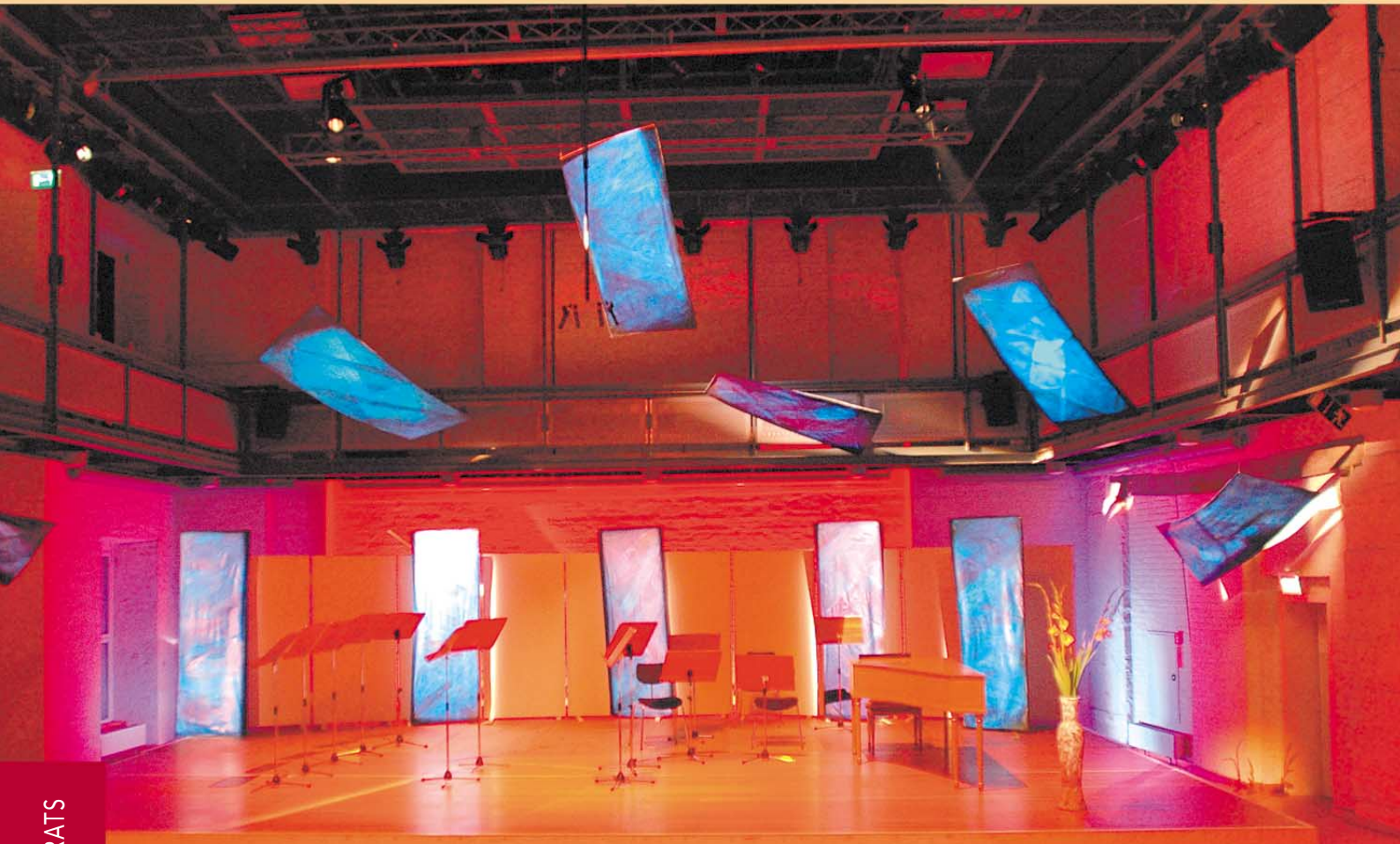
63280
juli–september 2007__3
5. jahrgang

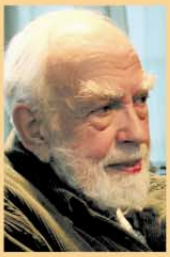
MUSIK forum

Musik leben und erleben in Deutschland.



MUSIK...

Lust der Sinne



Der Autodidakt des Cembalos und sein bester Nachbau

Martin Skowroneck: Ein Fälscher ohne Absicht

Die Politik entdeckt Kunst und Kultur als Motor für Wachstum

Dagmar Wöhrl: Kreativität – unsere Zukunftsressource

DAS MAGAZIN DES DEUTSCHEN MUSIKRATS
€ 7,40
4 196328 007404

SCHOTT
www.schott-music.com

VON DER ARMEN UND *reichen Welt*

Christian Höppner
Chefredakteur

DER GRIECHISCHE PHILOSOPH ARISTIPPOS VON KYRENE war – so ist es überliefert– ein glücklicher Mann. Für den Begründer des Hedonismus war die Lust Voraussetzung für ein gelingendes Leben. Der Hedonismus ist durch den Utilitarismus, heute vor allem durch den australischen Philosophen Peter Singer vertreten, weiterentwickelt worden – vor allem in Bezug auf die Auswirkungen unseres Handelns auf die Gesellschaft. In der medialen Diskussion ist der Hedonismus jedoch zunehmend negativ besetzt. Die Sklaverei der Spaßgesellschaft, begleitet von einem täglich zunehmenden Informations-Overkill, verstopft so manche Pipeline unserer Sinne in der Wahrnehmung und Kommunikation nach innen und außen. Dogmatische Gegenbewegungen schaffen da auch keine Abhilfe.

Die Allverfügbarkeit und Omnipräsenz von Musik haben bereits das Bild der akustischen Umweltverschmutzung geprägt. Wir tragen „Tonnen" von Musikkonserven mit uns herum; die digitalisierte Welt verheißt die Reproduzierbarkeit des Augenblicks – eine Fata Morgana gestern, heute und morgen. Die technische Perfektion virtueller Welten wird nicht das ersetzen können, was entstehen kann, wenn Musik, die flüchtigste aller Künste, im Moment ihres Entstehens – also live – alle Sinne für die Einmaligkeit des Augenblicks aufschließt.

„Voll digital" heißt die neue Ersatzreligion in der digitalisierten Gesellschaft. So wichtig die digitale Revolution für die technologische Entwicklung auch ist – kulturelle Vielfalt und Lebendigkeit lassen sich nicht auf Null und Eins reduzieren. Eine arme Welt, die uns digitale Formate verheißt.

Musik zwischen Kalbsbries und Tritonus weckt Lust auf mehr: auf mehr Erfahrungen, mehr nonvirtuelles Erleben, mehr Erkennen von Zusammenhängen. Das Zusammenspiel der menschlichen Sinne im (Er-)leben von Musik immer wieder neu zu entdecken und für sich alleine und gemeinsam mit anderen auszuprobieren, ist eine der schönsten Ausprägungen unserer kulturellen Entwicklung. Musik als Lust der Sinne vereint die hedonistische Entwicklung in Rede und Gegenrede und kann dazu beitragen, jenen Fluss herzustellen, der unser Hören, Sehen, Riechen, Schmecken und Fühlen für die Zwischentöne öffnet. Eine reiche Welt – voll analog.

Ihr

Christian Höppner

IM FOKUS:

MUSIK… LUST DER SINNE

8

Musik, Wein und Genuss
Ralf von Appen geht der Frage nach: Ist das Auskosten eines guten Tropfens vergleichbar mit dem Nachspüren feiner Klangnuancen?

„…einen Kork nach dem andern"
Ortwin Nimczik über E. T. A. Hoffmann und seinen *Don Juan* 10

12

Musik-Theater heute
Norbert Abels zur Selbstbehauptung einer Kunstform

18

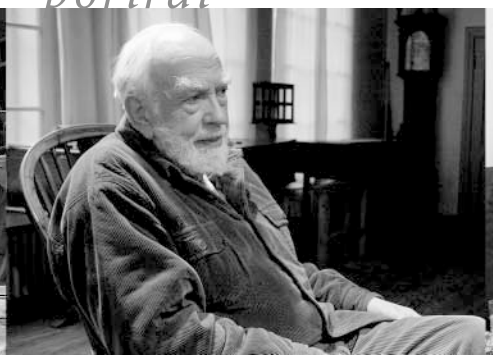
Licht – die andere Form von Komposition
Ulrike Liedtke sprach mit dem Bühnenlichtmeister Oliver Nehring

Von der Sinnlichkeit eines Pumpwerks
Wie Choreografin Sasha Waltz einen ganz besonderen Kulturraum eroberte 20

akzente

In der Vielfalt vereint
Ariane Hannus über die vom Deutschen Musikrat ins Leben gerufene Europäische Ensemble-Akademie anlässlich der deutschen EU-Ratspräsidentschaft. 60 junge Musiker aus Portugal, Slowenien und Deutschland nahmen an dem Workshop- und Tourneeprojekt teil 43

porträt



Autodidakt des Cembalobaus
Er ist einer der bekanntesten Spezialisten für historische Instrumente und ein Pionier in der Restauration und im Nachbau von Cembalos: Wie der 80-jährige Martin Skowroneck, der nach wie vor in seiner Werkstatt rührig ist, über seinen Beruf und das Musikland Deutschland denkt, offenbart er im Gespräch mit Christian Höppner 46

wirtschaft.recht

Die Politik entdeckt die Kreativwirtschaft
Überzeugt von der großen Zukunft der Kulturszene: Staatssekretärin Dagmar Wöhrl im Interview über die Kulturwirtschaft als Motor für Wachstum und Beschäftigung 49

Krisenbewältigung in der Künstlersozialversicherung
Jens Michow über die dritte Reform eines viel diskutierten Gesetzes 52

Zum Titelbild: Licht-Bühneninstallation aus dem Schlosstheater Rheinsberg – eine Hommage an Friedrich II. und dessen Kronprinzenzeit und an blaublütige Hofmusik, illuminiert durch die blauen Fenster der Berliner Künstler Wagener & Wagener. Foto: Jean Severin

fokus

Hören und Riechen 24
Die Korrespondenz von Musik und Parfüms, vermittelt von Heiner Gembris

Künstlerische Grenzüberschreitungen
Duft und Klang / Optisches. Von Ulrike Liedtke 27

Die Mischung macht den Erfolg 28
Das Rheingau Musik Festival. Interview mit Intendant Michael Herrmann

Avantgarde und Sinnenferne 34
Konrad Boehmer hinterfragt radikal-ästhetische Konzepte der Musik

Sinn und Sinne der ästhetischen Erfahrung 36
Sabine Sanio über die Freiheit der Kunst und die Suche nach Erkenntnis

Feuerwerk der Sinne: Hans Bäßler über die Händelfestspiele in Halle 32

Zwischen Kalbsbries und Rigoletto: Koch und Sänger Werner Baumgartner 34

Präzision der Ekstase: Thomas Ott zur Sinnlichkeit afrikanischer Musik 38

Spiegelfragen: Reflexionen und Reflektionen von Ulrike Liedtke 42

Wo findet der Komponist seine Inspiration? Eine Umfrage ab 17

bildung.forschung

Die Fähigkeit, Emotionen mit Musik auszudrücken
Zum Musikschulkongress des Verbands deutscher Musikschulen in Mannheim 56

Notizbüchlein hat ausgedient
Das Internetportal „vertikult" bringt Angebot und Nachfrage im Kulturbereich zusammen 58

Initiative für den europäischen Gedanken
Über die Tournee des Bundesjugendorchesters in Mittel- und Südosteuropa 61

präsentiert

Projekte im Musikleben: Deutsches Informations Zentrum Kulturförderung 62

rubriken

Editorial 3
Nachrichten 6
Rezensionen: CDs und Bücher 64
Finale / Impressum 66

dokumentation

Wiesbadener Erklärung: Es ist nie zu spät zum Musizieren
Im Alter mit Musik aktiv sein: Der Kongress „Musizieren 50+" zeigte neue Wege auf für das Musizieren im dritten und vierten Lebensalter und für das generationenübergreifende Musizieren – und stellte in der Wiesbadener Erklärung zwölf Forderungen an Politik und Gesellschaft 54

MUSIK*f*ORUM
juli–september 2007__3
DAS MAGAZIN DES DEUTSCHEN MUSIKRATS

Merkel empfing Vertreter der internationalen Musikindustrie

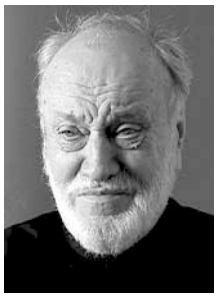
Bundeskanzlerin Angela Merkel hat den Weltvorstand der internationalen Organisation der Musikindustrie IFPI und den Sänger Udo Jürgens zu einem Gespräch empfangen. Zentrales Thema des Treffens waren die veränderten Rahmenbedingungen der Musikindustrie als eine der tragenden Säulen der Kreativwirtschaft und ein verbesserter Schutz der Rechte und Interessen von Künstlern und Tonträgerherstellern vor Internet-Piraterie und Raubkopien. Stellvertretend für 27 000 Künstler aus ganz Europa, die eine entsprechende Petition unterschrieben hatten, sagte Udo Jürgens: „Immer mehr Künstler müssen die bittere Erfahrung machen, dass ihre frühen Aufnahmen und ihr geistiges Eigentum ohne ihr Wissen, ihren Einfluss und ohne eine Entschädigung veröffentlicht und kommerziell ausgewertet werden."

Große Resonanz auf Deutsches Musikfest in Würzburg

Riesen-Ansturm auf das 4. Deutsche Musikfest: 1000 Konzerte von Orchestern aus Deutschland, der Schweiz, Italien und China lockten an vier Tagen rund eine Viertelmillion Besucher nach Würzburg. Wolfgang Bötsch, Präsident der veranstaltenden Bundesvereinigung Deutscher Musikverbände, zog ein positives Fazit: „Die Resonanz zeigt, dass die Musik einen hohen gesellschaftlichen Stellenwert hat."

personalia

Justin Brown (Bild) wird ab der Spielzeit 2008/2009 neuer Generalmusikdirektor des Badischen Staatstheaters. Brown wird damit Nachfolger von **Anthony Bramall**, der seinen Vertrag beenden wird. +++ Zum künftigen Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz wählte der Stiftungsrat einstimmig **Hermann Parzinger**, seit 2006 Vorsitzender der Stiftungsbeirats. Der 48-Jährige wird am 1. März 2008 **Klaus-Dieter Lehmann** nachfolgen, der das Amt seit Februar 1999 innehatte. +++ **Kurt Masur** (Bild) erhielt während der Kurt-Masur-Gala anlässlich seines 80. Geburtstags im Gewandhaus den erstmals verliehenen Leipziger Mendelssohn-Preis. +++ Der Intendant des Deutschen Theaters Berlin, **Bernd Wilms**, wird neuer Kurator des Hauptstadtkulturfonds (HKF). +++ **Klaus Zehelein** ist von den Mitgliedern des Deutschen Bühnenvereins einstimmig für vier weitere Jahre als Präsident wiedergewählt worden.



Ehrenamtliche sparen dem Staat bares Geld

Durch freiwillige, ehrenamtliche Arbeitsleistungen wird dem Staat jährlich eine Wertschöpfung von 1,376 Milliarden Euro geschenkt.

Demgegenüber ist der Aufwand staatlicher Förderung für Personal und Projekte eher klein, aber hoch effektiv auf dem Hintergrund des dadurch arbeitsfähigen ehrenamtlichen Netzwerks. Dies stellte das Institut für Musikpädagogische Forschung der Hochschule für Musik und Theater Hannover (IfMpF) unter Leitung von Karl-Jürgen Kemmelmeyer in einer Erhebung fest. Rund 640 000 Ehrenamtliche arbeiten in den Verbänden und Vereinen, die im Deutschen Musikrat e. V. als Mitgliedsverbände organisiert sind, am Aufbau und Erhalt des deutschen Musiklebens mit.

Köhler würdigt „Jedem Kind ein Instrument"

Das Büro des Projekts „Jedem Kind ein Instrument" hat in Bochum seine Arbeit aufgenommen.

Bundespräsident Horst Köhler würdigte das von der Kulturstiftung des Bundes, der Landesregierung Nordrhein-Westfalen und der Zukunftsstiftung Bildung in der GLS Treuhand gemeinsam initiierte Programm als „großartige Idee". Die ästhetische Bildung von Kindern und Jugendlichen sei ein erstrangiges gesellschaftliches Thema. Das erste Projekt-Schuljahr 2007/2008 wird mit 300 Grundschulklassen und etwa 7 000 Schülerinnen und Schülern in vielen Städten, Gemeinden und Kreisen des Ruhrgebiets starten.

„Interregionale" spielten in China

Das Interregionale Sinfonieorchester der Partnerregionen Baden-Württembergs war Ende Mai zu Gast in China.

Das Projekt des Landesmusikrats Baden-Württemberg besteht aus Preisträgern von „Jugend musiziert", Musikstudenten, Dozenten und Musikprofessoren. Es musizierte unter der Leitung des Präsidenten des Landesmusikrats Baden-Württemberg, Wolfgang Gönnenwein. Anlässlich der Feierlichkeiten zum 100-jährigen Bestehen der Shanghaier Tongji-Universität und im Beisein von Bundespräsident Horst Köhler spielte das Orchester zusammen mit deutschen und chinesischen Solisten Werke von Haydn, Mozart und Beethoven.

Geißler: Musik Quelle für Wohlbefinden im Alter

„Das aktive Musizieren ist eines der wirkungsvollsten Mittel und die schönste Methode, um auch im Alter körperlich und mental fit zu bleiben", betonte der ehemalige Bundesminister Heiner Geißler in seiner Eröffnungsrede zum Kongress **„Es ist nie zu spät – Musizieren 50+"**. Geißler forderte in Wiesbaden Verbesserungen der Rahmenbedingungen für das Musizieren ab 50: Die Musikschulen müssten zukünftig Angebote gestalten, die speziell auf diese Altersgruppe zugeschnitten sind, Alterseinrichtungen sollten für das Musizieren geeignete Wohnräume schaffen. Geringe Renten würden das Musizieren im Alter zusätzlich erschweren. Gegen Altersarmut müsse die Politik gegensteuern, um so kulturelle Bildung und im Speziellen das Musizieren auch im Alter zu ermöglichen.

Die komplette Rede von Heiner Geißler unter: www.nmzmedia.de

Mehr zum Kongress auf Seite 54.

„Jugend musiziert" mit Fokus auf Kammermusik

Rund 2100 Nachwuchsmusiker waren zur Teilnahme am 44. Bundeswettbewerb **„Jugend musiziert"** nach Erlangen, Fürth und Nürnberg angereist. Insbesondere die Kammermusik-Kategorien spiegelten das hohe Interesse der jungen Talente wider: So fanden allein in der Klavier-Kammermusik 77 Wertungsspiele mit insgesamt 247 beteiligten Musikern statt. Insgesamt wurden 207 erste, 284 zweite und 310 dritte Preise vergeben.

Bundesjugendorchester: Mit „Don Juan" auf Europatournee

Auf Einladung verschiedener deutscher Botschaften und Goethe-Institute tourte das Bundesjugendorchester, ein Projekt des Deutschen Musikrats, im Rahmen der deutschen EU-Ratspräsidentschaft durch Mittel- und Südosteuropa (Bild oben). Nach einem Auftaktkonzert in der Kölner Philharmonie gastierte das Orchester im Prager Rudolfinum (Tschechien), in den Philharmonien in Ljubljana (Slowenien) und Bratislava (Slowakei) sowie in Konzerthäusern in Budapest (Ungarn), Belgrad (Serbien) und Varazdin (Kroatien). Im Gepäck hatten die Musiker die *Orchestervariationen* von Boris Blacher, *Don Juan* von Richard Strauss und eigens zusammengestellte Auszüge aus Richard Wagners *Götterdämmerung*. Einen Bericht über die Tournee lesen Sie auf Seite 61.

MIZ-Infoportal: Schnelle Hilfe im Weiterbildungsdschungel

Ob Meisterkurse für Sänger, Fortbildungen im Musikmanagement oder Trommelworkshops für Kinder – wer sich musikalisch weiterbilden will, findet im Kursinformationssystem des Deutschen Musikinformationszentrums (MIZ) schnelle Hilfe. Allein für das Jahr 2007 hat das MIZ wieder über 2000 bundesweit ausgeschriebene Kurse und Kongresse zusammengeführt. Das Informationsportal ist zu erreichen über www.miz.org.

ausgezeichnet

© Bach-Archiv Leipzig/Mothes

Für sein Lebenswerk erhielt der Cellist und Komponist **Nikolaus Harnoncourt** (Bild) während eines Festakts im Rahmen des Leipziger Bachfestes die Bach-Medaille der Stadt Leipzig. +++ Mit dem Zukunftspreis Jugendkultur hat die PwC-Stiftung die Hannoveraner Projekte **Musik in Hainholz** und **Mobiles Atelier** sowie **Literatur im Dialog** (Stuttgart) und **Tanz an Bayerns Grundschulen** als „Leuchttürme kultureller Jugendbildung" ausgezeichnet.

Foto: Mohn

Die argentinische Pianistin **Martha Argerich** (Bild) nahm in der neuen Duisburger Mercatorhalle den diesjährigen Preis des Klavier-Festivals Ruhr entgegen, der für außerordentliche pianistische Leistungen vergeben wird. +++ Bei der 6. Bundesbegegnung „Jugend jazzt" vergab die Jury den ersten Studio-Preis an das Quartett **Flaura & Phona** aus Sachsen. Zweiter Preisträger wurde das **Duncker/Oerding-Duo** aus Sachsen-Anhalt.

Foto: Rabsch

Den mit 10000 Euro dotierten Praetorius Musikpreis Niedersachsen 2007 erhält die Klarinettistin **Sabine Meyer** (Bild), deren weltweite Konzerttätigkeit mit den profiliertesten Musikern und Orchestern gewürdigt wurde. Sonderpreise gehen an die Unternehmer-Familie **Sennheiser** (für Innovationen in der Aufnahmetechnik) und an den Regisseur und Intendanten **Hans-Peter Lehmann** (für Regiearbeit an der Staatsoper Hannover).

Zwischen Kunst und Kulinarik, Sinn und Sinnlichkeit:

MUSIK, WEIN UND *Genuss*

Ralf von Appen kostet Klangnuancen und Bouquets aus

Als Genussmittel gilt im engeren Wortgebrauch Ess-, Trink- oder Rauchbares, das nicht primär wegen seines Sättigungs- und Nährwertes, sondern vor allem um seiner psychoaktiven Wirkung oder des besonderen sinnlichen Erlebnisses willen hergestellt und konsumiert wird. Daneben ist Genießen prinzipiell auch in der Natur- und Kunsterfahrung möglich.

Doch während die Betrachtung eines Sonnenaufgangs oder das Bad im Meer ohne Zweifel als sinnlicher Genuss bezeichnet werden können, hat es in der Geschichte der Ästhetik immer wieder Stimmen gegeben, die sich aus verschiedenen Gründen gegen das Genießen als adäquate Umgangsform mit der Kunst erhoben haben.

Gibt es tatsächlich Parallelen, die hinreichen, um den „Kunstgenuss" und den Genuss der Natur oder des Kulinarischen unter denselben Begriff zu fassen? Oder sind die Unterschiede so wesentlich, dass man davon absehen sollte? Inwiefern ist also – um es an zwei konkreten Beispielen festzumachen – der Genuss von Wein vergleichbar mit dem Genuss, den Musik bieten kann?

Zunächst ein Blick auf die Gemeinsamkeiten: Musik- und Weinkonsum erfolgen weitgehend um ihrer selbst willen. Zwar kann der Gebrauch durchaus verschiedene Funktionen erfüllen, doch funktionieren beide nicht im Sinn eines verlässlichen Werkzeugs. Vielmehr sind positive Auswirkungen als Folge der Konzentration auf den jeweiligen sinnlichen Eigenwert anzusehen – wodurch Genuss ermöglicht, aber keineswegs garantiert wird. Zwar ist die physiologische Wirkung des Alkohols auf den Körper ungleich mächtiger als die des Schalls, doch spielen wie beim Musikhören auch beim Weintrinken das (räumliche, zeitliche, kulturelle, soziale) Setting und die kognitive bzw. emotionale Bewertung der konkreten Situation eine wesentliche Rolle – zumindest wenn es um den Genuss und nicht um das Betrinken geht. So kommen beim stimmungsmanipulierenden Wein- und Musikgenuss beide Komponenten des Genießens, die psychoaktive Wirkung und das als besonders empfundene sinnliche Erlebnis, zusammen.

Dabei besteht der Wert des sinnlichen Erlebnisses in beiden Fällen im Wert der entfunktionalisierten Wahrnehmung: In den besonderen Situationen des Musikhörens und Weintrinkens dient die Wahrnehmung nicht als Instrument, das uns überlebenswichtige Informationen über die Umwelt liefert, sondern wir befinden uns in der luxuriösen außeralltäglichen Situation, dass sich die Wahrnehmung auf sich selbst und auf „nutzlose" Objekte konzentrieren kann. Eine solche selbstzweckhafte, vollzugsorientierte – und damit ästhetische – Wahrnehmung hat eine befreiende und mitunter entspannende Wirkung. Beim Auskosten des Bouquets wie beim Nachspüren feiner Klangnuancen können wir uns vollständig auf den Moment konzentrieren. Sorgen um Geschehenes und Ängste vor dem Kommenden verblassen im Falle des gelingenden Genusses zugunsten einer intensiven Erfahrung der Gegenwart, wobei die physiologische Wirkung des Alkohols und die energetisierende Wirkung rhythmusbetonter Musik noch befördernd wirken. Wein und Musik versprechen also insuläre Augenblicke der intensiven Präsenzerfahrung, welche durch ihre Konzentration auf die Sinnlichkeit und das Absehen vom Sinn, von Verzicht auf Bedeutung für das „ernsthafte" Leben, eine Loslösung aus Alltagsroutinen ermöglichen.

Lesen Sie zum sinnlichen Verhältnis von Musik und Wein auch das Interview mit dem Intendanten des Rheingau Musik Festivals, Michael Herrmann, auf Seite 28

Dabei bedeutet die Konzentration auf die Sinnlichkeit nicht zwangsläufig ein Ausschalten des Erkenntnisvermögens. Vielmehr lässt sich der ästhetische Genuss von Musik und Wein durch Hintergrundwissen und ein in langjähriger Erfahrung ausdifferenziertes Kategoriensystem durchaus steigern. Neben den rein sinnlich-kontemplativen Freuden liegt die Attraktion des Wein- und Musikgenusses so auch in der Herausforderung des Erkenntnisvermögens, im nahezu aussichtslosen Versuch, die flüchtige Fülle dessen, was wir hören und schmecken, zumindest annäherungsweise in Begriffen festzuhalten. Burgund oder Côtes du Rhône? Anklänge von Kirsche oder von Muskat? Tempranillo oder Merlot? Dies schmeckend herauszufinden reizt ebenso wie das hörende Nachvollziehen einer Sonatenhauptsatzform oder der Versuch einer musikhistorischen Einordnung. Hans Ulrich Gumbrecht zufolge ist es gerade die „Oszillation zwischen Präsenzeffekten und Bedeutungseffekten", also die „produktive Spannung" zwischen sinnlich-körperlicher Aufmerksamkeit für das Gegenwärtige und der Suche nach Bedeutung und Sinn, die das ästhetische Erleben charakterisiert.

Der Gehalt der Kunst

Hier aber enden nun die Gemeinsamkeiten von Musik und Wein, denn die Rede von der „Wahrheit", die dem Sprichwort nach im Weine liege, meint etwas vollkommen anderes als die „Wahrheit" der Kunst, und der

Foto: Flakowski

© Stiftung Kloster Eberbach

Wo die Gemeinsamkeiten von Musik und Wein enden…

Sinnliche Erlebnisse und psychoaktive Wirkung: Wahrheit, Geist und Gehalt der Klangkunst, wie sie beim Rheingau Musik Festival (Bild oben) zu erleben sind, werden nicht – wie beim Wein – in Prozenten gemessen, doch beide Genussmittel führen dazu, dass wir uns vollständig auf den Moment konzentrieren. Am besten in Kloster Eberbach, wo Musik und gute Tropfen – genossen im historischen Kreuzgang und bei einer Weinführung – bestens zusammenfinden.

„Geist", der „Gehalt" der Kunst wird anders als im Fall des Weines nicht in Prozenten angegeben.

Als Kunst gehört, bietet Musik offensichtlich mehr als „nur" Genuss; ihr Potenzial erschöpft sich nicht im Angebot besonderer sinnlicher Erlebnisse. Will man die etwas pathetische und sinnenferne Rede von Kunst als Erkenntnis oder Wahrheit vermeiden, so bietet sich zur Erklärung dieses „Mehrwerts" Martin Seels Bestimmung des Kunstwerks als eines Zeichens an: eines Zeichens, das im Medium des sinnlichen Erscheinens etwas präsentiert und erfahrbar macht, was nicht vollständig in Begriffe übersetzbar ist, und das nur versteht, wer seine Aufmerksamkeit auf die individuelle Konstellation des sinnlich Dargebotenen richtet, wer also dem Zusammenspiel von Form und Inhalt interpretierend und sinnlich imaginierend einen Sinn abzugewinnen versucht.

Kunst, auch die Musik, macht dieser möglichst allgemeinen Bestimmung zufolge Verhältnisse des Menschen zur Welt erfahrbar, sie ermöglicht den sinnlichen Kontakt mit anderen Weltsichten. Noch höhere Erwartungen wurden im 19. Jahrhundert an die Musik gestellt, als man ihr als höchster der Künste zuschrieb, „das Unsagbare" (E.T.A. Hoffmann) oder „den Willen selbst" als Urgrund der Welt (Schopenhauer) zur Anschauung bringen zu können. Wer dieses Potenzial ignorierte und sich bloß vom sinnlichen

Warum in der Kunst auf das Sinnliche verzichten?

Reiz der Musik unterhalten ließ, musste als Banause gelten. Schon für Kant, der das Schöne begrifflich vom Nützlich-Angenehmen trennte, war Genuss „immer nur Annehmlichkeit, ein Gefallen, das nicht kultiviere, sondern ein Wohlbehagen ausdrücke, das für Tiere ebenso wie für Menschen gelte".

Eine noch schärfere Grenze zog Adorno, der von der künstlerischen Praxis einen emanzipierenden Gegenentwurf zur kapitalistisch korrumpierten und versklavten Gesellschaft verlangte. Die Kunst zu funktionalisieren oder in ihr nur ein unterhaltsames „leeres Spiel" zu sehen statt ihrem stets rätselhaften „Wahrheitsgehalt" auf die Spur kommen zu wollen, widersprach diesem Ideal zutiefst: „Wer Kunstwerke konkretisch genießt, ist ein Banause; Worte wie Ohrenschmaus überführen ihn." „Autonom ist künstlerische Erfahrung einzig, wo sie den genießenden Geschmack abwirft. [...] die Emanzipation der Kunst von den Erzeugnissen der Küche oder der Pornographie ist irrevokabel". Genießen ist für Adorno somit etwas Kulinarisches, kritiklos Konsumierendes und – bezogen auf Kunst – ein falsches Verhalten, das die Kunst zum Zweck des eigenen Wohlbefindens benutzt. Der Begriff „Kunstgenuß" wäre dementsprechend „abzuschaffen".

Zu Recht tritt er damit gegen eine gedankenlose, rein konsumierende Haltung an, von der zu befürchten ist, dass sie das Schaffen der vom Publikum ökonomisch abhängigen Künstler korrumpiert und damit den „Fortschritt des Materials" zugunsten des Gefälligen, des Wohlklangs behindert. Adorno zufolge „werden Kunstwerke desto weniger genossen, je mehr einer davon versteht". Doch müssen Verstehen und Genießen nicht gegeneinander ausgespielt werden: Kunst ist vom Sinnlichen nicht zu trennen, denn die Ebene des selbstzweckhaften und vollzugsorientierten Wahrnehmens des Kunstwerks in seiner reinen Sinnlichkeit ist wesentliches Element aller Kunstrezeption. Wenn, wie oben definiert, die Kunsterfahrung aus einem In-Zusammenhang-Setzen von Semantischem und sinnlich Präsentiertem entsteht, dann kann es keinen Sinn ohne die Aufmerksamkeit für das sinnlich Gestaltete geben („In bedeutenden Werken wird das Sinnliche seinerseits, aufleuchtend von ihrer Kunst, zum Geistigen").

Vorausgesetzt, dass man in der Musik anders als beim Wein nicht nur das Harmonische, Geschmackvolle und letztlich Affirmative, sondern z. B. auch das Erhabene und Erschreckende genießen kann, dann ist nicht einzusehen, warum in der Kunst auf den Genuss des Sinnlichen verzichtet werden soll, wenn es eine positive emotionale Reaktion hervorruft und wenn es das oben beschriebene befreiende Heraustreten aus den alltäglichen Modi der Wahrnehmung ermöglicht. Kunst wird nicht primär zum Genuss geschaffen und nicht jedes gelungene Kunstwerk verschafft Genuss – aber nichts spricht dagegen, sich sinnlich von Kunst ansprechen zu lassen und dies zu genießen. Schließlich unterbindet das Genießen nicht zwangsläufig jegliches Bemühen um Verständnis. Kunst kann durchaus Dis-

»…und lüftete einen Kork nach dem andern«

Im September 1812, kurz nach dem Bruch mit Julia Mark, vollendet E. T. A. Hoffmann seine fantastische Erzählung „Don Juan". Neben verschiedenen weiteren Aspekten beschwört er darin die auratisch-erotische Macht der Titelgestalt, in die er sich einerseits hineinfantasiert und die andererseits für ihn ebenso Wunschtraum wie Spiegel des Scheiterns ist.

Rüdiger Safranski beschreibt dies in seinem Hoffmann-Buch so: „Don Juan ist ein ‚Schoßkind der Natur'. Klug, schön und leidenschaftlich. Begehrlich und begehrt. Er ist unersättlich und verliert sich in der schlechten Unendlichkeit seines sinnlichen Verlangens: ‚Den Don Juan begeisterten die Ansprüche auf das Leben, die seine körperliche und geistige Organisation herbeiführte, und ein ewig brennendes Sehnen, von dem sein Blut siedend die Adern durchfloss, trieb ihn, dass er gierig, und ohne Rast alle Erscheinungen der irdischen Welt aufgriff, in ihnen vergebens Befriedigung hoffend!'

Don Juan ist, was seine ‚körperliche Organisation' betrifft, fast in allen Zügen das schiere Gegenbild zu Hoffmann: ‚Eine kräftige, herrliche Gestalt: Das Gesicht ist männlich schön; eine erhabene Nase …, weich geformte Lippen'. Doch da gibt es noch das ‚sonderbare Spiel eines Stirnmuskels über den Augenbrauen', eine auffällige Eigentümlichkeit von Hoffmanns Physiognomie. Hoffmann hat sie seinem Don Juan gegeben und damit eine physiognomische Verbindung zwischen sich und seinem Wunschkörper hergestellt'.[1]

E.T.A. Hoffmann und sein *Don Juan*

Den (vermeintlichen) Antriebskräften alkoholischer Getränke selbst extensiv ergeben, zeichnet Hoffmann in sprachlich geradezu unnachahmlicher Weise den Frauenhelden bzw. das eigene Wunschbild: „Das Finale war in frevelnder Lustigkeit angegangen: ‚Gia la mensa è preparata!' – Don Juan saß kosend zwischen zwei Mädchen und lüftete einen Kork nach dem andern, um den brausenden Geistern die hermetisch verschlossen freie Herrschaft über sich zu verstatten."[2] *Freilich weiß Hoffmann genau, dass auch der berauschte schöne Körper zum „glückszerstörenden Prinzip" werden wird und Don Juan (oder Hoffmann?) in die ‚Hölle' geschickt wird. Nicht zuletzt hierin spiegelt sich die grundlegende Zerrissenheit der Lebensgeschichte Hoffmanns, eines genialisch exzentrischen Künstlers, den der Rausch ebenso antrieb wie zerstörte.*

Ortwin Nimczik

[1] Rüdiger Safranski: *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*, Frankfurt a. M. ²2001, S. 258.
[2] E.T.A. Hoffmann: „Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen", in: ders., *Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten*, Berlin / Weimar 1976, S. 87.

tanz zum Alltäglichen verschaffen, ohne deshalb gleich zur gedankenlosen Flucht aus dem Alltag zu werden.

Ohnehin wäre zu fragen, ob neben der rein sinnlichen Kontemplation der Kunst nicht auch ihr reflektierendes Erkunden und Interpretieren Genuss-Charakter hat. Analog zum oft als beglückend empfundenen künstlerischen Schaffensvorgang ist schließlich auch der Verstehensprozess – das imaginierende Lesen, Sehen und Hören, die Interpretation auf einem Musikinstrument – als schöpferische und kreative Tätigkeit zu sehen, die sinnengeleitet, selbstzweckhaft, vollzugsorientiert sowie auf den Augenblick konzentriert ist und ebenso beglückend und befreiend wirken kann. In diesem Sinn wären Kunstgenuss und reflektierende Kunstwahrnehmung nicht nur neben- oder nacheinander, sondern immer auch gleichzeitig möglich.

Wenn also Kunst auf verschiedene Art genossen werden kann, so wäre im nächsten Schritt auch zu fragen, ob das Kulinarische nicht eine Kunst sein kann, wobei der Blick wohl eher auf das Kochen als auf den Anbau und das Keltern des Weines zu richten wäre. In letzter Zeit hat sich diesbezüglich vor allem Harald Lemke zu Wort gemeldet, um der (in der philosophischen Ästhetik als solche nicht anerkannten) „Koch-Kunst" endlich zu dem Ansehen zu verhelfen, das ihr gebühre. Nicht das Nachkochen überlieferter Rezepte, wohl aber das kreative Erfinden neuer Gerichte möchte Lemke als Kunstschaffen anerkannt wissen. Parallelen zur bildenden Kunst gebe es schließlich genug: Auch beim Kochen gelte es, sorgsam ausgewählte Materialien so zu kombinieren und zu veredeln, dass es mehr als die Summe seiner Teile ergebe. Es brauche dazu „zeitspezifische Fähigkeiten" (Schmoren, Köcheln etc.), „skulpturale Tätigkeiten" (Tranchieren, Bridieren etc.), zudem wollen Texturen beeinflusst (Verdünnen, Kneten etc.) und Farben zur Geltung gebracht werden (Anrösten, Flambieren etc.). Neben solchen eher handwerklichen Kompetenzen, ohne die im Übrigen auch die Kunst nicht auskomme, gelte es zuletzt, die Menükomposition einem konzeptuellen roten Faden folgen zu lassen.

Doch weder diese Vergleiche noch Lemkes Verweise auf die „Eat Art" der Futuristen Marinetti und Fillià oder auf Kunst aus Lebensmitteln (er führt u. a. das „Kartoffelhaus" von Polke, „Schokoladenskulpturen" von Alhäuser und „Käsearbeiten" von Peterman an) vermögen letztlich zu überzeugen. Zwar kann das Essen wie auch das Kochen ohne Frage eine sehr ästhetische Tätigkeit sein; beides kann man inszenieren und zelebrieren, beides kann höchsten Genuss verschaffen. Das Problem liegt auch nicht darin, dass die Ästhetik lange daran zu knabbern hätte, den ontologischen Status des kulinarischen „Werkes", das man ja vernichten muss, um es zu rezipieren, zu bestimmen. Wie bei notierter Musik wäre das Rezept als ontologisch mehr oder weniger dichtes „Original" anzusehen, welches verschiedene Köche auf verschiedene Weise interpretieren.

Doch es kann wohl (abgesehen von einigen zu konstruierenden Einzelfällen) kaum ernsthaft die Rede davon sein, dass im Medium der geschmackvollen, bekömmlichen Nahrungsmittel durch das Zusammenwirken von Form und Inhalt allgemeine Erfahrungen und Weltsichten zum Ausdruck gebracht werden können. Auch wenn die Liebe durch den Magen geht und das, was auf dem Teller landet, möglichst tot sein sollte – eine Mahlzeit kann uns nicht auf dieselbe ergreifende Weise mit der Liebe, dem Tod und den anderen großen Themen der Menschen konfrontieren, wie gelungene Kunstwerke es vermögen. Eine Pizza will nicht verstanden werden, einen Sauerbraten kann man schwerlich fehlinterpretieren und Aufgabe eines Restaurantkritikers ist es nicht, seinen Lesern Deutungshorizonte für die neuesten Kreationen der großen Küchenmeister zu eröffnen. Gerichte sind keine Zeichen, Kochen ist nur in einem sehr eingeschränkten Sinne Kommunikation, und somit gibt es keinen vernünftigen Grund, Küchenerzeugnisse unter denselben Begriff zu fassen wie Sinfonien, Skulpturen, Gemälde oder Gedichte. Das Essen erfüllt seinen Zweck mit dem Genuss und der Zufuhr von Nährstoffen – die Erfahrung der Kunst dagegen kann, wenn wir sie gut verdaut haben, unser Leben verändern. f

© Klosterfelde Berlin

© Sohl Media / VG Bildkunst

Eine Pizza will nicht verstanden werden: Neuerdings oft als Kunstschaffen angesehene Küchenkreationen – Künstler wie Dan Peterman („Käseinstallation") und Sonja Alhäuser („Schokoladenbad") reflektierten das Sujet – konfrontieren nicht mit den großen Themen des Menschen.

Literatur:

Adorno, Th. W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970

Biller, G. / Meyer, R.: „Genuß", in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3., hg. v. J. Ritter. Darmstadt 1974, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Sp. 316-322

Gumbrecht, H. U.: „Epiphanien", in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, hg. v. J. Küpper u. Chr. Menke, Frankfurt/M. 2003, S. 203-222

Henckmann, W.: „Genuß, ästhetischer" In: *Lexikon der Ästhetik*, hg. v. W. Henckmann u. K. Lotter, München 1992, S. 80-81

Hufnagel, C.: „Genuß/Vergnügen", in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, hg. v. K. Barck et al., Stuttgart/Weimar 2001, S. 709-730

Lemke, H.: „Kochen als Kunst. Zur Philosophie der kulinarischen Praxis", Vortrag anlässlich der Ausstellung *Restauration a.a.O.* // Dieter Froelich, Hannover 2005, http://www.haraldlemke.de/texte/Lemke_Kochen_ als_Kunst.pdf

Seel, M.: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/M. 2003

Der Autor:

Ralf von Appen ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft/-pädagogik in Gießen. Soeben erschien seine Dissertation *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären* (Bielefeld: Transcript). Weitere Veröffentlichungen siehe: http://www.uni-giessen.de/~g51093.

