

**Neues Publikum für zeitgenössische Musik:
Festivalkultur im Wandel am Beispiel der
*Donauessinger Musiktage***

MAGISTERARBEIT

Zur Erlangung des akademischen Grades Magistra Artium (M.A.)
der Angewandten Kulturwissenschaften

Leuphana Universität Lüneburg

vorgelegt von
Carla Franziska Linke

am 01.02.2011

Erstgutachter: Prof. Dr. Rolf Großmann
Zweitgutachter: Dr. Christoph Behnke

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Zugänge	1
1.2 Zum Begriff „zeitgenössische Musik“	5
1.3 Vorgehensweise und Aufbau der Arbeit	6
2. Die zeitgenössische Musik und das Publikum	9
2.1 Das Publikum der zeitgenössischen Musik	9
2.1.2 Alters- und Sozialstruktur	11
2.1.3 Rezeptionsverhalten	13
2.2 Zum Publikum der zeitgenössischen Musik als Szene	15
2.2.1 Das Publikum der zeitgenössischen Musik im Szenemodell Gerhard Schulzes	15
2.2.2 Zeitgenössische Musik als Lebensstil und Distinktionsmittel	19
2.3 Zum Rezeptionsproblem der zeitgenössischen Musik	27
2.3.1 Verständnisprobleme bei der Rezeption zeitgenössischer Musik	29
2.3.2 Das Verhältnis der zeitgenössischen Musik zum Publikum	30
2.3.3 Rezeptionsverhalten und Konzertbesuch	34
2.4 Neues Publikum für zeitgenössische Musik	37
2.4.1 Vermittlung von zeitgenössischer Musik	39
2.4.2 Altes und neues Publikum	42
3. Die Festivalkultur der zeitgenössischen Musik	45
3.1 Das Festival als Ort der zeitgenössischen Musik und ihrer Szene	45
3.1.1 Die Entwicklung der Festivalkultur der zeitgenössischen Musik	45
3.1.2 Die Bedeutung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks für die Festivalkultur	50
3.1.3 Die Bedeutung spezialisierter Ensembles für die Festivalkultur	51
3.1.4 Festivalkultur als Szenekultur	52
3.2 Aktuelle Entwicklungen der Festivalkultur	54
3.2.1 Das Festival im aktuellen Musikbetrieb	54
3.2.2 Publikumsorientierung und Vermittlung	57

4. Die Donaueschinger Musiktage: Ein Festival im Wandel.....	64
4.1 Entwicklung und Profil der Donaueschinger Musiktage	64
4.1.1 Entstehungsgeschichte	64
4.1.2 Zusammenarbeit mit dem SWR ab 1950	67
4.1.3 Konzeptuelle Besonderheiten	70
4.2 Die Donaueschinger Musiktage und das Publikum	72
4.2.1 Publikumsprofil	73
4.2.2 Die Zeitgenössische-Musik-Szene in Donaueschingen	76
4.2.3 Publikumserwartungen	79
4.3 Aktuelle Entwicklungen der Donaueschinger Musiktage	82
4.3.1 Kontextualisierung zeitgenössischer Musik	83
4.3.2 Neue Konzertformen und zeitgenössische Musik als Ereignis	84
4.3.3 Klangkunst	86
4.3.4 Vermittlung zeitgenössischer Musik	88
4.4 Neues Publikum für zeitgenössische Musik: Die Donaueschinger Musiktage als Beispiel für einen Wandel der Festivalkultur	89
4.4.1 Festivalkultur am Beispiel der Donaueschinger Musiktage	90
4.4.2 Festival und Publikum im Wandel	92
4.4.3 Perspektiven für Festivalkultur und Publikum	96
5. Gratwanderung: Eine Schlussbetrachtung.....	101
6. Literaturverzeichnis.....	105
7. Anhang.....	115
7.1 Interview Cloot, Julia	115
7.2 Interview Jungheinrich, Hans-Klaus	117
7.3 Interview Köhler, Armin	119

1. Einleitung

1.1 Zugänge

„Neue Musik 2009: Angekommen beim Publikum“¹ betitelt der Musikwissenschaftler Stefan Fricke einen programmatischen Artikel zur Situation der zeitgenössischen Musik in Deutschland, den das Goethe-Institut auf seiner Homepage publiziert, und steht damit stellvertretend für eine sich wandelnde Wahrnehmung von zeitgenössischer Musik und ihrer Veranstaltungskultur.

Fricke's Aussage, so prägnant sie auf den ersten Blick eine Tatsache zu benennen scheint, enthält auf den zweiten Blick einen klaren Hinweis darauf, dass es Zeiten gegeben haben muss, in denen das anders war – in denen, um es überspitzt zu sagen, die Gesellschaft und die zeitgenössische Musik gut ohne einander auskamen. Und in der Tat war, wie sich zeigen wird, das gegenseitige Verhältnis lange Zeit auf beiden Seiten von kaum überwindlichen und teils gut begründeten Abwehrhaltungen und habitueller Ignoranz geprägt.

An dieser Situation muss sich, wenn man von Fricke's Aussage ausgeht, offensichtlich Grundlegendes geändert haben. Aus der näheren Beschäftigung mit der zeitgenössischen Musik ergeben sich verschiedene Beobachtungen, die als Beleg für Veränderungen angeführt werden können. Dazu gehört vor allem der Umstand, dass in den vergangenen Jahren bei Veranstaltern und Künstlern im Bereich der zeitgenössischen Musik die Beschäftigung mit dem Publikum zugenommen hat. „Beschäftigung“ steht hier für verschiedene Aktivitäten, deren Spektrum von empirischen Befragungen über theoretische Reflexionen bis hin zu einer Vielfalt von Gesprächsangeboten und praktischer, mitunter auch didaktischer Vermittlungsarbeit reicht. Auffällig ist ebenso die starke Zunahme von Vermittlungsprojekten im Umfeld der zeitgenössischen Musik. Die vielfältige Auseinandersetzung mit dem Publikum kann sowohl Ausgangspunkt wie auch Konsequenz von Veränderungen im Verhältnis zwischen der zeitgenössischen Musik und der Gesellschaft sein – auf jeden Fall ist sie deren Begleitumstand. Wie sich im Verlaufe meiner Arbeit zeigen wird, lassen sich diese Veränderungen sowohl auf musikalische Entwicklungen als auch auf Veränderungen des Kulturbetriebs, in den die Musik eingebunden ist, zurückführen.

¹ Fricke 2010a.

