MUSIKforum

Musik leben und erleben in Deutschland.

Betr.: „E“ und „U“

IST POPMUSIK HOCHKULTUR?

Der Disput

Die Antwort

KONGRESS »MUSIK BEWEGT!?«: **Für mehr Musikunterricht!**

TALENTWETTBEWERBE: »Jugend musiziert«, »BuJazzO« und »SchoolJam«

MUSIKEXPORTBÜRO: **Neue Marktchancen eröffnen –** unter dem Dach des Deutschen Musikrats

DAS MAGAZIN DES DEUTSCHEN MUSIKRATS

€ 7,40

4 196328 007404

SCHOTT
www.schott-music.com

AUS ÜBERZEUGUNG: *NEU!*

Jens Michow
Redaktionsleitung

Vieles ist „neu" im Deutschen Musikrat: Die Satzung, das Präsidium, die Trennung zwischen e.V. und GmbH, die Corporate Identity – und nun auch noch Konzept und Gestaltung des traditionellen Verbandsorgans ‚Musikforum'. Musste das sein? Die Antwort der neuen Redaktion war eindeutig: Ja! Aus gutem Grund, denn neu im Musikrat ist nicht zuletzt auch seine Öffentlichkeitsarbeit. Sie will nicht nur eine „musisch vorbelastete" Elite erreichen, sondern alle Musikschaffenden, ja sogar alle Musikinteressierten unseres Landes. Will damit seiner Aufgabe nachkommen, „mehr Appetit" auf Musik zu machen.

Trotz seiner Metamorphose vom bisherigen Aufsatz-Reader zum themenbunten Magazin wird das neue MUSIKFORUM *auch zukünftig Schwerpunkte setzen. Für diese erste Ausgabe drängte sich eine Fokussierung auf: Der im Musikrat nach wie vor schwelende Konflikt zwischen „E-" und „U"-Musik – vielleicht sah mancher Leser diesen Disput schon als passé an – musste zwangsläufig in den Brennpunkt rücken. Erstens, weil auch in den Reihen des Musikrats immer noch gänzlich undifferenziert über die „Müllberge der Popmusik" schwadroniert wird und daher eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Phänomen Pop und Rock geboten ist. Zweitens, weil die Entscheidung für ein nachhaltigeres Engagement des Deutschen Musikrats für die Popularmusik nunmehr endgültig gefallen ist.*

Noch scheint es nicht für jeden im Musikrat selbstverständlich, Begriffe wie ‚Musik' oder ‚Konzert' auch im Sinne der Popmusik zu interpretieren, und sei es nur im Hinblick auf die bestehenden Fördermaßnahmen. Immerhin ist mit einem Projekt wie dem Schülerband-Wettbewerb „SchoolJam" ein erster Meilenstein gesetzt. Eine Aktion, die hoffentlich aus echter Überzeugung und in Erkenntnis der zwingenden Notwendigkeit ins Leben gerufen wurde. Schließlich darf eine Institution, die sich als Dachverband aller Musikschaffenden dieses Landes versteht, nicht eine Musik aus seinem Fokus verdrängen, die von der Mehrheit der Menschen geliebt und gelebt wird.

Keine Sorge, keine Frage: Trotz Öffnung zur Popularmusik wird die ‚ernste' zeitgenössische und klassische Musik vom Deutschen Musikrat in gewohntem Umfang weiter gefördert. Es geht nicht um Verteilungskämpfe. Es geht darum, dass wir uns – dann aber bitte alle gemeinsam! – dafür einsetzen, Mittel für Projekte der Popmusik mit gleicher Selbstverständlichkeit zur Verfügung zu stellen, wie dies bislang für die „E"-Musik geschah.

In diesem Heft gehen diverse Autoren mit unterschiedlichem ‚Background' der Popkultur auf den Grund. Alle Artikel – da schließe ich mich der These meiner Redaktionskollegin Ulrike Liedtke an – wollen „nur Fragen stellen, um zum Nachdenken, Weiterdenken und Andersdenken anzuregen, weil die Antworten unterschiedlich ausfallen können". Eine Antwort darf nicht zur Disposition stehen: Will der Deutsche Musikrat auch die nächsten 50 Jahre überstehen, darf das angekündigte Engagement für Pop und Rock kein Lippenbekenntnis bleiben.

Das neue MUSIKFORUM *entstand innerhalb einer äußerst kurzen Produktionsphase. Dafür gilt Dank einem kleinen, aber feinen Redaktionsteam: Alenka Barber-Kersowan, Susanne Fliess, Ulrike Liedtke und Peter Ortmann. Großer Dank gebührt auch dem Schott-Verlag, ohne dessen finanzielles Engagement die Herausgabe eines so aufwändigen Mediums für den Musikrat wirtschaftlich nicht möglich gewesen wäre.*

Die weitere Existenz des MUSIKFORUM *hängt nun von Ihnen ab, liebe Leserinnen und Leser! Das neue Organ will nicht nur die Vorstandsebene der Verbände, sondern vor allem auch deren tausende von Verbandsmitgliedern erreichen und auf diesem Wege die Arbeit des Deutschen Musikrats kommunizieren. Dazu bedürfen wir der Mithilfe eines jeden einzelnen Mitgliedsverbandes. Am effektivsten sichern Sie die Zukunft des* MUSIKFORUM, *indem Sie das beiliegende Abonnement-Formular an den Verlag einsenden.*

Viel Spaß beim Lesen!

Ihr Jens Michow

PS: Über (kritische) Kommentare zum neuen Heft freuen wir uns – und werden eine Auswahl im nächsten MUSIKFORUM *abdrucken.*

IM FOKUS: ‚E' UND ‚U' – PLURALITäT ODER AB-GRENZUNG?

14

Reflektiert: Ist Popmusik Hochkultur?

Die „Gelehrten" streiten darüber, die Masse schweigt, hört und genießt. Udo Dahmen, Leiter der Popakademie Baden-Württemberg, gibt keinen wissenschaftlichen Exkurs, aber eine eindeutige Antwort – und lenkt den Blick auf einen Bereich anspruchsvoller Popkultur.

20

Diskutiert: „E" und „U" – Äpfel und Birnen?

Jens Cording, Präsident der Gesellschaft für Neue Musik, und „Pop-Professor" Udo Dahmen begaben sich – eingeladen von Musikrat-Präsident Martin Maria Krüger – auf Spurensuche und mitten hinein in ein Streitgespräch: Was trennt die Musikwelten? Wo liegen Berührungspunkte zwischen „E" und „U"?

titelthemen

Kongress „Musik bewegt!?"

Breite Phalanx in Berlin gegen Abbau des Musikunterrichts an den Schulen. **33**

Das „Musikexportbüro"

Der Musikrat will unter seinem Dach die Vermarktung von „Musik made in Germany" fördern. **38**

Talente im Wettbewerb

Contra „Casting-Inflation" – die Talentsuche des Deutschen Musikrats: „Jugend musiziert", „BuJazzO", „SchoolJam". **40**

report

Warschauer Herbst

Über den kulturpolitischen Dialog und innovative Projekte beim bedeutendsten osteuropäischen Festival für Zeitgenössische Musik. **46**

porträt

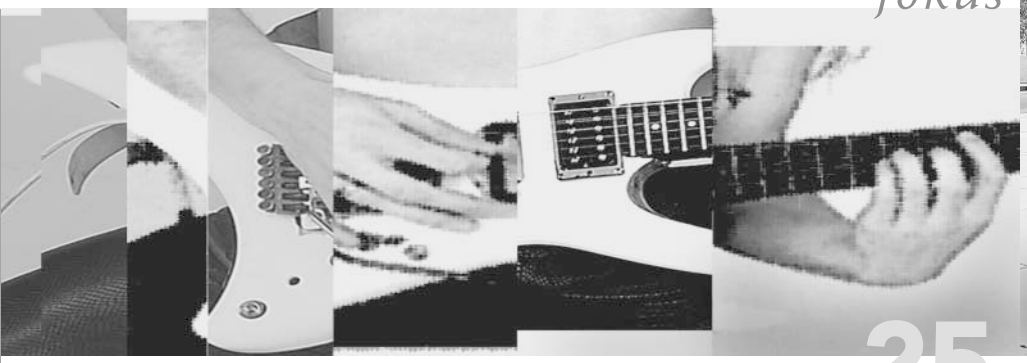
„Ich will Brücken bauen"

Musikrat-Präsident Martin Maria Krüger möchte Gräben überwinden zwischen Menschen und Positionen im Musikleben. Mit ihm unterhielt sich Susanne Fließ. **48**

O-Ton: Stockhausen

Wenn aus Klangzeichen der Musik „Sprache" wird: Zum 75. Geburtstag des Musik-Revolutionärs. Auszüge aus einem RBB-Sendemanuskript. **62**

fokus



Und nun definieren Sie mal Popmusik… 25

„Alles Pop, oder was?“ Mit „subjektiv-objektivem“ Ansatz hinterfragt Barbara Stein das Phänomen der Popularmusik und kommt einer ultimativen Antwort auf die ewige Frage „Was ist Popmusik?“ aufregend nahe. Über Musik als Feindbild, friedliche Koexistenz und die Grobheit der Reize.

„Kultur-Revolution“ 30

Die neue „Pop-Uni“ in Mannheim aus dem Linsen-Winkel eines Doku-Filmteams. Entsteht in Baden-Württemberg der Baustein für eine neu zu ordnende Musikindustrie?

Grußworte, Fokus-Beiträge

von Bundesministerin Renate Schmidt, Staatsministerin Christina Weiss, Monika Griefahn, Steffen Kampeter und Martin Maria Krüger. **ab Seite 6**

Klassik contra Pop 19

Ulrike Liedtke kommentiert eine „aufgewärmte“ Konfrontation und beschreibt fließende Grenzen, Zeitverschiebung und Wertewandel.

recht

Die Urheberrechtsreform

Auch ausübende Künstler können von den neuen Bestimmungen profitieren. **53**

wirtschaft

Kultur-Sponsoring

Uli Kostenbader weist Wege aus dem Dilemma knapper Mittel für Kunst und Kultur. **54**

dokumentation

Ost-West-Vergleich: Deutsche Musik 1950 bis 2000

Die unvergleichliche CD-Edition bietet eine Retrospektive auf ein halbes Jahrhundert deutsch-deutschen Kulturschaffens – und wendet sich an Musikliebhaber und Lehrer. **58**

rubriken

Editorial **3**

Nachrichten **12**

Rezensionen: Neue CDs von Wergo **60**

Finale, Impressum **66**

MUSIK forum
oktober–dezember 2003__1

DAS MAGAZIN DES DEUTSCHEN MUSIKRATS

HERUNTER VOM *Elfenbeinturm*

Martin Maria Krüger, Präsident des Deutschen Musikrats, plädiert für eine differenzierte Auseinandersetzung mit allen Sparten der Musik

Der Name ist Programm: Das MUSIKFORUM *soll in seiner neuen Form ein Forum sein, ein Ort der Debatte, des Austausches, der Begegnung. Diese erste Ausgabe ist ein Versuch. Sie soll spürbar machen, was den Deutschen Musikrat derzeit prägt: Das Bemühen, die Gesamtheit der mit Musik verbundenen Menschen in Deutschland zu repräsentieren und so die Glaubwürdigkeit dieses bereits seit jeher erhobenen Anspruchs gegenüber Politik und Gesellschaft zu sichern. Dies erfordert eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Popularmusik sowie den Versuch, den Dialog zwischen den verschiedenen Sparten der Musik unserer Zeit gezielt zu fördern.*

Das Präsidium des Deutschen Musikrats (DMR) ist sich der Gratwanderung bewusst, die naturgemäß zwischen billigem Kommerz –„klangliche Pommes mit Mayo", wie Michael Jenne in der nmz *schrieb – und dem Ziel der Qualitätsförderung vollzogen werden muss. Als erstes Signal wurde daher „School-Jam", ein Wettbewerb für Schülerbands, neben „Jugend musiziert" und „Jugend jazzt" in die Palette der Nachwuchswettbewerbe aufgenommen. Es soll und kann aber nicht bei einem Feigenblatt bleiben: Überall dort, wo es sinnvoll und notwendig ist, muss die „U"-Musik ihren Platz finden. Im Elfenbeinturm würde der Deutsche Musikrat als größter Dachverband des deutschen Kulturlebens seine Daseinsberechtigung verlieren, da er genau jenen unheilvollen Prozess verstärken würde, der zurzeit allenthalben festzustellen ist: den Verlust der Musik als selbstverständlichem Teil von Bildung und Erziehung und damit die Schwächung derjenigen persönlichkeitsprägenden Werte, die durch Musik vermittelt werden.*

Gemeinsam mit unserem Bundespräsidenten und Schirmherrn Johannes Rau wird der Deutsche Musikrat dafür kämpfen, dass von dem Musikfest für Kinder in Schloss Bellevue im September sowie vom „Berliner Appell" als Resultat des durch den Deutschen Musikrat veranstalteten Kongresses „Musik bewegt" nachhaltige Wirkung ausgeht – mit dem Ziel, der musikalischen Bildung wieder den Stellenwert zu geben, den sie hat: ein ‚ius per se', ein elementares Grundrecht jedes Kindes und jedes Jugendlichen zu sein.

Allen, die an der Gestaltung dieses MUSIKFORUM*, zum weit überwiegenden Teil ehrenamtlich, mitgewirkt haben, danke ich herzlich, in besonderer Weise DMR-Vizepräsident Jens Michow, der das Konzept entwickelt und die Redaktion geleitet hat.*

Ihnen, liebe Leserinnen und Leser, wünsche ich Anregung und übersichtliche Information – und uns, dem Deutschen Musikrat, dass Sie Lust verspüren, sich weiterhin mit unserer Arbeit auseinanderzusetzen.

Ihr
Martin Maria Krüger

Popmusik
SPRICHT ALLE AN

Renate Schmidt, Bundesministerin für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, wendet sich gegen das Schwarz-weiss-Denken in der Beurteilung von Musik

Musik drückt aus, was nicht gesagt werden kann und worüber es unmöglich ist zu schweigen." (Victor Hugo)

Das gilt nicht nur für klassische, sondern insbesondere auch für Popmusik. Der Deutsche Musikrat wurde bislang fast ausschließlich mit klassischer Musik, der sogenannten E-Musik, in Verbindung gebracht. So ist auf dem Programmbuch des letzten Bundeswettbewerbs „Jugend musiziert" eine junge, selbstbewusst dreinschauende Geigerin abgebildet. Auch hier könnte man annehmen, dass „Jugend musiziert" sich ausschließlich mit klassischer Musik beschäftigt. Dabei konnte der Wettbewerb auch neben der Kategorie Schlagzeug-Ensemble zusätzlich mit der neuen Kategorie Musical aufwarten, die dem Vernehmen nach sowohl beim Publikum als auch bei den Teilnehmenden am Wettbewerb sehr gut angekommen ist.

Hieran wird deutlich, dass in der Praxis der öffentlichen Musikförderung die Abgrenzung von Musikrichtungen immer mehr eingeebnet wird: Möglich ist das Blockflöten-Quartett bei „Jugend jazzt", der Rock-Titel im Repertoire des Bundesjazzorchesters – ebenso wie Anleihen bei der zeitgenössischen Musik und Avantgarde, Big-Bands im Deutschen Orchesterwettbewerb oder gelegentliche Jazz-Vorträge bei „Jugend musiziert".

Die unterschiedlichen Ausprägungen der Popmusik, die wir heute erleben, wurden durch die modernen Massenkommunikationsmittel auf breiter Basis voran getrieben. Sie haben zugleich aber die Massenkultur und – damit verbunden – die Kulturindustrie sowie die Medienlandschaft der letzten 50 Jahre wie kaum ein anderes Phänomen geprägt und verändert. Denn Popmusik verbindet sich weltweit mit einer der häufigsten kulturellen Freizeitbeschäftigungen, sowohl in einem passiv-konsumtiven, wie auch in einem vielseitig aktiven Sinne. Nicht zuletzt steht Popmusik für ein riesiges Reservoir musikalischer und textlicher Kreativität, für eine Ausdrucksform der zeitgenössischen Musik und Musikproduktion.

Es sind zweifellos insbesondere die Kinder und Jugendlichen, die den intensivsten Umgang mit Popmusik pflegen. Sie kann jedoch keinesfalls nur als ein Ausdruck der Jugendkultur begriffen werden. Denn viele ihrer Anhängerinnen und Anhänger sind mit ihren Stars älter geworden. In Konzerten nicht weniger populärer Musikgruppen werden mindestens drei Generationen angetroffen. Vor allem wegen ihrer medialen Verwertung ist die Popmusik fester Bestandteil unserer Kultur und Gesellschaft; das reicht vom Theater über den Tanz, den Film, die Literatur bis hin zu Mode und zur Werbung. Es gehört mit zur Wirkungsweise der Popmusik, dass sie heute mehr oder weniger alle sozialen Schichten anspricht.

Auf diesem Hintergrund erscheint es nur folgerichtig, wenn der Deutsche Musikrat in seiner musikpolitischen Ausrichtung die Popmusik stärker als bisher akzentuiert, ohne die eine gegen die andere Talentschmiede auszuspielen. Schwarz-weiss-Denken wäre hier sicherlich fehl am Platz. Jugend musiziert, SchoolJam und BuJazzO haben nach meiner festen Überzeugung gleichermaßen eine gute Zukunft. Das MUSIKFORUM*, dessen neuer Redaktionsleitung ich eine glückliche Hand wünsche, wird diese Projekte sicherlich konstruktiv begleiten.*

Renate Schmidt

Ihre Renate Schmidt

Foto: Frank Ossenbrink

Dr. Christina Weiss,
Kulturbeauftragte der Bundesregierung, warnt davor, Ernste Musik und Popularmusik gegeneinander auszuspielen

Gräben, wie tief sie auch sein mögen, welchem Gedanken oder welcher Bauart sie auch entspringen – Gräben trennen. Länder, Nationen, Völker. Und damit Menschen. In den meisten Fällen verhindert das Ausheben solcher Gräben den Dialog, vor allem dann, wenn die Beteiligten auf beiden Seiten sich unversöhnlich zeigen. Aus der Politik kennen wir zahlreiche betrübliche Beispiele, wie das im Ernstfall „funktionieren" kann. Nehmen wir, auch aus aktuellem Anlass, den tragischen Konflikt zwischen Israelis und Palästinensern. Die Menschen beider Völker leben auf engstem Raum miteinander zusammen. Und doch scheint ihre Vorstellung von diesem Leben zu unterschiedlich, der Graben zu tief, eine von beiderseitigem guten Willen geprägte Verständigung nur sehr bedingt möglich. Die Bomben sprechen hier eine deutliche, eine katastrophisch-brutale Sprache. Und die Politik wirkt machtlos dagegen an.

Was die Politik zwar versucht, was ihr aber viel zu selten gelingt, schafft die Musik. Zumindest in einigen Fällen. Und mitunter sogar aufsehenerregend gut. Ein Beispiel für ein solches Gelingen ist das „West-Eastern-Divan-Orchestra". Der israelische Dirigent Daniel Barenboim und der amerikanisch-palästinensiche Literaturwissenschaftler Edward Said haben es in einer gemeinsamen Anstrengung auf den Weg gebracht. Seit 1999 musizieren in diesem Jugendorchester junge Menschen miteinander, deren Kulturen ein breiter Graben trennt, vielmehr: zu trennen scheint.

Denn hier, in diesem Klangkörper, geschieht Wundersames. Um im Bild zu bleiben: Die Glieder dieses Körpers, arabisch und israelisch, harmonieren. Sie begegnen einander mit Verständnis und Respekt; sie nähern sich mit freundschaftlichem Gefühl, freundschaftlichen Gedanken, sie „agieren" gemeinsam. Etwa achtzig Musiker zwischen 15 und 27 Jahren aus Israel, Ägypten, dem Libanon, Syrien sowie den palästinensischen Gebieten spielen im „West-Eastern-Divan-Orchestra". Sie proben gemeinsam, sie leben eine Zeitlang unter einem Dach. Sie werden Freunde, bleiben es. Und sie haben ein gemeinsames, über den kulturellen Unterschied hinweg gehendes Ziel: das Ausüben von Kunst – auch zum Zwecke der Völkerfreundschaft. Goethes Modell einer Sammlung von Versen und Gedanken zur Verschmelzung der Kulturen dient als Vorbild für etwas, das kaum mehr erreichbar scheint. Es ist zum Synonym für das Prinzip Hoffnung geworden. Und Sinnbild für jene, die diese Hoffnung nicht aufgeben mögen. Kurzum: Im „West-Eastern-Divan-Orchestra" gibt es keine Gräben. Es gibt nur eines: die Musik.

Musik verbindet. Menschen und Kulturen. Darum geht es im Kern. Es spielt deswegen letztlich keine besondere Rolle, welcher Art diese Musik ist. Damit sind wir bei einer anderen, gleichfalls heiß diskutierten Frage angelangt: Ist es nötig, zwischen der so genannten U-Musik und der so genannten E-Musik eine Trennlinie zu ziehen? Ich bin der Meinung, dass diese Trennlinie künstlich ist. Denn was ist das eigentlich: „ernste" Musik? Und was „unterhaltende" oder „populäre"? War etwa Haydn an vielen Stellen in seinen Symphonien, in seinen Klaviersonaten und Opern nicht heiter-komisch, nachgerade frech? Sind nicht die „Diabelli-Variationen" von Beethoven geradezu die Inkarnation des (satirischen) Humors? Also pure Unterhaltung? Und waren nicht etliche Popmusik-Stücke (wir nennen sie heute leider etwas despektierlich „Songs") klingende Beweise eines sich mittels der Musik ausdrückenden Humanismus; damit Beethovens musikalisch verfertigten Botschafen ähnlich? Würde man zwischen beiden trennen, bedeutete es, dass „ernste" Musik nicht unterhaltend sein darf, und „unterhaltende" (populäre) nicht ernst. Ein solches Denken aber führt in die falsche Richtung. Und hilft letztlich niemandem. Es verhärtet nur unnötig die Fronten. Die Vorurteile. Auf beiden Seiten.

Ein treffliches Beispiel für die sophistische Selbstreferentialität der Diskussion ist meines Erachtens die Operette in drei Akten „Die Csárdásfürstin" von Emmerich Kálmán. Das Singspiel – es hat einen immens hohen Popularitätsgrad erreicht – wurde

AUS VIELEN WINZIGEN PUNKTEN EIN *Gesamtbild von Musik* ERSTELLEN!

1915 komponiert, mitten im Ersten Weltkrieg. Sein Inhalt ist, so müssen wir es zumindest annehmen, auf den ersten Blick heiterer Natur. Also unterhaltend. Bei genauerer Betrachtung jedoch lässt sich eine zweite Ebene erkennen: die des absoluten Ernstes. Die Handlung spielt kurz vor Ausbruch des Krieges. Und mögen auch die Melodien Kálmáns an frühere Werke erinnern, so spürt man doch zwischen den Tönen einen Hauch von Prophetie, von Tragödie. Wer wollte nun abschließend und wahrheitsgemäß behaupten können, die Operette sei unterhaltend? Wohl kaum jemand.

Damit scheint mir das Wesen des Problems benannt. Eine Definition von Musikkultur in unserem Land würde es sich zu einfach machen, hielte sie die Trennung zwischen Popularmusik und Ernster Musik aufrecht. Beide, Popularmusik wie Ernste Musik, sind Bestandteil einer gewachsenen Gesamtkultur. Beide haben somit ihre Existenzberechtigung. Und es ist wenig sinnvoll, sie gegeneinander auszuspielen.

Mit kleinen Farbtupfern fing Georges Seurat (1859–1891), einer der bedeutendsten Repräsentanten des Pointillismus, die Atmosphäre im „Zirkus" ein.

In diesem Zusammenhang möchte ich kurz auf das Wort von der „Hochkultur" eingehen. Hochkultur ist wichtig, daran kann ernstlich niemand zweifeln. Doch was wäre die Hochkultur ohne den entsprechenden Humus? Ein Hochhaus steht nur dann auf festem Fundament, wenn es statisch durchdacht wurde, sprich: wenn dieses Fundament gut gebaut ist. Dies scheint mir ein wesentlicher Aspekt der seit langem kontrovers geführten Debatte: Hochkultur kann nur dann entstehen (und gepflegt werden), wenn eine Basiskultur existiert, auf der die Hochkultur gründet. Und wenn man, dies ist ein wesentlicher Punkt, Teile der Popularmusik als Hochkultur begreift (schließlich gibt es auch in der so genannten „Ernsten Musik" Beispiele genug für Basiskultur).

Es ist deswegen meines Erachtens auch die Aufgabe des Deutschen Musikrats, die Interessen der Popularmusik zu vertreten. Das Populäre ist nicht per se zu belächeln. Und man darf nicht den Fehler begehen, milde aus dem Fenster des Elfenbeinturmes zu schauen, mit der Gewissheit, auf dem Boden nur kleine Punkte zu entdecken. Um etwas in die Sphäre der Bildenden Kunst abzuschweifen: In der Malerei gab es in Frankreich eine Kunstrichtung, die aufgrund ihrer stilbildenden Mittel den Titel „Pointillismus" trug. Aus vielen winzigen Punkten entstand ein Bild. Ein Gesamtbild. Zahlreiche Beispiele aus der Kunstgeschichte zeigen, wie gelungen, wie schön ein solches Bild im besten Fall sein kann.

In diesem Sinne sollte es sich auch der Deutsche Musikrat zum Ziel setzen, aus vielen winzigen Punkten ein Gesamtbild von Musik zu erstellen. Einfach um der Musik Willen.

Dr. Christina Weiss

Staatsministerin beim Bundeskanzler und
Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

UNERHÖRT *edel!*

Monika Griefahn, Vorsitzende des Bundestagsausschusses für Kultur und Medien, macht Überlegungen zur kulturellen Bedeutung des „Pop"

Foto: Jim Rakete

Edel sind Symphonieorchester und Kammermusikabende, und alle Musik jenseits davon ist unerhört?

Wortspielerisch ironisierend greift so der „Kulturverführer Berlin 2003" die Differenzierungskriterien „E- und U-Musik" auf. Nicht allein angesichts der tatsächlichen musikalischen und musikwirtschaftlichen Entwicklungen erscheint jedoch die Frage angebracht, inwieweit die traditionelle Unterscheidung in „Ernste" und „Unterhaltende Musik" überhaupt noch zeitgemäß, geschweige denn sinnvoll ist. Schon die Begriffe sind nicht ausreichend trennscharf: Unter „U-Musik" werden vom Jazz über den Schlager bis zum Techno derart unterschiedliche Musikstile eingeordnet, dass der Begriff nahezu keine Aussagekraft mehr hat. Außerdem ließe sich auch mit guten Argumenten dafür eintreten, dass so manche „klassische" Komposition nicht nur ihrem Ursprung nach der Unterhaltung dient. Komponisten wie Mozart oder Chopin würden sich darüber freuen, immer noch zu „unterhalten". Weil die Begriffe nicht präzise genug sind, plädieren Musikwissenschaftler wie Jürgen Terhag seit einiger Zeit dafür, eher zwischen schriftlich fixierenden bzw. melodieorientierten (meist europäischen) und oral tradierenden respektive rhythmus-orientierten (oft außereuropäischen) Musiktraditionen zu differenzieren. Denn nur so lässt sich gewährleisten, dass nicht in einer Art eurozentristischem Tunnelblick jahrhundertealte Musiktraditionen anderer Kulturen, in denen z.B. das Improvisieren eine wichtigere Rolle spielt, ausgeblendet bzw. herabgesetzt werden, weil sie nicht ins eigene Schema passen und man sie deshalb wie die „U-Musik" als weniger „kulturell bedeutend" einstuft. Dieses Argument wiegt doppelt schwer, wenn man bedenkt, dass die Kategorien „E- und U-Musik" zudem eine deutsche Besonderheit sind, mit denen man schon in direkten europäischen Nachbarstaaten auf Unverständnis stößt. Wenn man bedenkt, wie hoch Integrationskraft von und Identifikation mit Musik sind, sollte man die darin liegenden Möglichkeiten nicht länger außer Acht lassen.

Dass die Forderung nach größerer begrifflicher Trennschärfe wie auch das Zusammendenken von „E- und U-Musik"-Kontroverse und einem gleichberechtigten Dialog der Musikkulturen nicht bloße Spezialistenüberlegungen sind, lässt sich nicht zuletzt anhand der ‚hard facts' der deutschen Musikwirtschaft verdeutlichen. Mit einem geschätzten jährlichen Gesamtumsatz zwischen 5,5 und 15 Milliarden Euro ist die Musik- neben der Filmbranche der bedeutendste Wirtschaftszweig der deutschen Kulturindustrie. Dabei liegt der Anteil der „unterhaltenden Musik" an der Tonträgerindustrie allein bei 92%, die 2001 einen Umsatz von 2,5 Mrd. Euro gemacht hat und damit vor Veranstaltungswirtschaft, Musikinstrumenteherstellung und -handel der umsatzstärkste Bereich der deutschen Musikwirtschaft ist. „U" wie Unterhaltung, die Musikindustrie insgesamt ist also von erheblicher wirtschafts- wie arbeitspolitischer Relevanz in Deutschland. Auch um diese nicht aufs Spiel zu setzen respektive sie zu erhöhen, ist ein Überdenken der traditionellen Schubladen „E" und „U" dringend notwendig. Denn die Musikbranche „tickt" und arbeitet international, manche ihrer Teile, wie z.B. die Technoszene, sehen sich schon vom Selbstverständnis her grundsätzlich international. Bands wie Die Toten Hosen und Kraftwerk sind deutsche Exportschlager, die Exportquote deutscher Musikinstrumente stieg in den vergangenen Jahren kontinuierlich. Eine Öffnung des der Kategorisierung „E und U" zugrundegelegten Kulturbegriffs, wie ihn andere Fachbereiche wie z.B. Geschichts- oder Literaturwissenschaft längst vollzogen haben, ist demnach auch aus wirtschaftlichen Gründen geboten. Und sie würde dem entsprechen, was in den Musiken selbst seit langem und in immer stärkeren Maße passiert: spartenübergreifende Anleihen, kultureller Austausch und Inspiration, eine Hybridisierung der Genres. Diese Tendenzen in der Musik sind nicht allein kulturelle Bereicherung und Bestandteil des dringender denn je notwendigen Dialogs der Kulturen, sondern eben auch von erheblicher ökonomischer Bedeutung.

Aus jeder Teilperspektive betrachtet ist die Debatte um „E- und U-Musik" also eine wichtige und notwendige. Führen wir sie, um mit der Schaffung eines breiteren Bewusstseins dafür, dass „Unerhörtes" ungeheuer edel und „Edles" wunderbar unerhört sein kann, einen enorm bedeutenden kultur- wie wirtschaftspolitischen Schritt voran zu schreiten!

Pop TRIFFT Klassik IM RAT

Steffen Kampeter, Sprecher der CDU/CSU-Bundestagsfraktion für die Themen Kultur und Medien, unterstützt die Öffnung des Deutschen Musikrats für die Popularmusik

Modernisierung und Öffnung sind derzeit oft gehörte Schlagworte, die nicht immer nur positive Assoziationen hervorrufen. Anders beim Deutschen Musikrat, der sich diese Schlagworte seit seiner Neukonstituierung nun auch auf seine Fahnen geschrieben hat. Es herrscht Aufbruchstimmung, denn das Geschäftsführende Präsidium des DMR ist mit dem ehrgeizigen Ziel angetreten, eine neue Positionierung des Deutschen Musikrats vorzunehmen. Ein zentraler und außerordentlich begrüßenswerter Aspekt hierbei ist die Öffnung gegenüber der Popularmusik. Die Zeichen der Zeit wurden richtig erkannt, denn populäre Musik ist aus vielen Bereichen unseres Lebens nicht mehr wegzudenken. Ihre zunehmende Bedeutung für unsere (musikalische) Kultur ist nicht mehr von der Hand zu weisen.

Bereits vor einigen Jahren hat die CDU Deutschlands daher das „Dialogforum Musikwirtschaft" ins Leben gerufen, auf dem in regelmäßigen Abständen Vertreter der Musikwirtschaft zusammenkommen und für den Bereich der populären Musik und den damit verbundenen Wirtschaftszweig relevante Themen diskutieren. Wir in der Union sind der Überzeugung, dass diese Art von Musik in der heutigen Zeit einen stetig wachsenden Stellenwert einnimmt und in immer weitere Kreise der Gesellschaft vordringt. Sie überflügelt damit klassische Musik aus allen Epochen. Man darf sich – ohne die klassische Musik degradieren zu wollen – dieser Entwicklung hin zur Popularmusik nicht versagen, sondern sollte ihr ein Forum bieten. Das tut die CDU mit dem „Dialogforum Musikwirtschaft", denn Institutionalisierung legt den Grundstein für die erhöhte Wahrnehmung eines Themas sowie für eine stärkere Auseinandersetzung mit diesem.

Auf umfassenderer Basis kann das der Deutsche Musikrat als Dachverband für alle Musikorganisationen in der Bundesrepublik Deutschland tun. Und er muss es für alle Bereiche der Musik, einschließlich der Popularmusik, tun, denn damit wird er vielen derer gerecht, die er vertritt und leistet zudem einen nachhaltigen Beitrag zur stetigen Weiterentwicklung der Musikkultur in Deutschland. Der Musikrat kann dabei neben seinen bisherigen Schwerpunkten die wichtige Aufgabe übernehmen, die verschiedensten Bereiche der populären Musik zusammenzuführen. Musik zu entgrenzen, die traditionelle Trennung von E- und U- Musik zu überwinden und vor allem durch Begegnungen gegenseitige Akzeptanz zu fördern, sind wesentliche Herausforderungen der Zukunft.

Popmusik ist im wahrsten Sinne des Wortes Musik für das Volk und Musik des Volkes. Sie richtet sich in den unterschiedlichsten Ausprägungen an uns alle. Sie erreicht Jung und Alt. Daher darf sie nicht länger in ihrem kulturellen Wert unterschätzt werden, genauso wie der Begriff der Popularmusik auch keinesfalls auf das Repertoire eines Musiksenders reduziert werden darf, sondern in seiner Gesamtheit der die Menschen bewegenden und begeisternden Ausdrucksformen gesehen werden muss.

Das neue Präsidium des Musikrats hat bereits Akzente in diesem Bereich gesetzt. Mit der Einrichtung von Bundesfachausschüssen für „Populäre Musik" und „Zeitgenössische Musik" wurden offizielle Plattformen geschaffen, die Platz für Diskussionen und Anregungen bieten. Mit dem neuen Projekt „SchoolJam" fördert man Popmusik schon in der Schule systematisch. Aber auch bei bereits bestehenden Projekten wie „Jugend musiziert" bringt man populäre Elemente ein.

Wir haben den Schritt ins 21. Jahrhundert hinter uns. Kultur ist nicht mehr nur eine Kultur der Eliten. Das hat man nunmehr endlich erkannt und setzt verstärkt auf die Förderung einer Kultur fürs ganze Volk. Dazu gehört unbestreitbar die Popmusik, so dass die Schlagworte Öffnung und Modernisierung in Bezug auf den Musikrat einen eindeutig positiven Klang haben.

...aus dem dirigentenforum

Foto: Schröder/SWR

Leitete wieder junge Dirigenten an: Prof. Kurt Sanderling. Hamburgs Opernfreunde erwarten derweil die erste weibliche Generalmusikdirektorin: Simone Young (rechts).

Quelle: Opera Australia

TV-Teams am Pult

Das *Dirigentenforum*, ein Projekt des Deutschen Musikrates, konnte zum wiederholten Male eine Werkstatt unter der Leitung von Professor Kurt Sanderling anbieten. Vier Dirigenten des Förderprogramms hatten die Gelegenheit, unter Sanderlings Anleitung das Radio-Sinfonieorchester Stuttgart zu dirigieren. Der SWR nahm diese Kooperation zum Anlass, Sanderlings pädagogische Arbeit filmisch zu dokumentieren. Sendetermin des Films von Norbert Beilharz im SWR-Fernsehen: 2. November, 11 Uhr.

Mit der Berufung von Simone Young zur GMD der Hamburgischen Staatsoper wird bald eine der wichtigsten musikalischen Leitungspositionen des Landes von einer Dirigentin wahrgenommen. Zunehmend finden Dirigentinnen auch in den Medien Beachtung. Belege hierfür: ein soeben von Elke Mascha Blankenburg veröffentlichtes Buch und ein Beitrag von ZDF/3Sat, der am 29. November (21.45 Uhr) ausgestrahlt wird. Drei Dirigentinnen stehen dabei im Mittelpunkt: Maren Alshop, Catherine Rückwardt (GMD Staatstheater Mainz) und Cornelia von Kerssenbrock, die vom *Dirigentenforum* gefördert wird. Ein Produktionsteam des ZDF besuchte die Werkstatt Max Pommer im Mai, um weitere vom Deutschen Musikrat geförderte Dirigentinnen und die Arbeitsweise des *Dirigentenforums* vorzustellen. *f*

symposium „Musikwirtschaft und Kulturpolitik" in München:

Wer finanziert Musikkultur?

„Was kostet Musikkultur, welchen Stellenwert hat sie in der Gesellschaft und wer soll sie finanzieren?" Fragen, die bei einem Symposium zur Diskussion standen, das von der Media Business Academy München – auf Anregung des Verbandes der Deutschen Konzertdirektionen (VDKD) – am 17. September in der bayerischen Landeshauptstadt veranstaltet wurde. Im Zentrum der Debatte stand unter den Vertretern aus Politik, Veranstaltungsbranche, Tonträgerindustrie und Rundfunk das Verhältnis von privater Musikwirtschaft und öffentlich finanzierten Musikveranstaltungen.

