Verlage und Zeitschriften, die sich der zeitgenössischen Musik verschrieben haben u.v.a.m. Doch selbst wenn es gelänge, dass sich alle zu einem Dachverband zusammenschlossen, um die Interessen der Musik unserer Zeit zu vertreten, worauf gründete sich dessen Macht und wo gäbe es politische Schaltstellen und Hebel, diese einzusetzen? (B.B.)