Norbert Abels macht sich „unmaßgebliche Gedanken" zur Selbstbehauptung einer Kunstform jenseits der goldenen Zeiten

MUSIK-

„Wirkliche Größe zeigt sich erst in der Niederlage." (Thomas Mann)
„Wo Musik ist, geschieht kein Unheil." (Sprichwort)

I.

Die Rede vom Ende der Kunst verbreitet sich im 19. Jahrhundert. Am Absterben gewisser Kunstformen glaubte man ein mögliches Verschwinden des Ganzen zu erblicken.

Unter den vielen Untergangsprognosen sticht diejenige Friedrich Nietzsches heraus. Nietzsche spricht vom Scheitern der Kunst am immer stärker werdenden Gegensatz von Sinnlichkeit und Intellektualität in der modernen Kultur. Eine kaum von der Hand zu weisende Diagnose! Des Philosophen „blinzelnder Mensch" der Zukunft, der ohne Leidensbewusstsein und Schmerzerfahrung, ohne Todesbereitschaft nur noch genießt, präsentiert bereits den Konsumententypus unserer Tage.

Das Zeitalter der universal gewordenen Unterhaltung schickt sich gerade eben zu einem erneuten grenzüberschreitenden Sprung an, der dem unentwegt aufgerufenen Begriff der Globalisierung frische Nahrung verschafft. Dass jeder an jedem Ort der Welt mit jedem „kommunizieren" kann, dass jede Information noch in den entlegensten Wüsteneien abrufbar und der Einzelne noch am verstecktesten Ort der geschrumpften Welt auffindbar ist, gehört zum Epochenideal nicht minder als der schwindende Mut zum speicherlosen Gedanken und der Verzicht auf Scheinwelten unter dem Diktat des Virtuellen.

„Hat man nicht bemerkt", fragt Robert Musil in *Der Mann ohne Eigenschaften*, „dass sich die Erlebnisse vom Menschen unabhängig gemacht haben? Sie sind aufs Theater gegangen." Aufs Theater? Musil – darin Nietzsche ähnlich – vermutet, dass der Prozess der Auflösung des anthropozentrischen Verhaltens, das den Menschen immerfort in den Mittelpunkt des Weltalls gehalten habe, endlich beim Ich selbst angelangt sei. Dass man et-

THEATER *heute*

was selbst erleben müsse, erscheine dem modernen Zeitgenossen als Naivität. Weit über ein halbes Jahrhundert beträgt das Alter dieser jetzt erst in vollem Umfange absehbaren Analyse.

Freilich: Auch in Musils Vorausschau firmiert weiterhin das Theater als eigentliche Bastion des Menschen. Nach langer Stagnation durch die erdrückende Konkurrenz der reproduktiven Medien schien das Theater längst dem Untergang geweiht zu sein. Da es sich nicht der Doktrin der Unterhaltungspflicht unterwerfen wollte und die gewachsenen Strukturen dieser Aufsässigkeit am Ende zugute kamen – kaum ein Staats- oder Stadttheater ließ sich zum Vergnügungspark umfunktionieren –, hat es überlebt.

Die Oper ist ein Sonderfall dieser Überlebenskrise. Die Konkurrenz des Opernbetriebes könnte eine kaum größere Vielfalt aufweisen; darunter die Musikindustrie, die Festivalhypertrophie und der längst sportive Maßstäbe favorisierende Kult des für die Arena konditionierten Stimmwunders. Dennoch existiert die Oper unverdrossen weiter. Durch beharrliche Pflege des Repertoires, durch die ebenso sorgfältige Suche nach dem zeitgenössischen Werk, durch den schrankenlosen Dienst an einem nicht zu beirrenden Publikumskern konnte viel erhalten, konnte viel erreicht werden.

Theodor W. Adornos musiksoziologische Vorlesungen gegen Ende der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts attestierten dem Menetekel der überalterten Opernform schon Toposcharakter. Das krasseste Symptom schien ihm damals das Haften am Kanon, das die „Feindschaft des Publikums gegen die moderne Musik in der Oper" noch stützte. Hauptgefahr war nach Adorno schon in der Weimarer Republik die „Petrifizierung". Dass solcher Steinwerdung Paroli geboten werden konnte, war ein Triumph der Kunst. Adorno: „Die Antinomie von Oper und Publikum wurde zum Sieg der Komposition über die Oper." ▷

Existenzbewahrung: Der Wozzeck aus Alban Bergs gleichnamiger Oper – hier ein Motiv aus der Produktion der Oper Frankfurt – ist Beispiel dafür, dass sich das Musiktheater gegen die Politik behaupten konnte, weil es sich immer wieder auf die vom Bürgertum Verstoßenen bezog. Foto: Mentzos

Die Oper hat oft auch gegen das Publikum, öfter noch – zumal in finsteren Zeiten – gegen die Politik ihre Existenz bewahren können. Sie konnte es, weil sie sich stofflich einließ gerade auch auf die, die die bürgerliche Gesellschaft verstieß. Darunter: Wozzeck, die zum Versuchsobjekt gemachte Kreatur; Peter Grimes, der von den Spießern eines Provinznestes gejagte Einzelgänger; Marie, die zur Stadthure gemachte Bürgerstochter in Zimmermanns *Soldaten*; Mathis, Hindemiths geschundener Künstler eines Zeitalters der Angst; Dallapicolas zum Tode verurteilter Häftling.

Zur bürgerlichen Kultur gehörte – Weills *Mahagonny*, Strawinskys *Rake's Progress* oder Nonos *Intolleranza* beweisen es – immer auch die Infragestellung dieser Kultur in den durch sie erst möglich gewordenen Werken.

Das Ende der Oper wäre deshalb wohl auch mit dem Ende des Bürgertums absehbar. Adorno wiederum spürte solcher Affinität genau nach: „Die Kraft, welche die Menschen an die Oper bindet, ist die Erinnerung an etwas, woran sie sich gar nicht mehr erinnern können, die legendär goldenen Zeiten des Bürgertums, die erst im eisernen Zeitalter einen Glanz gewinnen, den sie nie besaßen."

Im goldenen Zeitalter, dem zur Emanzipation, Revolution und Liberalismus sich noch die großen Sozialutopien hinzugesellten, stand das Individuum als Geschichtssubjekt auf dem Zenit. Dass auch das Musiktheater hier seinen seit Jahrhunderten des Aufstiegs vorbereiteten Höhepunkt fand, ist kaum verwunderlich.

II.

Im Zentrum des Theaters stand immer schon der Mensch. Es ist wahrscheinlich, dass das kultisch archaische Menschenopfer erst durch das Spiel verdrängt wurde, nachdem es zuvor durch das Tieropfer ersetzt worden war. Tragödie hieß Bocksgesang.

Im Theater konstituiert sich das Spielen des Seienden als Sein. Das „als ob" gehört zum Wesen des Spiels. Viele Menschen sehen im „als ob" ihre Strategie, mit der Welt zurechtzukommen.

Nietzsche war es, der davon sprach, dass diese Welt sich allenfalls als ästhetisches Phänomen rechtfertigen lasse. Oscar Wilde ging in der Demontage eines objektiven Wirklichkeitsbegriffs noch weiter. Die Sonne solle sich bei ihrem Aufgang danach richten, wie William Turner sie gemalt habe; den Londoner Nebel habe man erst in seiner poetischen Dichte entdeckt, nachdem die Impressionisten sich seiner angenommen hätten.

Kunst beginnt, wo die Wirklichkeit als unvollendet wahrgenommen wird. Sie entsteht im Begehren, dieser Wirklichkeit zu entkommen und vielleicht findet dies dort ihre stärkste Erfüllung, wo sie der Wirklichkeit ins Auge blickt, sich ihr stellt, sie zu überwinden trachtet.

Zum tragischen Drama gehört das Scheitern. In der Konfrontation mit dem Schicksal, das man sich wie seine Seher gerne blind vorgestellt hat, im eigenen Untergang und im Untergang des trojanischen Ganzen beherrscht es die Szene. Es ist in seiner Gnadenlosigkeit berechenbar. Antigone und Ödipus wissen, was ihrer harrt. Sisyphos und Prometheus nehmen das ihnen auferlegte Schicksal voller Stolz auf sich. Gerade im Übermaß seines Leidens, sagt Georg Steiner in *Death of Tragedy*, liege der Anspruch des Menschen auf seine Würde. „Machtlos und zerbrochen, als blinder Bettler, der aus der Stadt gehetzt wird, erhält er eine neue Größe. Der Mensch wird durch die rachsüchtige Bosheit oder die Ungerechtigkeit der Götter geadelt. Sie macht ihn nicht unschuldig, aber sie heiligt ihn, als wäre er durch die Flammen geschritten."

Kunst entsteht im Begehren, der Wirklichkeit zu entkommen

Durch solche Flammen schreiten noch Tamino und Pamina. In Flammen lösen Siegfried und Brünnhilde sich ins Ätherische auf. In Flammen singen die Jünglinge Stockhausens und Brittens.

Die Neuzeit hat den Menschen vollends ins Zentrum gerückt. Die Geburt des bürgerlichen Theaters gibt von dieser Wendung das beredtste Zeugnis. Nach dem Zusammenbruch des geozentrischen Glaubens, der die Welt als Mittelpunkt eines Universums erblickte, das man sich als Gestalt gewordener Sinn dachte, wurde die Autonomie des seine eigene Geschichte souverän bewerkstelligenden Menschen behauptet. Geschichte selbst konnte nun als inszenierbares Spiel betrachtet werden. Napoleon machte das Schicksal zur politischen Größe. Weltgeschichtliche Hasardeure traten auf den Plan. Im 20. Jahrhundert kam es zum Desaster solcher Inszenierungsspiele. Der als Religionssurrogat sich blähende Leviathan der Politik hinterließ unermessliche Kalvarienberge.

III.

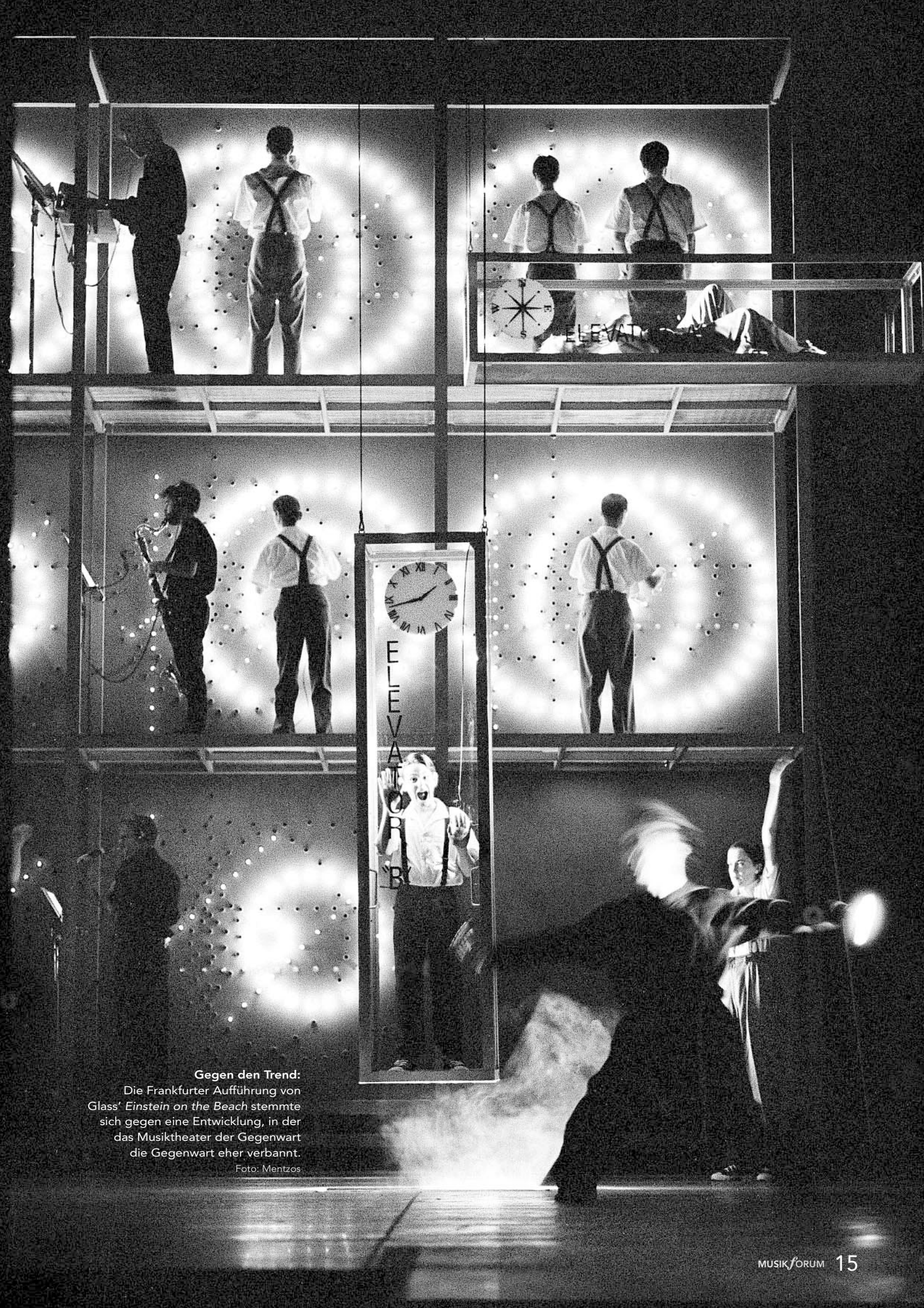
Im Nachbeben all der großen Erschütterungen befinden wir uns noch immer, während wir zugleich erleben, wie das, was im Westen längst überwunden schien, zurückkehrt: die fundamentalistischen Konstruktionen einer von Gott sanktionierten gewaltigen Purifikationsmaßnahme. Sie soll unsere Wellnessparadiese, Wirtschaftspaläste und Repräsentationshallen in Schutt und Asche legen und greift dabei zum schlimmsten aller Atavismen: zum Menschenopfer. Welche Macht lässt heute noch ein Gegenbild zu solcher Regression aufs Archaische, aufs Kulthafte aufscheinen? Ein Bild aus Teheran, das einen verschleierten Frauenchor bei einem Mozartkonzert zeigt, gibt zu denken. Musik ist das transitorische Element schlechthin. Warum?

Im Zentrum des Musiktheater steht der singende Mensch. Wenn es einen wahrhaften Monotheismus gäbe, eine symbiotische Vernunft vom Schlage Lessings, dann sollte es die Macht der Musik sein. Musik ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Isolation, seiner Verachtung des Anderen, seines Kulturhochmuts. Kunst setzt immer das dialogische Prinzip voraus. Dass die Kunstwerke ihre Aura verlieren, wenn sie ins gleißende Licht der Öffentlichkeit geraten, war die so verstiegene wie tödliche Theorie von Hindemiths Goldschmied Cardillac, der die Käufer seiner Werke umbrachte.

Manchmal fallen in der Kunst Ethik und Ästhetik zusammen. Ein Opernhaus ist nicht zuletzt auch ein ethisches Modell. Wenngleich im Inneren von all den banalen Tagesplagen der Außenwelt nicht frei – darunter Machtspiele, aus Neid, Missgunst und Intrige gewoben –, stellt es als Phänotyp doch ein Ideal dar, an dem die Wirklichkeit sich orientieren könnte. Der erwähnte Satz Nietzsches ließe sich hier aufs Eindringlichste exemplifizieren. Die Rechtfertigung der Welt als ästhetisches Phänomen gewinnt hier Wirklichkeit. Jeder Opernchor, jedes Orchester, jedes Ensemble setzt sich aus Menschen aller Herren Länder zusammen. Die Monolingua, die hier wie vor dem Fall des babylonischen Turms gesprochen wird, ist die Sprache der Musik.

Musik und Theater gehörten deshalb schon immer zusammen. Die Griechen wussten bereits, dass die starre Begrifflichkeit der Worte durch die Immaterialität der Töne zu ungleich tieferem Leben erweckt werden konnte. Freilich: Hier waren Musik und Gesang noch Mägde der Sätze, waren Stimulans der Rhetorik. Gleichwohl hieß „tragodia" nichts anderes als Bocksgesang. Das Theater entsprang also der Welt der Töne.

Die Geburt der Oper fällt in die Neuzeit. Das „dramma per musica", das die Autono



Gegen den Trend:
Die Frankfurter Aufführung von Glass' *Einstein on the Beach* stemmte sich gegen eine Entwicklung, in der das Musiktheater der Gegenwart die Gegenwart eher verbannt.
Foto: Mentzos

mie der menschlichen Stimme erstmals uneingeschränkt behauptet, ist Ausdruck einer neuen Selbstbehauptung, gespeist aus dem Erwachen des Individuums und der Reklamation seines Daseins auch als sinnliche Größe. Aufs Engste verzahnt ist die Geschichte der Oper mit der des bürgerlichen Geistes. Florentiner camerata, Residenztheater, Adelsbühnen, galantes und höfisches Zeremoniell: All das verblasst im Rückblick neben der zentralen Behauptung des in die Welt geworfenen Menschen, der seine Sache selbst durchfechten muss, auch wenn er sich – wie schon in der griechischen Tragödie – immer noch am intensivsten im Scheitern seines Kampfes erlebt.

Monteverdi entwickelte die große Nomenklatur der Affekte, die Ausdrucksskala der Gefühle, die Rhetorik der Passionen. Mozart hauchte diesen Stimmen die Unverwechselbarkeit der einzelnen Seele ein. Der Schmerz der Donna Anna ist nicht mehr der Schmerz schlechthin, sondern eben der Schmerz einer unaustauschbaren Seele. Die Oper interessierte sich damals und interessiert sich heute noch für eben diese Seele, ihre Not, ihre Hoffnung, ihre Verzweiflung, ihr Glück.

Die Sprache dieses Interesses, die große Monolingua der Musik, steht über allen Wegen und Entwicklungen, die diese Kunstform bislang durchmessen hat. Geteilt hat sie in-

Gleichnis für die tödliche Abkopplung der Kunst vom Leben:
Hindemiths *Cardillac* – hier aufgeführt in der Oper Frankfurt – zeigt die Hybris des selbstversessenen Künstlers.

Foto: Hoppe

Das Musiktheater als bürgerliche Anstalt beginnt in Venedig. In Venedig, dem Ort, der alles Fremde in der damaligen Welt erstmals zu amalgamieren verstand, ging man in die Oper, um etwas über sich selbst zu erfahren. Vielleicht markiert Monteverdis *Krönung der Poppea* den Beginn am signifikantesten. Der Vater des modernen Musiktheaters verzichtete gleich zu Beginn der langen Geschichte auf das Absolute und postulierte dieses damit zugleich als Desiderat. Jede Gestalt dieser nur dem äußeren Schein nach historischen Oper ist gebrochen. Jede Gestalt ist eitel. Jede scheitert an einer der mannigfaltigen Manifestationen der Liebe: Nero missversteht die Liebe als Unterdrückung, Seneca scheitert an der Eigenliebe, Poppea liebt die Macht, Octavia weidet sich am Liebesverlust. Das Absolute, das – wie Gustav Mahler einmal sagte – nur für einen Gott gemacht ist, verblasst in dieser Mythologie einer entgötterten Welt. „Tutto nel mondo e burla", so stimmt Falstaff seine Menschheitsfuge an. Des Xerxes' und des Orpheus' Klagen halten auf ewig den Schmerz des Verlustes fest.

dessen auch als institutionalisierter Betrieb die Stadien der bürgerlichen Geschichte. Das bürgerliche Selbstbewusstsein begann mit dem Autonomieanspruch gegenüber dem Adel. Bürgerliche Trauerspiele wie *Emilia Galotti* und *Kabale und Liebe* sprechen hiervon.

Später, als der Adel den historischen Rückzug vollzog, polarisierte sich das Bürgertum. Die Unterscheidung von „bourgeois" und „citoyen" entstand. Der Besitzdünkel und der damit einhergehende Machtanspruch traten auf den Plan; die bürgerliche Familie wurde zum Bürgerkriegsschauplatz; der eigene Untergang, missverstanden als Untergang des Ganzen, wurde immerfort beschworen. Verdis Väter, Söhne und Töchter künden davon ebenso wie Wagners Götter und Helden.

Zugleich mit der gründerzeitlichen Megalomanie der inzwischen in Klein-, Bildungs-, Besitz- und Kulturbürgertum gespaltenen Klasse und dem Aufstieg ihres proletarischen Antagonisten, des Proletariats, verkörperte sich die Oper – ungleich mehr noch als das Schauspiel – als eigentlicher Repräsentationsraum der beherrschenden Gesellschaftsschicht des 19. Jahrhunderts. Dieser Status habitualisierte, er haftet der Kunstform bis zum heutigen Tage an. Genau das ist das Problem der Oper heute. Wie die Pilze und mit probatem architektonischem Bausatz versehen, schossen die Opernhäuser im 19. Jahrhundert aus dem Boden. In der dezentralisierten Topografie deutscher Kleinstaaterei waren hierfür, wie in keinen anderen Land der Welt, die Grundsteine gelegt. Noch heute befinden sich allein im Rhein-Main-Äquator oder im Ruhrgebiet mehr Opernhäuser als etwa in den gesamten Staaten von Nordamerika.

Dieses wunderbare und mit allen Mitteln zu bewahrende Geschenk einer zersplitterten Nationalgeschichte – es bewegte Tucholsky zu dem Satz, dass wegen schlechten Wetters die deutsche Revolution in der Musik stattgefunden habe – ist bis zum heutigen Tag ein Ort des Bürgertums geblieben.

Was aber – so stellt sich nunmehr die Frage – geschieht mit den Häusern in den Zeiten nach der endgültigen Abdankung dieses Bürgertums als Instanz von Revolte, Aufklärung und Emanzipation, als moralischer Anstalt, die die Verbesserungswürdigkeit der „condition humaine" propagierte? Im Musiktheater, das aufgrund seines beschriebenen, in der unermesslichen und verbindenden Kraft der Musik liegenden Wesens einen emphatischen Begriff von „Globalität" ausbilden könnte, schweigen die Sirenen sich längst über die Zukunft aus.

IV.

Am deutlichsten zeigt sich dieses Schweigen dort, wo es buchstäblich auftritt. Das Musiktheater der Gegenwart verbannt die Gegenwart. Auch große Ausnahmen wie Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Henzes *Verratenes Meer*, Nonos *Intolleranza* oder auch Adams *Nixon in China* und Glass *Einstein on the Beach* vermochten diesen Bann nicht zu durchbrechen. Die Gegenwart des Musiktheaters in unserer Zeit besteht immer noch darin, dass nunmehr Generationen von Regisseuren und Regisseurinnen das klassische Repertoire der Erscheinungswelt des Heutigen anpassen. Es gibt dabei wunderbare Entdeckungen: Peter Sellars *Giovanni* ist in der South Bronx am Werke. Sellars brauchte zu Recht keine außerirdische Höllendrohung mehr. Mozarts Stoffe, auch die Wagners oder Verdis, lassen sich historisch mühelos transformieren. Längst sind solche Transformationen rituell geworden. Die Stadt- und Staatstheater überbieten sich darin. Das Publikum wähnt sich im Glauben, dass dies dann „modernes" Musiktheater sei: ein Wort, das alle zusammenzucken lässt, die noch daran glauben wollen, das Kunst etwas

Überzeitliches bewahrt. Die Probleme einer Welt, deren Wesen Franz Werfel einmal in die Formel „je schneller, desto leerer" festhielt, finden sich auf der Opernbühne nur als Neuauseinandersetzung mit dem klassischen Inventar wieder. Die Gefahr der Petrifizierung des Alten aber ist groß. Hesses *Glasperlenspiel* zeigte, was mit einer Kunst geschieht, die sich nicht mehr aus der existenziellen Sphäre der Gegenwart speist.

Das Musiktheater kann sich nur vermitteln, wenn es zu dem Stoff greift, aus dem diese Sphäre gewoben ist. Solcher Stoff lässt sich unschwer finden. An die Stelle der bürgerlichen Utopie, die den *Fidelio* durchschallt, ist Virillos „rasender Stillstand" getreten. An der Stelle des Generationsvertrags, festgehalten in Lessings *Erziehung des Menschengeschlechts*, positionierte sich die Ideologie des bedingungslosen Hier und Jetzt, das Aktivitätskommando uneingeschränkter Selbstverausgabung, die Praxis der schnellstmöglichen Vernichtung der Ressourcen. Die faustische Hybris wird der gentechnologischen Sachlichkeit, das Bewusstsein von Leid und Krankheit als Ferment der Schöpferkraft dem Verdikt der Gesundheitsbürokratie unterworfen. Vor einem Vierteljahrhundert empörten sich unzählige Opernbesucher darüber, dass Hans Neuenfels bei seiner Frankfurter *Aida* türkische Putzfrauen auftreten ließ. Die Wut über den Angriff des Regisseurs auf die Kulinarisierung der Kunstform und den Unterhaltungswahn ihres Publikums kannte keine Grenzen. Ich erlebte erstmals veritable Schlägereien in einer kulturellen Hochburg. Damals aber begann zugleich eine bis zum heutigen Tag bestimmende Neuaneignung des Kanons. Das Vergangene offenbart sich als höchst Lebendiges.

Inzwischen aber hat auch diese Neulesungsgeschichte historischen Edelrost angesetzt. 25 Jahre später ist es nicht mehr das Opernpublikum, das sich über Neuenfels' monotheistische Monumente in *Idomeneo* empört, sondern das atavistische Gezeter derer, denen das Opernhaus allemal nur als exponiertes Beispiel einer dekadenten und feindlichen Kultur gilt.

Im Theater steht – wir sagten es – der Mensch im Zentrum. Wie in Goethes Prometheus-Gedicht hat sich Neuenfels empört über dessen Versklavung durch die steinernen Götzen der patriarchalischen Welt. Im Bayreuther *Ring* von Tankred Dorst schaut Wotan, der Gott, der auf seinem eigenen, gewaltigen und steinernen Kopf steht, seinem Doppelgänger, dem zukünftigen Wanderer in die Augen und beginnt dabei erstmals, die Schmerzensphysiognomie des Menschenleids zu erkennen: der Beginn seines Abschied von der Macht. Darin wird Wotan menschlich.

V.

Das Musiktheater, getragen vom Einklang der menschlichen Stimmen, muss sich gegen die großen Verführungen der Gegenwart wappnen. Vielleicht taugt dabei der offenkundig anachronistische Zug dieser Institution als Schutzschild. Zu den Verführungen gehört die aus der Unterhaltungs- und Freizeitindustrie stammende Sucht nach Schmerzlosigkeit. Bilder des Grauens, der Krankheit und des Todes, die die Geschichte aller großen Kunst begleitet haben, sollen ausgewiesen werden. Solch kulinarischer Bildersturm zerstört inzwischen das mühsam nach dem Krieg entstandene Verstörungspotenzial; das was Günther Eich als Aufgabe der Kunst fixiert hat: Sand im Getriebe und nicht Öl dieses Getriebes zu sein.

Zuletzt: Dass die Oper eine unmögliche Kunstform, ein Anachronismus sein soll, ist oft gesagt worden. Dennoch hat sie sich erhalten und vielleicht gehört der Anachronismus zu dem wenigen, das überleben wird. Vielleicht ist der Mensch selbst ein Anachronismus, um den es im Theater ja so wesentlich wie unverdrossen immer noch geht.

Um sich vor Kulinarisierung, Ideologisierung und Kommerzialisierung zu bewahren, muss aufs Kommende reflektiert werden. Ohne Zukunft tritt Gegenwart als Vergangenheit auf und droht zu versteinern wie der Kaiser in der *Frau ohne Schatten*. Vermittelt werden müssen die Gefahren, in denen wir leben und die längst zu tellurischen Untergangsszenarien angewachsen sind: die Fundamentalismen, die globale Gleichschaltung, die Ausmerzung der Differenz, die klimatische Apokalypse und das durch unbegrenzte Speicherkapazität organisierte kollektive Vergessen.

Unter dem Zement dieser Szenarien aber atmet unser Dasein, dokumentiert sich unsere Empörung, rührt sich unsere Solidarität, liegt unsere Menschlichkeit. Das Theater kann – wie in Urzeiten – weiterhin der Ort bleiben, an dem sich unser beschädigtes Leben artikuliert. Wir müssen es nur wollen. Wir müssen es wieder bewahren vor phäakischer Selbstgenügsamkeit, vor dem Monopolanspruch der Saturierten, der Formel aller Immobilität, ausgesprochen von Wagners Fafner: „Ich lieg und besitz." Wir sollten wieder aufbrechen.

Der Autor:

Professor Dr. Norbert Abels, Chefdramaturg an der Oper Frankfurt, ist seit 2004 verantwortlicher Produktionsdramaturg in Bayreuth (*Der Ring des Nibelungen*) und seit 2006 Mitglied der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste. Zudem ist er Professor für Musiktheaterdramaturgie an der Folkwang Hochschule Essen. Außerdem lehrt er Literatur-, Kultur- und Theatergeschichte sowie Musiktheaterdramaturgie an der Hochschule für Musik und Darstellende Künste Frankfurt/M. und an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/M.

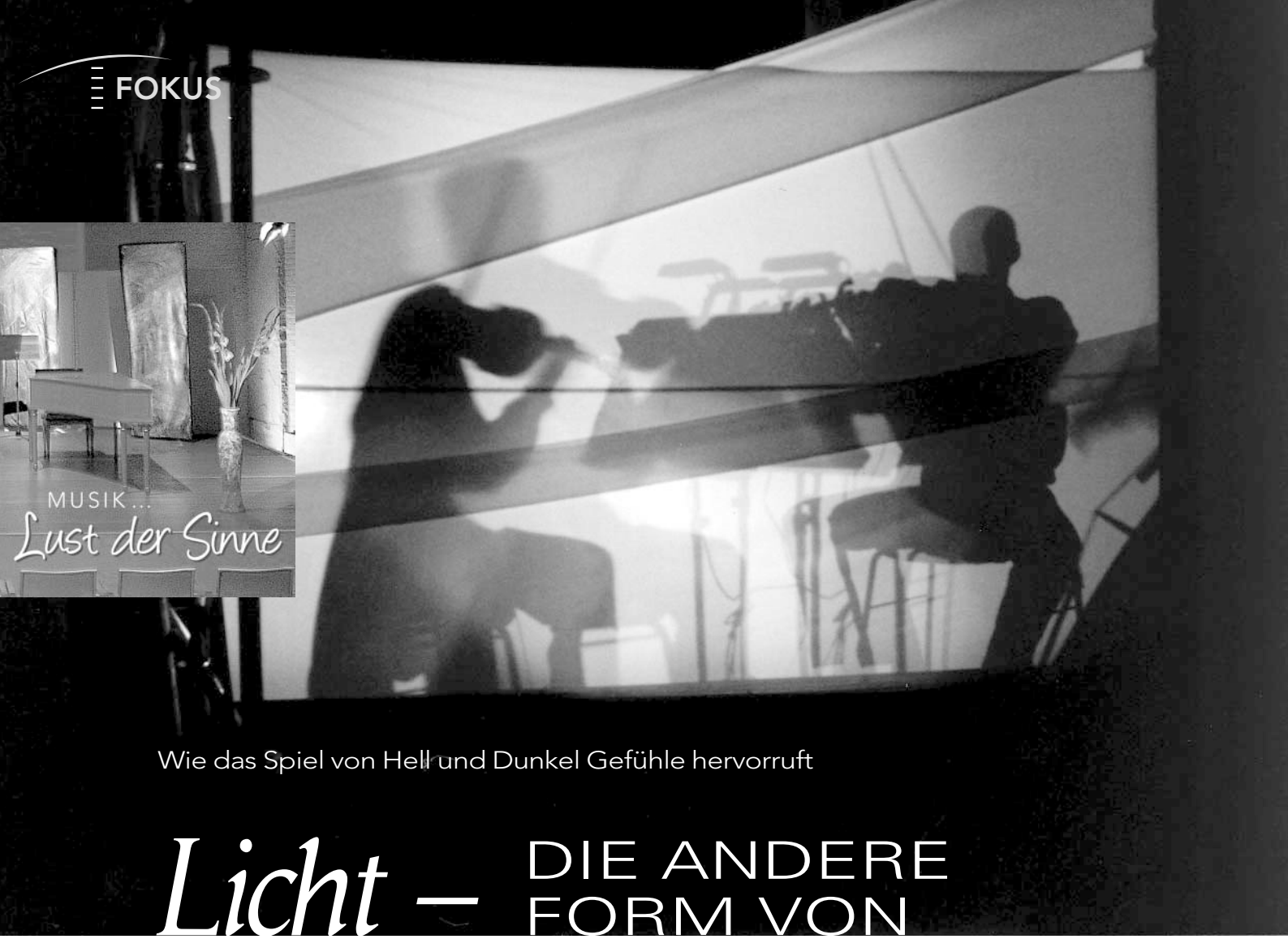
Wo findet der Komponist seine Inspiration?

Es ist die Frage nach der Muse für das Schöpfen von Musik: Woher kommen sinnliche Anregungen zum Komponieren? Malerei, Dichtung, Theater, Film – sind sie Impulse, Auslöser von Musik? Und wie sich davon lösen und Eigenes schaffen? Erfahrungen, Erlebnisse, Träume – werden sie reflektiert, verarbeitet? Welche Rolle spielen Tagesereignisse, Familie, Politik, Wetter? Und: Sind Strukturen vielleicht auch sinnlich? Ulrike Liedtke fragte, Komponisten antworteten…

Helmut Zapf
(Komponist und künstlerischer Leiter der „Randspiele Zepernick"):

Das sich Freimachen von Zwängen und Ängsten, nicht mit Gewalt, sondern mit den Mitteln des Klangs, bei dieser Art Selbstbefreiung (auch Selbstbeglückung) möchte ich den Mitmenschen Anteil haben lassen, auch seine „Befreiung" zu finden. Dies geschieht nicht über vergängliche Parolen oder Aufforderungen und Konzepte, sondern allein über mir mögliche Mittel, den sinnlichen Reiz des Klangs und seiner Poesie. Dazu werde ich beflügelt:

- *durch meine eigenen Klangfantasien (Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte, mit den musikalischen Parametern und ihrer Tauglichkeit und Verwendbarkeit zukünftig, durch Musiker und Instrumentalisten),*
- *durch geistliche (religiöse Inhalte) und geistes- und naturwissenschaftliche Anregungen (besonders der Physik),*
- *durch Literatur, Malerei, Bildhauerei,*
- *Ideen, Träume, Wünsche, Hoffnungen anderer und der eigenen,*
- *selten durch tagespolitische Ereignisse; wenn, dann eher spontane Reaktionen in Konzeptkompositionen, denn diese taugen nicht für einen unabhängigen und nachhaltigen Einsatz zum Formen von Strukturen der musikalischen Parameter.*



Wie das Spiel von Hell und Dunkel Gefühle hervorruft

Licht – DIE ANDERE FORM VON KOMPOSITION

Ulrike Liedtke sprach mit dem Bühnenlichtmeister **Oliver Nehring**

Licht kommt im Musiktheater immer zuletzt dran – nach der musikalischen Einstudierung, der Arbeit des Regisseurs mit den Darstellern, der technischen Einrichtung mit vollständigem Bühnenbild. Beleuchtungsproben finden oft in der Nacht statt, wenn die Bühne endlich frei ist. Für einen „Lichtzauberer" wie Oliver Nehring, der bei diversen Musikereignissen und in Theatern für kreative Erleuchtung sorgt, machen diese Umstände die Arbeit nicht leichter. Doch sie gehören zum Job.

Licht und Schatten: Objekte lassen sich in ihrer Wirkung auf der Bühne durch Beleuchtung verändern. Im Bild oben die Lichtinszenierung von Oliver Nehring zu *Approximation* von Helmut Zapf.

Längst führt das Licht in modernen Inszenierungen kein Schattendasein mehr. Im Gegenteil: Es ist als sinnliche Komponente in reizüberfluteter Zeit im Theater wichtiger geworden. „Lichtdesign ist inzwischen ein eigenes Berufsfeld", erklärt Nehring, Meister für Bühnenbeleuchtung und Veranstaltungstechnik. „Das Publikum wird durch Film und Fernsehen von technischen Möglichkeiten überflutet und erwartet diese auch im Theater. Hier werden Lichteffekte nicht elektronisch gefälscht, sondern live produziert. Was den besonderen Reiz ausmacht."

Die technische Weiterentwicklung im Lichtbereich ginge rasant vonstatten, erzählt der erfahrene Meister über Hell und Dunkel. Dies erfordere ein ständiges Informieren und Weiterlernen, um den Ansprüchen des Publikums gerecht werden zu können. Durch die technischen Möglichkeiten im Lichtbereich könne man unschwer eine Reizüberflutung beim Publikum herstellen. „Aber weniger ist oft mehr", sagt Nehring. „Ich bin der Meinung, dass das Licht bei Konzerten und Musikproduktionen grundsätzlich unterstützen und nicht stören sollte." Oft werde die Bedeutung von Licht insbesondere bei Konzerten unterschätzt. Auch Konzertlicht müsse sich dem Charakter der Musik anpassen und dürfe nie langweilig werden.

Woher kommen die Anregungen zu Farbe, Intensität und Blickwinkel für Licht im Musiktheater? „Durch Handlungsverläufe, Bühnenbild, aber auch stark durch den musikalischen Charakter", erklärt Nehring. „Licht hat immer eine unterstützende Funktion bei Musiktheaterproduktionen. Licht kann auch den Charakter von Musik verändern bzw. umkehren – ruhiges Licht zu hektischer Musik etwa."

Neben der Musik, der Inszenierung, dem Bühnenbild ist Licht eine andere Form von Komposition. Sogar mit ähnlichen Elementen wie in der Musik, meint der Beleuchtungsexperte. Licht könne Farben für bestimmte

Foto: Marie Prott

Oliver Nehring:

Besonderes Faible für Neue Musik und Licht

Nehring war Künstlerischer Beleuchter und Technischer Assistent beim Deutschen Fernsehfunk. Den gab es nach der Wende nicht mehr, aber die Faszination für Licht blieb. Nehring wurde Meister für Bühnenbeleuchtung, studierte Veranstaltungsstättenverordnungen, Vorschriften und Bestimmungen, Recht und Management und legte die Prüfung als Meister für Veranstaltungstechnik ab. Als sich andere ein Auto oder neue Möbel zulegten, kaufte er sich eine kleine Lichtanlage und erarbeitete Musiktheaterprojekte mit Neuer Musik. Erste Arbeiten waren *Voici* von Lothar Voigtländer, *Approximation* von Helmut Zapf, Klang-Aktionen mit Josef Anton Riedl, *Himmelsleitern* von Günter Neubert, *Die Verwandlung* von Paul-Heinz Dittrich.

Zu seinen jährlich wiederkehrenden Musikereignissen gehörte die legendäre *Lange Nacht der elektronischen Klänge* im Kunsthaus Flora, später im Gutspark der Charlotte von Mahlsdorf sowie die „Rheinsberger Pfingstwerkstatt Neue Musik". Nehring arbeitete im „Weiten Theater Berlin", ein Kinder- und Jugendtheater mitten im Neubaugebiet Berlin-Hellersdorf, und ist seit dem Wiederaufbau des Schlosstheaters Rheinsberg dessen Technischer Leiter – ein Veranstaltungsmeister mit dem besonderen Faible für Neue Musik und Licht.

Personen und Situationen einsetzen, sich überlagern, sich mischen, Prinzipien wie Aktion und Reaktion, Chaos und Ordnung, Weite und Enge, Nähe und Ferne widerspiegeln. Nehring: „Jeder Lichtwechsel orientiert sich selbstverständlich an der Komposition und ist somit in ihr begründet. Licht hat wie Musik geometrische Elemente, kann Punkte, Linien, Flächen darstellen, räumliche und flache Wirkungen erzielen. Licht kann stören oder auch beruhigen. Ein gutes Licht ist eine eigene künstlerische Ebene, die für jede Musik individuell erarbeitet werden muss und nur mit dieser Musik gemeinsam funktioniert."

Licht schafft gespenstische oder angenehme Situationen

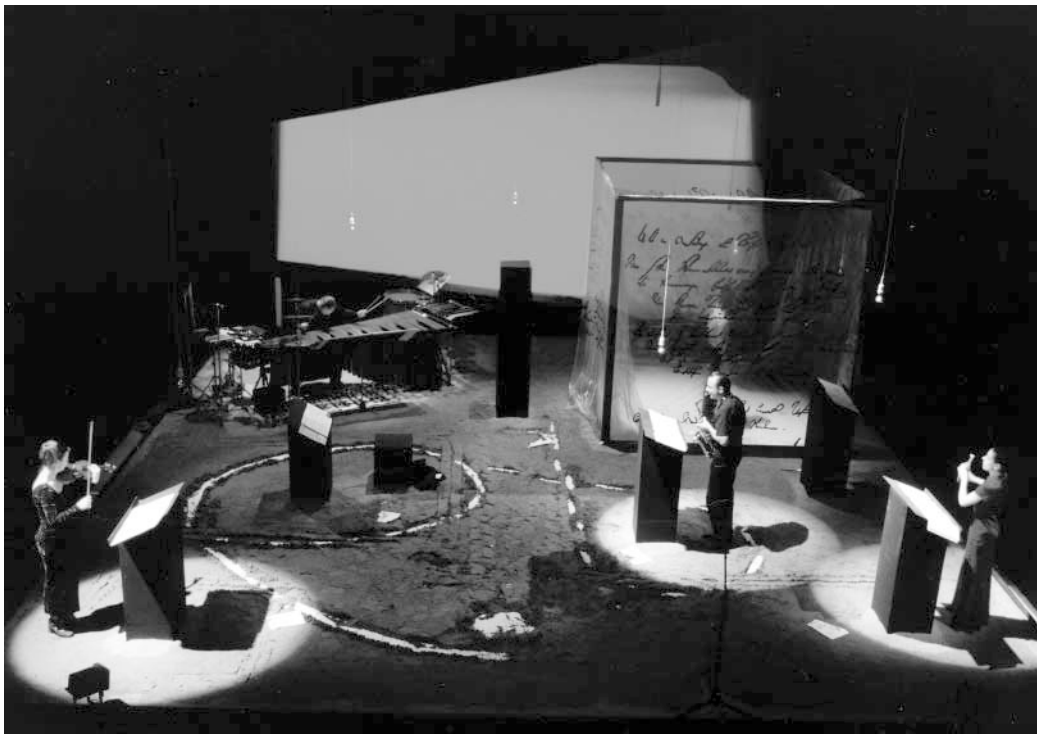
Oliver Nehring ist sich sicher, dass es beim Licht – mehr als bei anderen Theatersparten – einen deutlichen Bezug zur Natur, zu ursprünglich sinnlicher Wahrnehmung gibt. Denn evolutionsbedingt ordne der Mensch Farben den Ereignissen aus der Natur zu: Orange werde als warm empfunden, blau als kalt, grün als beruhigend, rot signalisiere Gefahr. „Mit Licht ist es möglich, sämtliche Gefühle hervorzurufen", betont Nehring. „Licht vergrößert und verkleinert Räume. Durch Licht- und Schattenwirkung kann man Objekte in ihrer Wirkung total verändern, gespenstische oder angenehme Situationen schaffen. Selbstverständlich gelten für Licht auch die physikalischen Gesetze der Natur. Ich denke aber auch, dass die Hörgewohnheiten des Menschen bestimmte Situationen gewissen Geräuschen und Klängen zuordnen."