Das Publikum von Kulturveranstaltungen ist in den letzten Jahren generell zunehmend in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt, insbesondere seitens veranstaltender Kulturinstitutionen. Gründe dafür sind allen voran im Bereich der Kulturpolitik zu finden, wie Bernd Wagner in der Einleitung zum „Jahrbuch für Kulturpolitik 2005“², das sich bezeichnenderweise dem Thema Kulturpublikum widmet, erläutert: Angesichts fortwährend gekürzter Fördermittel seien Kulturinstitutionen dazu gezwungen, ihren eigenen Anteil an der Finanzierung zu erhöhen, besonders aber auch gegenüber der Öffentlichkeit ihre Subventionierung zu rechtfertigen.³ Das Publikum ist einerseits also als Käufer von Eintrittskarten ein Faktor der Kulturförderung, doch meist sind diese Einnahmen im Verhältnis zu den benötigten Mitteln verschwindend gering. Entscheidend ist die Rechtfertigung von Kulturförderung: In erster Linie gilt nur Publikumsrelevanz, manchmal durchaus auch schon ein quantifizierbarer Publikumszuspruch, als Legitimation für Fördermaßnahmen und staatliche Subventionierung.

Die Entwicklungen im Umfeld der zeitgenössischen Musik müssen auch vor diesem Hintergrund beurteilt werden. Veranstalter zeitgenössischer Musik sehen sich, wie alle subventionierten Kulturinstitutionen, den oben genannten Problemen und Anforderungen ausgesetzt, wenn nicht sogar noch in besonders hohem Maße, da es sich in ihrem Fall um einen Teilbereich des Musikbetriebs handelt, der nur eine sehr begrenzte Publikumsgruppe anspricht. Der Legitimationszwang im Zusammenhang mit öffentlicher Förderung und gesellschaftlicher Relevanz ist im Bereich der zeitgenössischen Musik demnach besonders akut, was zum Teil die Bemühungen erklärt, verstärkt auf Vermittlungsangebote zu setzen, sowohl, um mehr Menschen für zeitgenössische Musik zu interessieren als auch, um die eigene Handlungsbereitschaft zu demonstrieren.

Im Verlauf der Arbeit wird deutlich werden, dass die zeitgenössische Musik in vielerlei Hinsicht eine Sonderstellung im Kulturbetrieb und dessen Entwicklungen einnimmt. Fragen wie die, wer das Publikum sei, was für ein Verhältnis man zu ihm sinnvollerweise einnehmen, wie und ob man seine Entwicklungen und Neigungen beeinflussen kann, gewinnen in aktuellen theoretischen Debatten und auch in praktisch ausgerichteten Projekten auch in diesem kulturellen Segment an Bedeutung, sorgen allerdings durchaus für kontroverse Positionen. Die Auseinandersetzung mit der Rolle von Vermittlung hat eine lange Geschichte in der zeitgenössischen Musik, die, wie sich im Verlauf der Arbeit herausstellen wird, eng verbunden ist

² Wagner 2005.

³ Vgl. ebd., S. 9-11.

mit ihrem Verhältnis zu Publikum und Gesellschaft. Grundsätzlich geht es dabei um die Frage, ob man der Vermittlung einen breiten Raum gewähren und dem Publikum dabei werbend entgegen gehen sollte oder ob nicht doch eher die Kunst selbst für sich stehen und die Vermittlung ihr dienen müsse. Angesichts aktueller Entwicklungen ist vor allem die Forderung zentral, Formen der Musikvermittlung zu finden, die nachhaltig und an der Kunst orientiert, nicht bloß kulturpolitisches Instrument oder Marketingstrategie sind.⁴

Diese Skizze zeigt einen kleinen Ausschnitt der vielfältigen Aspekte, die die zeitgenössische Musik sowie ihr Verhältnis zum Publikum bedingen, und die im Verlauf der Arbeit ausführlicher herausgearbeitet werden. Ausgehend von der Aussage Fricke geht es vor diesem Hintergrund nicht um eine eindeutige Beantwortung der Frage, ob die zeitgenössische Musik tatsächlich beim Publikum angekommen ist, zumal es sich dabei um eine dynamische Entwicklung und nicht um einen endgültigen Zustand handelt. Es soll vielmehr darum gehen zu verstehen, wie sich dieser Prozess der Annäherung gestaltet, wie er gestaltet werden kann und muss und auch, welche Grenzen dem gesetzt sind.

Wie zu zeigen sein wird, hat sich im Umfeld der zeitgenössischen Musik eine sehr spezifische Veranstaltungskultur herausgebildet. Eine zentrale Funktion haben in diesem Kontext seit je Festivals eingenommen, als zeitlich, räumlich und oft auch thematisch begrenzte Veranstaltungen, in denen die Musik und ihr Publikum zusammenfinden. Fricke stellt fest: „Nach wie vor sorgen besonders die Festivals zeitgenössischer Musik und die auf Gegenwartsmusik spezialisierten Konzertreihen für eine erstaunlich reichhaltige und stetig wachsende Profilierung dieses Kultursegments.“⁵ Und er fährt fort: „Denn bloß ein Expertentreffen sind die Festivals landauf, landab längst nicht mehr; sie erfreuen sich eines großen Interesses auch in der breiteren Öffentlichkeit.“⁶

Festivals sind für die zeitgenössische Musik deswegen nicht nur Orte künstlerischer und kultureller Produktion, sondern auch Spiegelbild sozialer Strukturen und damit auch der Beziehungen zwischen Musik und Öffentlichkeit und deren Veränderungen. Deswegen eignet sich die Festivalkultur besonders gut als Untersuchungsgebiet für die Strukturen im Umfeld zeitgenössischer Musik. Das prominenteste, traditionsreichste und international renommierteste Festival zeitgenössischer Musik, das es auf deutschem Boden gibt, sind die *Donauessinger*

⁴ Vgl. dazu Hüttmann 2008, ebenso Richter 2008.

⁵ Fricke 2010a.

⁶ Ebd.

Musiktage. An ihnen sollen in dieser Arbeit die aufgeworfenen Fragestellungen exemplarisch diskutiert und verdeutlicht werden. Dabei wird sich zeigen, dass auch in Donaueschingen das Publikum zu einem überaus aktuellen und bedeutsamen Thema geworden ist; zugleich wird erkennbar werden, dass das Verhältnis von zeitgenössischer Musik und Publikum von einer Vielzahl schwer gegeneinander abwägbarer Faktoren bestimmt ist und in erster Linie ein Bewusstsein der Position und gesellschaftlichen Rolle zeitgenössischer Musik sowie grundsätzliche Kommunikationsbereitschaft erforderlich ist.

