

Das Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg veranstaltete am 19. April den kulturpolitischen Dialog 2013 in der Stuttgarter Staatsgalerie unter dem Motto Die Zukunft der Kultur – Perspektiven für Politik und Gesellschaft. Zu den Impulsvorträgen international renommierter Persönlichkeiten gehörte der folgende Vortrag des Komponisten, Intendanten und künstlerischen Leiters der Ruhrtriennale 2012-14 Heiner Goebbels. Ziel der Veranstaltung war es, mit den rund dreihundert Teilnehmerinnen und Teilnehmern einen Diskurs darüber zu beginnen, welche Beiträge die Kultur für die Gesellschaft leistet und wie es gelingen kann, diesen Beitrag bewusst zur Stärkung unseres Gemeinwesens zu nutzen. (Die Redaktion)

Wenn wir hier in der Staatsgalerie über die Zukunft der Kultur nachdenken und die Geschichte der Künste im vergangenen Jahrhundert im Blick haben, fällt auf, wie schnell sich die bildenden Künste entwickeln, wie stark sie sich von Darstellung und Repräsentation entfernt haben – und auch, wie ihre Entwicklung gesellschaftlich angenommen wird.

Die Schwerkräfte der Institution

Es fällt aber auch auf, wie schwer sich dagegen die darstellenden Künste von ihren ästhetischen Konventionen trennen; allen voran – oder sollte man besser sagen hinterher: die Oper. Damit meine ich nicht die »ewigen Flammen der Vergangenheit« von deren Bedeutung Serge Dorny gerade gesprochen hat, sondern die *Entwicklung* der Oper, also der Frage, wie es mit ihr im 21. Jahrhundert weitergehen mag.

Für die beharrenden Kräfte in den darstellenden Künsten mag es viele Gründe geben, die auch mit unseren Wünschen und Bedürfnissen, mit den Implikationen unserer Sinne und Wahrnehmung zu tun haben. Vor allem aber hat es meines Erachtens mit den Schwerkräften zu tun, die diese ästhetischen Konventionen zu einem großen Teil institutionell bestimmen. Unsere Kunst- und Kulturinstitutionen sind allesamt das Ergebnis einer künstlerischen Praxis vergangener Jahrhunderte; und unsere Theater-, Opern-, Konzert-Häuser sind in Stein gehauene Strukturen, die auf einem Kunstbegriff basieren, der mehr als hundert Jahre alt ist. Selbst neu gebaute Konzerthäuser werden für ein Klangideal der Orchestermusik des 19. Jahrhunderts entworfen.

Heiner Goebbels

Zeitgenössische Kunst als Institutionskritik

Manifestationen bürgerlichen Kunstwillens

Diese in Stein gehauene Manifestation bürgerlichen Kunstwillens gilt zwar auch für die Museen, aber sie stellen Resultate aus, das heißt Kunstwerke, die an anderer Stelle, in den Ateliers und Werkstätten oder im Kopf der Künstler und unter in der Regel selbst gewählten, freien Bedingungen entstehen. Wenn der schottische Videokünstler Douglas Gordon mit einem Elefanten drehen möchte, lädt er ihn in eine New Yorker Garage ein – kein Opernhaus hätte einen Elefanten im Ensemble.

Aber wenn wir über Musik, Theater und Tanz sprechen, sind es die Häuser selbst, in denen eine Oper, ein Schauspiel, eine Choreografie erarbeitet wird. Diese Häuser sind strukturiert durch Architektur, mit Arbeitsteilungen und strengen Hierarchien, mit »wenig Luft zum Atmen« wie Herr Ministerpräsident Kretschmann es gerade formuliert hat, mit Haltungen, Technik, gewerkschaftlichen Verträgen und Arbeitszeiten, mit einem konditionierten Ensemble aus Musikern und Schauspielern. Und täuschen wir uns nicht: *Nichts von alledem – nicht einmal die Technik – ist neutral*. Und vor diesem Hintergrund ist »künstlerische Freiheit« relativ.