Wie geht man an eine Licht-Inszenierung heran? Nehring muss sich zuallererst über Inhalt und Darstellungsformen der Inszenierung klar werden. „Dazu ist es notwendig, sich mit der Musik auseinanderzusetzen, Höreindrücke zu verarbeiten und das Konzept des Komponisten kennen zu lernen. So entstehen die ersten Ideen in meinem Kopf."

Während der Produktionsphase entwickelt Nehring diese Ideen ständig weiter, bis ein erstes Konzept entsteht. Das wird mit dem Regisseur und Bühnenbildner beraten und es wird eine gemeinsame Linie erarbeitet. „Einige Vorstellungen", so räumt Nehring ein, „sehen im Kopf ganz anders aus als in der Realität. Zu den Herausforderungen gehört es, Vorstellungen und Realität übereinzubringen. Das erreicht man durch Erfahrung, aber auch durch Probieren und Tüfteln." Die Devise „geht nicht gibt's nicht" werde so lange angewandt, bis ein zufrieden stellendes Ergebnis entsteht. Bis dahin nehmen die Beleuchtungsproben sehr viel Zeit in Anspruch. „Die Endprobenphase ist eine intensive Zeit, in der fast alle Gedanken nur auf das Gelingen der Produktion zielen. Die Premiere ist der krönende Abschluss. Hier zeigt sich, ob die Ideen gut waren und die Umsetzung gelungen ist."

Nehring: „In solchen Momenten stelle ich fest, dass ich das Glück habe, in einem Bereich zu arbeiten, wo ich künstlerisch frei denken kann."

Licht in unterstützender Funktion bei Neuer Musik: Nehrings Arbeit zu Mayako Kubos *Hyperion-Fragmenten*. Fotos: Kämpfe



VON DER SINNLICHKEIT *Pumpwerks*

Berlin hat einen neuen Raum für Künste, jenseits tradierter Konzepte, nicht Konzerthaus, Oper, Schauspielbühne, Ausstellungsraum oder Museum: das „Radialsystem V", ein Pumpwerk aus der Gründerzeit, in der City von Berlin, neben den wichtigsten, angesagten Clubs. Zum Jahresende 2006 eroberte die Choreografin Sasha Waltz den neuen Kulturraum mit einer begehbaren Installation.

Die weltberühmte Tänzerin und Ensembleleiterin stellte choreografierte Tänzer und Musiker aus. Die Besucher konnten sich frei im ganzen Haus bewegen, wie in einem Museum, das Stück selbst erlaufen, ein Raumerfahrungstheater, in dem vier Künste auf gleichberechtigter Ebene zusammenkommen: Architektur, Bildende Kunst, Musik und Tanz. Im Gespräch mit Anne Kockelkorn und Ulrich Brinkmann berichtet Sasha Waltz von ihren ersten Erfahrungen im Pumpwerk.

■ Ihre Compagnie ist bekannt für die Auseinandersetzung mit Räumen, sei es im Jüdischen Museum, in den Sophiensälen, in der Schaubühne und jetzt hier im Radialsystem V. Die erste Produktion heißt explizit „Radiale Systeme" – was kennzeichnet Ihr erstes Stück im neuen Haus?

Sasha Waltz: Ich würde es nicht „Produktion" nennen, es ist eher eine Recherche unter dem Titel *Dialoge*, wie ich sie mache, um neue Stücke vorzubereiten. „Dialoge" heißt, Zwiesprache halten, sei es mit einem anderen Medium, anderen Tänzern oder einer Form, die eigentlich nicht im Tanz vorkommt. Hier ist die Architektur Ausgang für eine Dramaturgie. Die Aufführung findet im gesamten Haus statt, das Publikum kann sich frei bewegen und ganz nah an die Tänzer herantreten. Es gibt keine Distanz, wie sie mit einer Bühne geschaffen wird. Man muss sich aber selbst entscheiden, was man sehen will, muss sich die Zeit selbst einteilen. Dem Besucher wird nichts vorgeschrieben, der Blick wird nicht geführt.

Dann gibt es den Dialog zwischen Musik und Tanz. Das ist ja ein ganz archaischer Dialog,

Fotos: Bolesch

Wie die Choreografin **Sasha Waltz** mit dem „Radialsystem V“ in Berlin einen ganz besonderen Kulturraum eroberte

EINES

aber es treffen unterschiedliche Formen aufeinander. Es entsteht ein Dialog zwischen Alter und Neuer Musik, alten und neuen Instrumenten und ihrer unterschiedlichen Frequenz. Da gibt es Reibungsflächen – wie löst man die und zu welchen Ergebnissen kommt man durch die Probleme, die sich stellen? Die Auswahl reicht von Renaissance-Musik bis zu lebenden Komponisten und bis zu improvisierter Musik. Das ist eine Herausforderung für Tänzer und Musiker. Diese Bandbreite ist programmatisch für das Haus: Wie können sich alte und neue Musik beeinflussen und weiterbringen? Wie kann das Publikum die Musik und den Tanz erfahren und einen neuen Zugang finden?

■ Welche Möglichkeiten bietet Ihnen die räumliche Struktur des Gebäudes?

Wenn wir diesen Gang hier entlang sehen, öffnen sich seitlich kleinere Räume, in der Mitte liegt ein großer Raum. Da findet überall unterschiedliche Musik statt. Es entsteht eine Simultanität von Geräuschen und Kompositionen. Auf einer Bühne herrscht eine Zeit, in der sich Zuschauer, Tänzer und Musiker befinden – hier gibt es Überlagerungen. Im Radialsystem gibt es fünf Ebenen, und in diesen Ebenen laufen nochmals einzelne Szenen parallel: ein reichhaltiges Erlebnis für den Zuschauer.

■ Wie werden Sie mit den Oberflächen des Hauses – Beton, Stahl, Glas, Klinker – für Musikdarbietungen umgehen?

Es gibt ein Studio mit schalldämpfender Filzdecke, dort haben die Orchester geprobt. In den großen Hallen wird es noch gewisse akustische Maßnahmen geben, dort gibt es außer den Holzböden kein organisches Material. Für Neue Musik eignet sich das Haus schon jetzt sehr gut, für klassische Musik und die alten Instrumente, die viel leiser sind, ist die große Halle etwas komplizierter. Für Chormusik wiederum ist der Raum mit seinem kathedralenartigen Nachhall sehr schön. Wir wollen das Haus flexibel nutzen. ▷

Foto: Görner

Funktionsbau mit Reibungsflächen: das Radialsystem V in einem Pumpwerk aus der Gründerzeit.

■ An der Schaubühne hatten Sie vielleicht das flexibelste Theater, das man sich denken kann – mit klar voneinander getrennten Räume, die Verbindungen nicht zulassen, die aber einen eigenen Charakter haben und in sich flexibel sind. Fiel die Entscheidung für solch ein additives Konzept durch die Erfahrungen an der Schaubühne?

Nein, das spielte keine wesentliche Rolle. Wir hatten nur eine Produktion, die den Mendelssohnbau am Lehniner Platz als Architektur, innen wie außen, auf dem Dach und im Stadtraum, bespielt hat. Eigentlich denke ich großräumig. Im Radialsystem aber käme ich – ganz abgesehen von statischen Gründen – nicht auf den Gedanken, die Trennwand zwischen den beiden Sälen zu entfernen. Das sind ganz unterschiedliche Räume, auch historisch gegeben, und ihre Größen und Raumproportionen sind jeweils sehr passend. Es gibt viele Künstler, die intimere Räume bevorzugen. Wir haben hier Räume für 150 bis höchstens 800 Zuschauer. Das kommt uns entgegen: Der Zuschauer ist noch nah genug dran.

■ Wenn Sie ein ganzes Haus bespielen, reizen Sie dann eher neutrale oder eher spezifische Räume?

Beides ist eine Herausforderung, aber grundsätzlich bevorzuge ich klare Räume. Interessant ist immer, die Energie der Räume tänzerisch zu erkunden: Wo sind Kraftfelder, wo wird der Körper intensiviert, wo wird er klein, wo wird er aufgesogen? Welche Blickrichtungen des Publikums lassen sich entwickeln? Und welche akustischen Qualitäten besitzen die Räume, welches Instrument passt in welchen Raum, wo klingen Streicher gut, wo Bläser? Ich liebe es, eine Situation wie diese hier zu gestalten, mit der langen Flucht des Korridors und den seitlichen Kabinetten. Es muss nicht immer der große Raum sein, da bin ich sofort im Theater, wo ich den Raum selbst erschaffe durch die Körper. Hier geben mir die Wände andere Reibungsflächen, ich kann die Körper abschneiden, Oben und Unten verändern. Eine große Herausforderung ist auch die Beziehung von Innen und Außen. Das offene Deck etwa ist sehr schwierig, weil die Energie sofort entweicht; sowohl die Körper als auch die Musik müssen dagegen ankommen.

Dialoge

Setzt Architektur als Ausgang für eine Dramaturgie ein, bei der das Publikum sich frei bewegt und an die Tänzer herantritt: Choreografin Sasha Waltz.

Foto: Rival

■ Auffällig im Radialsystem ist das Fehlen der klassischen „Zuschauerräume". Es gibt keine Räume für den inszenierten Auftritt der Gäste. Sind diese dem Kostendruck zum Opfer gefallen, dem Sie als „freie" Truppe ausgesetzt sind?

Das Gebäude gibt nicht mehr Fläche frei, Räume für die Kunst hätten geopfert werden müssen. Das Radialsystem V wird „fließend" benutzt werden, das ist Teil des Konzepts. Folkert Uhde und Jochen Sandig haben zwar an der Planung mitgewirkt und konnten einzelne Situationen für die öffentliche Nutzung umdefinieren, aber bestimmte Parameter waren einfach vorgegeben. Damit werden wir Künstler jedoch kreativ umgehen.

■ Die Studios werden in erster Linie als Probenräume genutzt. Bietet die komplette Öffnung der Räume nach Süden und ihre Verglasung für Sie optimale Bedingungen, auch im Hinblick auf das Licht?

Entscheidend ist die Nähe zum Wasser und zum Himmel. Diese Bewegungen zu

spüren, ist unglaublich inspirierend. Wir arbeiten in den Raum und schauen nicht ständig aus dem Fenster, wir sind mit Bewegung und Aktion beschäftigt. Der gelegentliche Blick auf die Bewegung draußen ist eine notwendige Entspannung für die Augen.

■ Die Offenheit des Hauses verlangt den Tänzern ungeheure Konzentration ab und bietet keinen „Schutz" vor dem Zuschauer. Mit welchen Mechanismen arbeiten Sie in einer solchen Situation?

Schon bei meiner choreografischen Installation *insideout* hatten wir diese Situation, wenn auch in einem speziell gefertigten Bühnenbild und viel kleinteiliger. Auch dort sind die Tänzer ununterbrochen in einer Situation der „Darstellung" und ziehen sich nicht zurück. Es gibt performative Mechanismen. Mir geht es darum, von Beginn an „auf der Bühne" zu sein, auch wenn man gerade keine Szene hat – man ist konstant präsent, in einem anderen, performativen Raum. Jeder Tänzer folgt seiner eigenen Partitur, und insofern ist jeder geschützt. Das Publikum respektiert diesen Raum der Konzentration.

■ Wo liegt der Unterschied zwischen Probe und Performance in Ihrem Umgang mit dem Raum und wie entwickelt sich die Auseinandersetzung?

Wir arbeiten auch während der Proben wenn möglich „on location", im authentischen Raum. Wir beginnen mit einer Improvisation, einem Spiel mit dem Raum, um seinen Charakter zu erkunden. Hier ist die Silhouette am gegenüberliegenden Ufer sehr präsent, ihr gehen wir zunächst mit der Bewegung der Körper nach. Dann erkunden wir die Zentren der Räume, ihre Bodensequenzen, die Fensterstrukturen, die Installation. Waschbecken zum Beispiel werden erst einmal geflutet. Dann schränke ich immer mehr ein und entwickele eine Hauptidee, einen roten Faden.

■ Worin sehen Sie die Stärke des Radialsystems?

Es ist die Verbindung von Alt und Neu und der Umgang mit dem Gegensatz. Die historische Substanz wurde nicht zu sehr „aufgepäppelt", huldigt aber auch nicht einer Ruinenästhetik wie in den neunziger Jahren üblich. Wir müssen einen anderen Umgang mit dem Vorhandenen entwickeln. Es gibt nichts Überflüssiges hier, nichts Dekoratives, alles ist funktionell und sparsam. Und die Verbindung nach draußen hat eine große Kraft. Überall spielen zu können, das ist der eigentliche Luxus. *f*

Abdruck mit Genehmigung der Zeitschrift „Bauwelt"

Wo findet der Komponist seine Inspiration?

Juliane Klein (Berliner Komponistin):

1. Wenn die fünf Sinne schweigen … eröffnen sich … Territorien … reich … an Ideen …

2. Wechsle die Ebene!!! Im Hin und Her des täglichen Treibens, im Auf und Ab des täglichen Fühlens „einfach" in die stets mitlaufende Ebene der gedanklichen Kompositionsarbeit wechseln.

3. Sinnliche Anregungen finden sich im vorurteilsfreien, absichtslosen Fluss der Gedanken.

4. Die seltenen Momente des „Mit-jeder-Faser-berührt-Seins", des „Ganz-und-gar-angerührt-Werdens", diese seltenen Momente beleben, motivieren und regen an.

5. Erkenntnisse und Einsichten speisen die kompositorische Arbeit und treiben diese weiter und weiter.

Farbe – Licht – Musik. Synästhesie und Farblichtmusik

Jörg Jewanski und Natalia Sidler (Hg.), Zürcher Musikstudien, Band 5, Bern/Berlin 2006, 527 Seiten.
ISBN 3-03910-636-8

Dies ist vermutlich das originellste Buch der Synästhesie-Literatur, obwohl es keineswegs Neues versucht, was ganz ähnlich bereits Georg Anschütz in Hamburg praktiziert hatte: Kunst und Wissenschaft im Bereich der synästhetischen Phänomene zusammenzubringen, dokumentiert in den bekannten vier Farbe-Ton-Kongressberichten 1927-1936. Die Aktivitäten, die schließlich zur Herausgabe dieses opulenten Buches führten, begannen im Jahre 2002 mit einem von Natalia Sidler veranstalteten internationalen Symposium „Farbe – Bild – Klang", auf dem u. a. auch Jörg Jewanski referierte.

Schnell entstand die Idee, Kunst und Wissenschaft sich einander annähern zu lassen, entsprechende Freiräume zu schaffen, damit sich höchst ungewohnte Aktivitäten entfalten konnten. Die Rollen des Wissenschaftlers und der Künstlerin waren vergeben (die gute Zusammenarbeit der beiden hat sicherlich zur hervorragenden Qualität des Buches beigetragen), zugleich wurde – als Gegengewicht – ein Kompositionswettbewerb für den von Natalia Sidler konzipierten Farblichtflügel durchgeführt.

So entstand das Material, das bei verschiedenen Anlässen aufgeführt werden konnte: eine aktualisierte Fassung von Alexander Lászlós Farblichtmusik aus dem Jahre 1927 (Sonatina für Klavier und Farblicht op.11), im Kompositionswettbewerb (für Studierende der Hochschule für Musik und Theater Zürich) prämierte Werke für den neuen Farblichtflügel. Um diesen zentralen künstlerischen Kern enthält der Band u. a. Kongressbeiträge, Porträts (Fallstudien) von neun kunstaffinen Synästhetikern, bildenden Künstlern sowie Kommentare der Synästhetiker zu Alexander Lászlós aktualisierter Farblichtmusik und wichtige und kaum greifbare Quellentexte von László. Von den Kongress-Referaten steht jenes von Michael Haverkamp („Auditiv-visuelle Verknüpfungen im Wahrnehmungssystem und die Eingrenzung synästhetischer Phänomene") am Anfang, das den besten Überblick über die gegenwärtige Synästhesie-Forschung vermittelt.

Das alles, auf bestem Papier, mit zahlreichen zumeist farbigen Abbildungen, ist ein vorzüglicher Beleg für die vielfältigen Berührungsflächen von Farbe, Licht und Musik, aber keineswegs ein Nachweis, dass synästhetische Produkte per se als Kunstwerke zu behandeln wären. Jewanski widersteht der Versuchung, hier Maßstäbe aus dem Auge zu verlieren, schließlich weiß er, dass Anschütz gerade in diesem Punkte – vielleicht weil ihn die Begeisterung mitriss – scheiterte.

Klaus-Ernst Behne

Diese Rezension ist zuerst erschienen in: Behne, K.-E., Kleinen, G., Motte-Haber, H. de la (Hg.): *Jahrbuch Musikpsychologie, Inter- und Multimodale Wahrnehmung*, Band 18, (978-3-8017-1902-9). Das Jahrbuch ist dem Thema Inter- und multimodale Wahrnehmung von Musik gewidmet und enthält weitere Texte zum Themenfeld.

Wie Begriffe der Musik mit der Sprache der Parfümeure korrespondieren

HÖREN UND RIECHEN: MUSIK UND *Duft*

Von **Heiner Gembris**

Wenn man die Beziehungen zwischen Musik und Parfüm erkunden will, fällt zunächst auf, dass es eine ganze Reihe von Begriffen gibt, die sowohl in der Sprache der Musiker als auch in der Begriffswelt der Parfümeure eine zentrale Rolle spielen.

Beginnen wir mit einigen Beispielen. Die Übersicht unten zeigt einerseits, dass es eine Reihe von gemeinsamen Begriffen gibt. Sie zeigt aber auch die teilweise ganz unterschiedlichen Bedeutungen.

Sprachliche Korrespondenzen in der Terminologie der Musik und Parfümerie

▽

Begriff	Musik	Parfümerie
Note	klingendes Grundelement der Musik schlechthin, in Notenschrift aufgeschriebener Ton	riechendes Grundelement (in der Parfümerie)
Thema	wiederkehrende Folge von Tönen/ Noten, gleichbleibend oder variierbar	wiederkehrende Folge von Duftnoten/Duftakkorde
Akkord	Zusammenklang verschiedener Töne/ Noten	verschiedene, aufeinander abgestimmte Duftnoten
Komposition	Zusammenstellung musikalischer Elemente zu einem zusammenhängenden Werk	Zusammenstellung von Duftnoten nach verschiedenen Kriterien
Harmonie/ Konsonanz	Wohlklang von gleichzeitig erklingenden Tönen	wohlriechende Kombination von Duftnoten
Tempo/ Rhythmus	Geschwindigkeit und Ordnung in der zeitlichen Abfolge von Tönen	Geruchsablauf
Stil	charakteristische, wieder erkennbare Eigenarten von Kompositionen	charakteristische, wieder erkennbare Eigenarten von Duftkompositionen, zum Beispiel: - feminin/maskulin/unisex - klassisch – modern - Marken, z. B. Guerlain
(Duft-)Orgel	Musikinstrument, das viele unterschiedliche Klangfarben ermöglicht	Vorrichtung, die eine Vielzahl unterschiedlicher Duftstoffe enthält; Instrument des Parfümeurs, auf dem er „spielt",unterschiedliche Düfte, Akkorde, Kompositionen kreiert

Duft als Thema in der Musik

Im großen Bereich der Programmmusik werden die unterschiedlichsten Dinge von „A" wie Abendstimmung, Amsel oder Angst bis „Z" wie Zoo (vgl. Schneider 1999) musikalisch dargestellt, aber nur selten finden wir Musik, Düfte oder gar Parfüms als Gegenstand ihrer musikalischen Schilderung. Im „Lexikon Programmusik" (Schneider 1999) finden wir unter Tausenden von Musikstücken, die Themen musikalisch darstellen, nur etwa 20, die sich auf Düfte, Gerüche oder Parfüm beziehen. Ein Großteil dieser Stücke und ihrer Komponisten sind heute weitgehend unbekannt. Wer kennt schon den Komponisten Oskar Dietrich (1888-1978), der 1926 die *Lavendel-Fuge* für Klavier geschrieben hat? Dieses Stück soll angeregt worden sein durch den Gesang der damaligen Lavendel-Verkäuferinnen. Sie sollen folgenden Text gesungen haben: „Kauft´s an Lavendl, zwei Kreuzer a Büscherl Lavendl, an Lavendl kauft´s!" (Schneider 1999, S.104). Wenig bekannt dürfte auch der *Lavendel-Walzer* des Wiener Tanzmusikkomponisten und -kapellmeisters Carl-Michael Ziehrer (1843-1922) sein. Bekannter ist da schon Eduard Strauß (1835-1916), der uns eine Polka mit dem Titel *Luftig und duftig* hinterlassen hat. Diese Überschrift lässt weniger einen bestimmen Geruch oder Duft, als vielmehr so etwas wie eine unbeschwerte, heiter-beschwingte Stimmung als musikalische Ausdrucksintention erwarten. Das gilt auch für die musikalische Komödie *Eau de Cologne*, die der Kölner Komponist des rheinischen Frohsinns, Gerhard Jussenhoven (1911-2006) verfasst hat.

Überraschenderweise findet man unter den Duft-Kompositionen zwei, die sich mit weniger appetitlichen Gerüchen beschäftigen. So hat der Komponist Thomas Kessler (*1937) ein Stück mit dem Titel *Smog* für Orchester

und Posaune geschrieben, und sein ebenfalls kaum bekannter Kollege Wilhelm Fehres (1901-1991) komponierte ein Werk für Orgel, das er mit dem Titel *Smog breitet sich aus* überschrieb. Solche unerfreulichen Duftnoten bleiben aber die Ausnahme unter den Duftkompositionen.

Unter den Musikstücken, die sich mit Düften befassen, beziehen sich einige direkt auf Parfüms. Zum Beispiel ein Orgel-Werk von Jean Langlais (1907-1991) mit dem Titel *Parfum* oder eine Klavier-Komposition von Florent Schmitt (1870-1958) mit dem Titel *Parfum exotique*. Manche Stücke beziehen sich sogar auf ganz bestimmte Parfüms. So komponierte Rudolf Wagner-Régeny (1903-1969) im Jahre 1951 drei kurze Klavierstücke, die durch den Duft dreier berühmter Parfüms der Pariser Firma Guerlain inspiriert wurden („L'heure bleue", süß-blumige Note, 1912; „Mitsouko", fruchtige Chypre-Note, 1919; „Jicky", oriental-amber, 1889). Der Untertitel *Pastiches dodécaphoniques en mètres variables* (Nachahmungen in Zwölftontechnik und variablen Metren) zu dieser Trilogie verrät, dass der Komponist diese edlen Parfüms mit den Mitteln der modernen (Avantgarde-)Musik der 1950er nachzugestalten versuchte. Weniger direkt, aber auch auf Düfte und Geruchseindrücke bezogen, ist das Stück *Les parfums de la nuit* aus dem Orchesterwerk *Image pour orchestre* von Claude Debussy (1862-1918). Schon der etwas geheimnisvolle Titel „Düfte der Nacht" löst Assoziationen aus: Ich stelle mir eine laue Sommernacht in der Provence vor, Blüten und südliche Gehölze verströmen ihre Düfte, die ein milder Wind in Wellen vorüber trägt, die Wipfel der Bäume bewegen sich leicht. Unsere Sinne sind geschärft. Wir nehmen die Verschiedenartigkeit der Gerüche und Düfte, ihr Zusammenspiel und ihre Harmonie in der Ruhe der Nacht intensiver wahr als gewöhnlich. So oder so ähnlich waren vielleicht die Vorstellungen Debussys, als er dieses Stück komponierte. Typisch für Debussys Musik sind die reich differenzierten Klangfarben, die assoziative Melodik und die Loslösung von der traditionellen Harmonik, die der Musik etwas Schwebendes, Unbestimmtes verleiht.

Von Debussy ist eine weitere Komposition zu erwähnen: ein Stück aus dem Zyklus der *Préludes* für Klavier. Der Titel lautet *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, ein Zitat aus dem berühmten Gedichtzyklus *Les fleurs du mal* (Die Blumen des Bösen) des französischen Dichters Charles Baudelaire. In der Übersetzung des Dichters Stefan George lautet diese Zeile: „Im Abendwind drehen sich Klang und Duft." Die Verbindung von Abendstimmung, Duft und Klang wird als ganz natürlich erlebt, weil sie in der Natur tatsächlich vorkommt, weil wir sie aus unserer Erfahrung erkennen.

Eine innige Beschwörung von Blumen, Duft und Liebe finden wir auch in einigen romantischen Liedkompositionen, zum Beispiel in *Die Lotusblume* von Robert Schumann (1810-1856). Im Lied *Die erwachte Rose* von Richard Strauss (1864-1949) ist die Rede von den „Lüften, die kosen und schaukeln" und den „Düften, die schmeicheln und gaukeln". Dieses Schmeicheln und Gaukeln versucht die Musik nachzuempfinden.

Einen ganz anderen Kontext von Duft und Klang finden wir in zwei religiös inspirierten Werken der Kirchenmusik von Jean Langlais und Olivier Messiaen (1908-1992), zwei namhaften französischen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Langlais' Stück für Orgel ist einfach mit *Parfum* überschrieben. Messiaen hat seinem Werk den Titel *L'ange aux parfum* gegeben oder *Der Engel mit dem Räucherwerk*, wie die deutsche Übersetzung lautet. Beide Stücke thematisieren auf ihre Art den wohlriechenden Duft von Weihrauch, der seit der Antike in religiösen Zeremonien Verwendung findet.

Duft – Musik – Atmosphäre

Wie können Düfte in Musik umgesetzt werden, worin besteht das Gemeinsame zwischen Duft und Musik? Ein Problem ist, dass Duft und Musik auf unterschiedlichen Sinnesmodalitäten basieren, die nicht ohne weiteres vergleichbar sind, weil sie keine gemeinsamen zugrunde liegenden (Bezugs-) Systeme besitzen. Töne und Noten, Tonleiter und Akkorde in der Musik und ihre Eigenschaften sind nach physikalischen Kriterien beschreibbar und messbar (z. B. Lautstärke, Frequenz, Dauer etc.). Sie bilden die Grundelemente von musikalischen Regelsystemen, die über Jahrhunderte gewachsen sind. Diese „musikalische Grammatik" ist Gegenstand der Musiktheorie. Eine entsprechende Theorie oder Grammatik mit ihren historisch gewachsenen Regelsystemen gibt es meines Wissens bei Duftnoten oder Duftakkorden nicht.

Darüber hinaus existieren auch keine physikalisch-materielle Entsprechungen oder Beziehungen zwischen Duft und Musik. Somit gibt es auch keine gesetzmäßige Entsprechung zwischen einem bestimmten Klang und einer Duftnote, zwischen einem musikalischen Akkord und einem Duftakkord. Man kann ebenso wenig eine Duftnote, einen Duftakkord direkt in Musik übersetzen, wie man einen Begriff oder einen visuellen Eindruck direkt in Musik übersetzen kann. Aber es gibt durchaus Entsprechungen, und zwar auf dem Gebiet der erlebnismäßigen Reaktionen, den geistigen Vorstellungen und Emotionen, die ein Parfüm oder eine Musik auslösen können. Sie liegen aber nicht auf dem Gebiet etwa einer Synästhesie, denn Synästhesien, wie etwa Farbwahrnehmungen während des Musikhörens, sind in Bezug auf Musik und Duft (zumindest in der wissenschaftlichen Literatur) nicht bekannt.

Die Entsprechungen zwischen Parfüm und Musik möchte ich mit dem Begriff der Atmosphäre charakterisieren, der das verbindende Element zwischen Parfüm und Musik ist. Das Konzept der Atmosphäre ist ein Schlüssel für das Verständnis der Beziehung zwischen Duft und Klang:

1. Die Atmosphäre bezeichnet eine Wahrnehmungsebene, die sowohl der Musik als auch Düften gemeinsam ist.
2. Die Wahrnehmungen, die unter dem Begriff der Atmosphäre subsumiert werden, lassen sich in Beziehung zur (Wahrnehmungs-) Psychologie bringen und erforschen.
3. Der Begriff der Atmosphäre ermöglicht eine Einbindung der Duft-Musik-Beziehungen sowohl in bestimmte Ansätze des Marketings als auch in Theorien der philosophischen Ästhetik.

Sowohl von Menschen, Gegenständen, Räumen, aber auch von Musik und Parfüms sagt man, dass sie eine bestimmte Atmosphäre besitzen oder herstellen können. Atmosphäre ist eine Qualität der Umgebung, die durch die Sinne wahrgenommen wird. Wir verfügen auch über ein relativ reichhaltiges Vokabular, um Atmosphären zu beschreiben, z. B. als angenehm oder bedrückend, als kalt oder erotisch u. a. m. Einerseits können wir Atmosphären sehr deutlich erleben, andererseits haben sie aber auch etwas Diffuses, Unbestimmtes, was schwer zu greifen ist. Das liegt an einem sehr merkwürdigen Doppelcharakter: Zwar kann man Atmosphäre nicht als etwas Objektives, als messbare Eigenschaft von Dingen bezeichnen, trotzdem gehört sie zu den Dingen und kann an ihnen wahrgenommen werden (vgl. Böhme 1995, S. 33).

Die wichtigsten Känale für die Atmosphären-Wahrnehmung sind: optische Eindrücke, Klänge, Geruch und taktile Eindrücke (Geschmack in der Regel nicht).

Die Wahrnehmung einer Atmosphäre ist aber nicht nur die Sache eines einzigen Sinnes. Atmosphäre entsteht vielmehr aus einer multisensoriellen Wahrnehmung aus verschiedenen Sinneskanälen. Wichtig dabei ist, dass die Reize aus den unterschiedlichen Wahrnehmungskanälen einander erlebnismäßig entsprechen. Diese erlebnismäßige Entsprechung, oder intermodale Kongruenz der

Wahrnehmung, ist eine notwendige Voraussetzung, damit eine Atmosphäre erzeugt und als stimmig wahrgenommen werden kann.

Wo finden wir solche intermodalen Entsprechungen in der Wahrnehmung von Musik und Parfüm? In der Musik werden hohe Töne automatisch mit räumlicher Höhe und Helligkeit assoziiert, tiefe Töne werden eher als dunkel und schwergewichtig wahrgenommen. Hohe Töne entsprechen in der Parfümerie wohl eher frischen, leichten Noten, tiefe Tonlagen eher schweren, orientalischen Düften. Ein schnelles musikalisches Tempo wird man eher mit dem schnellen Geruchsablauf eines Eau de Colognes in Verbindung bringen, ein gemächliches Tempo mit den schwereren Oriental-Noten. Laute Klänge korrespondieren mit starken Duftintensitäten, leise mit zarten Düften. Konsonante Akkorde entsprechen eher angenehmen, harmonischen Noten, während einem ekligen Geruch, wie dem von Zibet, musikalische Dissonanzen entsprechen. Natürlich spielen hier sowohl in der Musik als auch in der Geruchswahrnehmung auch viele subjektive Faktoren eine Rolle, gerade was die Beurteilung von Konsonanz, Dissonanz und empfundener Harmonie angeht.

Für die Charakterisierung intermodaler Wahrnehmungskorrespondenzen zwischen Musik und Parfüm hat der Biologe, Schriftsteller und Journalist Franz Mechsner (1987) einige sehr bildhafte Beschreibung gefunden. Mechsner schreibt: Wenn man Düfte mit Klängen vergleichen möchte, dann entspricht der Duft des Zitronenöls vielleicht den hohen Geigentönen, der des Menthols dem allerhöchsten Gequietsche. Geige solo klingt zwar wunderbar durchdringend und brillant bis in die höchsten Höhen, aber es fehlt doch die rechte Wärme und Fülle. So verzichtet mancher, dem die Geige zu spitz, zu kalt ist, auf die volle Brillanz des Streichinstrumentes und greift zur wärmeren und weicheren Bratsche.

Mechsner fährt fort: Die einfachen Vorläufer des Eau de Cologne wie das „Rosmarinwasser" waren solche „Bratschen": Sie enthielten nicht die allerfrischesten Duftstoffe, sondern Essenzen, die etwas weniger erfrischen, dafür wärmer und weicher wirken. Doch wer will schon ernsthaft auf ein so wunderbares Instrument wie die Geige verzichten? Die Menschheit hat sich dann doch nicht resigniert mit der Bratsche beschieden, sondern das Streichquartett erfunden, das Wärme und Fülle mit der Brillanz der hohen Geigentöne zu vereinigen weiß.

Mechsner betrachtet das Kölnisch Wasser als das erste gelungene Streichquartett der Parfümerie. Dabei entsprechen die hohen Töne der Geige dem frischen, spritzigen Duft etwa des Zitronenöls. Die hohe Geige allein klingt „zwar wunderbar durchdringend und brillant bis in die höchsten Höhen, aber es fehlt doch die rechte Wärme und Fülle". Darum wird sie im Streichquartett ergänzt durch eine zweite, tiefer spielende Geige und durch die weiche, wärmere Bratsche. Zweite Geige und Bratsche schaffen eine gewisse Fülle und auch eine Verbindung zum tiefen Cello. Mit den Worten des Parfümeurs: Zweite Geige und Bratsche stellen quasi die Verbindung her zwischen leichter Kopfnote und dem kontrastierenden schweren-warmen Fond. Für diese Verbindung sind vor allem blumige Noten/Töne geeignet wie Maiglöckchen, Rosen und Veilchen. Das warm-grundierend klingende Cello im Streichquartett erinnert an das Fundament einer Duftkomposition, den Fond, der aus vollen, weichen, holzigen Duftnoten wie Sandelholz und Ambra bestehen kann.

Natürlich verfolgt Musik in der Regel nicht hauptsächlich oder allein den Zweck, Atmosphären zu schaffen. Dennoch tut sie es, gewissermaßen nebenbei. Es gibt sogar Musik, deren hauptsächliches Ziel es ist, die Atmosphäre eines Raums zu gestalten. Der erste Komponist, der explizit diese Vorstellung verfolgte, war der skurrile Franzose Erik Satie (1866-1925), der Anfang der 1920 Jahre die Idee seiner „musique d'ameublement" propagierte. Diese Musik sollte wie ein Möbelstück oder eine Tapete einfach in einem Raum anwesend sein, unaufdringlich, ohne dass man ihr genau zuhören muss. Sie sollte als ein selbstverständlicher Bestandteil der Umgebung lediglich dazu beitragen, eine angenehme Atmosphäre, ein angenehmes Klima zu schaffen, eine schöne Stimmung herzustellen. Diese Idee hat der amerikanische Komponist und Multimedia-Künstler Brian Eno Ende der 1970er Jahre in seiner „Ambient Music" aufgegriffen. Sie soll als unaufdringlicher Klang im Raum schweben, ein klangliches Ambiente bilden und eine angenehme, entspannte Atmosphäre herstellen. Eine entsprechende Parallele zur „Ambient Music" bilden die „Parfums d'ambiances". Auch sie wollen eine bestimmte Atmosphäre herstellen und Räume olfaktorisch gestalten. Hier treffen sich musikalische Gestaltung und die Anwendung von Duft in ganz direkter Weise.

Wirkungen von Musik und Atmosphäre

In einigen Studien, die sich mit den Wirkungen von Musik befassen, spielt die Gestaltung der Atmosphäre eine wichtige Rolle. So wurden beispielsweise die Effekte von klassischer Musik (Mozart, Mendelssohn, Vivaldi, Chopin) und von Top 40-Hits auf das Kaufverhalten in einem Weinkeller untersucht. Interessanterweise wurden bei klassischer Musik zwar nicht mehr, aber teurere Weine gekauft (Areni & Kim 1993). Erklärung der Forscher: Klassische Musik signalisiert eine gehobene Atmosphäre, höheres Niveau und Prestige, „Upper class"-Ambiente und höhere Preise.

In einem anderen Experiment in einem Weingeschäft gab es einen Vergleich der Wirkung französischer und deutscher Musik auf den Verkauf von Weinen: Bei französischer Musik wurden mehr französische Weine gekauft als deutsche. Wenn die Atmosphäre zu einem bestimmten Produkt passt, wird mehr davon gekauft. In anderen Studien haben die Forscher den Einfluss von Musik auf die wahrgenommene Atmosphäre in Bank, Bar oder Cafeteria untersucht. Die Ergebnisse sind recht konsistent: In einer Bank wurde die Umgebung ohne Musik als weniger dynamisch/optimistisch (upbeat) wahrgenommen, mit klassischer Musik wurde sie als optimistischer und inspirierender empfunden . In einer anderen Studie wurde der Musikeinfluss in einer Cafeteria bzw. Bar untersucht. Danach macht Popmusik die Umgebung in der Wahrnehmung optimistisch und energisch/aggressiv, während klassische Musik die Umgebung exklusiv, würdevoll, elegant erscheinen lässt.

Ein Fazit aus diesen Studien und anderen Studien ist, dass Musik und Parfüm die Atmosphäre in ansonsten sehr ähnlichen Umgebungen beeinflussen kann. Das Konzept der Atmosphäre scheint ein geeigneter Rahmen, in dem sowohl Wirkungen von Musik als auch Wirkungen von Duftstoffen empirisch untersucht werden können. *f*

Der vollständige Artikel ist zu finden in: Behne, K.-E., Kleinen, G., Motte-Haber, H. de la (Hg.): *Jahrbuch Musikpsychologie, Inter- u. Multimodale Wahrnehmung*, S. 53-66

Literatur:

Böhme, Gernot: *Atmosphäre*, Frankfurt 1995

Gembris, Heiner: „Wie Musik auf den Menschen wirkt", in: D. Korczak & J. Hecker (Hg.): *Gehirn – Geist – Gefühl*, Hagen 2000

Gembris, Heiner: „Wirkungen von Musik – Musikpsychologische Forschungsergebnisse", in: G. Hofmann & C. Trübsbach (Hg.): *Mensch & Musik. Diskussionsbeiträge im Schnittpunkt von Musik, Medizin, Physiologie und Psychologie*, Augsburg 2002

Mechsner, Franz: *Gerüche: Immer der Nase nach*, GEO April 1987

Schneider, Klaus: *Lexikon Programmusik*, Kassel 1999

Der Autor:

Prof. Dr. Heiner Gembris, Schulmusiker und Musikwissenschaftler, ist nach Professuren für Systematische Musikwissenschaft an den Universitäten Münster und Halle-Wittenberg seit 2001 Professor für Empirische Musikpädagogik und Musikpsychologie an der Universität Paderborn sowie Leiter des Instituts für Begabungsforschung in der Musik (IBFM).

Duft und Klang

Über künstlerische Grenzüberschreitungen in Richtung auf neue Sinnesmodalitäten schrieb Helga de la Motte-Haber:

Die Entstehung der Ästhetik im 18. Jahrhundert ging mit zwei wichtigen Neubestimmungen der Kunst einher: Es wurde eine spartenmäßige Abgrenzung der Künste gemäß der Sinnesmodalitäten vorgenommen und es erfolgte – spätestens mit Immanuel Kants Kritik der Urteilskraft – eine Einengung auf Sehen und Hören, d. h. auf Wahrnehmungen, die sich mit dem Eindruck abgeschlossener Formen verbinden konnten.

Die Künstler begegneten diesen Einschränkungen mit Grenzüberschreitungen. Bereits Alexander Skrjabin hegte den Plan für ein Projekt, das Klang, Licht und Duft vereinigen sollte. In jüngster Zeit wird von Seiten der philosophischen Ästhetik versucht, dem Begriff „aisthesis" (Wahrnehmung) umfassender Rechnung zu tragen. Gleichzeitig finden Intensivierungen der psychologischen Forschung zu den intermodalen Qualitäten statt. „Syn-Ästhesien", die Sehen, Hören und Riechen betreffen, sind im künstlerischen Denken seit dem 20. Jahrhundert keine Seltenheit.

aus: *Musikpsychologie* Bd. 17, Göttingen 2004, S. 137

Ein Beispiel für solche Syn-Ästhesien lieferte der Komponist Karlheinz Stockhausen in seiner Komposition *DÜFTE – ZEICHEN* (aus der Komposition *SONNTAG* aus dem Gesamtzyklus *LICHT*) für sieben Singstimmen, Knaben-Stimme und Synthesizer (2002).

Hier ordnete Stockhausen den Wochentagen Düfte zu, die infolge ihrer landschaftlichen Herkunft Assoziationen wecken:

Scents (Duft)

For the seven days of the week, I have chosen seven scents which, as incense fragrances, are ignited by the soloists in succession and explained to the audience in song.

Übersetzung: Für die sieben Tage der Woche habe ich sieben Düfte gewählt, die in Form von Räucherkerzen nacheinander von den Solisten angezündet und dem Publikum in einem Lied erklärt werden.