Die wissenschaftlich ausgerichtete Beschäftigung mit dem Publikum der zeitgenössischen Musik ist, wie gezeigt, zwar hochaktuell, befindet sich jedoch auf einer relativ frühen Entwicklungsstufe. Die Diskussion um relevante Ansätze und neue Blickwinkel sowie die Erarbeitung einer breiten empirischen Basis für belastbare Analysen bewegt sich noch in den Anfängen. Charakteristisch für dieses Stadium der Debatte ist, dass vor allem grundsätzliche Fragen aufgeworfen und problematisiert und mögliche Methoden erprobt werden. In diesem Kontext ist auch die vorliegende Arbeit angelegt. Sie geht von der Frage aus, wie sich das Verhältnis von zeitgenössischer Musik und Publikum gestaltet bzw. gestalten lässt mit der Perspektive, für die zeitgenössische Musik auch über ihre gewohnten Kreise hinaus beim Publikum Interesse zu wecken. Dabei wird sich zeigen, dass nicht einfach auf die vorschnelle Lösung von noch mehr Vermittlungsangeboten zurückgegriffen werden kann, sondern dass die Problemstellung, bezogen sowohl auf ein potentiell neues wie auch auf bereits vorhandenes Publikum, sehr viel komplexer angelegt ist. In der Anwendung auf die Veranstaltungskultur wird dieser Gegenstand auf die Festivals zeitgenössischer Musik beschränkt. Sie werden sich in diesem Zusammenhang nicht nur als wichtigster Aufführungsort zeitgenössischer Musik, sondern darüber hinaus als prägend für deren charakteristische Strukturen herausstellen.

Es soll versucht werden, zwischen der Beschäftigung mit dem Publikum im gegenwärtigen Stadium und einer Auseinandersetzung mit der scene-spezifischen Veranstaltungsform des Festivals Verbindungen herzustellen und in diesem Kontext Perspektiven auf kulturelle und strukturelle Veränderungen aufzuzeigen. Es wird dabei um eine Bestandsaufnahme gehen, um ein Sichten und Beschreiben von Verhältnissen und Problemkonstellationen, nicht um schnell handhabbare Vorschläge für Veränderungen oder gar konkrete Vermittlungs- oder Publikumsgewinnungskonzepte: Die Verhältnisse sind zu kompliziert und oft auch einfach zu hei-

kel, um sie zu verändern, bevor sie verstanden worden sind. Zu einem Verständnis dieses Problemfeldes beigetragen zu haben, wäre ein nicht zu kleiner Vorsatz für diese Arbeit.

1.2 Zum Begriff „zeitgenössische Musik“

Für die Musik, um deren Umfeld es in der vorliegenden Arbeit geht, wird eine Vielzahl von Begriffen synonym verwendet:⁷ Fricke zählt „zeitgenössische Musik, Musik des 20./21. Jahrhunderts, moderne Musik, Musik unserer/der Zeit, Musik der Gegenwart, neue bzw. Neue Musik (gelegentlich auch neueste Musik)“⁸ auf. Zu ergänzen wären beispielsweise noch avancierte oder aktuelle Musik, avantgardistische Musik oder (musikalische) Avantgarde und verschiedene Abwandlungen der genannten Bezeichnungen.

Andreas Ballstaedt zeigt, dass die Begriffe moderne Musik, Neue Musik, und avantgardistische Musik bzw. Avantgarde in Bezug auf die Kunstmusik des 20. Jahrhunderts häufig epochal (verbunden mit einer substantiellen Bestimmung, was diese Musik ausmacht) verwendet werden. Auch diese Bezeichnungen sind jedoch nicht trennscharf, sie überschneiden oder stehen neben einander und vereinen jeweils eine Vielzahl verschiedener Stilrichtungen. Was sie verbindet, ist ihr nicht an eine Epoche gebundener relationaler Charakter und die Betonung des Neuen, Fortschrittlichen.⁹ Gerade der Begriff der Neuen Musik ist eng verknüpft mit der Musik des 20. Jahrhunderts, hauptsächlich mit den Anfängen atonaler Musik zu Beginn, der Zwölftonmusik und später der seriellen Musik ab Mitte des Jahrhunderts. Er wird wie die anderen aber auch über die historische Konnotation hinaus verwendet und auf die heutige Musikproduktion ausgedehnt. Andere der genannten Begriffe, beispielsweise zeitgenössische, neueste und aktuelle Musik oder Musik unserer Zeit, stellen eine stärkere Beziehung zur Gegenwart und der heutigen Musikproduktion her. Sie beziehen sich jedoch tatsächlich keineswegs lediglich auf die Kompositionen des noch relativ jungen 21. Jahrhunderts, sondern insgesamt auf die vom zunehmenden Stilpluralismus geprägte Kunstmusik ab Ende des 20. Jahrhunderts und ebenso auf deren historischen Bezugspunkte.

Für Fricke vermittelt bereits die Vielzahl der verwendeten Bezeichnungen „für die in den letzten gut 100 Jahren entstandene ‚ernste‘ Musik und das damit verbundene Aufführungs- und

⁷ So auch von den in dieser Arbeit zitierten Autoren. Deren unterschiedliche Begriffsverwendung wird in Zitaten selbstverständlich übernommen, abgesehen von eindeutig historischen oder stilistischen Zuordnungen bezeichnen diese jedoch sinngemäß ein und denselben Gegenstand.

⁸ Fricke 2010b, S. 1.

⁹ Vgl. Ballstaedt 2003, S. 30ff., S. 60ff.

Publikationswesen (...) einen ersten Eindruck vom weitgespannten Spektrum der ästhetischen Gegenwartsschallspiele.“¹⁰ Die Vielfältigkeit musikalischer Ausdrucksformen ist kennzeichnend für die hier als zeitgenössische bezeichnete Musikkultur und sie wird zum Beispiel durch den Einfluss neuer Medien oder verschwimmender Grenzen zwischen verschiedenen musikalischen, aber auch überhaupt künstlerischen Genres fortwährend ausgedehnt.¹¹

In der vorliegenden Arbeit wird, der Begriffswahl Fricke folgend, der Terminus „zeitgenössische Musik“ verwendet, der wie folgt verstanden werden soll:

„Zeitgenössische Musik ist weder ein stabiler, konturenscharfer Begriff noch bezeichnet dieser ein ästhetisch präzise abgezirkeltes Terrain. Er benennt vielmehr eine bemerkenswert vielfältige Kunstklangproduktion von heute und den Jahrzehnten zuvor sowie eine aktuelle vielgesichtige, offene und offener werdende Szene, die sich vornehmlich aus dem Geist der ‚ernsten‘ Musik speist.“¹²

Die in diesem Begriff ausgedrückte Offenheit und Vielfalt ist nicht nur kennzeichnend für die zeitgenössische Musik an sich, sondern wird sich auch im Zusammenhang der vorliegenden Fragestellung als wesentlicher Faktor herausstellen. Die im Verlauf der Arbeit ausführlich beschriebene „Zeitgenössische-Musik-Szene“ meint, der Begrifflichkeit entsprechend, die Szene, die sich um die wie oben verstandene zeitgenössische Musik gebildet hat, um diese von der zeitgenössischen, im Sinne von gegenwärtigen Musikszene insgesamt, zu unterscheiden.

