

Der Komponist als Markenzeichen?

Die Neue Musik und ihre Kommerzialisierung

WOLFRAM SCHURIG

Wenngleich es gewiß zu einfach ist, dem Verursacherprinzip folgend die vielfach konstatierte Krise in der Neuen Musik unverhohlen einem voranschreitenden Schwund kreativen Potentials zuzuschreiben, gehören derartige Unterstellungen zum scheinbar unverzichtbaren feuilletonistischen Alltag. Ich möchte die – möglicherweise naive – Vermutung aufstellen, es handle sich hier eher um journalistisches Kalkül denn um ernstzunehmende Kritik. Wie sonst ließe sich die ebenso beharrliche wie ermüdende Beschwörung des untergehenden Sterns der Moderne erklären, indem ihre letzten, wie Dinosaurier einer aussterbenden Rasse grotesk ins Überdimensionale verzerrten Heroen systematisch abgefeiert werden, während die überwiegende Mehrheit derjenigen Komponisten, die das Projekt Moderne nicht abgeschlossen haben, als Fußvolk des einen oder anderen Veteranenlagers diffamiert werden. Geht es nicht letztlich darum, sich damit guten Gewissens eines umständlich gewordenen Zopfes zu entledigen, endlich Raum zu schaffen für vermeintlich unbeschwertere künstlerische Betätigung – freilich oft ohne zu wissen, wie dieser Freiraum eigentlich aussehen könnte? Dennoch, daß dieser offensichtlich so vehement gefordert oder zumindest herbeigesehnt wird, und zwar vielfach auch von Komponisten selber, legt doch zumindest den Schluß nahe, daß irgendwo der sprichwörtliche Hund begraben liegen muß.

Als Komponist, Festivalleiter, ausübender Musiker und natürlich auch Hörer nehme ich mir einmal heraus, die gegenwärtige Lage des Neue-Musik-Betriebs, wenn schon nicht unbefangen, so doch wenigstens aus verschiedenen Perspektiven heraus zu beurteilen. Ich behaupte, daß eine ›Krise‹ in der Neuen Musik gewiß nicht auf einen plötzlichen Verlust kompositorischer Fertigkeiten oder künstlerischer Ressourcen zurückzuführen ist. Ich müßte mich schwer täuschen, sollte die Vielzahl hervorragender Komponisten auch oder gerade in den nachdrängenden Generationen nicht musikhistorisch einzigartig sein. Allerdings ist zu beobachten, daß kompositorische Arbeit immer weniger als Akt ästhetischer Auseinandersetzung mit einer historisch gewachsenen, soziokulturellen Wirklichkeit wahrgenommen wird, sondern zunehmend in Hinblick auf ihre kommerzielle Verwertbarkeit. Das bedeutet, daß Neue Musik, wie Musik überhaupt, kulturelle Wertschätzung über ihren Nutzen für bestehende Strukturen erfährt. Der aber wird danach beurteilt, inwieweit sie diese Strukturen bestätigt. Kritik, seit jeher eine zentrale Kate-

gorie der Neuen Musik, ist demzufolge ›schädlich‹ in bezug auf deren eigene Verwertbarkeit.¹ Allein das zeigt deutlich, daß die sogenannte Krise in der Neuen Musik zum weitaus geringeren Teil auf geistige Ermattung oder Inhaltslosigkeit zurückzuführen ist denn auf ihre Inkompatibilität mit grundsätzlichen Strukturveränderungen innerhalb des Neue-Musik-Systems selbst, die ihrerseits eine Reaktion auf weitreichende sozioökonomische Umwälzungen darstellen.

Im wesentlichen läßt sich die Situation als der Versuch der Umstrukturierung einer nicht kommerzialisierbaren Materie unter ökonomischen Gesichtspunkten beschreiben. Die Absurdität dieses Unterfangens belastet nicht nur das Verhältnis der Komponisten zu ihrem eigenen künstlerischen Handeln, sondern nötigt auch allen anderen Beteiligten, seien es Festivalleiter, Ensembles oder deren Manager, einen permanenten Eiertanz zwischen inhaltlicher Legitimierung und kommerziellem Kalkül ab, wobei letzteres zunehmend häufiger diese ersetzt. Überspitzt formuliert hat man sich immer mehr Ausrutscher ins Seichte zubilligen, um sich auf der anderen Seite inhaltliche Tiefe leisten zu können. Wo diese Entwicklung hinführt, liegt auf der Hand. Das Paradoxe daran ist jedoch, daß kommerziell argumentiert wird, obwohl im Bereich der avancierten Musik ohnehin finanziell nichts zu holen ist. Nicht von ungefähr ist der Bereich Neue Musik, mehr noch als andere Kunstsparten, nach wie vor fest in öffentlicher Hand, er wird überwiegend aus Geldern von Bund, Ländern und Kommunen subventioniert. Diese Gelder fließen genau dann, wenn es gelingt, den Erfolg der in Frage kommenden Projekte nachzuweisen oder zu gewährleisten. Hierfür gelten zwei Kriterien; eines, wenn nicht beide, müssen erfüllt sein. Erstens Wirtschaftlichkeit: Natürlich sind die Aussichten auf Subventionierung weitaus besser, wenn ein Teil dieser Gelder über den erzielten Gewinn wieder in die öffentliche Hand zurückfließt. Zweitens Wirksamkeit: Je größer das Medieninteresse, um so einfacher ist es, den Griff in die Geldbörse des Steuerzahlers zu rechtfertigen, zumal jede mediale Präsenz dem wirtschaftlichen Erfolg in die Hände spielt. Außerdem ist jedweder Erfolg eines von öffentlicher Hand unterstützten Projektes auch ein politischer. Dies rückt die Funktion öffentlicher Förderung in auffallende Nähe zum privatwirtschaftlichen Sponsoring, was in weiterer Konsequenz künstlerische ›Produkte‹ und mit ihnen ihre Urheber zu Werbeträgern macht. Ein Funktionswandel in der Kulturpolitik stellt sich ein.