Monday	scent:	Cuchulainn (Celtic)
Tuesday	scent:	Kyphi (Egyptian)
Wednesday	scent:	Mastic (Greek)
Thursday	scent:	Rosa Mystica (Italia/German)
Friday	scent:	Tate Yunanaka (Mexican)
Saturday	scent:	Ud wood (Indian)
Sunday	scent:	Frankincense (African)

Auszug aus Karlheinz Stockhausen, Partitur S.5

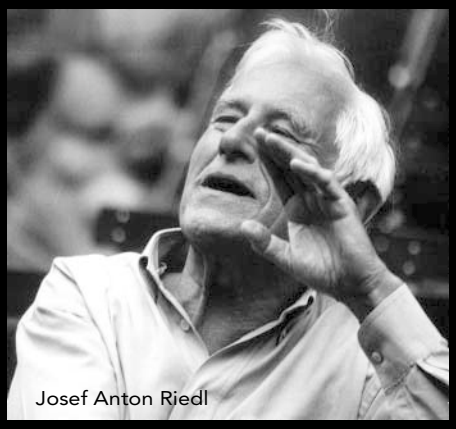
Optisches

Seit über 50 Jahren beschäftigt sich Josef Anton Riedl, einer der bedeutendsten Komponisten experimenteller Musik, mit Lautpoesie, die Texte „ent-semantisiert" und zu reinen Lautfolgen komprimiert.

Riedl komponiert auch – wie zur Olympiade 1972 in München – „visuelle Musik" und kreiert Multimedia-Ereignisse. Außerdem initiierte er zahlreiche Veranstaltungsreihen zu Neuer Musik.

In einer Rede über Riedl sagte der Komponist Dieter Schnebel:

Riedls Einbeziehung des Optischen gründet in der materiellen Konzeption seiner Musik. Ein Streichquartett, ein Pianist – das kennt man und braucht nicht mehr extra hinzuschauen. Auch wenn man Klavier oder Geige nur hört, hat man sofort ein inneres Bild des Instruments. Anders verhält es sich, wenn gläserne Klänge ertönen oder Papier raschelt: Da braucht man das Auge, um den Klang zu identifizieren. So wurden schon die frühen Schlagzeugstücke oder die Lautgedichte optisch attraktiv, zumal Riedl stets reizvolle Arrangements traf und die Installation der Instrumente zum Environment geriet. Zuweilen verselbständigte sich das Sichtbare: Luftballons, ursprünglich Instrumente, die nicht allzu angenehme Klänge von sich geben, wurden in den großen Dia- und Light-Shows der siebziger und achtziger Jahre zu Trauben versammelt, aufgehängt oder hingelegt und buntfarbig angestrahlt.


Josef Anton Riedl

Riedl ist eine polyfone Persönlichkeit: Vielerlei musikalische Linien vereinigen sich zu einem Ganzen – die Tätigkeiten des Komponisten, des musikalischen Technikers, des Lautschöpfers, des Zeichners, des multimedialen Installateurs, des Konzertorganisators. Und wie in einer guten musikalischen Polyfonie passen diese Linien, wie immer selbständig sie verlaufen, eben doch zusammen, ja ergänzen einander. Riedl stellt die Materialien für seine Klangenvironments wie ein Konzertprogramm zusammen – denn auch hier komponiert er gleichsam Materialien. Oder wenn er bei der Herstellung eines elektronischen Stücks die klangliche Oberfläche ausziseliert, so geschieht dies ähnlich, wie wenn er zeichnet. Stets aber stehen solche Aktivitäten unter dem Signum der Suche nach Neuem.

aus: MusikTexte 57/58, S. 26

Anmerkung: Josef Anton Riedl liebt Geburtstage und Feiern nicht. Sein Geburtsjahr wird in den Lexika unterschiedlich angegeben – er weiß es nicht und es interessiert ihn nicht besonders. Die GEMA hat sich den 11. Juni 2007 als 75. Geburtstag ausgesucht. „Vielleicht ist es so, vielleicht ist es aber auch nicht so" (*Büchner, Leonce und Lena* – Riedl schrieb die Schauspielmusik dazu). Wir gratulieren rückwirkend ganz herzlich!

Transcript mit Zeichenstift:
Lautgedicht von Riedl

Konzerte zwischen Kloster und Kurhaus – mit Rheinblick und Rieslingprobe: Intendant **Michael Herrmann** über das Rheingau Musik Festival

DIE *Mischung* MACHT DEN ERFOLG

Sinnlich genießen – für kaum eine andere große Musikveranstaltung gilt diese Beschreibung so sehr wie für das Rheingau Musik Festival. Was nicht verwundert, präsentiert der rheinische Konzertsommer sein Programm doch in der Atmosphäre einer unvergleichlichen Weinlandschaft und umgeben von traditionsreichen Weingütern. Musik und Rebstöcke – da unterstreicht auch Intendant Michael Herrmann: „Der Wein spielt eine große Rolle bei unserem Festival."

Der Festivalgründer hat seinen herrlichen Dienstsitz praktisch inmitten von Weinhügeln, mit Blick auf den Rhein, unweit des Klosters Eberbach. In diesem Jahr feiert er mit seinen Gästen und rund 120000 Besuchern das 20-jährige Bestehen des renommierten Festivals (23. Juni bis 1. September), das sich – als Privatinitiative begonnen – zu einem der führenden europäischen Musikfeste entwickelt hat.

Bedeutet das Jubiläum für ihn eine Herausforderung oder ist der Konzertsommer im Lauf der Jahre zur Routine geworden? „Natürlich hat sich viel Routine eingestellt", räumt Herrmann ein. „1988 hätten wir uns nicht träumen lassen, dass wir 20 Jahre später 148 Konzerte veranstalten würden, die weitestgehend ausverkauft sind." Nicht ohne Stolz bemerkt er, dass inzwischen 150 Sponsoren mehr als drei Millionen Euro zur Verfügung stellen und dass das Festival mittlerweile zu den größten in Europa gehört. „Insofern ist es schon etwas Besonderes, 20 Jahre durchzuhalten. Es gibt nicht viele deutsche Firmen, die um diese Zeit gegründet wurden und heute noch existieren." Jährlich könne man „ein bisschen mehr Wachstum" und mehr Besucher verzeichnen, die Auslastung der einzelnen Veranstaltungen liege immerhin bei 96 Prozent.

Über die Entstehung des Festivals, über Künstler und Konzertorte und das Verhältnis von Wein und Kunstgenuss sprach **Christian Höppner** mit dem Intendanten.

f Hat sich der Geist des Festivals im Verhältnis zur Ursprungsidee verändert?

Michael Herrmann: Das kann man nicht sagen. Die Idee stammt aus dem Jahr 1964, als ich in Prades in den südfranzösischen Pyrenäen beim Festival von Pablo Casals war. Das hat mich tief beeindruckt: Zum einen die zauberhafte Landschaft, die wunderschöne Kirche St. Pierre, zum anderen die hervorragenden Künstler wie David Oistrach, Rudolf Serkin, Isaac Stern oder Casals; Künstler, die man normalerweise in dieser Häufung nirgends hört. Casals, Oistrach und Wilhelm Kempff spielten im Trio, am nächsten Tag führte Julius Katchen, der leider sehr früh verstorbene amerikanische Pianist, mit David Oistrach die Kreutzer-Sonate auf.

Ich dachte mir, dass dies auch in der wunderschönen Gegend im Rheingau möglich sein müsste. Allerdings hat es noch lange bis zur Verwirklichung gedauert. Dazu kam, dass ich einige Male bei Gidon Kremer in Lockenhaus war, wo eine unglaubliche Atmosphäre herrschte. Auch wenn man dieses Festival nicht mit dem von Pablo Casals vergleichen kann, war es dennoch die Initialzündung.

f Was braucht dieses Festival mehr: den Manager oder den Künstler?

Herrmann: Es muss eine Mischung aus beidem sein. Man muss zunächst einmal mit den Sponsoren kommunizieren können, denn dieses Festival wird zu jeweils 50 Prozent aus Sponsorenbeiträgen und Publikumseinnahmen finanziert. Man muss die Sponsoren überzeugen, dass man ein „Produkt" hat, das sich zu unterstützen bzw. zu fördern lohnt.

Dann ist es wichtig, dass man diese Mischung aus hochkarätigen Künstlern und hervorragendem Nachwuchs heranzieht. Man kann hier nicht nur Anne-Sophie Mutter, Alfred Brendel, Gidon Kremer oder Kurt Masur auftreten lassen. Wir kennen viele, die im Laufe der Jahre eine große Karriere gemacht haben, die diese Karriere bei uns begonnen haben und uns nun danken, indem sie regelmäßig – zu vernünftigen Honoraren – beim Rheingau-Festival auftreten.

Auch das Management ist natürlich wichtig: Sie müssen organisieren können. Das alles kann ich nicht mehr wie in den ersten beiden Jahren alleine machen. Ich habe die ersten 19 Konzerte selbst veranstaltet, bin von Ort zu Ort gegangen, habe die Stühle im Kloster Eberbach aufgestellt, habe die Abendkasse und den Vorverkauf gemacht. Ich habe die Künstler engagiert, sie abgeholt, sie betreut. Das alles kann man bei 19 Konzerten machen, bei 150 Konzerten geht das nicht mehr. Da brauchen Sie eine hoch motivierte Mannschaft von Profis, bestehend aus Musikwissenschaftlern und Wirtschaftlern. Unser kaufmännischer Leiter beispielsweise hat Betriebswirtschaftslehre studiert und ist zugleich Pianist. Er tritt zwar nicht im Konzert auf, versteht aber sehr viel von Musik. Man muss seine Mannschaft motivieren können, denn während des Festivals arbeitet sie mehr als acht Stunden täglich.

f Welche Rolle spielen die Orte für das Rheingau Musik Festival?

Fotos: Schulze

Der Rheingau von seiner schönsten Seite: Malerische und traditionsreiche Konzertplätze machen das Musikfestival in der Region zwischen Frankfurt, Wiesbaden und Lorch aus. Der Cuveehof auf Schloss Johannisberg (oben) bietet ebenso wie das Kurhaus Wiesbaden (rechts oben), Schloss Vollrads (rechts) oder Kloster Eberbach eine imposante Kulisse für intensive Konzerterlebnisse.

Neben dem Schwerpunkt auf der klassischen Musik mit Kammerkonzerten auf Johannisberg und in reizvollen Kirchen und Klöstern, Sinfoniekonzerten im Wiesbadener Kurhaus sowie Oratorien in Eberbach findet sich auch anspruchsvolle Unterhaltung im Festivalprogramm: Open-Air-Konzerte auf der Seebühne von Vollrads oder Kabarettabende in den Weingütern.

Herrmann: In erster Linie ist das Programm bestimmend: Ohne ein gutes Programm und hervorragende Künstler können Sie kein Festival machen. Aber in der Tat sind es auch die Landschaft, die Orte wie Kloster Eberbach oder Schloss Johannisberg, die wunderbaren Kirchen im Rheingau und auch die Jahreszeit, die den Erfolg ausmachen. Wenn Sie die Allee zum Schloss Johannisberg entlanggehen und im Schloss ein Glas Riesling trinken, geht Ihnen das Herz auf. Dann hören Sie noch Gerhard Opitz mit einer Brahms-Sonate – etwas Schöneres kann es überhaupt nicht geben. Das ist die Mischung und die macht sicher den Erfolg aus.

f Gibt es Versuche der Sponsoren, Programme zu bestimmen?

Herrmann: Eigentlich nicht, zumal ich erst zu den Sponsoren gehe und die Konzerte anbiete, wenn das Programm schon steht. Ich gebe allerdings zu: Wenn ein Sponsor mir sagen würde, er nähme nur die Berliner Philharmoniker, dann würde er sie auch bekommen – falls er sie mir bringt. Hätte er aber gerne James Last oder irgendeinen Chor, weil da seine Frau mitsingt, dann würde er bei uns auf Granit beißen.

f Ihr Programm ist eine Mischung von Stars und Nachwuchstalenten: Wie beurteilen Sie insgesamt die Situation für den musikalischen Nachwuchs in Deutschland?

Herrmann: Da bin ich sehr optimistisch. Was aus den Wettbewerben und den Musikakademien hervorgeht, ist hochkarätig. Obwohl man zugeben muss, dass mittlerweile viel Nachwuchs aus Asien, vor allem aus Korea, China und Japan kommt. Ich kann nicht beurteilen, ob es tatsächlich Künstler sind, die aus tiefem Inneren heraus Musik machen oder ob das Adaption ist. Vielleicht kann man erst nach fünf bis zehn Jahren beurteilen, ob z. B. Lang Lang wirklich ein großer Beethoven-Interpret oder „nur" ein genialer technischer Pianist ist. Im Übrigen gibt es auch in Deutschland und in anderen europäischen Ländern inzwischen hervorragende junge Künstler.

f Teilen Sie die Befürchtung von Kurt Masur, dass es in einigen Jahren nur noch chinesische Musiker in unseren Orchestern geben wird, die Beethoven spielen.

Herrmann: Diesen Ausblick halte ich für zu düster. Zwar gibt es viele Stellen in Orchestern, die in Deutschland nicht mehr besetzt werden können, aber es gibt auch viele Musiker, die keinen Job bekommen. Ich kann nicht beurteilen, ob das mit unzureichender Ausbildung zusammenhängt. Ich bin mir sicher, ich werde nicht mehr erleben, dass nur Chinesen bei den Berliner Philharmonikern oder bei den New York Philharmonics sitzen.

f Beobachten Sie einen Rückgang individueller Klangprofile – eine Globalisierung der Klangästhetik?

Herrmann: Das kann man bestimmt bei einigen Orchestern sagen, aber nicht

bei allen. Dass die Wiener Philharmoniker etwa noch ihren spezifischen Klang haben, möchte ich fast bezweifeln, weil da wirklich viele neue Klangfarben dabei sind. Man hört auch bei den amerikanischen Orchestern mit wenigen Ausnahmen einen ziemlichen Einheitsklang, was vor allem bei den Bläsern zum Ausdruck kommt. Hört man aber die Bamberger Symphoniker, das Gewandhaus oder die Staatskapelle Dresden, dann vernimmt man schon einen individuellen Klang. Einen Klang, der sich vielleicht im Lauf der Jahre verlieren wird.

Wäre dies nicht ein unglaublicher Verlust an kultureller Vielfalt?

Herrmann: Ganz bestimmt. Mein Horrorszenario aber ist, dass die Wiener oder die Berliner Philharmoniker bei einer Tournee abstürzen. Dann wäre effektiv nichts mehr da. Deshalb würde ich als Intendant eines solchen Orchesters nie zulassen, dass alle Musiker in einer Maschine sitzen. So wird das ja auch mit Mitgliedern von Königshäusern gemacht.

Welche wären die wichtigsten Themen, die Sie als Kulturpolitiker anpacken würden?

Herrmann: Ich würde schon sehr früh beginnen, den Kindern Musikunterricht zu erteilen. Ich würde vor allen Dingen in den Grundschulen Musikunterricht erteilen, denn dies ist heute leider nicht mehr der Fall. Literatur und Musik würde ich ganz stark fördern. Ich habe noch Gedichte auswendig gelernt, das wird heute kaum noch gefordert. Meines Erachtens ist es ein Manko, dass auf die Fächer Deutsch, deutsche Literatur und Musik kein so großer Wert mehr gelegt wird. Was bleibt denn von unserer Kultur? Unsere Kultur ist die Architektur, die Literatur und die Musik. Alles andere wie das Computerwesen ist natürlich hervorragend und eine riesige Erleichterung, aber es ist keine Kultur und nichts Bleibendes.

Welches persönliche Verhältnis haben Sie zu Kloster Eberbach?

Herrmann: Eberbach war einer der Orte, an dem ich als Chorsänger bei Konzertaufführungen mitgewirkt habe, die ein verstorbener Freund als Dirigent geleitet hat. Mich verbindet emotional sehr viel mit diesem Kloster. Zu Schloss Johannisberg habe ich weniger persönliche Verbindung, weil da früher nichts stattfand. Da gehören wir zu den ersten, die dort Konzerte veranstaltet haben. Johannisberg wird sicherlich ganz eng mit dem Rheingau Musik Festival verbunden bleiben, aber Kloster Eberbach

Foto: Nitzke

Michael Herrmann:

»Hier gibt es keine Veranstaltung, bei der nicht Wein ausgeschenkt wird«

und das Kurhaus in Wiesbaden haben für mich persönlich eine größere Bedeutung. Im Kurhaus habe ich, als ich noch zur Schule gegangen bin, die ersten Konzerte in meinem Leben gehört. Diese Jugendkonzerte haben mich als jungen Menschen an die Musik herangeführt; durch sie habe ich meine Leidenschaft zur Musik entwickelt. Ich bin ja kein Musiker. Zwar habe ich einmal Gesangsunterricht gehabt und war kurze Zeit auf dem Konservatorium, aber das war viel zu spät. Ich habe auch sehr schnell gemerkt, dass meine Stimme nicht ausreicht, um professioneller Sänger zu werden. Insofern bezeichne ich mich nicht als Musiker, wenngleich ich mich in der Musik – auch durch langjähriges Hören – auskenne.

Dann gibt es auch keinen Zwiespalt zwischen dem Musiker Michael Herrmann und dem Manager?

Herrmann: Man muss eine profunde Kenntnis von Musik haben, um solch ein Festival zu organisieren. Ansonsten ist man einfach nur der Wirtschaftler. Am Anfang hat man mir geraten, ich solle mir einen Musiker quasi als Leitbild oder als „Frontman" holen. Ich wollte das aber nicht, weil ich viele Festivals kenne, die damit Probleme haben. Musiker sagen: „Ich möchte mein künstlerisches Programm durchsetzen und das sieht folgendermaßen aus…" Selten machen sie sich Gedanken darüber, ob dieses Programm Publikum anlockt und wie es finanziert wird. Das war in Salzburg so, das war in Schleswig-Holstein so, das ist bei anderen Festivals so.

Ich habe natürlich meine Berater wie meinen Partner Klaus Wisser, der auch das Sponsoring initiiert hat. Er schaut genau auf die Zahlen. Wenn die nicht stimmen, dann stimmt das ganze Festival nicht mehr, weil wir privat organisiert und finanziert sind. Wir bekommen nur 25 000 Euro von der Landesregierung, worüber wir überhaupt nicht böse sind. Im Gegenteil: Wir sind stolz darauf, dass wir das ohne öffentliche Gelder schaffen.

Hier in der Nähe, auf dem Steinberg, einer der berühmtesten Riesling-Lagen, klafft direkt neben der alten Weinbergmauer ein gewaltiges Bauloch für die neue Kelleranlage. Ist das nicht ein brutaler Eingriff in diese gewachsene Landschaft?

Herrmann: Meine Position ist da ganz eindeutig – ich habe immer dahinter gestanden. Dort, wo Sie jetzt die Grube sehen, werden bald wieder Weinstöcke angepflanzt. Wenn Sie sich die alte, unwirtschaftliche Kellerei in Eltville anschauen, kann man durchaus verstehen, dass man sich für einen Neubau entschieden hat. Dieser bot sich im Steinberg an. Ich bin der festen Überzeugung, dass die neue Kelleranlage zum Wallfahrtsort für viele Weinfreude wird. Im Moment ist sie eine riesige Baugrube, aber da ich das Modell kenne, bin ich sicher: Die Kellerei wird mit ihrem Blick über den Rhein und über die Weinberge eine attraktive Einrichtung.

Ist der Wein neben der Musik und neben der Architektur das dritte Standbein Ihres Festivals?

Herrmann: In der Tat, es gibt eigentlich keine Veranstaltung, bei der nicht vorher oder nachher Wein ausgeschenkt wird. Hier gibt es wahrscheinlich auch den besten Riesling. Das sage ich nicht aus Lokalpatriotismus, Weinkenner werden es bestätigen.

Beobachten Sie beim Publikum eine verstärkte Hinwendung zur großen Kulturtradition des Weines und zur Bedeutung in Geschichte und Gegenwart?

Herrmann: Ich glaube ja. Da hat sich in den letzten Jahren viel verändert – vor allem durch die vielen Weinveranstaltungen, die hier stattfinden, z. B. das „Gourmet Festival", oder die „Glorreichen Rheingautage". Es gibt hier sehr viele hochkarätige Weinverkostungen und hervorragende Winzer und Weingüter.

Wo findet der Komponist seine Inspiration?

Spannungen und Entladungen von Energien… es gibt zahlreiche Parallelen zur Musik: Klima findet hauptsächlich in der Atmosphäre statt… Musik findet hauptsächlich in der Atmosphäre statt… doch ist die Idylle inzwischen sehr brüchig. Die sinnlichen Wahrnehmungen sind für uns vorwiegend ein Ausgangsmaterial für Transformationen in musikalische Strukturen, wie z. B. die Gewinnung eines komplexen Rhythmus aus einem Regengeräusch mittels Filter und Noise Gate... Damit aus einer sinnlichen Wahrnehmung eine Anregung werden kann, ist Speicherung und Vernetzung der „Sinnesdaten" im Gehirn nötig. Erst durch komplexe Reflektion von Sinneseindrücken können künstlerische Haltungen und gesellschaftspolitisches Bewusstsein entstehen, die dann in ihrer Gesamtheit erneut sinnlich-geistige Anregung bieten.

Ralf Hoyer:

Sinnliche Wahrnehmung erfolgt nach meiner Beobachtung sporadisch, chaotisch und höchst individuell. Das Akustische ist mir persönlich oftmals Anregung, ohne dass die Ergebnisse dann auf den Ursprung verweisen würden: So können beispielsweise Arbeitsgeräusche, das Raunen eines Fußballstadions, der rhythmische Wechselgesang zweier Vögel und natürlich jede Art von Musik mein Interesse wecken – ebenso wie die körperliche Erfahrung von Beschleunigung und Geschwindigkeit oder die Zeitlupenaufnahme einer zerplatzenden Seifenblase…

Susanne Stelzenbach:

Tagtäglich nimmt man eine Vielzahl von Sinneseindrücken wahr. Selbst, wenn man es wolllte, ist es kaum möglich, sich abzuschirmen. Während des Komponierens höre ich auf besondere Weise nach innen und nach außen. Ich versuche, den bewusst und unbewusst gespeicherten Energien und sinnlichen Wahrnehmungen Raum zu geben. Für eine gewisse Zeit ist es dann ein sehr fragiler und unbestimmter Zustand, wobei man wieder alle Sinne braucht, um nicht völlig aus der Balance zu geraten.

Komponisten, Klangkünstler und Musiktheaterinstallateure: die Berliner „Teamworker" Ralf Hoyer und Susanne Stelzenbach.

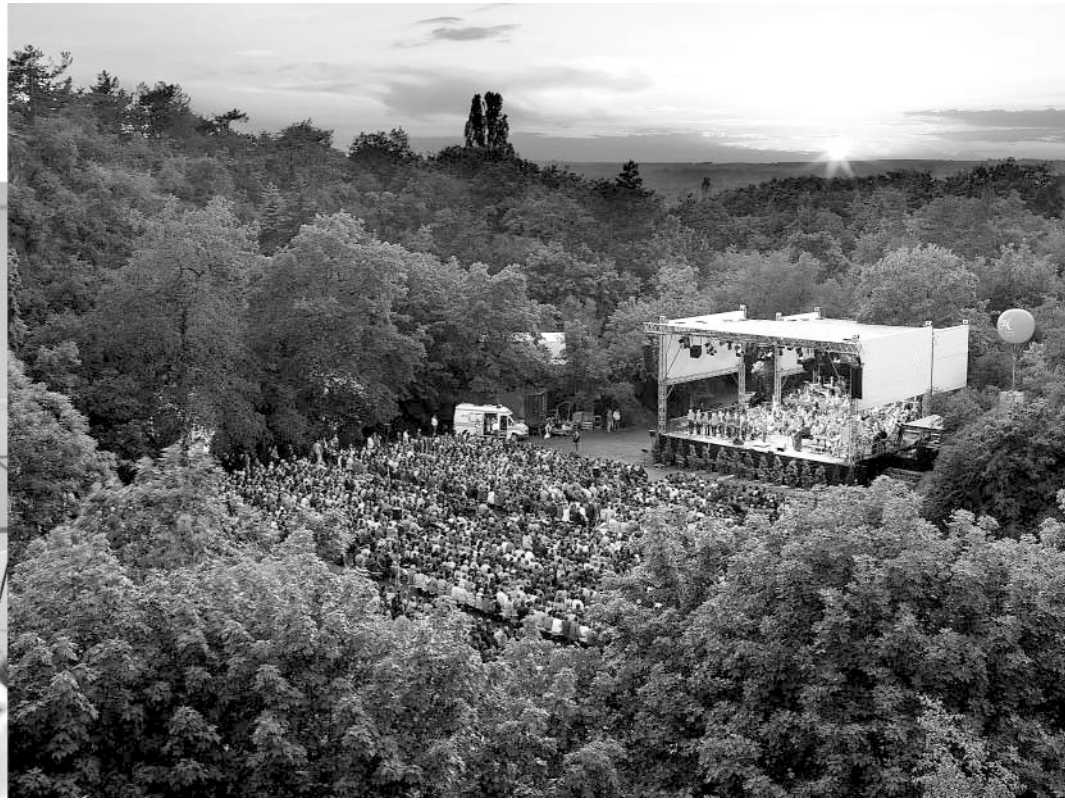
Hoyer/Stelzenbach:

Als Komponistenteam planen wir gegenwärtig ein Musiktheater-Projekt, das versucht, sich den verschiedenen Aspekten von Klima zu nähern. Schon das Wort Klima als solches ruft sofort eine Reihe von gespeicherten Sinneswahrnehmungen auf: Druckwellen, Strömungen, Temperatur, Ausgleichsvorgänge, Verwirbelungen, Kompression und Depression, atmosphärische Störungen, Eis, zeitliche Abläufe,

Ellen Hünigen (Komponistin, Berlin)**:**

Am besten geht für mich Komponieren vonstatten, wenn ich größere Zeitfelder zur Verfügung habe und nicht von Unterricht und Terminen zerhäckselte Tage. Ein langer Tag mit einem vielleicht sehr langen Abend; gen Ende kann man alle gesponnenen Fäden zusammenziehen. Das ist sehr effektiv, aber sehr selten. Die täglichen Kompromisse verwandeln sich leider nicht in aus der Not gewendete Tugend. Manchmal gab es Vorlagen aus der bildenden Kunst (Verbindungssuche zur Form einer Komposition, zu Klangfarben…), manchmal Texte, manchmal nichts als nur in Begriffen der Musik Denkbares, manchmal Vorgaben der Besetzung, die ein bestimmtes Problem interessant machen.

ANZEIGE



Feuerwerk der Sinne

Halle an der Saale überrascht mit seinen Händelfestspielen

Von Hans Bäßler

Halle an der Saale als Ort der Sinnenlust?

Viele Leser des Musikforums werden nur irritiert den Kopf schütteln, wenn man eine Stadt wie Halle, die immer noch am „Erbe" des sozialistischen Verfalls krankt, mit Sinnenlust in Verbindung bringt. Und doch stimmt dies, wie die diesjährigen Händelfestspiele bewiesen haben.

Ein Programm mit 53 Veranstaltungen, das die unterschiedlichsten Spielorte einbezieht und sich an Kinder, Familien, Wissenschaftler sowie „Kenner und Liebhaber" wendet und Populäres (nicht nur von Händel) mit Ausgefallenem (ebenfalls nicht nur von Händel) in der Gesamtkonzeption, die nach Mythos und Allegorie fragt, miteinander vereint, lässt vielleicht befürchten, dass es als „Leipziger Allerlei" eine wenig erkennbare Botschaft in sich trägt. Doch das Gegenteil ist der diesjährige „Händelzauber" ein erneutes Mal gewesen. Ob es sich um moderierte Konzerte für Kinder oder einen Open-Air-Event in der Galgenbergschlucht handelt, ob einheimische Musiker oder international höchst renommierte Stars: Immer wieder konnte man beobachten, wie Raum und Klang, musikhistorische Quelle und ambitionierte Interpretationskunst zusammengingen.

Heterogenes als Kompositionsimpuls – kaum ein anderer Komponist des 18. Jahrhunderts hat es so wie Georg Friedrich Händel geschafft, Divergentes zusammen zu denken. Doch muss dies klug umgesetzt werden: Ob es sich um einen eher distanzierten französischen Stil oder eine besondere klangliche Leidenschaft italienischer Provenienz handelt, immer waren diese Werke ernsthaft und vergnüglich zugleich auszisieliert mit dem Mut zu rasanten Tempi oder kontemplativem Atemholen. Mit einem Einheitsstil kommt man hier nicht weiter.

Doch ohne die entsprechenden Spielstätten geht gar nichts: Dom oder die Frankeschen Stiftungen, Opernhaus oder das charmante historische Theater von Bad Lauchstätt, Händelhaus, Händelhalle oder „neues theater" – sie alle zeigten den großen ästhetischen Reichtum, der in dieser Stadt verborgen liegt. Und eben auch die Galgenbergschlucht, die das Crossover-Spektakel unter Leitung des trefflichen Bernd Ruf zelebrierte. Wo kann man auf engstem Raum derart verschiedene Möglichkeiten räumlicher Differenzierung erleben, die eine neue Distanz wie eine neue Nähe zur Musik selbst vermitteln?

Was hier eher allgemein und zusammenfassend formuliert wird, erlebten die zahlreichen Zuhörer beispielsweise im Drama „Semele". Dieses von Marcus Creed in der Halleschen Oper konzertant aufzuführen, war ein Wag-

Das Händel-Denkmal auf dem halleschen Marktplatz.

Foto: Fechner

nis. Obwohl man geradezu spürt, dass es nach Dramatisierung schreit, verzichtete man auf diese an sich sinnvolle Möglichkeit – und schaffte es trotzdem, aus der Musik selbst heraus den dramatischen Impuls unmittelbar auf die Hörer zu übertragen. Dass das hauseigene Orchester und der sehr klein besetzte Festspielchor in einer Mischung von polyfoner Transparenz und homogenem Klang dem Geschehen um „Semele" nachgingen, war schon bewegend. Gelingen konnte dies nur, weil Marcus Creed äußerst umsichtig Proportionen aufeinander bezog. Und nicht zuletzt auch wegen der großen Erfahrung dieses eher traditionsorientierten Orchesters, das sich seit Jahren sehr intensiv mit der historischen Aufführungspraxis befasst.

Wenn nicht jede Aufführung auf diesem hohen interpretatorischen Niveau basierte, so gab es dennoch keine wirklichen Enttäuschungen. Zu den eher routinierten Präsentationen gehörte auch das Konzert mit dem Altus Michael Chance und „The English Concert" unter Leitung von Andrew Manze, wobei sich die Leidenschaft der Streicher nur eingeschränkt auf den Sänger übertrug. Nicht, dass er einen desinteressierten Eindruck erweckte; aber gerade in der stimmlichen Ausdruckskraft entwickelte sich manches doch eher beiläufig.

Wie sehr dagegen ein Altus überzeugen konnte, zeigte „Disinganno" Martin Oro; seine Koloraturen, sein Pianissimo, seine improvisatorischen Fähigkeiten in den Reprisen konnte er zusammen mit „Academia Montis Regalis" unter der Leitung von Alessandro de Marchi, diesem inzwischen bedeutendsten Vertreter Alter Musik in Italien, beweisen. Doch nicht nur er, sondern auch „Bellezza" Roberta Invernizzi, „Piacere" Kate Aldrich sowie der Schweizer Tenor Jörg Dürmüller zeigten in „Il Trionfo del Tempo e del Disinganno", wie sich ein Publikum noch 2007 von einer Komposition aus der Frühphase händelschen Schaffens zu Begeisterungsstürmen wie bei der Uraufführung hinreißen lassen kann. Historisches Crossover – was mehr kann eigentlich so genannte alte Musik noch erreichen? Sinnenlust als Hörlust und als Lust zu sehen könnte so zum Impuls für einen Umgang mit Musik werden, der nicht nur für Halle seine Gültigkeit besitzt.

Und dann wird das Ganze auch noch wissenschaftlich begleitet. Wer will da behaupten, Wissenschaft sei verstaubt. Nein! Sie hilft, die oft verschüttete historische Tiefendimension freizulegen – und schöner kann man Sinne nicht schulen als eben in Halle an der Saale bei den Händelfestspielen.

Tiefendimensionen: Unter Leitung von Alessandro de Marchi war die auf historischem Instrumentarium spielende Academia Montis Regalis erstmals in Halle zu hören (Bild links). Die Galgenbergschlucht erlebte Crossover-Konzerte und den Abschlussabend des Festivals (Mitte). Marcus Creed dirigierte umsichtig Händels *Semele* (oben).

Fotos: Schlüter (2), Ziegler (1)

Wo findet der Komponist seine Inspiration?

Friedrich Schenker (Komponist und Posaunist):

Voraussetzung zu sinnlicher Wirkung der Musik ist die Stringenz ihrer Strukturen. Unklare Strukturen oder bewusst verunklarte Strukturen führen auch weiter zum Rausch oder zur Leere, zum Nichts.

Zur Empfindung dieser sinnlichen Wirkungen brauchen wir die Sinnesorgane, den Gehörsinn und heutzutage auch den Tastsinn (Hören mit den Fußzehen).

Über diese Sinnesorgane geraten die musikalischen Empfindungen zu verschiedenen Arten von Genuss, von musikalischer Erkenntnis oder Erkenntnis ausschließendem oder behindertem Genuss von Esoterik (durch ewiges Repetieren) und Rausch.

Die Macht von tönenden populären Manipulationsmitteln – ich verweigere hier den Begriff Musik, geschweige denn Kunst – ist durch die elektronischen Medien heutzutage ungeheuerlich. Die standardisierten Vierviertelgleichläufe mit den immerwährenden Akzenten der Bassdrum auf Eins und Drei oder Zwei und Vier mit Primitivharmonik und vokalen Hässlichkeiten, die zumeist aus der amerikanischen Prothesensprache bestehen und die mit gewaltigem aggressionsdynamischen Aufwand auf die Menschheit abgeschossen werden, stumpfen die Sinne ab, verhindern Erkenntnisfähigkeit, sind anti-aufklärerisch – Sinnlichkeit als Surrogat des eigenen Denkens und Fühlens.

Koch und Sänger: der Genussmensch **Werner Baumgartner**

Zwischen Kalbsbries und Rigoletto

Musikalisches Können und kulinarischer Sachverstand verbinden sich bei ihm in einer Person: Werner Baumgartner, ausgebildeter Koch und studierter Bariton, führt ein bekanntes Hotel und Restaurant in Freiburg im Schwarzwald und tritt gleichzeitig als Sänger auf. Was war bei ihm zuerst da, die sinnliche Lust auf Kulinarisches oder die sinnliche Welt der Musik?

„Die Welt der Musik öffnete sich sehr früh für mich", erzählt Werner Baumgartner, „weil bei uns zu Hause schon immer gesungen wurde. Meine Eltern waren große Musikfreunde. Mein Großvater war Erster Trompeter am Theater – aushilfsweise, weil er, wie ich, einen Betrieb führte. Deshalb war Musik immer ein wichtiges Thema für mich.

Kulinarisch war meine Familie früher eher bodenständig. Die feine Küche kam erst später in meiner Ausbildung dazu. Früher gab es bei uns ‚Leberle', Kalbsbries, also badische Sachen, die im Übrigen meines Erachtens genauso in die Feinschmeckerei gehen wie eine gebratene Gänseleber. Aber es war schon das Musikalische, das mich früh geprägt hat und auch allgemein der Sinn für die feinen Unterschiede.

Mein Vater hat uns als Sechsjährige in die Oper geführt, aber nur zu einem Akt, weil er uns nicht mehr zumuten wollte. Das nächste Mal haben wir uns dann den zweiten Teil angesehen. Damals waren die Theaterkarten natürlich noch sehr günstig. Da wir fünf Kinder waren und der Altersunterschied relativ groß war, ist er immer mit zwei etwa Gleichaltrigen in die Oper gegangen und nie mit der ganzen Meute. Und es war natürlich auch etwas Besonderes, wenn man mit dem Vater und der Mutter mal allein ins Theater gehen konnte.

Meist gab es dann noch einen kulinarischen Höhepunkt: Wir sind in ein gutes Restaurant gegangen und haben eine schöne Flusskrebssuppe oder eine Forelle gegessen. Das war nach dem Theater noch ein Höhepunkt, obwohl wir dabei als Zehnjährige fast eingeschlafen wären, weil es so spät war."

„Man muss die Menschen wieder für den natürlichen Geschmack sensibilisieren, eigentlich wie in der Musik": Werner Baumgartner

Heute erlebt Baumgartner andere Highlights: „Wenn wir nach einem großen Gala-Menu die Beifallsstürme der Gäste entgegennehmen dürfen, dann fühlt es sich ähnlich an wie nach einem gelungenen Liederabend."

▷ Das gesamte Gespräch mit Werner Baumgartner lesen Sie im nächsten MUSIKFORUM.

„Freude ist noch niemals mit dem Schulstecken einhergeschritten." (Kurt Breysig)

Schon 1826 hatte der Schriftsteller und Saint-Simonist Léon Halévy den Begriff „l'avant-garde" aus der militärischen Terminologie in die künstlerische übertragen. Seitdem steht er emblematisch für eine Dauerkrise avancierter Kunstformen in einer bürgerlichen Gesellschaft, die diese höchstens noch aus nicht-ästhetischen Motiven toleriert.

Um 1830 hatte die Schriftstellerin Mme de Girardin (Roman *Freude macht Angst*) die bürgerliche Welt in zwei Lager geteilt: Die „monde gai" rannte in Oper und Vergnügungslokale, während die „monde sérieux" den „ewigen Wahrheiten" hinterherjagte, vor allem in Beethovens Symphonien.

Zusammen mit dem Industriellen und dem Wissenschaftler sollte Halévys Avantgardekünstler jedoch die Führung der „ganzen Gesellschaft" übernehmen, nicht zuletzt wegen seiner prophetischen Gabe, verborgene Wahrheiten ans Licht zu bringen. Bis in die Schriften Berlioz', Liszts, Wagners oder Skrjabins haben sich Spuren dieser Utopie erhalten. Sie war jedoch lediglich eine Trotzreaktion auf die gesellschaftlichen Entwicklungen, die die Künstler in der französischen Revolution mit herbeigesehnt hatten, die jedoch im libertären Kapitalismus der Restaurationszeit vollkommen aus den Fugen geraten waren. Wo schon Saint-Simons Jünger schnell nach dem Tode des Meisters zu einer Sekte zusammenschrumpften, sah sich 30 Jahre später Charles Baudelaire gänzlich als „Fremder" und „Verdammter" innerhalb der eigenen Gesellschaft.

Das sollte der ideologische Standort aller selbsternannten Avantgarden seitdem bleiben. Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein hatte dies eine zunehmende Selbstbestimmung der ästhetischen Paradigmata zur Folge. Daran wäre nichts auszusetzen, wenn das Moment der ästhetischen Perzeption nicht zunehmend durch chiliastische Kanzelreden ersetzt worden wäre, die das Ästhetische aufs (mittelalterliche) Niveau des Symbolischen stutzten. Bis in die Ära des Futurismus erhoben einige Avantgardezirkel zumindest noch den Anspruch, gesellschaftlich zu wirken, und sei es auch nur in der manifesten Verachtung für bürgerliches Mittelmaß, einer Kunst als „Bürgerschreck" oder – wie im „Prolet-

Konrad Boehmer hinterfragt radikal-ästhetische Konzepte der Musik

AVANTGARDE UND *Sinnenferne*

kult" der jungen Sowjetunion – der Integration ästhetisch noch nicht kanonisierter Mittel (etwa: Industriegeräusche) in Kunstwerke.

Schweigen und Spekulationen

Die Katastrophen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Massendiktaturen und Weltkriege) haben selbst diese Versuche einer Einbettung radikaler ästhetischer Konzepte in die Sphäre der (gesellschaftlichen) Rezeption im Keime erstickt. Wo in der Emigration noch Reste avantgardistischen Bewusstseins überlebten, erlegten sie sich tiefes Schweigen auf (Varèse), formalisierten sie Durchbrüche der Vergangenheit (Schönberg) oder zogen sie sich in musikphilosophische Spekulationen (Wyschnegradsky) zurück.

Das Scheitern der Avantgarden nur ihnen selber zur Last zu legen, wäre Heuchelei. Sie sind das Produkt moderner Industriegesellschaften, genauso wie ihr Gegenteil: die nur primäre hedonistische Bedürfnisse befriedigende Kulturindustrie. Was nach 1945 als „Avantgarde" etikettiert wurde, war durchgehend der Schatten von Avantgarden vergangener Zeiten und ersetzte den antibürgerlichen Stachel durch die spektakuläre Aktion, der dann wieder zukunftsweisender Symbolgehalt angedichtet wurde. Gewiss, da war manchmal Lustiges dabei, doch zumeist waren die „actions" oder „happenings" von derselben gähnenden Langeweile wie ihre heutigen Wechselbälge, die „performances". Wo solche Avantgarden nicht in sektarischen Kommunen untergingen, gelang es ihnen höchstens, einige Museen in Rumpelkammern zu transformieren, in denen einige Nägel von Yoko Ono, ein Autoreifenabdruck von Robert Rauschenberg oder ein Fettklumpen von Joseph Beuys nach ihrer Aura schmachten. Dass all diese Avantgarden sich mit haarsträubenden sozio-ästhetischen Theorien abstützten, hat ihre frühzeitige Verknöcherung nur gefördert.