1.3 Vorgehensweise und Aufbau der Arbeit

Der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik werde vielfach nicht mehr als ein situationsbezogener Wert beigemessen, meint Marc Ernesti, sie sollte jedoch eigentlich als zentraler Bestandteil musikwissenschaftlichen Arbeitens begriffen werden. Es sei nötig, „die oftmals fach- oder mindestens methodenübergreifende Verständigung durch eine pragmatische orientierte Herangehensweise zu erleichtern.“¹³ Besonders erfolgversprechend für eine so verstandene Musikwissenschaft seien Schnittstellen zu anderen Disziplinen, wie etwa den Kultur- und Kommunikationswissenschaften oder wirtschaftlichen Zusammenhängen. Die in solchen Zusammenhängen entstehenden Fragestellungen spiegelten einerseits die Momenthaftigkeit und den Praxisbezug des Forschungsgebiets wider, könnten jedoch darüber

¹⁰ Fricke 2010b, S. 1.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Ebd.

¹³ Ernesti in den Vorbemerkungen zu Zehme 2005, S. 8.

hinaus Strukturen darstellen, die zu weiterführenden Reflexionen und daraus folgenden umfassenden wissenschaftlichen Darstellungen führten.¹⁴

Die vorliegende Arbeit verfolgt einen ähnlich übergreifenden Ansatz und stellt eine Analyse der Beziehungen von zeitgenössischer Musik und Publikum neben eine Betrachtung der Festivalkultur zeitgenössischer Musik. Dabei werden sowohl soziologische als auch historische und kulturtheoretische Zugänge berücksichtigt. Beide Teile werden in Anwendung auf eine Auseinandersetzung mit den *Donaueschinger Musiktagen* zusammengeführt, gleichzeitig wird es bereits im vorherigen Verlauf der Arbeit zu Überlagerungen kommen.

Das folgende Kapitel konzentriert sich zunächst auf das Publikum. Anhand vorliegender empirischer Studien und Gerhard Schulzes sowie Pierre Bordieus Theorien zur Sozialstruktur wird zunächst das Publikum der zeitgenössischen Musik als Szene beschrieben und deren gesellschaftliche Positionierung charakterisiert. Das Publikum außerhalb der Zeitgenössische-Musik-Szene ist Ausgangspunkt der Frage danach, welche Faktoren Einfluss haben auf das Rezeptionsproblem der zeitgenössischen Musik bzw. worin dieses besteht. Die Beschäftigung mit dem bereits vorhandenen Publikum einerseits und den Gründen für die Abwesenheit anderer Publikumsgruppen andererseits führt zu einer Einschätzung dessen, was unter „Neues Publikum für zeitgenössische Musik“ zu verstehen ist und welche Rolle dabei Vermittlung und szenespezifische Strukturen spielen.

Das daran anschließende Kapitel beleuchtet sowohl die Entwicklung der Festivalkultur bis hin zu aktuellen kulturellen Veränderungen und deren Auswirkungen als auch die Zusammenhänge von Festivalkultur und Publikum sowie Zeitgenössische-Musik-Szene.

Die skizzierten Betrachtungen und Ergebnisse bilden den Hintergrund für die Beschäftigung mit den *Donaueschinger Musiktagen*. Ziel ist eine Darstellung der gegenwärtigen Situation der Festivalkultur der zeitgenössischen Musik und ihrer Entwicklungsperspektiven vor dem Hintergrund der Beschäftigung mit dem Publikum am Beispiel der *Donaueschinger Musiktage*. Neben der Analyse der Publikumsstruktur anhand vorliegenden Datenmaterials im Kontext der bis dahin erlangten Erkenntnisse zur Zeitgenössische-Musik-Szene sowie aktueller Entwicklungen des Festivalkonzepts und -programms gründet sich ein wesentlicher Teil dieser Auseinandersetzung auf die Auswertung von persönlichen Interviews, die im Vorfeld der vorliegenden Arbeit geführt wurden. Die *Donaueschinger Musiktage* werden zwar in nahezu

¹⁴ Vgl. Ernesti in den Vorbemerkungen zu Zehme 2005, S. 9.

jedem Überblickswerk zur Musik des 20. Jahrhunderts erwähnt, wie jedoch deutlich werden wird, hat außerhalb der Festivalgeschichte und ihrer Bedeutung für die zeitgenössische Musik bis jetzt kaum eine Beschäftigung mit den *Donaueschinger Musiktagen* und ihren konzeptionellen Entwicklungen im Hinblick auf die Festivalkultur der zeitgenössischen Musik insgesamt stattgefunden, erst recht nicht im Zusammenhang mit der Publikumsentwicklung der zeitgenössischen Musik. Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit geführten Interviews bieten im Kontext dieser unbefriedigenden Literaturlage prägnante Ergänzungen, Beschreibungen und Einschätzungen.

Die Auswahl der Interviewpartner orientierte sich an deren aktiv gestaltender und rezeptiver Nähe zu den *Donaueschinger Musiktagen* sowie der antizipierten Fähigkeit, Einschätzungen des Gegenstands der vorliegenden Arbeit aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu liefern: Julia Clout ist Programmleiterin des seit 2006 bestehenden Studentenworkshops „Next Generation“ der *Donaueschinger Musiktage*, darüber hinaus leitet sie das Institut für zeitgenössische Musik der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main. Hans-Klaus Jungheinrich ist einer der profiliertesten Musikkritiker Deutschlands und seit mehr als drei Jahrzehnten kontinuierlicher und aufmerksam teilnehmender Beobachter der *Donaueschinger Musiktage*. Armin Köhler ist seit 1992 Redaktionsleiter des Bereichs Neue Musik beim SWR und in dieser Funktion als Künstlerischer Leiter für die *Donaueschinger Musiktage* verantwortlich.

Die Schlussbetrachtung rekapituliert den argumentativen Verlauf der Arbeit und gelangt dabei zu einer Beschreibung der derzeitigen Publikumssituation um die zeitgenössische Musik. Sie geht der Frage nach, ob diese ein sinnvolles oder ein überwindbares Stadium ist und trifft Aussagen darüber, was geändert werden konnte und könnte, mit welchen Zielen und um welchen Preis.