DONAUESCHINGEN/DARMSTADT Die Donaueschinger Musiktage und die Darmstädter Ferienkurse waren jahrzehntelang Orientierungsorte der neuen Musik mit großem »N«: Erstere als Festival der Uraufführungen hinsichtlich eines Know hows des Komponierens, das hier seinen Entstehungs- und Verbreitungsort fand. Zweitere hinsichtlich der Entwicklung eines Diskurses über dieses Know how sowie dessen internationale Ausstrahlung durch Lernende in alle Welt. Dieses Know how gilt bis heute in der Musikgeschichte unhinterfragt als Fortschrittsgarant; immer aber gab es auch spektakuläre, produktive Gegenströmungen und Abwendungen. Donaueschingen und Darmstadt entwickelten sich in den 50er/60er Jahren zu Orten einer institutionalisierten neuen Musik, die sich (forciert durch die Ideologen des Kalten Krieges) einem abstrakten Freiheitsideal von Kunst verschrieben hatte. Einem Ideal, das der neuen Musik unvorstellbare ideelle und klangliche Daseinsräume ermöglichte, durch das neue Musik aber auch ihre Bodenhaftung in der Gesellschaft und zu ihren Hörern immer weiter verlor. Und heute, in Zeiten eines postmodernen Pluralismus – welche Funktion haben Donaueschingen und Darmstadt heute? (G.N.)

Trennung der Elemente

Was Adolphe Appia 1921 für die ästhetische Selbstständigkeit des Lichts formulierte, musste warten, bis Bob Wilson es ein halbes Jahrhundert später durchzusetzen in der Lage war. Brechts Idee von der Trennung der Elemente – heute ein entscheidender Code für zeitgenössische Wahrnehmung im Theater – scheiterte letztlich an der hierarchischen Praxis in den Theatern. Auch die Ideen der Futuristen, die mit vielem von dem, was das postdramatische Theater inzwischen eingelöst hat, schon experimentierten, konnten sich nicht dagegen durchsetzen, wie Theater »eben so gemacht wird«. Und wenn man überlegt, dass Luigi Russolo vor genau hundert Jahren – im März 1913 – sein Manifest zur Geräuschkunst *L'arte rumori / the art of noises* formuliert hat, wundert man sich doch, wie lange es gedauert hat, bis die Musik von Helmut Lachenmann endlich einmal von den Berliner Philharmonikern gespielt werden konnte.

Der Anschein des Natürlichen

Auch die Techniken, mit denen auf den Bühnen gesprochen und gesungen und getanzt wird, wie sie in Schauspielschulen und Tanz- und Opernklassen gelehrt werden, entspringen – wie alles in diesen Genres – einer spezifischen Tradition und sind letzten Endes ideologisch: Eine unhinterfragbare Voraussetzung künstlerischer Arbeit an den Institutionen, die aber den Anschein des *Natürlichen* vorspiegelt. Natürlich, auf jeden Fall »macht man das halt so«.

Die Institute, die Schauspieler, Tänzer, Instrumentalisten, Sänger und Regisseure ausbilden, tun nämlich das, wozu sie gegründet wurden: Sie versorgen diesen in Deutschland noch sehr großen, auf alten Kunstbegriffen beruhenden institutionellen »Markt« mit Nachwuchs. Im Unterschied zu den Kunsthochschulen sind sie keine Forschungsstätten für Kunst.

Gegenbewegungen

Natürlich gibt es Gegenbewegungen: Bühnen, die keine Schauspieler mehr engagieren, die von den Schauspielschulen kommen, weil sie ihnen zu standardisiert erscheinen; oder Regisseure abseits der Institutionen wie Helgard Haug, Daniel Wetzler und Stefan Kaegi von Rimini Protokoll, die mit Laien oder »Experten des Alltags« arbeiten, Choreografen wie William Forsythe, die die Tänzer sprechen lassen, oder Leute wie ich, bei denen die Instrumentalisten singen und tanzen müssen.