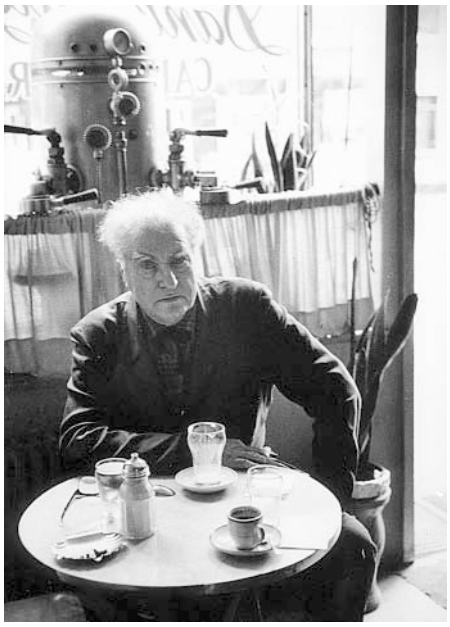
Wo musikalische Avantgarden hervortraten, wurden auch sie schnell durch ihre Vergesellschaftung in die Knie gezwungen. Cage gefiel sich recht bald als Maskottchen einer Schar von Getreuen, und am Avantgardecharakter der seriellen Musik sind schon deshalb Zweifel anzumelden, da sie sich nach Kräften um eine Regeneration der Normen des bürgerlichen Musikbetriebs bemüht hat – bis in die Abgründe eines pseudoromantischen Kunstpriester-Kults hinein. Der schnellen Vergesellschaftung mag manch schlechtes Gewissen zugrunde gelegen haben. Die Schnelligkeit, mit der sich manche Stehaufmännchen des Musiklebens der Zeit vor 1945 sich danach für eine Musik einsetzten, die ihnen innerlich zuwider war, grenzt an ein Wunder. In Darmstadt wurde der Avantgarde akademische Ehre zuteil, das „Serielle" wurde zur *doxa* erhoben, Cage wurde sakrosankt. Als nicht hinterfragtes Axiom wanderte die serielle Methode dann auch schnell in die Kompositionsklassen der Musikhochschulen ein und schon bald servierten die Adepten die Kochrezepte anstatt des Menus: Das „Serielle" und von ihm abgeleitete Verfahren wurden zum Selbstzweck, zu einem trockenen Schulsystem, das in akademischen Kreisen als Versicherungsprämie für die Ideenlosigkeit all derer gehandelt wurde, die glaubten, Komposition ließe sich genau so studieren wie Betriebswirtschaft oder Pharmakologie. Die von Komponisten (und Musikwissenschaftlern, die wieder aufs falsche Pferd setzten) in Geröllhalden unlesbarer Texte verbreiteten pseudo-wissenschaftlichen Theorien traten an die Stelle des Ästhetischen (der weltreflektierenden Vermittlung) und gerierten sich als Legitimationsgrund eines zutiefst anästhetischen Verhaltens.

Götter des Hedonismus

Während so die letzte musikalische „Avantgarde" im akademischen Betrieb austrocknete, kultivierte die Musikindustrie die Götter des Hedonismus. Mit den Beatles konnte man schmusen, die Rolling Stones reizten zum Orgasmus auf. Und wer von Subtilerem träumte, der konnte seine fetischistischen Anwandlungen bei David Bowie oder Kiss ausleben. Mag deren rudimentär-tonale Musiksprache auch nicht mehr als Rotwelsch sein, so war es ihnen doch gelungen, jenes „unendliche Verlangen", das E.T.A. Hoffmann einst noch als Emanation der (instrumentalen) Kunstmusik beschrieben hatte, auf sich zu lenken. Auch die elektronische Alchemie zog schon bald Millionen Jugendlicher (auch die Kinder der „gebildeten Stände") in ihren Bann. In der Disko ist inzwischen alles synthetisch: von der elektrischen Tanzmusik bis zum Extasy.

Dass die Lust-Impulse der populären Kultur schon längst industriell vereinnahmt sind, ist keine Entschuldigung dafür, avancierte Kunstmusik als fundamentalistisch-asketisch zu konzipieren und ihren einzigen Legitimationsgrund in der organisatorischen „Stimmigkeit" ihrer Materialkonstellationen suchen zu wollen.

Wo die Logik der Materialkonstellationen nicht im Dienst einer Evidenz der ästhetischen Konfigurationen steht, stellt sich genau jene Dichothomie zwischen Organisation und Komposition ein, die zu jenem Tsunami von sinnenfernen Klangmassen geführt hat, die



Verstummter Avantgardist: Komponist und Dirigent Edgard Varèse verfiel in der Emigration in Schweigen.

zur Selbstaufhebung der Avantgarde beitrugen. Eine neue Musik wird nicht durch bloße Anbiederung an die gestanzten Lustwelten der kommerziellen Musik entstehen, noch durch Versenkung in postmodernen Potpourri. Auch wird sie sich nicht aus den Unkenrufen derer herausschälen, die eine große Terz fürchten wie der Teufel das Weihwasser, die sich jedoch gleichzeitig an den Konzertsaal (der historisch-räumlichen Struktur der Tonalität) klammern wie furchtsame Erstklässler an Muttis Hand. Eislers Feststellung, dass „jeder neue Musikstil nicht aus einem ästhetisch neuen Standpunkt entsteht, also keine Materialrevolution darstellt, sondern die Änderung des Materials zwangsläufig bedingt wird durch eine historisch notwendige Änderung der Funktion der Musik in der Gesellschaft überhaupt", sollte all jenen ins Poesiealbum geschrieben werden, die noch immer den neuen Algorithmus oder Max/MSP-Patch mit ästhetischer Substanz verwechseln.

Eine neue, die menschliche Sinnlichkeit als Substrat aller geistigen Tätigkeit erfassende Musik wird aus einer gänzlich neuen Besinnung auf die Fundamente des Ästhetischen selber hervorgehen – einer ganz diesseitigen, innerweltlichen, die dem Scholastizismus verknöcherter Avantgarden den Garaus macht. Raymond Radiguets zynische Bemerkung: „Die Avantgarde beginnt aufrecht und sie endet auf den Knien" ist nicht ganz ohne. Dahingegen: „Wer es kann, darf so schreiben, wie es ihm beliebt. Kräftig geht hier alles auseinander zugunsten dessen, der innerlich muss" (Ernst Bloch).

Der Autor:
Konrad Boehmer ist Komponist und Professor an der Königlichen Musikhochschule Den Haag sowie Leiter des dortigen „Instituut voor Sonologie".

SINN UND SINNE DER *ästhetischen Erfahrung*

Sabine Sanio über die Freiheit der Kunst und die Suche nach Erkenntnis und sinnlicher Wahrnehmung

Die Idee, dass man mit den Künsten die Wirklichkeit oder zumindest die gesellschaftlichen Verhältnisse verändern könnte, entwickelte Friedrich Schiller in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*.

Angesichts der damaligen politischen Verhältnisse in Deutschland, in denen es keinerlei Aussicht auf Veränderungen durch die Revolution gab – wie etwa in Frankreich –, besaß der Raum, den Kant in der Theorie der ästhetischen Urteilsbildung den Kontroversen und Debatten zum freien Austausch der Argumente einräumt, große Attraktivität. Die Freiheit der Kunst ist aber bei Schiller ihrerseits eine gesellschaftliche Produktivkraft. Auf der Seite des ästhetischen Subjekts gibt es ähnliche Vieldeutigkeiten und Ambivalenzen. Diese betreffen die sinnliche Wahrnehmung als Basis der ästhetischen Urteilsbildung. Schon bei Alexander Baumgarten, dem Begründer der modernen Ästhetik, besitzt sie eine Doppelfunktion, sie ist ineins Grundlage für die Erkenntnis der empirischen Realität wie des Schönen.

Arthur Schopenhauer hat die Nähe der Kunst zur Erkenntnis radikal zu Ende gedacht. Für ihn ist die Kunst eine nicht-instrumentelle Form von Erkenntnis und avanciert deshalb zu einer fundamentalen Alternative zu Naturwissenschaften und Philosophie, die beide letztlich auf Selbsterhaltung und Naturbeherrschung fixiert bleiben. Für das Selbstverständnis vieler Künstler des 20. Jahrhunderts war Schopenhauers Argumentation von entscheidender Bedeutung. Begreift man die Künste als eine Form von Erkenntnis, dann relativiert sich zwangsläufig die Bedeutung ihrer sinnlichen Erscheinungsweise. In diesem Sinn forderte Marcel Duchamp statt einer Retina-Kunst, die allein die Augen anspricht, eine Kunst für den Intellekt. Doch die Suche nach Erkenntnis eröffnete den Künsten auch neue Zugänge zu den sinnlichen Phänomenen. Gerade die Werke vieler Dadaisten und Surrealisten – Man Ray, René Magritte oder Max Ernst sowie Komponisten wie Erik Satie oder Claude Debussy sind dafür exemplarisch – strahlen Witz und Esprit aus. In optischen Täuschungen, paradoxen Objektcollagen oder absurden Versuchsanordnungen konnte das Alltäglichste und Vertrauteste völlig fremdartig erscheinen, es stand damit auch für die unbekannte, „surreale" Wirklichkeit, der viele Künstler damals auf der Spur waren.

Mit der Suche nach Erkenntnis rücken die sinnlichen Phänomene und ihre konkrete

„Site specific" – Dimension des Sinnlichen: Eine Besucherin vor der Projektionswand von Georg Kleins Klanginstallation „Trasa Warszawa – Berlin" in der U-Bahn unter dem Warschauer Plac Defilad. © Georg Klein

Erscheinungsweise ins Zentrum des ästhetischen Interesses. Komponisten wie Edgard Varèse, Igor Strawinsky, Pierre Schaeffer, Luigi Nono oder Helmut Lachenmann haben im 20. Jahrhundert die Erforschung und Erweiterung des musikalischen Materials und seiner rhythmischen Strukturen, die schon immer zu den zentralen Themen kompositorischer Arbeit gehörten, in spektakulärer Weise fortgesetzt. Doch im Zuge dieser Entwicklung verlor die Vorstellung, das Material sei allein Darstellungsmittel und alles käme darauf an, Töne, Klänge, Geräusche so zu organisieren, dass in ihnen die musikalische Form erfahrbar würde, ihre fraglose Geltung. Statt dessen rückte das musikalische Material selbst in den Fokus der kompositorischen Arbeit. Nicht der exotische Charakter des Fremden, der ja häufig eine große Attraktion darstellt, bildet die entscheidende Hürde. Viele akustische Phänomene sind nicht exotisch und ungewöhnlich, sondern erscheinen banal und nichtssagend oder sogar langweilig und ermüdend. Zu Recht hat John Cage darauf hingewiesen, dass die Aufmerksamkeit für die akustischen Phänomene als solche vor allem Disziplin erfordert – in Kontakt mit dem Fremden und erst recht mit dem bloß Unverständlichen oder ganz Alltäglichen kommt nur, wer von eigenen Wünschen und Vorlieben absieht. In ganz anderer Gestalt als bei Schiller zeigt sich hier das didaktische Moment der Künste; die Positionen der Avantgarde, die uns an Fähigkeiten erinnern, über die wir noch nicht verfügen, halten bis heute an diesem didaktischen Moment fest.

Mit dem musikalischen Material rücken eine ganze Reihe anderer Aspekte des Musikalischen nun in den Fokus der Aufmerksamkeit. An erster Stelle sind die Techniken der Klanggenerierung und ganz allgemein die Medien zu nennen. Ein gutes Beispiel dafür sind die Experimente von Komponisten wie Steve Reich, La Monte Young, James Tenney oder Alvin Lucier, die seit den 60er Jahren aus den spezifischen Möglichkeiten des Tonbands neue Klangkonzepte entwickelten. In den frühen Tonbandstücken von Steve Reich und Terry Riley entstehen musikalische Prozesse, die nichts weiter sind als bloßer Effekt von Geräten und Apparaturen, sie erscheinen ebenso einfach wie abstrakt, ausgestattet mit einem hohen Grad von Destruktivität, der in dem hohen Geräuschanteil seine akustische Entsprechung findet. Bei diesen Stücken musste man lernen zu hören, worauf es ankam. Erst als man die Effekte der Geräte auf die Instrumentalmusik übertrug, wurden sie leichter zugänglich. Heute sind sie in den Sampling- und Looptechniken avancierter Popmusik allgegenwärtig, die ursprünglichen Irritationen und Schockwirkungen, die Radikalität der Repetition und ihre Effekte, insbesondere die zunächst heftig abgelehnte Trance, sind kaum noch zu spüren.

Manche Avantgardekonzeption ist längst von den Massenmedien adaptiert und bis zur Unkenntlichkeit modifiziert worden. Dies gilt besonders für den Bereich des Interaktiven. Ein Beispiel aus den 60er und 70er Jahren sind die Radio-Events von Max Neuhaus, der damals mit großem Aufwand Telefonschaltungen in den Sendern installieren ließ, um Hörer an seinen Sendungen zu beteiligen. Heute ist diese Form der Interaktivität aus dem modernen Formatradio nicht mehr wegzudenken. Und während die Hörer, statt zu singen oder zu pfeifen, jetzt Quizfragen beantworten, hat sich das utopische Moment, das sich bei Neuhaus mit der Idee der Hörerbeteiligung verband, stillschweigend erledigt.

Neue Aufführungspraxis

Neben neuen musikalischen Materialien und Medien bildet die Aufführungspraxis ein zentrales Thema avancierter musikalischer Medienkunst. Was heute als Klangkunst bezeichnet wird, profitiert von moderner Audiotechnik vor allem, weil diese sie von Interpreten, aber auch von dem traditionellen Aufführungsort der Musik, dem Konzertsaal unabhängig macht. Auch die Rolle des Publikums kann von Grund auf überdacht werden. Solche Überlegungen reichen in der Geschichte der Musik weit zurück. Schon Erik Satie wollte mit seiner *musique d'ameublement* eine andere musikalische Aufführungssituation erproben. Bei der Uraufführung während einer Konzertpause waren die Zuhörer völlig verwirrt, es war ihnen nicht klarzumachen, warum sie, statt der Musik zuzuhören, herumgehen und plaudern sollten. Heute gilt Saties Musik als Prototyp moderner „ambient music". In den 60er Jahren haben Komponisten wie Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Luc Ferrari und La Monte Young die Aufführungssituation im Konzertsaal mit ihren Zwängen und Absurditäten thematisiert. Damals wollte man die Freiheit des Publikums bewusst machen, zugleich wurde es in den Konzerten der Fluxusbewegung mit Gewalt und Zerstörung als Form der Klangerzeugung konfrontiert. Heute scheint es eher, als wäre die Ausdifferenzierung der unterschiedlichen Bereiche weiter vorangeschritten, man respektiert den Konzertsaal als Ort für die Spezialisten einer altertümlichen Form der Klanggenerierung.

Die Allgegenwart der Speichermedien bewirkt eine intensive Suche nach der integralen sinnlichen Erfahrung. Während die Künste neue, noch nicht automatisierte Rezeptionsmuster erproben, betont man angesichts der heutigen umfassenden technischen Reproduktionsmöglichkeiten den ephemeren, immateriellen Charakter der Musik. Auch die synthetische Klanggenerierung ist eine Abstraktion, weil ihr kein visuelles Phänomen mehr entspricht. In Klanginstallationen hingegen werden das Visuelle und das Musikalische als eigenständige Bereiche behandelt, so entstehen Interaktionsmuster zwischen Hören und Sehen, zwischen Klang, Raum und Bewegung: Was man sieht, konkretisiert sich durch das, was man hört, und umgekehrt. Der Klang lenkt den Blick, die Bewegung des Hörers im Raum modifiziert die Räumlichkeit des Klangs. In dem (audiovisuellen) Material zeigt sich auch die komplexe, mehrdimensionale Logik der sinnlichen Wahrnehmung.

Die letzte intensiv diskutierte Dimension des Sinnlichen nennt sich *„site-specific"*: Plätze, Gebäude, U-Bahnstationen und Parks in den Städten präsentieren sich als authentische Elemente einer übergreifenden Geschichte, die Industriekultur, Städtebau, Sozialgeschichte umfasst. In der unverwechselbaren Akustik solcher Orte verhält sich der Besucher fast zwangsläufig interaktiv, in der Erkundung des Klanggeschehens entfaltet sich ihre audiovisuelle Komplexität. Gegenüber der alten, heute auch nicht mehr streng durchgehaltenen Idee von der musikalischen Aufführungssituation im Konzertsaal, bei der das räumliche Moment nur in Ausnahmefällen einbezogen und die Musik stattdessen als Zeitkunst präsentiert wurde, kombinieren Klangkünstler wie Rolf Julius, Christina Kubisch, Max Neuhaus oder Alvin Lucier die Dimensionen von Raum und Zeit. Im Gegenzug wird das Monopol einzelner Sinne zugunsten der Komplexität unserer Sinneserfahrungen annulliert. *f*

Die Autorin:

Sabine Sanio war von 2001 bis 2006 Gastprofessorin an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Seit 1995 ist sie Mitarbeiterin beim Musikprotokoll des Steirischen Herbstes in Graz, seit 1991 Mitarbeiterin bei der Zeitschrift „Positionen". In zahlreichen Veröffentlichungen, Radiosendungen und Vorträgen beschäftigt sich Sabine Sanio mit neuer Musik, dem Verhältnis von Kunst und Medien sowie mit der Ästhetik des 20. Jahrhunderts (Buch: *Alternativen zur Werkästhetik*, Saarbrücken 1999).

Thomas Ott mit einem Versuch über die Sinnlichkeit afrikanischer Musik

PRÄZISION UND *Ekstase*

Die Zahl der Musikkulturen dieser Welt ist Legion. Allein in Afrika gibt es zwei- bis dreitausend ethnische Gruppen mit jeweils eigener Sprache und eigener Musik.

Die Vielfalt der Instrumente, Gesänge, Tänze, Bräuche, die wechselnden Bedeutungen der Musik in ihren diversen sozialen Funktionszusammenhängen sind verwirrend und machen es schwer, das Gemeinsame zu erkennen. Zudem sind Kulturen nichts Statisches – sie entwickeln und verändern sich und wirken aufeinander ein. Seit einiger Zeit beschleunigen sich diese Prozesse erheblich, nicht zuletzt durch die weltweite Vernetzung und die digitalen Medien.

Andere Kulturen sind nie als solche beschreibbar. Man nimmt an ihnen vor allem wahr, was anders ist als das, womit man groß wurde und was man als „normal" empfindet. Wer seine prägenden musikalischen Erfahrungen dem „Sonderfall Abendland"[1] verdankt, erlebt afrikanische Musik wesentlich anders als ein afrikanischer Musiker, und die Frage ist, ob er diese Distanz – auch bei intensivem Bemühen – je ganz abbauen kann. Schon in der Frage nach der Sinnlichkeit afrikanischer Musik spiegelt sich, wenn man so will, eine „außerafrikanische" Problematik: Da die Standards abendländischer Kunstmusik in hohem Maß auf Rationalität und Arbeitsteilung beruhen, hat sie Probleme mit den vitalen und sinnlichen Anteilen musikalischen Erlebens. Der Blick nach Afrika führt dann gelegentlich zu einer Idealisierung des Anderen. Man sollte sie vermeiden, auch wenn das gerade beim Thema „Sinnlichkeit" nicht ganz leicht ist.

Die im Folgenden mitgeteilten Erfahrungen und Überlegungen sind die eines in der Wolle gefärbten „Abendländers", der relativ spät damit begonnen hat, sich um afrikanische Musik – besser: um Musik bestimmter Gesellschaften in einer afrikanischen Region – zu bemühen. Menschliche, soziale und politische Erfahrungen als Entwicklungshelfer in einem westafrikanischen Land kamen hinzu. Das Studium musikethnologischer Literatur – vorzugsweise von europäischen und amerikanischen, weniger von afrikanischen Autoren – war hilfreich und prägend bei dem Versuch, das Erfahrene zu verstehen.[2]

Lebensfreude und Vitalität: Bei ihren „local songs" haben die afrikanischen Schulkinder ihren Spaß. Alle Fotos: Ott

Unbeschreibliches Vergnügen

Afrikanische Schulklassen singen bei meinen Besuchen oft ein Begrüßungslied: *Sur le pont d'Avignon* vielleicht oder *Old McDonald had a farm* oder etwas anderes aus dem immer noch allgegenwärtigen Liedrepertoire des kolonialen Erbes. Die Kinder wirken dabei in der Regel nicht sonderlich begeistert und absolvieren das Singen als schulische Pflichtübung. Bitte ich dann um einen „local song" oder um etwas in ihrer eigenen Sprache, gehen die Augen meist verblüfft und erschrocken zwischen mir und dem Lehrer hin und her: Dürfen wir das denn, hier in der Schule…? Gibt der Lehrer das Signal, ändert sich schlagartig die Stimmung: Ein Kind stimmt ein Lied an, die anderen fallen ein, bald klatschen alle ein Begleitpattern. Die gerade noch lethargischen kleinen Körper kommen in Bewegung und der enge Schulraum vibriert vor Energie. Der Lehrer hat nach so einem ungeplanten Ausbruch von Lebensfreude und Vitalität gelegentlich Mühe, die Aufmerksamkeit

Sinnlichkeit afrikanischer Musik: Singen, Tanzen, Rhythmus und Gemeinschaft werden im afrikanischen Dorf als Ganzes erlebt.

der Kinder wieder auf den Lehrstoff zu lenken.

Seit einigen Jahren sind afrikanische Musikpädagogen dabei, traditionelle Elemente und Praktiken ihrer Musikkulturen in die Schulen zurückzuholen. Die „Pan African Society For Musical Arts Education" (www.pasmae.org), ins Leben gerufen u. a. vom nigerianischen Musikwissenschaftler Meki Nzewi, will so etwas wie eine genuin afrikanische Schulmusikpädagogik entwickeln und inspiriert inzwischen die Lehrplanarbeit in 14 Ländern des südlichen Afrika. Einer der Experten, die sich in diesem neuen Verband zusammengefunden haben, ist Davie Kaambankadzanja aus dem Malawi Institute of Education, zuständig für das Musik-Curriculum seines Landes. Ich fragte ihn kürzlich, worin er denn die Bedeutung traditioneller afrikanischer Musik für die Kinder sehe. „Es ist einfach ein unglaubliches Vergnügen, so zu musizieren", strahlte er. „Diese Freude – man ist zusammen, alle machen mit, man singt und tanzt, man spürt Rhythmus, Leben, Gemeinsamkeit – es ist unbeschreiblich. Warum haben wir das nicht schon viel früher für die Schule entdeckt?" Ich fragte weiter, ob denn diese traditionellen Musikpraktiken nicht von der musikalischen Globalisierung bedroht und zum Teil sogar schon rettungslos untergegangen seien. Er verneinte, sie seien überall sehr lebendig. „Und wenn sie tatsächlich bedroht sind, dann ist es doppelt wichtig, sie lebendig zu halten."

Kaambankadzanjas temperamentvoll vorgetragene Antwort trifft wesentliche Momente der spezifischen „Sinnlichkeit" afrikanischer Musik: In ihr verbinden sich Singen, Tanzen, Rhythmus und die Erfahrung von Gemeinschaft zu einem Gesamterleben „unbeschreiblicher und unglaublicher" Freude. Sehen, Hören, Propriozeption (die Wahrnehmung der eigenen Körperlichkeit und zugleich der Körperlichkeit der anderen) und das Erleben gruppendynamischer Synergien sind nicht voneinander zu trennen. Rhythmuswahrnehmung ist dabei eine Art Katalysator: Man hört ihn, sieht ihn (in den Bewegungen der Tänzer und der Musiker beim Spiel ihrer Instrumente) und man fühlt ihn im eigenen Körper, der sich mehr oder weniger exzessiv bewegt und dabei zugleich die Schwingungen des Bodens und der tieferen Trommeln aufnimmt. Das „ekstatische" Gesamterleben wird gesteigert durch drei rhythmische Eigenheiten afrikanischer Musik: off-beat (die Gleichverteilung der Schläge auf die Schwerpunkte und zwischen die Schwerpunkte), Polyrhythmik (das energetische Zusammenwirken zweier oder mehrerer rhythmischer Pattern) und Polymetrik (die Überlagerung unterschiedlicher Ordnungen rhythmischer Schwerpunkte, z. B. – in unserer Terminologie – „zwei gegen drei"). Diese drei rhythmischen Gestaltungsmittel entfalten ihre „ekstatische" Sinnlichkeit freilich nur bei absoluter rhythmischer Präzision des Spiels, die für Musiker aus anderen Musikkulturen, vor allem der westlichen, nur sehr schwer zu erreichen ist (der amerikanische Musikethnologe Richard A. Waterman fand dafür vor einem halben Jahrhundert den Begriff des „metronome sense" afrikanischer Musiker[3]). Ich möchte das hier sehr summarisch Beschriebene an zwei Beobachtungen vertiefen.

Rhythmus, der aus dem Körper kommt

Eine Szene aus dem Film *Djembéfola* über den westafrikanischen Musiker Mamady Keita zeigt einen kleinen Trommler, vier oder fünf Jahre alt.[4] Seine Ärmchen wirbeln durch die Luft und entlocken der eigentlich viel zu großen Djembé-Trommel immer neue, faszinieren-

de Rhythmuspatterns. Der Kleine sieht gar nicht hin. Mit intuitiver Sicherheit nimmt er auf, was die beiden erwachsenen Musiker ihm vortrommeln, und spielt es präzise nach. Die beiden Großen haben ihre Freude daran und nehmen ihn immer wieder lachend in die Arme. Dem Kind ist nicht bewusst, was seine Hände tun; sein Körper setzt direkt um, was das Ohr empfängt (analog zum Nachsingen einer Melodie, bei dem uns auch nicht bewusst ist, was Atem, Kehlkopf und Artikulationswerkzeuge tun). Während er spielt, schaut der Kleine in die Runde und genießt die Aufmerksamkeit der Erwachsenen und der anderen Kinder.

Die Szene belegt, wie sich die musikalische Sozialisation auswirkt, die man in vielen afrikanischen Gesellschaften beobachten kann. Der schon erwähnte nigerianische Musikwissenschaftler Meki Nzewi hat sie detailliert beschrieben:[5] Das Kind erfährt die charakteristischen Bewegungsmuster schon pränatal (Frauen tanzen noch in den letzten Schwangerschaftswochen). Schon sehr bald nach der Geburt erlebt es auf dem Rücken der Mutter rhythmische Arbeitsbewegungen mit (wie Feldarbeit oder Mörserstampfen) und nimmt zugleich das Festgeschehen mit Musik und Tanz ganzkörperlich und mit allen Sinnen in sich auf. Von den musikalisch-tänzerischen Ritualen der Erwachsenen hält man die Kinder nicht fern, sondern ermutigt sie zum Mitmachen und unterstützt sie jederzeit bei ihren Tanzspielen und Musizierversuchen. Tut ein Kind sich besonders hervor – wie der kleine Trommler im Film – so wird es bald in ein Ensemble der Erwachsenen aufgenommen, bekommt dort einfache Aufgaben und lernt im Lauf der Zeit das Repertoire und die verschiedenen musikalischen Parts kennen.

Der Kraft dieser auf alle Sinne zielenden Musik kann sich keiner entziehen

Man kann mit einiger Vorsicht sagen, dass Rhythmus in der abendländischen Kunstmusik letztlich aus dem Zählen resultiert: Bei seiner „Erfindung" – in der mittelterlichen Modal- und Mensuralmusik – diente er der rationalen Koordination der Stimmen. (Was allerdings nicht heißt, dass er ein rein rationales Phänomen geblieben ist: Wie sehr eine Beethoven-Sinfonie auch körperrhythmisch gemeint ist und erfahren werden kann, lässt sich an der Körpersprache vieler Dirigenten ablesen). Rhythmus in afrikanischer Musik ist aber auf das Engste mit periodischen Körperbewegungen verbunden und dürfte in ihnen seinen Ursprung haben. Am Spiel des kleinen Trommlers kann man nämlich eine weitere Beobachtung machen: Alle Patterns, die er der Trommel entlockt, gehen auf ein gleichmäßiges „Schlenkern" seiner Arme zurück. Die Patterns entstehen dadurch, dass diese Bewegungen mal die Trommel berühren, mal nicht. Letztlich kann man hier Watermans „Metronom" studieren. Die Arme sind in einer natürlichen, kraftvollen Pendelbewegung von Schwerpunkt zu Schwerpunkt, die Präzision stellt sich bei dieser Art Körpereinsatz von selber ein. Auch bei erwachsenen Trommlern ist dieses motorische Muster – sublimiert – noch zu sehen. Sein Ergebnis ist die „Elementarpulsation", eine Art akustisches Millimeterpapier, auf dem alle musikalischen Ereignisse eingetragen sind.

Elementarpulsation: Rhythmen erreichen den ganzen Körper.

Rhythmische Sozialisation: Afrikanische Kinder werden in die musikalisch-tänzerischen Rituale der Erwachsenen immer einbezogen.

Zusammenspiel und soziale Synergien

Als Nicht-Afrikaner hat man immer wieder seine liebe Not mit der metronomischen Präzision des Zusammenspiels in einem afri-

kanischen Ensemble. Während afrikanische Musiker ihre Patterns sozusagen aus der Elementarpulsation hervorzaubern, erleben und spielen wir die Patterns zunächst als „Gestalten“: Ein rhythmisches Muster ist in unserer Wahrnehmung immer noch das gleiche, auch wenn wir es beschleunigen oder verlangsamen, eine Pause verkürzen oder ein Rubato spielen (man denke an den „g'heberten“ Dreivierteltakt beim Wiener Walzer). Beim Musizieren mit afrikanischen Musikern ist aber absolute Präzision gefragt. Eines Tages machte ich eine Lernerfahrung, die mir das präzise Zusammenspiel seither sehr erleichtert. Ich bekam, mitten im Spiel, mit einem der Musiker meines Ensembles Blickkontakt. Er lächelte und blinzelte mir zu – und schon war unser Zusammenspiel „wie aus einem Guss“. Mir fiel plötzlich auf, dass unsere Arme sich gleichsinnig bewegten, dass – beim Spiel unterschiedlicher Patterns – manche Schläge unserer Hände zusammenfielen, andere nicht, und dass es sehr reizvoll war, diese Korrespondenzen bewusst zu beobachten. Seither baue ich solche Beobachtungs- und Blickkontaktübungen in meine Ensemblearbeit mit Studenten und Schülern ein; die Chance, schnell zu präzisem, groovendem Spiel zu kommen und die Energien der Polyrhythmik zu spüren, wird dadurch deutlich erhöht. Mir scheint, dass hier ein technisches (Beobachtung der Bewegungen) und ein gruppendynamisches Moment (nonverbale Kommunikation jedes Einzelnen mit der Gruppe) in einer besonderen Art sozialen Erlebens zusammenwirken. Dazu passt, was Hirnforscher kürzlich entdeckt haben: dass die Beobachtung der Bewegungen, der Körpersprache und der Mimik anderer in unserem Gehirn neurale Muster aktiviert, als würden wir diese Bewegungen selbst ausführen.

Synergetische, emotionale und rituelle Selbstwahrnehmung: Afrikanische Musik ist eingebettet in Rituale, Feste, soziale Anlässe.

Ein Fazit

Die Frage nach der Sinnlichkeit musikalischer Standards zielt wohl zunächst auf das Zusammenspiel der menschlichen Wahrnehmungskanäle beim Umgang mit Musik. Es geht dann z. B. darum, ob „mit allen Sinnen“ gelernt, musiziert, erlebt wird. Das Wort „Sinnlichkeit“ hat aber zugleich eine erotische Konnotation. Sie benennt im weiteren Verständnis ein soziales Moment. Wie sehr beide Bedeutungsnuancen auf afrikanisches Musizieren anwendbar sind, habe ich zu zeigen versucht: Die komplexen Rhythmen erreichen beim Musizieren nicht nur das Ohr, sondern auch das Auge, eigentlich den ganzen Körper; Bewegungen bestimmen die eigene Körperwahrnehmung, die soziale Wahrnehmung, die Hervorbringung der Klänge, das Tanzgeschehen; Emotionen werden auf vielen Ebenen kommuniziert: instrumental, mit der Stimme, körpersprachlich. Entscheidend ist nicht nur, dass all dies geschieht, sondern wie es geschieht: die Wahrnehmungs- und Aktionsebenen sind nicht voneinander zu trennen, jede bedingt und steuert die anderen. Das alles ist eingebettet in Rituale, Feste, soziale Anlässe, die der Selbstvergewisserung der Gemeinschaft dienen. Daran haben alle ihre Mitglieder teil, nicht nur die „musikalischen“: Der Kraft dieses komplexen, auf alle Sinne zielenden Geschehens soll und kann sich keiner entziehen.

Gemeinsames Musizieren im „abendländischen“ Sinn ist arbeitsteiliges Hervorbringen mehr oder weniger komplexer Musik; Gemeinschaftserlebnisse stellen sich dabei von selber ein, sind aber, vorsichtig gesagt, nicht der alleinige Sinn des Musizierens. Gemeinsames „Musizieren“ im afrikanischen Sinn ist in erster Linie die synergetische, emotionale und rituelle Selbstproduktion und Selbstwahrnehmung der Gemeinschaft. Die Kraft und Attraktivität dieses Modells wirkt weiter in den diversen Stilrichtungen afrikanisch beeinflusster Weltmusik, vor allem auch in der afro-amerikanischen Popmusik. Man kann sie in jedem Rock-Konzert studieren.

1 Helmut Rösing: „Sonderfall Abendland“, in: Herbert Bruhn, Rolf Oerter, Helmut Rösing (Hg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 1993.

2 Ich nenne hier nur die wichtigsten: Meki Nzewi: *African Music: Theoretical Content And Creative Continuum*, Oldershausen (Institut für Didaktik populärer Musik) 1998; John Miller Chernoff: *Rhythmen der Gemeinschaft. Musik und Sensibilität im afrikanischen Leben*, München 1994; Gerhard Kubik: „Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik“, in: Artur Simon (Hg.): *Musik in Afrika*, Berlin 1983, S. 327-400; Rainer Polak: *Festmusik als Arbeit, Trommeln als Beruf. Jenbe-Spieler in einer westafrikanischen Großstadt*, o. O. 2004; Francis Bebey: *African Music – A People's Art*, New York 1975; John Blacking: *How Musical Is Man?* Seattle/London (University of Washington Press) 1973

3 Waterman, Richard A.: „African influence on American Negro Music“, in: Sol Tax (Ed.): *Acculturation in the Americas*, Chicago 1952

4 Ich besitze diesen Film in einer VHS-Kopie, leider ohne Herkunfts- und Enstehungsangaben. Kurze Videos mit zwei- bis vierjährigen afrikanischen Trommlern finden sich zur Zeit der Abfassung dieses Artikels (Mai 2007) auf www.youtube.com, Stichwort „Djembé“. Sie liefern weiteres Anschauungsmaterial im Sinne dieser Analyse.

5 Meki Nzewi: „Music Teaching and Learning in African Cultures“, in: Volker Schütz (Hg.): *Musikunterricht heute* Bd. 2, Oldershausen (Institut für Didaktik populärer Musik) 1998; s. auch Thomas Ott: „Zurück zur Papageienmethode? Oder: Was kann unsere Musikpädagogik von einer schriftlosen Musikkultur lernen?“, in: *diskussion musikpädagogik* 4 (1999)

Der Autor:

Prof. Dr. Thomas Ott studierte Schulmusik und war Musiklehrer und wissenschaftlicher Assistent in Hamburg. Von 1984 bis 1997 war er Professor für Musikpädagogik an der Hochschule der Künste Berlin, danach für Musik und ihre Didaktik an der Universität Köln. Von 1998 bis 2000 fungierte Ott als Bundesvorsitzender des Arbeitskreises für Schulmusik (AfS). Zwischen 2000 und 2003 war er als Bildungsberater in Guinea/Westafrika für die GTZ (Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit) tätig.

Michael Endes *Spiegel im Spiegel*, eine philosophische Kurzgeschichte und Traumvision, diente den Komponisten und Gitarristen Klaus Feldmann und Arndt Werner Bethke als Vorlage zu einer Musik – und gab **Ulrike Liedtke** Anlass, über die Wahrnehmung der Reflexion und von Kunst im Spiegel nachzudenken

Spiegelfragen

Wie die Sonne bringt der Spiegel die Wahrheit an den Tag, im Orakel und im Märchen. Vielleicht aber ist die Wahrheit selbst Illusion, Orakel, Märchen?

Die kreisrunden Spiegel der Han-Zeit in China, 2 200 Jahre vor uns, zeigen auf der Rückseite eine symbolische Darstellung des Kosmos – endlich oder unendlich? Momos Welt oder Spiegelbild der Schöpfung? Ordnung des Universums? Tag und Nacht, schwarz und weiß, laut und leise, warm und kalt, süß und sauer, dazwischen immer die Spiegelachse? Barockgärten, Labyrinthe und Liebeslauben aus Rosen folgen der Spiegelordnung. Nur der goldene Schnitt setzt die Achse falsch, ganz bewusst. Gewölbte Spiegel verzerren dick, dünn, groß, klein, optische Täuschungen wie die Suchbilder von René Magritte. Rückenansichten des Italieners Michelangelo Pistoletto verwirren zwischen Realität und Spiegelung. Die Spiegelmalerei setzt hinter dem Glas an.

Bei M. C. Escher spiegelt sich Landschaft auf Vögeln, die sie überfliegen. Wasser fließt den Berg hinauf. Empirische Realität wird als Illusion entlarvt. Vielleicht muss man verfälschen, um die Wahrheit zu finden? Drei Hasen nebeneinander haben nur drei Ohren und trotzdem gehören zwei zu jedem Häschen. Erkennen über Stereotypen, das Auge erschafft die Bilder im Kopf. Reale Außenwelt und Welt des Absoluten wie bei Mallarmé? E. T. A. Hoffmann erzählt von Hoffmann, der sich in den spiegelähnlichen Automaten der tatsächlichen Olympia verliebt. Erzählt er von sich selbst? Spieglein, Spieglein an der Wand – wer ist das eigentlich da drin?

Der Spiegel im Spiegel macht immer kleiner. Heiner Müller hatte vollkommen recht, als er morgens in den Spiegel sah und bemerkte: „Kenn ich nicht – wasch ich nicht!" Die Konfrontation mit sich selbst als Blick in die eigene Seele, der Dialog des Ichs, die Dechiffrierung eines Seelenzustands? Aber auch Abwehrzauber! Der Dämon fürchtet sich vor seinem Doppelgänger, er könnte ihm ebenbürtig sein. Oder auch sein Ideal. Selbsterkenntnis, Klarheit, Wahrheit – abhängig von Sichtachsen? Wie in Zeitschriften? Vor unse-rem „Spiegel" gab es schon den Sachsen-Spiegel oder Schwaben-Spiegel des Mittelalters, den theo-logischen Sünden- oder Heils-Spiegel, die Standeslehre im Fürsten-Spiegel, im Ritter-Spiegel. Alles wirklich Reflexion, Nachdenken – oder Abklatsch?

Im Spiegel der Generationen bringt die Natur dasselbe noch einmal hervor und doch immer anders. Bei Storm sieht die Mutter ihr Wunschkind im „Spiegel des Cyprianus". Licht verdoppelt sich im Spiegel, Sonne weitet den Raum. Japans Kaiser erheben den Anspruch, von der Sonnengöttin abzustammen. Einmal soll sie sich in einer Höhle verkrochen haben (Sonnenfinsternis?) und die Götter lockten sie mit Edelsteinen und einem Spiegel wieder heraus, worauf sie entzückt eine Morgendämmerung verursachte. Spiegelsäle dienen der Repräsentanz von Macht, auch Eitelkeit.

Narziss wollte nicht, er musste beständig sein Spiegelbild ansehen. Es war eine Strafe der Götter dafür, dass er die schöne Nymphe Echo verschmäht hatte (Echo als akustischer Spiegel?). Und weil er sich – zwangsläufig selbstverliebt – nicht mehr losreißen konnte von seinem Spiegelbild, wurde er in eine Narzisse verwandelt, deren Duft nun Eitelkeit und Wahnsinn bewirken, oder einfach nur den Frühling. Bricht ein Spiegel entzwei, bedeutet dies Unglück, sieben Jahre im Volksglauben. Die Deutungen sind vielfältiger noch – wie Spiegelbilder auch. f

Akustischer Spiegel: Klaus Feldmann und Arndt Werner Bethke vertonten Endes Traumvision. NCA 8652951

Ariane Hannus über die Europäische Ensemble-Akademie 2007 anlässlich der deutschen EU-Ratspräsidentschaft

IN DER *Vielfalt* VEREINT

„Europa wächst vor allem über die Kultur zusammen. Junge Menschen sind dafür die besten Multiplikatoren." Mit diesem Leitsatz zur Arbeit des Deutschen Musikrats im Bereich der Auswärtigen Musikpolitik skizziert Christian Höppner, Generalsekretär und Vorsitzender der Strategiekommission des Deutschen Musikrats, die Bedeutung jugendkultureller Begegnungen. Die Europäische Ensemble-Akademie hat über die Begegnungen hinaus eine politische Signalwirkung gesetzt, um diesen Bereich der Auswärtigen Kulturpolitik noch mehr zu stärken.

„Die Qualität der Musiker hat mich überrascht": Mauricio Kagel ließ es sich nicht nehmen, in der Ensemble-Akademie eines seiner Werke selbst mit dem ensemble perspektiv einzustudieren. Foto: Gröger

Im März erklangen die ersten Töne der „Europäischen Ensemble-Akademie" – ein experimentelles Projekt, das der Deutsche Musikrat anlässlich der deutschen EU-Ratspräsidentschaft ins Leben gerufen hat.

Rund 60 junge Musiker aus Portugal, Slowenien und Deutschland aus den Sparten Zeitgenössische Musik, Jazz, Rock und Pop waren vom Deutschen Musikrat eingeladen, an einem internationalen Workshop- und Tourneeprojekt teilzunehmen.

Während der deutschen EU-Ratspräsidentschaft präsentierte sich Deutschland als europäische Kulturnation. Zahlreiche Veranstaltungen und Projekte begleiteten in den vergangenen Monaten die Ratspräsidentschaft und bereicherten damit das kulturelle Leben in Deutschland und ganz Europa. Der Deutsche Musikrat nahm dies zum Anlass, ein internationales, innovatives musikalisches Projekt ins Leben zu rufen: die Europäische Ensemble-Akademie.

Wesentlich gefördert von der Kulturstiftung des Bundes, setzte sich dieses Projekt zum Ziel, Grenzen zu überschreiten – sowohl musikalisch als auch geografisch. Aktuelle Musik sollte dabei im Mittelpunkt stehen: Mit der Mischung aus Zeitgenössischer Musik, Jazz, Rock und Pop wurden sehr unterschiedliche aktuelle musikalische Stilrichtungen der Gegenwart aufgegriffen. Die Herausforderung bestand darin, die Stile in einem Projekt zu verbinden und miteinander in Dialog zu bringen. Eine Aufgabe, die von den jungen Musikern motiviert angenommen wurde.

Portugal, Slowenien und Deutschland – eine interessante Konstellation, denn Portugal und Slowenien folgen Deutschland in der EU-Ratspräsidentschaft nach. Auch wenn die ehemals geplante Dreier-Ratspräsidentschaft nicht realisiert werden konnte, wurde doch eine enge Kooperation begründet und u. a. beschlossen, die politische Zusammenarbeit durch gemeinsame kulturelle Projekte zu vertiefen. Ein Beispiel hierfür ist die Europäische Ensemble-Akademie. ▷

Grenzüberschreitung par excellence: Fado-, HipHop- und Hardrockmusiker gemeinsam auf der Bühne der Ensemble-Akademie. Fotos: Gröger

Traditionelles aus Portugal: klassischer Fado-Gesang mit Ana Sofia Varela.