2. Die zeitgenössische Musik und das Publikum

2.1 Das Publikum der zeitgenössischen Musik

Die Datenlage zum Publikum zeitgenössischer Musik in Deutschland ist zum derzeitigen Stand im Vergleich zu Untersuchungen zu den Publika anderer musikalischer Genres, zum Beispiel dem Publikum klassischer Musik, verhältnismäßig schlecht. Auch wenn das Interesse am Publikum im Bereich der zeitgenössischen Musik gestiegen ist, gibt es bis jetzt nur wenige umfassende Studien zum Publikum zeitgenössischer Musik.

Die erste Arbeit, auf die in diesem Zusammenhang Bezug genommen werden kann, ist eine Untersuchung der Autoren Rainer Dollase, Michael Rüsenberg und Hans J. Stollenwerk aus dem Jahr 1986.¹⁵ Unter den Publika von 13 Musikveranstaltungen verschiedener Genres in Köln befragten die Autoren auch das Publikum eines Konzerts für Neue Musik. An diese Untersuchung schließt die aktuellere Arbeit von Hans Neuhoff aus dem Jahr 2002 an.¹⁶ Im Rahmen einer Analyse der Altersstruktur von 20 Konzertpublika in Berlin untersuchte Neuhoff auch das Publikum der *musik-biennale* für den Bereich Neue Musik/Avantgarde. Die ähnlich gewählten Gruppierungen der Publika in den beiden genannten Studien machen es möglich, Rückschlüsse auf die altersstrukturelle Entwicklung des Publikums der jeweiligen Musikart zu ziehen.¹⁷ Außerdem zu nennen ist Frank Welz, der Ende der 1990er Jahre das Freiburger Publikum zeitgenössischer Musik im Hinblick auf dessen Sozialstruktur und Rezeptionsverhalten analysierte.¹⁸

Die derzeit aktuellste Studie zum Publikum zeitgenössischer Musik ist Henriette Zehmes 2005 erschienene Untersuchung zum Publikum der *Dresdener Tage der zeitgenössischen Musik*.¹⁹ Diese Arbeit ist zudem die einzige, die sich in monographischer Form ausschließlich

¹⁵ Dollase, Rainer; Rüsenberg, Michael; Stollenwerk, Hans J. (1986): Demoskopie im Konzertsaal. Mainz: Schott. Zur Vereinfachung soll diese Untersuchung im Folgenden, wie bei Neuhoff (2002), als Köln-Studie bezeichnet werden.

¹⁶ Neuhoff, Hans (2002): Die Alterstruktur von Konzertpublika. Querschnitte und Längsschnitte von Klassik bis Pop in kultursoziologischer Analyse. In: Musikforum. Nr. 95, S.17-36. Im Folgenden Berlin-Studie, siehe oben.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 67.

¹⁸ Welz, Frank (1999): Neue Musik – Alte Barrieren. In: Schwengel, Hermann (Hrsg.): Grenzenlose Gesellschaft? 29. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Soziologie, 16. Österreichischer Kongreß für Soziologie, 11. Kongreß der Schweizerischen Gesellschaft für Soziologie, Bd. II/1. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft, S. 183-186.

¹⁹ Zehme, Henriette (2005): Zeitgenössische Musik und ihr Publikum. Eine soziologische Untersuchung im Rahmen der Dresdener Tage der zeitgenössischen Musik. Regensburg: ConBrio.

mit dem Publikum der zeitgenössischen Musik auseinandersetzt. Zehme untersucht das Publikum insbesondere im Hinblick auf Lebensstile und soziologische Fragestellungen im Zusammenhang mit der Rezeption zeitgenössischer Musik.

Von den Autoren Susanne Keuchel und Andreas Johannes Wiesand liegt außerdem eine Untersuchung zum Publikum der *Donaueschinger Musiktage* 1997 vor.²⁰ Angesichts der drohenden Verkürzung des Festivals zu einer im zweijährigen Rhythmus stattfindenden Musik-Biennale war Ziel dieser Untersuchung, Erkenntnisse zur Bindung und Einstellung des Publikums zum Festival zu liefern, in diesem Zusammenhang enthält sie zum Teil jedoch auch hinsichtlich Altersstruktur und sozialer Faktoren aufschlussreiche Daten. Sophia Miller führte im Rahmen ihrer Diplomarbeit außerdem eine Untersuchung der Teilnehmer eines Sonderprogramms der *Donaueschinger Musiktage* für Studenten durch.²¹ Beide Untersuchungen dienen, anders als die vorherig angeführten, nicht in erster Linie dazu, das Publikum der zeitgenössischen Musik strukturell zu beschreiben, sondern es im speziellen Kontext dieser Veranstaltung im Hinblick auf die Bindung, Einstellung und Bewertung dieser zu untersuchen. Aufgrund ihres sehr engen Fokus' und der spezifischen Fragestellung eignen sie sich wenig für generalisierende Aussagen und sollen daher erst später genauer behandelt werden, um vergleichende Betrachtungen zum Publikum der zeitgenössischen Musik allgemein und dem speziellen Publikum der *Donaueschinger Musiktage* anstellen zu können (siehe 4.2.1).

Auf Grundlage der anderen genannten Untersuchungen soll im Folgenden eine Auseinandersetzung mit dem Publikum zeitgenössischer Musik, seinen Strukturen und den Entwicklungen erfolgen. Man muss zwar Sophia Miller zustimmen, die zu bedenken gibt, dass

„angesichts der Vielschichtigkeit, welche die zeitgenössische Musikszene trotz der ihr immer wieder zugeschriebenen Isolation aufweist, [...] sich aus einer einzelnen Untersuchung der Besucher eines Festivals oder eines lokalen Publikums überhaupt keine Rückschlüsse auf „das“ Publikum „der“ zeitgenössischen Musik ziehen [lassen].“²²

Behält man die Schwierigkeit von Generalisierungen in diesem Fall im Hinterkopf, lassen sich in der Zusammenschau jedoch sehr wohl grundsätzliche Tendenzen in der Entwicklung und Struktur des Publikums zeitgenössischer Musik ablesen.

²⁰ Keuchel, Susanne; Wiesand, Andreas Johannes (1998): Die Liebhaber zeitgenössischer Musik im Gespräch: Besucherbefragung Donaueschinger Musiktage 1997. Bonn: Zentrum für Kulturforschung in Zusammenarbeit mit dem Südwestfunk.