Der VDKD kritisiert seit langem die Bedingungen, unter denen die privaten Musikveranstalter vor allem im Vergleich zu der Veranstaltungstätigkeit der öffentlichen Hand, also Bund, Länder, Städte und Gemeinden, wirtschaften müssen. In den Redebeiträgen des Symposiums wurde deutlich, dass die privaten Konzertanbieter Teil eines Spannungsfeldes von öffentlich und privat finanzierten Kulturveranstaltungen, Tonträgerindustrie, Rundfunk und nicht zuletzt dem Publikum sind. Vor allem die Podiumsdiskussion zeigte, dass sich das Hauptaugenmerk auf die Situation von privatwirtschaftlich organisierten Konzertbetrieben einerseits und öffentlich subventionierten Unternehmungen andererseits konzentrierte.

Die Zusammenarbeit mit der Tonträgerindustrie und dem Rundfunk – obwohl auch dieser teilweise mit eigenen Klangkörpern auftritt – wurde von den Konzertveranstaltern gemeinhin als gut und weniger reformbedürftig bewertet. Auch an dem Fortbestand eines vielfältigen kulturellen Angebotes, wie es ein Neben- oder Miteinander von privaten Veranstaltern und der Veranstaltungstätigkeit der öffentlichen Hand leisten könnte, waren alle Beteiligten interessiert. Die privaten Konzertanbieter sahen jedoch das Konkurrenzverhältnis zwischen sich und der öffentlichen Hand als Veranstalter nach wie vor als reformbedürftig und als einen Wettstreit mit ungleichen Mitteln an. Sie stellten heraus, dass es nur eine ihrer Aufgaben sei, eine kulturelle Veranstaltung wirtschaftlich zu organisieren. Vielmehr würden sie die Künstler auch weiter vermitteln und begleiten sowie oftmals Künstlerpersönlichkeiten entdecken und aufbauen.

Kritisiert wurde, dass der öffentlich geförderte Musikbetrieb meist nicht direkt auf Wirtschaftlichkeit angewiesen sei. Darüber hinaus könne er oft auf eigene Ressourcen wie Veranstaltungsorte, Werbematerialien oder Sonderkonditionen zugreifen. So würden nicht nur bei der Vergabe der Veranstaltungsorte öffentlich geförderte Institutionen oftmals ein Vorrecht genießen. Die Politik wurde aufgefordert, zu handeln und für mehr Transparenz und Flexibilität zu sorgen.

Akkordeon auf dem Vormarsch

Es wird als „Mega-Fest“ und „Welt-Musik-Treff“ angekündigt, mit der Veranstaltung sollen Begriff und Anspruch der Akkordeonwelt neu definiert werden: Mehr als 10 000 Akkordeonisten aus aller Welt werden sich vom 10. bis 13. Juni 2004 in Innsbruck beim „World Music Festival“ ein musikalischen Stelldichein geben. Nie zuvor, so versprechen die Veranstalter, hat es eine solche Vielgestaltigkeit an Wettbewerben rund um das Akkordeon gegeben. (Mehr Info: www.dhv-ev.de).

In Deutschland ist das Akkordeon auf dem Vormarsch: Der Deutsche Akkordeon-Musikpreis 2003, der zum 9. Mal in Baden-Baden durchgeführt wurde, verzeichnete eine noch nie da gewesene Zahl an Teilnehmern, die sich aus 16 Landeswettbewerben rekrutierten. 561 junge Musiker/innen spielten um die ersten Plätze. Darüber hinaus vergab der Deutsche Harmonika Verband (DHV) im Rahmen der bundesweiten Nachwuchsförderaktion „Junges Akkordeon“ seinen Jugendpreis. 70 Vereine bzw. Orchester aus dem gesamten Bundesgebiet beteiligten sich an dem Wettbwerb, für den Bundesinnenminister Otto Schily die Schirmherrschaft übernommen hatte. Ziel war es, nicht nur den vielen Kinder- und Jugend-Orchestern ein Forum zu bieten, sondern auch die Vielseitigkeit des Akkordeons in der Öffentlichkeit darzustellen. (dhv)

begegnung

Das Deutsch-Polnische Jugendwerk (DPJW) hat eine erste CD veröffentlicht mit Ergebnissen aus musikalischen Begegnungen von Jugendlichen beider Länder. Es handelt sich ausschließlich um Chorprojekte, die der Arbeitskreis Musik in der Jugend (AMJ) in den letzten Jahren als Zentralstelle des DPJW betreut hat.

Deutsch-polnische CD

Der musikalische Bogen ist weit gespannt: Volksliedbearbeitungen, Klassisches von Vulpius bis Brahms, Zeitgenössisches von Swider bis zu einer Uraufführung von Otmar Macha und Ausschnitte aus Verdis Requiem spiegeln die große Spannbreite der Projekte. Die CD – sie ist der Start für eine Reihe, die unter dem Titel „Hör mal!“ fortgesetzt werden soll – wurde zusammengestellt und mit einem umfangreichen Booklet versehen vom ehemaligen AMJ-Generalsekretär Rolf Pasdzierny.

wir trauern

Dr. Gerhard Weiser †

Am 10. September ist der Präsident der Bundesvereinigung Deutscher Musikverbände (BDMV), Minister a.D. Dr. h.c. **Gerhard Weiser**, im Alter von 72 Jahren gestorben. Die Bundesvereinigung und die Musik in Deutschland verlieren einen ihrer engagiertesten Förderer und Funktionsträger.

Gerhard Weiser amtierte seit 1983 als Präsident des 1,3 Millionen Mitglieder zählenden Verbandes. Die Förderung musizierender junger Menschen war ihm dabei ein besonderes Anliegen. Er setzte sich erfolgreich für den Bau der Musikakademie Kürnbach ein, einer über lange Zeit einzigartigen Einrichtung in Deutschland. Daneben engagierte sich Weiser vor allem für die Unterstützung ehrenamtlich tätiger Menschen im In- und Ausland. Dreimal fanden unter seiner Präsidentschaft Bundesmusikfeste statt, deren Initiator er war. Für zehntausende von Musikern waren diese Veranstaltungen die Gelegenheit zu Erfahrungsaustausch und Wettstreit. Unvergesslich ist allen Teilnehmern das 3. Deutsche Bundesmusikfest in Friedrichshafen im Jahr 2001, das ohne seinen Einsatz undenkbar gewesen wäre.

Der Blasmusikverband Baden-Württemberg, deren Ehrenpräsident Weiser war, gründete vor zwei Jahren zu seinen Ehren die Gerhard-Weiser-Stiftung, die die Musik in Baden-Württemberg fördert. Weiser war Träger der Förderermedaille des Internationalen Musikbundes CISM sowie zahlreicher hoher staatlicher und anderer Auszeichnungen.

Hans-Peter Reinecke †

Das Ehrenmitglied des Deutschen Musikrates **Prof. Hans-Peter Reinecke** starb am 25. Juli. Er gehörte zu den vielseitigsten und innovativsten Kollegen in der deutschen Musikwissenschaft. Reinecke war u.a. Professor für Systematische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg und langjähriger Direktor des Staatlichen Institutes für Musikforschung in Berlin. Daneben wirkte er in zahlreichen außeruniversitären Bereichen, u. a. als Schallplattenproduzent, seit 1969 im Präsidium des Deutschen Musikrates und als Gründungsbeauftragter an der Universität Halle-Wittenberg. Interdisziplinarität, realistische Orientierung am Musikleben sowie die Notwendigkeit, den wissenschaftlichen Diskurs mit kritischer Empirie zu konfrontieren, bestimmten seine akademischen wie kulturpolitischen Aktivitäten.

IST POPMUSIK *Hochkultur?*

Die Frage bewegt…

… den Deutschen Musikrat, weil er sich die Öffnung für populäre Musikformen auf die Fahnen geschrieben hat,

… die Musiktraditionalisten, weil sie sich eher abgrenzen wollen.

Udo Dahmen, Geschäftsführer der Popakademie Baden-Württemberg, gibt seine Antwort

Erwarten Sie von mir keinen wissenschaftlichen Exkurs darüber, ob Popmusik tatsächlich Hochkultur ist. Im Grunde ist dies irrelevant. Pop ist Wirklichkeit in der Wirklichkeit. Erleben von Popmusik erfordert Identifikation und Empathie mit den Machern, mit dem durch die Musik Erlebten, mit der „Szene“ oder Community.

© Tocotronic

»Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein«

Tocotronic

Ich möchte im Folgenden beschreiben, wie sich nach meiner Meinung bestimmte Dinge in der Popkultur entwickelt haben – und vor allem den Blick lenken auf einen Bereich anspruchsvoller Popkultur.

Popmusik ist eines der großen kulturellen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Phänomene der zweiten Hälfte des abgelaufenen Jahrhunderts und wird auch unsere Gegenwart in der ersten Hälfte des neuen Centenariums begleiten. Der leicht irreführende Titel „Popmusik“ (für *popular music* = populäre Musik) bezieht sich auf den gesamten Bereich Musik, der sich aus dem Konglomerat von afro-amerikanischer Musik im 20. Jahrhundert mit europäischen und außereuropäischen Musikstilen entwickelt hat. Der Begriff Popmusik gibt nur bedingt über deren Massenkompatibilität Aufschluss: Nur ca. 10 bis 20 Prozent der veröffentlichten CDs sind so erfolgreich, dass sie dem Hersteller Gewinne einbringen.

Die Grenzziehung zwischen E- und U-Musik fällt schwer angesichts von Künstlern wie Frank Zappa oder Brian Eno. Popmusik als ein Phänomen, in dem die unterschiedlichen künstlerischen Bereiche von Musik, Theater und bildender Kunst verschmelzen und die Grenzen fließend werden, hat das kulturelle Bewusstsein der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mitbestimmt wie wohl kaum eine andere Kunstrichtung. Seit ihrem Erscheinen in den späten vierziger Jahren hat die Popmusik alle gesellschaftlichen Schichten und alle kulturellen Phänomene direkt oder indirekt mitgestaltet oder beeinflusst.

Die viel beschworene Konvergenz der Medien ist in der Popmusik vorbereitet und

Pop- und Rocklegenden: Ist ihre Musik etwa keine „Hochkultur"? Oder ist alles nur ein Streit um des Kaisers Bart?

vorweggenommen worden. Werbung, Film, Fernsehen, Medien, die bildende Kunst und Literatur sind Teil der populären Kultur. Pop ist Musik, Artwork, Performance, Medien und Massenpublikum. Popkunst entsteht im Spannungsfeld dieser Faktoren.

Der Begriff Pop für Kunst wurde in den sechziger Jahren vor allem von der bildenden Kunst, von Künstlern wie Warhol, Rauschenberg, Lichtenstein etc. besetzt. Interessant ist, dass parallel dazu die erste Welle englischer Popmusik aus den Kunstschulen der englischen Großstädte Liverpool und London auf die gesamte Welt überschwappte: Die Musiker der Beatles, der Rolling Stones, von Kinks, Pink Floyd, später Roxy Music und David Bowie sind mehrheitlich Schüler oder Absolventen verschiedener Kunstschulen in Liverpool und London gewesen (sog. *Artschool*-Rock).

Wie es zur Popmusik kam

Die Entwicklung der bürgerlichen Musikkultur war stark bestimmt durch die Entwicklung des Klaviers und der Orchester im 19. Jahrhundert. Als sich die Bürger größerer Städte in Philharmonischen Gesellschaften zusammenschlossen, um ihrer Musik Sitz und Stimme zu verleihen, waren die kulturellen und politischen Errungenschaften der Zeit nach der Revolution von 1848 zumindest kulturell durchgesetzt. Das Bürgertum baute allenthalben Opernhäuser und Konzertsäle und installierte Orchester und Konservatorien als Ausbildungsstätten für den Orchesternachwuchs.

Die Erfindung des Tonträgers durch Thomas Edison und die Erfindung der Schallplatte durch Emil Berliner veränderte die Sichweise auf Musik radikal: Von nun an war es möglich, Musik zu jeder Zeit an jedem Platz zu hören, danach zu tanzen oder sich einfach unterhalten zu lassen.

Die flächendeckende Einführung des Rundfunks nach 1920 erhöhte diese Bereitschaft. Übrigens ging mit der Einführung des Rundfunks die erste Krise der Schallplattenindustrie einher. *Tin Pan Alley*, als Songwriter-Börse seit dem Ende des 19. Jahrhundert entscheidend für die Veröffentlichung von Popmusik in schriftlicher Form (meist Stimme mit Klavierbegleitung), konnte sich jedoch noch bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts gegenüber den Schallplattenverkäufen behaupten. Erst Bill Haleys *Rock around the clock* und Elvis Presleys *Heartbreak Hotel* 1956 lösten die traditionell verschriftlichten Formen der Musikverbreitung ab.

Von den *Jump-Bands* Ende der 40er Jahre (z. B. Eddie Cleanhead Vinson) und der

> Statements

Das (typisch deutsche?) Spannungsverhältnis zwischen E- und U-Musik … das MUSIKFORUM holte dazu Stellungnahmen bei Musikern, Komponisten und Vertretern der Musikwirtschaft ein.

Gerd Gebhardt

Vorsitzender der Deutschen Phonoverbände:

Wer entscheidet, was nicht Kultur ist?

Die Frage nach dem Stellenwert von Pop und Rock gegenüber der Klassik ist ziemlich verräterisch für das Musikverständnis mancher Akteure. Wer bestimmt eigentlich, was Kultur ist, und vor allem: Wer entscheidet, was nicht Kultur ist? Anstatt diesen merkwürdigen Fragen nachzugehen, sollten wir uns darüber freuen, dass die musikalischen Ausdrucksformen und Stilmittel vielfältig sind und unsere Musikkultur reichhaltig ist. Zwanzigjährige beantworten die Frage nach ihrer Lieblingsmusik in der Regel anders als Vierzigjährige – und in allen Altersgruppen gibt es erfreulicherweise Hörer aller möglichen Musikrichtungen. Ist Beethoven mehr Kultur als Beatles? Ist Grönemeyer weniger Kultur als Stockhausen? Ein Glück, dass wir uns lieber um die Frage streiten können, welche die uns liebere Musik ist.

Auf jeden Fall sollte sich der Deutsche Musikrat nachhaltiger um den Bereich der Popularmusik kümmern. Pop fand dort bisher kaum statt. Dabei ist es nach wie vor die Musik für einen Großteil der Musikhörer. Man mag das bedauern oder sich darüber freuen; auf jeden Fall sollte der Musikrat sich auch mit der Musik beschäftigen, die den Alltag der Menschen am meisten prägt. Der Musikrat war in den letzten Jahren nicht immer frei von der Einschätzung, nur Konzertmusik sei „richtige" Musik. Schluss damit und her mit Antworten auf die Frage: Wie interessieren wir wieder mehr Menschen, vor allem Kinder, für aktives Musikmachen und -hören, statt nur passiv zu konsumieren?

VOM RHYTHM & BLUES

Foto: Isabel Brand

Claus-Steffen Mahnkopf
Komponist:

Klassik als Pop?

In den letzten 20 Jahren wurde die gesamte Kunstmusik, die immerhin gut 1000 Jahre und damit sehr unterschiedliche Epochen umfasst, auf das eine Label „Klassik" gebracht, ein Label, das falsch ist und die Menschen offenbar für dumm verkaufen möchte. Der nächste Schritt, der jetzt getan zu werden scheint, ist, dass die Schrumpfgröße „Klassik" selber verpoppt wird. Damit meine ich nicht primär die Verjazzung von Bach'schen Inventionen, die Synthesizer-Version von Beethovens Freudenmelodie oder den Wunsch, der zeitgenössische Komponist möge schmissigere Rhythmen schreiben, sondern einen grundlegenden Wandel im Umgang mit der Kunst und dem Geist insgesamt. Nicht mehr die Sache, die Werke, das, was gesagt und gezeigt wird, steht im Mittelpunkt, sondern das wie immer angemessene Image von Namen. Stockhausen, Glenn Gould, Simon Rattle, Reich-Ranicki, Sloterdijk – und eben nicht nur Zappa – werden als Popstars inszeniert (oder inszenieren sich selber auf diese Weise). Offenbar kann Kunst anders nicht ertragen werden, ist doch ihr Wahrheitspotenzial letztlich nicht zu korrumpieren. Unerträglich und gefährlich wird es dann, wenn Pop und Verpoppung allgegenwärtig werden und sich zum alleinigen Maßstab aufschwingen. Großkapitalisten wie die, welche Superstars suchen, missbrauchen populäre Musik und den Wunsch nach ihr, um ihr totalitäres Wahnsystem auf alle Formen von Musik zu übertragen. Hierin sehe ich eine faschistoide Tendenz, deren wir bewusst werden sollten.

Claus-Steffen Mahnkopf ist Komponist und Autor zahlreicher Schriften zur Ästhetik und Philosophie sowie Herausgeber der Zeitschrift *Musik & Ästhetik.*

parallel verlaufenden Entwicklung des schwarzen Rhythm & Blues gibt es eine direkte Verbindung zu den Spielarten des weißen Rock'n'Roll mit seinen Einflüssen aus der *Country-Music*.

Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre wird vor allem in England durch eine junge Generation von Musikern der Rock'n Roll und Rhythm & Blues generiert – im ersten Schritt durch Kopieren der amerikanischen Originale, z. B. bei den Beatles und Rolling Stones und verschiedenen anderen Bands dieser Zeit. Aber schon in einem nächsten Schritt werden Elemente der europäischen Kunstmusik, vor allem auch der bildenden Kunst, aufgegriffen und musikalisch verarbeitet.

Die *Coverart* der Langspielplatten entwickelt sich zu einem eigenen Genre. Durch die Möglichkeiten des Mehrspurverfahrens beim Aufnehmen entwickeln sich Montage und Collagetechniken, die eine völlig neue Klangästhetik ermöglichen (Beach Boys: *Pet Sounds*, Beatles: *Revolver*, Jimi Hendrix: *Electric Ladyland*, Led Zeppelin: *1*). Die Entwicklung der Instrumente (z. B. Keyboards, elektronische Effektgeräte, E-Gitarre mit Effekten beschleunigt die Entwicklung neuer Stile.

Für die direkte Verbindung von Musikkultur und bildender Kunst stehen neben den genannten Bands Beatles und Rolling Stones Künstler wie Velvet Underground, Frank Zappas *Mothers of Invention* und Pink Floyd, um nur einige zu nennen.

»Pop is everything«

Anfang der sechziger Jahre erlebt sowohl die Musik- als auch die Kunstszene eine Revolution, die sich dann auch politisch bis 1968 Bahn bricht. Es sind die Jahre der *Popart* – mit Protagonisten wie Andy Warhol („Everything is beautiful. Pop is everything."). Als Begriff wird *Popart* erstmalig in den Fünfzigern von Künstlern in England benutzt. Gegenstände aus dem Alltagsleben, aus der populären Kultur werden verarbeitet und abgebildet. Bereits im Dadaismus und im Surrealismus hatten sich die Grenzen zwischen der „Hochkultur" und der „Populärkultur" verwischt. Richard Hamilton, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Jasper Johns und Robert Rauschenberg machten *Popart* zum feststehenden Begriff in der Kunstszene der sechziger Jahre in den USA.

Diese Künstler trugen zur weiteren Veränderung der Betrachtungsweise von Popkultur/Hochkultur bei. Popkultur, die sich in der Vermassung reflektiert, die die Vermassung zum Teil ihrer Kunst erklärt. Joseph Beuys als Vertreter des Fluxus: „Wir wollen die Welt von der bürgerlichen Krankheit befreien, von der toten Kunst, um eine revolutionäre Welle zu verbreiten." Oder: „Jeder Mensch ist ein Künstler." Aber auch: „Die Revolution sind wir." Weitere Künstler des Fluxus waren unter anderem John Cage, Nam June Paik und Yoko Ono, die mit John Lennon verheiratet war.

Ohnehin war die Verflechtung von Musik und bildender Kunst groß: Kunstmagazine wie das *Aspen Magazin* (erschienen von 1965 bis 1971) veröffentlichten „Pop Art-Issues", in denen neben Andy Warhol, Timothy Leary und Roy Lichtenstein auch Mitglieder der Band Velvet Underground, Lou Reed und John Cale vielbeachtete Beiträge lieferten.

»Ich bin kein Künstler

und nicht länger am modernen Kunstbetrieb interessiert, diesem pseudokulturellen Getue«

Joseph Beuys, 1983

Zur gleichen Zeit arbeiten die Beatles an *Revolver* und etwas später an *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*. John Lennon bringt sein Buch *In His Own Write* mit Texten und Illustrationen heraus. Mick Jagger ist in dieser Zeit bereits Stammgast in Andy Warhols *Factory*, wo sich auch Velvet Underground entwickeln konnten.

Unzweifelhaft sind Popmusik und Popart zwei Blüten des gleichen Stammes, die sich auch noch in den folgenden Jahrzehnten

ZU PUNK UND NEW WAVE

bunt entfalteten: In den achtziger Jahren erreicht *O Superman* von der Performance-Künstlerin Laurie Anderson die *Top Ten* der Pop-Charts in den USA und in Europa. Lou Reed (Sänger und Gitarrist von Velvet Underground) komponierte für Robert Wilson die Musik zu *Time Rocker*, uraufgeführt im Thalia-Theater Hamburg 1996.

Die Ansprüche steigen…

Schon in den Sechzigern führen die Gleise auseinander: Neben dem *Pop-Mainstream*, der auf hohe Verkäuflichkeit abzielt, entstehen zahlreiche Bands und Produktionsteams, die einen höheren künstlerischen oder/und politischen Anspruch an ihre Werke knüpfen.

Frank Zappa, der unter anderem als Jinglekomponist und Produzent in den 60er Jahren arbeitete, gründete seine *Mothers of Invention* und wendet sich in den folgenden Jahren immer stärker den Kompositionstechniken Neuer Musik zu. Er ist regelmäßiger Besucher der Donaueschinger Musiktage. Später wird er mit Pierre Boulez (*Perfect Stranger*, 1984) und dem Ensemble Modern zusammenarbeiten (*Yellow Shark*, 1993).

Ende der Sechziger entstehen zahlreiche Bands der *Artrock*-Richtung, u.a. King Crimson, die in ihrem Gründer Robert Fripp einen Vertreter collagenartiger Minimalmusik hat, Genesis mit Frontsänger Peter Gabriel und einer extensiven Bühnenshow, Gentle Giant mit einer verspielten, fast barocken Vokalkunst.

Bühnenshows werden in den frühen siebziger Jahren immer aufwändiger. Das „Gesamtkunstwerk Popkünstler" mit Musik, Performance, Cover Art, Medienkunst und Film setzt sich durch. Die Rolling Stones lassen sich von Andy Warhol ihr Logo und das Design für das Album *Sticky Fingers* maßschneidern. Bands wie Roxy Music oder das Kunstchamäleon David Bowie verstehen es, Massenkompatibilität mit einem künstlerischen Anspruch zu verbinden oder/und entwickeln sich von Teenie-Stars zu ernst zu nehmenden Popkünstlern. Aus der Band Roxy Music geht der Performance-Künstler Brian Eno hervor, der bald durch seine Veröffentlichungen *Music for Airports* und *Music for Films* als erster *Ambient*-Komponist von sich reden macht.

Bands wie Softmachine und Kevin Ayers erschließen sich das Feld experimenteller elektronischer Rockmusik. Pink Floyd, aber auch die deutsche Band Can, gehen einen eigenen psychedelischen Weg improvisierter Popmusik mit stark collagenartigem Charakter. Can mit Irmin Schmidt, einem Studenten von Karl-Heinz Stockhausen aus dem elektronischen Studio der Musikhochschule Köln, wird zum Wegbereiter von Bands wie Depeche Mode.

Kraftwerk, einer der ersten elektronischen Vertreter mit stark dadaistischem Einschlag in ihren minimalistischen Aussagen (*Autobahn, Trans-Europa-Express*), werden bald international als einer der wichtigsten Vertreter deutscher Popkultur im europäischen und anglo-amerikanischen Ausland gesehen. Sie gelten als Pioniere der elektronischen Musik, in deren Gefolge *Techno* und *House* entstehen konnten. Human League, Tubeway Army, Depeche Mode und OMD beziehen sich auf Kraftwerk. David Bowie lässt sich von Conny Plank, dem ersten *Producer* von Kraftwerk, produzieren.

Gleichzeitig entwickeln sich Bands, die starke Anleihen bei der „klassischen Musik" machen, was von der Kritik sehr uneinheitlich aufgenommen wird. Beispiele hierfür sind The Nice, Emerson, Lake & Palmer, Ekseption oder Focus.

In den Siebzigern diversifiziert sich die Popszene immer mehr und nimmt in einem *Patchwork* alle möglichen Anregungen aus buchstäblich jedem Bereich der Kultur auf – bis schließlich in den Achtzigern ein neuer Typ von Popstar auftaucht und in den Personen von Madonna oder Michael Jackson kulminiert: Kunstfiguren, die in ihrer Ambivalenz des öffentlichen Privaten dem Beuysschen Ideal „jeder Mensch ist ein Künstler" mehr als entsprechen. Dabei sollen Popkünstler wie Malcolm Mc Laren (Sex Pistols) oder PIL mit John Lydon nicht unerwähnt bleiben. Genauso wenig wie der *New Wave*-Pop der Talking Heads mit David Byrne. Die Gründungsmitglieder dieser Band waren Studenten der *Rhode Island School of Design*. Ihr Produzent Brian Eno, der Performance-Künstler von Roxy Music, wird später auch mit U 2 zusammenarbeiten.

David Byrne kooperiert regelmäßig mit Theaterregisseur Robert Wilson (u.a. *The Knee Plays from the Civil Wars*, 1984, und *The Forest* zum 750. Geburtstag der Stadt Berlin, 1988). Hier zeigt sich deutlich , dass Popmusik tatsächlich mehrere Gesichter hat: das kommerzielle Antlitz mit schneller Rotation und hoher Verkäuflichkeit auf der einen Seite, Bands und Künstler mit hohem

Heinz Rudolf Kunze
Rockpoet:

10 % der Popmusik sind kostbar!

Natürlich hat aus meiner Sicht die populäre Musik einen hohen Stellenwert. Aber leider ist es auch so – und da muss ich Justus Franz Recht geben –, dass 90 % dessen, was im Moment im Popmusikbereich gemacht wird, Umweltverschmutzung darstellt. Allerdings sind die restlichen 10 % so kostbar, dass man dafür mehr tun sollte.

Ob Pop- und Rockmusik Teil unserer Kultur sind? Ich bin dagegen, einen inflationären Umgang mit dem Wort Kultur zu treiben. Heutzutage wird ja selbst die Gesprächskultur „Kultur'" genannt. Aber natürlich ist in den letzten 50 Jahren im Bereich der Rock'n'Roll-Tradition viel wirklich Wertvolles entstanden und natürlich ist das inzwischen ein Kulturgut. Und man muss einfach auch mit der Veränderung der Zeit gehen.

Die großen Leistungen, mit denen Elvis, die Beatles, die Kinks, The Who, die Stones, Led Zeppelin, Yes, Pink Floyd usw. in unser Leben eingriffen, bewegen einfach Menschen und da kann man nicht anders, als das als Kultur zu bezeichnen. Schließlich hat diese Musik das Lebensgefühl von mehreren Generationen jetzt schon maßgeblich geprägt.

Auch in Deutschland sind junge Talente vorhanden. Wenn man ihnen mehr Türen aufmachen würde, würde die deutsche Pop- und Rockmusik viel spannender, reicher und bunter werden.

Heinz Rudolf Kunze gilt seit 20 Jahren im Deutsch-Rock als Garant für niveauvolle Rockmusik, verbunden mit ungewöhnlicher, sprachgewaltiger Textkunst.

AUSBILDUNG FÖRDERN!

Foto: DMR

Georg Katzer
Komponist:

Zwischen Behagen und Unbehagen

Es macht absolut keinen Sinn, in der Musik Pop und Klassik, „U" und „E" gegeneinander auszuspielen. Wichtig ist die grundsätzliche Position, beide Musikbereiche in ihren jeweiligen Funktionen zu definieren und anzuerkennen.

Unterhaltung ist als kommerzielle Praxis gehalten, sich dem Markt anzuschmiegen, Bedürfnisse auf breiter Basis zu befriedigen und neue zu schaffen. Davon lebt sie, auch im wörtlichen Sinne. Neuer Musik ist es verwehrt, sich anzupassen. Wenn ihr das Utopische abhanden kommt, dann ist sie zwar immer noch Kultur, aber sie ist dann ebenso affirmativ wie Unterhaltung.

Ich will ausdrücklich nicht polemisieren gegen eine kulturelle Praxis der Bewahrung, Affirmation, jedoch gehören in einer lebendigen Kultur beide Seiten unbedingt zusammen: Bewahrung und Fortschreiten, bestätigen und fragen. Sehr zugespitzt könnte man sagen: Unterhaltung dient dem Behagen, Kunst sublimiert das Unbehagen. Wie gesagt, zugespitzt und nicht unbedingt zitierfähig.

Aus dieser unterschiedlichen Funktion ergibt sich schlüssig, dass Unterhaltung sich rechnet, Neue Musik aber nicht, oder erst dann, wenn sie salonfähig geworden ist. Dann ist es aber mit ihrem kritischen Potenzial vorbei.

Georg Katzer lebt als freischaffender Komponist in und bei Berlin. Neben seiner kompositorischen Arbeit (Kammermusik, Orchesterwerke, Solokonzerte, Opern, Ballette, Computermusik) beschäftigt sich der Eisler-Schüler mit Multimedia-Projekten und Improvisation.

Anspruch auf der anderen Seite.

Für die genannten *Acts* und Bands ist in jedem Fall ein Qualitätszusammenhang zu begründen, vor allem vor dem Hintergrund des erweiterten Kulturbegriffs und der Nähe zur bildenden Kunst und zum Theater. Die Haltung und die Botschaft des Künstlers hinter der Komposition sind immanenter Bestandteil des Kunstwerkes *Pop*. Die Person, ihre Wirkung und die daraus resultierende Musik und ihr *Sound* sind nicht voneinander zu trennen. Ein für sich stehender Werkbegriff würde die Sichtweise auf das Kunstwerk „Popkünstler/Band/Produktionsteam/Act/Performance" eher behindern. Der Umgang mit den Medien und auch die daraus resultierende politische Wirkung sind Teil des Kunstwerks.

In den letzten Jahren haben zahlreiche deutsche Bands auf sich aufmerksam gemacht, die in deutscher Sprache texten: Element of Crime, Tocotronic, Blumfeld, aber auch die Hip-Hopper von Blumentopf oder Fanta 4 und viele andere. Sie liefern zum großen Teil regelrecht literarische Texte. Sven Regener, der Sänger von Element of Crime, debütiert sehr erfolgreich als Schriftsteller mit seinem Roman *Herr Lehmann*.

As times go by

Das „vorübergehende Phänomen" Popkultur ist inzwischen mehr als 50 Jahre alt – und immerhin gibt es im Lande viele optimistisch denkende, wohlmeinende Kämpfer der Sache, die in Meetings, Workshops, Seminaren und *factories* die Fahne der populären Musik vorantragen. Das Publikum der Popmusik ist mit ihren Helden älter geworden, ist jedoch über weite Strecken seinen Bands treu geblieben. Was erklärt, dass Tourneen mit großen Bands wie den Stones nach wie vor sehr erfolgreich sind.

Was die Ausbildung betrifft, gibt es in Deutschland die Popakademie Baden-Württemberg und in den meisten anderen europäischen Ländern vergleichbare Institute: z. B. die Rockakademie im holländischen Tilburg oder die Popakademie Leuwaarden mit ihrem Schwerpunkt Popkultur, die Westminster University in England oder andere Einrichtungen in Schweden und Frankreich. Außerdem ist in Amsterdam vor zehn Jahren das *Nationale Pop-Instituut* als Dokumentations- und Vernetzungszentrum für Popmusik entstanden. An der Berliner Humboldt-Universität existiert seit vielen Jahren das Institut von Professor Wicke. Der Deutsche Musikrat wird einen Präsidial-Ausschuss zur Popmusik-Förderung einsetzen.

Die Antwort

Die Frage war gestellt: Ist Popmusik „Hochkultur"? Meine Antwort: Künstler, wie sie in diesem Beitrag herausgehoben wurden, sind Teil der Hochkultur! Typisch für die Qualität dieser Acts ist das kreative Patchwork von Songwriter, Texter, Sänger, Instrumentalist und Performer in einer Person – mit einem eigenen Persönlichkeitskonzept.

Und genereller formuliert: Popmusik entspricht dem Lebensgefühl weiter Bevölkerungskreise in allen ihren Ausprägungen. In einem demokratischen Gemeinwesen entscheiden Mehrheiten auch über die Bedeutung der kulturellen Zusammenhänge. Wenn Kultur sozusagen das Bruttoinlandsprodukt der geistigen und kreativen Leistungen einer Gesellschaft darstellt, so hat die Popmusik daran einen gehörigen Anteil.

Es sind viele geworden, die das Gewicht der Popmusik erkannt haben, ihren kulturellen Wert, ihre gesellschaftliche Bedeutung, ihre wirtschaftliche „Schwungmasse". Bis dato ist es aber nicht gelungen, in den Kommunen mehr als zwei Prozent der jeweiligen Musiketats für die anspruchsvolle Popmusik zur Verfügung zu stellen. Eine Stadt wie Tilburg in den Niederlanden hat es sich vor fünf Jahren geleistet, eine Konzerthalle speziell für Popmusik zu bauen, die erfolgreich betrieben wird. Es müsste in unser aller Interesse liegen, diese lebendige Musikkultur, die vom größten Teil der Bevölkerung angenommen wird, in ihren anspruchsvollen Ausprägungen auf allen Ebenen zu berücksichtigen und zu stärken.

Dies gilt besonders für die musikalische Ausbildung von Kindern und damit auch für die Ausbildung von Musiklehrern in den Hochschulen. Eine Einbindung in bestehende Förderstrukturen, wie im Deutschen Musikrat, ist in jedem Falle sinnvoll, wenn diese sich an Auswahlkriterien knüpfen.

Merke: Nur der Wandel ist beständig. Popmusik und Popkultur sind die Ausdrucksform der heutigen Zeit, der heutigen Gesellschaft. Dem ist in allen musikkulturellen Zusammenhängen Rechnung zu tragen – auch bei den Verteilungskriterien der GEMA, der Städte und Länder und des Bundes. *f*

Ulrike Liedtke kommentiert die „aufgewärmte" Konfrontation zwischen Klassik und Pop: „Nur die Qualität entscheidet über gute und schlechte Musik!"

Zu keinem Zeitpunkt der Menschheitsgeschichte gab es so viel Musik gleichzeitig wie heute – Musik mehrerer Jahrhunderte, von verschiedenen Kontinenten und in unterschiedlichen Interpretationen. Dazu die weiterentwickelte Genrevielfalt aus dem 20. Jahrhundert und neu Komponiertes. Zeitgenössische Musik ist alles, was heute komponiert wird… vielfältig freilich in der Botschaft, Funktion, im musikalischen Handwerk – und mehr als nur Klassik und Pop.

In einer Umfrage der BBC nach den „Great Britains" belegt Sir Winston Churchill Platz 1 vor Lady Diana und William Shakespeare. Das ZDF griff die Idee auf und sucht jetzt die wichtigsten Deutschen. Unter den Musikern stehen Beethoven und Dieter Bohlen zur Auswahl – Verkürzung, Verflachung oder Ergebnis heutiger Verfügbarkeit von Weltkulturerbe neben Tagesgespräch? Heißt populär sein aber nicht auch, sich an den aktuellen Themen der Zeit zu beteiligen?

Fließende Grenzen,

ZEITVERSCHIEBUNG UND WERTEWANDEL?

Nicht anders als bisher entscheidet die Qualität über gute oder schlechte Musik, ganz gleich aus welcher Zeit und aus welchem Genre.

Interessanter als die wieder aufgewärmte Konfrontation zwischen Klassik und Pop erscheint die Frage nach Zeitverschiebung und Wertewandel. Beethovens Melodie von „Freude schöner Götterfunken" ist „populär", auch als Europa-Hymne. Songs von den Beatles gehören zur Musikgeschichte, sind „Klassiker" geworden – verschieben sich Zeiten, auch Werte?

Nicht die Musikautoren, sondern Musikverteiler und Verteilungssysteme machen populär. Dabei gehen Originalideen und -besetzungen im funktionalen Gebrauch verloren. Handymelodien werden vorgegeben mit „Elise" und C-Dur-Invention, mit Jazz, Beatles-Song, Filmmusik oder Alltagsgeräuschen. Aber werden die Fans der Europahymne jemals die viersätzige Sinfonie kennen lernen, die harmonische Aussetzung der „Elise" und ihre Fortsetzung nach den ersten Takten, werden sie über den zeitlosen Kontrapunkt bei Bach philosophieren können?

Die GEMA sortiert die heute komponierte Musik streng nach „E" und „U" – Positionierung zwischen zwei Lagern oder Marktforschung, Kommerzialisierung, Geld? Der Staat muss fördernd in Musikangebote eingreifen und kulturelle Werte sichern, wo der freie Markt nicht funktioniert und auch nicht funktionieren kann.