10 Oder Chöre wie Graindelavoix, die auf die

individuelle Eigenart jedes einzelnen Sängers setzen und nicht auf die makellose Neutralität eines idealen Gesamtklangs.

Das sind alles Maßnahmen, um einer klassischen, mitunter klischierten Standardisierung der Körper und Stimmen und Gesten zu entkommen.

Den Tanz sollte man dringlich ausnehmen, denn die Randstellung, die er an den Bühnen einnimmt, hat ihm bereits eine doppelte Freiheit beschert: Die Freiheit, die ihn bedroht und permanent an die Grenzen seiner Existenz treibt; aber auch die Freiheit, sich ohne Rücksicht weiterzuentwickeln, seine Grundannahmen in Frage zu stellen, zu einem sichtbaren Nachdenken über Bewegung zu werden.

Neue Musik aus dem Laptop

Und die elektronische Musik, die Laptop-Konzerte junger Musiker (die oft nicht mal Noten lesen können, die auf kaum einer Musikhochschule aufgenommen würden) ist oft der zeitgenössischen, akademischen Musik um Längen voraus, wenn es um die Entdeckung des Klangraums, die Grenzen der Wahrnehmung geht; um die Ausdifferenzierung pulsierender Rhythmen und um einen zeitgenössischen Kunstbegriff, der auf eine starke ästhetische Erfahrung setzt und nicht nur auf eine neue Seite in der Geschichte komplexer Partituren der E-Musik seit den 50er Jahren. Aber ein Komponist, der nicht die Orchester bedient, der nicht für die institutionellen Klangkörper schreibt (die heftig mit Aufträgen winken, um ihre Existenz im 21. Jahrhundert zu legitimieren), hat hier wenig Chancen.

Woher also wird die Zukunft der Künste kommen, wenn wir nicht nur die Texte im Theater, die Klänge in der Oper und die Schrittfolgen beim Tanz austauschen und renovieren wollen? Ich glaube, wir müssen *strukturell* darüber nachdenken.

Die Forderung: Freie Häuser

Wie verhindern wir, dass diese absolut schützenswerten und für die Präsentation des Repertoires einzigartigen Institutionen, über die wir zur Zeit noch verfügen, nicht die beherrschenden, beharrenden Schwerkkräfte sind, denen gegenüber mehr und mehr und ganz zurecht die Kritik laut wird, sie seien »nicht für die Kunst und die Künstler da«, sondern verlangten im Gegenteil von den Künstlern, »was gut für das Haus ist«: für das Abo, für den Spielplan, für die Besetzung, für das Budget, die zur Verfügung stehende Probenzeit etc. ... Aber der Kompromiss ist ein schlechter Regisseur.

Was uns fehlt sind Häuser, die frei sind – aber nicht »im doppelten Sinne«, sondern genauso ausgestattet wie ein Opernhaus, wie ein Stadt- oder Staatstheater –, Produktionsmöglichkeiten, wie ich sie zum Beispiel glücklicherweise zurzeit bei der Ruhrtriennale vorfinde. Ich schlage vor, in jedem Bundesland erstmal ein Theater umzuwandeln. Wir haben ja einhundertfünfzig Theater und achtzig Opernhäuser. Man muss das nur politisch wollen. Nichts muss so bleiben wie es ist.

Ein »freies Haus« heißt: ohne feste Vorgaben von Effektivität, Auslastung, Repertoire – mit kleiner Stammbesetzung aus Technik, Verwaltung und Leitung – denn je mehr definiert und geregelt ist, desto untauglicher ist es als Produktionsstätte für die Erfindung dessen, was wir noch nicht kennen. Also ohne festes Orchester, ohne Chor, ohne Schauspiel- oder Tanzensemble – aber ausreichend mit Mitteln dafür ausgestattet, sich von Projekt zu Projekt neu zu definieren und zu erfinden – und zu erarbeiten, was gut für die Kunst ist.