²¹ Miller, Sophia (2006): Akzeptanz und Auswirkungen des Projekts zur Förderung studentischer Besucher der Donaueschinger Musiktage 2005. Ein Beitrag zur Publikumsforschung im Bereich Gegenwartsmusik. Diplomarbeit im Studiengang Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis, Universität Hildesheim.

²² Ebd., S. 37.

2.1.2 Alters- und Sozialstruktur

Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk ermitteln für das Publikum des von ihnen für die Veranstaltungsgruppe Neue Musik untersuchten Konzerts (aus der Reihe *Musik der Zeit II* des WDR) im Jahr 1980 einen Altersdurchschnitt von 29,5 Jahren.²³ Hans Neuhooffs Untersuchung von Konzertpublika in Berlin zeigt für das Publikum der *musik-biennale* 1999 ein Durchschnittsalter von 43,2 Jahren, im Vergleich zur Köln-Studie ergibt sich also ein Altersunterschied von 13,7 Jahren.²⁴ Henriette Zehmes Befragung der Besucher der *Dresdener Tage der zeitgenössischen Musik*, ebenfalls 1999, ergab ein Durchschnittsalter von 38,1 Jahren.²⁵ Ein Vergleich der Studien zeigt also, dass sich der Altersdurchschnitt des Publikums der zeitgenössischen Musik zwischen 1980 und 1999 nach oben verschoben hat.

Das Publikum zeitgenössischer Musik stammt zudem vorwiegend aus besonders gebildeten Bevölkerungsschichten. Henriette Zehme stellt fest, dass 79,2 % der von ihr befragten Besucher über höhere Bildung (Abitur, bzw. Fach-/Hochschulabschluß) verfügten, gegenüber einem Gesamtdurchschnitt für die Stadt Dresden von 38,6 %. Sie erklärt diese Tatsache unter anderem mit der Bindung der Rezeption zeitgenössischer Musik an Bildung und schichtspezifische Sozialisation.²⁶ Es handelt sich dabei nicht um ein neues Phänomen, denn auch innerhalb der Köln-Studie stellen Besucher mit höherer Bildung 1980 eine deutliche Mehrheit des Publikums zeitgenössischer Musik, wie Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk im Übrigen tendenziell auch für alle anderen Bereiche der klassischen Musikkultur feststellen. Den größten Anteil des Publikums machen 1980 Schüler und Studenten mit insgesamt 55 % aus.²⁷ Auch Henriette Zehmes Untersuchung zeigt, dass die größte einheitliche Besuchergruppe in diesem Bereich zu finden ist: 21,4 % des Publikums entfielen in Dresden auf Schüler und Studenten. Sie konnte außerdem feststellen, dass im Vergleich zu den in Dresden eingeschriebenen Studierenden Geistes- und Sozialwissenschaftler, einschließlich Studenten der Musikwissenschaft, überdurchschnittlich vertreten waren. Erwartungsgemäß entfielen auch die zahlenmäßig nachfolgenden Besuchergruppen auf Berufsfelder, die eine höhere Bildung voraussetzen, wie Angestellte und Beamte, Freiberufler und Selbstständige oder akademische Berufe.²⁸

²³ Vgl. Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk 1986, S. 39.

²⁴ Vgl. Neuhoff 2002, S. 76.

²⁵ Vgl. Zehme 2005, S. 107.

²⁶ Vgl. ebd., S. 109ff.

²⁷ Vgl. Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk 1986, S. 45f.

²⁸ Vgl. Zehme 2005, S. 112f.

Frank Welz stellt für das Freiburger Publikum ebenfalls einen sehr hohen Anteil an Studenten (40 %) und einen hohen durchschnittlichen Bildungsgrad (über 90 % Abitur) fest.²⁹

Neben der insgesamt hohen Bildung des Publikums zeitgenössischer Musik fällt also auch die in allen Fällen relativ hohe Anzahl studentischer Konzertbesucher auf. Darüber hinaus bemerkenswert ist, dass Zehme zufolge 59 % des Publikums angaben, musikalisch aktiv zu sein, ob alleine oder in der Gruppe. Diese Zahl liegt deutlich über dem gesamtdeutschen Durchschnitt, der nach dem siebten Kulturbarometer 2001 bei etwa 11 % der Bevölkerung lag, die sich musikalisch betätigen oder dies in der Vergangenheit getan haben.³⁰

Entgegen ihrer ursprünglichen Erwartung konnte Zehme zudem feststellen, dass „nur“ 27,1 % der Dresdener Besucher, demnach etwa ein Viertel des Publikums, der Gruppe der Fachbesucher zuzuordnen ist, also einen künstlerischen oder anders dem Musikbetrieb angehörigen Beruf ausüben, wie zum Beispiel in Presse und Rundfunk, Musikverlagen oder Tonträgerbranche.³¹ Gemessen an dem Vorwurf, die Veranstaltungen zeitgenössischer Musik würden hauptsächlich von Spezialisten besucht, erscheint diese Zahl zunächst überraschend niedrig, im diesbezüglichen Vergleich verschiedener Konzerte des Festivals ergab sich jedoch ein Unterschied von 23,3 % Fachpublikum bei einem eher populäreren Künstler (Michael Nyman) hin zu 54,8 % bei einem Konzert mit Stücken Helmut Lachenmanns, die vermutlich ein tieferes Verständnis und Interesse an zeitgenössischer Musik erfordern.³²

Innerhalb des Fachpublikums stellt Zehme eine Mehrheit von 52 % männlichen Besuchern gegenüber 48 % weiblichen fest, was sich von dem Geschlechterverhältnis des Gesamtpublikums unterscheidet, innerhalb dessen mit 55,5 % mehr Frauen vertreten waren.³³ Die Köln-Studie zeigt für 1980 eine Dominanz von beinahe 60 % männlicher Besucher für das Neue Musik Konzert. Ein ähnliches Verhältnis ermitteln die Autoren für eine Opern-Premiere und schließen daraus, dass es „eine Reihe von Veranstaltungen im Musikbereich gibt, die von vornherein schon stärker von Journalisten, Musikkritikern und –redakteuren besucht werden“ und bei denen „sich Vertreter bestimmter gesellschaftlicher Gruppierungen, z.B. Politiker [...] sehen lassen oder glauben, sich sehen lassen zu müssen“³⁴ – wie eben Premieren oder Veran-

²⁹ Vgl. Welz 1998, S. 184.

³⁰ Vgl. Keuchel 2002, S. 15.

³¹ Vgl. Zehme 2005, S. 119f.

³² Vgl. ebd., S. 198.

³³ Vgl. ebd., S. 107f., S. 122f.