Wenn es nun nachgewiesenermaßen mehr Musik gibt als bisher, müsste direkt proportional auch die Musikförderung zunehmen. Aber das Gegenteil ist der Fall. Kann Vielfalt auch Anlass sein für Verdrängungsmechanismen, Konkurrenz, Entwicklungsknick zu Neuem?

Manchmal kann man nur Fragen stellen, um zum Nachdenken, Weiterdenken und Andersdenken anzuregen. Schließlich werden die Antworten allemal unterschiedlich ausfallen. *f*

Dr. Ulrike Liedtke ist Gründungsdirektorin der Bundes-Musikakademie Rheinsberg sowie Mitglied im Präsidium des Deutschen Musikrats und im RBB-Rundfunkrat.

Dieter Bohlen

Popmusiker, Komponist, Produzent:

Bach würde heute Musik machen wie ich

„E" und „U" – ich finde beides gleichwertig, und gleichwertig heißt für mich, dass die E-Musik keinen höheren Stellenwert hat als die U-Musik. Komponisten früher haben auch nur mit Wasser gekocht. Wenn ich mal vergleichen darf: Paul McCartney mit „Yesterday" und Mozarts „Kleine Nachtmusik" – da ist nicht wirklich ein großer Unterschied. Im übrigen: Klassische Komponisten haben auch mal schlechte „Nummern" geschrieben!

Wenn ich Kontakt habe zur E-Musik – z.B. mit einem Orchester im Studio –, habe ich nicht das Gefühl, dass diese Musik besser ist oder diese Musiker mehr können als z.B. ein Rockgitarrist wie Peter Weihe. Da ist viel Anmaßung und auch Ignoranz im Spiel, wenn die Vertreter der E-Musik ihre Musik einfach über die Popmusik stellen. Ich bin sicher: Würden Beethoven und Bach heute leben, würden sie diesselbe Musik machen wie ein Bohlen. Umgekehrt gilt das für mich natürlich auch. Man ist doch immer das Produkt seiner Zeit.

Klar, es gibt „Müllberge der Popmusik"! Aber es gibt auch Müllberge der Ernsten Musik. Früher waren die Musiker und Musikschreiber bestimmt nicht mehr Genie als viele das heute sind.

Dieter Bohlen, Deutschlands erfolgreichster Pop-Interpret (im Duo „Modern Talking") und Produzent, heimste weltweit hunderte von Gold- und Platinplatten für mehr als 160 Millionen verkaufter Tonträger ein. Seine Autobiographie „Nichts als die Wahrheit" führte wochenlang diverse Bestsellerlisten an.

AUS UNTERSCHIEDLICHEN *Perspektiven* AUF DENSELBEN *Marktplatz* KOMMEN

Spurensuche: Was trennt die Musikwelten? Was verbindet sie?

Jens Cording, Präsident der Gesellschaft für Neue Musik, und **Udo Dahmen,** Leiter der Mannheimer Popakademie, disukutieren über vorhandene Gräben hinweg

In zwei Bundesfachausschüssen, die das Präsidium des Deutschen Musikrats (DMR) beraten, werden Spezialisten der Bereiche Neue Musik und Populäre Musik künftig parallel arbeiten. Verknüpft ist dies mit der Hoffnung auf Synergieeffekte und zumindest themenbezogene Zusammenarbeit. Eine optimistische Erwartung? Beide Bereiche haben höchst unterschiedliche Beheimatungen. Wo liegen die Berührungspunkte, wie tief sind die Gräben? Als DMR-Präsident Martin Maria Krüger am 8. September das Gespräch moderierte, gingen die Diskutanten noch von dem ursprünglich vorgesehenen gemeinsamen Fachausschuss aus.

Martin M. Krüger: *Eine Arbeitsgruppe des DMR-Präsidiums hat unter Vorsitz von Vizepräsident Christian Höppner einen Plan zur Neuordnung der Bundesfachausschüsse vorgelegt. Daraufhin wurde beschlossen, einen Bundesfachausschuss mit dem Titel „Populäre Musik/ Zeitgenössische Musik“ zu berufen, der sich beiden Musikbereichen annehmen soll. Sie beide sind Exponenten der beiden Teilbereiche, welche Meinung haben Sie zu diesem Zusammenschluss?*

Udo Dahmen: Wir haben uns damit eine anspruchsvolle Aufgabe gesetzt. Dennoch sollten wir das Experiment wagen, die Brücke zwischen beiden Bereichen zu schlagen. Es gibt eine Vielzahl von Überlappungen: Frank Zappa, das Ensemble Modern, Brian Eno, der als *„Ambient“*-Musiker auch in den 70ern und 80ern Maßstäbe gesetzt hat; Platten wie „Music For Films“ oder „Music For Airports“, die ursprünglich aus dem Pop-Lager kamen und dann für ganze Generationen von Musikern beider Bereiche stilbildend wurden.

Ich finde es spannend, sich genau in diesem Feld zu bewegen und ich fände es auf der anderen Seite fatal, wenn wir uns bei musikästhetischen Diskussionen aufhalten würden. Wir sollten stattdessen Dinge praktisch bewältigen und uns des gesamten pädagogischen Bereichs annehmen. Überhaupt bin ich der Meinung, dass die Stoßrichtung des DMR in nächster Zeit unter anderem im pädagogischen Bereich liegen muss, weil uns dort die Probleme unter den Nägeln brennen. Und was den Ausschuss betrifft, sehe ich Gemeinsamkeiten und Unterschiede gleichermaßen.

Ich bin weit davon entfernt, zu polarisieren. Mir geht es insgesamt um den künstlerischen Anspruch in der populären Musik. Nun gibt es durchaus Bereiche in der populären Musik, die im künstlerischen Sinne nicht gefördert werden müssen. Im Wirtschaftszusammenhang sehe ich dies allerdings anders. Aber es gibt Bereiche in der Popmusik, die dieser Förderung bedürfen wie die Neue Musik. Dazu gehört der gesamte Bereich, den ich eben genannt habe. Es gibt in ganz Deutschland viele junge Musiker, die sich in Zwischenfeldern wie *performances* und Bands bewegen, die nicht augenblicklich erfolgreich werden.

Jens Cording: Hierin stimme ich Ihnen zu. Die Popularmusik hat einen wichtigen Stellenwert neben dem Bereich Neue Musik und die Wertschätzung ist gegenseitig. Ich glaube allerdings, dass wir von unterschiedlichen Strukturen ausgehen müssen. Wir dürfen nicht Äpfel und Birnen miteinander vergleichen. Wir haben eine gemeinsame Schnittmenge: Ob es Frank Zappa ist, den wir beide beanspruchen, oder Edgard Varèse. Wir wollen beide kein „Deutschland sucht den Superstar“, beide suchen wir in unseren Bereichen nach niveauvollen Ansätzen.

Aber: die Diskussionslage ist in den beiden Bereichen so unterschiedlich, dass

»Da haben Sie ja ein großes Fass aufgemacht!«

Übten Diskussionskultur: DMR-Präsident Martin Maria Krüger, Jens Cording und Udo Dahmen (von links).

wir zwei getrennte Ausschüsse brauchen. Der Bereich Popularmusik ist in erster Linie dazu angetan, irgendwann einmal einen kommerziellen Effekt zu haben. Das ist nicht unbedingt die Zielrichtung der Neuen Musik. Wenn man von Musikförderung spricht, ein Thema, das beim DMR angesiedelt sein könnte, dann denkt man bei Popularmusik vor allem an den Jugendbereich. Eine bereits arrivierte Pop-Band würde ja vom DMR ohnehin nicht als förderungswürdig betrachtet werden, weil der DMR per se nicht kommerziell ausgerichtet ist. Der Bereich Neue Musik dagegen ist fast zu 100 Prozent förderungsbedürftig. Eine lebenslange Förderung ist deshalb notwendig, weil die Programme nicht publikumsträchtig sind. Das ist nicht nur im Jugendbereich so, sondern auch im Erwachsenensektor – ein wesentlicher Unterscheid zwischen den beiden Bereichen!

Udo Dahmen: Ich bin nicht davon überzeugt, dass der Deutsche Musikrat mit diesem Ausschuss ausschließlich im Jugendkulturbereich operieren sollte. Wir sind uns sicherlich einig darüber, dass man arrivierte Popkünstler, die Geld verdienen und mit denen Geld verdient wird, nicht unterstützen muss. Aber auch wir haben arrivierte Künstler, die kein Geld verdienen, obwohl sie vielleicht bei einem bekannten Label sind. Nehmen Sie beispielsweise „Element of Crime". Ihre ersten Veröffentlichungen waren nur schwer verkäuflich. Es dauerte mehrere Jahre, bis der Erfolg eintrat, u.a. auch durch die Romanveröffentlichung des Sängers. Andere Bands aus einem ähnlichen Zusammenhang, bei denen also die Lyrik im Vordergrund gestanden hat, wie Blumfeld, haben jahrelang gebraucht, bis sie erfolgreich wurden. Oder ein Beispiel aus der Historie der Popmusik: Die Band „Palais Schaumburg" hat bewiesen, was Popmusik auch sein kann. Man muss einfach konstatieren, dass es auch im elektronischen Zusammenhang viele Musiker aus der Clubszene, der *Ambient*-Szene oder dem *Jungle*-Bereich gibt, die den elektronischen Musikern der Neuen-Musik-Szene ähnlicher sind als denen aus der Popmusik.

Der Unterschied in der Erfolgsbilanz ist letztlich, dass bei Popmusikern irgendwann durch den Erfolg so viel Geld rein kommt, dass sie davon leben können. Für die Neue Musik konstatiere ich, dass die Erwerbsquelle für einen Komponisten immer aus einem subventionierten Bereich kommen *muss*. Aber: Sein Erfolg muss innerhalb der der 60er, 70er oder 80er Jahre aufgegriffen wurde. Zappa beispielsweise bezog sich ganz konkret auf Strawinsky. Bei der Überlegung, einen Ausschuss zu kreieren, in dem wir arbeiten und uns nicht dauernd in die Diskussion über „Äpfel und Birnen" begeben, müssen wir auch eine praktische Form finden, die für alle Seiten sinnvolle Ergebnisse zulässt.

Jens Cording: Sie haben ja gerade thematisch ein großes Fass aufgemacht. Trotzdem glaube ich, dass man die beiden Bereiche nicht gleich reden muss. Neue Musik unterscheidet sich in Zielrichtung, Auftritt und Habitus. Man könnte aber trotzdem voneinander profitieren: Die Neue Musik könnte beim Thema „Vermarktungsstrategie" dazulernen, die Popmusik bei den Inhalten. Aber das können wir auch in zwei verschiedenen Ausschüssen.

Gemeinsame Rede-Ebene finden

Szenerie „Neue Musik" und dem interessierten Publikum abschätzbar sein, damit eine Subvention, auch für die Geldgeber, sinnvoll bleibt. Und hier liegt eine gewisse Analogie:

Dass „Subventionen" bei der Popmusik durch Verkäufe generiert werden, ist klar. Aber deswegen sind solche *Acts* noch nicht kommerziell verwertbar. Denn auch größere Konzerne leisten sich solche Bands als „Avantgarde". Es hat in der Pop-Musik immer wieder Vorwegnahmen gegeben: „Musique concrète", die von der Popmusik

Nehmen Sie das Thema „Einschaltquoten". Das kann für die neue Musik kein Kriterium sein, weil der Überhöhungsgrad dort so groß ist, dass die Argumente eines populär orientierten Menschen nicht mehr zählen. Viele Themen bewegen sich in intellektuellen und wissenschaftlichen Bereichen. Die Schnittmenge ist da, aber wir reden ja über die Hauptanteile der Sache. Statt einen gemeinsamen Ausschuss zu gründen, halte ich es für wesentlich sinnvoller, eine gemeinsame Rede-Ebene zu finden.

POP UND NEUE MUSIK: *die*

Martin M. Krüger: *In diesem gemeinsamen Bundesfachausschuss sollen die Themen diskutiert werden, die beide Bereiche betreffen. Zusätzlich sind zwei Unterausschüsse geplant, in dem die beiden Sparten für sich die jeweiligen Aufträge annehmen können und die Kompetenz für ihr jeweiliges Gebiet haben.*

Stichwort „Förderbedürftigkeit": Hinter dem Entschluss, einen gemeinsamen Fachausschuss zu gründen, stand, dass noch keine zusätzlichen Mittel für die Neue Musik zur Verfügung stehen. Idealerweise soll der Großbereich „Musik unserer Zeit" in der Folge zwischen denen verhandelt werden, die aus diesen Mitteln gemeinsam ihre Förderung beziehen. Es soll auch das gegenseitige Verständnis dafür entstehen, was an Förderung dem anderen Bereich zusteht.

Denken wir an die renommierte Reihe „Konzert des Deutschen Musikrats". Sie war ausdrücklich als Anschubfinanzierung für Neue Musik im Orchesterbereich gedacht. Die Neue Musik, so war damals die Idee, würde sich als selbstverständliche Größe etablieren, wenn sich das Publikum mit Hilfe dieser Maßnahme erstmal an neue Klänge gewöhnt hätte. Nun wird mit genau diesem Argument für die Beibehaltung des Projekts geworben. Neue Musik würde sofort aus dem Orchestermusikleben verschwinden, würde man das Projekt kippen. Warum versagen unsere Modelle im Hinblick auf die Etablierung der Neuen Musik? Müssen wir nicht auch an ganz andere Ansätze denken, um Neue Musik zu fördern?

Jens Cording: Zwar halte ich das Projekt „Konzert des Deutschen Musikrats" für renovierungsbedürftig, aber im Grundsatz für sehr richtig. Ich glaube auch, dass ein Musikrat sich nicht anmaßen darf, von außen Qualitätskriterien anzulegen. Die müssen aus der Szene selbst kommen. Deshalb halte ich die Ensemble-/Orchesterkonferenz, die demnächst einberufen wird, für eine gute Sache.

Um nochmals auf das Stichwort „Niveauvolle Ansätze" zurückzukommen: Statt uns aneinander zu reiben, müssen die beiden Bereiche erst mal für sich Qualitätskriterien definieren. Man wird über Qualitätskriterien reden müssen. Und weil Popmusik so wahnsinnig schnell ist und der Neue Musikbereich so intellektuell, kommt eine Diskussionskultur zustande, deren Qualitätskriterien überhaupt noch nicht gefestigt sind.

Udo Dahmen: Ich bin mir da gar nicht so sicher. Vor einigen Jahren habe ich mal ein Auftragswerk für den Komponistenverband geschrieben. Aus der Neuen Musik-Szene kannte ich damals so gut wie niemanden. Es kam Babette Koblenz auf mich zu und verwickelte mich in ein Gespräch über mein Werk. Ich hatte ein Stück komponiert für sechs Schlagzeuger und Keyboards, das den Rahmen der Popmusik sprengte. Sie fragte mich, wie ich zu bestimmten Ergebnissen gekommen sei. Mein Ansatz war dabei offensichtlich sehr intuitiv, ihrer empirisch, aber in der sinnlichen Wahrnehmung waren wir uns sehr ähnlich.

Jens Cording: Aber hier liegt genau das Problem: der Effekt ist sehr ähnlich, aber der Ansatz ist ein unterschiedlicher. Deswegen muss man diese beiden Bereiche auseinander halten.

Udo Dahmen: Aber der Dialog, wie man aus unterschiedlichen Perspektiven auf den gleichen Marktplatz kommt, ist doch sehr spannend! Die Feststellung, dass man gar nicht so weit auseinander liegt, wäre für viele Beteiligte beider Bereiche sehr fruchtbar. In der Popmusik und der Neuen Musik haben viele Musiker einen unglaublich gewandten Umgang mit Technik und Elektronik gelernt. Da wäre es oft leicht, wenn die sich das mal auf einem Keyboard zeigen lassen könnten, wie man schnell und unkompliziert den gleichen Sound oder den gleichen Effekt hinkriegt. In einem gemeinsamen Ausschuss würde man Förderzusammenhänge auch herstellen, gerade im Nachwuchsbereich.

Jens Cording: Aber das ist ja genau diese eine Schnittmenge! Die Kernkompetenz liegt eben woanders.

Udo Dahmen: Die Schnittmenge kann musikalisch-künstlerischer-ästhetischer Natur sein, oder eine inhaltlich-organisatorische, wenn man Konzerte veranstaltet. Und dann gibt es viele Bereiche, in denen es eben nicht möglich ist, zusammenzuarbeiten.

Martin M. Krüger: *Sollte nicht gerade der Deutsche Musikrat als Dachverband Brücken schlagen und innerhalb des Musiklebens vor allem den Dialog fördern? Dieses Gespräch führten wir am Ende des Berliner Kongresses „Musik bewegt?!" Der Deutsche Musikrat fordert, dass alle Kräfte der Gesellschaft darauf hinarbeiten müssen und auch dahingehend zu mobilisieren sind, in allen Bereichen der Musikerziehung von der frühkindlichen bis zum Ende der allgemein bildenden Schulausbildung Musik als selbstverständliches, gesichertes Fach präsent zu haben.*

Jens Cording: Ich denke, ein Lehrer muss in der Schule nicht alle Bereiche der Musik beherrschen. Auch hier gibt es eine Kernkompetenz. So kann ein Schüler durchaus mal ein Schuljahr mit Popmusik, mal mit klassischer Musik Kontakt haben, je nachdem, aus welchem Bereich der Lehrer kommt. Hier wird eine geschickte Unterrichtsstrukturierung notwendig.

Martin M. Krüger: *Die einzelnen Konzepte, die aus der Arbeit der Bundesfachausschüsse entstehen, will ich heute noch gar nicht vorwegnehmen. Aber es scheint, dass in der Schule keiner der beiden Bereiche bisher unter Ausschöpfung aller Möglichkeiten behandelt wird.*

Müssen wir als Deutscher Musikrat nicht den Hochschulen und Universitäten, die wir als Mitverursacher der Ausbildungsmisere ausmachen und die das ja teilweise selbst zugeben, einen Katalog von praxistauglichen Grundforderungen an die Hand geben? Die Aufgabe des DMR ist es, eine Neugestaltung des Musiklebens in der Gesellschaft anzubieten und die Musikerziehung neu zu gestalten. Neben den rein spartenspezifischen Überlegungen müssen wir dafür zu einem übergeordneten Konzept kommen.

»schöpferischen Sparten«

Jens Cording: Aus dem Fachausschuss „Popularmusik/zeitgenössische Ausdrucksformen“ haben Sie die Sparte Pädagogik völlig herausgenommen. Aber ich frage Sie: Was wollen wir denn miteinander reden, wenn die Pädagogen in einem völlig anderen Ausschuss sitzen?

Udo Dahmen: Auch ich bin der Meinung, dass wir uns in pädagogische Fragen einmischen sollten. Wir können viele Ideen beisteuern, die man in den jeweiligen Ausschuss einbringen kann. Aber auch die andere Richtung ist denkbar: Ergebnisse zu populärer Musik oder zeitgenössischen Ausdrucksformen können ja auch mit bestimmten Forderungen in die Musikwirtschaft hineinwirken. Für alle Ausschüsse gilt: Im Kern kümmern wir uns um unsere jeweiligen Genres. Zumal nach dem heutigen Tage, finde ich es für die generelle Stoßrichtung des Musikrates existentiell wichtig, dass wir uns dem Ausbildungsbereich verstärkt zuwenden…

Martin M. Krüger: *Außerdem entscheidet sich dort die gesamte Zukunft des deutschen Musiklebens!*

Udo Dahmen: … von daher sehe ich auch die Ausschüsse als Faktenzubringer für das Präsidium. In der Vergangenheit sind Expertenmeinungen zwar gehört worden, aber sie hatten nie eine politische Stoßrichtung. Politische Willensbildung muss in Zukunft zeitnah geschehen und ihre Ergebnisse dürfen nicht in irgendeiner Schublade verschwinden.

Jens Cording: Ein Punkt, der uns verbindet und der uns gleichzeitig auch trennt, ist mir noch wichtig: Der Bereich Popmusik und der Bereich Neue Musik sind die beiden schöpferischen Sparten innerhalb des Musikrats. Hier wird Musik erschaffen, hier wird komponiert und neue Musik hergestellt. Alle anderen sind Verwerter, die auf Grundlage unserer „Erfindungen“ arbeiten. De facto entstehen Noten im Pop-Bereich und im Bereich Neue Musik. Sie sind die Grundlage für den pädagogischen Bereich, den Wirtschaftsbereich und so fort. Deshalb haben wir es verdient, zwei getrennte Fachausschüsse zu bekommen. Aus meiner Sicht wäre das eine verschenkte Chance für den DMR, wenn er es nicht tun würde.

Martin M. Krüger: *Das quantitative Argument halte ich nicht für wichtig. Der gemeinsame Ausschuss soll mit dem Anspruch ans Netz gehen, Brücken zu schlagen. Hat unser Problem, Neue Musik dauerhaft im Konzertleben zu installieren, nicht auch etwas mit einem Publikum zu tun, das für Neues eigentlich gar nicht mehr offen ist? Für 2005 ist vorgesehen, ein Event zu kreieren, in dem die Sparten der Musik unserer Zeit aufeinander treffen. Vielleicht ist es dann möglich, junge Leute, die der zeitgenössischen Musik bislang sehr distanziert gegenüber stehen, mit diesem Ereignis in die Konzertsäle zu holen?*

Jens Cording: Eine gemeinsame Veranstaltung beider Musikbereiche zu generieren, halte ich nicht für der Weisheit letzten Schluss. Mit viel Geld von oben oktroyiert, kann das nicht funktionieren. Es wird ja auch seit Jahren wahnsinnig viel gemacht, um Popmusik und Neue Musik zusammenzubringen. Aber das alles ist ganz und gar nicht neu. Mit solchen Ideen kommt der Deutsche Musikrat zehn Jahre zu spät. Zudem ist es wichtig, dass man solche Konzepte kontinuierlich fördert. Dann kann man vielleicht etwas bewegen, aber ein einmaliges Ereignis kostet den Musikrat viel Geld und führt zu nichts.

Udo Dahmen: Seit 1995 bin ich neben anderen Ämtern auch Präsident des Deutschen Schlagzeuger-Verbandes. Bis dahin war dort nur Neue Musik und klassische Musik vertreten. Meine Intention war, die anspruchsvolle populäre Seite zu verankern, auch den Jazz, und die Weltmusik stärker als Inspirationsfeld für Neue und

Die Gesprächspartner:

Jens Cording, Diplom-Musiker mit dem Hauptfach Violine, spielte in verschiedenen Orchestern und Ensembles und arbeitete als Pädagoge. Anschließend studierte er Kulturmanagement an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Seit 1993 ist er Projektleiter des Bereichs Musik beim Siemens Arts Program. Cording initiiert und konzipiert in diesem Rahmen Projekte mit Kompositionsaufträgen, Konzertreihen mit Neuer Musik sowie industrielle Klangforschungsarbeiten mit Neuer Musik. Cording ist seit 2001 stellvertretender Vorsitzender des Instituts für Klangkunst, seit 2002 Präsident der Gesellschaft für Neue Musik, Deutschland, sowie seit 2003 Mitglied des Stiftungsbeirats der Kulturstiftung des Bundes.

Udo Dahmen absolvierte ein klassisches Schlagzeugstudium an der Musikhochschule Rheinland in Aachen und Köln und bei Dante Agostini in Paris. Heute ist er Schlagzeuger, Autor, Produzent, Dozent und Organisator im Bereich der populären und der perkussiven Musik und arbeitet als künstlerischer Leiter der Popakademie Baden-Württemberg in Mannheim. Er ist Vizepräsident im Deutschen Musikrat, darüber hinaus Präsident des deutschen Schlagzeugerverbandes „Percussion Creativ“, künstlerischer Leiter des World-Drum-Festivals und Kuratoriumsmitglied Emil-Berliner-Stiftung der Deutschen Phonoakademie. Als Gastdozent lehrte er an verschiedenen Musikhochschulen.

Stichwort „Bundesfachausschüsse

Der Deutsche Musikrat, Dachverband für das Musikleben in Deutschland, vertritt die Interessen von rund 8 Millionen musiktreibenden Menschen. Geführt wird der Verband von einem Präsidenten, vier Vizepräsidenten und 14 weiteren Präsidiumsmitgliedern. Dieses Gremium tritt mehrmals im Jahr zu Beratungen zusammen und hat es sich zur Aufgabe gesetzt, Einfluss auf musikpolitische Themen in Deutschland zu nehmen. Vom Präsidium wurden sogenannte „Bundesfachausschüsse“ berufen, die aus 10 bis 12 Persönlichkeiten bestehen. Mit ihrem Spezialwissen stehen sie dem Präsidium in sieben Bereichen beratend zur Verfügung: „Laienmusizieren“, „Musikberufe“, „Musik und Medien“, „Musikpädagogik“, „Musikurheber“, „Musikwirtschaft“ und „Popularmusik/Zeitgenössische Ausdrucksformen“.

populäre Musik hereinzuholen. Wir generierten das „World Drum Festival" und versuchten, diese Absichten lebendig zu machen. Seit dem ersten Versuch findet das Festival nun jährlich statt, mal in größerem, mal in kleinerem Rahmen. Es hatte sich also tatsächlich etwas festgesetzt. Das Instrument, das die Verbindung stiftete, war das Schlagzeug. Nun ist das ja ein extrem heterogener Apparat, trotzdem ist es gelungen, Musiker wie Michael Burritt (Marimbaphon) neben die Rhythmusgruppe von Paul Simon zu stellen und die wieder neben ein afrikanisches Drum-Ensemble.

Jens Cording: Aber sehen Sie, das gibt's alles schon. Abgesehen davon ist ja nicht alles schwarz-weiß. Es stimmt nicht, dass auf Pop-Veranstaltungen 10000 Leute sind und auf Neue Musik-Veranstaltungen keiner. Es ist aber vielleicht eben so, dass Neue Musik nie so viele Leute ziehen wird. Weil sie einen hohen intellektuellen Anspruch hat. Aber soll sie denn ihren Intellekt aufgeben? Sie darf es nicht, weil sie ein wichtiger Motor ist. Neue Musik ist keine dekoratives Beiwerk, sondern ein Erkenntnismittel aus eigenem Recht. Hier findet man ein unglaubliches Kreativitätspotenzial vor, das zeitversetzt auch in der Popmusik in vielfältiger Weise in Anspruch genommen wird.

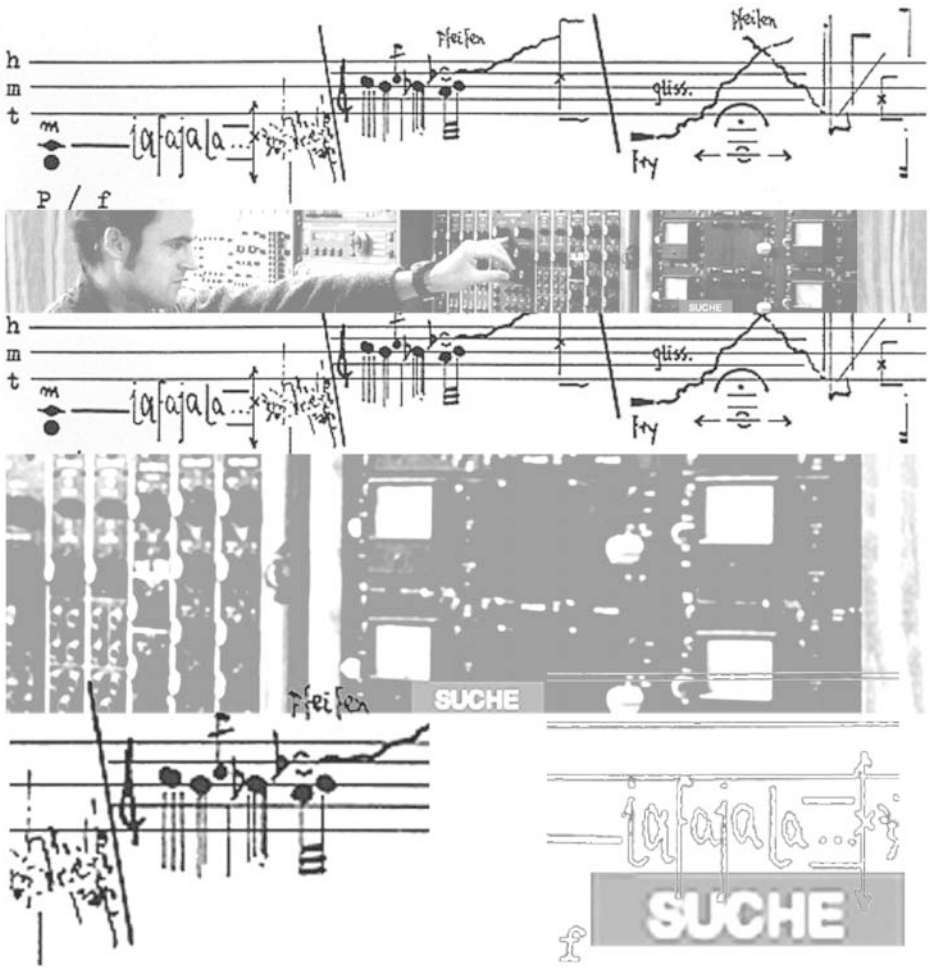
Die Entwicklung in den 50ern im Bereich Neue Musik werden jetzt wertgeschätzt – ich weiß das speziell aus dem Siemens Studio für elektronische Musik. Die CDs mit elektronischer Musik werden uns von Club-Musikern förmlich aus der Hand gerissen, weil sie es verarbeiten wollen. Und das ist Neue Musik aus den 50er Jahren! Wenn ich mir vorstelle, dass das, was jetzt in der Neuen Musik gerade geschrieben wird, vielleicht in die Pop-Musik in 20, 30 Jahren Eingang finden wird…

Martin M. Krüger: *Aber wir wollen ja den Dialog anstoßen. Wir wollen ein Tor zu jungen Leuten öffnen. In diesem Bundesfachausschuss sollte man zumindest mal eine Themenliste aufstellen, worüber es sich zu reden und nachzudenken lohnt. Ich bitte Sie, dass sie sich darauf einlassen, dass die Begegnung zunächst erst einmal geschieht.*

Jens Cording: Ein wenig scheint es mir nun, dass die Pläne im DMR bereits alle feststanden, und dass nichts mehr zu verändern ist. Dies ist umso betrüblicher, als ich die Nachricht in „DMR intern" so verstanden habe, dass der Bereich der Neuen Musik der einzige ist, in dem gekürzt wurde. Und ich wehre mich auch dagegen, dass die Neue Musik in diesem geplanten gemeinsamen Ausschuss zu „zeitgenössischen Ausdrucksformen" degradiert wird!

Martin M. Krüger: *Es wird die Möglichkeit der getrennten Bearbeitung von Themen aus den Bereichen Popularmusik und Neue Musik geben. Die Tatsache, dass man miteinander spricht, dass man gemeinsam nach dem sucht, was man miteinander besser machen kann als in getrennten Gremien, sollten Sie nicht mit Gleichmacherei verwechseln.*

Udo Dahmen: Aber wir müssen über die Terminologie dieses Ausschusses sprechen. Denn wir wollen uns aufeinander zu bewegen und keine Hürden aufbauen, die diesen Dialog beeinträchtigen.

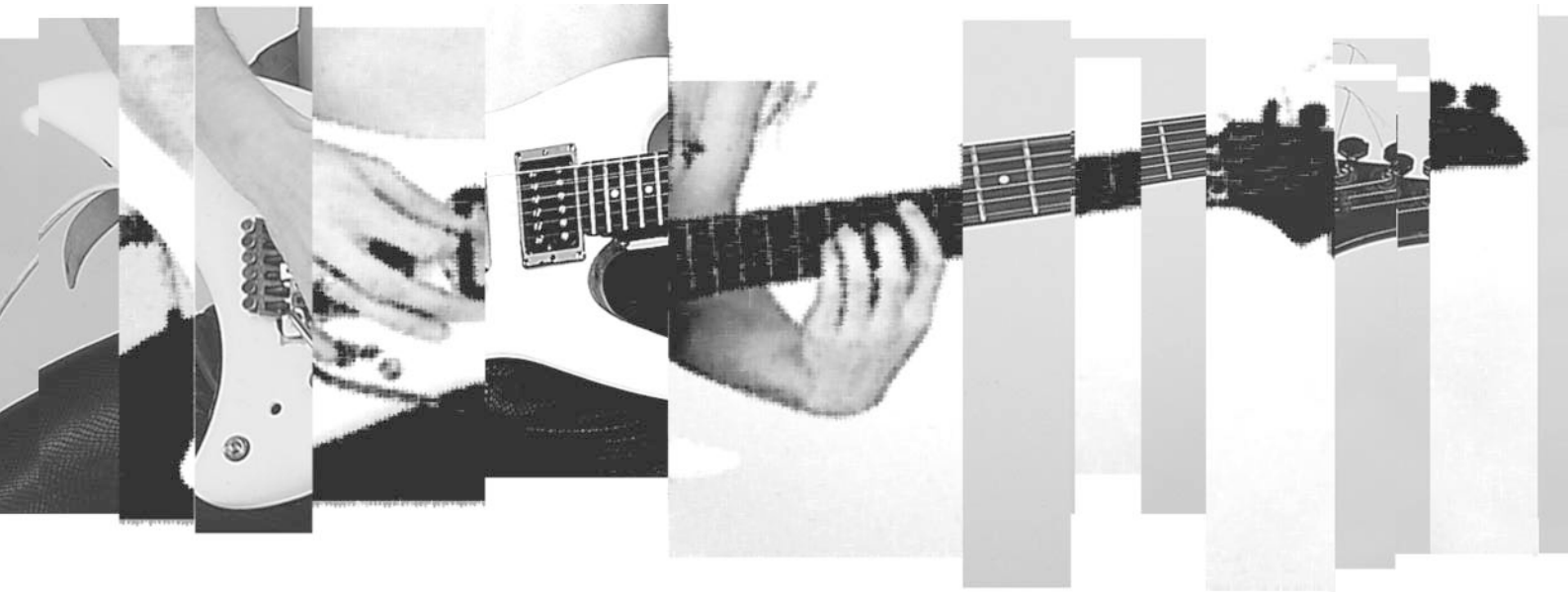


Quelle: Hochschule für Musik Köln

Aktuell – nach Redaktionsschluss:

Doch zwei Fachausschüsse!

Entgegen dem ursprünglichen Präsidiumsbeschluss des Deutschen Musikrates vom 30. Juni wurde auf der Konferenz der Landesmusikräte und des DMR-Präsidiums am 18./19. September in Düsseldorf beschlossen, doch zwei getrennte Bundesfachausschüsse für „Populäre Musik" und „Neue Musik" einzusetzen – mit dem Ziel, mittelfristig zu einer mindestens themenbezogenen Vereinigung zu gelangen. In unserem Streitgespräch gingen die Diskutanten noch von *einem* gemeinsamen Fachausschuss aus. Dennoch bleibt der Inhalt des Gesprächs aktuell, da er Gräben und Gemeinsamkeiten zwischen der „unterhaltenden" und „ernsten" Musik beleuchtet.



… UND NUN DEFINIEREN SIE MAL *Popmusik!*

Hier kommt sie endlich… die ultimative Antwort auf die Frage: **Was ist Popmusik?** – Oder?

Barbara Stein führt uns „subjektiv-objektiv" an das Phänomen heran

Im Durchschnitt ist es 15 bis 20 Zentimeter lang, ein bis zwei Zentimeter dick, draußen hat es eine Pelle aus unterschiedlichem Material, an jedem Ende einen Zipfel, drinnen befindet sich eine bräunliche Masse, von der niemand genau weiß, was sie enthält.

Man kann es an jeder Straßenecke kaufen, es ist zum Verspeisen gedacht, viele essen es gern, besonders Kinder. Es ist in den unterschiedlichsten Varianten erhältlich, es existiert auch, versehen mit dem Attribut „arm", in Gestalt von Menschen. So etwa würde man relativ kurz und bündig den Begriff „Würstchen" definieren. Jeder weiß, was gemeint ist.

Anderes Beispiel: „Erleuchtung". Die knappe und präzise Abgrenzung in einem x-beliebigen Lexikon lautet: Erleuchtung ist gleich Einfall, Synonyme zum Beispiel: Idee, Geistesblitz, Eingebung. Und schon wieder weiß jeder, worum es sich handelt.

Und nun definieren Sie mal „Popmusik"! Wieso, sagen Sie, ist doch ganz klar! Popmusik ist das, was 25 Stunden täglich im Radio dudelt, auf fast allen Wellen – Musik, die aktuell ist, von heute, kommerziell, millionenfach konsumiert und verkauft, Madonna und Robbie Williams und Jeanette Biedermann und so, kurze Stücke, meistens aus den USA oder aus England, Text ziemlich egal, dafür umso mehr Rhythmus, zum Tanzen und Knutschen, eingängige Melodien und Harmonien, meistens ganz nett. Und wenn's anfängt zu nerven, drückt man den entsprechenden Knopf. Popmusik ist … na, Popmusik eben! Damit liegen Sie keineswegs richtig daneben, aber eben auch keineswegs richtig.

Alles »Pop«, oder was?

Was zum Beispiel machen Sie mit dem Schlager? Und was mit Techno? Wie steht es mit Hip-Hop? Und was ist mit Musik, die fast alle Kriterien erfüllt, die für Sie Popmusik ist, weil Sie sie kennen und mögen, die aber eben nicht millionenfach konsumiert und verkauft wird und nicht den ganzen Tag im Radio läuft? Und wenn Sie Popmusik vom englischsprachigen *popular music* – ins Deutsche übersetzt also ‚populäre Musik' – ableiten, dann werden Sie plötzlich auch noch mit Musik konfrontiert, die irgendwann einmal *populär* war wie Operette, Walzer oder Swing. Oder die sogar noch ungemein *populär* ist, so genannte Volksmusik etwa. Und nun? Alles Pop, oder was??