Aus der Akademie

Zwei Märzwochen lang war Schloss Eichholz, das Bildungszentrum der Konrad-Adenauer-Stiftung zwischen Köln und Bonn, Heimat der Akademie. Mehr als 60 junge Künstler lebten hier unter einem Dach und taten vor allem eines: proben. Die Musiker des „ensemble perspektiv" machten den Anfang. Es galt, unter Leitung von Sian Edwards ein umfangreiches und anspruchsvolles Konzertprogramm zu erarbeiten: Werke von Mauricio Kagel, Wolfgang Rihm und drei Auftragskompositionen, die vom Deutschen Musikrat an die junge slowenische Komponistin Nana Forte, den Portugiesen Luís Antunes Pena und den deutschen Komponisten Johannes Motschmann mit der Vorgabe vergeben wurden, sich mit nationalen Traditionen und den musikalischen Genres der Jazz- und Popmusik auseinanderzusetzen.

Mit der Britin Sian Edwards konnte eine künstlerische Leiterin gewonnen werden, die eine neue Generation von experimentierfreudigen Dirigenten zeitgenössischer Musik verkörpert. Ihre Arbeit wurde unterstützt von dem jungen Dirigenten und Stipendiaten des Dirigentenforums, Thomas Posth. Beide griffen die Idee der Europäischen Ensemble-Akademie von Beginn an begeistert auf.

Vom Projekt beeindruckt zeigte sich auch Mauricio Kagel, der dem Musikrat als Mentor im Bereich der Zeitgenössischen Musik zur Verfügung stand: „Kulturpolitisch finde ich das sehr wichtig. Ganz im Sinne des europäischen Gedankens." Kagel, der eines seiner Werke mit den jungen Musikern selbst einstudierte, zeigte sich äußerst positiv überrascht vom Niveau und vor allem vom Grad der Vorbereitung und Motivation der Instrumentalisten. „Die Qualität der Musiker hat mich schon überrascht. Sie sind motiviert und bringen eine erfreuliche Grundlage mit, auf der wir effektiv arbeiten können."

Zeitgenössische Musik meets Jazz meets Rock&Pop

Nach Eintreffen aller Künstler ging es bunt und laut zu im idyllischen Schloss Eichholz. Jazzer, „Zeitgenossen", HipHopper, Hardrocker und Fado-Musiker probten zeitgleich und nur wenige Meter voneinander getrennt. Tagsüber widmete sich jedes Ensemble seiner eigenen Sparte, abends wurde dann genre-übergreifend im „ensemble 07" geprobt. Für eine Auswahl an Musikern aus dem „ensemble perspektiv", der Band EINSHOCH6 und dem European Movement Jazz Orchestra hatte der Komponist Moritz Eggert eine neue Version seines Liederzyklus *wide unclasp* komponiert. Der Versuch, Jazz, Rock, Pop und Zeitgenössische Musik unmittelbar miteinander in Dialog zu bringen, entwickelte sich zum spannenden Experiment – für Eggert freilich eine Selbstverständlichkeit: „Ich denke gar nicht so sehr über Verschmelzungen in diesen Bereichen nach. Für mich ist einfach die komplette Musik unserer Zeit das Material, aus dem ich als Komponist schöpfe."

Jazz goes ahead!

Das European Movement Jazz Orchestra (EMJO) probte mit Manfred Schoof, Deutschlands bekanntestem Jazztrompeter und bedeutendem Komponisten des europäischen Jazz, ein Repertoire ein. Im Rahmen eines individuellen Auswahlverfahrens waren in den drei Ländern professionelle Talente ausgesucht und zur Teilnahme an der Akademie eingeladen worden. Schoof hatte zwei seiner ehemaligen Studenten von der Musikhochschule Köln beauftragt, Stücke für die Europäische Ensemble-Akademie zu schreiben. Auch Matthias Schriefl, Trompeter im EMJO und zurzeit gefeierter „Nachwuchsstar des deutschen Jazz" steuerte eine Komposition bei, die er mit seinen Jazzkollegen selbst einstudierte. Schoofs Bilanz: „Die Idee für ein Europäisches Jazz-Orchester mit Musikern aus Portugal, Slowenien und Deutschland war äußerst interessant und spannend, zumal wieder einmal bewiesen wurde, wie gut sich junge Musiker auf internationaler Ebene verstehen und ihre Erfahrungen und kulturellen Hintergründe einbringen."

Basement Pop

In enger Nachbarschaft zu den „Zeitgenossen" und Jazzern probte das „Basement Pop". Aus unterschiedlichen Räumen erklangen HipHop- und Fado-Klänge, ergänzt durch verzerrte Gitarrensounds aus einem im weitläufigen Park gelegenen Bungalow. Betreut

wurde das „Basement Pop“ vom Leiter der Popakademie Baden-Württemberg und Vizepräsidenten des Deutschen Musikrats, Udo Dahmen, und Gitarrist und PopCamp-Leiter Henning Rümenapp. Hier trafen – verstärkt durch „ensemble 07“-Vokalistin Bettina Koziol – die deutsche HipHop-Band EINSHOCH6, die slowenische Hardrockband „Wet Bed“ und die portugiesische Fado-Sängerin Ana Sofia Varela aufeinander und feilten u. a. an neuen Songs. Grenzüberschreitung par excellence. Ein Teilnehmer: „Man ist gezwungen, sich mit Musikstilen auseinanderzusetzen, mit denen man normalerweise wenig zu tun hat. Dadurch gewinnt man neuen Input.“ Neben der musikalischen Arbeit wurden Facetten des Musikgeschäfts thematisiert. Erfahrene PopCamp-Dozenten wie Kai Thomsen, Kosho und Fabio Trentini brachten den Musikern in kurzen Vorträgen Aspekte wie Marketing und Artist Development näher.

Die Tournee

Ihre Vielfalt an aktueller Musik bot die Ensemble-Akademie nicht nur unter dem Dach von Schloss Eichholz. Nach den Probewochen waren Konzerthäuser in ganz Europa – in Dortmund, Bremen, Berlin, Köln, Ljubljana, Rom, Brüssel, Lissabon und Zagreb – Tourneestationen der jungen Akademie-Musiker. An jedem Ort wurden mit neuen Schwerpunkten verschiedene Module des umfangreichen Akademie-Programms aufgeführt, wurde demonstriert, dass die Öffnung und Überschreitung musikalischer Genregrenzen erfolgreich realisiert werden kann.

Die Generalprobe in Dortmund und die Pop-Matinee in Köln wurden als Schulkonzerte konzipiert. Die zahlreichen jungen Zuhörer waren insbesondere von den Beiträgen des „Basement Pop“ begeistert. Zum Berliner Konzert konnte Bundestagspräsident Norbert Lammert für eine Ansprache gewonnen werden, die er unter das Motto „In Europa steckt Musik!“ stellte. Die Konzerte in Rom und Brüssel waren allein den Zeitgenossen vorbehalten, während in Lissabon und Bremen alle drei Musiksparten zur Aufführung kamen. Rock und Pop im altehrwürdigen Konzertsaal Grande Auditorió – in der portugiesischen Hauptstadt bedeutete dies eine „musikalische Revolution“. Mit einem umjubelten Konzert des EMJO gemeinsam mit Wet Bed und EINSHOCH6 ging die Tournee der Ensemble-Akademie in Zagreb zu Ende.

„Am schönsten ist es, wenn man später sieht, dass solch ein Projekt Ausgangspunkt neuer Bands und Kollaborationen war“, betonte Manfred Schoof am Rande der Akademie. In der Tat ist man auf einem guten Weg: Die Außenministerien der drei Länder kooperieren, um das Projekt über die deutsche Ratspräsidentschaft hinaus für den Bereich Jazz fortzuführen. Fest steht schon jetzt: Das Projekt „Europäische Ensemble-Akademie“ hat viel für das europäische Zusammenwachsen und die internationale Verständigung geleistet. *f*

Die Autorin:
Ariane Hannus studierte Germanistik und Buchwissenschaft in Mainz. Seit September 2006 arbeitet sie für den Deutschen Musikrat.

Wo findet der Komponist seine Inspiration?

Jörn Arnecke (Hamburg, Hindemith-Preisträger 2004 des Schleswig-Holstein Musik Festivals und Komponist für Heidelberg 05_06 beim Theater und Philharmonischen Orchester der Stadt Heidelberg):

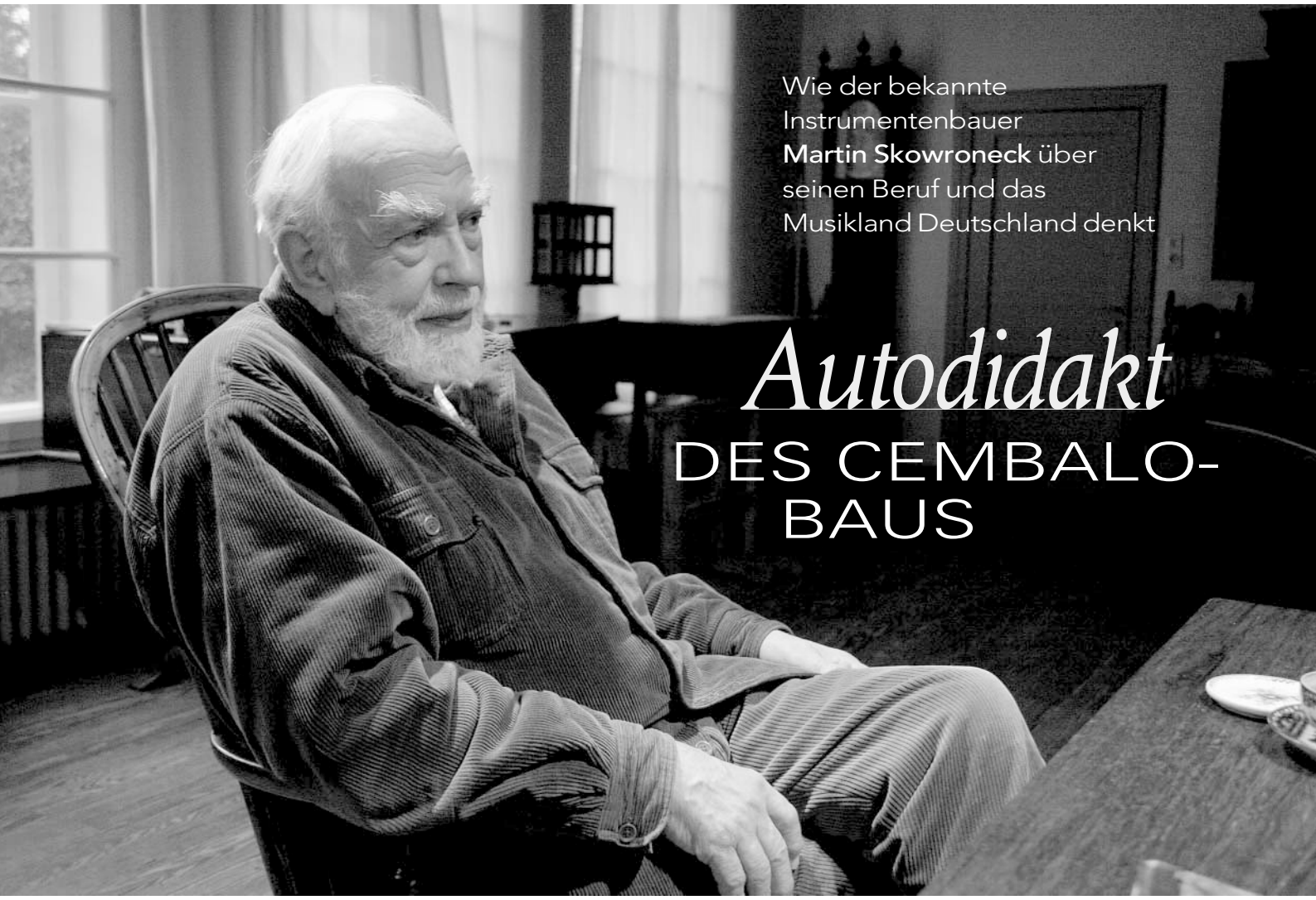
Im Wort „Sinn“ liegt ja eine doppelte Bedeutung: Wenn Musik voller Sinn und Sinnlichkeit steckt, dann enthält sie tieferen Sinn und spricht die Sinne an.

Gute Kompositionen sollten sich durch beides auszeichnen. Denn ohne Sinnlichkeit hätten sie keinen… Sinn.

ANZEIGE

www.wdr3.de

WDR 3. Das Kulturereignis. In Ihrem Radio.



Wie der bekannte Instrumentenbauer **Martin Skowroneck** über seinen Beruf und das Musikland Deutschland denkt

Autodidakt DES CEMBALO-BAUS

Der Cembalobauer Martin Skowroneck ist einer der bekanntesten Spezialisten für historische Instrumente und hat auf diesem Gebiet Pionierarbeit geleistet.

Ursprünglich Autodidakt, beschäftigt er sich mit der Restauration von Originalinstrumenten, vor allem aber mit dem Nachbau historischer Cembali. Seine Instrumente werden von den bedeutendsten Interpreten gespielt. Mit **Christian Höppner** sprach er über den Wandel der Kulturlandschaft, brillante Fälschungen und bürokratische Auswüchse.

f Seit geraumer Zeit ist eine kürzungsbedingte Schrumpfung der Orchesterlandschaft zu beobachten. Gibt es noch andere Gründe als das scheinbar fehlende Geld?

Martin Skowroneck: Unser Nachwuchs hat zu wenige Chancen. Die Programme konzentrieren sich auf zu wenige Stars. Das ist im Theater genau dasselbe. Ich meine, früher war das so, dass ein Schauspieler sich sozusagen in der Provinz hochgedient hat: in kleinen Theatern, in Kleinstädten usw. Wenn er gut war, dann ist er bis zum Burgtheater aufgestiegen oder bis in die großen Berliner Theater. Wo ist heute die Provinz? Die gibt es nicht mehr. Entweder man ist ein Star oder man kommt nicht rein.

Wir haben einen Kunden in Nordenham. Da gibt es einen Kulturverein, der auch Konzerte veranstaltet. Den haben wir angeschrieben und gefragt, ob unser Sohn, der gerade Musik studierte, mit seinem Ensemble dort spielen könnte. Unser Kunde hielt das für eine gute Idee und hat seinen Verein angesprochen. Dort hat man fast empört geantwortet: ‚Wir engagieren nur namhafte Leute. Anfänger wollen wir nicht haben.' Wie sollen Anfänger denn irgendwo Fuß fassen? In diesem ganzen Komplex sehe ich das mit den Orchestern, die abgebaut werden. Das ist eine ganz komplizierte Sache, da hakt eins ins andere. Und wie man das lösen soll, weiß ich nicht.

f Bleibt so für den Musiker zu wenig Zeit zum Reifen?

Skowroneck: Nicht die Zeit, sondern die Gelegenheit. Als ich 1951 angefangen habe, da habe ich dauernd in Bach-Kantaten gespielt, meistens Blockflöte, manchmal auch Querflöte. Oder die Passionen – ich habe im Chor gesungen, aber ich habe auch in den Bach-Passionen jede der Flötenstimmen gespielt. Das sind immer zusammengestellte Orchester gewesen. Wir sind damit herumgereist. So etwas gibt es heute auch nicht mehr.

f Wenn Sie Kulturpolitiker wären, was würden Sie anders machen?

Skowroneck: Ich glaube, dass ist keine Frage von Kulturpolitik, sondern abhängig

von den Leuten, die Kultur organisieren. Der Bremer Domchor ist in diesem Jahr 150 Jahre alt geworden, ich habe 24 Jahre lang dort gesungen, und jetzt sieht es so aus, als ob er abgewickelt werden sollte. Das würde bedeuten, dass der Bremer Domchor, über viele Jahrzehnte ein bekanntes Ensemble mit vielen großen Aufführungen, einfach eingeht.

f Aber die Kirchenmusik ist lebendiger denn je. Die Gottesdienste, die kirchenmusikalisch gestaltet werden, sind gut besucht…

Skowroneck: Ja, das ist so. Überall da, wo sie noch stattfinden.

f … deshalb ist dieser Mechanismus nicht zu begreifen. Haben die Kämmerer in der Kirche die Oberhand?

Skowroneck: Das ist stark vom Einzelfall abhängig. Die einen Pastoren treten für die Kirchenmusik ein, weil sie sie als wichtigen Teil der Verkündigung ansehen. Und andere sitzen dabei rum und langweilen sich. Es gibt letztlich doch viele Menschen, die die Kirchenmusik nicht unterstützen.

f Wie waren Ihre beruflichen Anfänge?

Skowroneck: Ich habe zuerst Blockflöten hergestellt, weil es keine zu kaufen gab. Dann bin ich irgendwann auch auf Tasteninstrumente gekommen – als Autodidakt und als Bastler. 1952 habe ich das als Gewerbe angemeldet. Da musste man zum Stadt- und Polizeiamt – den Schein habe ich noch. Da bekam man einen Gewerbeschein für zehn Mark und dann musste man zum Finanzamt und die Steuer anmelden – das war's. 1953 wurden die alten Handwerksgesetze – bis dahin galt in der amerikanischen Besatzungszone Gewerbefreiheit – wieder in Kraft gesetzt. Ich bekam eine Aufforderung von der Handwerkskammer und sollte dort Mitglied werden. Dazu hatte ich keine Lust. Auf Leute, die verlangen, dass überall „Rauchen verboten" dran steht, obwohl ich gar nicht rauche – auf die konnte ich verzichten. Mich beaufsichtigen lassen, das will ich nicht.

Ich habe nur gesagt: ‚Das betrifft mich nicht. Ich bin Musiker, ich mache zwar nebenbei Instrumente, aber…' Die Antwort war, ich müsste in einer Berufsorganisation sein. ‚Ich bin im Tonkünstlerverband', entgegnete ich, ‚das ist meine Berufsorganisation.' Sie ließen nicht locker, wollten mich aus der Reserve locken, und ich fragte: „Wie ist das eigentlich im Grundgesetz mit der Koalitionsfreiheit? Niemand darf gezwungen oder gehindert werden, einer Vereinigung beizutreten."

Am Ende haben sie mir einen Stapel Anmeldeformulare gegeben. Ich habe erst einmal 14 Tage abgewartet, dann habe ich die Papiere unausgefüllt per Einschreiben als „mich nicht betreffend" zurückgeschickt. Das war es. Sie haben mich in Ruhe gelassen.

Die Handwerksordnung ist etwas Verrücktes. Demnach müsste Barlach, wenn er noch lebte, in der Handwerkskammer sein, weil Holzbildhauer ein Handwerksberuf ist. Henry Moore hätte, wenn er als Steinbildhauer in Deutschland gelebt hätte, auch da drin sein müssen. Ich kenne eine ganze Reihe von jungen Leuten, die ins Ausland gegangen sind, weil sie dort diese Schwierigkeiten nicht haben. Ich kenne Flötenbauer, die immer noch in Holland oder in Belgien leben, weil sie diesen Ärger mit der Handwerkskammer nicht haben wollten.

f Gibt es denn für den Cembalo-Bau in Deutschland eine ähnliche Entwicklung, weil Sie gerade von Flötenbauern gesprochen haben?

Skowroneck: Nein, ich sollte damals als Klavier- und Harmoniumbauer mit besonderer Spezialität Cembalo eingetragen werden. Einen Cembalobauer gab es damals noch gar nicht. Ich habe versucht, auf dem Amt deutlich zu machen, dass mich ein Klavier zwar als Musiker, jedoch nicht als Instrumentenbauer interessiert. Vom Harmonium ganz zu schweigen. Außerdem dürfte ich dann sogar Klaviere stimmen. Ich glaube nicht, dass dies in deren Sinn gewesen wäre. Ich war also unbequem.

f Wie ist die Situation im Cembalo-Bau heute?

Skowroneck: Ein Kollege von mir, der in Amerika bei Keith Hill gelernt hat und keine deutschen Papiere hatte, musste sich damit retten, dass er einen Handel für Instrumente und Wein anmeldete. Er handelt nun mit seinen Cembali und sehr gutem Bio-Wein.

f Sie selbst sind stark dem Markt ausgesetzt. Man wollte schon mit Ihren Instrumenten spekulieren, weil sie so knapp sind…

Skowroneck: In der Tat. Ich habe – im Gegensatz zu anderen – nicht diesen Preisverfall bei gebrauchten Instrumenten. Ein extremes Beispiel: Ich habe 1960 ein kleines italienisches Cembalo nach Australien verkauft, das vor drei Jahren – nach dem Tod des Besitzers – für den 20-fachen Preis nach Japan verkauft worden ist.

f Haben Sie jemals die Nachfrage befriedigen können?

Skowroneck: Nein. Ich hätte entweder jemanden anstellen müssen, was ich aber nicht wollte, weil ich die Sachen lieber

Pionierarbeit: Zweimanualiges französisches Cembalo nach einem Instrument von Henri Hemsch

© Marc Ducornet & Emmanuel Danset, Paris

selbst in der Hand habe. Oder: Ich hätte den Preis anheben können, aber dann hätten die falschen Leute die Instrumente bekommen. Ich wollte ja für Musiker etwas machen. Steinreich bin ich nicht geworden, aber es hat gereicht.

f Wie ist es dann zu dieser Fälschergeschichte gekommen?

Skowroneck: Meine Frau und ich unterhielten uns in Amsterdam mit dem Cembalisten Gustav Leonhardt über französische Instrumente und darüber, dass schon wieder ein Hemsch* entdeckt worden sei, der aber komischerweise gar nicht so gut wie ein Hemsch klänge. Und da war ich frech genug zu sagen: „Auch eine Fälschung kann man besser machen."

Er forderte den Beweis. So kam ich also zu dem Auftrag, ein Cembalo zu bauen, das wie ein altes aussehen sollte. Ich habe es viel narrensicherer gemacht als Leonhardt das geahnt hat, weil die Farben und alles andere echt waren. Diese französischen Cembali sind außen meistens schwarz mit Goldstreifen und innen rot. Das waren die einzigen Farben, die die Cembalomacher selbst anstreichen durften und nicht die Maler. Das Rot ist quecksilberhaltiges Zinnober, nicht lichtecht. Es bleicht mit der Zeit etwas aus, ohne seine Leuchtkraft einzubüßen. Da aber neues Zinnober zu grell ist, habe ich ein anderes Pigment zugefügt: roten Bolus. Das ist eine Tonerde, die sich auch gut schleifen lässt. Ich habe nun den armen Lefebvre, den wir bei diesem Unterfangen gefälscht haben, als Geizkragen dargestellt, weil er das teure Zinnober mit billigem Bolus gemischt hat. Ich habe allerdings kein altes Holz verwendet, damit jeder Dendrochronologe sofort die Fälschung bemerken kann. Dieser kann nämlich anhand der Jahresringe feststellen, wann das Holz gewachsen ist.

Als wir das Instrument vorgestellt haben, konnte ich unbefangen alle Fragen beantworten, weil ich mir selbst einredete, ich hätte es nur restauriert. Ich habe sogar einen Restaurierungsbericht mit Bildern gemacht. Und innen habe ich noch einen Reparaturvermerk von 1891 angebracht, von einem Klavierbauer aus Baden-Württemberg, dessen Namen ich in einem Verzeichnis von Instrumentenbauern fand.

f Wie sind Sie an den Staub gekommen? So alten Staub gibt es doch gar nicht…

Skowroneck: Doch, gibt es. Ich war in einem Haus aus dem 15. Jahrhundert eingeladen, wo wir mit unserem Sohn Verstecken gespielt haben. Dort habe ich festgestellt, dass auf dem Dachboden eine dicke, Jahrhunderte alte Staubschicht lag. So habe ich mir ein Schraubglas voll eingesammelt.

»Wenn man immer nur etwas Neues sucht, vergisst man alles«

f Wann haben Sie das Geheimnis gelüftet? Gab es einen Anlass dafür?

Skowroneck: Im Jahr 2000. Als dieses Instrument in der dritten Ausgabe von *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440-1840* von Donald H. Boalch als Original erwähnt worden ist. Da fand ich, soweit sollte es nicht gehen. Meine Absicht war ja, die Sammler und die Organologen zu größerer Vorsicht zu ermahnen. Das ist keine Anweisung für Fälscher, die kennen ihr Handwerk sowieso, sondern ein Hinweis darauf, was man alles machen kann und wie man Leute hinter das Licht führt.

f Machen Sie selber noch Musik?

Skowroneck: Wenig, wenig. Die Finger wollen leider nicht mehr so. Alles ist etwas unbeweglicher geworden.

f Das Auftragsbuch ist aber immer noch voll?

Skowroneck: Nicht mehr so wie früher. Ich bin inzwischen 80 Jahre alt und baue nur noch ein bis zwei Cembali im Jahr.

f Wie ist Ihr Verhältnis zu Bach?

Skowroneck: Er ist einer der größten, aber für mich nicht der einzige. Ich bin der Meinung – gehen wir einmal von der Musik weg und hin zur Bildenden Kunst –, dass Kunst sich nicht höher entwickelt, sondern nur weiter. Ich will nicht einsehen, dass Höhlenmalereien der Steinzeit weniger wert sein sollen als meinetwegen Rembrandt. Das ist nur eine Weiterentwicklung.

Oder denken wir an die frühen Italiener, die noch keine Perspektive hatten. Irgendwer hat dann plötzlich entdeckt, wie das mit der Perspektive geht, mit den Fluchtlinien. Das war ein großer Fortschritt. Verloren gegangen ist in diesem Augenblick aber die spirituelle Seite, dieses Starre, Monumentale, was sich etwa im Ausdruck von Fra Angelico findet.

In der Musik ist es genauso. Ich habe früher fast zehn Jahre lang in einem Ensemble gespielt, wo wir ganz frühe Musik gemacht haben – Dufay und seine Zeitgenossen, für mich sehr schöne Musik. Eines der schlimmsten Zitate ist von Adorno, der Schütz als „rudimentäre Vorform" bezeichnet. Was heißt hier „Vorform"?

f Lässt sich die von Ihnen beschriebene Weiterentwicklung in ähnlicher Dynamik heute beobachten?

Skowroneck: Ich will mit einem Argument antworten, das die Modernen für sich in Anspruch nehmen: Die sagen immer wieder, dass Beethoven auch nicht anerkannt worden sei. Es gibt bei Beethoven ein paar Verrisse von Zeitgenossen, bei Brahms übrigens auch. Aber Beethoven war der erste freie Musiker. Er wäre verhungert, wenn er keinen Erfolg gehabt hätte. Es gab einige Sachen, die fanden die Leute vielleicht befremdlich, aber im Übrigen war er anerkannt und die Leute haben seine Musik angenommen.

Diese Behauptung, die zeitgenössische Musik sei nie anerkannt gewesen und müsse sich erst durchsetzen, ist für mich eine Lüge.

f Kann es sein, dass es vielleicht auch nichts mehr Neues gibt?

Skowroneck: Wenn man immer nur etwas Neues sucht, dann vergisst man alles. *f*

---

* Jean-Henri Hemsch, im Jahr 1700 bei Köln geboren, errang als Instrumentenbauer in Paris hohe Anerkennung. Von ihm sind fünf zweimanualige Cembali erhalten. Er starb 1769.

Staatssekretärin **Dagmar Wöhrl** ist von der großen Zukunft der Kulturszene überzeugt

DIE POLITIK ENTDECKT DIE *Kreativwirtschaft*

Die deutsche Kunst- und Kulturszene ist trotz des Rückgangs öffentlicher Förderung ein Wachstumsmarkt mit großer Zukunft. Seit einiger Zeit treten gerade die wirtschaftlichen Aspekte der Kreativbranche in den Fokus von Politik und Öffentlichkeit.

Ende April debattierte der Bundestag über einen Antrag der Koalitionsfraktionen, in dem gefordert wurde, die „Kulturwirtschaft als Motor für Wachstum und Beschäftigung" zu stärken. Die Parlamentarische Staatssekretärin im Bundesministerium für Wirtschaft und Technologie (BMWi), Dagmar Wöhrl, stellte damals klar, dass der Politik „immer stärker bewusst" werde, dass Kreativität eine wichtige Zukunftsressource sei. Im Kulturbereich seien viele kleine und junge, hochinnovative Unternehmen tätig, die sich durch Arbeitsplatzintensität auszeichneten. Wöhrl: „Wir sind eine Kulturnation. Darauf sind wir sehr stolz. Wir haben einen Standort mit einem riesigen künstlerischen und kreativen Potenzial. Es ist unsere Aufgabe, dies zukünftig zu fördern und zu unterstützen."

Für das MUSIKFORUM sprach **Christian Höppner** mit der Staatssekretärin über globale Vernetzungen der Kulturwirtschaft, politische Handlungsfelder und das Verhältnis von Film- und Musikförderung.

f Welche Zuständigkeit hat Ihr Haus für den Bereich Kreativwirtschaft?

Dagmar Wöhrl: Für viele Bereiche der Kreativwirtschaft, insbesondere für den Computer-, Medien- oder Rundfunkbereich, ist unser Haus schon jetzt fachlich zuständig. Es ist dieser Bereich, der momentan das größte Wirtschaftswachstum hat. Aber wir haben erkannt, dass das Thema noch stärker aufgearbeitet werden muss. Deshalb haben wir vor einigen Wochen eine Arbeitsgruppe hier im BMWi eingerichtet, die erst einmal hinsichtlich des ganzen Wirtschaftsbereichs Kreativwirtschaft eine Analyse macht und aus dieser Analyse heraus Schlussfolgerungen ziehen wird.

Wir haben das große Problem, dass wir noch keinen einheitlichen Begriff haben. Es gibt auch international gesehen verschiedene Begriffe: „economy of culture" oder „creative industries" – und jeder versteht etwas anderes darunter. Aber nichts desto weniger sehen wir den erwerbswirtschaftlichen Teil beim BMWi und den öffentlich geförderten und gemeinnützigen Teil beim Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien. Deswegen sind wir natürlich sehr an einer engen Zusammenarbeit interessiert.

f Ist der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien in der Arbeitsgruppe beteiligt?

Wöhrl: Diese Arbeitsgruppe ist speziell eine Arbeitsgruppe des Wirtschaftsministeriums. Hier ist zu beachten: Man kann den Kulturbereich in drei Sektoren aufteilen. Es gibt zunächst den privatwirtschaftlichen Bereich, dann den Kunstbereich, der stark subventioniert wird, und schließlich den dritten Bereich, den öffentlichen, in dem die öffentliche Hand sich auch engagiert. Bei uns steht besonders der privatwirtschaftliche Bereich im Blickfeld. Hier geht es um junge Unternehmen oder Unternehmen überhaupt, die ökonomisch auf Erwerb ausgerichtet sind.

f Muss man nicht gerade bei der Kreativwirtschaft von Investitionen statt von Subventionen sprechen und dieses auch so in den Haushaltsplänen verankern?

Foto: Eichstädt

„Riesiges künstlerisches Potenzial": Für Dagmar Wöhrl – hier im Gespräch mit Christian Höppner – hat die Politik die Aufgabe, die Kulturwirtschaft nach allen Kräften zu unterstützen.

Wöhrl: Ja, sicher. Das ist auch der Grund, weswegen wir hier eine Analyse vornehmen wollen. Wir geben für diesen Bereich eine Forschungsstudie in Auftrag. Wir fragen: Welche Bedeutung hat diese Branche im Rahmen des Strukturwandels und wie können wir unsere Wirtschaftsförderprogramme zukünftig speziell auf diese Branche ausrichten? Denn es gibt momentan bei den Förderprogrammen keine spezielle Ausrichtung auf die Kulturwirtschaft, sondern nur generelle Mittelstandsförderprogramme.

Ist der Zug „Creative Industries" mit dem Blick auf unsere europäischen Nachbarn nicht schon längst abgefahren oder stehen uns noch alle Türen offen?

Wöhrl: Ich sehe hier alle Türen offen. Es ist ein sehr kreativer Bereich, der sehr klein strukturiert ist, aber gleichzeitig ein unwahrscheinlicher Impulsgeber. Als Staatssekretärin, die vor allem für Technologien zuständig ist, würde ich normalerweise sagen, dass es eine Querschnittstechnologie ist. Aber wir haben hier einen Schlüsselbereich, einen Impulsgeber für viele, viele andere Branchen. Ob Sie den Rundfunk nehmen, digital, analog oder den Bereich der Informations- und Kommunikationstechnologien (IKT) – überall spielt die Kreativwirtschaft hinein.

Und man muss selbstverständlich eines sehen: Durch diese Kleinteiligkeit sind die Unternehmen meist sehr regional verankert. Das heißt: Anders als andere Industrien oder Wirtschaftsbereiche lassen sie sich nicht so einfach ins Ausland verlagern. Aber in der Kreativwirtschaft stecken gute Vernetzungsmöglichkeiten. Man sieht das z. B. im Filmbereich, in dem eine sehr starke Vernetzung in der Filmproduktion stattfindet. Die globale Vernetzung wird viel mehr zunehmen, als es in der Vergangenheit der Fall war.

Entwicklungsmotor Kreativwirtschaft

Ist das aus Ihrer Sicht ein standortgebundener Wirtschaftsbereich?

Wöhrl: Sehr stark, wenn man die Kleinstruktur bedenkt. Leider haben wir bislang keine einheitlichen Statistiken. Aber was wir jetzt kennen, ist ein kleinstrukturierter Bereich mit hohem Entwicklungspotenzial, das mit seiner Bruttowertschöpfung von 58 Milliarden Euro inzwischen sogar über den Chemie- und Energiebereich hinausgeht.

Wäre das nicht ein Thema für die Öffentlichkeitsarbeit Ihres Hauses, diesen Solitär, den man hat und der noch nicht richtig glänzt, stärker ins öffentliche Bewusstsein zu rücken?

Wöhrl: Wir sind dabei. Wir haben, wie bereits angesprochen, die Arbeitsgruppe. Wir sind als erste in diesem Bereich aktiv geworden. Wir planen z. B. Branchendialoge: Wir wollen mit den Branchen ins Gespräch kommen, um die Probleme zu erfassen und natürlich dann auch Lösungen zu finden.

„Alle Türen offen": Für Dagmar Wöhrl wird gerade der Musikbereich eine starke Aufwertung erfahren.

Welchen Wert hat die Kreativwirtschaft für unsere Gesellschaft über den rein wirtschaftlichen Aspekt hinaus?

Wöhrl: Das ist natürlich der kulturelle Wert und der hat eine verbindende, Länder übergreifende Wirkung, auch wenn jedes Land seine eigene Kultur hat.

Wäre es dann nicht doch an der Zeit, eine interministerielle Abstimmungsrunde zu starten und die Zusammenarbeit zwischen den Häusern zu stärken?

Wöhrl: Wir haben bereits sachliche Bereiche bei uns angesiedelt. Der ganze Telekommunikationsbereich, sprich: alles, was mit dem Medienbereich, Design, Messeförderung, Standortförderung und geistigem Eigentum – ein ganz wichtiger Bereich für die Kreativschaffenden! – zu tun hat, ist schon jetzt unter unserer Federführung.

Ist beim geistigen Eigentum nicht das Justizministerium federführend?

Wöhrl: Bei uns werden insbesondere die urheberrechtlichen Fragen aus der Kreativbranche flankiert, während das Justizministerium die unmittelbare rechtspolitische Federführung innehat. Während des G8-Gipfels war bereits der Schutz des geistigen Eigentums ein wichtiges Thema. Im Wirtschaftsministerium sind wir jetzt dabei, gerade mit China und den afrikanischen Ländern in diesem Bereich aktiv zu werden.

Bedarf für Nachbearbeitung?

Die „Initiative Musik" von Staatsminister Bernd Neumann und dem haushaltspolitischen Sprecher der CDU/CSU-Bundestagsfraktion, Steffen Kampeter, ist am Start mit einer Million Euro ausgestattet. Die von Ihnen angesprochene Filmförderung ist mit jährlich 60 Millionen ausgestattet. Besteht – ohne das eine gegen das andere ausspielen zu wollen – für die zukunftsweisende „Initiative Musik" auch angesichts der Bedeutung und Wirtschaftskraft der Musikwirtschaft nicht erheblicher Nachbearbeitungsbedarf?

Wöhrl: Ich möchte in der Tat jetzt nicht das eine gegen das andere ausspielen. Es ist richtig und es ist wichtig, dass diese Initiative ergriffen worden ist. Es ist zwar momentan noch ein Gerüst, das mit Leben erfüllt werden muss, aber ich glaube, dass die ersten wichtigen Schritte getan sind. Und ich fand es gut, dass Steffen Kampeter sich so erfolgreich für den Musikbereich eingesetzt hat. Ich glaube auch, dass in der Zukunft gerade der Musikbereich noch eine viel stärkere Aufwertung erfahren wird.

Ist diese Einschätzung auch Konsens innerhalb der Bundesregierung?

Wöhrl: Ja, das ist jetzt schon so. Wir merken es in vielen Gesprächen, die es überall gegeben hat. Sie sehen es auch daran, dass es im Bundestag schon eine Debatte darüber gegeben hat. Das Thema ist im Zenit angekommen und es ist gut so.

Welche Perspektiven sehen Sie für Europa und sein Zusammenwachsen im Bereich der Kreativwirtschaft?

Wöhrl: Es ist ein wichtiger Punkt in der globalen Wettbewerbsfähigkeit. In diesem Bereich wird verstärkt Vernetzung stattfinden, wie sie in der Filmwirtschaft mit ihren vielen Koproduktionen schon üblich ist. Auch in anderen Bereichen wird es zukünf-

tig verstärkt zu Vernetzungen kommen. Was auch eines unserer Ziele ist. Wir wissen, dass ein unwahrscheinliches Potenzial vorhanden ist.

Stichwort „geistiges Eigentum": Ist China, gerade was den Schutz des geistigen Eigentums anbetrifft, nicht ein großer Unbekannter mit einem erheblichen Gefährdungspotenzial?

Wöhrl: Richtig ist, dass die meisten Pirateriepodukte aus China kommen. Es handelt sich dabei meist um Fälschungen von Marken oder urheberrechtlich geschützten Inhalten – gerade im Bereich der Musikwirtschaft.

Initiativen wie „Jedem Kind ein Instrument" werden eine große Nachfrage auf dem Musikinstrumentenmarkt auslösen. Welche Chancen sehen Sie, das Bewusstsein zu stärken und Rahmenbedingungen zu verbessern, damit die klein- und mittelständischen Betriebe eine wirkliche Beteiligungschance erhalten? Schließlich geht es auch um einen notwendigerweise hohen Qualitätsstandard der zu beschaffenden Instrumente – ein entscheidender Faktor für die nachhaltige Motivation von Kindern und Jugendlichen.

Wöhrl: Ich glaube nicht, dass wir dafür verantwortlich sind, wer den Auftrag für den Instrumentenbau bekommt. Da müssen Initiativen zwischen den Kammern und den zuständigen Ländern stattfinden, weil die Länder natürlich auch für die Schulen mit zuständig sind. Wo der Aufkauf dieser Instrumente erfolgt, kann das jeweilige Land, das ja auch die finanziellen Mittel bereitstellt, meiner Meinung nach schon beeinflussen.

Eine private Frage zum Schluss: Singen Sie oder spielen Sie ein Instrument?

Wöhrl: Ich habe in meiner Kindheit Klavier gelernt, so wie es früher üblich war. Mit dem Üben war es nicht immer so ganz toll, das muss ich zugeben. Als Kind habe ich ein paar Mal bei der Christkindlesmarkt-Eröffnung im Chor gesungen, aber damit hat es sich auch schon. Ich höre aber sehr gern Musik, habe nur leider viel zu wenig Zeit dazu.

Ellen Haase (Lehrerin und Chorleiterin an der Brandenburgischen Schule für Blinde und Sehbehinderte, Stadt Königs Wusterhausen):

Das größte Vergnügen für unsere Kinder und Jugendlichen ist die Beschäftigung mit Musik in irgendeiner Form, sei es aus dem Radio, dem Fernseher, dem Internet, mit einem Tonträger oder auch, indem sie selbst musizieren. Die „Macher" sind häufig Idol und Vorbild unseres Nachwuchses. Kleidung, Gestik, Mimik, Haartracht usw. werden oft und gerne imitiert.

ANZEIGE

Jens Michow über die 3. Reform eines viel diskutierten Gesetzes

Krisenbewältigung

IN DER KÜNSTLER-SOZIALVERSICHERUNG

Im März verabschiedete der Bundestag eine Reform des Künstlersozialversicherungsgesetzes sowie diverser Durchführungsgesetze. Am 11. Mai passierte die Reform den Bundesrat.

Damit ist der Weg frei für die Unterzeichnung des Gesetzes durch den Bundespräsidenten und für die Veröffentlichung im Bundesgesetzblatt. Medienanwalt Jens Michow, der in diversen Gremien an dem Reformprojekt beteiligt war, erläutert die Reform, ihre Hintergründe sowie die Auswirkungen des Gesetzes.

1. Die Zielsetzung des Künstlersozialversicherungsgesetzes

Gemäß Künstlersozialversicherungsgesetz (KSVG) vom 1. Januar 1983 sind selbstständige Künstler und Publizisten in der gesetzlichen Kranken- und Rentenversicherung und seit 1. Januar 1995 in der Pflegeversicherung versicherungspflichtig. Die Künstlersozialversicherung wird bundesweit von der Künstlersozialkasse (KSK) durchgeführt, die seit 2001 der Unfallkasse des Bundes (UK Bund) in Wilhelmshaven angegliedert ist. Das Ziel des Gesetzes besteht darin, selbstständigen Künstlern eine gleichermaßen soziale Absicherung zuteil werden zu lassen wie sie Arbeitnehmer genießen.