¹ Natürlich ist Kritik in einer instrumentalisierten Form möglich, insoweit sie der Effektivierung der Strukturen innerhalb eines Verwertungssystems ›nützt‹. Allerdings ist nicht von der Hand zu weisen, daß Kritik als Kategorie künstlerischer Artikulation, die ein zeitgenössisches Kunstwerk im günstigen Fall formuliert, nicht identisch sein kann mit der Spekulation auf dessen Wertsteigerung in bezug auf seine kommerzielle oder anderweitige Nutzung, es sei denn, sie wäre korrumpiert.

In diesem Szenario kommt den Sendeanstalten öffentlichen Rechtes eine gesonderte Stellung zu. Durch ihren Kulturauftrag, der sie aufgrund gesetzlich garantierter Gebühreneinnahmen dazu verpflichtet, alle Sparten radiophonisch vermittelbarer zeitgenössischer Kunst zu unterstützen, sind sie die klassischen Auftraggeber Neuer Musik insbesondere in Deutschland, wo die einzelnen Rundfunkanstalten im Gegensatz zu den meisten europäischen Ländern mit ihrer zentralistischen Organisationsform überwiegend selbständig operieren können. Trotz Liberalisierung der Rundfunkgesetze und zunehmender privater Konkurrenz wird diese Aufgabe nach wie vor wahrgenommen und trägt zu einem wesentlichen Teil zur Existenzsicherung des zeitgenössischen Musikschaffens bei. Die untergeordnete Rolle der Neuen Musik im öffentlichen Bewußtsein und ihre Nischenfunktion innerhalb der Programmgestaltung scheinen sich dabei eher vorteilhaft auszuwirken: Was ohnehin keiner kennt, braucht auch nicht abgeschafft zu werden. Treten Rundfunkanstalten mit der Organisation von Neue-Musik-Festivals an die Öffentlichkeit, gelten für sie allerdings dieselben Produktionsbedingungen wie für andere Veranstalter auch. Festivals sind repräsentative Ereignisse und benötigen ein spezifisches Profil, um *als* Ereignisse wahrgenommen werden zu können. Spätestens an dieser Stelle treten die oben beschriebenen Mechanismen wieder in Erscheinung. Einerseits muß die Ware Neue Musik mit Hilfe klar umrissener Identifikationsmodelle möglichst effizient an den Mann gebracht werden (daher die zahlreichen, meist zeitgeistig-trendy formulierten Festivalmotti, zuweilen nichts als Ersatz für künstlerische Konzepte), andererseits verbietet gerade der Aspekt effizienter Verbreitung eine straffe inhaltliche Festlegung, da es notwendig ist, ein möglichst breites Spektrum ästhetischer Vorlieben abzudecken, um Publikum möglichst zahlreich anziehen zu können. Das sollte, für sich genommen, in einer Zeit weitgehender Diversifikation ästhetischer Standorte eigentlich nicht allzu schwierig sein. Die praktisch unlösbare Aufgabe, um die ich wahrlich keinen Verantwortlichen beneide, besteht darin, den Spagat zwischen beiden Forderungen auszuhalten. Das Resultat dieser Anstrengung muß zur inhaltlichen Verflachung führen, deren Konsequenzen fatal sind. Dann nämlich, wenn künstlerische Positionen nicht mehr ihrer Signifikanz nach beurteilt werden, sondern ihrem gemeinsamen Nenner nach, zugunsten von Präsentationsformen, die inhaltliche Schwerpunkte zwar erfolgreich suggerieren, damit aber notgedrungen in nur sehr allgemeinen Begriffen die Verschiedenartigkeit der Positionen zu vereinbaren sich anstrengen müssen. Je allgemeiner die Kriterien sind, die als Bezugspunkte dienen, desto schwerer hat es das Spezifische. Die eingangs erwähnte Behauptung, wonach den nachwachsenden Komponistengenerationen schlicht nichts mehr einfallt, wird unter einer derart standardisierten Wahrnehmung als Fehlurteil offenkundig. Die bestehende Situation schafft Beurteilungskriterien und somit ein Wertesy-