So einfach ist das mitnichten. Musikwissenschaftler beißen sich seit den späten 60ern die Zähne aus am Begriff *Pop*, bislang ohne ultimative Erleuchtung in puncto allgemeingültiger Definition. Ab in die Schublade, unter den Staub und den Muff der Geschichte? Mit Pop nicht zu machen.

„Ich kann es nicht ausstehen, wenn meine Musik als Rock'n'Roll bezeichnet wird. Pop als Name ist lächerlich. Beides ist weit weg von der Wahrheit. Ich misstraue sowieso jeder Etikettierung." Meinte einst Led Zeppelin-Gitarrist Jimmy Page. Und? Wo liegt die Wahrheit?

Sehen wir weiter. „Mit dem Rock'n'Roll Mitte der fünfziger Jahre begann die moderne Popmusik. Sie war eine Verknüpfung von zwei Traditionen – dem Rhythm & Blues der Schwarzen und dem romantischen Schnulzengesang der Weißen. Neu waren an ihr Aggressivität, Sexualität und der rücksichtslose Lärm." Schrieb 1971 Nik Cohn in seinem Werk *A-Wop-Bopa-Loo-Bop-A-Lop-Bam-Boom*. Als Ansatz schon gar nicht so schlecht.

Radio-Journalist Peter Urban 1979 in seinem Buch *Rollende Worte – die Poesie des Rock*: „Der Begriff ‚Popmusik' kennzeichnet die hauptsächlich aus der Musik der Afro-Amerikaner in den USA hervorgegangene jugendorientierte Populärmusik seit etwa 1955. In allen Teilen der Welt – vor allem der westlichen – bestimmt anglo-amerikanische Popmusik einen großen, wenn nicht den größten Teil populärer Musik." Auch nicht übel.

Aber nun haben wir es gleich mit vier verschiedenen Begriffen zu tun: Rock, Popmusik, Populärmusik, populäre Musik – und wissen schon wieder nicht mehr, woran wir eigentlich sind.

Der Musikhistoriker Tibor Kneif in seinem 1978 erschienenen *Sachlexikon Rockmusik* (übrigens auch in der 1992 herausgegebenen neu bearbeiteten Ausgabe): „Der Ausdruck ist ein Hinweis auf den Popularitätsgrad einer Musik. Popmusik ist schlicht populäre Musik und beschränkt sich als solche nicht auf die so genannte Unterhaltungsmusik, da ‚klassische' Werke wie einige Symphonien von Beethoven und Tschaikowsky unter Umständen mehr Hörer erreichen als Schlagerprodukte." Erstens: Kneif hat in fast 15 Jahren gar nichts gelernt. Zweitens: Schon wieder haben wir einen neuen Begriff… *Unterhaltungsmusik*. Drittens: Ist jetzt auch *E-Musik* Pop – und somit überhaupt alles Pop? Oder was??

Barry Graves und Siegfried Schmidt-Joos fassen sich 1990 im *Neuen Rocklexikon* kurz: „Popmusik: Abkürzung für populäre Musik, wird insbesondere für die seit dem Rock'n'Roll entstandenen Rock-Stile gebraucht und hat nichts mit dem Terminus Pop Art aus der bildenden Kunst zu tun." Soso, „Rock-Stile" also… – und sonst gar nichts?

Versuchen wir es weiter. Schon 1974 verlor sich Dörte Hartwich-Wiechell in ihrem Band *Pop-Musik* (Achtung: diesmal mit Bindestrich!) in Ausdrücken wie „elektronisch verstärkt", „jugendliche Konsumentenschaft", „stark motorisch stimulierende ‚progressive' Musik". Die Autorin schrieb Pop groß, wenn sie die Gattung meinte, benutzte Kleinschreibung für das „Kriterium der Popularität" und kam zu dem Schluss: „So ist die Sprachverwirrung komplett, und es muss jedes Mal neu definiert werden."

Zeit-Autor Manfred Sack fragt 1976: „Popmusik – was ist Popmusik?", stellt anschließend berechtigterweise mehr Fragen, als dass er Antworten gibt, landet zwischenzeitlich beim Begriff *Unterhaltungsmusik*, der alles umgreife, „was der administrative Unverstand in diesen Topf geworfen hat: Jazz, Blues und Soul, Rock wie Rock'n'Roll, Schlager, Folklore, Operette und Musical, Volkslied und volkstümliche wie volkstümelnde Musik, auch Chansons – musikalische Sparten also, von denen es die meisten an sich haben, ihrer Definition zu entgleiten" (wie wahr, wie wahr!). Und so konstatiert Manfred Sack schließlich: „So findet man sich unversehens wieder bei den ersten und simpelsten, mittlerweile zwanzig Jahre alten Definitionen: *pop* gleich populär, und leicht verkäuflich."

Terminologische Verwirrung

Na ja, ein bisschen mehr ist es schon. Nachzulesen bei Autoren, die sich durchaus ernsthaft und mehr oder weniger erfolgreich mit der definitorischen Frage auseinander gesetzt haben. Nachteil der Ansätze: Sie sind seitenlang und entziehen sich damit jedem Versuch, sie hier zu zitieren. Genannt seien an dieser Stelle zumindest einige Verfasser und Titel:

- Mechthild von Schoenebeck: „Was macht Musik populär?", 1987.
- Reinhard Flender/Hermann Rauhe: „Popmusik", 1989.
- Peter Wicke/Kai-Erik und Wieland Ziegenrücker: „Handbuch der populären Musik", 1997.
- Martin Büsser: „Popmusik", 2000.
- Eckhart Höfig: „Heimat in der Popmusik", 2000.

Letzterer stellte fest, „dass die terminologischen Verwirrungen, die bei dem Begriff ‚Popmusik' und den entsprechenden Unterbegriffen in der diesbezüglichen Literatur oft anzutreffen sind, Spiegel eines Umwälzungsprozesses darstellen. Fortlaufende Entwicklungen erschweren begriffliche Fixierungen. Immerhin sind abschließende Beurteilungen aufgrund der Veränderungsprozesse, denen die populäre Musik laufend unterliegt, unmöglich." So ist es!

Der Musikwissenschaftler Helmut Rösing – auch er einer von denen, die sich seit langer Zeit mit dem Thema befassen – bestätigte das im vergangenen Jahr: „Bezüglich der Frage, was denn eigentlich alles unter populärer Musik zu verstehen sei, gebe ich einem offenen Begriffsverständnis den Vorzug vor jeglicher normativen Definition."

Etwas Greifbares

Aber: Wir brauchen hier und jetzt etwas Greifbares. Erstens, weil wir den Leser nicht allein lassen wollen mit ein paar Zitaten und einigen Literaturtipps. Zweitens, weil uns nach dem Problem der Abgrenzung noch eine weitere Frage beschäftigen wird, die von der Klärung der ersten abhängig ist. Also wagen wir… nein, keine Definition, keine Angst! Das haben Wissenschaftler und Feuilletonisten über Jahrzehnte versucht und sind mehr oder weniger daran gescheitert – das reicht. Aber wir wagen, in Kenntnis der einschlägigen Literatur, eine subjektiv-objektive Annäherung an diese Sorte Musik.

Zum Ersten: Die Vielfältigkeit der oft synonym benutzten Begriffe *Unterhaltungsmusik*, kurz: „U", und *Ernste Musik*, kurz „E", hat sich auf wundersame Weise im alltäglichen Sprachgebrauch als Gegensatzpaar etabliert. Die Termini hielten sogar Einzug in die bedeutendsten Musiklexika der Welt, wie etwa *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Aber zur Abgrenzung taugen „U" und „E" nicht – weil die Gegensätzlichkeit fehlt. Wer würde behaupten, in Klassik oder Romantik habe es keine Musik zum Zweck der Unterhaltung gegeben? Oder umgekehrt: Kein Titel des Jazz, Rock oder Blues habe ernsthaften Charakter?

Die Begriffe „U" und „E": abgelehnt! Desgleichen übrigens alle wertenden Synonyme für „U" wie *Trivialmusik* oder *leichte Musik*. Sie alle entbehren einer wirklichen Aussage.

Popularmusik, oder noch besser: *populäre Musik* scheint uns als Oberbegriff all dessen, was mit Unterhaltungsmusik gemeint ist, angemessen zu sein. *Populäre Musik* wäre in der Tat jede Musik, die irgendwann einmal populär war oder die es noch ist, also bei einer breiten Masse beliebt. Das können Sinfonien von Mozart (KV 550) oder Beethoven (Neunte) sein, genauso wie Opern *(Carmen)*, Operetten *(Fledermaus)*, Walzer *(Kaiserwalzer)*, Musical *(West Side Story)*, Jazz (Swing etc.), Schlager (Udo Jürgens etc.), so genannte Volksmusik (Maria und Margot

Hellwig etc.), alle Sparten der Popmusik und so weiter und so weiter. Selbstverständlich auch alle Mixturen. Einziges Kriterium: Beliebtheit. Ein Begriff ganz ohne Wertung.

Zum Zweiten: Popmusik, kurz Pop, verstehen wir nicht als Synonym für populäre Musik, sondern als Unterbegriff. Ein Phänomen afro-amerikanischen Ursprungs, entstanden in den USA etwa Mitte der 1950er Jahre als eine Mischung aus Schwarz und Weiß in ihrer ersten Ausprägung Rock'n' Roll. Und alle daraus hervorgegangenen stilistischen Varianten wie Rock, Beat, Soul, Funk, Disco, Latin, Punk, Hip-Hop, Techno und so weiter samt allen verschiedenen Varianten der Varianten (Blues-Rock, Folk-Pop etc.) sowie allen Mixturen der Varianten untereinander und allen Mixturen der Varianten mit sämtlichen Varianten der übrigen populären Musik.

Kennzeichnende Merkmale

Popmusik, das ist eine Kombination mehrerer oder auch aller sie kennzeichnenden Merkmale. Die wichtigsten sind: relativ überschaubare und sich wiederholende Melodik und Harmonik; komplizierterer Rhythmus mit Akzentuierung (bitteschön nicht auf der Eins und der Drei); kleinere Formen; elektroakustisch verstärkte und/oder elektronische Aufbereitung und Wiedergabe, vereinigt zum *Sound*; „klassische" Besetzung: E-Gitarre, E-Bass, Tasteninstrumente, Schlagzeug, gegebenenfalls (meist elektronisch erzeugt) Bläser und Streicher, dazu in neuerer Zeit PC, Plattenspieler und dergleichen mehr *(Sampling, Scratching)*; die menschliche Stimme als wichtigstes Mittel zum Zweck der Identifikation; allgemein verständliche, aber eher unwichtige Texte mit aktuellem Bezug; emotionale Herangehensweise; Stars und ihr (außermusikalisches) Image als Identifikationsmodell; Mittel zum Zweck des Protests, aber auch und vielmehr der Flucht vor der Realität und der Befriedigung motorischer und sexueller Bedürfnisse; Begleiterscheinungen wie Verhaltensweisen, Sprachgebrauch, Modetrends, Tanzstile etc.; Jugendlichkeit der Konsumenten (mit Fragezeichen, da mit der fortschreitenden Geschichte der Popmusik auch die daran beteiligten Menschen altern, ohne sich davon distanzieren zu müssen); Vermittlung durch Medien (Hörfunk, TV), durch CDs, Videos, Internet sowie (sekundär) Live-Konzerte; Ergebnis der technologischen Entwicklung, der zunehmenden Mobilität und Globalisierung; Vermarktung durch die so genannte Unterhaltungsindustrie zum Zwecke des Profits; Kunstwerk und gleichzeitig Ware und eine damit verbundene ästhetische Bewertung.

Wie gesagt: das alles keine abschließende Beurteilung, sondern lediglich ein kleiner Annäherungsversuch.

Den Bauch befragen!

So, nun waren wir eine ganze Weile sehr theoretisch, kompliziert und vielleicht etwas verwirrend. Dabei ist alles ganz einfach. Vorschlag: Fragen Sie mal Ihren Bauch. Der weiß genau, was Popmusik ist. Oder gehen Sie, wenn Sie Ihrem Bauch nicht vertrauen, eine lange, belebte Straße hinunter, fragen Sie tausend Bürger beliebigen Alters. Ob sie sie mögen oder nicht: Fast alle werden wissen, was Popmusik ist. Weil nämlich mittlerweile beim gemeinen Volk ein Konsens darüber besteht. Ein zurzeit noch relativ sprachloser vielleicht. Dafür, wie aufgezeigt, umso wortgewaltiger der Dissens in der kleinen, aber feinen Welt der Experten.

Apropos „mögen". Damit sind wir beim zweiten Problem. Popmusik oder irgendeine andere Art Musik, die zurzeit *populär* ist im Sinne des obigen Erklärungsversuchs, mögen die meisten. Menschen haben die prägende Musik ihrer Zeit fast immer gemocht, weil sie mit ihnen gelebt hat. Nur dass im Zuge der technologischen Entwicklung und der Globalisierung heute viel mehr Menschen überhaupt die Möglichkeit haben, etwas zu mögen – oder auch nicht.

Aber: Kann der Mensch frei entscheiden, was er mag und was nicht? Wird er manipuliert? Darf der Mensch überhaupt mögen, was er da mag? Sollte er nicht lieben, was wahre Kunst ist? Und nicht Kunst, die, wie wir wissen, einfach gestrickt ist, obendrein zugleich Ware und als solche den Gesetzen der Marktwirtschaft folgt? Kann, was beliebt ist, überhaupt Qualität haben? Schließt Popularität nicht Qualität per se aus?

Die „Grobheit der Reize"

Schon 1962 formulierte Adorno: „Der umnebelnde Effekt, den Nietzsche von der Musik Wagners befürchtete, ist von der leichten Musik in den Griff genommen und sozialisiert worden. Die subtil gewohnheitsbildende Wirkung steht im sonderbarsten Widerspruch zur Grobheit der Reize selbst." 1962 – da gab es die Popmusik schon. Der US-amerikanische Rock'n'Roll war längst geboren, der britische Beat war gerade dabei, den Mutterschoß zu verlassen. Von populärer Musik, der laut Adorno „leichten", allgemein ganz zu schweigen.

„Umnebelnder Effekt", „gewohnheitsbildende Wirkung", „Grobheit der Reize" –

Foto: VIVACE

Tim Vogler
Violinist:

Das ganze Gedudel ausschalten!

Die klassische Musik verpoppt so langsam. Wenn ich verreise, werde ich nur so vollgedudelt mit immer den gleichen schlagertauglichen Ausschnitten unserer berühmten Komponisten, Werke, die inzwischen in die Flughäfen, Fahrstühle und Restaurants gehören wie die Mozartkugeln nach Salzburg und der Ketchup auf die Pommes. Wenn im Auto das Radio angeschaltet wird, tönt aus den vereinigten Klassikradios aller Länder der gleiche Quotenmüll, ein mit Werbung versetzter Cuvée aus barocker Blockflötenidylle, süßlich klingenden Einzelsätzchen und pompöser Orchesterromantik.

Das kann man demokratische Nötigung nennen, da gibt es kein Entkommen. Auch der Originalpop hat oft diesen Klebeeffekt , er kommt bloß ein bisschen ehrlicher daher, er ist schon als Soße aufgeschrieben. Insofern verschwimmen aus diesem trüben Blickwinkel die Unterschiede; Pop ist für mich die Musik, der man nicht entkommen kann, egal, wann geschrieben. So ist man als Musiker manchmal am glücklichsten, wenn man keine Musik hören muss.

Wäre ich Bundeskanzler, würde ich parlamentarisch anordnen lassen, dass das ganze Gedudel für eine gewisse Weile im Jahr ausgeschaltet zu bleiben hat. Musik hören sollte wieder eine Qualität bekommen dürfen, mit der man sich auch eine einzelne, wunderschöne Blume anschauen kann.

Prof. Tim Vogler, Meisterschüler bei Marschner, Bron, Gawriloff und Pressler, wurde bekannt als Violinist im weltweit konzertierenden Vogler Quartett.

Foto: SWR

Roland Kluttig
Dirigent:

Musik – stehend oder sitzend gehört…

Auf die Frage des Taxifahrers „Machen Sie Pop oder Klassik?" muss ich mit Klassik antworten, würde aber gern noch erläutern, dass das ja nicht nur die „Kleine Nachtmusik" ist und dass ich vieles, was man unter Pop klassifiziert, gerne höre. Pop ist neu, eingängig und muss sich selbst verkaufen. Klassik ist alt, ernst und wird subventioniert. Was machen wir, um nur zwei Beispiele zu nennen, mit dem Jazz, was mit der vitalen Neuen Musik?

Wie wäre es mit folgender Unterscheidung: Musik, die entweder stehend oder sitzend gehört wird? Ein anderer entscheidender Unterschied: der Umgang mit der Wiederholung.

Der klassische Komponist nutzte die Wiederholung mehr oder weniger, je nachdem, für wen er schrieb. Er schrieb Musik zum Tanz, zur Unterhaltung, fürs Theater, das Konzert, die Kirche oder das Militär. In Mozarts Opern ist das Spiel von Wiederholung und Überraschung das treibende Moment. Schönberg schließlich duldete keine Wiederholung mehr. Das sitzende Publikum hingegen wünschte sich weiterhin Wiederholung innerhalb der Werke und die Werke selbst blieben die alten und bildeten den klassischen Sinfoniekonzertkanon – das was der Taxifahrer mit Klassik meinte. Die lebendigen, immer neuen Musiken, die von der Mehrzahl gehört wurden und werden (meist im Stehen) waren Rock, Blues, Jazz… – aber ist das alles Popmusik?

Roland Kluttig, Stipendiat des Dirigentenforums des Deutschen Musikrats, machte sich einen Namen u. a. als Dirigent verschiedener Rundfunk-Sinfonieorchester.

Adornos Überzeugung sollte uns etwas bedeuten. Zumal er ja bei weitem nicht der Einzige war, der keine gute Meinung hatte von populärer Musik. Walter Ulbricht fand einst, westliche Poperzeugnisse seien „Affenkultur". Ein Linksintellektueller glaubte, populäre Musik erwecke „fast durchweg den Eindruck, als sei sie von denjenigen, denen die ernsthafte Musik bestimmt ist, dem Volk vor die Füße geschleudert, als sei sie ein Brei, aus dem Abfall gebraut, der von der *höheren* Musik übrig geblieben" ist. Oder der US-amerikanische Missionar Jack Wyrtzen. Er glaubte zutiefst – und rief das seiner Gemeinde donnernd entgegen –, Elvis, die Stones und die Beatles würden vom lieben Gott schon noch die Quittung bekommen für „die gesamte Verschmutzung der Jugend der Welt", und Popmusik locke „aus den Menschen nur das Böse heraus".

Wenn wir dann gar an die dunkelste Zeit Deutschlands zurückdenken: Verfolgte man da nicht gnadenlos „Negermusik und Negergesänge", etwa in Gestalt der Swing-Jugend, als „rassezersetzend"? Herrschaften unterschiedlichster nationaler und ideologischer Couleur vertreten ein und dieselbe Position, vereint im Glauben, populäre Musik sei schlechte Musik? Längst vergessen, überholt, alte Zöpfe, teilweise vergeben? Vorurteile aus einer anderen Zeit? Mitnichten!

Die Massen, sie lieben *ihre* populäre Musik standhaft und konsequent. Sogar Staatsmänner, unsere Vorbilder, gewähren uns inzwischen Einblicke in ihre privaten popmusikalischen Vorlieben. So gab Bayerns Landesvater Edmund Stoiber in einem *Spiegel Spezial* bereits 1994 öffentlich zu, er höre am liebsten *I Want to Hold Your Hand* von den Beatles, Gerhard Schröder favorisierte *In the Ghetto* von Elvis, und Joschka Fischer stand damals auf *Highway to Hell* von AC/DC. „Pop wurde zum integrativen Bestandteil unserer Kulturwelt", befand vor drei Jahren Martin Büsser, „und muss nicht mehr gegenüber Mozart & Co. um Anerkennung kämpfen, sondern ist ebenso integriert, legitimiert und institutionalisiert wie die *Zauberflöte*."

Musik als Feindbild

Aber denkste! Derselbe Autor ein paar Zeilen weiter: „Abgesehen von ganz wenigen Bildungsbürgern zweifelt heute kein Mensch mehr an der kulturellen Bedeutung der Popmusik." Hamburgs ehemalige Kultursenatorin Helga Schuchardt outete die „elitären Kreise", in denen populäre Musik als „dilettantisch, minderwertig oder trivial" gilt, und Reinhard Flender und Hermann Rauhe machten die „Erben abendländischer ‚Hochkultur'" als diejenigen aus, die unermüdlich mit abenteuerlichen Argumenten verbal zu Felde ziehen gegen die „Unmusik" (so schließlich könnte man das Kürzel „U" auch interpretieren). Musik als Feindbild!?

Aber was ist denn so bedrohlich daran? Dass populäre Musik gelegentlich laut ist? Mozart & Co. hätten sich sicher gefreut, hätten sie schon Verstärker gehabt. Dass bei Popmusik die Zwei und die Vier akzentuiert werden? Klar, darauf lässt es sich beim

»Mozart und Co.

hätten sich sicher gefreut, hätten sie schon Verstärker gehabt«

Dorfschwof nicht so gut klatschen. Dass populäre Musik, besonders Popmusik mit Gefühl, Erotik, ja Sex zu tun hat? Wulf-Dieter Lugert meint: „Der Kampf gegen Sexualität, Tanz und Rhythmik hat in Mitteleuropa eine lange Tradition. Was wiederum ist an Rhythmik und Tanz so gefährlich, dass sie von herrschenden Schichten bekämpft werden müssen? Ist es die Angst vor der Unkontrollierbarkeit von Sinnlichkeit und Körperlichkeit des Menschen?"

Oder lauert die Gefahr vielleicht in der massenweisen Verbreitung populärer Musik, in ihrem Charakter als Kunst und gleichzeitig als Ware? Der Musikjournalist Werner Burkhardt weiß: „Eine Musik ist nicht gut, weil sie von Millionen gekauft wird. Eine Musik ist aber auch nicht schlecht, wenn sie von Millionen gekauft wird."

Wie wär's mit friedlicher Koexistenz?

Sollten Sie – was wir nicht glauben – zu der kleinen Minderheit der übrig gebliebenen Bildungsbürger gehören, die populäre Musik nicht ausstehen kann, dann empfehlen wir Ihnen: Bleiben Sie locker! Geben Sie

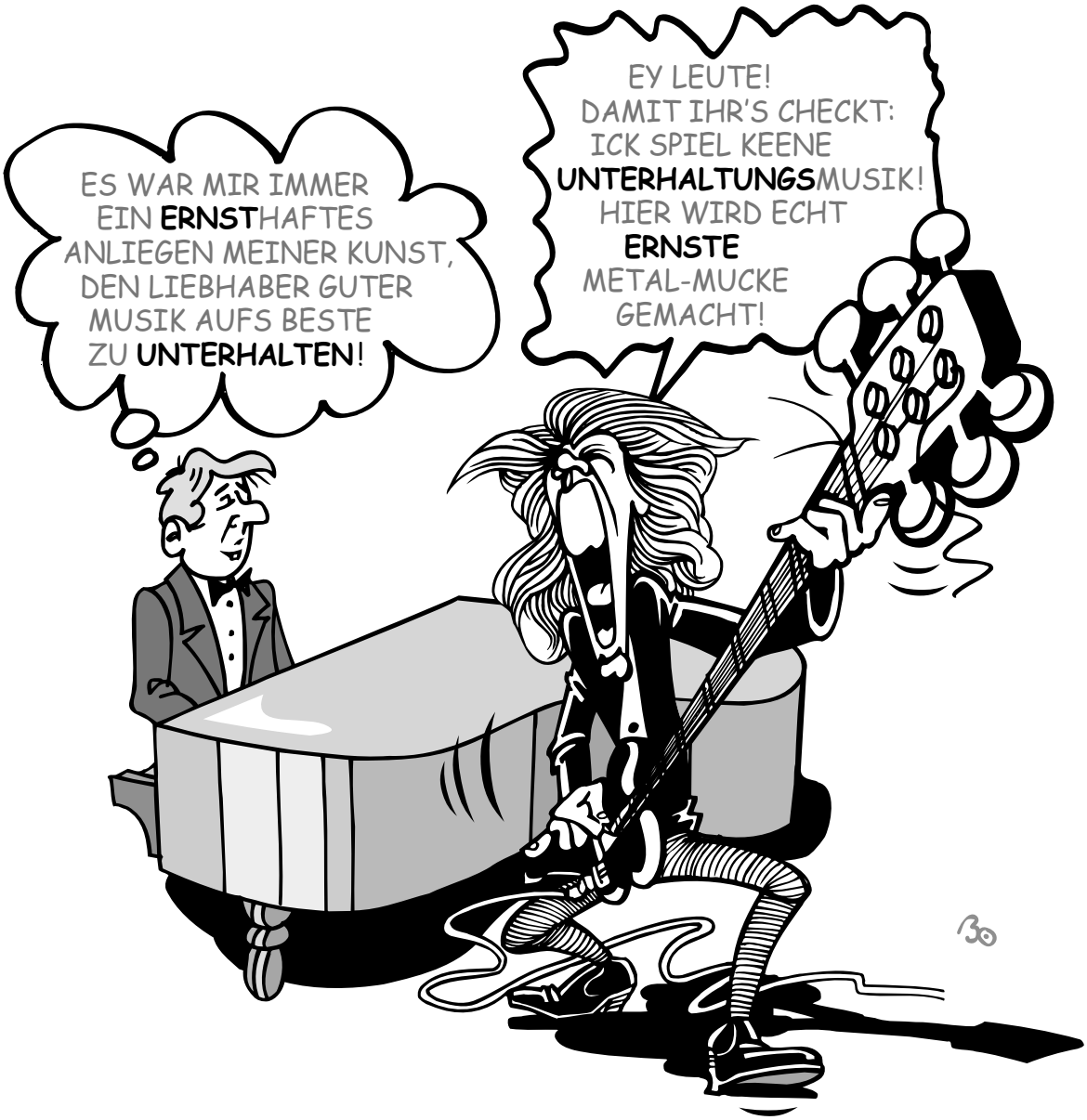
zu, dass das Urteil *gut* oder *schlecht* oft einfach nur vom persönlichen Geschmack abhängig ist. Und darüber lässt sich bekanntlich nicht streiten. Üben Sie Toleranz! Was halten Sie von friedlicher Koexistenz? Akzeptieren Sie einfach, dass populäre Musik anders ist, aber nicht schlecht. Popmusiker haben damit übrigens gar kein Problem. Sie haben nichts gegen Bach, Beethoven und Brahms. Warum auch? Mögen und mögen lassen heißt ihre Devise.

Zum Finale überlassen wir noch einmal Martin Büsser das Wort: „Ohne Popmusik wäre die zweite Jahrhunderthälfte wesentlich langweiliger, ärmer und ausdrucksloser gewesen. Keine andere Kunstform hat es verstanden, die persönlichen wie auch die politischen Hoffnungen und Ängste der jeweiligen Epoche so kompakt, direkt und massenwirksam zu verarbeiten. Popmusik macht nicht nur unseren Alltag reicher, sondern sie ist ein hervorragendes Kommunikationsmittel. Wir müssen uns allerdings von einigen Mythen des Pop trennen. Pop befreit nicht die Gesellschaft, höchstens unsere Ohren. Immerhin.“

Die Autorin:

Barbara Stein, Musik- und Literaturwissenschaftlerin, war viele Jahre Mitarbeiterin verschiedener Rundfunkanstalten im Bereich von Redaktion, Regie und Presse- und Öffentlichkeitsarbeit und ist heute als freie Kulturjournalistin in Hamburg tätig.

Standpunkte zu „E“ und „U“



DIE »*Kultur*-REVOLUTION«

In Mannheim öffnet die **Popakademie** für die ersten Studenten. Ein „Doku"-Filmteam hält die Linse drauf

Von Ingo Fließ

Im Grunde geht es den Popmusikern wie den Leuten vom Film. Eine ganz normale Pop-Band ist zwar der Garant für den richtigen Song zur richtigen Lebenslage, aber muss man sie deshalb gleich als Kulturschaffende sehen? Ein Kinobesuch am Samstagabend: zwei Stunden „bigger than life" mit einer gehörigen Portion Eskapismus genossen, aber Kultur?

Filmemachern wie U-Musikern begegnet man mit großzügiger Herablassung. Zwar gesteht man einigen – etwa dem Kameramann oder dem Schlagzeuger – gerne zu, dass es technisches Rüstzeug und Handwerk braucht. Aber die heiligen Hallen der bildenden Kunst und der Musik bleiben beiden verschlossen. Hartnäckig wird ignoriert, dass die wichtigste Bildkunst der Gegenwart der Film und die einzige Identität stiftende Musik der Gegenwart die Popmusik sind. Diese Verweigerungshaltung kann nicht nur dadurch zustande gekommen sein, dass beide als Teil einer globalen und undurchsichtigen Industrie gelten. Das war Karajan auch. Nein, beide sind Schmuddelkinder, die ihren elitären Vorfahren längst den Rang abgelaufen haben. Entmachtete Eliten sind nie großzügig.

Wenn jetzt in Mannheim Deutschlands erste Popakademie ihre Pforten geöffnet hat, so ist das nicht weniger als eine Kulturrevolution. Der nicht Noten lesende Rock-Gitarrist war bislang in der wenig erfreulichen Lage, entweder darauf zu hoffen, die richtigen Leute zur richtigen Zeit zu treffen und dadurch *self-made* Karriere zu machen (nicht ohne sich zweimal von dubiosen Labelmanagern übers Ohr hauen zu lassen – aber das gehört schon fast wieder zum Mythos), oder sich auf einer Akademie oder Musikhochschule zu bewerben und dort Instrumentalausbildung und Literatur kennen zu lernen, deretwegen er niemals angefangen hätte, Gitarre zu spielen. Seine Fähigkeiten waren in gewisser Weise nichts wert, oder nur zum Preis der teilweisen Selbstaufgabe.

Baustein für eine neue Musikindustrie

Nicht, dass ein „Bachelor"-Abschluss vor Missachtung schützt. Aber es ist ein wichtiger Schritt, Anerkennung für kulturelle Leistungen zu gewähren, die sich jenseits der Wertschätzung für hohe Verkaufszahlen ausdrückt. Die Popakademie kann und wird, wenn sie ihre großartigen Ziele umsetzen kann, wichtiger Baustein einer neu zu ordnenden Musikindustrie werden, die ihre eigentliche Aufgabe schon seit Jahren aus

Fototermin für das Popakademie-Team (links). Regisseur Kai Ehlers – mit Tonangel – beim „Dreh".

Fotos: Ingo Fließ

den Augen verloren hat: Ausbilden, Pflegen, Fördern und dann auch noch zielgerichtet verkaufen.

In Zeiten, in denen auch die letzte Bastion des öffentlichen Hörens, die Radios der öffentlich-rechtlichen Anstalten, sich in formatierte Dudelfunkstationen verwandeln, ist auch die Bildungsleistung, die Udo Dahmen und sein Team vollbringen werden, gar nicht hoch genug zu würdigen. Auch darin gleichen sich Film- und Musikindustrie: Die einzigen, die langfristig Erfolg haben und damit Geld bringen, sind die *auteurs*, die Leute mit Substanz, Selbstkritik, Ernsthaftigkeit und Ausdauer.

Damit ist klar: Die Aufgabe ist unlösbar. Kann es gelingen, aus charaktervollen Musikern und Künstlern charaktervolle Musiker und Künstler zu machen, die kraft einer besseren Ausbildung weniger anfällig sind für die Verlockungen der schnelllebigen *heavy rotation*? Die es schaffen, sich und ihren einstmals vorgetragenen und gelebten Idealen treu zu bleiben? Oder wird eine Zurichtung stattfinden auf einen vermeintlichen Markt? Werden also Musiker und Musikerinnen zurecht gebogen, die antreten, um vor allem nicht aufzufallen im ohnehin schon seichten Gewässer der haltlos verflachenden Entertainment-Industrie? Wird es gelingen, den schnellen, marktgängigen Lösungen bei der Zusammenstellung der Bands zu widerstreben und den jungen Studenten klar zu machen, dass es einen langen Atem braucht, um lange Jahre im Geschäft zu bleiben?

Aus diesem offen liegenden (und in der ersten Berichterstattung über die Akademiegründung immer wieder thematisierten) Konflikt ziehen wir von der Filmproduktion die erzählerische Energie. Die hochfliegenden Pläne der Popakademie und ihrer ersten Studenten sind damit das Thema für einen Dokumentarfilm *par excellence*.

Dabei gehen auch wir (allen voran Regisseur Kai Ehlers, sein Kameramann Grischa Schmitz und wir von der Produktionsfirma) ein großes Risiko ein: Wir sagen den seriellen Formaten wie *Popstars, Deutschland sucht den Superstar* und *Starsearch* den Kampf an, weil wir überzeugt davon sind, dass die Suche nach dem richtigen Moment, dem Moment der Wahrheit im Film wie in der Musik, nicht mit schnellen Schnitten, verkanteten Kameraperspektiven und durchschaubaren *Cliffhangern* erzeugt werden kann. Und dass Kunst keine Sache für demokratische Entscheidungen via TED ist. ▷

„Es ist riskant. Aber wir sagen Casting-Formaten wie *Popstars* oder *Starsearch* den Kampf an"

Nachgehakt:

Was bietet eigentlich die »Popakademie«?

Seit dem Semesterstart am 13. Oktober studieren an der Popakademie Baden-Württemberg 57 Erstsemester in den Bereichen **Musikbusiness** und **Popmusikdesign**. Die Studiendauer beträgt drei Jahre, abgeschlossen wird in beiden Studiengängen mit dem Bachelor der Popakademie.

Musikbusiness bietet eine grundständige Business-Ausbildung z. B. für Band- und Labelmanager, Marketingexperten und Existenzgründer. **Popmusikdesign** ist der Studiengang für den künstlerisch-kreativen Bereich. Ausgebildet werden hier u. a. Sänger/-innen, Instrumentalisten, Songwriter, Producer und DJs.

Daneben werden an der Popakademie eine Reihe ambitionierter Projekte realisiert, ausgebaut und weitergeführt. Die Rockstiftung Baden-Württemberg e. V. ist in die Popakademie Baden-Württemberg übergegangen – und mit ihr die bekannten **pop:forum**-Projekte sowie Seminare zu branchenspezifischen Themen des Musikbusiness (u. a. Vertragsrecht, Plattenfirmen, Veranstaltungsmanagement) und Sound & Technik (Livesound, Recording).

Der Vorsitzende Geschäftsführer der Popakademie und Leiter des Studiengangs „Popmusikdesign", **Prof. Udo Dahmen,** wurde im Februar zum Vizepräsidenten des Deutschen Musikrats gewählt.

▷ Wir verbieten uns, die Protagonisten unseres Films nur deshalb zu beobachten, weil sie im nächsten Augenblick angefasst sind von einer ungerechten Lehrerentscheidung, betroffen sind von der Erkenntnis, dass auch das eigene, scheinbar grenzenlos vorhandene Talent endlich ist. Wenn wir sie filmen, dann, weil uns ihre Botschaft, ihre wahre Geschichte, vor allem die ihrer Kunst interessiert. Und auch das nur so weit, wie sie bereit sind, diese vor der laufenden Kamera preiszugeben.

Aber wie filmt man eine Aufnahmeprüfung, ohne das schon vertraute und armselige K.-o.-System der Massencastings der zwei Popstars-Staffeln heraufzubeschwören? Wie erzeugt man Neugier für die Nervosität unserer Protagonisten, ohne Voyeurismus zu generieren? Und wie verhindert man, Steigbügelhalter für eine gefräßige Musikindustrie zu werden, die nur darauf wartet, dass sich Studenten der Akademie profilieren und von den bald auftauchenden Talentscouts habichtsgleich gegriffen werden?

Es hilft nur eines: die ganze Geschichte zu erzählen. Von Anfang bis Ende. Vom nervösen Betreten der Mannheimer Musikhochschule (die pikanterweise als Gastraum für die Aufnahmeprüfung diente) bis zum Ende der dreijährigen Ausbildung. Mit den Mitteln des langen Dokumentarfilms: beobachten, anteilnehmend und niemals richtend beschreiben. Dazu gehört auch, im richtigen Augenblick die Kamera abzuschalten.

Denn letztlich muss das Ziel neben der Erzeugung von Emotionen immer auch Aufklärung sein. Jeder Betrachter eines MTV-Clips ist Zeuge eines millionenschweren Marketing-Tools, bei dem jede noch so kleine Bewegung und Veränderung im digital erzeugten Hintergrund unzähligen Spezialisten Arbeit gibt. Eine Bühnenshow ist zuallererst raffinierte Inszenierung, in der die Mittel des Lichts, der Bewegung und des Sounddesigns ausschließlich dazu verwendet werden, dem zahlenden Zuschauer perfekte Illusion zu bieten. Dahinter steckt harte Arbeit von vielen Spezialisten, darin ausgebildet und erfahren, eine Form zu wählen, die möglichst effektiv an diejenigen Vorbilder gemahnt, die sich bereits als erfolgreich erwiesen haben. Es besteht immer die Gefahr, dass der einzelne Künstler in diesem Prozess eine untergeordnete Rolle zu spielen anfängt, dass die Konvention die Innovation verhindert. Das reine *Making-Of* hätte deswegen hier auch nur begrenzten Neuigkeitscharakter. So geht es uns darum, diesen komplexen und sich verselbstständigenden Prozess zu zeigen, mit den Mitteln des Films chronologisch und narrativ zu verdichten und damit verständlich und verstehbar, mithin auch veränderbar zu zeigen. Zumindest soll der Zuschauer in die Lage versetzt werden zu erkennen, wie schmerzensreich und letztlich auch unkontrollierbar der Weg von einem geliebten *Independent-Act* zu einer Mainstream-Band sein kann. Und erkennen, dass es vielleicht kein zwingend vorgeschriebener Weg ist.