Ich benutze zur Beschreibung dessen, was ich meine, gerne das Bild vom Labor. Ein neues Auto wird auch nicht am Fließband entwickelt. Aber die Repertoiretheater sind in gewisser Weise Fließbänder.

Was uns auch fehlt, sind Ausbildungsinstitutionen für Theater und Musiktheater, die ebenso frei sind; die Anderes als den bestehenden »Markt« im Blick haben, sondern selbst schon Labore sind, in denen die jungen Studierenden den Spielraum haben, eine eigene Ästhetik zu entwickeln – für die Zukunft der Künste jenseits bekannter Disziplinen. Ausbildungen, bei denen die Studierenden von den Lehrenden nicht auf den Kanon der Klassiker eingeschworen werden, wo sie nicht das *Käthchen von Heilbronn* als Vorsprechrolle lernen; sondern darüber nachdenken können (und ausprobieren), was Kunst heute alles sein kann. Wo Lehrende bereit und fähig sind, für eine Ästhetik auszubilden, von der sie selbst noch nicht wissen, wie sie einst aussehen wird.

The poster for 'ensemble mosaik' features a central timeline for the 'Synthetics 2' project. At the top, it lists 'Leitung' (Conductor) as Enno Poppe. The main title is 'Synthetics 2' with the subtitle 'sampling procedures'. The timeline shows the dates '19-09-2013' and '20-10-2013'. The venue is 'Kesselhaus in der Kulturbrauerei Schönhauser Allee 36, Berlin'. Below the dates, a list of composers and their works is provided: François Sarhan with 'Bon pied bel œil' (2011), Oxana Omelchuk with 'Staaadler Affenstall' (2012), Johannes Kreidler with 'Die "sich sammelnde Erfahrung" (Benn): der Ton' (2012), Michael Beil with 'exit to enter' (2013), and Klaus Schedl with 'Selbsthenker II – durch die Wand in das Gehirn' (2012). At the bottom, there is a box containing the website 'www.ensemble-mosaik.de', the text 'veranstaltet vom ensemble mosaik in Kooperation mit der Consense Gesellschaft zur Förderung von Kultur mbH', and logos for 'i n m konzert des deutschen musikrates zeitgenössische musik' and 'berlin Berlin'.

Wir müssen dabei neue Produktionsweisen modellhaft entwickeln.

Das utopische Moment liegt in der Form

Wenn wir am Verhältnis zum Zuschauer, an den Arbeits-Verhältnissen untereinander und an den Produktionsverhältnissen nichts ändern, können wir auch gleich die Inhalte so lassen wie sie sind. »Das utopische Moment«, sagt Heiner Müller, »liegt in der Form«. Deswegen ist zeitgenössische darstellende Kunst immer auch Institutionskritik. ■

ERFOLG Was Erfolg in künstlerischen Dingen ist, lässt sich nicht einfach messen, abzulesen etwa an der Höhe von Auftragshonoraren, am Applaus nach einem Stück, am Publikumszuspruch von Veranstaltungen oder am Medienecho. Verglichen mit der Welt des Populären und gemessen an deren von der medialen Verbreitung gesetzten Maßstäben wäre jeder Komponist zeitgenössischer Musik erfolglos. Auch in der kleinen Welt dieser Musik gibt es natürlich hinsichtlich der Gradmesser Geld, Zuwendung und Aufmerksamkeit, ohne die auch kein Künstler auskommen kann, deutliche Unterschiede. Was für den einzelnen letztlich wirklich zählt, sind wohl die subtileren Formen des Erfolgs: das Gefühl verstanden worden zu sein, die Anerkennung durch eine Person, auf deren Urteil man etwas gibt, der Zuspruch des Freundes. (U.M.)