stem, das sowohl das bereits Etablierte als gesicherte Posten als auch jene berechnende Ästhetik begünstigt, die möglichst viele Standards bedient und mit ihnen die entsprechende Erwartungshaltung bestätigt. In diesem Zusammenhang wird auch das übliche Prozedere begrifflich: Je präziser eine nicht etablierte ästhetische Position formuliert wird, um so größer ist die Wahrscheinlichkeit, daß sie so lange auf rein äußerliche Merkmale abgeklopft wird, bis sie als Abklatsch des einen oder anderen vermeintlichen Vorbilds diffamierbar geworden ist. Als ernstzunehmende künstlerische Leistung wird hingegen jene angesehen, die zwischen anerkannten Standards scheinbar vermittelt, indem sie die kompatibelsten Merkmale verschiedenster Richtungen oder Arbeitsweisen so miteinander verknüpft, daß sie ein ›schlüssiges Ganzes‹ bilden, d. h. sich möglichst nicht in die Quere kommen. Solchermaßen Gut-Gemachtes erlebt zunehmend Revitalisierung und unterscheidet sich substantiell in keiner Weise von jenen zeitgeistigen Crossover- und Fusion-Modellen, die in der Unterhaltungsbranche schon lange die Kassen klingeln lassen.

☞ Diese Rahmenbedingungen stellen selbstredend völlig neue Anforderungen an die Arbeitsweise eines Komponisten, von dem eine neue Art von Professionalität verlangt wird, vor allem für seine Kooperationsfähigkeit mit dem Markt. Sie besteht im ungünstigsten Fall nur noch zum geringeren Teil aus der eigentlichen kompositorischen Arbeit, sondern zunehmend aus dem, was von außen dafür gehalten wird: der Entwicklung eines werbewirksamen Profils. Erschwerend kommt hinzu, daß, je entschiedener sich der tatsächliche ästhetische Standpunkt gegen seine eigene Vermarktung sperrt, der Aufwand um so größer wird, Strategien für das künstlerische Überleben zu entwickeln. Jeder freischaffende Komponist steht irgendwann vor dem Dilemma, nicht nur fast keine Zeit zum Komponieren mehr zu haben, sondern dies dann auch noch unter fragwürdigen Prämissen tun zu müssen, an deren Etablierung er zwangsläufig beteiligt ist. Es liegt nahe, sein Heil in der Flucht zu suchen und seine Brötchen anderweitig zu verdienen oder dem ökonomischen Druck nachzugeben und in kunsthandwerklicher Beflissenheit zur erwerbsmäßigen Präziosenherstellung überzugehen.

Es geht mir – das sei betont – nicht darum, meinen eigenen Berufsstand zu diffamieren, und auch nicht darum, jene anzuschwärzen, die unter widrigsten Umständen um die Sicherstellung einer Zukunft für die Neue Musik bemüht sind. Es kann aber nicht angehen, unter dem bequemen Vorwand, sie wären eben ein Zeichen unserer Zeit, notorisch über jene Mechanismen hinwegzusehen, die dafür verantwortlich sind, daß zuweilen eine Menge an der Oberfläche schwimmenden Mülls den Blick ins tiefere Wasser verwehrt und den Eindruck entstehen läßt, die Neue Musik wäre bloß noch substanzlos, verbraucht etc. Wenn sich schon ein Vorwurf artikulieren läßt, dann der, daß zwar jeder den gegenwärtigen Zustand beklagt, andererseits aber kaum

jemand dazu bereit ist, aktiv an der Etablierung von Alternativen sich zu beteiligen.

Es müssen Strukturen geschaffen werden, die es erlauben, jene Kriterien, die die künstlerische Arbeit tatsächlich bestimmen, auch nach außen hin zu vertreten. Der Anstoß hierfür und auch die Bereitschaft, an einer Umsetzung mitzuarbeiten, muß in erster Linie von denjenigen ausgehen, die von der gegenwärtigen Situation am meisten betroffen sind und die letztlich auch die inhaltliche Kompetenz dazu haben: den Komponisten selber. Sich damit zu begnügen, daß alle zwei Jahre Darmstadt stattfindet, ist wahrlich zuwenig, um ästhetische Fragen als Bestandteil eines kulturellen Bewußtseins zurück ins öffentliche Interesse zu rücken. Anderenfalls wird der momentane Zustand, in dem Inhalte nichts mehr mit dem Bild, das von ihnen transportiert wird, gemeinsam haben, früher oder später vermutlich wirklich zu jenem Kollaps führen, der der Neuen Musik bereits vielfach attestiert wurde.