Bei der Beschreibung dieses schleichenden Prozesses haben wir einen Vorteil: Unser Team, kaum älter als die von uns beobachteten Helden, hat die Filmakademie absolviert, hat also drei Jahre lang den Widerspruch zwischen Theorie und Praxis, Wollen und Können, Machen und Dürfen am eigenen Leib erlebt. Und spürt deswegen den Konflikt, den die ersten Studenten der Popakademie jetzt erleben werden, noch deutlich in sich.

Denn auch das erleben wir an den Filmakademien: Als erfolgreich gelten diejenigen Ausbildungsstätten, die ihre Absolventen am erfolgreichsten bei den Fernsehanstalten zu den Bedingungen der *Prime Time* platzieren. Auch wenn wir daran nicht unbedingt nur Falsches entdecken mögen: Wir – als Musikhörer und Filmemacher – wünschen uns und der Popakademie, dass sich der Geist der *Independents* möglichst lange in ihren noch gar nicht errichteten Mauern halten möge. Dass möglichst viele *auteurs* in drei Jahren ihren Bachelor in Empfang nehmen können. Und wir dabei sein dürfen – filmend und tonaufnehmend –, wie eine neue Generation die Welt daran erinnert, dass Musik mehr ist als das, was wir gerade im Radio hören dürfen. *f*

Der Autor:

Ingo Fließ ist Vorstand der „Filmautoren AG – The Screenwriters Production Company" in Mannheim und, zusammen mit Urs Heilig, Produzent des Kino-Dokumentarfilms „Popakademie" (Arbeitstitel), der die Entwicklung des ersten Studentenjahrgangs über drei Jahre hinweg beobachtet.

Beim Berliner Expertentreffen

ging es um und gegen den Kahlschlag des Musikunterrichts in Deutschland – und schnell wurde aus dem Fragezeichen im Kongressmotto ein weiteres Ausrufezeichen…

»*Musik* BEWEGT!?«

Hans Bäßler gibt einen Rück- und Ausblick nach der Tagung

Mit seinem Kongress „Musik bewegt!?" gab der Deutsche Musikrat den Startschuss für eine allgemeine Mobilmachung gegen den Abbau musischer Ausbildung an den Schulen. Bundespräsident Johannes Rau, der den Kongress am 8. September in Berlin eröffnete, mahnte in seiner Grundsatzrede vor einer „musikalischen Versteppung", wenn der Musikunterricht dramatisch gekürzt werde.

Darüber war man sich im Präsidium des Deutschen Musikrats bereits im Vorfeld des Kongresses einig: Wenn die schulische Musikausbildung weiter abgebaut und keine Wende im Bewusstsein eingeleitet wird, besteht die Gefahr, dass wir in einigen Jahren keine wirkliche Breite der musikalisch-ästhetischen Bildung mehr haben. Dann wird diese Bildung nur noch denen zukommen, die durch das Elternhaus, die „letzte Instanz", ohnehin an das Instrumentalspiel oder den Chorgesang, an das Ballett oder an die Blaskapelle herangeführt werden.

Die bekannte Kestenberg'sche Forderung aus den 20er Jahren, dass allen Kindern und Jugendlichen Musik in ihrer Vielfalt nahe gebracht werden soll – ein Konsens, der an sich noch heute in allen 16 Kultusministerien gilt –, ist inzwischen zur blassen Verbalhülse verkommen. Kaum jemand hinterfragt, wie es bei der Vielfalt kultureller Äußerungen und gleichzeitig abnehmender Versorgung durch Lehrkräfte zu einer totalen Reduzierung des Unterrichtsangebots in den allgemein bildenden und den Musikschulen gekommen ist. Wenn vor Ort gekürzt werde, gekürzt werden müsse, so Bundespräsident Johannes Rau in seiner Eröffnungsansprache, dann denke man sofort an Musik, Kunst, Religion, nicht an Mathematik oder Deutsch.

Im Bild oben: DMR-Präsident Martin Maria Krüger mit Bundespräsident Johannes Rau, Christian Höppner und Prof. Hans Bäßler (von links) auf dem Kongress in Berlin.

Überhaupt ist es der Initiative des Bundespräsidenten zu danken, wenn die musikalische Bildung auf die Agenda gekommen ist: Sein sehr persönlicher Beitrag zur PISA-Diskussion – nämlich ein musikalisches Fest für etwa 1000 Kinder auf seinem Amtssitz am 9. September – ist an sich schon ein großartiger Gedanke. Denn dies versucht auch die aktuelle Pädagogik: Lernen durch Handeln, musikalisches Lernen durch Musik*machen* im weitesten Sinne. Rau, der ja keine direkte Politik betreiben, wohl aber durch symbolische Handlungen etwas bewirken kann, wollte der Gesellschaft ins Stammbuch schreiben: Vergesst nicht, welchen Schatz an kultureller Bildung und damit an kultureller Vielfalt wir verspielen, wenn wir nicht wesentlich sorgsamer in den politischen Entscheidungszirkeln und in den gesellschaftlichen Diskursforen mit den strukturellen und personellen Ressourcen des Landes umgehen.

Originärer Auftrag: Politikberatung

Genau diesen Gedanken griff der Deutsche Musikrat (DMR) in seiner ersten nach außen gerichteten Aktion seit dem Ende der Insolvenzphase auf, indem er die Politikberatung als seinen ganz originären Auftrag verstand. Politikberatung – das ist nicht Proklamation und Lobbyarbeit, sondern (wie im Kongressverlauf gut zu beobachten) der Diskurs im Zweiergespräch, in Kleingruppen, auf Podien und in Panels. Diskurse, gerade wenn sie zum Zuhören, zum Nachvollziehen, zum Mitdenken anregen sollen, können nicht angeordnet werden; aber man kann den Rahmen dazu bieten. So wird aus einer Diskurskultur die immer wieder geforderte Nachhaltigkeit, die in Zeiten der Schnellschrittigkeit so stark vermisst wird.

Es war das oberste Ziel der Organisatoren, den Deutschen Musikrat als Plattform zu verstehen. Kulturpolitik wird in den Ländern, in den Kommunen gemacht, aber ohne ein bundesweites Netzwerk gelingt es kaum, Veränderungen in der notwendigen Breite herbeizuführen.

Diese Plattform wurde von vielen genutzt, um die verschiedenen Botschaften zu hören, zu diskutieren und in eine persönliche Verantwortlichkeit einzubinden: Der Bundespräsident mit einer ganz bemerkenswerten Rede zur musikalischen Bildung, die Präsidentin der Kultusministerkonferenz der Länder, Karin Wolff, die Vorstandsvorsitzende der Bertelsmann-AG, Liz Mohn, Thomas Stein (BMG) und Hermann Lange (Staatsrat a.D. aus Hamburg), Gerd Albrecht und Albin Hänseroth (Kölner Philharmonie), Hans-Günther Bastian (Universität Frankfurt) und Wolf-Michael Catenhusen (Bundesministerium für Bildung und Forschung), Martin Roth und Roderich Kreile (beide Dresden) – um nur einige wenige zu nennen.

Alle waren sich, wenn auch mit unterschiedlichen Akzenten, über die Gründe für die augenblickliche Misere einig, die sich durch die jetzt anlaufende Pensionierungswelle noch verschlimmert. Die immer wieder genannten Negativfaktoren:

- Die fehlende elementare musikalische Arbeit in den Kindergärten
- Die schon heute in einigen Bereichen nicht mehr gegebene Grundversorgung mit Musikunterricht besonders in den Grund-, Haupt- und Sonderschulen
- Die modischen Fachneuschöpfungen, in denen Fächer wie Musik, Bildende Kunst und Textiles Werken aufgehen und damit eine gezielte, kontinuierliche musikalische Förderung ausschließen
- Die fehlenden Räume in den Schulen, um einen wirklichen *Musik*unterricht mit Instrumenten und mit Bewegung stattfinden zu lassen
- Das rapide Schrumpfen der Bewerberzahlen für den Beruf des Musiklehrers
- Die oft falschen Profile in der Musiklehrerausbildung mit den damit verbundenen
- falschen Aufnahmeprüfungen an Hochschulen und Universitäten
- Die unklare Einstellungspraxis, die immer wieder trotz des Mangels an Musiklehrern diesen den Eintritt in das Berufsleben verweigert.
- Die mangelnde Kooperationsfähigkeit von Musiklehrern vor Ort mit anderen Institutionen (Musikschulen, Kirchengemeinden, Verbänden).
- Die ignoranten Schulleitungen und Schulkonferenzen, wenn sie den Musikunterricht zu Gunsten anderer Fächer ausfallen lassen.
- Die fast zum Erliegen gekommene Lehrerfortbildung im Fach Musik.
- Das Fehlen von Initiativen, beispielsweise arbeitslose Musikschullehrer für den schulischen Unterricht zu qualifizieren.
- Die eingeengte Musikpädagogik, die sich nicht an der zentralen Aufgabe von Musikvermittlung orientiert

Diese Liste ließe sich ohne weiteres fortsetzen.

„Musik für Kinder": Bundespräsident Rau lud 1000 Jugendliche in den Garten von Schloss Bellevue. Prominente Musiker wie Götz Alsmann lieferten frische Sounds.

Suche nach Lösungen

Dass in dieser Republik inzwischen genug über die katastrophale Lage geklagt wird, dass die Schuldzuweisungen die gegenwärtige Misere nicht zum Besseren verändern, wurde an diesem Tag mehr als einmal deutlich, wenn sich ein Teilnehmer aus dem Publikum ein Plenum suchte, um über seine eigenen (natürlich schlechten) Erfahrungen zu berichten.

»Ausgerechnet in einer Zeit, in der Musik so Musizieren junger Menschen immer weniger. angesichts der Fülle des Angebotenen ein droht die musikalische Bildung zu

Geprägt war die Atmosphäre des Kongresses von der Suche nach Lösungen in den zentralen Fragen: Wer verantwortet musikalische Bildung? Stimmt unser (eingeengter) Kulturbegriff noch? Entzieht sich die Musik mit ihrer ganz eigenen Sprache eigentlich der Vermittlung? Was kann die Wissenschaft leisten, wenn man sich nicht im Elfenbeinturm einer zweckfreien Forschung verlieren will?

Antworten auf diese Fragen, aber auch bereits die Entwicklung von Lösungsansätzen gab es zahlreiche; sie zu dokumentieren und auszuwerten, wird eine der wesentlichen Aufgaben des DMR in den kommenden Monaten sein, damit konkrete Politik fernab der platten Proklamationen entstehen kann.

Der Autor:

Prof. Dr. Hans Bäßler ist Professor für Musikpädagogik und Sprecher des Studiengangs Schulmusik an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover sowie Bundesvorsitzender des Verbands Deutscher Schulmusiker.

Man wird dabei die Sensibilisierung der ausgesprochen kooperativen Medien (nie hat es für die Frage musikalischer Bildung ein so großes Presseaufgebot wie bei dieser DMR-Veranstaltung gegeben) nutzen müssen, um zu neuen und unkonventionellen Ideen und ihrer Umsetzbarkeit zu kommen.

Zu den langfristigen Lösungen des grundsätzlichen Problems gehört natürlich die gesicherte Versorgung mit Musiklehrern. Doch bis hier eine Lösung umgesetzt ist, werden sicher sieben bis zehn Jahre ins Land gehen, weil es momentan an Nachwuchs an den Universitäten und in den Hochschulen fehlt. Bis dahin wird man überlegen müssen, wie sich eine neue Verantwortungskultur darum bemüht, der kulturellen Breitenbildung Hilfen zukommen zu lassen.

Im Berliner Staatsratsgebäude, Veranstaltungsort des Kongresses, in dem früher Generäle der DDR ausgezeichnet wurden, zog auf einmal die Kulturpolitik ein. Sie war durchaus nicht irritiert ob der (negativen) Geschichtlichkeit, sondern verwandelte den Ort in ein Forum neuen Denkens, das auf die Verantwortung aller abzielt. Wenn ein Paradigmenwechsel unmittelbar zu erfahren war, dann hier in der Mitte Berlins und damit (politisch gesehen) in der Mitte Deutschlands: Weg von einer Angststruktur hin zu einer Verantwortungskultur. Insofern mögen Räume auch Veränderungen belegen, wenn sie sich der Herausforderung eines neuen Denkens stellen. Der neue Deutsche Musikrat steht in der Verantwortung, Veränderung zu ermöglichen und möglichst auch noch zu beschleunigen. Martin Maria Krüger und Christian Höppner (er hat den Kongress in der Planungsphase entscheidend begleitet), verstehen sich selbst als Garanten für diese Philosophie.

allgegenwärtig ist, wird das aktive Und ausgerechnet in einer Zeit, in der man Gefühl und Kriterien für Qualität bräuchte, verkümmern.« *Johannes Rau*

Musikpolitik ist Gesellschaftspolitik

DMR-Vizepräsident Höppner formulierte es in seiner Schlussrede so: „Wir haben den großen Standortvorteil, von der Position einer gesamtgesellschaftlichen Verantwortung her argumentieren zu können, die Bildung und Kultur einvernehmlich als grundlegende Lebenselemente unserer Gesellschaft definiert. In diesem Sinne ist Musikpolitik Gesellschaftspolitik, weil sie das Ganze über die Vertretung von Einzelinteressen stellt und sich ausschließlich an der Frage ‚was nutzt es unserer Gesellschaft?' zu orientieren hat. Selbst die Vertretung von Einzelinteressen, etwa durch die Fachverbände, kann und sollte – mehr als bisher – in diesen Zusammenhang gestellt werden. Damit wächst unter der Prämisse, dass das Ganze mehr als die Summe seiner Teile ist, ein erweitertes Verantwortungsbewusstsein für unser Gemeinwesen, das der Legitimation unserer Arbeit eine neue Qualität verschafft. Wir können unserem Ziel, jedem Kind und jedem Jugendlichen den Zugang zu der Musikkultur unseres Landes zu ermöglichen, ohne Umwege näher kommen, wenn wir nicht auf ein Musik-PISA warten. Lassen Sie uns jetzt die ‚Konzeption Musikalische Bildung' mit konkreten Umsetzungsstrategien erarbeiten – auf der Grundlage einer Musikkultur, die sich aus dem kulturellen Erbe, den zeitgenössischen Ausdrucksformen und dem Reichtum anderer Kulturen gleichermaßen zusammensetzt."

Gesamtverantwortung aller

Die Impulse der Tagung müssen weitergehen, sie müssen jetzt die Arbeit vor Ort bewegen, die im Alltag erst ihre Qualität beweist. Der kultur- und schulpolitische Alltag aber wird im Wesentlichen geprägt von der Gesamtverantwortung aller – wie es der Berliner Kongress „Musik bewegt!?" gezeigt hat. Aus dem Fragezeichen im Motto wurde im Laufe der Tagung ein weiteres Ausrufezeichen. Jetzt gilt es nur noch, den Schwung des Anfangs aufzugreifen. Kontakte, Verbündete gibt es genug, wie man an den Gesprächszirkeln beim Mittagsbuffet und dem Abschlussempfang entdecken konnte.

Und wer es wollte, der konnte die Sinnhaftigkeit für ein kulturpolitisches Handeln bereits zu Beginn der Veranstaltung erkennen, als die „Coolen Streicher" – 27 Kinder und Jugendliche aus Hamburg im Alter zwischen 5 und 20 Jahren – das Plenum mit einem Tango eröffneten. Musik verbindet aus sich selbst heraus ganz unterschiedliche Altersgruppen. Dies ist die eigentliche Legitimation für die weitere Arbeit des Deutschen Musikrats. Er wird, er muss sich zukünftig für die musikalische Bildung im sozialen Kontext verantwortlich fühlen – keine neue Aufgabe, aber eine, die momentan auf größte Aufmerksamkeit der Gesellschaft trifft. Die Chance zur Verbesserung darf nicht verspielt werden. *f*

▶ **Siehe Seiten 36/37: Der vom Kongress verabschiedete „Berliner Appell" für mehr musikalische Bildung.**

„Coole Streicher": 27 junge Musiker/innen aus Hamburg eröffneten das Tagungsplenum mit einem Tango.

Fotos: Niels I. Press/Landesmusikrat Berlin

DEUTSCHER MUSIKRAT

Musik bewegt

Berliner Appell zur Musikalischen Bildung in Deutschland

„Die PISA-Studie ist missverstanden, wenn wir jetzt das Pauken anfangen und das Musizieren ausfallen lassen."

Bundespräsident Johannes Rau 2003

Präambel

Der Bundespräsident hat die Initiative ergriffen und weist mit einem Aktionstag „Musik für Kinder" am 9. September 2003 auf die Bedeutung musikalischer Bildung für die Entwicklung der Gesellschaft hin.

Der Deutsche Musikrat hat mit einem begleitenden Kongress „Musik bewegt" am 8. September 2003 dieses gesellschaftspolitische Signal durch die fachliche Diskussion unterfüttert.

Der Kongress „Musik bewegt" verabschiedet den „Berliner Appell" als Leitprogramm und Forderungskatalog – gerichtet an alle, die gesellschafts- und bildungspolitische Verantwortung tragen.

1. Vom „Mehrwert" musikalischer Bildung

Musikalische Bildung ist – über ein bloßes Spezialgebiet hinaus – ein entscheidender Bestandteil allgemeiner Bildung, da sie Herz, Hand und Verstand gleichermaßen ausbildet. Dass die Musik die Persönlichkeit bildet, ist unbestritten; ihr Wert für den Erwerb zahlreicher in andere Lebenssituationen übertragbarer Fähigkeiten wird gerade erst erkannt. Jedoch beruht ihr Wirkungsprinzip auf ihrem eigenen Wert als Weg des Menschen zur Musik.

Musikalische Bildung

- steigert die Erlebnis- und Ausdrucksfähigkeit mit dem Medium Musik und trägt zu Sinn, Erfüllung, Kommunikation und Lebensqualität bei.
- stellt Menschen in einen gemeinsamen lebendigen Kulturzusammenhang und leistet einen Beitrag zu Identifikation, Frieden und Völkerverständigung.
- entwickelt kognitive, emotionale und soziale Schlüsselqualifikationen und befähigt zu Kreativität, Lösungskompetenz und Teamfähigkeit.

Dem Wert musikalischer Bildung für Individuum und Gesellschaft ist Rechnung zu tragen.

- durch eine offensivere gesellschaftliche Wahrnehmung und Anerkennung – durch Politik, Medien, Verbände, aber auch durch jeden Einzelnen in Familie, Schule und Kirche, Jugendgruppe und Verein – sowie vermehrt auch im Berufsleben.
- durch gesetzliche Verankerung musikalischer Bildung und durch öffentliche Förderung ihrer Träger in Kindergarten, Schule, Musikschule, Vereinen und freien Berufen.
- durch wissenschaftliche Arbeiten zu den Wirkungen musikalischer Bildung in verschiedenen Disziplin (Pädagogik, Sozialwissenschaft, Soziologie, Medizin ...) und praktische Modellprojekte.

2. Das Recht auf Musik verwirklichen

Bereits 1998 hat die UNESCO in Stockholm einen Aktionsplan verabschiedet, in dessen Mittelpunkt die Rechte aller Menschen auf Bildung, Kunst und Kultur stehen. Erstmals wird die Entfaltung kultureller Identität in den Rang eines Menschenrechts erhoben.

In der Musiknation Deutschland ist der Zugang für alle Menschen zu musikalischer Bildung als wichtigem Kulturgut längst nicht mehr selbstverständlich.

Dem Grundrecht auf musikalische Bildung und Teilhabe am Musikleben ist Rechnung zu tragen.

- durch verfassungsrechtliche Ergänzungen im Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland bezüglich des „Rechtes auf Kultur und Bildung".
- durch eine gesetzliche Absicherung von kultureller Bildung als Kernbestand der Bildungs- und Kulturpolitik mit eindeutigen Zuständigkeiten auf den föderalen Ebenen.
- durch ordnungspolitische Rahmenbedingungen, vor allem im Bereich des ehrenamtlichen Engagements und der Gemeinnützigkeit.

3. Musikalische Bildung kompetent umsetzen

Das Musikleben in Deutschland zeichnet sich traditionsgemäß durch eine hohe Differenzierung aus. Zahlreiche Institutionen und Organisationen engagieren sich in verschiedenen Zusammenhängen für musikalische Bildung. Dabei erreicht allein das schulische Bildungswesen *alle* Menschen in einer wichtigen Bildungsphase. Speziellere Angebote wie Musikschule oder Musikverein eröffnen Chancen für Millionen besonders Interessierter.

Eine neue konzeptionelle Abstimmung der musikalischen Bildungsträger ist anzustreben, um neuen Strukturen des Bildungswesens zu entsprechen und Wirkungen zu steigern:

- Öffnung der musikalischen „Hochkultur" gegenüber der musikalischen Bildung,
- Zusammenarbeit allgemein bildender Schulen mit Musikschulen und anderen Musikangeboten im Rahmen der Einführung der Ganztags- und verlässlichen Halbtagsgrundschule,
- Kindergärten als Partner in einer idealen Musikalisierungsphase,
- Spielräume zur Talent- und Begabtenförderung.

Eine ausreichende und kontinuierliche musikalische Grundversorgung ist zu gewährleisten, die Kapazitäten für Musikunterricht sind bedarfsgerecht vorzuhalten, insbesondere

- Musik und Musikübung in den Kindertagesstätten verbindlich vorzusehen,
- Musik und Musikübung in der Grundschule zum „Normalfall" (2 Wochenstunden) zu machen,
- Musik vom „Wahlfach" in der weiterführenden Schule bis Klasse 10 zum Pflichtfach zu machen,
- Musikalische Grundstufe, Instrumental- und Ensemblespiel der Musikschulen abzusichern,
- die musikalische Jugendarbeit der Laienmusik und der freien Träger gesondert zu fördern.

Die Aus- und Weiterbildung für Musikpädagogen und pädagogische Berufsgruppen ist zu fördern und zu verbessern, insbesondere

- an den Hochschulen die Kapazitäten für Schulmusiker und Musikschullehrkräfte wesentlich zu erhöhen und die Ausbildungsstandards zu gewährleisten,
- an den (Musik-)Akademien und Berufsfachschulen integrierte Ausbildungskonzepte zu entwickeln,
- Musik für Erzieherinnen und Grundschullehrkräfte zum Ausbildungspflichtfach zu machen,

wobei in allen Ausbildungsinstitutionen der Vielfalt der Kulturen in unserem Lande Rechnung zu tragen ist.

Der öffentlichen Förderung intelligenter und nachhaltiger Strukturen ist der Vorzug vor kurzatmigen, ständigem Innovationsdruck folgenden Projektförderungen zu geben.

Auch die Kinder, Jugendlichen – und Erwachsenen –, an die sich Angebote musikalischer Bildung richten, müssen als ernst zu nehmende Partner der Ausgestaltung dieser Angebote behandelt werden.

4. Den Dialog suchen und gemeinsam handeln

Die Unterzeichnenden rufen zu einer breiten gesellschaftlichen Allianz für die musikalische Bildung auf. Sie folgen, unter der Federführung des Deutschen Musikrats, der Initiative des Bundespräsidenten.

Ihr Handeln wird geleitet von der Idee der Kooperation

- innerhalb des gesamten Musiklebens,
- mit allen Kultur- und Bildungsträgern,
- mit der Politik in allen relevanten Ressorts und auf allen föderalen Ebenen,
- mit der Wirtschaft und ihren verantwortungsbewussten Protagonisten,
- mit Meinungsführern des gesamten gesellschaftlichen Spektrums,
- mit den Medien in allen sinnvollen publikumsorientierten Kontexten.

Die unterzeichnenden Akteure des Musiklebens bieten allen Partnern

- einen offenen, die gegenseitigen Interessen wahrnehmenden Dialog,
- fundierte Information, fachliche Beratung und gegenseitiges Lernen,
- gemeinsame Projekte und Joint Ventures bei Wahrung jeweiliger Zielsetzungen,
- Erarbeitung gemeinsamer Ergebnisse zur Evaluation.

Der Deutsche Musikrat soll gemeinsam mit allen fachlich, gesellschaftlich und politisch relevanten Gruppierungen eine KONZEPTION MUSIKALISCHE BILDUNG erarbeiten, die übergeordnete Zielsetzungen und ein konkretes, jährlich fortzuschreibendes Arbeitsprogramm umfasst.

Berlin, 8. September 2003

DER DEUTSCHE MUSIKRAT FORDERT:

Deutsche Künstler und Bands können von einem Musikexportbüro nur profitieren.

Beginner

Guano Apes

Sarah Connor

Von Martin Maria Krüger und Jens Michow

Der große Erfolg des französischen Musikexportbüros sowie die Schaffung vergleichbarer, bisher unterschiedlich erfolgreicher Organisationen in anderen Staaten haben in weiten Kreisen der mittelständischen und nicht *per se* bereits global organisierten Musikwirtschaft Deutschlands den Plan zur Gründung eines Deutschen Musikexportbüros (German Music Export Office) hervorgerufen.

Im Mittelpunkt stehen die kleinen und mittleren Labels der phonografischen Wirtschaft mit Orientierung auf die Pop- und Rockmusik, unterstützt durch Interessenten aus den Bereichen Künstlervermittlung, Künstlermanagement und Musikverlage. Dieses Anliegen wird durch das Bundesministerium für Wirtschaft und Arbeit, das Auswärtige Amt sowie – federführend – durch die Bundesbeauftragte für Kultur und Medien unterstützt. Logistische wie finanzielle Hilfe (im Rahmen einer befristeten Anschubfinanzierung) sind in Aussicht gestellt. Umstritten ist, ob das Büro als formal eigenständige Institution gegründet oder an eine bestehende Organisation angegliedert werden soll.

Worin besteht die Aufgabe eines Musikexportbüros?

Die generelle Zielsetzung und Strategie eines deutschen Musikexportbüros besteht – entsprechend einer im Auftrag der deutschen Musikwirtschaft erstellten Analyse der Musikexportförderung* – in der Stärkung der Basis und der Umsätze aller Musikfirmen (Labels und Verlage) in Deutschland durch die Vermarktung deutscher Musikprodukte im Ausland und die Förderung des Ansehens Deutschlands als Standort für eine kreative Wirtschaft. Das nationale und internationale Renommee von Musik „made in Germany“ soll auf diesem Wege gestärkt und ausgebaut werden. Deutschland soll sich als weltoffener, kreativer Standort für eine funktionierende Musikszene und -wirtschaft aller Genres mit internationaler Strahlkraft etablieren können.

Die Forderung des Deutschen Musikrats

Das Präsidium des Deutschen Musikrats e.V. (DMR) fordert, das Deutsche Musikexportbüro dem DMR als eigenständige GmbH mit eigenem Aufsichtsrat neben der bereits bestehenden DMR-Projektgesellschaft mbH anzugliedern.

Die Begründung:

1. Zur Erlangung internationaler Geltung und zur Entfaltung größtmöglicher Effizienz bedarf das Musikexportbüro der Verbindung mit einer großen, im Musikleben möglichst breit verankerten und international angesehenen Institution. Diese Bedingungen erfüllt der DMR als größter nationaler Musikrat der Welt und institutionelles Mitglied der Deutschen UNESCO-Kommission. Der vorrangig auf weitestgehender Vernetzung mit anderen Dachverbänden und entsprechenden Institutionen beruhende Erfolg des französischen Modells des Musikexports belegt die Richtigkeit dieser These.

---

* Analyse erstellt von Dipl. Betriebswirtin Amke Block zwischen Juli und Oktober 2002.

Musikexportbüro

GEHÖRT IN DEN MUSIKRAT!

Das Renommee von „Musik made in Germany" soll gestärkt werden

Sasha / Foto: WEA

Raemonn

Xavier Naidoo

Die Autorität und damit Effizienz eines dem DMR angegliederten Musikexportbüros wäre bei Auslandsauftritten (z.B anlässlich von Messen und Kongressen) weitaus größer, sofern ihm dabei das bereits weltweit etablierte Renommee des DMR zugute käme.

2. Die Anbindung des Musikexportbüros an den Deutschen Musikrat wäre ein wichtiger Schritt zur Schaffung eines *ganzheitlichen* Musikverständnisses, das nicht zuletzt von der Politik so nachhaltig gefordert wird. Wenig sachdienlich wäre es dagegen, erneut einzelne *Satelliten* zu schaffen – in Zeiten, in denen auf allen Ebenen die Beendigung der Differenzierung zwischen „E"- und „U-Musik" gefordert und zum Teil auch realisiert wird.

3. Der Deutsche Musikrat verfügt nach seiner Neuorganisation über eine breite professionelle Infrastruktur. Dies bietet die Voraussetzung für diverse Synergieeffekte beim Aufbau und Betrieb des Musikexportbüros. Angesichts der lang diskutierten Finanzierungsproblematik eines Musikexportbüros einerseits und der existierenden professionellen Infrastruktur des DMR andererseits wäre es fatal, das *Wagenrad* für den Aufbau eines komplett selbständigen Büros vollständig *neu zu erfinden*.

Buchhaltung, Pressestelle oder auch Räumlichkeiten sollten kostensparend gemeinsam genutzt werden, anstatt sie doppelt – und letztlich aus öffentlichen Mitteln – zu finanzieren.

Ferner ist der DMR der Überzeugung, dass der von den Initiatoren des Deutschen Musikexportbüros erwartete kommerzielle Erfolg nur eintreten wird, wenn im Ausland eine nachhaltige „Öffentlichkeitsarbeit" für deutsche Musik betrieben wird. Diese Arbeit wird nicht auf den Schultern eines kleinen Teams von ein bis drei Mitarbeitern ruhen können. Ein Zugriff auf die bestehenden (auch personellen) Ressourcen sowie auf das gewachsene Know-how des DMR käme dem Eexportbüro sicher zugute.

4. Der DMR repräsentiert mit derzeit 96 Mitgliedsverbänden alle wichtigen Verbände des deutschen Musiklebens. Mindestens 18 Mitgliedsverbände sind dem Bereich der Musikwirtschaft zuzuordnen oder vertreten zumindest primär wirtschaftliche Interessen ihrer Mitglieder. Allein aus diesem Grunde hat der DMR nicht nur die Autorisierung, sondern auch das Mandat, für die Musikwirtschaft zu sprechen und sich für deren Interessen einzusetzen.

Nur der Musikrat bündelt alle Aspekte der Musik

5. Folgende Aufgaben werden im DMR gebündelt behandelt und umgesetzt:

- die Förderung der aktuellen Pop- und Rockmusik, der zeitgenössischen E-Musik, des Jazz etc.,
- die sachgerechte Aus- und Fortbildung von Musikern, Musik-Kaufleuten, Produzenten etc.,
- die Schaffung besserer rechtlicher und steuerrechtlicher Rahmenbedingungen für musikalische Betätigungen im In- und Ausland,
- die internationale Vertretung des deutschen Musiklebens mit seinen wirtschaftlichen Implikationen sowie
- die Öffentlichkeitsarbeit zu den behandelten Themen.

Somit vertritt der DMR das Musikleben in Deutschland in seiner Gesamtheit. Er ist die einzige Institution unseres Landes, die sowohl kultur- bzw. musikpolitische Aufgaben wahrnimmt, als auch für die Verbreitung musikalischer Initiativen und Projekte in aller Welt eintritt. Die Verbreitung deutscher Musik im Ausland hat dabei kulturpolitische und ökonomische Bedeutung. Die Zusammenführung beider Aspekte war und ist lediglich unter dem Dach des DMR gewährleistet.

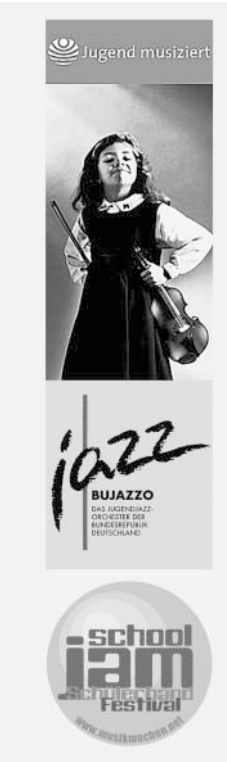
Fortsetzung auf Seite 65 ▷

EENE – MEENE – MUH UND RAUS BIST…

Vorgestellt: **Jugend musiziert, BuJazzO** und **SchoolJam**, die Talentwettbewerbe des Deutschen Musikrats

Von Susanne Fließ, Dr. Peter Ortmann und Michael Teilkemeier

Deutschland übt sich in Talentsuche. Wohin der rastlose Fernsehzuschauer auch zappt – „Starsearch", „Popstars – Das Duell", „Deutschland sucht den Superstar" oder „Die deutsche Stimme 2003" suggerieren, dass Deutschlands Jugendliche nie zuvor wettbewerbsfreudiger, leistungsorientierter, bereitwilliger waren, sich auch noch der harschesten Kritik zu unterziehen. Und nie hoffnungsvoller, am Ende auf jenen Bühnen-Brettern zu stehen, die für sie die Welt bedeuten. Wettbewerbe, so weit das Auge reicht.



Aber so sehr, wie Wettbewerbe für den Pop-Musik-Bereich totales Neuland sind, sind sie im klassischen und auch im Jazz-Bereich seit jeher probates Mittel zur Talentsichtung, -förderung und -auslese. Und wenn man auch im Klassik-Bereich von einer Zuschauer-Resonanz wie der der Pop-Musikwettbewerbe nur träumen kann, so darf man wenigstens stolz darauf sein, dass fast alle „klassischen" Wettbewerbs-Bausteine für würdig befunden wurden, abgekupfert zu werden:

- deutschlandweite Ausschreibung,
- Ausleseverfahren in mehreren Runden,
- eine Fachjury,
- Pflichtliteratur bzw. die Pflicht, mehrere Genres abzudecken,
- attraktive Preise für den/die Gewinner und
- eine intensive Förderung des neu entdeckten „Talents" im Anschluss an die Wettbewerbsphase.

Bei allem Tam-tam: Auf dem jüngst eröffneten Abenteuerspielplatz „Popmusik-Wettbewerb" spielt nicht der Gewinner die erste Geige. Zwar scheint zunächst die Talentsuche im Vordergrund zu stehen, doch schnell lugen die kommerziellen Absichten des Vermarkters durch die Ritzen des Mammutunternehmens, die den vermeintlichen „Superstar" so lange mitspielen lassen, wie er sich als gut geöltes Rädchen im Gesamtgetriebe geriert. Am Ende, wenn die Einschaltquoten, der CD-Absatz nicht mehr stimmen, lässt man ihn nicht etwa *laufen* als Profi im Profibetrieb – man lässt ihn *fallen* und die Maschinerie läuft neuerlich auf Hochtouren. *Eene-meene-muh und raus bist du!* ▷

Du?

RAUS IST SIE NOCH LANGE NICHT:

Im Gegensatz zu manchem schnell verglühenden Popsternchen kann Johanna Blomenkamp als Bundespreisträgerin von „Jugend musiziert 2001" strahlen – und von intensiver Talentförderung profitieren.

Foto: Erich Malter

Standortbestimmung:

ERFOLGSMODELL *Jugend musiziert*

„Die deutsche Stimme 2004" – auf los geht's los! Ist das nachhaltige Talentsuche? Mit welcher Erkenntnis, die eigenen künstlerischen Fähigkeiten betreffend, bleibt solch ein Nachwuchsmusiker am Rand des roten Teppichs sitzen? Kann er nun was? Und was kann er denn? Besser singen als 20000 andere Mitbewerber? Aber um wie viel besser denn, wenn er aus eigener Kraft als Künstler nicht reüssieren kann? Andererseits: Wie kann es gelingen, möglichst dauerhaft „Star" zu bleiben? Gehört dazu eine Lobby? Kenntnisse des Marktes, der Musik, über das Publikum?

Talentsuche mit System und politischem Anspruch

Als zu Beginn der 50er Jahre der Deutsche Musikrat gegründet wurde, geschah dies mit dem Willen, dem Musikleben der jungen Bundesrepublik wieder einen angemessenen gesellschaftlichen Stellenwert zu geben. Es geschah auch im Bewusstsein, dass es eines starken Verbands bedurfte, der sich zum Fürsprecher der Musikkultur in Deutschland machte, der das Musikleben lebendig gestaltete und vorantrieb. Als Ergebnis dieser musikpolitischen Überzeugungen entwickelte der Deutsche Musikrat im Lauf der Jahrzehnte eine Reihe von eigenen Förderprogrammen und betrieb damit gezielt Nachwuchsarbeit.

Eines seiner ältesten Förderprojekte sind die Wettbewerbe **Jugend musiziert**. 1963 ins Leben gerufen, verfolgte man damit zunächst nichts als die Absicht, die wahrlich katastrophale Nachwuchs-Situation in den deutschen Kulturorchestern im Nachkriegsdeutschland zu verbessern. Es fehlte an allen Orchesterinstrumenten, und mit einem deutschlandweiten Nachwuchswettbewerb hoffte man, diese Lücke zu schließen.