2. Die Abgabepflicht der Verwerter künstlerischer und publizistischer Leistungen

Ähnlich wie bei den Arbeitnehmern wird die Künstlersozialversicherung solidarisch finanziert. Dies geschieht durch die in § 23 KSVG gesetzlich verankerte Verpflichtung der Verwerter künstlerischer und publizistischer Leistungen zur Zahlung einer Umlage auf sämtliche an selbstständige Künstler und Publizisten gezahlten Entgelte. Lediglich rund 50 Prozent der Versicherungskosten werden nämlich von den Beiträgen der Versicherten, 20 Prozent durch einen Zuschuss des Bundes und rund 30 Prozent durch die Abgaben der Verwerter künstlerischer und publizistischer Leistungen – die so genannte Künstlersozialabgabe – finanziert. Die Verpflichtung zur Zahlung der Künstlersozialabgabe ist weder davon abhängig, ob der selbstständige Dienste erbringende Auftragnehmer tatsächlich bei der Künstlersozialversicherung (KSV) versichert ist, noch davon, ob er überhaupt grundsätzlich – z. B. als nicht im Inland ansässiger Künstler oder Publizist – zum Kreise der Versicherungspflichtigen zählt oder durch die KSK gar nicht, selbst wenn er es wollte, versichert werden könnte.

3. Künstlersozialversicherungssystem in der Krise

Da eine Vielzahl von Unternehmen, welche qua Gesetz zur Entrichtung der Abgabe verpflichtet sind, ihren Verpflichtungen entweder aufgrund von Unkenntnis oder aber vermeintlicher Raffinesse nicht nachkommen, müssen derzeit wenige die (eigentliche) Last vieler schultern. Und da zudem einer stetig wachsenden Anzahl von Versicherten eine allenfalls marginal wachsende Zahl Abgabe zahlender Verwerter gegenübersteht, wuchsen die jährlich neu festgesetzten Abgabesätze in der Zeit von 2003 von 3,8 auf 5,8 Prozent im Jahre 2005 mit guten Aussichten auf jährlich weitere Steigerungen. In entsprechendem Maß stieg der Unmut der Verwerter. Schnell machte die Diskussion um die Krise des Versicherungssystems die Runde. Höchste Zeit für die KSK, das zuständige Bundesministerium für Arbeit und Soziales und natürlich die Verwerterverbände, über eine Gesetzesreform nachzudenken, welche nachhaltig zu einer Stärkung des Systems und vor allem zu einer Konsolidierung der Abgabesätze beitragen könnte. Die Debatte fand ihren (vorläufigen) Abschluss im Dritten Gesetz zur Änderung des KSVG und anderer Gesetze (3. KSVGÄndG).

Der vordinglichste Handlungsbedarf zur Eindämmung des weiteren Anstiegs der Abgabesätze konzentrierte sich schnell auf zwei Punkte: 1. die Schaffung eines Prüfverfahrens zur Erfassung tatsächlich aller Abgabepflichtigen und 2. die Eindämmung der potenziellen Missbrauchsmöglichkeiten des Systems auf Seiten der Versicherten.

Im Bereich der Verwerter wurden besonders erhebliche Defizite in der Erfassung der so genannten Eigenwerber festgestellt. Das sind Unternehmen, die gemäß § 24 Abs. 1 Satz 2 KSVG zur Abgabe verpflichtet sind, weil sie „für Zwecke ihres eigenen Unternehmens Werbung oder Öffentlichkeitsarbeit betreiben und dabei nicht nur gelegentlich Aufträge an selbständige Künstler oder Publizisten erteilen". Unternehmen also, die z. B. regelmäßig Werbebroschüren oder Prospekte über ihre Unternehmen und Produkte erstellen oder z. B. bei Produktpräsentationen, Incentives oder Betriebsveranstaltungen Künstler auftreten lassen. Abgesehen von der fehlenden Wahrnehmung des Gesetzes in diesen Kreisen sind die Defizite vor allem darauf zurückzuführen, dass den Unternehmen nicht klar ist, dass z. B. auch Designer, selbstständige Grafiker, Illustratoren, PR-Fachleute, Layouter, Texter, Fotografen oder Webdesigner vom Bundessozialgericht (BSG) im Regelfall als Künstler bzw. Publizisten im Sinne des KSVG behandelt werden, Entgeltzahlungen an diese Berufsgruppen mithin zur Abgabepflicht führen.

4. Deutsche Rentenversicherung prüft zukünftig Künstlersozialabgabepflicht

Da die Kasse mit ihrem äußerst knappen Personalbestand zu einer flächendeckenden Überprüfung aller Abgabepflichtigen nicht annähernd in der Lage ist, wurde über Alternativen nachgedacht. Diese wurden in der Deutschen Rentenversicherung (DRV) gefunden, deren immerhin 3600 Prüfern durch das 3. KSVGÄndG ab 1. Juli 2007 das Prüfverfahren übertragen wird.

In einem ersten Schritt wird die DRV über die ihr zur Verfügung stehende Arbeitgeberdatenbank feststellen, welche Unternehmen nach den Kriterien des KSVG voraussichtlich abgabepflichtig sind. Durch einen Abgleich mit der Datenbank der KSK werden in dieser ersten Phase jene Unternehmen unberücksichtigt gelassen, die bereits zum Bestand der Kasse gehören. Anschließend wird die DRV die so ausgewählten Arbeitgeber

Stimmen die angegebenen Einkommen?
Auch den als selbständige Künstler Versicherten soll mehr auf die Finger geschaut werden.

anschreiben, sie über ihre Melde- und Abgabepflicht auf an selbstständige Künstler und Publizisten geleistete Honorarzahlungen informieren und zur Meldung auffordern. Diesen Schreiben wird ein Erhebungsbogen beigefügt, der dazu dient, Angaben der Arbeitgeber zu erfassen. Unternehmen, die diese Erhebungsbögen nicht oder nicht ordnungsgemäß ausgefüllt zurückschicken, wird die DRV anschließend innerhalb ihrer turnusmäßigen Betriebsprüfungen auf die Abgabepflicht zur KSV hin prüfen. In diesen Fällen muss bei einer späteren Festsetzung der Künstlersozialabgabe mit der Erhebung von Säumniszuschlägen gerechnet werden. Zusätzlich wird die DRV im Rahmen der Betriebsprüfungen die rechtzeitige und vollständige Entrichtung der Künstlersozialabgabe aller Unternehmen, welche Mitarbeiter beschäftigen – also auch den bisherigen Bestand der KSK – überwachen und diese zukünftig im Vierjahresrhythmus prüfen. Die Träger der Rentenversicherung erlassen insoweit die erforderlichen Verwaltungsakte einschließlich der Widerspruchsbescheide ((§ 28p SGB IV). Die KSK wird weiterhin die Unternehmen ohne Beschäftigte und die Ausgleichsvereinigungen prüfen. Insbesondere als Einzugsstelle der Künstlersozialabgabe bleibt sie Ansprechpartnerin der abgabepflichtigen Unternehmen und betreut weiterhin die wachsende Zahl der bereits über 150 000 Versicherten. Zu allen im Zusammenhang mit der Künstlersozialabgabe und der Betriebsprüfung stehenden Fragen haben die KSK und die DRV die Aufgabe zu beraten sowie Auskünfte zu erteilen.

Mit dem Einsatz der Prüfdienste der DRV soll es möglich werden, in wenigen Jahren praktisch alle Verwerter zu erfassen und regelmäßig zu prüfen. Damit wird hoffentlich endlich Abgabegerechtigkeit geschaffen, indem die Künstlersozialabgabe auf alle Abgabepflichtigen verteilt wird. Die Verwerter erhoffen sich davon, dass die für das Jahr 2007 auf 5,1 Prozent festgesetzte Künstlersozialabgabe nicht nur stabilisiert, sondern hoffentlich in den nächsten Jahren auch sukzessiv gesenkt werden kann.

5. Stärkere Kontrollen der Versicherten

Die Einhaltung der Pflichten der Versicherten wird zukünftig im Rahmen einer jährlich wechselnden Stichprobe überprüft werden. Die KSK wird die Angaben der Versicherten zu ihren Arbeitseinkommen systematisch und verstärkt mit einer höheren Quote kontrollieren. Im Mittelpunkt dieser Prüfungen stehen die tatsächlichen Einkommen der letzten vier Jahre, die durch einen Fragebogen im Wege einer jährlich wechselnden Stichprobe ermittelt werden. Außerdem haben die Versicherten ihre Einkommensteuerbescheide oder Gewinn- und Verlustrechnungen für den geprüften Zeitraum vorzulegen. Verweigert ein Versicherter seine Mitwirkung oder wird durch die Prüfung ein Missbrauch festgestellt, kann dies nach einem Anhörungsverfahren zum Ausschluss aus der KSV oder zu einer Beitragsanpassung führen. Durch die Stichprobe wird die bestehende sachgerechte Überprüfung im Rahmen der Beitragsüberwachung ergänzt. Über den Nachweis der tatsächlichen Einkommen (über vier Jahre) soll sichergestellt werden, dass nur der Kreis der gesetzlich Berechtigten, also nur diejenigen Künstler oder Publizisten, deren selbstständige Tätigkeit auf Dauer und erwerbsmäßig angelegt ist, in der KSV versichert sind.

6. Höhere Geldbußen bei Nichtbeachtung des Gesetzes

Um endlich die Versuchung eines Missbrauchs, der Nichtbeachtung oder Umgehung des Gesetzes zumindest einzudämmen, sieht § 36 Abs. 3 KSVG nunmehr für Verwerter, welche ihrer Aufzeichnungspflicht über an selbstständige Künstler und Publizisten gezahlte Entgelte nicht, nicht richtig oder nicht vollständig nachkommen, eine Geldbuße bis zu 50 000 Euro vor. Ordnungswidrigkeiten von Versicherten sowie alle übrigen Ordnungswidrigkeiten im Zusammenhang mit dem Gesetz können mit einer Geldbuße bis zu 5 000 Euro geahndet werden. Aus den Aufzeichnungen müssen gem. § 28 KSVG das Zustandekommen der Höhe der in einer Summe anzugebenden Abgabeschuld und der Zusammenhang mit den zugrunde liegenden Unterlagen nachprüfbar sein. *f*

Der Autor:
Jens Michow ist Medienanwalt in der Hamburger Kanzlei Michow & Partner sowie Präsident des Bundesverbands der Veranstaltungswirtschaft (idkv).

ANZEIGE

MUSIK KATALOG NOTEN

Neu auf CD-ROM

Die neue Datenbank mit
über 240.000 Notenausgaben
von fast 300 führenden Musikverlagen
in einem großen Katalog.

- Sehr schnelle, effektive Suche
- aktuelle, zuverlässige Datenbasis
- flexible Handhabung

Basiert auf der Profi-Branchen-Datenbank IDNV
in Zusammenarbeit mit dem
Deutschen Musikverleger-Verband e.V.

Musik Katalog Noten

ab sofort für nur 14,95 €*
bei Ihrem Fachhändler
(* unverbindlich empfohlener Verkaufspreis)

Weitere Informationen erhalten Sie
bei Ihrem Noten-Fachhändler
und unter www.koelner-datenbanken.de

Finden Sie den Fachhändler in Ihrer Nähe:
www.Noten-vor-Ort.de

Kongress „Musizieren 50+“

Es ist nie zu spät ZUM MUSIZIEREN

Ziel des dreitägigen Kongresses „Es ist nie zu spät – Musizieren 50+“, der am 1. Juni mit einem Vortrag des ehemaligen Bundesministers Heiner Geißler in Wiesbaden eröffnet wurde, war das Aufzeigen neuer Wege für das Musizieren im dritten und vierten Lebensalter und für das generationenübergreifende Musizieren.

Experten aus Wissenschaft, Forschung und Kultur sowie Praktiker aus Bildungs-, Kultur- und Sozialeinrichtungen referierten und diskutierten zum Thema. Parallel zum Kongress wurden zwei Orchesterkurse unter der Leitung von Bernd Sallwey und Siegfried Köhler angeboten, die in ein Kongresskonzert mündeten, bei dem auch Peter Herbolzheimer – fast 20 Jahre lang Leiter des Bundesjazzorchesters – auftrat.

Der Kongress wurde vom Deutschen Musikrat in Zusammenarbeit mit dem Landesmusikrat Rheinland-Pfalz, der Wiesbadener Musikakademie, dem Verband deutscher Musikschulen und der Deutschen Orchestervereinigung veranstaltet.

Musikpreis 50+

Erstmals wurde anlässlich des Kongresses der „Musikpreis 50+“ des Musikrats in Kooperation mit dem Hessischen Rundfunk (hr4) ausgeschrieben. Die bundesweite Ausschreibung des Preises soll dazu beitragen, das Engagement für das Thema des Kongresses über diesen hinaus zu fördern. Ausgezeichnet werden dementsprechend herausragende Beispiele für gemeinsames Musizieren ab dem 50. Lebensjahr und intergenerationelles Musizieren.

Wiesbadener Erklärung

Ein Ergebnis des Kongresses ist die Wiesbadener Erklärung, die vom Kongress verabschiedet und dem Präsidenten des Deutschen Musikrats, Martin Maria Krüger, übergeben wurde (Text unten im Kasten). Das Präsidium des Musikrats hat sich einstimmig dieser Erklärung angeschlossen, die Handlungsaufforderungen an Politik und Gesellschaft zur Verbesserung der Rahmenbedingungen für das aktive Musizieren im Alter enthält.

▶ **Mehr Informationen** zum Kongress und zur Wiesbadener Erklärung sowie **Bewerbungsunterlagen** zum Musikpreis 50+ unter: www.es-ist-nie-zu-spaet.de

Die Wiesbadener Erklärung: „Musizieren 50+“ – im Alter mit

Die Potenziale des demografischen Wandels und seine Probleme – wie die zunehmende Vereinsamung älterer Menschen – sind gesellschaftspolitische Herausforderungen, die dringend neuer bzw. verstärkter Lösungsansätze bedürfen. Die Musik kann dabei Chancen eröffnen, die kreativen Potenziale älterer Menschen in viel stärkerem Maß als bisher zu entfalten und in die Gesellschaft einzubringen. Mit dem Bild einer human orientierten Gesellschaft verbindet sich die Überzeugung, dass die Erfahrung mit Musik um ihrer selbst Willen als elementarer Bestandteil in jedem Lebensalter ermöglicht werden muss.

Die Möglichkeiten zum Erfahren von und zur Beschäftigung mit Musik sind für die Älteren signifikant unterentwickelt. Die Barrieren auf Bundes-, Landes- und Kommunalebene sind vorhanden, werden aber häufig nicht wahrgenommen. Dies überrascht umso mehr, als die gerontologische Forschung bereits seit einigen Jahren nachgewiesen hat, wie sehr die Musik auch prophylaktische und therapeutische Wirkungen hat und zur Wahrung von Identität beiträgt. Zudem hilft aktives Musizieren aus der Vereinsamung, indem es soziale Kontakte schafft und hilft, Verluste zu verarbeiten.

So fehlen momentan in Deutschland fast durchgängig musikalische Angebote, die sich gezielt an ältere Menschen wenden. Zudem fehlt es meistens an geeigneten Bedingungen für musikalische Betätigungen in den Alteneinrichtungen. Der Deutsche Musikrat kann – angesichts der schon heute vorhandenen Altersarmut – nicht akzeptieren, dass zukünftig breite Bevölkerungsschichten, insbesondere im dritten und vierten Lebensalter, von der kulturellen Teilhabe ausgeschlossen werden. Angesichts dieser Erkenntnisse ist es ein gravierendes Versäumnis, dass die gesellschaftspolitische Debatte und die damit einhergehende Bewusstseinsbildung um die Wirkungen von Musik im Hinblick auf die Generationen 50+ bislang so gut wie gar nicht geführt wird. Der Deutsche Musikrat fordert daher alle Verantwortlichen in Bund, Ländern und Gemeinden auf, einen Masterplan „Musizieren 50+“ zu entwerfen, der die nachstehenden Eckpunkte umfassen sollte. Dabei muss die Umsetzung der Forderungen im Hinblick auf die Menschen mit Migrationshintergrund unter Berücksichtigung ihrer kulturellen Wurzeln erfolgen.

1. Der Deutsche Musikrat fordert Parlamente, Regierungen und Parteien auf, in ihren Programmen und Handlungsfeldern die Notwendigkeit kultureller Angebote für alte Menschen zu verankern.
2. Damit sich das aktive Musizieren im höheren Lebensalter besonders wirksam entfalten kann, bedarf es einer qualifizierten und kontinuierlichen musikalischen Bildung im jüngeren Lebensalter.
3. Die Musik muss in der Altenpflege, der sozialen Altenarbeit, der Rehabilitation und der Therapie verstärkt eingesetzt werden. Dazu bedarf es einer qualifizierten Aus- und Fortbildung in der Musikgeragogik (Musik mit alten Menschen).

Kongresskonzert (Bild links und oben): Siegfried Köhler dirigierte im Kurhaus Wiesbaden. **Kongresseröffnung** (Bild unten von links): Klaus Eichenlaub, Christoph Nielbock, Susanne Keuchel, Christian Höppner, Heiner Geißler und Musikratspräsident Martin Maria Krüger beim Auftakt der Veranstaltung. Fotos: Eichstädt (2), Kreienbühl (1)

Musik aktiv sein. 12 Forderungen an Politik und Gesellschaft

4. Die Hochschulen und Universitäten müssen die Studierenden gezielt auch für die fachspezifischen Anforderungen der Arbeit mit älteren Menschen qualifizieren. Die Fachdidaktik bedarf einer verstärkten Forschung.
5. Die Musikvereinigungen des Laienmusizierens im weltlichen wie kirchlichen Bereich sollten verstärkt Angebote für alle Altersgruppen – generationenübergreifend – bereitstellen, die finanziell gefördert werden müssen.
6. Die Musikschulen müssen strukturell und finanziell in die Lage versetzt werden, Angebote für ältere Menschen bedarfsgerecht bereitstellen zu können. Dazu gehört eine Erweiterung des Angebots, um auch bei denen die Motivation zum Musizieren zu wecken, denen bisher musikalische Erfahrungen vorenthalten wurden.
7. Die Möglichkeiten des individuellen und gemeinsamen Musizierens in allen Wohnbereichen, somit auch in Einrichtungen für ältere Menschen und Krankenhäusern, müssen geschaffen bzw. schon bei der Bauplanung berücksichtigt werden.
8. Die Bundesregierung ist aufgefordert, durch Pilotprojekte das Musizieren im höheren Lebensalter zu befördern. Dazu gehört auch der Dialog der Generationen, zum Beispiel durch die konzeptionelle Einbindung qualifizierter musikalischer Angebote in das Projekt der Mehrgenerationenhäuser.
9. Der Deutsche Musikrat und die Landesmusikräte sind aufgefordert, ihre Projekte im Hinblick auf die stärkere Gewichtung generationenübergreifender Aspekte zu überprüfen und ggf. durch die Einführung von Fördermaßnahmen für das Familienmusizieren zu modifizieren.
10. Die Landes- und Bundesakademien sind aufgefordert, im Bereich der Musikvermittlung Aus-, Fort- und Weiterbildungsangebote für das Musizieren im höheren Lebensalter und generationenübergreifenden Musizierens zu entwickeln.
11. Die Kultureinrichtungen müssen ihre Angebote stärker auf die Bedürfnisse alter Menschen ausrichten. Hierbei soll auch dem Aspekt zunehmender Altersarmut Rechnung getragen werden.
12. Der Deutsche Musikrat ist aufgefordert, die Einrichtung eines Netzwerks „Musik im Alter" gemeinsam mit den musikalischen und sozialen Fachverbänden sowie den politisch Verantwortlichen zu prüfen. Ziel des Netzwerks muss es sein, flächendeckend älteren Menschen das eigene Musizieren und die Teilhabe am Musikleben zu ermöglichen und dafür eine bürgerschaftlich gestützte Infrastruktur zu schaffen, um sie in ihrem Lebensumfeld zu erreichen.

Wiesbaden/Mainz, 3. Juni 2007

Claudia Wanner blickt auf den Musikschulkongress

DIE FÄHIGKEIT, MIT MUSIK

„Wir müssen die Nachmittage der Kinder und Jugendlichen retten und in ihnen Lust auf Leben wecken", lautete die Botschaft von Christian Pfeiffer, Direktor des Kriminologischen Forschungsinstituts Niedersachsen (KFN), in seinem Eröffnungsvortrag beim 19. Musikschulkongress des Verbands deutscher Musikschulen (VdM) in Mannheim.

Gestützt auf die Befunde seiner empirischen Untersuchungen mit Repräsentativbefragungen von Schülern vierter und neunter Klassen, die 2005 und 2006 vom KFN in über 60 Orten und Landkreisen durchgeführt wurden, zeigte Pfeiffer die großen Risiken für Kinder und Jugendliche auf, die frühzeitig in einen extensiven Medienkonsum hineinwachsen. Demgegenüber stellte er die Chancen heraus, die darin liegen, die jungen Menschen möglichst bereits im Kindergarten und in der Grundschulzeit an aktives Musizieren heranzuführen.

Seit Mitte der 80er Jahre zeige sich ein wachsendes Ungleichgewicht zwischen Mädchen und Jungen bei den schulischen Leistungen. Führend seien die Jungen jedoch in der Nutzung von Playstation, Computer, TV-Geräten. Dazu zeigte Pfeiffer den Kongressteilnehmern schockierende Ausschnitte aus brutalsten Computerspielen, die zum Teil schon zehnjährige Jungen konsumieren, wovon ihre Eltern nach seinen Untersuchungen meist nichts wissen. „Wie krank muss eine Gesellschaft eigentlich sein, dass sie solche Spiele überhaupt auf den Markt lässt?", fragte Pfeiffer in Übereinstimmung mit seinem Publikum.

Anders als bei Mädchen zeige sich bei Jungen aufgrund ihres überproportional gestiegenen Medienkonsums ein drastischer Rückgang in allen Bereichen außerschulischer Aktivitäten. „Nur die Musikschulen bilden dabei eine Ausnahme", so Pfeiffer. Ein Instrument zu beherrschen sei für Kinder und Jugendliche nur von Vorteil. Überzeugt von der präventiven Wirkungen einer breit angelegten Musikerziehung sagte der bekannte Kriminologe mit Blick auf das gemeinsame Musizieren und das Klassenmusizieren: „Musik ist die sozialste aller Künste." Eindringlich betonte er, „dass wir auf die sozial verbindende Kraft der Musik bauen können, dass man Taktgefühl beim gemeinsamen Musizieren auch im Umfang miteinander lernen kann. Es ist nun mal eine der komplexesten menschlichen Tätigkeiten, ein Instrument zu spielen: Gefordert werden gleichzeitig Intellekt, Grob- und Feinmechanik und präzise Koordination, wenn es darum geht, Emotionen in Form von Musik auszudrücken."

Die sozial verbindende Kraft der Musik, die Lust an der Musik und am gemeinsamen Musizieren stelle eine „Schutzimpfung durch Musik" dar. Pfeiffer schloss seinen eindringlichen Vortrag, den die Kongressbesucher mit großem Beifall honorierten, mit einem Zitat: „Wir Kriminologen stehen hinter Ihnen und glauben an den Satz, den Herr Schily geprägt hat: ‚Wer Musikschulen schließt, gefährdet die innere Sicherheit'."

Musikalische Grundversorgung

Auch seitens des Bundesjugendministeriums wurde die Leistung der Musikschulen betont, „die die weitestgehende musikalische Breiten- und Spitzenförderung in ganz Deutschland im Sinne einer ‚musikalischen Grundversorgung' bewirken", so Ingrid-Barbara Simon aus dem Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, die zur Eröffnung des Musikschulkongresses das Grußwort von Bundesministerin Ursula von der Leyen verlas. Für Kindertagesstätten und Ganztagsschule seien die öffentlichen Musikschulen daher ideale Partner.

Den musikalischen Rahmen für die Kongresseröffnung bot die Deutsche Streicherphilharmonie (DSP), das junge Spitzenensemble der Musikschulen unter der Leitung von Michael Sanderling. Ein besseres Argument für „Musik zeigt Wirkung!" gebe es nicht, sagte der VdM-Vorsitzende Winfried Richter in seiner Begrüßung, als die DSP die Kongressteilnehmer mit Johannes Brahms' erstem *Ungarischen Tanz*, dem *Jazz Pizzicato* von Leroy Anderson und der Suite von Rodion Shchedrin nach Bizets Oper *Carmen* unter Mitwirkung des Jungen Schlagzeugensembles Hannover auf das Kongressmotto einstimmte und stehenden Applaus erntete.

Wie Christian Pfeiffer hob Richter die Bedeutung des gemeinsamen Musizierens hervor: „Musikschulen eröffnen den Zugang zur Musik in umfassender und nachhaltig wirkender Weise. Beim Musizieren steht das Miteinander im Mittelpunkt. Dabei wird erfahrbar, was unsere Gemeinsamkeit und gleichzeitig unsere kulturelle Identität ausmacht. Musikschulen leisten damit auch einen Beitrag zum interkulturellen Dialog. ‚Musikschule für Morgen' heißt daher, dass Musikschulen die kommenden Herausforderungen erkennen und darauf vorbereiten."

Chancen und präventive Wirkungen einer breit angelegten Musikerziehung: Christian Pfeiffer erhielt großen Beifall für seinen Eröffnungsvortrag. Foto: Wanner

des Verbands deutscher Musikschulen in Mannheim zurück

Emotionen AUSZUDRÜCKEN

Der Vizepräsident des Deutschen Musikrats, Hans Bäßler, wies auf die enorme Bedeutung der Musikschulen für ein Menschenbild mit allen Sinnen hin. „Die Musikschulen haben sich in den vergangenen Jahren den Herausforderungen gesellschaftlicher Veränderungsprozesse gestellt", sagte er in seinem Grußwort. „Nicht nur für die Aufgabe einer breiten und qualifizierten Frühförderung haben sie wichtige Beiträge geleistet. Diese Bemühungen zur Verbesserung der musikalischen Bildung bedürfen des stärkeren Engagements aller Verantwortlichen in unserer Gesellschaft, weil die kreativen Potenziale weder bei den Kindern und Jugendlichen noch bei den Menschen der älteren Generation ausgeschöpft sind. Grundlegende Verbesserungen im Bildungs- und Kulturbereich lassen sich nur gemeinsam erreichen. Deshalb ist der Deutsche Musikrat als Netzwerk des Musiklebens froh, so starke Partner wie den Verband deutscher Musikschulen an seiner Seite zu wissen." Bäßler forderte die Politik dringlich auf, den bildungspolitischen Dornröschenschlaf zu beenden und endlich jedem Menschen, gleich welchen Alters und welcher Herkunft, eine musikalische Bildung zu ermöglichen.

Impulse für den Unterricht

Über 1500 Teilnehmer waren Mitte Mai zum Musikschulkongress des VdM nach Mannheim gekommen, der unter dem Motto „Musik zeigt Wirkung! Musikschule für Morgen" im Congress Center Rosengarten und der Popakademie Baden-Württemberg stattfand. Sie erhielten in 37 Arbeitsgruppen und fünf Themenforen neue Impulse für den Musikunterricht und die Musikschule.

Im Vordergrund standen dabei besonders die Schwerpunktthemen des VdM „Musikalische Bildung von Anfang an", „Musik im Dritten Lebensabschnitt", „Kooperation von Musikschule und Ganztagsschule" und „Interkultureller Dialog", zu denen die Musikschulen politisch und gesellschaftlich zunehmend mit musikpädagogischen Angeboten gefordert sind. Dazu wurden in den Arbeitsgruppen aktuelle und innovative Unterrichtskonzepte für Kinder ab dem frühen Lebensalter, für Klassenmusizieren an den allgemein bildenden Schulen, für Instrumental- und Vokalunterricht, Ensemblespiel, Musikunterricht für Menschen mit Migrationshintergrund bis hin zu Angeboten für den Dritten Lebensabschnitt und generationsübergreifendes Musizieren und Tanzen vorgestellt und diskutiert.

Auf die gegenwärtigen und kommenden Herausforderungen reagieren wollte der VdM auch mit Blick auf unterschiedliche musikalisch Genres: Arbeitsgruppen waren „HipHop und Rhythmik" (mit Marianne Steffen-Wittek, Professorin an der Musikhochschule Weimar), „Latin Percussion" (mit José J. Cortijo, Inhaber des einzigen Lehrstuhls für Latin Percussion der Mannheimer Musikhochschule), „Popmusik in der Musikschule" (mit Udo Dahmen, Künstlerischer Direktor der Popakademie, und Rolf Fritsch, Dozent an der Bundesakademie Trossingen) oder „Musik mit dem Plattenspieler: Scratching & Turntablism" (von DJ Aiko Rohd alias Realson).

Neue Wege

Seine Zielsetzung, beim Musikschulkongress möglichst vielschichtige pädagogische Konzepte für Jung und Alt für frühzeitige musikalische Spitzen- wie Breitenförderung möglichst aller Kinder und Jugendlichen aufzuzeigen, erstreckte der VdM auch auf berufliche und rechtliche Aspekte der Musikschularbeit, insbesondere auf den neuen Tarifvertrag im Öffentlichen Dienst und die Rahmenbedingungen für die Zusammenarbeit mit den allgemein bildenden Schulen, die große Bedeutung für die weitere Arbeit und das Gelingen solcher Kooperationen haben.

Neue Wege beschritt der VdM auch mit dem gemeinsamen Konzert der Söhne Mannheims und des Landesjugendorchesters Baden-Württemberg. Nachdem das Orchester unter der musikalischen Leitung von Christoph Wyneken mit Ravels Suite Nr. 2 *Daphnis und Chloé* das Publikum in seinen Bann gezogen hatte, ebenso wie gleich darauf die Söhne Mannheims, traten die beiden unterschiedlichen Formationen gemeinsam mit speziell ausgearbeiteten Arrangements auf.

„Gebt Kindern eine Stimme!": Mit einem breit angelegten Angebot überzeugte der Musikschulkongress des VdM die Kongressbesucher, wie hier mit der Arbeitsgruppe von Judith Janzen, die ein ganzheitliches Konzept zur Stimmbildung vorstellte. Foto: Martina Fuchs

Der Vortrag von Christian Pfeiffer ist als Video von nmz media ebenso wie die Kongressdokumentation unter www.musikschulen.de abzurufen.

Die Autorin:
Claudia Wanner, Juristin und Diplom-Kulturmanagerin, ist Referentin für Öffentlichkeitsarbeit des Verbands deutscher Musikschulen.

Internetportal „vertikult" bringt Angebot und Nachfrage im Kulturbereich zusammen. Ein Gespräch mit Initiatorin **Heidi Schumacher**

NOTIZBÜCHLEIN HAT *ausgedient*

„Vertikult" ist der Name einer Internetplattform, die sich der Vermittlung von Stellen, Dienstleistungen, Ideen und Neuigkeiten im Bereich der Kulturarbeit verschrieben hat.

Hier finden sich nicht nur Job- und Kooperationsangebote aus dem Kulturbereich, Kulturschaffende können auf der Website auch ihre Dienstleistungsangebote und -gesuche kostenfrei einstellen. Ein Informationspool informiert darüber hinaus über aktuelle Themen aus dem Bereich Kulturwirtschaft. **Christian Höppner** sprach mit Heidi Schumacher, Leiterin der Kulturabteilung im Ministerium für Bildung, Wissenschaft, Jugend und Kultur in Rheinland-Pfalz und eine der Initiatorinnen des Projekts.

f Wie ist die Idee zu „vertikult" entstanden?

Heidi Schumacher: Vor vielen Jahren beschäftigte mich die Frage, wie Kulturschaffende die Möglichkeit erhalten, Angebote für Stellen und Dienstleistungen zu bekommen, aber auch wie sie an Informationen zum Kulturarbeitsmarkt gelangen. Hintergrund war, dass die öffentlichen Gelder immer mehr zurückgefahren wurden, dass im Zuge dessen immer weniger feste Stellen in Kultureinrichtungen zur Verfügung standen, dass immer mehr Projektarbeit gemacht werden musste und in Folge dessen, dass auch die Mitarbeiter in Projekten nur auf Zeit beschäftigt werden konnten. Diese Tendenz hat sich in den letzten Jahren weiter verstärkt, wobei noch ein weiterer Trend hinzugekommen ist: Die Projektlaufzeiten werden immer kürzer und die Abstände zwischen den Projekten sind so gering, dass die Kulturschaffenden Projekte machen und gleichzeitig neue akquirieren müssen.

Es gibt in jeder Kultureinrichtung jemanden, der ein Notizbüchlein mit vielen interessanten Adressen hat oder jemanden kennt, der eine bestimmte Fähigkeit hat, aber im Zeitalter von Internet genügt das nicht mehr. Wir wollten ein System erfinden, dass Angebot und Nachfrage auf die schnellstmögliche und effizienteste Weise zusammenbringt. Damals hieß es noch „Virtuelles Kompetenzzentrum für Kulturarbeit ", das später den Namen „vertikult", eine Abkürzung für „Vertikales Portal zur Organisation von Kulturarbeit" bekam. Wir hatten das Glück, über die Entwicklungs- und Forschungszeit dieses Projekts vom Bundesforschungsministerium finanziell unterstützt zu werden, und gleichzeitig konnten wir aus den Europäischen Sozialfondsmitteln eine begleitende Qualifizierung für Kulturschaffende durchführen und eine Arbeitsmarktforschung initiieren, die federführend vom Institut für Arbeit und Technologie der Universität Kaiserslautern gemacht wurde. Auf diese Weise hatten wir schon während des Entwicklungsprozesses eine Evaluation. Es wurden permanent Kulturschaffende befragt, ob das, was wir da aufbauen, auch ihren Bedürfnissen entspricht. Daran angelegt, wurde das Portal ständig angepasst.

Wir haben festgestellt, dass die hohe Qualität des Contents dieses Portals selbstverständlich das A und O ist, aber auch, dass die Kulturschaffenden einen sehr hohen Qualifikationsbedarf in IT-Anwendungen haben, weil dies bis vor ein paar Jahren in der Kultur noch nicht so verbreitet war wie in anderen Sektoren. Wir haben dieses Portal aufgebaut und parallel dazu immer wieder Qualifizierungsprojekte angeboten, die Kulturschaffenden dazu konkret beraten und ihnen Hilfestellungen gegeben, beispielsweise, wie sie mit neuen Informationstechnologien im Kulturarbeitsmarkt möglichst profitabel umgehen können.

Gibt Kulturschaffenden Hilfestellung im Internet: Heidi Schumacher.

f Ist die Selbstvermarktungskompetenz für einen Künstler heute unabdingbar?

Schumacher: Kulturschaffende brauchen heute auf dem freien Markt ein sehr breites Anforderungsprofil. Man spricht von Multitasking. Es genügt heute nicht mehr ausschließlich, eine Fachkompetenz zu erwerben, sondern man benötigt auch Management- und Marketingkompetenzen. Der Kulturschaffende muss in der Lage sein, Arbeit zu akquirieren, Finanzquellen zu erschließen, Kooperationen aufzubauen, Netzwerke zu bilden. Das alles erfordert tatsächlich die so genannte „Eier legende Wollmilchsau", die ein Symbol dafür ist, wie vielfältig sich heute ein Kulturschaffender zeigen muss, um am Markt bestehen zu können. Ein Künstler versteht sich in erster Linie als Künstler, und dieser hat auf dem Gebiet häufig nicht die richtigen Hilfestellungen

Online-Börse und Informationspool: www.vertikult.de unterstützt bei der Akquirierung von Jobs, bei der Suche nach Finanzierungsquellen und beim Aufbau von Kooperationen.

und Ansprechpartner. Das versuchen wir mit „vertikult" bereitzustellen.

Droht nicht die Fachkompetenz in den Hintergrund zu geraten, weil diese Zusatzqualifikationen ihren Zeittribut fordern?

Schumacher: Auf keinen Fall darf die Fachlichkeit in den Hintergrund treten, denn ich kann nur etwas vermarkten, was auch da ist. Gerade in einer globalisierten Welt, in der der Wettbewerb andere Dimensionen angenommen hat, darf ein Kulturschaffender die Qualität seiner Arbeit nie vernachlässigen. Das wäre das Ende der Betätigung in einem kulturellen Umfeld. Es ist ein Spagat, den die Menschen leisten müssen, denn um diese zusätzlichen Fähigkeiten und Qualifikationen zu erwerben und vorzuhalten, braucht man ein gewisses Zeitbudget. Und genau das ist das Problem, weil zwischen den Projekten kaum noch Zeit zur Verfügung steht.

„vertikult" hat insofern darauf geantwortet, als wir in diesem Portal stark auf ein Profil setzen, in dem jemand präzise aufgegliedert einstellt, was er kann und will und was er anbietet. Das Portal führt das dann passgenau zusammen. Es bietet also eine vorselektierte Auswahl an Informationen an – sowohl auf die bereitgestellten Angebote in Bezug auf Jobs, Dienstleistungen oder Kooperationen als auch in Bezug auf den Content, den wir dort anbieten.

Eines der wichtigsten Angebote von „vertikult" ist, dass wir Informationen zum Arbeitsmarkt, zu Qualifikationen, Stipendien, Fördermöglichkeiten etc. bereitstellen, die das Portal aufgrund des Profils mit einer Prioritätenangabe versieht. Daraus ergibt sich eine Zeitersparnis: Man muss sich nicht durch unzählige Internetseiten durcharbeiten, sondern man findet alle Informationen kompakt und auf die eigenen Bedürfnisse zugeschnitten.

Welche Schlussfolgerungen ergeben sich daraus für die Ausbildungseinrichtungen?

Schumacher: Alle Kulturschaffenden und Künstler sind gut beraten, sich schon während der Ausbildung nach diesen Zusatzqualifikationen umzusehen. Man muss sich nicht nur im Bereich Kulturmanagement, sondern auch im betriebswirtschaftlichen Bereich auskennen und dabei seinen Blick auch über die Grenzen Deutschlands hinaus nach Europa richten, wo es entsprechende Kompetenzen gibt. Wir haben z. B. bei der Berliner Kulturwirtschaftstagung im Mai, die im Rahmen der EU-Präsidentschaft ausgerichtet war, zum Thema Qualifikationen ein eigenes Panel veranstaltet und festgestellt, dass es u. a. in Finnland, England, in den Niederlanden und in Ungarn sehr gut aufgearbeitete Angebote gibt. Und so ist mein Vorschlag, dass wir versuchen, auf EU-Ebene eine Art „Portal der Portale" zu bauen; dies vielleicht unter dem Dach der Europäischen Kommission, damit der Zugang zu den Informationen noch einfacher wird.

Es gibt sehr unterschiedliche Ansätze: Die Engländer bemühen sich z. B. um Rechtsberatung in Bezug auf Urheberrechtsfragen, die für viele Künstler sehr wichtig sind. Andere bemühen sich mehr um berufsbegleitende Aktivitäten. Es gibt unterschiedliche Ansätze, die aber zusammengenommen einen wichtigen Informationspool darstellen. Alle Probleme können wir den Kulturschaffenden freilich nicht abnehmen. Wir können Angebote machen, aber letztlich müssen die Kulturschaffenden von heute viele Initiativen allein aufbringen.

Sie haben von einer Anschubfinanzierung gesprochen. Werden Sie in dem Verbund mit einem europäischen Portal eine Finanzierungsbasis finden oder geht es in die Richtung der Bezahlangebote?

Schumacher: Das Konsortium, das „vertikult" aufgebaut hat, hat sich jetzt eine neue Trägerstruktur gegeben, den Verein für Kultur und Arbeit (www.kultur-und-arbeit.de). Das Portal wird zum Portal „cultureweb.de" weiterentwickelt. Wir haben Kontakte zur Europäischen Kommission und bemühen uns dort um weitere Finanzierungsquellen, insbesondere in Bezug auf die Mehrsprachigkeit des Portals. Derzeit ist es nur auf Deutsch abrufbar. Die deutschen Bundesländer, mit denen ich auch darüber verhandelt habe, sehen im Moment mit wenigen Ausnahmen kaum eine Möglichkeit, in die Kofinanzierung einzusteigen.

Das Entscheidende wird sein, dass das Portal noch mehr in die kulturelle Öffentlichkeit gebracht wird, dass es noch bekannter wird. Die Nutzerzahlen steigen zwar stetig, aber wir werden nicht umhinkommen – das sieht auch der Business-Plan vor –, diese Leistungen mittelfristig als Bezahlleistungen anzubieten. Das ist auch nicht unbillig, da es die Vorstellung von gestaffelten „Teilnehmerbeiträgen" für Individuen, Einrichtungen und möglicherweise auch für Wirtschaftsunternehmen gibt, die dann in einer Art Jahresabonnement das Recht haben, eine bestimmte Anzahl von Anzeigen im Portal zu veröffentlichen. Dies wird immer noch deutlich unter dem Preis liegen, den man für Zeitungsinserate ausgeben würde. Im Moment ist es kostenlos, und wir haben noch nicht ganz die kritische Masse erreicht, um es als Bezahlportal anzubieten, denn möglicherweise werden wir dann den einen oder anderen Nutzer wieder verlieren. Aber die Reaktion und die Abfragezahl der Nutzer zeigen, dass sie für einen relativ übersichtlichen Beitrag einen wirklich nützlichen Gegenwert bekommen.

Braucht es nicht noch weitere Partner – z. B. aus der Kreativwirtschaft –, um die

derzeit schwierige Situation bei der Platzierung von Bezahlangeboten zu überbrücken?

Schumacher: Ich bin offen und dankbar für jede Form der Kooperation. Wir sind bereits mit der Bundesanstalt für Arbeit, mit dem Deutschen Kulturrat und immer mehr Anbietern verlinkt, aber ein Förderer wäre uns natürlich hochwillkommen. Ich werde auch noch mit dem Beauftragten für Kultur und Medien darüber ein Gespräch führen. Freilich wird oft gesagt: ‚Das ist schon einmal öffentlich gefördert worden und irgendwann müssen Sie auch beweisen, dass Sie sich selbst am Markt bewegen.'

Wir dürfen nicht vergessen, dass der Transfer von einem Forschungsprojekt in ein marktgängiges Produkt im IT-Bereich zwischen drei und fünf Jahren dauert. Wir sind im Moment deutlich schneller mit allen Vorleistungen. Der Business-Plan ist ein gewaltiges Konvolut; er ist sorgfältig berechnet und durch die Investitions- und Strukturbank von Rheinland-Pfalz geprüft. Wir haben auch die IHK an unserer Seite, aber es ist möglicherweise auch auf Bundesebene noch ein weiterer Quantensprung erforderlich. Ich hoffe, dass wir dort ins Gespräch kommen werden.

f Ist das ein Zukunftsmodell für die Partnerschaft von Ländern und Bund?