³⁴ Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk 1986, S. 37.

staltungen überschaubarer Interessengruppen, bei denen man einander sieht und gesehen wird. Die männliche Dominanz ist für Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk eine logische Folge gesellschaftlicher Strukturen, die sich heute allerdings sicherlich von denen der 1980er Jahre unterscheiden. Jedoch, was die aktuelleren Zahlen zeigen, für den Bereich der zeitgenössischen Musik nicht so frappierend, als dass nicht auch Zehme aufgrund ihrer Ergebnisse zu dem Schluss kommen muss, „dass eine intensivere oder professionelle Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik eher Männerdomäne ist.“³⁵ Das Publikum zeitgenössischer Musik unterscheidet sich in diesem Verhältnis zudem deutlich vom „Klassik-Publikum“, bei dem gemeinhin in einem Verhältnis von 60:40 der Anteil der Frauen im Publikum höher ist, während es sich bei der zeitgenössischen Musik zumindest tendenziell gegensätzlich darstellt.³⁶

2.1.3 Rezeptionsverhalten

Zehme stellt fest, dass sich die Motivation der Besucher, ein Konzert zeitgenössischer Musik zu besuchen, überwiegend auf das Programm, den Künstler und das Interesse an der zeitgenössischen Musik zurückführen lässt (85 % nannten diese Auswahlmöglichkeiten). Außermusikalische Faktoren spielen bei der Motivation zum Konzertbesuch nur für wenige eine Rolle. Auffällig ist, dass vom Stammpublikum des Festivals das gesellschaftliche Ereignis als Beweggrund überdurchschnittlich oft genannt wird. Sie vermutet, Angehörige dieser Gruppe sähen sich „möglicherweise als Teil einer Intellektuellen-Elite“, für die der Konzertbesuch neben dem Musikkonsum auch als gesellschaftliches Ereignis wichtig sei.³⁷

Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk befragten die von ihnen untersuchten Publika zur persönlichen Bedeutung von Musik, wobei die meisten äußerten, Musik „erfreue und entspanne“ sie. Beim Publikum der Neue-Musik-Veranstaltung lag diese Empfindung von Musik unter dem Durchschnitt.³⁸ Stattdessen wies das Publikum des Neue-Musik-Konzerts der Musik am deutlichsten eine Bildungsfunktion zu; noch mehr Besucher dieses Konzerts stimmten der Aussage zu, Musik rege zum Nachdenken an. Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk erklären sich dieses Verständnis der Funktion von zeitgenössischer Musik unter anderem dadurch, dass angesichts einer „blühenden Kommentar-Kultur [...] die Aufnahme der Intention eines Komponisten (aus

³⁵ Zehme 2005, S. 107.

³⁶ Vgl. Neuhoff 2008, S. 5.

³⁷ Vgl. Zehme 2005, S. 129; Zehme unterscheidet Erstbesucher (50,9 %), Mehrfachbesucher (zwei bis vier Festivalbesuche, ca. 30 %) und Stammbesucher (fünf und mehr Festivalbesuche, 14,5 %) der *Dresdener Tage der zeitgenössischen Musik*. Vgl. dazu ebd., S. 105.

³⁸ Vgl. Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk 1986, S. 58.

Programmheften, Rezensionen, Werkstattgesprächen usw.) fast schon so wichtig geworden zu sein scheint wie das Hören der Musik selbst.“³⁹ Die Autoren der Köln-Studie unterscheiden dementsprechend Entspannungs- und Symbolfunktion von Musik. Während die Entspannungsfunktion im Unterhaltungsbereich dominiere, sei die Symbolfunktion – also das Verständnis von Musik als Mittel der Bildung oder Anregung zum Nachdenken, auch als Ausdruck einer Lebensform – „dort am stärksten ausgeprägt, wo die intellektuelle Beschäftigung mit Musik im Sinne einer Diskussionskultur am größten ist: bei der Neuen Musik.“⁴⁰

Auch Zehme untersucht die Funktionen der zeitgenössischen Musik für ihr Publikum, sie hält es jedoch aufgrund ihrer Ergebnisse für nötig, die Einschätzungen Dollase/Rüsenberg/Stollenwerks zu erweitern. Zwar nannte das Dresdener Publikum mit am häufigsten, dass die zeitgenössische Musik Denkanstöße gebe (61,9 %) und der (Weiter-)bildung diene (49,2 %), jedoch nur unwesentlich weniger Besucher, nämlich 48,3 %, meinten, zeitgenössische Musik diene der Unterhaltung, Erbauung und Entspannung. Zehme sieht demnach sowohl eine Symbol- als auch eine Entspannungsfunktion in der zeitgenössischen Musik vertreten. Sie erklärt dies damit, dass Bildung im Sinne von Kennenlernen und Erfahren von Neuem „zu einer positiven Empfindung und damit zu Lustgewinn“ führe, wodurch Unterhaltung, Entspannung und Erbauung möglich sei.⁴¹ Auffällig in Zehmes Untersuchung ist außerdem die häufige Nennung der Aussage, zeitgenössische Musik sei wichtig für den Austausch mit anderen (56,9 %). Hier wird also noch einmal besonders der soziale Aspekt des Konzertbesuchs betont und zudem die Einschätzung von Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk bestätigt, dass für die zeitgenössische Musik eine regen Diskussionskultur von Bedeutung ist.

Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk konnten weiterhin feststellen, dass „die Anhänger von Minderheitenmusiken (Jazz, Neue Musik, Kammermusik) stärker als andere (mit vergleichbarer sozialer Herkunft) ihren Musikkonsum als Ausdruck ihrer Lebensform verstehen.“⁴² Zehmes Untersuchung bestätigt diese Einschätzung: Zwar nur etwas weniger als ein Viertel des gesamten Publikums sahen die zeitgenössische Musik als Ausdruck ihrer Lebensform, in den Gruppen der Fach- und Stammesbesucher, also quasi im Kern des Festivalpublikums, war diese Einschätzung aber signifikant häufiger vertreten.⁴³

³⁹ Vgl. Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk 1986, S. 63.

⁴⁰ Ebd., S. 74.

⁴¹ Vgl. Zehme 2005, S. 145.

⁴² Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk 1986, S. 70.

⁴³ Vgl. Zehme 2005, S. 146.