So begann man mit der Installation eines bundesweiten Partner-Netzwerks, um die potenziellen Begabungen an möglichst vielen Orten ausfindig machen zu können: Musikschulen, Schulmusiker, Tonkünstler- und Orchesterverbände, sie alle begleiteten von Anbeginn die gezielte Nachwuchs-Suche im Bereich der klassischen Musik. **Jugend musiziert** läuft, damals wie heute, in drei Wettbewerbstufen: der regionalen, der Landes- und schließlich der Bundesebene. Mitmachen kann bei diesem Amateurwettbewerb, wer seinen ersten Wohnsitz in Deutschland hat, noch nicht in einer musikalischen Vollausbildung steht und, je nach Alter, ein 10- bis 20-minütiges Programm, verschiedene Epochen umfassend, auf seinem Instrument vorspielen kann. Eine Fachjury bewertet das Gehörte nach Punkten. Ab 23 von 25 möglichen Punkten wird man auf die nächsthöhere Wettbewerbsebene weitergeleitet, so dass sich am Ende dieses pyramidenförmigen Aufbaus die besten Nachwuchsmusikerinnen und -musiker Deutschlands im Bundeswettbewerb **Jugend musiziert** zusammenfinden.

Da die Teilnehmerzahlen für sich sprechen, ist es fast überflüssig zu sagen: Die Wettbewerbsidee fand unter den Musikschülerinnen und -schülern enormen Anklang, wodurch sich der ursprüngliche Gedanke, den Wettbewerb aus Gründen des Nachwuchsmangels in deutschen Orchestern durchzuführen, nach und nach erledigte. Es hat sich längst bis zur jüngsten Musikergeneration herumgesprochen, wie dünn Orchesterstellen gesät sind. Dennoch ist der Zulauf zu **Jugend musiziert** ungebrochen intensiv.

Weshalb? Zum einen hat dies zu tun mit der beständigen Anpassung des Wettbewerbs an die Gegebenheiten des „wirklichen" Musiklebens. So wurde das Angebot an Kategorien fortwährend erweitert: Zum Klavier und den „klassischen" Streich- und Blasinstrumenten kamen Akkordeon, Harfe, die Familie der Zupfinstrumente, das Schlagzeug und schließlich auch die Singstimme hinzu. Zweitens wurde im Lauf der Zeit verstärkter Wert auf instrumentales Zusammenspiel gelegt.

Der Wettbewerbsablauf selbst, mit seiner Aufforderung, zunächst das eigene Wertungsspiel vor der Jury zu absolvieren, dann den Altersgenossen zuzuhören und abschließend am großen „JuMu"-Fest teilzunehmen, beförderte den Gedanken der Begegnung miteinander, so dass ganz selbstverständlich Bläser und Streicher oder Pianisten und Sänger musikalisches Interesse aneinander fanden und neugierig bis dato

Foto: Erich Malter

unbekannte Musik-Literaturgefilde durchkämmten. Die Begeisterung war umso größer, als die Wettbewerbs-Macher umfangreiche Literaturlisten zur Verfügung stellten.

Schließlich sei hier eine Analogie aus dem Bereich des Sports bemüht – gar nicht so weit hergeholt, denn an der Wiege von **Jugend musiziert** standen die Bundesjugendspiele Pate. Wie ein Basketballspieler, der sich auf einem Garagenvorplatz im Korbwurf perfektioniert hat, sehnt sich auch ein Musiker danach, das Erlernte ausprobieren zu können und sich mit anderen zu messen. Dies genau macht den ungeheuren, Jahr für Jahr wiederkehrenden Reiz von **Jugend musiziert** aus. Kein anderer Musikwettbewerb in der Bundesrepublik versammelt so viele Gleichaltrige ein und desselben Instruments an einem Ort. Wenn hier ein Musiker, eine Musikerin keine eindeutige Standortbestimmung vornehmen kann, dann nirgendwo im deutschen Musikleben. Nicht umsonst bekommt man es immer wieder von Teilnehmern zu hören (auch von denen, die nicht mit einer „Weiterleitung" oder gar einem Landes- oder Bundespreis ausgezeichnet worden sind): „Ich wollte wissen, wo ich im Vergleich zu anderen stehe."

In der Hand der den Wettbewerb flankierenden Pädagogen liegt es, die Erwartungen ihrer Schüler in realistischen Bahnen zu halten. Und hier liegt einer der großen Unterschiede zu den Superstar-Talentbörsen: Statt Flausen zu verbreiten wie „du bist super, aus dir wird was ganz Großes!", das den tiefen Fall quasi schon vorprogrammiert, läuft das *Coaching* hier im Sinne von „spiel' dein Instrument, spiel' die gelernten Stücke so gut *du* kannst, dann hast du schon gewonnen." Dass die Rechnung erstaunlicherweise aufgeht, sieht man an der fast völligen Abwesenheit von Neid im Wettbewerbsgeschehen. Anerkennung der Leistung anderer ist das vorherrschende Gefühl und ebnet die Bahn für Tugenden, die auch außerhalb des schwierigen Musikmarktes brauchbar sind.

Professionalisierung für schwierige Märkte:

DAS BuJazzO*

* BUNDES-JAZZORCHESTER

Ja, der schwierige Musikmarkt. Ihm mit professionellem Instrumentarium zu begegnen, anstatt auf den Stiefbruder Zufall zu hoffen, war eine der Überlegungen, die zur Gründung des Projekts **BuJazzO** führten. Das *Bundesjazzorchester* wurde1988 aus der Taufe gehoben. Bezeichnenderweise im Verbund mit der „Union Deutscher Jazz-Musiker", einem Profi-Verband also, dessen Mitglieder den Schritt in den Jazz-Markt ohne Gehhilfe hatten leisten müssen und die froh gewesen wären, wenn es zu ihrer Jugendzeit ein **BuJazzO** gegeben hätte. An der Gründung waren die bereits bestehenden Landesjugendjazzorchester ebenso beteiligt wie der renommierte Jazzer Peter Herbolzheimer, der in der ersten Planungssitzung im Sommer 1987 ein gewichtiges Wörtchen mitzureden hatte.

Das Konzept skizzierte den „Durchlauferhitzer" **BuJazzO** wie folgt und gilt bis in die aktuelle Arbeitsphase hinein:

Junge Musikerinnen und Musiker im Alter zwischen 14 und 24 Jahren können sich für das **BuJazzO** bewerben und müssen ein Auswahlvorspiel absolvieren. Ist das Vorspiel erfolgreich über die Bühne gegangen, werden sie direkt zu den Arbeitsphasen zugelassen oder auf eine Warteliste für die nächstmögliche Arbeitsphase gesetzt. Wer in das **BuJazzO** aufgenommen werden soll, nimmt üblicherweise an vier Arbeitsphasen teil, bevor er oder sie in die Konzertbesetzung aufrückt.

Wettbewerb heißt auch hier die Devise, die Arbeitsbedingungen eines späteren Berufs-Musikers bereits andeutend und vorwegnehmend. Jede der Positionen auf dem Weg ins **BuJazzO** bedeutet Auswahl; man stellt sich hier bereits ganz unerschrocken der Tatsache, dass bessere Musikerinnen und Musiker stets auf die Überholspur wechseln, die schwächeren das **BuJazzO** vorzeitig verlassen. Zu verdanken ist diese Erkenntnis, so schwer sie zu (er)tragen ist, allerdings eher einer sorgfältigen Schulung des Vermögens, sich selbst und seine musikalischen Fähigkeiten einzuschätzen, als blankem Jazz-Darwinismus.

Foto: Jasmin Fahnenstich

Die Arbeitsphasen erschöpfen sich nicht in der Vermittlung von musikalischem Know-how, sie erstrecken sich auf Fächer wie Berufskunde mit Aufklärungen und Ermahnungen zu musikalischem Urheberrecht (GEMA, GVL), Vertragsrecht (Vertragsgestaltung), Versicherungen (Künstlersozialversicherung), Buchhaltung (einfache Einnahmen- und Ausgabenrechnung), PR

und Öffentlichkeitsarbeit in eigener Sache und ähnlichem.

Im Dialog mit den „Fathers of Jazz"

Nicht zuletzt geben die zehn während der Arbeitsphasen anwesenden Dozenten aller Instrumente ihre eigenen wertvollen gewachsenen Erfahrungen im O-Ton an die Nachwuchsjazzer weiter. Ein buchstäblich *wertvoller* Dialog zwischen den Generationen schärft den Blick für das Machbare, für etwaige Fallstricke, bis hin zur Möglichkeit des Scheiterns. Anhand ihres eigenen Lebens führen die Dozenten vor, welche Marktbedingungen man als Jazzer mit 40, 50, 60 oder gar 70 Jahren zu erwarten hat: Der bislang älteste Dozent war mit 73 Jahren Ack van Rooyen. Nicht minder erfahren: Walter Norris, Rob Madna; die jüngsten Dozenten sind Ehemalige des **BuJazzO** wie Holger Nell und Martin Wind oder Thorsten Benkenstein. Jazz-Größen, die es „geschafft" haben, wenn auch niemand von ihnen leugnen würde, dass der Beruf des Jazzmusikers eher ein finanzieller Gemischtwarenladen ist.

Sichtet junge Talente: Jazzlegende Peter Herbolzheimer, seit Jahren Chef des BuJazzO.

So finden sich unter den ehemaligen **BuJazzO**-Mitgliedern Musikschullehrer, Hochschul- und Seminardozenten ebenso wie Bandmitglieder berühmter Pop-, Rock-, Schlager- und Jazzgrößen: Konstantin Wecker, Udo Jürgens, Ernst Mosch und die Egerländer, Klaus Doldinger, Peter O'Mara, Eartha Kitt. Dokumentiert sind eigene Bandprojekte im originären Jazzbereich (Modern Jazz, Free Jazz, Latin u.ä.) und Karrieren als Komponisten für Bigband, für Film und Fernsehen.

Fest steht: Fundamental für den Jazzmusikerberuf sind die Beherrschung einer gewissen Planungsdisziplin für Zeit und Raum sowie die verbindliche und beständige Kommunikation. Er verlangt auch nach Kreativität, nicht nur am Instrument, sondern auch in größeren Zusammenhängen, was Konzepte, Projektideen und Partner betrifft.

Das jüngste Projekt trägt den Namen **SchoolJam** und manifestiert sich in einem bundesweiten Schülerbandfestival. Nachdem das Konzept im Sommer 2002 erarbeitet wurde, nahm der Musikrat **SchoolJam** im Mai 2003 in die Reihe seiner Projekte auf. Der Wettbewerb richtet sich an Schülerinnen und Schüler allgemein bildender Schulen der Klassen 5 bis 13. Jede Band kann sich hier, unabhängig vom Musikstil, mit einer Eigenkomposition oder einem Covertitel bewerben. Auch die Schulen, aus deren „Stall" die Finalteilnehmer kommen, werden bei der Siegerehrung einbezogen, indem sie Musikinstrumente und Band-Equipment erhalten, um später auch dem Nachwuchs des Nachwuchses eine musikalische Heimstatt bieten zu können.

Im *Networking* seit 50 Jahren ein Profi, gewann der Deutsche Musikrat gemeinsam mit dem MM-Musik-Media Verlag für dieses plausible Konzept die Musikmesse Frankfurt und MTV-Networks als Partner. Als Förderer der Breitenförderung auf popmusikalischer Basis konnten die Kulturstif-

Erweiterung der Kernkompetenzen im Pop:

SCHÜLERBANDFESTIVAL *SchoolJam*

In Sachen Kernkompetenz assoziierte man den Deutschen Musikrat von jeher mit den Sparten „Klassik" und „Jazz". Dass dies bei weitem nicht das Musikspektrum des 21. Jahrhunderts repräsentiert, wurde immer wieder gerade von denjenigen Musikfachleuten kritisiert, die von ihren Mitgliedsverbänden im Februar 2003 in das Präsidium des Deutschen Musikrats gewählt worden waren: Auf 19 Personen richtet sich nunmehr die Hoffnung, den Deutschen Musikrat zukunftsfähig zu machen; kompetent, um mit *allen* Segmenten des bundesdeutschen und internationalen Musiklebens in den Dialog zu treten. Das bekannte Credo „Der Musikrat will dazu beitragen, das aktive Musizieren und die musikalische Bildung zu fördern" wurde insofern neu konturiert, als es sich jüngst nun auch auf den Bereich der Pop- und Rockmusik erstreckt.

tung der Länder sowie die PwC-Stiftung gewonnen werden. Organisatorisches und inhaltliches Know-how liefern ferner der Verband deutscher Musikschulen e. V. (VdM), der Verband Deutscher Schulmusiker e. V. (VDS), der Arbeitskreis für Schulmusik e. V. (AfS) so wie der Gesamtverband Deutscher Musikfachgeschäfte e. V. (GDM).

Ermutigender Testlauf

In Anlehnung an das BuJazzO gibt es auch bei **SchoolJam** entsprechende Prominenz aus der Szene: Das Projekt wird von namhaften Bands wie zum Beispiel Reamonn, Guano Apes, Seeed und Wonderwall unterstützt. Selbst die Turbulenzen, die den Musikrat gegen Ende 2002 erfassten, konnten **SchoolJam** nicht mehr aufhalten: Als ersten Testlauf betrachteten die Macher „SchoolJam 2002/03". Im Finale auf der Musikmesse Frankfurt präsentierten sich acht Schülerbands und spielten um den Titel „Beste Schülerband Deutschlands". Sieger wurde „Instructive", eine 5-köpfige Band aus Wilkau-Haßlau mit Musikern zwischen 15 und 16 Jahren. Im Sinne der Nachwuchs-*Förderung* gewann „Instructive" nicht nur den Titel, sondern auch Auftritte bei „Rock am Ring" und „Rock im Park". Auftritte von weiteren **SchoolJam**-Finalisten schlossen sich an: bei der Internationalen Funkausstellung in Berlin, beim Spektakel der Stiftung Krimimalprävention in Bonn und bei der Deutschen Bahn AG zum „BahnTag 2003" in Leipzig und Stuttgart.

Holten sich bei SchoolJam 2002/03 den Titel der „Besten Deutschen Schülerband": INSTRUCTIVE.

Auf Grund der ersten durch und durch positiven Erfahrungen feilte man gemeinsam am Konzept von **SchoolJam**. War der erste Durchlauf zunächst ein *Online-Voting* gewesen, mit einem Live-Gig der acht Finalteilnehmer, wird die nächste Staffel **SchoolJam** 2003/04 bereits sechs regionale Vorausscheidungen beinhalten. Hier werden sich je acht, also insgesamt 48 Bands live dem Publikum sowie einer Fachjury präsentieren können. Die 18 besten der Vorausscheidung erfahren die bereits erwähnte Weiterleitung und nehmen an einem *Online-Voting* teil. Im Anschluss werden in „gewohnter Manier" acht Bands nach Frankfurt zur Finalteilnahme eingeladen.

Damit neu gewonnene Erfahrungen in maximaler Breite fließen und genutzt werden können, wurde ab September für die Musiklehrkräfte unter

www.schooljam.de/lehrerforum

eine Kommunikationsplattform eingerichtet.

Welchen Beruf man ergreift, ob man sich für oder gegen den Musikerberuf ausspricht, diese Entscheidung fällt am Ende nur im eigenen Kopf. Der Markt ist umkämpft, niemand kann guten Gewissens eine strahlende Karriere garantieren. Zuviel hängt von Zufällen und schicksalhaften Ereignissen ab. Die eigene Persönlichkeit ist das Prisma, das alle Erfolge und Misserfolge an seiner inneren Fläche bricht. Ihr in musikalisch-menschlicher Hinsicht zu optimaler Entfaltung zu verhelfen, keinen geringeren Anspruch erhoben und erheben die skizzierten Projekte des Deutschen Musikrats. *f*

Die Autoren:

Susanne Fließ ist Leiterin der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit beim Deutschen Musikrat sowie der Bundesgeschäftsstelle „Jugend musiziert". **Michael Teilkemeier** ist seit Oktober 2002 Projektleiter von „SchoolJam". **Dr. Peter Ortmann** ist Künstlerischer Geschäftsführer des Deutscher Musikrats sowie Projektleiter von BuJazzO und „Jugend jazzt".

MUSIK ÜBER GRENZEN: *Warschauer Herbst*

ERLEBTE POLNISCH-DEUTSCHE WERKSTATT

Erfolgreiches Auftreten des Deutschen Musikrats beim Festival für Zeitgenössische Musik

Von Reinhard Schulz

Kontinuität zahlt sich aus. Schon zum dritten Mal beteiligte sich der Deutsche Musikrat jetzt beim Warschauer Herbst, dem bedeutendsten osteuropäischen Festival für Zeitgenössische Musik. Die Veranstaltung hatte bereits lange vor dem Zusammenbruch der sozialistischen Systeme Verständigung und Brückenschläge und gegenseitige Einblicke in das musikalische Schaffen erlaubt.

Heute ist die ästhetische Situation gelockerter, die finanzielle Ausstattung dafür aber um so problematischer. Der Westen als Partner ist gesucht, der Deutsche Musikrat (DMR) hat hierbei eine gewisse Vorreiterrolle gespielt. Programme in erster Linie mit polnisch-deutscher Fokussierung wurden und werden unterstützt. Seit drei Jahren wird zudem die Auseinandersetzung mit den polnischen Partnern auf musikpolitischer Ebene gesucht.

Die Erweiterung der EG steht an – allerdings wird diese Erweiterung allzu sehr unter ökonomischen und weit weniger unter kulturellen Gesichtpunkten gesehen. Verschläft man das kulturelle Zusammenwachsen, dann steht das Zusammenwachsen Europas auf tönernen Füßen. Hierin sind sich die polnischen Kultur- und Musikorganisationen mit dem DMR völlig einig,

Es geht nicht um das Nivellieren eigener Identität im Sinne einer europäischen Gleichmacherei, es geht um kulturelle Weitung, um Perspektivenreichtum, um Neugier aufs Andere, um Vertrauen. Dies betonten denn auch nachdrücklich DMR-Präsident Martin Maria Krüger und Vizepräsident Uli Kostenbader auf der Tagung im Ostrogski-Schloss (dem Chopin-Museum).

Europäische Musikbürgschaft

Kostenbader stellte in einem sehr konkret gehaltenen Referat das Modell einer „Europäischen Musikbürgschaft" als erste zusätzliche Forderung an Brüssel vor. Festivals mit brückenbildender Zielsetzung seien durch europäische Ausfallbürgschaften abzusichern. Dies sei im Grunde eine kleine Forderung, was die Chance der Umsetzbarkeit erhöhe. Die Mittel für Projekte müssten wie bisher aus öffentlicher und privater Hand beschafft werden. Dann hätte der Veranstalter die Sicherheit, dass bei eventuellen Verlusten nicht seine Existenz oder die Existenz des Festivals gefährdet sind.

Jeremi Sadowski vom Polnischen Rat der Europäischen Bewegung brachte in diesem Zusammenhang einen Aufruf an den Europäischen Rat ein, die Kultur und Erziehung

FÜR NEUE MUSIK

Blick in die „Werkstatt": Junge Musiker aus Polen und Deutschland arbeiteten in einer einwöchigen Probenphase an Partituren zeitgenössischer Werke.

nachdrücklich als entscheidende Kraft der europäischen Integration miteinzubeziehen.

Beim diesjährigen „Warschauer Herbst" hatte man erstmals den Eindruck, dass Dinge effektiv in Bewegung geraten. Vorher waren Bedenken und zähe Angst vorhanden, die vertrauensbildender Arbeit bedurften. Vereinbarungen unter Organisatoren (z. B. mit polnischem Komponisten bei den Darmstädter Ferienkursen oder Dreiecksbeteiligungen zwischen *Warschauer Herbst*, dem Berliner *UltraSchall-Festival* und den österreichischen *Klangspuren*) wurden für 2004 und 2005 getroffen und sind Teil dieser Vertrauensbildung.

Vertrauensbildendes Modell

Ein Modell dafür gab es schon dieses Jahr: das Ensemble der Polnisch-Deutschen Werkstatt für Neue Musik. Hier waren ca. 20 junge Musiker aus Polen und Deutschland zusammen gekommen, um unter der Leitung von Rüdiger Bohn (Zeitgenössischen Oper in Berlin) ein Konzert für den Warschauer Herbst zu erarbeiten. Es wurde zu einem der Höhepunkte des ganzen Festivals.

Die jungen Instrumentalisten hatten Werke von Bettina Skrzypczak und der 25-jährigen Aleksandra Gryka, von Pierre Boulez, Annette Schlünz, York Höller und Helmut Lachenmann erarbeitet. Dessen „Movement – vor der Erstarrung" zählt fraglos zu den anspruchsvollsten Partituren der Moderne. Dass die Aufführung nicht nur gelang, sondern dass sie außerordentlich spannend geriet, lässt vieles hoffen.

Klar ist doch: Europäisches Zusammenkommen erfährt nur Substanz und Leben, wenn es sich auf der Basis real vollzieht, egal wie viele *Goodwill*-Vereinbarungen „oben" getroffen werden. Diese Basis wurde noch durch das Publikum erweitert. Im ausverkauften großen Lutoslawski-Konzert-Studio war, wie übrigens auch sonst bei den Konzerten des Warschauer Herbstes, zu einem Großteil junges Publikum versammelt, das reges Interesse (und viel Sachverstand) bewies. Man will von Seiten des Deutschen Musikrats auf dieser Basis weiter arbeiten.

Das erfolgreiche Auftreten des Deutschen Musikrats beim diesjährigen Warschauer Herbst wurde durch ein weiteres Konzert am Finaltag abgerundet: Das in Köln ansässige Ensemble „musikFabrik" bot in gewohnter Souveränität Werke von Hans Zender, Helmut Zapf, Karin Haußmann und Klaus-Hinrich Stahmer – gewissermaßen ein Spektrum gegenwärtigen deutschen Komponierens. Dazu als Uraufführung ein Sound-Video-Werk des jungen Polen Jaroslaw Mamczarski.

Dank an die Sponsoren

Der Dank des Deutschen Musikrats geht an die Kulturstiftung der Länder, an das Goethe-Institut/Auswärtige Amt, an die GEMA-Stiftung, die Deutsche Lufthansa sowie an Daimler-Chrysler, ohne deren großzügige Unterstützung der Auftritt des DMR in Warschau nicht möglich gewesen wäre.

© musikFabrik

Sie boten in Warschau ein Spektrum zeitgenössischen, deutschen Komponierens: Die musikFabrik.

Martin Maria Krüger: »ICH WILL

Foto: FZB-Atelier Gerchsheim

Gräben überwinden zwischen Menschen, Positionen und den Segmenten unseres Musiklebens – darum geht es dem neuen Präsidenten des Deutschen Musikrats.

Mit dem Kulturpolitiker und Gitarristen Martin Maria Krüger unterhielt sich Susanne Fließ

Richard-Strauss-Konservatorium München: Es sind Semesterferien – und statt Studenten sind im ganzen Haus Handwerker zu hören. Das Direktorenzimmer befindet sich im 4. Stock. Vor den Fenstern bescheint die Herbstsonne einen beachtlichen Dachgarten. Martin Maria Krüger sitzt entspannt am Konferenztisch, ein souverän wirkender Konservatoriumsdirektor, aber er ist auch der Komet, der jüngst am Himmel des Deutschen Musikrats aufgestiegen ist.

f Wollen wir sofort über Kulturpolitik reden? Er schiebt mir eine CD zu: Paganinis Gitarren-Trios. Interpreten: Martin Maria Krüger (Gitarre), Max Speermann (Violine), Annemarie Dengler-Speermann (Violoncello). Reden wir also zunächst über den Musiker Krüger! Ist Ihnen die Gitarre schon in die Wiege gelegt worden?

Wenn auch die Liebe zur Gitarre eine frühkindliche Prägung ist – von meiner Tante wurde ich zur Gitarre in den Schlaf gesungen –, war mein Vater von meinem Wunsch, dieses Instrument zu erlernen, nicht allzu begeistert. Zu traumatisch waren seine Erinnerungen an die „Wandervogel"-Zeit des „Dritten Reichs". So wurde ich zunächst in die rhythmisch-musikalische Erziehung geschickt, an die sich zwei Jahre Blockflöten-Unterricht anschlossen. Bis sich mein Vater aufgrund einer Intervention meines Blockflötenlehrers meinem immer wieder vorgetragenen Wunsch, Gitarre zu lernen, nicht mehr widersetzen mochte. Spätestens seit ich 15 Jahre alt war, wollte ich dann Berufsmusiker werden. Sicherlich hätten sich beide Eltern gewünscht, dass ich davon Abstand nehme. Aber was ich beiden hoch anrechnen muss, ist, dass sie ihre Widerstände aufgaben und mich nach Kräften unterstützten, als sie sahen, dass es nicht zu verhindern war.

f Wann begegneten Sie Siegfried Behrend?

1970 fädelte mein Vater eine Begegnung mit Siegfried Behrend ein in der klaren Erkenntnis meiner gitarristischen Defizite und der Hoffnung, dass mir dieser bedeutende Solist meine Allüren austreiben würde. Stattdessen bot der mir an, mein Lehrmeister zu werden. Der Unterricht bei ihm lief so ab, dass ich alle paar Wochen dorthin fuhr, wo er sich gerade aufhielt. Ich spielte ihm dort mehrere Tage vor. Oft saß er am Schreibtisch und erledigte irgendwelche anderen Dinge, während ich für mich zu spielen schien, bis er mich unterbrach und korrigierte.

f Und dann haben Sie ein reguläres Musikstudium begonnen?

Behrend selbst wies mich darauf hin, dass ich bis zum Abitur die Schule besuchen und ordentlich studieren müsse, „um richtige Papiere zu haben". Er selbst hat allerdings nie an einer Hochschule unterrichtet, weshalb wir auf die Idee verfielen, dass ich bei seinem Freund Siegfried Fink in Würzburg Schlagzeug studieren solle. Die Empfehlung für Schlagzeug geschah auch aus der Überlegung heraus, dass man in diesem Bereich alle Disziplinen erlernte, die einem Gitarristen von Haus aus abgingen: Rhythmus, das Spielen in großen Formationen und Beschäftigung mit Neuer Musik, die mir im Umgang mit Fink und Behrend vollkommen selbstverständlich wurde.

Nach drei Jahren habe ich bei Dieter Kirsch an der Hochschule in Würzburg schließlich auch Gitarre studiert. Zunächst

Brücken BAUEN«

Beim Gedenkkonzert für Hans Posegga im Mai 2003

nur, weil das die Voraussetzung war, um ein Gitarren-Examen erwerben zu können; aber das Jahr war auch insofern wichtig, als ich bei ihm erste Ahnungen von Aufführungspraxis und Stiltreue bekam. 1977 hatte ich schließlich zwei Konzertdiplome in der Tasche. Da war ich 23 Jahre alt.

f Mit welchem Ziel haben Sie Musik studiert?

Mein einziger Traum war, ein weltberühmter Gitarrist zu werden, ein großer Solist. Das war bei diesem Lehrer auch sehr nahe liegend, der gar kein Interesse daran gehabt hätte, einen späteren Musikdozenten auszubilden. Meine Chancen standen nicht schlecht, denn durch die Verbindung zu Behrend und die gemeinsamen weltweiten Konzertreisen als „Deutsches Gitarreduo" hatte ich beste Voraussetzungen, mich am Markt zu platzieren. Aber ich hatte damals klar erkannt, dass mir etwas fehlte, um die „große" Künstlerlaufbahn einzuschlagen. Heute kann ich diese Tatsache gelassen aussprechen, auch weil mein Entwicklungsprozess damit nicht abgeschlossen war.

»Die Musik selbst muss für dich das Wichtigste sein«

f Welchen Rat geben Sie einem jungen Gitarristen?

„Die Musik selbst muss für dich das Wichtigste sein. Sie muss im Zentrum deines Lebens stehen, denn dann wird es dich auch noch tragen, wenn du deine Träume nicht erfüllen kannst. Aber du wirst dann immer noch wissen, das war das Richtige."

Das gilt übrigens bis heute auch für mich: Ich merke, dass ich den Versuchungen, das Gitarrespielen aufzugeben, nicht erliege, weil ich nach kürzester Zeit unglücklich werde.

Weshalb ging die musikalische Partnerschaft mit Behrend in die Brüche?

Zunächst einmal war es eine großartige Chance für mich, ab 1977 – seit dem Debüt in der Berliner Philharmonie – weltweit mit einem solch väterlichen Großmeister konzertieren zu können. Dennoch: 1979 verließ ich das Duo. Natürlich hat dieser Bruch zunächst mal eine persönliche Krise zwischen uns hervorgerufen. Der Grund lag darin, dass ich spürte, ich würde äußerlich und innerlich aus diesem mächtigen Windschatten nicht herauskommen. Denn wenn man als ganz junger Mensch in einer echten „Meister-Schülerschaft" mit dem Meister musiziert, ist es undenkbar, dass man ein gestaltendes, auch musikalisch gestaltendes Element wird. Ich spürte, dass ich da heraus musste, weil ich in einer ständigen Anpassung zu spielen gezwungen war. Was letztlich blieb, war eine bis zu Behrends Tod währende sehr enge Beziehung.

Und wann kreuzten sich in Ihrem Leben Kunst und Verwaltung?

Andeutungsweise erstmals während der folgenden Jahre als Lehrer an der Berufsfachschule für Musik in Kronach, einer Tätigkeit, die aus dem Vakuum nach der Duophase entstanden war, aber lehrreich war und ungeahnte Folgen hatte. Der Musikreferent im Bayerischen Kultusministerium, Erich Stümmer, wurde auf mich aufmerksam und übertrug mir eine Gutachteraufgabe. Eines Tages erzählte mir mein Freund und Duo-Partner, der Schlagzeuger Bernd Kremling, dass die

»NEUEN DINGEN GEGENÜBER FÜHLE

Stelle des Direktors am Hermann-Zilcher-Konservatorium Würzburg frei werde. Zwar halte er mich für zu jung, aber ich sollte ich mich doch mal darauf bewerben, irgendwas würde ich sicher dabei lernen.

Tatsächlich habe ich das dann getan, ganz spielerisch, und wurde schließlich genommen! Das war 1982, da war ich 28 Jahre. Es ist eine eigenartige Tatsache, dass ich die entscheidenden Momente in meinem Leben wenig reflektiert und vorbereitet habe. Aber ich fühle neuen Dingen gegenüber eine Gespanntheit und Neugier. In Hermann Hesses „Stufen" wird gesagt: „Es muss das Herz bei jedem Lebensrufe bereit zum Abschied sein und Neubeginne." Das Gedicht hatte für mich immer große Bedeutung.

Haben die Verwaltungsaufgaben Ihre Künstlerseele nicht gekränkt?

Es ist nicht zu leugnen, dass ich unter der scheinbaren Unvereinbarkeit dieser beiden Seiten meines Lebens lange gelitten habe, bis ich sie als Gesamtheit annehmen konnte.

Ich bin als ältestes von sieben Kindern in die Rolle eines Ersatz-Vaters gewachsen, sodass die Bereitschaft, Verantwortung zu übernehmen und daraus Gestaltungsmöglichkeiten zu entwickeln, im Keim angelegt war. Verwaltung habe ich stets als gestalterisches Instrument gesehen. In den 20 Jahren, die ich Konservatorien leite und in diversen Gremien sitze, habe ich immer unmittelbar die Menschen gesehen, auf die sich mein Handeln bezog, und mich über jeden einzelnen Fall, wo ich etwas Gutes bewirken konnte, gefreut.

In Ihren jeweiligen beruflichen Positionen hatten Sie ja bereits aus der Ferne mit dem Deutschen Musikrat zu tun…

Als Präsidiumsmitglied des Bayerischen Musikrats und seit zwei Jahren Vorsitzender der Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikakademien und Konservatorien verfolgte ich regelmäßig die Arbeit des DMR und seine Veröffentlichungen. Mein Grundempfinden war das eines sehr „vornehmen" Vereins, der ein wenig über allem schwebte. Ähnlich habe ich übrigens das „Musikforum" empfunden. Es war alles sehr niveauvoll, aber wer liest heute eine Zeitschrift, bestehend aus einer Ansammlung kluger Artikel, wirklich von vorne bis hinten durch? So habe ich das Heft selektiv wahrgenommen. Wie ich auch den DMR selektiv betrachtet habe: Wo würden wir ihn mal brauchen?

Und die Protagonisten des Deutschen Musikrats?

Beide Präsidenten habe ich intensiv wahrgenommen. Richard Jakoby war für mich immer eine bedeutende Persönlichkeit des deutschen Musiklebens. Auch Franz Müller-Heuser war in meinen Augen ein sehr präsenter Präsident.

Vielleicht besteht der Unterschied zwischen dem „neuen" und „alten" Musikrat – also dem vor der Insolvenz – darin, dass die Struktur zu stark fokussiert war auf die Wahrnehmung „der Musikrat ist der Präsident". Als dritte souverän agierende Person habe ich den Generalsekretär Andreas Eckhardt wahrgenommen.

Haben Sie sie um ihre Positionen beneidet?

Neid auf Positionen habe ich noch nie gekannt! Es ist sogar so, dass ich mich im

Auf Japan-Tournee 1979 mit dem „Deutschen Gitarreduo": Martin Maria Krüger (links) mit Siegfried Behrend und Claudia Bredzinska-Behrend.

Verbandsleben immer so lange wie möglich von Funktionen fern gehalten habe, auch in Bayern. Einmal bin ich sogar zu einer Landesmusikrat-Sitzung nicht hingefahren, weil ich in ein bestimmtes größeres Gremium nicht gewählt werden wollte. Ich habe mich immer als Spieler gefühlt und je jünger ich war, desto stärker war meine Befürchtung, ich könnte als Spieler verlieren. Ich war hoch zufrieden, welche Möglichkeiten sich aus meiner Position des Konservatoriumsleiters ergaben, auch durch Vertrauensverhältnisse zu Politikern, die kompetente Ansprechpartner waren und sind.

f Haben Sie musikpolitische Überzeugungen?

Als ein grundlegendes Ziel der Musikausbildung – um damit zu beginnen – erscheint es mir, das bewusste Hören zu fördern. Um zu verstehen, was man tut, muss man ein Wissen haben, das an die Wahrnehmung gekoppelt ist. Unser Gehör ist vollkommen ungeschult. Bitten Sie mal einen so genannten Bildungsbürger im Konzert, er möge Ihnen ein Zeichen geben, wenn er erkennt, dass die Exposition im Kopfsatz der Symphonie beginnt! So etwas war für einen Bildungsbürger im 19. Jahrhundert vollkommen selbstverständlich. Heute wissen auch viele hochkarätige Musiker nicht, was sie tun, weil ihr Gehör nicht ständig auf dem Stand dessen ist, was sie soeben vollziehen. Mein dringender Wunsch wäre die selbstverständliche Verkoppelung von Wissen, Hören und Musizieren. Von gleicher Bedeutung – aber das ist schon fast ein Gemeinplatz – ist die ästhetische Hörerziehung, um den bewussten Umgang mit der allgegenwärtigen Musikberieselungssoße zu fördern.

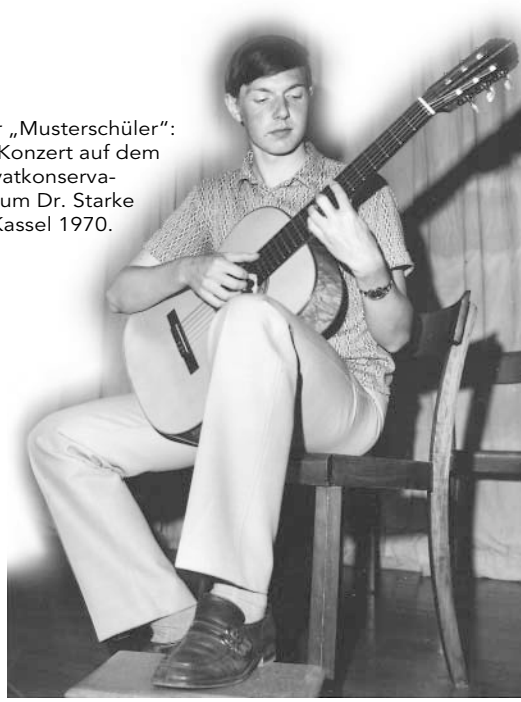
Wichtig scheint mir außerdem die Bereitschaft, als herausragend erkannte Talente bestmöglich zu fördern – auch gegen eine auf das „Recht der Gleichbehandlung" drängende Umgebung.

Der andere für mich zentrale musikpolitische Aspekt ist der Brückenschlag zwischen den verschiedenen Segmenten der Musik unserer Zeit. In anderen Epochen war der Austausch zwischen der „Volksmusik", also der Musik des Volkes, und der Kunstmusik etwas durchaus Selbstverständliches. Ob wir Kodály oder Bartók nehmen, die Spanische Schule des 20. Jahrhunderts oder Klassik und Romantik im deutschen Kulturraum. Die Popular-Musik oder „popular music" bringt es ja zum Ausdruck: „verbreitet". Ich selbst habe es in meiner Jugend nie als Widerspruch empfunden, neben der klassischen auch Popmusik zu machen. Die schöpferisch Tätigen im klassischen und im Pop-Bereich müssen einander begegnen, damit daraus Dinge entstehen, die artifiziell sind, aber auch Seelen und Gemüter berühren.