Schumacher: Wir haben überhaupt keine Berührungsängste dahingehend, dass der Bund etwas unterstützt, was aus einem Bundesland stammt. Im Gegenteil sehen wir, dass wir mit „vertikult" eine Vorleistung für eine Aufgabe von nationaler und auch von transnationaler Bedeutung erbracht haben. Falls die EU in einer zweiten Phase mit einsteigt, wären wir erst einmal wieder auf der sicheren Seite. Aber wir werden natürlich auch parallele Wege gehen.

f Stichwort „Kulturelle Bildung": Sehen Sie eine Trendwende, dass aus Sonntagsreden auch Montagshandeln wird?

Schumacher: Zur kulturellen Bildung hat die Kultusministerkonferenz eine Empfehlung erarbeitet. Diese muss jetzt operationalisiert werden, weil sie noch kein konkretes Handeln auslöst. Wir haben mit Freude gesehen, dass z. B. von Nordrhein-Westfalen ein starker Impuls ausgegangen ist. Sie bezeichnen sich ja auch als Modellregion der kulturellen Bildung und bringen hierfür ein sehr beachtliches Finanzvolumen auf. In Rheinland-Pfalz sind wir dabei, ein Modell zu entwickeln, wie wir auch in einem nicht so reichen Bundesland versuchen können, Modellhaftes auf die Beine zu stellen. Meines Erachtens geht es im Moment nicht darum, neue Projekte zu generieren. Es geht vielmehr darum, diese Projekte auf lokaler Ebene miteinander zu vernetzen. Das ist auch das Ziel unseres Projekts: Wir versuchen, die Kultureinrichtungen, die Schulen und die außerschulischen Einrichtungen der Jugendbildung zusammenzubringen. Sie arbeiten vielerorts noch zu isoliert nebeneinander her und es fehlt eine gemeinsame Strategie, die vor Ort entwickelt werden muss. Es bedarf einer Koordination, einer Abstimmung, nicht nur in Bezug auf die Angebote, sondern auch auf die pädagogischen Konzepte, die dort dahinterstehen. Es gibt hier und da noch Schwierigkeiten, weil gerade die außerschulische Jugendbildung mit ihrer langjährigen Vorerfahrung in Bezug auf Freiwilligkeit und ohne Leistungsbewertung einen Konsens braucht mit den Schulen, in denen verpflichtende Teilnahmen und sehr wohl Leistungsbewertung angesagt sind. Die Kultureinrichtungen selbst haben ein hohes Interesse daran, weil sie damit auch ihren eigenen Nachwuchs generieren und ihre Zukunft sichern. Wenn wir mit so einem Projektvorschlag kommen, der sich derzeit bei uns in der hausinternen Abstimmung befindet, werden wir auf offene Ohren stoßen. Ich sehe auch bundesweit durchaus die Bereitschaft, diese Vernetzungen anzustreben.

vertikult

f Die bildungskulturelle Infrastruktur unterliegt weitgehend immer noch neuen Kürzungen. Entsteht mit den vielen begrüßenswerten Projekten in der öffentlichen Wahrnehmung nicht auch ein Placebo-Effekt, der die Kürzungen bei den schulischen und außerschulischen Einrichtungen mit ihrer auf Kontinuität angelegten Struktur überlagert?

Schumacher: Gerade deswegen sind diese Kooperationen so wichtig, weil überall die finanziellen Rahmenbedingungen schwieriger werden. Man sollte parallel arbeiten, vielleicht sogar gemeinsame Overhead-Strukturen gemäß dem Schlagwort „Gemeinsam sind wir stärker!" schaffen. Ich wage nicht die Prognose, dass wir tatsächlich frisches Geld in die Hand bekommen. Vielleicht wird das irgendwann wieder möglich, wenn jetzt die Wirtschaft besser läuft und die öffentlichen Haushalte gesunden. Wir müssen derzeit aber davon ausgehen, dass wir die zusätzlichen Spielräume aus dem Bestand generieren und dass wir das auf eine möglichst intelligente Art und Weise tun müssen. Manchmal macht Not ja auch erfinderisch und es wird möglich, was vorher nicht möglich war, weil jeder seine eigene Profilbildung wichtiger fand.

In der Empfehlung der Kultusministerkonferenz wird ein ganz wichtiger Satz gesagt, nämlich dass ‚die Interessen der Kinder und Jugendlichen im Mittelpunkt stehen müssen und nicht die Interessen der handelnden Institutionen'. Diese KMK-Empfehlung ist auch von unserer Ministerin, die damals KMK- Präsidentin war, stark hervorgehoben worden und Konsens. Wenn nun jedes Land seinen eigenen Weg der Umsetzung findet, ist das durchaus sinnvoll im Sinn der kulturellen Vielfalt in Deutschland. Mir war wichtig, dass das Thema kulturelle Bildung bei den Gesprächen zum Integrationsgipfel der Bundeskanzlerin eine Rolle gespielt hat, weil wir damit auch eine Möglichkeit haben, die Probleme, die sich aus der Migration und der Integration von Menschen mit Migrationshintergrund ergeben, anzugehen. Ich bin eigentlich ganz zuversichtlich, aber natürlich wäre mir mehr Geld auch lieber.

Zum kulturellen Erbe kann ich zunächst einmal für mein Land sagen, dass wir im Moment einen großen Kraftakt gestemmt haben, indem wir unsere unterschiedlichen Einrichtungen, die das kulturelle Erbe betreuen, zu einer Generaldirektion zusammengeführt haben. In einem ersten Schritt haben wir das mit dem Landesamt für Denkmalpflege und dem Landesmuseum Koblenz getan. Im Laufe dieses Jahres kommen zwei weitere Landesmuseen dazu und später möglicherweise die Landesarchivverwaltung. Erklärtes Ziel ist es, Steuerung aus einer Hand mit bestimmten Overhead-Bereichen zu erhalten, die dann allen Institutionen zur Verfügung stehen, sowie die Zusammenfassung von gleichen oder ähnlichen Arbeitsbereichen zu einer schlagkräftigen Serviceeinheit und die Quervernetzung von gleichen Arbeitsprozessen. Wir haben die Zusage des Finanzministers, dass wir alles, was wir dort an Effizienz erwirtschaften, zur Hälfte wieder zurückbekommen.

Mein großes Ziel ist, dass wir den Kultureinrichtungen wieder mehr Gestaltungs-

spielraum verschaffen. In fünf Jahren würden wir von den Budgets noch fünf Prozent für die Gestaltung übrig haben, das kann auf Dauer nicht sein. Wir müssen das wieder deutlich umkehren, sodass nicht das ganze vorhandene Geld für Personal, Gebäude, Betriebskosten, Energie etc. ausgegeben wird, sondern dass damit das eigentliche Kulturschaffen wieder möglich wird. Dieser Weg ist unvermeidlich und wird – soweit ich das sehe – auch von anderen Bundesländern angestrebt. Wir müssen bündeln, müssen auch mit einem gemeinsamen Marketing aus einer Hand steuern, für eine bessere Refinanzierung sorgen und auf diese Weise die Zukunftsfähigkeit der Arbeit sicherstellen.

Sie haben von der kulturellen Vielfalt gesprochen. Welche Auswirkungen wird die inzwischen ratifizierte UNESCO-Konvention zur kulturellen Vielfalt haben? Wird es ähnliche Bindungswirkung für Kultureinrichtungen haben wie im Bereich der kulturellen, musikalischen Bildung bei Orchestern, wo teilweise Zuschüsse nur dann fließen, wenn sie sich auch in dem Bereich engagieren?

Schumacher: Ich habe die UNESCO-Konvention zur kulturellen Vielfalt mehr als eine Art Schutz gegenüber den Bemühungen, „Kultur als Wirtschaftsfaktor" zu betrachten, verstanden und insofern ist sie eine deutliche Aussage, dass Kultur eben eine doppelte Funktion hat. Sie zeigt, dass Kultur nicht nur ein Wirtschaftsfaktor ist, sondern die Gesamtheit sämtlicher Ausdrucksformen des Menschen darstellt. Ich bin unsicher, ob daraus eine unmittelbare Rückwirkung oder Bindung in die Institutionen erfolgt. Wir stehen im Moment vor großen problematischen Entwicklungen. Zum Beispiel werden bei den Mitteilungen der EU zur Rolle der Kultur in Europa im Prinzip gute Ziele beschrieben, aber zugleich wird eine Methode zur Sicherung dieser Ziele entwickelt, die wir durchaus problematisch finden: nämlich die offene Koordination, die die Länder, die Kommunen und die Kulturschaffenden mit einem gewaltigen Verwaltungsaufwand beschäftigen würde. Das kann nicht der Weg sein, um kulturelle Vielfalt sicherzustellen.

Gibt es eine Quelle für Ihr Engagement, das weit über die Arbeitsplatzbeschreibung einer Kulturabteilungsleiterin hinausgeht. Wie betätigen Sie sich kulturell? Malen oder musizieren Sie zum Beispiel?

Schumacher: Ich tanze Tango Argentino. Ich bin mit einem argentinischen Tangolehrer verheiratet – da liegt das nahe.

Spielfreunde kommt schon in den Proben auf: Die Bratschengruppe des BJO.

Bundesjugendorchester gastiert anlässlich der deutschen EU-Ratspräsidentschaft in Mittel- und Südosteuropa

INITIATIVE FÜR DEN *europäischen Gedanken*

Der Zeitplan ist eng gefasst, ohne Frage: Sieben Konzerte in sieben Ländern in acht Tagen. „Im Verhältnis der gefahrenen Kilometer zu der Anzahl der Konzerte war diese Tour für mich ein neuer Rekord", resümiert Fabian Kläsener, seit vier Jahren Mitglied des Bundesjugendorchesters und Konzertmeister in spe.

Müde ist er, aber auch glücklich und stolz: „Jeden Abend in einem anderen Saal, vor einem anderen Publikum, in einem anderen Land. Das heißt: jeden Abend das Beste von sich zu fordern und das Publikum zu begeistern – Herausforderungen, die Spaß machen." Herausforderungen, für die die 100 Nachwuchstalente zwei Wochen unter Anleitung erfahrener Dozenten und dem Dirigenten Marc Piollet in der Akademie Remscheid geprobt haben.

Auf Einladung verschiedener Deutscher Botschaften und Goethe-Institute tourte das Orchester im April im Rahmen der deutschen EU-Ratspräsidentschaft durch Mittel- und Südosteuropa mit Stationen in Prag, Ljubljana, Bratislava, Budapest, Belgrad und im kroatischen Varazdin. Überall gab es viel Applaus und Anerkennung. Besonders begeistert zeigte sich der deutsche Botschafter in Bratislava, Jochen Tebesch, im Anschluss an das Konzert in der Slowakei. „Für uns, die deutsche Botschaft in Pressburg, ist das Konzert der kulturelle Höhepunkt der deutschen EU-Ratspräsidentschaft und ein großartiges Aushängeschild für ein junges, offenes, dynamisches und europabegeistertes Deutschland. Die gesamte Tournee ist eine wunderbare Initiative, um den europäischen Gedanken in den jungen und zukünftigen Mitgliedstaaten weiter zu stärken und gerade auch in seiner kulturellen Dimension zu verdeutlichen."

Neben den täglichen Grenzübergängen, Konzerten und Empfängen zählte für die Musiker des Bundesjugendorchesters die Begegnung mit einer Auswahl serbischer Musikstudenten zu den besonderen Momen-

ten dieser Tournee. In einer gemeinsamen Probe wurde Gioachino Rossinis Ouvertüre zur *Diebischen Elster* einstudiert und beim abendlichen Konzert vor 1600 Gästen aus Politik, Wirtschaft, Kultur und zahlreichen jugendlichen Zuhörern präsentiert. Die verbindende Kraft der Musik wurde bei dieser „Crash-Kurs-Begegnung" von deutschen und serbischen Musikern deutlich. Zwischen Probe und Konzert unternahmen sie spontan einen gemeinsamen Stadtrundgang. Abends wurden E-mail-Adressen und Telefonnummern ausgetauscht. Völkerverständigung zum Anfassen.

In diesem Sommer setzt das Bundesjugendorchester seine internationale Tätigkeit in anderer Form fort: Die Jeunesses Musicales Deutschland veranstaltet zum wiederholten Mal die Junge Oper Schloss Weikersheim. Unter Leitung von Alessandro de Marchi und Patrick Lange erarbeiten die jungen Musiker zusammen mit Sängern aus Belgien, Deutschland, Estland, Frankreich, Griechenland, Italien, Kolumbien, Korea, Portugal und Serbien die Oper *La Cenerentola* von Gioachino Rossini sowie ein zusätzliches Konzertprogramm.

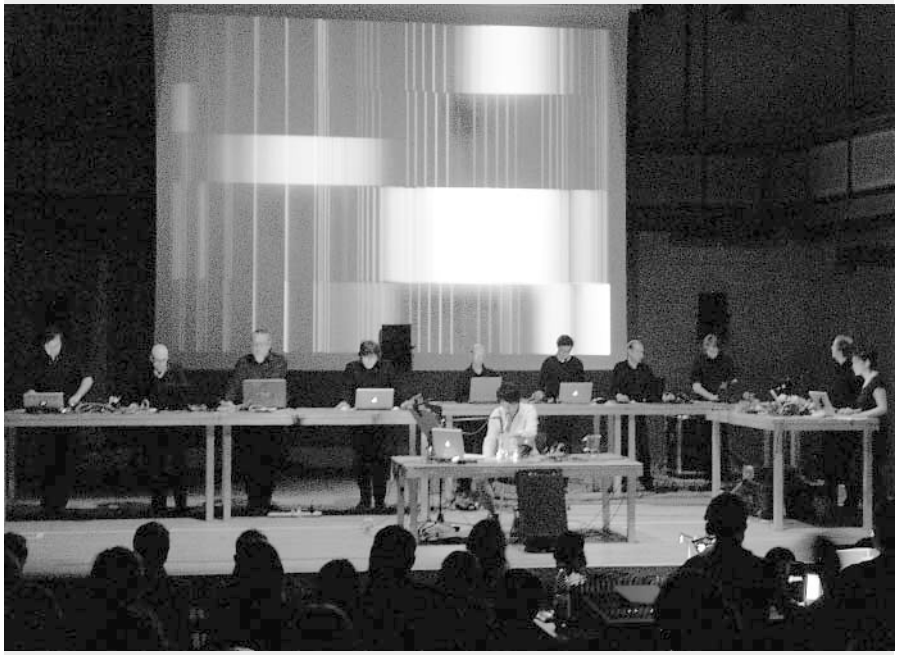
Anke Krump

Termine des Bundesjugendorchesters unter:
www.bundesjugendorchester.de

Hendrik Kröz (Labtoporchester Berlin):

Unser Orchester sieht sich immer wieder mit dem Wunsch des Publikums konfrontiert, die Vorgänge auf den Screens als Bühnenbild sichtbar zu machen. Doch die Beobachtung der abstrakten, in erster Linie der Funktionalität unterworfenen Benutzeroberflächen, an denen die Blicke der aufs höchste konzentrierten Orchestermusiker kleben, würde dem Hörer kaum ähnliche Zusammenhänge eröffnen wie die Betrachtung von Musikern, die mit ihren analogen Instrumenten eine physische, als „sinnlich" deutbare Beziehung eingehen.

Während in der optischen Wahrnehmung eines Laptoporchester-Konzerts der körperliche Faktor komplett ausgeschaltet scheint, gelingt es den Musikern trotzdem, den Klang auf einer emotional-physischen Ebene wirksam werden zu lassen. Eine deutliche Abweichung vom üblichen Weg der musikalischen Rezeption – sie sorgt für Irritation, stimuliert aber auch die Neuronen der Neugier.



Stimulans für die Neuronen der Neugier: Das Berliner Labtoporchester.

Deutsches Informations Zentrum Kulturförderung (DIZK)

Am 1. Dezember 2006 schaltete Christian Wulff, Ministerpräsident des Landes Niedersachsen, die neue Internet-Datenbank des Deutschen Informationszentrums Kulturförderung (DIZK) für die öffentliche Nutzung frei. Das Portal www.kulturfoerderung.org bietet als bundesweit erste Informationsstelle im Internet einen strukturierten Überblick über private und öffentliche Fördermöglichkeiten für Kunst und Kultur in Deutschland sowie im europäischen Ausland. Das Gemeinschaftsprojekt der Kulturstiftung der Länder (Projektträger), des Bundesverbandes Deutscher Stiftungen und des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI richtet sich sowohl an Kulturschaffende und Institutionen mit Zuwendungsbedarf als auch an potenzielle Förderer sowie kunst- und kulturpolitische Organisationen, Serviceeinrichtungen und Kulturredaktionen.

Die Idee der Kulturstiftung der Länder, in Deutschland ein Informationszentrum für Kulturförderung aufzubauen, erhielt ihren Anstoß durch das tagtägliche Bemühen, Kunst und Kultur von nationalem Rang gemeinsam mit wechselnden Partnern zu unterstützen und zu sichern. Die Erfahrung im Schmieden von Förderpartnerschaften, im Aufbau von Netzwerken und nicht zuletzt die Kompetenz in der Beratung von zuwendungsbedürftigen Museen, Archiven und anderen Kultureinrichtungen sollten an den immer größer werdenden Kreis der engagierten Förderer und Fördersuchenden weitergegeben werden.

DEUTSCHES informations ZENTRUM KULTURFÖRDERUNG

Nicht nur den Kunst- und Kulturschaffenden, auch deren Förderern und Partnern fehlte bisher eine zentrale, Sparten übergreifende Informationsstelle, die einen aktuellen Überblick über die vielfältigen Möglichkeiten und Initiativen der Kulturförderung auf regionaler, nationaler und europäischer Ebene bietet. Das DIZK will hier als Informationsdienstleister eine Vermittlerfunktion übernehmen und für

In der Rubrik „Präsentiert“ stellt das **MUSIKFORUM** Initiativen aller Sparten im deutschen und internationalen Musikleben vor:

■ Die innovative Internet-Datenbank des DIZK hilft Fördersuchenden und Förderern im Musikbereich mit einer Such- und Findmaschine.

einen breiten Nutzer- und Anbieterkreis den Zugang zu unverzichtbaren Informationen verbessern sowie Recherchemöglichkeiten in neuer Qualität bieten.

Das Informationsangebot über private und öffentliche Förderer von Kunst und Kultur sowie angrenzende Bereiche (z. B. Denkmalschutz, Geisteswissenschaften oder traditionelles Brauchtum und Heimatpflege) ist in der anwenderfreundlichen Internet-Datenbank zusammengefasst, die online kostenlos abgefragt werden kann. Fördersuchende können hier Fördermöglichkeiten finden, die zu ihrer Qualifikation, ihren Ideen und Projekten passen. Fördernde Organisationen sollen verstärkt zielgerichtete Anfragen erhalten, die ihren tatsächlichen Förderzielen entsprechen; sie werden darüber hinaus Entwicklungen und Trends erkennen oder den idealen Partner für eigene Vorhaben finden.

War es bisher nicht möglich, die relevanten Informationen über die verschiedenen Fördermöglichkeiten für Kunst und Kultur inhaltlich differenziert zu recherchieren, so verringert die eigens für das Projekt konzipierte Internet-Datenbank dieses Defizit schon mit ihrem Grundbestand von über 3500 Datensätzen, die die deutschen Kunst- und Kulturstiftungen beinahe vollständig widergeben. Mit den nächsten Ausbaustufen werden der Informationsbereich Preise/Stipendien/Wettbewerbe gezielt ausgebaut sowie internationale Fördereinrichtungen erfasst. Ein weiteres Augenmerk gilt in diesem Zusammenhang dem vielfältigen Engagement von Unternehmen.

Mit Blick auf die vielfältige Musikförderung sei aus der Vielzahl der Recherchefunktionen die Suche über die Oberkategorie Musik hervorgehoben, die mit ihren 15 Unterkategorien von A wie Ausbildung / Bildung / Fortbildung über I wie Instrumente / Noten oder N wie Neue Musik bis zu V wie Volksmusik momentan weit über 500 Förderdatensätze enthält. Die Antwort z. B. auf die Frage, welche Unternehmensstiftungen sich im Bereich Musik engagieren, lässt sich durch die vielfältigen Suchoptionen auf einfache Weise beantworten. Ein umfangreicher Linkkatalog führt darüber hinaus zu zahlreichen Vereinen, Fachverbänden und anderen Informationsanbietern wie – selbstverständlich – dem Deutschen Musikinformationszentrum (MIZ). Die Verknüpfung insbesondere mit fachspezifischen Informationseinrichtungen macht deutlich, dass sich das alle Sparten abdeckende DIZK als Teil eines weit reichenden Informationsnetzes versteht.

Mit seinem Informations- und Serviceangebot wird sich das in Berlin ansässige DIZK zu einem hilfreichen Instrument im erfolgreichen Bemühen um Fördermittel entwickeln. Schon jetzt betonen Förderer und Fördersuchende den Nutzen und Gewinn der neuen Informationsplattform. Während die Förderer das Angebot loben, Informationen über die eigene Tätigkeit selbst schnell und einfach in die Datenbank eingeben und zugleich vermitteln zu können, schätzen die Fördersuchenden den praktischen Nutzen und erheblichen Informationsgewinn. Für Initiatoren und Träger von Projekten besteht zusätzlich die kostenlose Möglichkeit, zukünftige Vorhaben im so genannten Projektmarkt öffentlich zu präsentieren. Unter „Aktuell“ finden sich schließlich laufende Ausschreibungen und andere Hinweise auf interessante Förderaktivitäten.

Ein Eckpfeiler in dem Bemühen, das DIZK auf europäischer Ebene zu etablieren, sind Kooperationen mit internationalen Informationseinrichtungen. Auf europäischer Ebene arbeitet das DIZK seit 2004 mit dem von der European Cultural Foundation getragenen LabforCulture (www.labforculture.org) zusammen. Innerhalb dieser Informations- und Kommunikationsplattform für internationale Kunst- und Kulturprojekte kommt dem DIZK für den Bereich Förderinformation als Modell für andere europäische Staaten eine Vorbildfunktion zu.

Als Pilotprojekt initiiert, fungiert das DIZK zugleich als mögliches Vorbild für zukünftige nationale Vorhaben in benachbarten Förderbereichen (Wissenschaft und Forschung, Bildung und Erziehung usw.).

Stellen Sie Ihr Musikprojekt in dieser Rubrik vor! Mail an: musikforum@musikrat.de

Ende 2007 werden Aufbau und Erprobung und damit die Projektphase des DIZK abgeschlossen. Danach gilt es, das als Informationsdienstleister für den Förderbereich Kunst und Kultur etablierte DIZK im Normalbetrieb dauerhaft und effektiv fortzuführen.

Das Entstehen des DIZK ist insbesondere der Robert Bosch Stiftung, der Kulturstiftung des Bundes, der Deutsche Bank Stiftung und nicht zuletzt der Adolf Würth GmbH & Co. KG zu verdanken, die neben den Projektpartnern als großzügige Förderer gewonnen werden konnten. *Jörg Rosenfeld*

Deutsches InformationsZentrum Kulturförderung (DIZK), Projektleiter: Jörg Rosenfeld
Lützowplatz 9, 10785 Berlin,
Tel.: 0 30 / 25 35 85 66, Fax: 25 35 85 68,
informationszentrum@kulturfoerderung.de
www.kulturfoerderung.de

sinfonisches

Ludwig van Beethoven

Sinfonie Nr. 3/Eroica, Sinfonie Nr. 8
Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen
Ltg. Paavo Järvi
Sony BMG 88697006552

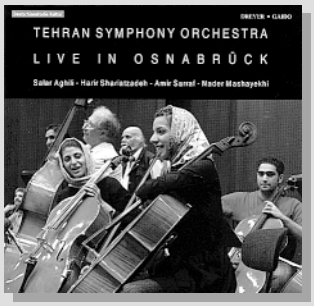
Unverwechselbarkeit ist im Zeitalter der Globalisierung leider ein rares Gut geworden. Wer heute versucht, etwa bei einer akustischen „Blindverkostung", mit ein und demselben Werk den individuellen Klangprofilen verschiedener Orchester nachzuspüren, wird seltener fündig in der eindeutigen Zuordnung als noch in früheren Jahren. Welches Orchester kann sich in den Zeiten einer beinharten Ökonomisierung fast aller Lebensbereiche und den damit einhergehenden Kürzungen noch den Luxus leisten, Erhalt und Weiterentwicklung eines individuellen Klangprofils – wie es zum Beispiel das Leipziger Gewandhaus betreibt – als eine der zentralen Daueraufgaben zu betrachten?

Wer die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen noch nicht kennt, wird sich vielleicht fragen, warum er deren neue CD mit Beethovens 3. und 8. Sinfonie unter Leitung von Paavo Järvi erwerben sollte. Diese Frage stellt sich nach dem Hören nicht mehr – diese Einspielung ist ein Muss! Vom ersten bis zum letzten Ton ist hier der Deutschen Kammerphilharmonie ein großer Wurf gelungen. In beiden Sinfonien fasziniert eine glasklare Architektur, die Einblicke und Durchblicke in eine auch zerklüftete Landschaft zulässt, wie sie selten zu erleben sind. Diese Interpretation zeigt, was möglich ist, wenn der Weg das Ziel ist. Eine Interpretation, die fernab jeder selbstverliebten Klangästhetik einen immensen Reichtum an Klangfarben einsetzt, gepaart mit einer beglückenden Präzision und Interpretationsvielfalt in der Artikulation.

Endlich auch eine Interpretation, die mit der vorherrschenden Dominanz der hohen Register bricht (Kompliment an den Tonmeister) und damit die strukturelle Transparenz und Klangfarbenvielfalt befördert. So sehr diese Einspielung alle Sinne anzusprechen vermag, so sehr fesselt sie und fordert den Hörer heraus. Er wird gleichsam in die Rolle eines Mitwirkenden versetzt. Das provoziert neben den vielen Momenten der glückseligen Übereinstimmung auch Fragen, Nachdenken und Widerspruch – welch ein seltenes Glück!

Diese Einspielung ist ein Musterbeispiel an Unverwechselbarkeit und ermöglicht ein faszinierendes Erleben kulturellen Erbes als Teil unserer kulturellen Vielfalt.

Christian Höppner



Tehran Symphony Orchestra

Live in Osnabrück
Salar Aghili (Gesang), Harir Shariatzadeh (Daf), Amir Sarraf (Klavier);
Ltg. Nader Mashayekhi
Dreyer-Gaido 21036

Geben wir es doch zu: Zum Thema Persien und Musik kommt uns bestenfalls die süßlich-kitschige Pièce *Auf einem persischen Markt* von Albert William Ketelbey in den Sinn – eine Komposition, die mit Persien so viel zu tun hat wie Kunst mit Kunstdünger! Aufklärung tut also not und da kommt die vorliegende CD gerade recht.

Der Auftritt der finanziell katastrophal ausgestatteten Teheraner Symphoniker in Osnabrück hat seine eigene Geschichte, die hier nur kurz angerissen werden kann: Im Rahmen des „Morgenland Festival Osnabrück" kam das Tehran Symphony Orchestra zu seinem viel beachteten ersten Besuch nach Deutschland – und das unter höchst erschwerten Bedingungen. Erst spät in der Nacht vor dem Konzert trafen die iranischen Musiker in der Friedensstadt ein und konnten sich vor ihrem Auftritt gerade einmal vier Stunden Schlaf gönnen.

Davon aber war ihnen nichts anzumerken, als es ans Musizieren ging. Tschaikowskys Fantasieouvertüre *Romeo und Julia* will dabei nicht so recht ins Programm passen und ist wohl eher eine Konzessionsentscheidung an das Publikum, das sich in seiner Mehrheit einer rein iranischen Musik-CD doch eher verschließen würde. Gleichwohl wird die Musik des großen Russen mit einer Kombination aus Enthusiasmus, Perfektion und „Schmiss" zu Gehör gebracht, die selbst unter europäischen Spitzenorchestern oft genug ihresgleichen sucht.

Eingeleitet wird die CD mit der großorchestralen fünfsätzigen *Persischen Suite* von Hassan Riahi, einer reizvollen, orientalisch kolorierten Musik ohne irgendwelche avantgardistische Ambitioniertheiten.

Einen wirklichen Höhepunkt erreicht die CD mit der Uraufführung der Komposition *Fié ma Fié III*, die der Komponist Nader Mashayekhi als eine Übermalung der früheren Kompositionen *Fié ma Fié II* und *Fié ma Fié I* versteht: „Iranische Gesangsstimme, Rahmentrommel und das Sinfonieorchester überlagern und übermalen sich gegenseitig mit ihren Klängen." (Volker Michael) Allein die minutenlange, jazzverdächtige Einleitung der Solo-Daf ist das pure Hörvergnügen, geschmälert nur dadurch, dass man dem virtuos aufspielenden Trommler Harir Shariatzadeh nicht gleichzeitig auch zuschauen kann, bevor er seinem Sängerkollegen Salar Aghili und dem Orchester das Feld überlässt, um nunmehr lupenreine orientalische Musik zu poduzieren.

Ein besonderer Glücksfall ist die Zugabe *Encore*, ein ebenfalls unverkennbar orientalisches, mitreißendes Gesangsstück mit Begleitung von Daf und Setar.

Einziger Schönheitsfehler der CD sind die leider nicht unerheblichen Störgeräusche, wie sie bei einer Live-Aufnahme unvermeidlich (?) sind. Dennoch sollte man sich die Anschaffung nicht versagen: Die hier vorgenommenen Einspielungen machen jeden technischen Mangel mehr als wett!

Friedemann Kluge

Ausgespielt

Aufstieg und Fall der Klassikindustrie
Norman Lebrecht
Schott, Mainz 2007, 384 S., 22,95 Euro

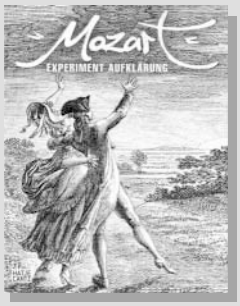
Norman Lebrecht ist ein äußerst beliebter Musikjournalist in Großbritannien, und so man von einem Bestsellerautor in diesem Bereich sprechen könnte, so wäre er ein solcher. Gleichzeitig ist Norman Lebrecht aber auch ein Autor, der polarisiert, nicht nur durch seine ausgesprochen sarkastisch-witzigen Kommentare seines sehr englischen Humors, der vor nichts und niemandem Respekt hat, sondern auch dadurch, dass er gelegentlich seine Themen verkürzend und so noch verschärft darstellt. Und wenn sich ein Journalist in Boulevardmanier über andere äußert, sollte man nicht vergessen, dass auch er hier mit dem laut postulierten Niedergang der Tonträgerindustrie Kasse zu machen gedenkt und nicht etwa eine Stiftung zur Einspielung längst überfälliger Produktionen einrichtet.

Schon die Einleitung kündigt das Kommende in aller Kürze an: „Wer hätte gedacht, dass ein berühmtes Label [die Deutsche Grammophon] das ‚Kind' eines Mittäters des NS-Regimes und eines KZ-Opfers wäre? Warum sollte ein streng orthodoxer Jude eine Gemeinschaft von Homosexuellen [das Label Decca zu Zeiten John Culshaws] finanzieren? Was brachte den Chef einer Schallplattenfirma dazu, mit einer Million Dollar in zwei Koffern nach Hongkong zu fliegen? Diese Märchen verlangten danach, dass man ihnen nachging." (S. 12 f.) Für Freunde unterhaltsamer, wahrer Geschichten ist Lebrechts Buch eine geradezu unerschöpfliche Fundgrube.

Die Betrachtung kleiner Labels findet in Lebrechts Ausführungen keinen Platz und beschränkt sich auf wenige Absätze. Dies ist fraglos ein dramaturgischer Zug, um die Situation zu pointieren. In einer Zeit, in der kleine Schallplattenlabels wieder einen Aufschwung nehmen und teilweise neue gegründet werden, sollte man allerdings nicht pauschal von einem Fall der Klassikindustrie sprechen, sondern allenthalben von dem Niedergang der Großproduktionsfirmen. Und dies ist auch das zentrale Thema von Lebrecht. Von der Personaleinstellung auf Grund von Erfahrungen auf der Besetzungscouch bis hin zur absurden Überproduktion behandelt er viele Bereiche. Alles auf höchst unterhaltsamem und sprachlich hohem Niveau. In jedem Fall gewinnt man das Gefühl, sehr viel über die Hintergründe dieses Industriezweigs zu erfahren.

Der Klassikkenner wird feststellen, dass das Buch nach Seite 200 leider deutlich abfällt. Nachdem im ersten Teil die „Maestros", die Manager und Musiker, die Menschen im Zentrum standen und nicht selten ihr ganz gehöriges Fett wegbekamen, versucht Lebrecht im zweiten Teil seines Buchs „100 Meilensteine eines Jahrhunderts der Klassikindustrie" sowie „20 Aufnahmen, die nie hätten gemacht werden sollen" zu präsentieren. Hier erweist sich innerhalb allerkürzester Zeit, wie subjektiv eine solche Auswahl immer wieder ausfallen muss. Leider scheint der deutsche Verlag hier eine überforderte Lektorin beschäftigt zu haben, denn die zahllosen Fehler in der Namensschreibung von Künstlern spiegeln einen weiteren Aspekt des Niedergangs der Klassikindustrie wider – die weit verbreitete Ignoranz. Auch dass der englische Originaltitel *Maestros, masterpieces and madness. The Secret Life and Shameful Death of the Classical Record Industry* verschwiegen wird, ist bedauerlich.

Jürgen Schaarwächter



Mozart

Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts
Hg.: Herbert Lachmayer
Da Ponte Institut, Wien 2006, 888 Seiten, 39,80 Euro

Dass unter den 92 Autoren dieses Essaybands zum Katalog der Ausstellung „Mozart. Experiment Aufklärung" in der Albertina Wien einem Schriftsteller das letzte Wort zukommt und Gerhard Roth damit zugleich das nie endgültig lösbare Rätsel Mozart beschwört, hat seinen guten Doppelsinn. Es steht zum einen für die durch unterschiedlichste Kompetenzen aus zwölf Ländern verbürgte Interdisziplinarität des Vorhabens. Zum anderen artikuliert sich darin das Bewusstsein, dass die hier mit strukturgeschichtlichem Ehrgeiz zutage geförderten Einsichten das Phänomen Mozart wohl erhellen, nicht aber restlos ausleuchten können.

Dass und wie jedoch soziale, institutionelle, ökonomische, psychologische, weltanschauliche und ästhetische Momente auch in Mozarts Schaffen hineinspielen, belegen sie alle gleichermaßen: die Mediziner und Philosophen, die Kulturhistoriker und Musikwissenschaftler, Ägyptologen und Juristen, Filmemacher und Kunstkuratoren, Religionswissenschaftler und Ökologen, Spielforscher und ein Billardfabrikant, Translationswissenschaftler und ein Klavierprofessor, Biologen und der Leiter eines Freimaurermuseums. Dabei entsteht ein kulturgeschichtliches Panoptikum des ausgehenden 18. Jahrhunderts, beispiellos sowohl in der Vielfalt der behandelten Aspekte wie in dem durchgehend hohen gedanklichen und sprachlichen Niveau der Beiträge, die mit über hundert Abbildungen eindrucksvoll verlebendigt werden.

Zwei Drittel der Essays sind jenem Bedingungsgefüge gewidmet, in das auch Mozarts Schaffen eingebunden war und innerhalb dessen sich dennoch kompositorisch so manches ereignet hat, was aus diesem Rahmen allein nicht ableitbar ist, vielmehr als ein Un-Bedingtes die Schlussfrage von Gerhard Roth evoziert. Wer das weiß, wird einer Erkundung der „Elektrizität des Theaters", den Reflexionen über die „Ambivalenzen des Spiels", der Genealogie der „Hausnummern zur Zeit Mozarts" oder dem Traktat zur „Rationalisierung des Zeitbegriffs im 18. Jahrhundert" gebannt und sozusagen mit der Wünschelrute in der Hand folgen, und er darf gewiss sein, dass sie irgendwann mozartwärts ausschlägt. Zugegeben, die „Techniken des Weiblichen am Ende der Aufklärung" oder „Die Umcodierung des Frauenleibs im Licht der neuen Moral" mögen dem Fokus Mozart näher sein als „Musik im Kaffee-Zeitalter", „Sammeln als Gelehrsamkeit" oder „Die Reformierung des staatlichen Bauwesens", aber das Licht der Aufklärung wirft auch aus dieser Perspektive seinen Schatten auf den „Korrespondenz-Amadé", den „Kavalier und Spieler" und „Mozart als Kritiker postmoderner Ideologie" oder als „Ikone des Nationalsozialismus".

Wie unerschöpflich Mozarts Musik selbst ist, erweisen einmal mehr die *Idomeneo* und *Titus*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte*, der *Zauberflöte* und dem *Requiem* gewidmeten Studien, die – das „Experiment Aufklärung" sensibel unterlaufend – implizit Kierkegaards Diktum stützen: „Ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist." Wundern und freuen darf man sich auch über den Preis, der für dieses in allen Belangen exzellente Konvolut mehr als angemessen ist. Summa: ein Glücksfall von einem Buch.

Peter Becker

Lustbetont…

kommt diese Ausgabe des MUSIKFORUM daher. Was um Himmels willen ist in die Redaktion gefahren? Dem Vernehmen nach sollte das Schwerpunktthema ursprünglich sogar „Musik und Wein" lauten. Ausgerechnet in einer Zeit, in der wir uns mit aller Macht gegen das Flatrate-Saufen stemmen.

Am Ende hat man sich auf „Musik… Lust der Sinne" geeinigt. Etwa ein Versuch, die hedonistischen Redaktionstriebe auszuleben? Oder die Furcht vor einer lustfeindlichen, sich zu Tode langweilenden Gesellschaft?

Was könnten denn die Konsequenzen eines solchen Themenhefts sein: Lustunterricht an unseren Schulen? Geschmacksunterricht? Oder gar Musikunterricht? Der fällt ja meistens sowieso aus.

Problembetont…

ist für gewöhnlich unser Blick in die Welt. Nicht zu Unrecht, im Alltag beschäftigen uns schließlich ganz andere Themen: die alternde Gesellschaft, der Klimawandel (ist nicht die eigentlich spannende Frage, ob demnächst der Riesling zwischen Ahrenshoop und Husum angebaut wird?), Fragen der Integration.

Apropos Integration: Integrationsgipfel, Integrationsplan, Integrationsbeauftragte… wir sind förmlich von „Integranten" umzingelt – und erfahren staunend, dass die Sprachkompetenz die entscheidende Voraussetzung für die Integration sein soll. 300 Wörter aus dem allgemeinen Wortschatz der deutschen Sprache mit geschätzt 100000 Wörtern – sie sollen die Zugangsvoraussetzung bilden, um sich bei uns integrieren zu können. Nur: Wie erfahren denn die Menschen, die zu uns kommen, etwas über die Kultur in Deutschland, wenn sich Integration auf 300 deutsche Wörter reduziert? Und wie erfahren wir etwas über deren Kultur?

Zukunftsbetont…

und lustvoll zugleich könnte doch der Vorsatz sein, die Sinne für das Eigene und das Andere zu öffnen. Wobei die Musik bei diesem Vorhaben eine starke Rolle spielen könnte – frei nach dem Motto „Jedem Bürger seine Wurzel".

Und so betrachtet, kann ich jetzt auch die Redaktion des MUSIKFORUM besser verstehen, von der es heißt, sie hätte in einem Weinkeller im Rheingau zusammengesessen und sich so animiert, der sinnlichen Korrespondenz von Musik und Genuss auf den Grund zu gehen. Eine Korrespondenz, die – warum nicht? – auch für (inter)kulturelle Begegnungsprogramme eine Bedeutung haben könnte (und sollte).

Bliebe die Frage, wer die Rahmenbedingungen für solche Programme schafft. Aber das will die Redaktion, so hört man, ja im nächsten Heft klären…

Karl Senftenhuber

Politikbetont…

präsentiert sich das nächste MUSIKFORUM. Es wird sich schwerpunktmäßig mit dem Themenfeld **„Musikpolitik"** befassen: Kann Musik politisch wirksam sein? Welche Auswirkungen haben politische Entscheidungen auf das Musikleben? Das Spektrum der Beiträge reicht von Fragen der Kulturförderung bis hin zu Beispielen für Musik als Seismograf gesellschaftlicher Entwicklungen.

Das nächste **MUSIKFORUM** erscheint am 15. Oktober 2007

MUSIKforum
DAS MAGAZIN DES DEUTSCHEN MUSIKRATS

Die Herausgeber

Deutscher Musikrat
Gemeinnützige Projektgesellschaft mbH,
Weberstr. 59, 53113 Bonn
(musikforum@musikrat.de)

in Zusammenarbeit mit
Schott Music GmbH & Co. KG,
Postfach 3640, 55026 Mainz
(musikforum@schott-music.com)
Koordination: Rolf W. Stoll

Verantwortlich i. S. d. Pressegesetzes:
Christian Höppner

Die Redaktion

Chefredakteur: Christian Höppner,
Oranienburger Str. 67/68, 10117 Berlin
(musikforum@musikrat.de)
Fon 030–30 88 10-10, Fax 030–30 88 10-11

Dr. Alenka Barber-Kersovan (fk8a003@unihamburg.de)
Prof. Dr. Hans Bäßler (baessler@vds-musik.de)
Andreas Bausdorf (bausdorf@musikrat.de)
Werner Bohl (e-publishing@bohlwerbung.de)
Susanne Fließ (fliess@musikrat.de)
Prof. Dr. Birgit Jank (bjank@rz.uni-potsdam.de)
Dr. Ulrike Liedtke (ulrike-liedtke@t-online.de)
Dr. Peter Ortmann (ortmann@musikrat.de)
Margot Wallscheid (wallscheid@musikrat.de)

Redaktionsassistenz: Nicole Hollinger

Die Produktion und Schlussredaktion

BWM: Bohl e-Publishing
(e-publishing@bohlwerbung.de)

Die Anzeigen

Leitung: Dieter Schwarz
Service: Almuth Willing
Schott Music GmbH & Co. KG,
Postfach 3640, 55026 Mainz
Fon 06131–246852, Fax 06131–246844
(zeitschriften.anzeigen@schott-music.com)

Der Vertrieb

Leserservice: Nicolas Toporski, Verena Runde
Schott Music GmbH & Co. KG,
Postfach 3640, 55026 Mainz
Fon 06131–246857, Fax 06131–246483
(zeitschriften.leserservice@schott-music.com)

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 Redaktion.

Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Unterlagen wird keine Haftung übernommen.

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

ISSN 0935–2562

© 2007 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz
Printed in Germany