Wir haben definitiv das Problem, dass das, was die Menschen ursprünglich in Musik suchten – Harmonie und Melos –, fast nur in der Popmusik zu finden ist, denn die zeitgenössische Musik hat im Suchen nach Weiterentwicklung überwiegend den Raum der Harmonik verlassen. Es wäre mir ein ganz großes Anliegen, dass wir zumindest die Vertreter der verschiedenen Sparten miteinander ins Gespräch bringen. Aus ersten Erfahrungen weiß ich jedoch, dass das ein schwieriges Geschäft ist: Die Szenen sind sich fremd und mögen sich auch nicht besonders. Da liegt unsere Aufgabe als Dachverband, in dem ja alle Sparten vertreten sind, dass wir Podien und Foren bilden, Veranstaltungen generieren, um den Dialog zu fördern.

f Sehen Sie sich als Präsident hier in einer Verbandsgeschichte schreibenden Rolle?

Mir ist Denkmalsdenken immer fremd gewesen. Ich genieße es, vielen hochkompetenten Meinungen und Persönlichkeiten zu begegnen und freue mich, völlig widerstrebende Positionen und Menschentypen miteinander ins freundschaftliche Ringen zu bringen und daraus etwas Konstruktives entstehen zu sehen. Im Präsidium haben wir uns entschlossen, einen gemeinsamen Fachausschuss für Popular- und zeitgenössische Musik zu gründen. Schon das ist im ersten Moment auf größten Widerstand gestoßen. Wenn es mir gelingen sollte, die wichtigsten Anregungen, die aus diesem Dialog hervorgehen, an die richtige Stelle zu transportieren, damit sie im Musikleben virulent werden, dann bin ich eigentlich glücklich.



Der „Musterschüler": Im Konzert auf dem Privatkonservatorium Dr. Starke in Kassel 1970.

Der Berliner Appell ist ebenfalls von zentraler Bedeutung, denn es gilt der Gefahr zu begegnen, dass Musik als ein allgemeines Bildungsgut und als selbstverständlicher Teil von Lebensqualität immer weiter zurückgedrängt und zu einer Sache einer esoterischen Minderheit wird.

f Ihre Wahl zum Musikrats-Präsidenten war ja auch für Sie eine echte Überraschung.

ICH EINE *Gespanntheit* UND *Neugier*«

Meine Hauptqualität bestand vermutlich darin, als Konservatoriumsdirektor einerseits zwar aus dem Zentrum des „klassischen" Musiklebens zu kommen, andererseits aber jemand zu sein, der mit dem Musikrat ganz besonders wenig zu tun gehabt hatte. Sodass gewissermaßen „negative" Musikrats-Qualitäten zu meiner Wahl geführt haben…

f *… es gibt ja Stimmen, die sagen: Das war von langer Hand vorbereitet.*

Ja, das mag daher kommen, dass mich am Nachmittag der Präsident des Bayerischen Landesmusikrates, Wilfried Anton, gefragt hatte, ob ich bereit sei, an seiner Stelle für ein Amt im Präsidium zu kandidieren, weil er seine Kandidatur zurückziehe. Ein Bayer sollte doch wenigstens im Präsidium vertreten sein. Ich hatte dem zugestimmt, und als die Kandidaten in alphabetischer Reihenfolge aufgerufen wurden, um sich dem Plenum vorzustellen, da begann Anton gleich mit dem Paukenschlag, indem er meinen Namen präsentierte.

f *Kassensturz: Was läuft gut im Deutschen Musikrat, was könnte besser laufen?*

Gemessen daran, dass wir erst acht Monate arbeiten, läuft es hervorragend. Noch führt ja der Insolvenzverwalter das Regiment, und auch Herrn Westrick muss ich – obwohl ich keinesfalls in allen Einzelheiten mit seinen Auffassungen übereinstimme – anerkennend sagen, dass er dem Präsidium weitestgehend zugebilligt hat, die Musikrats-Arbeit zu gestalten und den Musikrat neu aufzubauen. Immerhin können wir nach einer Satzung arbeiten, die derzeit noch nicht einmal eingetragen ist.

Aus heutiger Sicht muss ich auch sagen, dass die außerordentliche Generalversammlung mit der Wahl des Präsidiums eine ungeheure Gruppenintelligenz bewiesen hat: Es besteht aus einem „Klassiker" in der Mitte aus dem Ausbildungsbereich, einem Manager und Anwalt aus dem Veranstaltungsbereich mit dem Schwerpunkt Pop-/Rock-Musik, einem „Guru" aus dem Ausbildungsbereich Pop-Musik, einem klassischen Musikschulleiter und Verbandschef eines Landesmusikrats sowie dem Leiter des Sponsorings bei DaimlerChrysler. Diese Zusammensetzung setzt völlig neue Akzente. Auch charakterlich sind das Persönlichkeiten, die keineswegs einsame Entscheidungen ihres Präsidenten abnicken. Sie alle haben großen Gestaltungswillen und die Arbeit in diesem Fünfer-Gremium ist gleichermaßen spannend wie hart. Allein was Jens Michow im Bereich der Öffentlichkeitsarbeit mit dem völlig neu geschaffenen Organ „DMR intern" und dem umgestalteten „Musikforum" auf die Beine gestellt hat, ist wirklich enorm.

Für mich persönlich waren die ersten Monate auch deshalb extrem zeitaufwändig, weil es bislang keine funktionierenden Strukturen gab. Es gibt bisher kein Generalsekretariat, sodass der Präsident dieses Amt quasi mitübernommen hat. Dies alles in Verbindung mit einem Hauptberuf, einer Familie – von der Gitarre ganz zu schweigen –, das war schon eine Zerreißprobe, und ich freue mich, wenn wir künftig in Berlin ein „Polit-Büro" haben, das die Dinge koordiniert und dem Präsidium viel von der Tagesarbeit abnimmt.

f *Ist die Wahl dieses Präsidiums, mit seiner deutlichen Ausrichtung auf Popmusik, nicht auch ein Signal der Mitglieder, dass sich der DMR diesem Segment öffnen muss?*

Ich bin der Überzeugung, dass das letztlich der Auftrag war. Und es ist selbstverständlich, dass ein solches Gremium sich dem Wählerwillen stellt. Problematisch ist die Tatsache, dass der Bereich der Berufsmusiker in diesem neuen Präsidium nicht direkt repräsentiert wird. Der DMR ist selbstverständlich auch für dieses Segment Interessenvertretung. Ebenso ist der Bereich der Laienmusik völlig außen vor geblieben. Um zu zeigen, wie wichtig uns die Laienmusik ist, werden wir den Orchesterwettbewerb trotz der enormen Kosten im kommenden Jahr in der geplanten Höhe finanzieren – zu Lasten der übrigen Projekte im Deutschen Musikrat.

f *Welche Aufgaben stellt sich der Musikrat auf internationalem Parkett? Der Verband hat ja mit der Verbindungsstelle ein wichtiges Projekt verloren.*

Der DMR hat mit dem schwer wiegenden Verlust seines in finanzieller Hinsicht größten und besonders renommierten Projekts zu kämpfen, der „Verbindungsstelle für internationale Beziehungen". Wir müssen über die Mitwirkung im Internationalen Musikrat, aber auch durch intensive Kooperation mit dem Goethe-Institut, die dann auch dokumentiert werden muss, dafür sorgen, dass wir weiterhin Einfluss auf internationale Entwicklungen behalten. Ein hervorragendes und Beispiel gebendes Musikratsprojekt ist die Zusammenarbeit mit Polen: Bei der „Europäischen Kulturbürgschaft" ist der DMR federführend wie auch in der unmittelbaren künstlerischen Zusammenarbeit, beispielsweise im „Warschauer Herbst" und auch jetzt im Projekt mit polnischen Musikkritikern, die hier in Deutschland gezielt weitere Impulse erhalten. Um die Anbindung des geplanten „Deutschen Musikexportbüros" an den Deutschen Musikrat kämpfen wir zurzeit. *f*

Krüger als Dirigent von Orffs „Die Kluge" bei einer Probe in Bayreuth 1984.

Mit Martin Maria Krüger sprach Susanne Fließ, Pressereferentin des Deutschen Musikrates.

WAS BRINGT DIE *Urheberrechtsreform* FÜR AUSÜBENDE KÜNSTLER?

Die neue Rechtsstellung erlaubt es Musikern, langfristig an den wirtschaftlichen Früchten ihrer Arbeit zu partizipieren

Von Johannes Ulbricht

Durch die aktuelle Urheberrechtsreform wird die Rechtsstellung des ausübenden Künstlers weiter an die der Urheber angenähert.

Viele Musiker haben der Urheberrechtsreform, die nunmehr ihren Abschluss im neuen Urheberrechtsgesetz gefunden hat, keine große Aufmerksamkeit geschenkt. Grund: Musiker sehen das Urheberrecht als Domäne der Komponisten an und gehen – bislang zu Recht – davon aus, dass sich dieses Gesetz mit ausübenden Künstlern allenfalls am Rande befasst. Zudem fokussierte sich die mediale öffentliche Aufmerksamkeit auf andere thematische Schwerpunkte der Urheberrechtsreform, etwa auf den rechtlichen Schutz von Kopierschutztechnologien sowie auf das „neue Instrument" zur Bekämpfung von Internetpiraterie, das Recht der Öffentlichen Zugänglichmachung (§ 19a UrhG).

Weitgehend unbeachtet blieb, dass die Reform auch für den aktiven Musiker – den ausübenden Künstler – massive und durchaus positive Änderungen bringt. Es wäre schade, wenn Künstler die sich ergebenden Chancen nicht nutzten. Mit der Reform hat der Gesetzgeber diverse Vorgaben der WIPO-Verträge sowie einer EU-Richtlinie ins deutsche Recht transformiert, die gerade auch für ausübende Künstler von großer praktischer Bedeutung sein können.

Nach der bisherigen Rechtslage hatte der ausübende Künstler ein Leistungsschutzrecht (§§ 73 ff UrhG). Seine Darbietung durfte nur mit seiner Einwilligung aufgenommen, vervielfältigt und verbreitet werden. Diese Ansprüche konnte der Künstler an einen Dritten abtreten (§ 78 UrhG). In Arbeits- oder Dienstverhältnissen trat der Künstler meist auch ohne ausdrückliche Vereinbarung seine Rechte in dem Umfang ab, den der Vertragszweck vorzeichnete (§ 79 UrhG). Demgemäß war bei Chor-, Orchester- und Bühnenaufführungen nicht erforderlich, dass jeder einzelne mitwirkende Musiker seine Rechte abtrat, sondern es genügte – neben der Einwilligung der Solisten, des Dirigenten und des Regisseurs – die Einwilligung des gewählten Orchestervorstands (§ 80 UrhG). Ein einzelner Orchestermusiker konnte seine Ansprüche nur über den Orchestervorstand oder Gruppenleiter geltend machen. § 83 UrhG gab auch dem ausübenden Künstler ein Persönlichkeitsrecht *(droit moral)*, sich gegen Entstellungen seiner Werkinterpretation zur Wehr zu setzen. So blieb der rechtliche Schutz des ausübenden Künstlers zwar insgesamt weit hinter dem rechtlichen Schutz des Urhebers zurück, war aber durchaus vorhanden.

Mit der Reform nähert sich nun die Rechtsstellung des ausübenden Künstlers weiter an die der Urheber an. In persönlichkeitsrechtlicher Hinsicht hat der ausübende Künstler jetzt das Recht, als solcher benannt zu werden (§ 74 UrhG), wobei bei Orchesteraufnahmen nur der Name des Orchesters insgesamt und nicht der Name jedes einzelnen Mitwirkenden genannt werden muss. Hinsichtlich des Entstellungsschutzes gibt es keine wesentlichen Änderungen. Vor allem aber wird die vermögensrechtliche Position der Musiker ganz wesentlich gestärkt, zumal sie jetzt nicht nur in die Nutzung ihrer Leistung einwilligen müssen, sondern wie Urheber Nutzungsrechte vergeben können, die in Art und Umfang genau spezifiziert sind.

Wenn Musiker von dieser Möglichkeit Gebrauch machen, können sie langfristig in weitaus größerem Umfang an der wirtschaftlichen Auswertung ihrer Werke partizipieren als bisher. Zudem sieht § 78 Abs. 2 vor, dass dem Musiker für die Nutzung seiner Interpretation in jedem Fall eine angemessene Vergütung zu zahlen ist. Das heißt: Das Gesetz schützt ihn davor, dass er übervorteilt wird, weil er seine Rechte in Unkenntnis ihres wirtschaftlichen Werts für ein geringes Entgelt fortgibt. Gemäß § 78 Abs. 3 kann der Künstler nicht vorab auf diesen Vergütungsanspruch verzichten. Durch einen Verweis im Gesetzestext werden ausübende Künstler nunmehr in den Schutzbereich diverser Regelungen einbezogen, die bislang nur für Urheber galten und deren Stellung gegenüber ihren Vertragspartnern stärkten.

Der Autor:
Dr. Johannes Ulbricht ist Anwalt in der Hamburger Musik- und Medienrechtskanzlei Michow Rechtsanwälte – mit Schwerpunkt im IT-, Wettbewerbs- und Urheberrecht.

Im praktischen Ergebnis kann man feststellen, dass sich die Rechtsstellung der Künstler ganz erheblich verbessert hat. Wie Urheber werden sie nunmehr in die Lage versetzt, langfristig an den wirtschaftlichen Früchten ihrer Arbeit zu partizipieren. Wenn Musiker die Chance nutzen, ähnlich wie Komponisten ihre Rechte nicht pauschal aus der Hand zu geben, sondern nur einzelfallbezogen, dürfen sie in vielen Fällen ganz erhebliche Lizenzeinnahmen erwarten.

Kultur-Sponsoring – EIN STEINIGER WEG?

Knappe Mittel für Kunst und Kultur – das Problem bleibt virulent. Wenn alle von der Krise reden, wird sie bald selbstverständlich. **Uli Kostenbader** weist Wege aus dem Dilemma.

Die Situation scheint verwirrend und widersprüchlich: Noch nie gab es so viele und effektive Wege, Kunst, Kultur, insbesondere Musik zu vermitteln. Dem viel geschmähten Kommerz verdanken wir es: Musik verfügt heute über eine nie gekannte Popularität. Und doch fehlt es überall an Geld: Ob Opernhäuser oder Laienchöre, Musikschulen oder A-Orchester – knappe Kassen sind auf der Tagesordnung. Sparen ist in dieser Situation die am wenigsten populäre Lösung, Kultur und Sparen scheinen nicht immer zusammenzupassen. Spendenakquise, *Fundraising* und *Sponsoring* werden in dieser Situation häufig als Ausweg gesehen, nicht weniger mühsam, zumindest aber hoffnungserweckend.

Nun können Unternehmen von ihrem Rollenverständnis her nicht den Lückenbüßer für staatliche Finanzierungsprobleme spielen; Wirtschaft ist keine philanthropische Veranstaltung. Und doch: Noch immer – und selbst in wirtschaftlich nicht einfachen Zeiten – ist so manches möglich.

Die Zahlen sind beeindruckend: Insgesamt 2,6 Milliarden Euro werden in Deutschland jährlich für Sponsoring ausgegeben, weitere 4 Milliarden für Spenden. 1,2 Milliarden schütten Stiftungen aus. Private Kulturfinanzierung hat eindeutig zugenommen: Den Umfang von Kultursponsoring schätzt man auf derzeit bis zu 350 Millionen im Jahr, Stiftungen geben rund 125 Millionen und private Spenden erreichen bis zu 50 Millionen Euro. In der Summe wird damit die beachtliche Zahl von rund 500 Millionen Euro pro Jahr erreicht.

Und doch fällt es uns allen so schwer, mit diesem Instrument zurechtzukommen. Natürlich ist Klinkenputzen schwer. Es gibt darüber hinaus aber eine Reihe weiterer

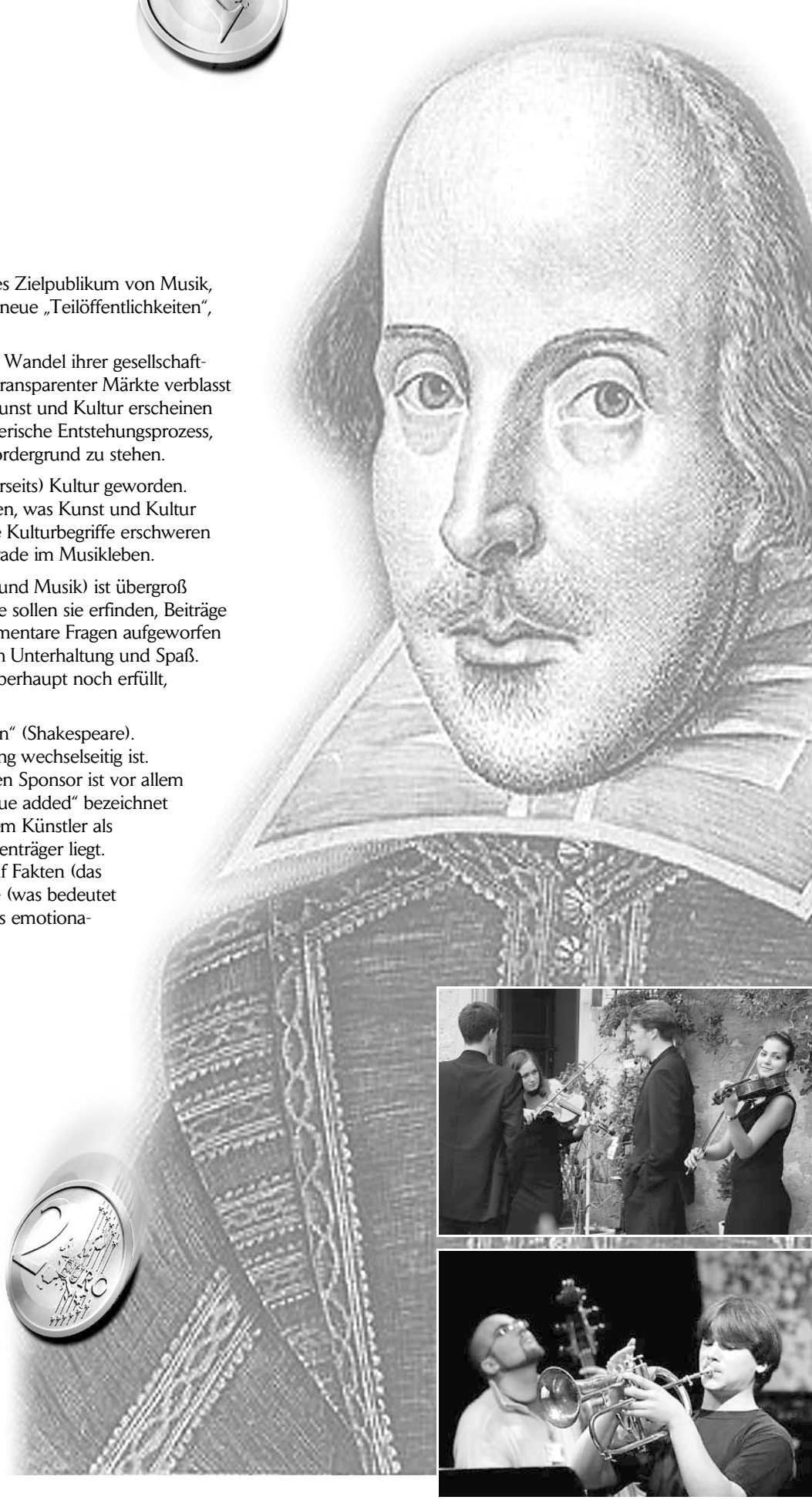
► Das will ein SPONSOR von Ihnen wissen ...

- Wofür steht Ihre Organisation künstlerisch, gesellschaftlich?
- Welche Rolle spielen Sie im lokalen, regionalen, überregionalen, internationalen Kontext?
- Welche Rolle spielen Sie ggf. im kulturpolitischen oder gesellschaftspolitischen Umfeld? Welches Rollenverständnis prägt Ihre Arbeit dabei? Wie schätzen Sie dabei Ihr derzeitiges Renomee ein?
- Welches sind Ihre herausragenden Aktivitäten/Erfolge der vergangenen Jahre? Wie sehen Ihre Planungen aus?
- Welche Ziele künstlerischer und gesellschaftlicher Art verbinden sich mit diesen Planungen?
- Welche öffentliche Resonanz hat Ihre seitherige Arbeit erbracht?
- Wie sieht Ihre Öffentlichkeitsarbeit heute aus? Wie planen Sie sie für die Zukunft?
- Wie setzt sich Ihr Mitgliederkreis zusammen? Wer identifiziert sich darüber hinaus regelmäßig und öffentlich mit Ihrer Arbeit?
- Wofür konkret erbitten Sie Unterstützung? In welcher Höhe, wann, wo?
- Wie sieht Ihre Finanzplanung aus? Welchen Eigenanteil leistet Ihre Organisation? Welche öffentlichen/privaten Geldgeber leisteten und leisten noch finanzielle oder materielle Hilfe?
- Welche Zielgruppen sprechen Sie mit Ihrer Arbeit an?
- Wie stellen Sie sich eine partnerschaftliche Zusammenarbeit vor? Welche Gegenleistungen bieten Sie an? Welche gemeinsamen Auftritte werblicher oder sonstiger Art sind möglich?

Gründe, die mit der Situation von Kultur insgesamt zu tun haben und die uns das Leben schwer machen. Thesenartig seien hier einige zusammengefasst…

- Bürgerliche Öffentlichkeit, ein traditionelles Zielpublikum von Musik, gibt es nur noch bedingt. Entstanden sind neue „Teilöffentlichkeiten", die deutlich schwerer zu „fassen" sind.
- Kultur und auch Musik unterliegen einem Wandel ihrer gesellschaftlichen Funktion. Unter den Bedingungen transparenter Märkte verblasst ihr Mythos des „besonders Wertvollen". Kunst und Kultur erscheinen zunehmend „anonymer". Nicht der künstlerische Entstehungsprozess, sondern die „Verwertung" scheinen im Vordergrund zu stehen.
- Kultur ist (einerseits) alles, alles ist (andererseits) Kultur geworden. Man ist sich heute oft nicht mehr im Klaren, was Kunst und Kultur denn wirklich bedeuten. Flächendeckende Kulturbegriffe erschweren Identität und Akzentuierung auch und gerade im Musikleben.
- Der Anspruch der Gesellschaft an Kunst (und Musik) ist übergroß geworden: Neue Wünsche und Ansprüche sollen sie erfinden, Beiträge zu kritischer Reflexion sollen geleistet, elementare Fragen aufgeworfen und beantwortet werden. Erwartet werden Unterhaltung und Spaß. Können derart breit gefasste Ansprüche überhaupt noch erfüllt, geschweige denn finanziert werden?
- „Wo Geld vorausgeht, sind alle Wege offen" (Shakespeare). Aber: Es fließt nur, wenn die Nutzenstiftung wechselseitig ist. Neben werblichen Gegenleistungen für den Sponsor ist vor allem wichtig, was andernorts als „emotional value added" bezeichnet wird – die „Atmosphäre", die zwischen dem Künstler als Leistungsträger und dem Sponsor als Kostenträger liegt. Wir alle reagieren eben immer weniger auf Fakten (das „Konzert an sich") als vielmehr auf Signale (was bedeutet Musik und Musik-Sponsoring im Sinne des emotionalen Zusatznutzens?).

Diese Rahmenbedingungen und Entwicklungen machen Sponsorenakquisen nicht einfacher, sollten uns aber nicht frustrieren. Denn: Wo bei Finanzknappheit die Handlungsalternativen „Sparen", „Effizienzsteigerung" oder – bei öffentlichen Einrichtungen – die „Privatisierung" ausgeschöpft sind oder nicht in Frage kommen, bleibt eben nur noch der steinige Weg des Sponsorings oder Spendensammelns. ▷



„Wo Geld vorausgeht, sind alle Wege offen",

sagte William Shakespeare. Ahnte der Dichter bereits, dass seine Erkenntnis – Jahrhunderte später – überaus aktuell für Kunst und Kultur sein könnte?

Sponsoren… SIND

Zugegeben „holzschnittartig" anbei einige eher persönliche Anmerkungen für Vereinsvorsitzende, Kassenwarte, Verwaltungschefs, Projektleiter und andere „Bedauernswerte", die es auf sich nehmen, privates Geld zu sammeln:

- Entgegen allen Vorurteilen gilt: Geld fördert Kreativität. Private Mäzene und Unternehmen sind neugierig, autonom und kreativ. Versetzen Sie Ihre Ansprechpartner folglich in die Lage, sinnvoll auszuwählen. Zusammenarbeit will geplant, entwickelt, diskutiert werden. Geben Sie Ihrem Vis-à-vis die Chance, sich in Ihrem Projekt wiederzufinden, es inhaltlich und emotional mitzutragen. Psychologen sprechen von einem „Management von Atmosphäre". Die Qualität Ihres Beziehungsportfolios steht in direkter Beziehung zu Ihren Finanzierungserfolgen.
- Vergessen Sie nicht: Beide Seiten, Künstler und Geldgeber, sind an Öffentlichkeitswirksamkeit interessiert. Der ignorierte Sponsor gibt nur einmal… Imagetransfer für den Geber darf niemals in Frage gestellt werden.
- Partnerschaft heißt, in einem Sinnzusammenhang stehen. Ihre „Nähe" zu dem Sponsor, seinem Unternehmensimage und seinen Produkten ist entscheidend. Keine Angst: Mit etwas Fantasie und gutem Willen finden sich „Gemeinsamkeiten" häufig genug…
- Ihr künstlerisches und sonstiges Engagement einerseits, die Zielgruppen Ihres Sponsors andererseits müssen aufeinander abgestimmt und eindeutig definiert sein. Fatal ist es, wenn bei diesem Bestimmungsprozess argumentative Redlichkeit hintangestellt wird…
- Sponsoren sind auch nur Menschen. Sie wollen, wie wir alle, nicht nur entscheiden, sie wollen akzentuieren, sie wollen Änderungen initiieren, Wandel ermöglichen, das Neue schaffen. Bieten Sie ihnen diesen Bewegungsspielraum.
- Soziologen sprechen von „Integration durch Partizipation". Kunst will heutzutage „live" erlebt werden. Auch wenn die Nähe zur „Eventkultur" beängstigend wirkt, gilt eben noch immer: Emotionales Miterleben fördert finanzielles Mittragen.
- Setzen Sie auf langfristige, kontinuierliche Partnerschaftskonzepte.
- Bieten Sie Sponsoren, Mäzenen etc. kontinuierliche Informationen, verdeutlichen Sie künstlerische Ergebnisse, zeigen Sie den Erfolg Ihrer Projekte auf.
- Identifikation, Zugehörigkeit und Verbundenheit lassen sich in vielfältiger Art und Weise demonstrieren: z. B. historisch, lokal, interessensbezogen, über die Nähe zu Künstlern etc.
- Partnerschaft impliziert die gleiche Augenhöhe: Dörflicher Kirchenchor und *high tech global player* finden in der Regel nicht zusammen. Wohl aber Kirchenchor und Kreissparkasse.
- Medienpräsenz ist nicht alles, aber unumgänglich. Sich auf den *good will* des Lokalredakteurs zu verlassen, reicht nicht. Suchen Sie das Gespräch mit ihm!

Guter Rat ist teuer. Wie können solche Ratschläge umgesetzt werden?

Die Notwendigkeiten:

1. eine nachvollziehbare Marketing-Strategie für eine Akquise entwickeln,
2. die steuerlichen und
3. die vertraglichen Rahmenbedingungen eines Sponsorings klären.

Steuerliche und vertragliche Rahmenbedingungen *en detail* sind wichtig genug, um sie in einer späteren Ausgabe des MUSIKFORUM getrennt zu behandeln. Hier einige Anmerkungen zum Thema „Marketing und Sponsoring":

Fundraising ist Marketing und will geplant sein. Es geht um eine Argumentationsgrundlage als Grundlage für Entscheidungen potenzieller Sponsoren. Und dies erwartet ein Sponsor aus dem Wirtschaftsleben:

- Eine nachvollziehbare und überzeugende Darstellung der Philosophie und Ziele einer künstlerischen Organisation, ihrer Werte, Ideale, ihres Erscheinungsbildes.
- Konkrete Projekt- und Arbeitsplanungen, die Aussagen über die Art der Zusammenarbeit, gemeinsame Zielgruppen, einen gemeinsamen Auftritt sowie eine abgestimmte Kommunikationsstrategie erlauben.
- Aussagen über Gemeinsamkeiten, „Verbindungslinien" zwischen Sponsor und Gesponsertem: z. B. zwischen Unternehmenskultur und dem Selbst-

► „IMAGE-KONGRUENZ" – das Schlüsselwort

Zu prüfen gilt:

- Erfolgt die Sponsorenansprache auf der Grundlage einer systematischen Adressensammlung?
- Steht „Kundenorientierung" dabei im Vordergrund?
- Wie und warum passt das Image eines möglichen Partners zu Ihnen?
- Ist Ihre Argumentation dabei glaubwürdig und nachprüfbar?
- Passen die Produkte oder Dienstleistungen eines Sponsors zu Ihnen?
- Wie wirbt ein Kooperationspartner üblicherweise für sein Unternehmen und seine Produkte? Harmoniert das mit Ihrem Auftritt in der Öffentlichkeit?

AUCH NUR MENSCHEN!

► Von welchen werblichen GEGENLEISTUNGEN sprechen wir?

- Ist Ihr Kooperationspartner Co-Sponsor, Hauptsponsor, exklusiver Sponsor oder Branchen-Sponsor?
- Welche werblichen Nutzungsarten werden ihm zugestanden? Gibt es räumliche, inhaltliche oder zeitliche Beschränkungen für seinen Werbeauftritt im Kontext seines Sponsorings?
- Wie, wo und wann werden Unternehmenslogo, Produkte, sonstige Präsentationen (Anzeigen, Filme, Ausstellungen etc.) eingesetzt? Kostenlos oder gegen zusätzliche Rechnungsstellung?
- Welche kommunikativen Nutzungsrechte im Sinne einer Eigenwerbung stehen dem Sponsor zu?
- Welche gemeinsamen Aktionen für Kunden, Gäste oder Mitarbeiter wollen Sie verwirklichen?

verständnis des Geförderten; ferner: regionale Bezüge, identische oder vergleichbare Adressaten und Zielgruppen, Imagebezüge oder „Produktaffinitäten".

- Einen Katalog adäquater Gegenleistungen, die den gemeinsamen Auftritt lohnend machen. Hier sind der Kreativität keine Grenzen gesetzt. Doch ist es besonders bei gemeinnützigen Geldempfängern notwendig, die vertragsrechtlichen sowie die ertrags- und umsatzsteuerlichen Rahmenbedingungen einer Kooperation zu kennen.

Es gilt, potenzielle Sponsoren davon zu überzeugen, dass es nicht reicht, ein anständiger Mensch zu sein. Man muss es auch zeigen. Oder mit Goethe: „Nur Schurken sind bescheiden. Der Brave freut sich seiner Tat". Nutzen wir diese Erkenntnis!

Der Autor:

Dr. Uli Kostenbader ist Vizepräsident des Deutschen Musikrats. Der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftler war langjähriger Leiter des Sponsoringbereichs der DaimlerChrysler AG. Kostenbader ist Mitglied zahlreicher Institutionen in den Bereichen Wissenschaft, Kultur und Wirtschaft, u. a. im Kulturkreis des Bundesverbandes der Deutschen Industrie, der Akademie für wissenschaftliche Weiterbildung der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg, der Gesellschaft zur Förderung des Stiftungsgedankens, des Kuratoriums der Kammeroper Schloss Rheinsberg, des Freundeskreises des Festspielhauses Baden-Baden etc. Die Sponsoringprojekte, die von Uli Kostenbader entwickelt wurden, sind in den vergangenen Jahren mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet worden, u. a. mit dem Europäischen Kulturpreis, dem Media Save Art Prize der UNESCO und dem Internationalen Sponsoring Award.

Übrigens: Der Deutsche Musikrat ist entschlossen, seinen Mitgliederverbänden in absehbarer Zeit Seminare zum Thema „Spenden und Sponsoring" anzubieten.

Paradebeispiel für Kultursponsoring: Das Schleswig-Holstein Musik Festival. Sponsoren wie Audi, E.ON oder die Sparkassen Finanzgruppe machten in diesem Musiksommer Konzerte wie das des West-Eastern-Divan Orchestra (unter Leitung von Daniel Barenboim) erst möglich. Quelle: SHMF-Archiv

RÜCKSCHAU ZUM *Hören*

48 CDs sind bereits erschienen, über 80 weitere Tonträger sind geplant: Dann ist das Gesamtwerk einer Retrospektive deutscher Musik in Ost und West zwischen 1950 und 2000 vollendet. Ein Projekt, eine Klang-Dokumentation ohne Vergleiche.

Die Deutsche Musik der vergangenen 50 Jahre…

Die „Rückschau zum Hören" vereint unter dem Dach des Deutschen Musikrates viele kreative Partner: die Editionsleiter Frank Schneider (Intendant des Konzerthauses Berlin) und Hermann Danuser (Lehrstuhlinhaber an der Humboldt-Universität Berlin), einen fachkompetenten Beirat, die Plattenfirma BMG und die nmz.

Wissenschaftlich kommentiert und geordnet nach Entstehungszeit oder Kompositionsbezug ermöglichen die Werkausschnitte auf jeder CD eine sachliche musikgeschichtliche Betrachtungsweise deutscher Musik aus den vergangenen 50 Jahren – als Edition für Musikkenner und -liebhaber ebenso geeignet für Schulunterricht, Lehre und kunstgeschichtliche Aufarbeitung.

Jede neue CD der Retrospektive „Musik in Deutschland 1950–2000" trägt zu dem einzigartigen „nationalen Tondokument" bei, das für seine editorische Leistung den „Echo 2000" erhalten hat. Insgesamt sind 130 CDs zu den sechs Hauptfeldern Konzertmusik, Elektronische Musik, Musiktheater, Angewandte Musik, Jazz und Populäre Musik geplant. Bisher erschienen 48 CDs, ein Drittel des Gesamtwerks.

Die Leiter der Edition, **Prof. Dr. Frank Schneider** und **Prof. Dr. Hermann Danuser**, erläutern hier ihr Anliegen:

Auch die oft bizarren Klangexperimente des Komponisten Mauricio Kagel werden in der CD-Edition „Musik in Deutschland" dokumentiert.

Foto: AKG-Images / Meister

Selbstverständlich bedürfen auch und gerade „unvergleichbare" Musikentwicklungen im Osten wie im Westen der erhellenden Dokumentation, selbst wenn sie – möglicherweise bis heute – der jeweils anderen Seite ästhetisch fremd geblieben sein mögen. Entwicklungen, die z. B. aus einem extrem funktionsorientierten bzw. einem extrem materialfixierten Fortschrittsbegriff zu verstehen sind. Auf diese Weise kann verhindert werden, dass in der Dokumentation die Nachteile, die dem Osten Deutschlands durch die Einbindung in den sowjetischen Machtbereich erwuchsen, musikhistoriografisch festgeschrieben werden.

Der Deutsche Musikrat hat sich mit der CD-Dokumentation „Musik in Deutschland 1950–2000" der Aufgabe gestellt, die seit Ende des Zweiten Weltkriegs im zunächst geteilten und dann wiedervereinten Deutschland durchlaufenen Phasen der Musikentwicklung erstmals zu dokumentieren.

Eine historisch neuartige Herausforderung erwächst aus der Absicht, die Geschichtsschreibung auf jene Phase der deutschen Geschichte zu beziehen, welche nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs durch die Trennung in unterschiedliche

… eine einmalige **CD-Edition** wendet sich an Musikliebhaber, Lehrer und Kunstgeschichtler

Besatzungszonen bzw. – von 1949 an – in zwei Staaten jahrzehntelang charakterisiert war, bis der Untergang der DDR eine uneingeschränkte staatliche Souveränität des wiedervereinigten Deutschlands im Rahmen der demokratischen Staatengemeinschaft seit 1990 möglich machte. Den Besonderheiten beider Teile Deutschlands, die in diesen Nachkriegsjahrzehnten in gegnerische Systeme eingebunden waren, trägt die CD-Dokumentation ausdrücklich Rechnung.

Dies freilich nicht so, dass die staatliche Trennung zum Gliederungsprinzip der Musikdokumentation erhoben würde. Die Entwicklung in den beiden deutschen Staaten zwischen 1949 und 2000 wird nicht auf separaten CDs dargestellt, sondern im Sinne eines kontrastierenden bzw. konvergierenden Zusammenhangs „gemischt".

Eine solche musikbezogene Lösung ist für das Hören und Vergleichen spannender. Sie entspricht überdies der Überzeugung, dass – trotz politisch-gesellschaftlich erzwungener Getrenntheit der Entwicklungen – im beiderseitigen Schaffen zahlreiche Komponenten Bestand hatten, die aus gemeinsamen Traditionen und vergleichbaren künstlerischen Idealen des Komponierens und Musizierens herrührten.

Bei einem so ehrgeizigen Plan stellt sich sogleich die Frage nach den Kriterien der Auswahl. Aufgrund der Limitationen kann die Dokumentation nur in sehr begrenztem Sinn über das historisch Wertvolle und Wertbeständige urteilen. Bei dieser schwierigen Auswahl ist auf jeden Fall auch zu berücksichtigen, was unter den jeweils dominanten Wertkriterien als das Fortschrittliche, Wichtige, Erfolgreiche faktisch rezipiert worden ist. Sie soll möglichst vorurteilsfrei darstellen, was in den Hauptbereichen des Musiklebens tatsächlich klanglich realisiert, kommentiert und rezipiert worden ist – und nicht, was hätte sein oder unterlassen werden sollen bzw. was aus heutiger Sicht verdiente, vergessen zu bleiben.

Beitrag zum besseren Verständnis der „anderen Geschichte"

Der Dokumentation beigefügte Booklets kommentieren die auf den CDs enthaltenen Werke bzw. Stücke und erläutern sie in ihren Zusammenhängen. Diese Informationen sollen so prägnant, aber auch so breit angelegt sein, dass die Benutzer der CD-Dokumentation ein präzises, reichhaltiges Bild der Zeitgenössischen Musik in Deutschland im genannten Zeitraum gewinnen können. Da die verschiedensten Segmente der Musikkultur präsentiert werden und dies ohnehin vor dem Hintergrund einer teilweise gespaltenen Nationalgeschichte zu erfolgen hat, dürfen die Kommentare nicht nur für Spezialisten verständlich sein. Vielmehr haben sie einem breiteren, wechselseitigen Verstehen zu dienen. Auf diese Weise wird die CD-Dokumentation innenpolitisch einen Beitrag zum besseren Verständnis der jeweils anderen Geschichte in den alten und neuen Bundesländern leisten und der kulturellen Repräsentation deutscher Musik im Ausland dienen können.

zeitgenössisches

Matthias Pintscher

Janusgesicht / A twilight's song / Lieder und Schneebilder / Vers quelque part... facons de partir / In nomine

Julie Moffat, Claudia Barainsky, Sopran; Tabea Zimmermann, Viola; Alban Gerhardt, Thorsten Encke, Tobias Engeli, Gottfried Rossner, Violoncello; Axel Bauni, Klavier; Ariane Andereggen, Sprecherin; Christian Cluxen, Live-Elektronik, Elbtonalschlagwerk, Schlagzeug; Klangforum Wien, Matthias Pintscher; NDR-Chor Hamburg, Hans-Christoph Rademann.

In der Generation der heute Dreißigjährigen unter den Komponisten zählt er zu den auffälligsten Gestalten: der auch als Dirigent hervorgetretene Matthias Pintscher. Die Liste von Pintschers Erfolgen – Kompositionspreise, Einladungen als „Composer in residence", Porträtkonzerte – beeindruckt ebenso wie sein bisheriges Œuvre, das von der Kammermusik bis zum Musiktheater reicht: Besonders mit der Uraufführung der Oper *Thomas Chatterton* in Dresden 1998 zog er die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich. Auf der vorliegenden CD aus der Reihe „Edition Zeitgenössische Musik" des Deutschen Musikrats wird Pintscher als Komponist von Vokal- und Kammermusik in kleinen Besetzungen porträtiert. Für Pintschers Rang spricht die Prominenz der Interpreten, die dabei mitwirken: etwa die Bratscherin Tabea Zimmermann bei *In nomine*, einer musikalischen „Übermalung" des alten Cantus firmus *Gloria tibi trinitas*, und, zusammen mit dem Cellisten Alban Gerhardt, bei der Komposition *Janusgesicht*, die die Klänge der beiden Streicher zu einem einzigen Doppelinstrument zusammendenkt. Pintscher erweist sich mit der vorliegenden Visitenkarte als ein Meister der leisen, feinstofflichen Töne und einer Musik von hohem Reflexions- und Abstraktionsniveau. Das gilt auch für seine Textvertonungen nach Rimbaud und Cummings mit weit gespannten zeitlichen und intervallischen Räumen zwischen den einzelnen Wörtern oder gar Silben und äußerst differenzierten, pointillistischen Instrumentalkommentaren.

Gerhard Dietel

Deutscher Musikrat – Edition Zeitgenössische Musik (Wergo WER 6553 2)

Fredrik Zeller

Verschiedene Interpreten

„Je riskanter das durch den Titel aufgerissene Assoziationsfeld ist, desto interessanter die Arbeit. Weil du es schaffen musst, dass alles musikalisch ‹sitzt› und als Stück funktioniert. Das ist die Herausforderung. … So etwas muss immer formal aufgehen, sonst wäre es nur eine Art Werbegrafik." Aussagen Fredrik Zellers aus einem Gespräch über sein Stück *Mal Strom – mal kein Strom* für fünf elektrische Gitarren, die auch für die allesamt erstveröffentlichten Kompositionen dieser Porträt-CD fast exemplarisch einstehen können. Nehmen doch viele Arbeiten (wie *Spalt, Fusion, Aufgewirbelt*) schon im Titel ihre Gestaltprozesse beim Wort oder sind durchdrungen von einer anspielungsreichen, mehrbödigen Semantik, um „in der Reinheit des Klanges die Heterogenität von Weltverhältnissen zu statuieren" (Booklet).

Aber was heißt schon „Reinheit des Klangs"? Vielmehr sucht der 1965 geborene Komponist bewusst die Konfrontation mit einem historischen Sprachvokabular, das er geschickt umkreist, de-kontextualisiert und neu beleuchtet – er macht dabei selbst vor den abgedroschensten Allgemeingütern bürgerlicher Klassik-Kultur nicht Halt. Das klingt gefährlich, umso gefährlicher, je bekannter die Referenzen sind, funktioniert aber dennoch mit verblüffender Stringenz und Hintergründigkeit.

So sinniert der *Zwischentraum* für Gesangsquartett und Ensemble (1995) über nichts Heikleres als Schumanns *Träumerei*, lässt deren melodische und harmonische Substanzen bis zur Unkenntlichkeit zerfasern und lauscht doch der Stimmung des Originaltextes ausgiebig nach. Der materielle Bodensatz des perkussiven *Winter Ade* für 4 Gitarren nach Antonio Vivaldi (1994) ist nicht minder geläufig: *Die Vier Jahreszeiten*. Auch hier gelingt es Zeller vermittels pointierter Verfremdungs- und Fragmentierungstechniken den Klischees eines Ohrwurms neue Töne abzulauschen, wenn auch das Ende sich deutlich der Spielfreude des Originals überantwortet. Ausgefeilte Interaktionen zwischen (zumeist textlosem) Vokal- und Instrumentalklang sind ein weiteres Signum von Zellers Musik. Nicht nur in *Zwischentraum*, auch in der Studie zu *Bögen schlagen*, Musik für Streichquartett mit Gesangsquartett (1996) knüpft Zeller ein fluktuierendes Netzwerk differenzierter Klanggesten im simulativen Austausch der expressiven Elemente beider Klanggruppen. Ein ähnliches, doch wesentlich theatralischer gedachtes Verfahren produktiver Zersetzungsprozesse kennzeichnet auch *Profluvium* für Sopran, Tenor, Violine, Altsaxofon und Schlagzeug (1998), dessen gestische Betriebsamkeit teils burleske Züge annehmen kann. Die feinsinnige, fast schon Lachenmann'sche Konzentration auf die geräuschlastige Physis ausdifferenzierter Klang-Artikulationen charakterisiert selbstredend auch die größer dimensionierten instrumentalen Ensemble- und Orchesterstücke: *Aufgewirbelt* (1997) mit seinen spannungsgeladenen Rotationen und insistierenden Wiederholungen sowie *Spalt* (1998), das mit einer breiten Palette orchestraler Farbwerte als dramatisch zerklüftete Klanglandschaft daherkommt.

Trotz aller intellektuellen Ansprüche an Konstruktion und Diskursivität erscheinen diese Kompositionen in durchgängig herrvorragenden Einspielungen alles andere als verkopft, sondern sinnlich unmittelbar.

Dirk Wieschollek

Deutscher Musikrat – Edition Zeitgenössische Musik (Wergo WER 6551 2)

Burkhard Friedrich

Herbsttänze / Farbenspiel / Spie(ge)l(e)n / 7 Szenen aus Lancelots Spiegel / Views into the mirrorcity

Barbara Lüneburg, Violine; Burkhard Friedrich, Altsaxofon; Claudia Birkholz, Klavier; Ensemble intégrales.

Bisher leider nur von einem ausgewählten Hörerkreis wahrgenommen, versucht Burkhard Friedrich seit Jahren, die Reviergrenzen der hanseatischen Musikszenen aufzuweichen, was angesichts der von Kultursenatorin Dana Horákowá favorisierten „Eventkultur" künftig noch schwieriger werden dürfte. Da mag es von Nutzen sein, wenn der Komponist, Interpret und Projektleiter eine mit den Weihen des Deutschen Musikrats versehene Porträt-CD vorweisen kann. Auch wenn seine Musik nicht in den klassischen Schmusekanal passt, mit dem der NDR neuerdings den Weghörer bedient. Friedrich sucht nämlich den Hinhörer.

Ihn interessieren vor allem zwei Dinge: das einzelne, oftmals vereinzelte Klangereignis, Ton und Geräusch in ihrem Schwingungsverhalten und Farbenspektrum – und das Phänomen des Spiegels, der Spiegelungen, des Spiegelns im Spiegel. Seine fragile Tonkunst zeigt Berührungen mit Webern und Lachenmann. Jeglichem Dekor abhold, lässt er weg, bis die nackte Essenz übrig bleibt. Friedrich ist kein Epiker, er liebt das Epigramm.

Die *Herbsttänze* für Violine, Altsaxofon und Klavier (1996) sind sechs schmucklose Vignetten, bis zur bloßen Geste niedergeblühte Poesien. Beim *Farbenspiel* für Violine solo (1997), von Barbara Lüneburg hinreißend entfacht, folgt er der Analyse des Klangspektrums einer Geige, deren farbige Zitterkurven auf dem Monitor er komponierend in Klang rückübersetzt. Die restlichen drei Stücke kreisen allesamt um Vorstellungen des Spiegelns, ja eines beängstigenden Spiegel-Labyrinths. Wirklichkeit gerinnt zum Traum. Das Eigene verfließt im Fremden, Fremdes enthüllt Eigenes. Die sieben Szenen aus *Lancelots Spiegel* (1996-2000) für Mezzosopran, Altus, Violine/ Viola, Violoncello, Bassklarinette, Gitarre und Schlagzeug, die Friedrichs Oper *Lancelots Spiegel* entstammen, ertappen den Minnerittter und „frauenseligen" Helden aus dem Artus-Sagenkreis, der das Feenreich verließ und rastlos von Frau zu Frau zieht, auf der Flucht vor sich selbst.

Das 2000/2001 aus Janet Frames Roman *View into the Mirrorcity* gewonnene Klavierquartett gleichen Titels changiert zwischen Viertelton- und temperiertem Spektrum bzw. verfremdetem (elektronisch behandeltem) und „natürlichem" Klingen – eine Spirale, die ideell ins Unendliche führt. Nach alter Meister Art entstehen Friedrichs Stücke gleichsam Hand in Hand mit seinen Interpreten, was Hirngespinste ausschließt.

Lutz Lesle

Deutscher Musikrat – Edition Zeitgenössische Musik (Wergo WER 6554 2)

Jörg Widmann

Fünf Bruchstücke / Étude III / Freie Stücke / Fieberphantasie

Jörg Widmann, Klarinette; Silke Avenhaus, Klavier; Carolin Widmann, Violine; Ensemble Modern, Dominique My

Der 1973 in München geborene Jörg Widmann kann bereits heute auf eine fabelhafte musikalische Karriere zurückblicken: zum einen als hervorragender Klarinettist, der seit 2001 eine Professur für dieses Instrument an der Freiburger Musikhochschule innehat. Zum anderen ist Widmann, der einst bei so unterschiedlichen Lehrern wie Hans Werner Henze, Wilfried Hiller, Heiner Goebbels und Wolfgang Rihm studierte, heute selbst ein gefragter Komponist, der sich in allen Sparten zuhause fühlt: von der Musik für sein eigenes Instrument bis zur Kammer- und Orchestermusik reicht das inzwischen etwa 35 Titel enthaltende Verzeichnis seiner Werke. Und auch die Oper ist mit dem eben bei den Münchner Opernfestspielen uraufgeführten *Das Gesicht im Spiegel* im Werkkatalog vertreten.

Das in der «Edition Zeitgenössische Musik» des Deutschen Musikrats erschienene musikalische Porträt des Komponisten Jörg Widmann bietet eine schmale Auswahl aus diesem Œuvre, die sich weitgehend auf kleine Besetzungen und Formen beschränkt und chronologisch mit den *Fünf Bruchstücken* für Klarinette und Klavier von 1997 beginnt. Man spürt in diesen ein- bis zweiminütigen Miniaturen des 24-Jährigen noch die unmittelbare Lust am Erproben der Möglichkeiten des eigenen Instruments, aber auch schon die sich formende Idee, die in den weiteren Werken der vorliegenden CD weiter entfaltet wird: die eines Komponierens, das unmittelbar vom Klang ausgehend musikalische Strukturen aufbaut. An die Stelle eines Denkens in melodischen oder harmonischen Fortschreitungen treten zeitliche Prozesse, in denen der Wechsel und das Ineinander von Ton und Geräusch, das Fluktuieren der Tonhöhen, unterschiedliche Artikulationen, Klanglagen und Bewegungsmaße thematisch werden. Dabei sind Klänge und melodische Echos aus dem Fundus der Tradition möglich, finden sich aber in unvertraute Kontexte gesetzt. Das semantisch Erinnerte wird einer neuen Syntax unterworfen. Mit diesen kompositorischen Mitteln erneuert Widmann die Gattung des romantischen Charakterstücks: sowohl in den *Fünf Bruchstücken*, wie in den zehn *Freien Stücken* für Ensemble.

Als in die Gegenwart transponierte Erinnerung kann man auch die *Étude III* für Violine solo verstehen, die sich aus schattenhaftem Beginn zu einer in unablässiger Bewegung befindlichen Reminiszenz an die großen Konzertetüden des 19. Jahrhunderts verdichtet. Das umfangreichste Werk, das auf der vorliegenden CD eingespielt wurde, ist die gut viertelstündige Fieberphantasie für Klavier, Streichquartett und Klarinette, wobei die einzelnen Klangkörper sich mit Ausnahme des Schlusses kaum zu einem kompakten Ensembleklang zusammenfinden. Jörg Widmann gelingt es hier, eine alptraumhaft quälende Musik zu formen, die weitgehend auf größere dynamische Entladungen verzichtet, aber um so mehr in ihren pulsierenden und vibrierenden Elementen hinterhältig lauernd wirkt.

Gerhard Dietel

Deutscher Musikrat – Edition zeitgenössische Musik (Wergo WER 6555 2)

Foto: Kathinka Pasveer

Seit 25 Jahren arbeitet er an seinem gigantischen Musiktheater »Licht« mit einer Oper für jeden Wochentag: Karlheinz Stockhausen.

Sein Name steht für Neue Musik, für den Bruch mit Tradition und eine Musikphilosophie aus dem Blickwinkel aktueller naturwissenschaftlicher Entdeckungen:

Karlheinz Stockhausen zum 75. Geburtstag

In einer Rundfunksendung von »Radio Kultur« (Rundfunk Berlin-Brandenburg) unter dem Titel »…eine Musik, die klingt wie nichts auf der Welt« porträtierte Björn Gottstein den Komponisten Karlheinz Stockhausen anlässlich seines 75. Geburtstages. Mit freundlicher Genehmigung des Autors drucken wir einen Auszug aus dem Sendemanuskript, erinnernd an die Anfänge von Stockhausens Karriere mit der wegweisenden elektronischen Komposition »Gesang der Jünglinge«.

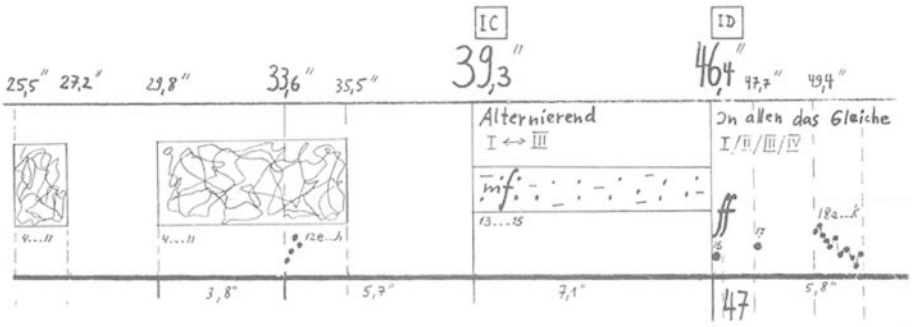
Stockhausens Karriere verlief in den fünfziger Jahren rasant. Bereits 1952 wurde sein Orchesterstück *Spiel* in Donaueschingen uraufgeführt. 1953 vermittelte Herbert Eimert ihm die Stelle eines ständigen Mitarbeiters am Studio für Elektronische Musik in Köln, dessen Leiter er 1962 werden sollte.

Der endgültige Durchbruch gelang Stockhausen Mitte der Fünfziger – mit einem elektronischen sowie einem instrumentalen Werk, dem *Gesang der Jünglinge* und *Gruppen für drei Orchester*. Die beiden Werke stehen, wie Karlheinz Stockhausen erklärt, in einem engen Zusammenhang.

Stockhausen (O-Ton):

Man muss wissen, dass zur Entstehung ‚Gruppen für drei Orchester' der ‚Gesang der Jünglinge' gehört, den ich von 1954 bis 1956 realisierte mit dem ersten Vierspurmagnetophon, das es gab. Und das war eine Erfahrung, ohne die die ‚Gruppen' gar nicht denkbar wären. Ich arbeitete für fünf Lautsprechergruppen, eine Lautsprechergruppe sollte

»WO AUS DEN KLANGZEICHEN



DER MUSIK *Sprache* WIRD,

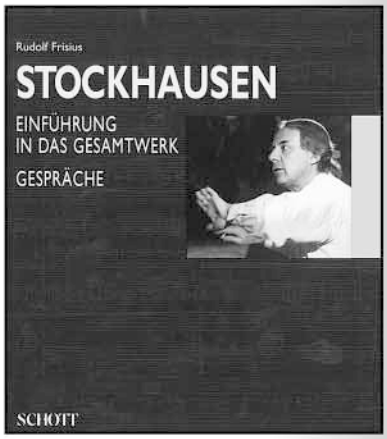
LOBT SIE GOTT«

an der Decke sein. Das wurde verboten damals im großen Sendesaal, war technisch nicht möglich. Ich musste dann einen großen Lautsprecher in die Mitte der Bühne setzen. Das sollte die Stimme vom Himmel sein. Ich habe das später aufgegeben, denn ich hatte nur ein Vierspurmagnetophon und die fünfte Spur musste ständig mit einem separaten Magnetophon von Hand gestartet werden. Und das hat fast nie geklappt! Also habe ich gesagt, vergiss das Ganze, Gottes Stimme, die muss jetzt irgendwie anders kommen (Lachen im Publikum). Die ist jetzt auf Kanal eins (Lachen im Publikum). Aber dort habe ich erfahren, dass Klänge zum ersten Mal in der Geschichte der Musik sich bewegen können im Raum, auf unsichtbare Weise von links nach rechts, von rechts nach links, von vorne nach hinten u.s.w. « (1)

Der *Gesang der Jünglinge* gilt heute als der große Klassiker der elektronischen Musik. Dem Stück liegt ein Text aus der Bibel zugrunde: Der Gesang der Jünglinge im Feuerofen. Das Stück ist, mit seinem religiösen Hintergrund, Stockhausens erstes Bekenntniswerk. Hier wird seine spirituelle Weltanschauung, von der seine Musik seit den siebziger Jahre dann vollkommen beherrscht wird, erstmals greifbar.

Stockhausen (O-Ton):

„Man hat laut gelacht im großen Sendesaal des Westdeutschen Rundfunks, als der Gesang der Jüng-linge uraufgeführt wurde. … Und die Zeitungen standen voll mit großen Schlagzeilen: ‚Gotteslästerung' oder ‚Die Fratze Gottes in Musik' u.s.w. … Ob die Leute sich nun über die Behandlung der musikalischen Materie aufregen in meinen



Rudolf Frisius
KARLHEINZ STOCKHAUSEN
Einführung in das Gesamtwerk
Gespräche mit Karlheinz Stockhausen
Die Monographie behandelt, unter Einbeziehung des musikhistorischen und des biographischen Hintergrundes, das bisher vorliegende Œuvre des Komponisten in chronologischer Abfolge:
Der Band enthält eine detaillierte Einführung in Stockhausens Entwicklung und sein kompositorisches Denken sowie Gespräche über einzelne und übergreifende Aspekte seiner Musik.
368 Seiten mit Abbildungen und Notenbeispielen sowie Register – gebunden mit Schutzumschlag
Best.-Nr. ED 8166
€ 49,95 / sFr 81,–

Winrich Hopp
KURZWELLEN VON KARLHEINZ STOCKHAUSEN
Konzeption und musikalische Poiesis
(Kölner Schriften zur Neuen Musik, Band 6)
Bibliographie und Register – gebunden, mit CD-Beilage
451 Seiten mit Abbildungen, Notenbeispielen sowie Bibliographie und Register – gebunden, mit CD-Beilage
Best.-Nr. ED 8478
€ 79,50 / sFr 131,–

Rolf Gehlhaar
ZUR KOMPOSITION ENSEMBLE
Kompositionsstudio Karlheinz Stockhausen, Ferienkurs '67
(Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik Band XI)
80 Seiten mit Notenbeispielen – broschiert
Best.-Nr. BN 1568-70
€ 19,95 / sFr 32,50

Fred Ritzel
MUSIK FÜR EIN HAUS
Kompositionsstudio Karlheinz Stockhausen, Ferienkurs '69
(Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik Band XII)
88 Seiten mit Kompositionsbeispielen – broschiert
Best.-Nr. BN 1569-50
€ 19,95 / sFr 32,50

Beiträge zu Leben & Werk – Stockhausen

SCHOTT
www.schott-music.com

© Stockhausen

Karlheinz Stockhausen im Kölner Electronic Music Studio in den fünfziger Jahren

Werken oder über die drei Jünglinge im Feuerofen, die ja auch nichts anderes sind als ein Protest von jungen Menschen. Und ich fühlte mich absolut identisch mit einem dieser Jünglinge, dagegen, dass man von uns verlangen wollte, etwas zu glauben, etwas ganz Bestimmtes zu glauben, so wie der Nebukadnezar also verlangte, dass Leute jetzt irgendwelche vergoldeten Götter anbeteten und die sich weigerten, weil sie eine andere Vision Gottes hatten – und sie sollten verbrannt werden. Also das ist das Beispiel, dass jemand ganz klar seinen Weg geht, ganz egal, was die anderen gegen ihn sagen. Und das ist bis heute dasselbe. Ich bin also immer noch einer dieser Jünglinge im Feuerofen." (2)

Das Besondere am Gesang der Jünglinge ist die Sorgfalt, mit der das Stück realisiert wurde. Anders als den Gastkomponisten stand Stockhausen im Kölner Studio beliebig viel Zeit zur Verfügung. Er konnte deshalb auch langwierige Arbeitsprozesse bewältigen. Mitte der fünfziger Jahre standen noch keine Automatisierungsverfahren bereit, die die Realisation komplexer Klänge erleichtert hätten. Die Herstellung einzelner Klänge dauerte bisweilen Wochen. Im Studio assistierte ihm Gottfried Michael Koenig.

Koenig (O-Ton):

„Wir haben das vor allem erfahren, während wir am ‚Gesang der Jünglinge' arbeiteten, dass dichte musikalische Komplexe, die Stockhausen gerne Tonschwärme nannte, aus wahnsinnig vielen kleinen Teilchen bestehen, vielleicht zehn pro Sekunde und das in acht Schichten. Dass man also, ehe man es sich versieht, hundert von kleinen Bandstückchen für wenige Sekunden Musik vorbereiten muss. Während das, was die vielen Bandstückchen im Resultat ergeben sollen, eigentlich mit einer sehr einfachen Zeichnung verdeutlicht werden könnte. Das wäre dann auch gar nicht so kompliziert, denn es ginge dann nicht um hundert Bandstückchen, sondern um die mehr oder weniger willkürliche Ausführung einer vorgestellten Gesamtform. Dieser Schwarm hat eine Form, wie ein Vogelschwarm. Man braucht die hundert Vögel nicht, wenn man die Form beschreibt und sie wie zufällig ausfüllen kann; es kommt dasselbe dabei heraus. Dies ist eine Erfahrung, die man im elektronischen Studio machen konnte. Stockhausen ist sie damals aufgefallen, denn wir haben tatsächlich an wenigen Sekunden ein oder zwei Wochen gearbeitet, indem wir bloß kleine Bandstückchen schnitten, für die Stockhausen zuhause schon die Frequenzen ausgerechnet hatte, und sie in bestimmten Reihenfolgen zusammenklebten." (3)

Stockhausen (O-Ton):

Die Vorarbeiten zu ‚Gesang der Jünglinge' nahmen anderthalb Jahre in Anspruch. Sie gingen von der Vorstellung aus, gesungene Töne mit elektronisch erzeugten in Einklang zu bringen. Sie sollten so schnell, so lang, so laut, so leise, so dicht und verwoben, in so kleinen und großen Tonhöhenintervallen und in so differenzierten Klangfarbenunterschieden hörbar sein, wie die Fantasie es wollte. Befreit von physischen Grenzen irgendeines Sängers. So brauchte ich auch sehr viel differenzierter elektronische Klänge als bisher, da gesungene Sprachlaute wohl das Komplexeste an Klangstruktur darstellten und also eine Verschmelzung aller verwendeter Klänge in einer Klangfamilie nur dann erlebbar wird, wenn gesungene Laute wie elektronische Klänge, wenn elektronische Klänge wie gesungene Laute hörbar sind. Die gesungenen Klänge sind an verschiedenen Stellen der Komposition zum verständlichen Wort geworden.

Wo immer aus den Klangzeichen der Musik für einen Augenblick Sprache wird, lobt sie Gott.

Unmittelbar nach dem *Gesang der Jünglinge* schrieb Stockhausen die *Gruppen für drei Orchester*. Die Erfahrung mit der Mehrkanaligkeit, die er im elektronischen Studio gemacht hatte, überführte er jetzt auf die Instrumentalmusik.

(1) Aus einer Konzerteinführung zu *Gruppen* vom 28. Mai 1997.

(2) Quelle: Interview mit Friedrich Riehl, WDR 3, am 6. April 1992.

(3) Quelle: Interview mit dem Verfasser am 15. März 2002.

Musikexportbüro:

»ENTWEDER RICHTIG ODER GAR NICHT!«

▷ *Fortsetzung von Seite 39*

6. Die Befürchtung von Teilen der Initiatoren eines Musikexportbüros, der DMR könne – als bisher vorrangig im Bereich der klassischen Musik aktiver Dachverband – den ausschließlich wirtschaftlich orientierten Zielen eines Musikexportbüros entgegen stehen, ist unbegründet. Der DMR hat sein Mandat auch als Vertreter der Musikwirtschaft sowie der Popularmusik erkannt und betrachtet sein entsprechendes Engagement als ebenso wichtige wie wesentliche Aufgabe für die Zukunft.

Dies ist keinesfalls ein Widerspruch zur Gemeinnützigkeit des DMR. Weder verträte der DMR mit einem entsprechenden Engagement Partikularinteressen, noch würde er selbst eine Wirtschaftstätigkeit entfalten. Allerdings wird mit nahezu jeder Form der Musikausübung ein wirtschaftliches Interesse verfolgt. Allein deshalb läge ein Engagement des DMR für ein Musikexportbüro im wohlverstandenen Interesse aller Mitglieder des DMR, ja aller „Musikschaffenden" überhaupt.

7. Die mittelständischen Tonträger-Labels des populären Bereichs als Hauptträger des Deutschen Musikexportbüros heben sich von den *global players* nicht zuletzt durch ihr Engagement im Bereich musikalischer Nischen ab, die zumeist wenig Unterstützung seitens der Medien erhalten. Als wirtschaftlich schwächere Partner der Phonowirtschaft könnten sie sich auch auf internationaler Ebene zusätzlich des breitgefächerten Netzwerkes bedienen, das der DMR insbesondere jungen Musikern bietet.

Es mag ein bedauerliches Ergebnis der Globalisierung sein, doch ist voraussehbar, dass es die *Majors* der Tonträgerindustrie – in Deutschland sind derzeit noch fünf vertreten – in den nächsten Jahren in der bestehenden Form nicht mehr geben wird. Es muss mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass die großen internationalen Konzerne ihre Vertretungen in Deutschland auf bloße Marketingwerkzeuge für internationale Produkte reduzieren. Dies bedeutet eine erhebliche Gefahr für die musikalische Vielfalt in unserem Land. Allein von den *Independent Labels* wird die Aufgabe der Entwicklung musikalischer Vielfalt kaum wahrgenommen werden können. Hier könnte der DMR ein wichtiger Partner und Garant sein.

Exporteur von Know-how

8. Der DMR stünde – als Partner des Musikexportbüros – als Exporteur von Know-How zur Verfügung. Die künstlerischen, pädagogischen und übrigen mittelständischen Verbände im Deutschen Musikrat bieten eine Fülle von Know-how. Die Vernetzung eines Musikexportbüros mit dem DMR wird der Verstärkung des gegenseitigen Informationstransfers dienen und zu gemeinsamen Projekten führen. Im Übrigen wird diese Vernetzung im Wechselspiel von Wirtschaft, Ausbildung und Nachwuchsförderung zur Entwicklung kreativer Ansätze zur künstlerischen Weiterentwicklung des Musiklebens führen.

9. Beide großen Veranstalterverbände Deutschlands sind Mitglied im Deutschen Musikrat. Auch die in diesen Verbänden organisierten Konzertagenturen und Künstlermanager haben – neben der Phonowirtschaft – ein integrales Interesse am Entstehen eines effizienten deutschen Musikexportbüros.

10. Die Einrichtung eines Musikexportbüros bedeutet Mittelstandsförderung. Der DMR hält eine derartig wichtige wirtschaftspolitische Maßnahme für nicht seriös, sofern sie auf die Beine einer lediglich 12-monatigen Anschubfinanzierung gestellt werden sollte. Dem DMR scheint eine mindestens zweijährige solide Finanzierung für zwingend geboten.

Die Errichtung eines Musikexportbüros hat eine gesamtwirtschaftliche Dimension. Neben Künstlern, Tonträgerherstellern, Musikverlagen, Produzenten, Veranstaltern, Agenten und Managern käme die Arbeit eines Musikexportbüros z. B. auch den Instrumentenherstellern zugute, die ebenfalls im DMR organisiert sind. Es ist nicht einzusehen, dass etwa im Bereich der Filmförderung für die Wahrnehmung entsprechender Aufgaben hohe Beträge investiert werden, während beim Musikexportbüro nach wie vor lediglich über Anschubfinanzierungen geredet wird.

Der DMR vertritt daher im Hinblick auf ein zu gründendes Musikexportbüro die Überzeugung: Entweder richtig oder gar nicht! *f*

Die Autoren:

Martin Maria Krüger, bekannt geworden als Konzertgitarrist und als Partner von Siegfried Behrend im „Deutschen Gitarreduo", ist Präsident des Deutschen Musikrates und Vorsitzender der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Musikakademien und Konservatorien. Krüger leitet seit 1987 das Richard-Strauß-Konservatorium der Stadt München und ist Mitglied zahlreicher musik- und kulturpolitischer Gremien.

Jens Michow ist Vizepräsident des Deutschen Musikrates, Präsident des Bundesverbandes der Veranstaltungswirtschaft (idkv) und Geschäftsführer des Music Managers Forum Deutschland (MMF). Er führt als Anwalt die Musik- und Medienkanzlei Michow Rechtsanwälte in Hamburg. Vor seiner anwaltlichen Tätigkeit war Michow über 20 Jahre lang als Künstleragent, Veranstalter, Manager und Musikproduzent tätig.

© Bundespräsidialamt

Bemerkenswert…

war es schon, wie sich unser Bundespräsident für den Musikunterricht an den Schulen ins Zeug legte. Da erwies sich das Staatsoberhaupt, ohnehin für seine Bürgernähe gelobt, auch als „kindernaher" und kulturpolitisch verantwortlicher Landesvater. Liebevoll seine Einladung zu „Musik für Kinder" ins Schloss Bellevue an 1000 musizierende Mädchen und Jungen, vehement die Warnungen in seiner Grundsatzrede beim Kongress „Musik bewegt!?" Anfang September in Berlin: Unsere Gesellschaft, so Johannes Rau, brauche Kreativität auch jenseits des Nützlichen und Berechenbaren. Und: „Ohne Musik mag ich mir ein Leben kaum vorstellen. Wenn wir an Kürzungen denken müssen, dürfen uns nicht zuerst Kinder, Bildung und Kultur einfallen. Damit gefährden wir die Zukunftsfähigkeit unseres Landes."

Bravo, Herr Bundespräsident!

Nachdenkenswert…

ist das schon, was da über das Spannungsverhältnis von „E"- und „U"-Musik in diesem Heft diskutiert und disputiert wird. Und vermutlich wird der Hahnenkampf um den „Hof der wahren, guten Musik" noch eine Weile weiter geführt. Aber muss der so *bier*-ernst ausgetragen werden, geht's nicht mit einem leichten *Chardonnay Henri Laroche*? Aufgepasst…, wir zitieren aus der Fachliteratur: „Valentin Rathgeber und sein Komponier-Kollege Johann Caspar Seyfert würden sich in ihren Gräbern eins lachen, wenn sie erführen, dass man ihr *Augsburger Tafel-Confect,* genauer: ihr *ohrenvergnügendes und gemüthergötzendes Tafel-Confect,* geschaffen zum *angenehmen Zeit-Vertreib und zur Aufmunterung melancholischen Humeurs,* für E- Musik ausgibt und dem Konzert-Publikum abverlangt, sich anständig zu kleiden, still zu sitzen und bedeutende Gesichter zu machen." (Manfred Sack: Popmusik – was ist Popmusik?, 1976)

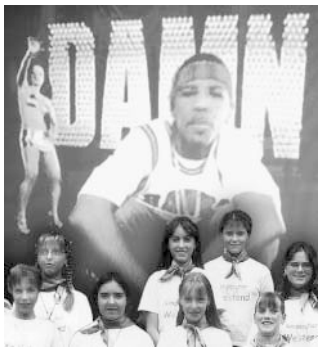
Gemach, liebe Hüter hoher Tonkunst! Warum Forderungen nach verordneten Abschaltzeiten für das „Dudel-Radio"? Warum populäre Musik noch immer satanisieren wie in den 60ern? Da passt ein Zitat aus der Klamottenkiste: „Beatles als Klassiker – möglich, man hat auch mal Brahms verlacht. Lange Haare? Immer noch besser als Glatze." Wer das gesagt hat? Franz-Josef Strauß.

Na, bitte!

Lohnenswert…

ist auf alle Fälle, was Sie im nächsten MUSIKFORUM lesen werden: Da geht es dann u.a. um aktuelle Perspektiven des „runderneuerten" Deutschen Musikrats nach seiner Generalversammlung.

Ulrike Liedtke, Direktorin der Musikakademie Rheinsberg, wird ihre Sorge um den Chorgesang formulieren, aber gleichzeitig konstruktive Tipps an Sängerinnen und Sänger geben.



Sicherlich wird uns wieder die Diskussion um das „Deutsche Musikexportbüro" beschäftigen. Und ein Bericht über Tendenzen der Elektroakustischen Musik steht ebenfalls auf dem Redaktionsplan.

Dieses und vieles mehr…

Werner Bohl

Das nächste
MUSIKFORUM
erscheint am
15. Januar 2004.

MUSIKFORUM
DAS MAGAZIN DES DEUTSCHEN MUSIKRATS

Die Herausgeber

Deutsche Musikrat Projektgesellschaft mbH,
Weberstr. 59, 53113 Bonn
(info@musikrat.de)

in Zusammenarbeit mit
Schott Musik International,
Postfach 3640, 55026 Mainz
(musikforum@schott-musik.de)
Koordination: Rolf W. Stoll

Die Redaktion

Leitung: Jens Michow,
Postfach 202364, 20216 Hamburg
(michow@t-online.de)
Fon 040–4605028, Fax 040–46881417

Alenka Barber-Kersovan
(fk8a003@uni-hamburg.de),
Susanne Fließ (fliess@jumu.de),
Dr. Ulrike Liedtke (liedtke-u@t-online.de),
Dr. Peter Ortmann (ortmann@musikrat.de),
Werner Bohl (bwm@bohlwerbung.de)

Lektor: Prof. Dr. Dietrich Schuberth

Die Produktion und Schlussredaktion

BWM: Bohl e-Publishing
(e-publishing@bohlwerbung.de)
ISDN-DFÜ 03322–237088

Die Anzeigen

Leitung: Dieter Schwarz,
Service: Ortrud Woschnitza
Schott Musik International,
Postfach 3640, 55026 Mainz
Fon 06131–246852, Fax 06131–246844
(zeitschriften.anzeigen@schott-musik.de)

Der Vertrieb

Leitung: Dr. Christina Zech
Leserservice: Nicolas Toporski, Maria Heuel
Schott Musik International,
Postfach 3640, 55026 Mainz
Fon 06131–246857, Fax 06131–246483
(zeitschriften.leserservice@schott-musik.de)

Die Erscheinungsweise

vierteljährlich:
Oktober, Januar, April, Juli
Einzelheftpreis: € 7,40

Die in den namentlich gezeichneten Beiträgen vertretenen Meinungen decken sich nicht notwendigerweise mit der Auffassung des Herausgebers und der Redaktionsleitung.

Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Unterlagen wird keine Haftung übernommen.

Nachdruck oder fotomechanische Wiedergabe, auch auszugsweise, nur mit ausdrücklicher Zustimmung des Herausgebers.

© 2003 Schott Musik International, Mainz
Printed in Germany