Die Erkenntnisse beider Untersuchungen bezüglich kultureller Vorlieben vervollständigen das Bild des überdurchschnittlich gebildeten „Hochkultur-Publikums“. Bei der Ermittlung der Frequenz von Konzertbesuchen ergab die Köln-Studie, dass nur die Besucher eines klassischen Opernkonzerts noch mehr Konzerte auf das Jahr verteilt besuchen als das diesbezüglich mit 21,8 Konzertbesuchen pro Jahr an zweiter Stelle liegende Publikum des Neue-Musik-Konzerts.⁴⁴ Zehme stellt dazu fest, dass das Publikum der *Dresdener Tage der zeitgenössischen Musik* den Besuch von so genannten Hochkultur-Veranstaltungen bevorzugt – die da wären Schauspiel, Konzerte klassischer Musik, Museen und Ausstellungen, Kino, Ballet und Tanz, Konzerte zeitgenössischer Musik – und trivialere kulturelle Ereignisse wie Operette und Musical auf deutlich weniger Interesse bei den befragten Besuchern stoßen.⁴⁵

2.2 Zum Publikum der zeitgenössischen Musik als Szene

Der Begriff „Szene“ wurde im Verlauf des Textes im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Musik bereits mehrfach unkommentiert verwendet. Es soll im Folgenden darum gehen, wie das Publikum der zeitgenössischen Musik als Szene strukturiert ist und welche Eigenheiten für diese charakteristisch sind. Die soziologischen Aspekte der Szenenzugehörigkeit für den Einzelnen und als eine Gruppe „Gleichgesinnter“ gegenüber der Öffentlichkeit sollen im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Musik als Lebensstil und Mittel der Distinktion gegenüber anderen Szenen und Identifikation der eigenen Besonderheiten behandelt werden.

2.2.1 Das Publikum der zeitgenössischen Musik im Szenemodell Gerhard Schulzes

Der Soziologe Gerhard Schulze definiert in „Die Erlebnisgesellschaft“⁴⁶ eine Szene als „ein Netzwerk von Publika, das aus drei Arten der Ähnlichkeit entsteht: partielle Identität von Personen, von Orten und von Inhalten. Eine Szene hat ihr Stammpublikum, ihre festen Lokalitäten und ihr typisches Erlebnisangebot.“⁴⁷ Als eine „feste Lokalität“ der Zeitgenössischen Musik-Szene exemplarisch für das „typische Erlebnisangebot“ können Festivals im Allgemeinen und die *Donauessinger Musiktage* gelten, deren Rolle als solche später ausführlich betrachtet werden soll. Hier interessiert zunächst das Publikum und wie es sich als Szene manifestiert.

⁴⁴ Vgl. Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk 1986, S. 48.

⁴⁵ Vgl. Zehme 2005, S. 156.

⁴⁶ Schulze 2005.

⁴⁷ Ebd., S. 463.

Schulze versteht unter einem Publikum jenes „Personenkollektiv [...], das durch den gleichzeitigen Konsum eines bestimmten Erlebnisangebots abgegrenzt ist.“⁴⁸ Er unterscheidet zwischen einem lokalen Publikum, mit dem gemeint ist, dass Menschen tatsächlich zu einem bestimmten Zweck an einem Ort zusammen kommen, und einem individualisierten Publikum, „dessen kollektiver Charakter dem einzelnen nur noch durch punktuelle Wahrnehmung erfahrbar wird.“⁴⁹ Dies könne etwa durch das Feststellen gemeinsamer Vorlieben, beispielsweise in Unterhaltungen, geschehen. Soziologische Relevanz für den Einzelnen und eventuell auch für die Gesellschaft erhält ein Publikum, laut Schulze, durch den Grad seiner Anschaulichkeit bzw. Wahrnehmbarkeit. Im Falle eines individualisierten Publikums ist diese kaum ausgeprägt, im Gegensatz zu dem an dieser Stelle relevanten lokalen Publikum, etwa einer Konzertveranstaltung, bei dem die Zugehörigkeit sinnlich wahrnehmbar ist. Ein solches lokales Publikum ist Voraussetzung für die Bildung einer Szene. Schulze entwickelt für diese Art des Publikums verschiedene Relevanzbedingungen: die Kontaktintensität innerhalb des Publikums, durch die durch Beeinflussung untereinander „kollektive Konstruktionen [...], aufgebaut, stabilisiert und modifiziert“⁵⁰ werden können; die Homogenität des Publikums, also seine spezifische Zusammensetzung, die charakteristische Einstellungen, Werte, Selbstwahrnehmungen usw. der Gruppe bestimmt; die Evidenz und Signifikanz publikumsspezifischer Merkmale, womit gemeint ist, dass nur solche Merkmale von Bedeutung sind, die leicht erkennbar sind, wie Alter, Geschlecht, Bildung, und zudem für eine soziale Zuordnung verwendbar; zuletzt die Vernetzung eines Publikums innerhalb des übergeordneten Rahmens einer Szene, durch die sich ähnliche Publikumserfahrungen für den Einzelnen wiederholen und die Ausprägungen der Eigenheiten der Gruppe gestärkt werden.⁵¹

Betrachtet man das Publikum der zeitgenössischen Musik unter diesen Voraussetzungen, lässt sich eine hohe Anschaulichkeit im Sinne Schulzes feststellen. Die Konzert- oder Festivalbesucher bilden ein lokales Publikum. Wie im vorangegangenen Abschnitt dargestellt, ist dieses durch starke Übereinstimmungen bezüglich verschiedener sozialer Merkmale geprägt: Das Publikum der zeitgenössischen Musik ist, verkürzt dargestellt, mittleren Alters, überdurchschnittlich gebildet und vorwiegend an Hochkultur interessiert. Männer sind tendenziell häufiger vertreten und innerhalb des Publikums kommt den Gruppen der Fachbesucher sowie der

⁴⁸ Schulze 2005, S. 460.

⁴⁹ Ebd., S. 461.

⁵⁰ Ebd., S. 462.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 462f.

Studenten besondere Bedeutung zu. Die oben behandelten Untersuchungen zum Publikum der zeitgenössischen Musik haben zudem ergeben, dass es sich bei diesem um eine Gruppe handelt, in der der Austausch untereinander und der soziale Faktor des Konzertbesuchs sehr wichtig sind, die Kontaktintensität also als hoch eingeschätzt werden kann.

Beim Publikum der zeitgenössischen Musik handelt es sich nicht nur regional, sondern auch bundesweit um eine relativ kleine Gruppe innerhalb des Kulturpublikums. Die für diese Gruppe relevanten Veranstaltungen finden selten im alltäglichen Musikbetrieb, sondern mehr punktuell an ausgewählten Orten statt. (Die Gründe dafür werden im Kapitel zur Festivalkultur der zeitgenössischen Musik ausführlich behandelt.) Innerhalb dieses überschaubaren Publikums spielt daher die überregionale Vernetzung lokaler Publika eine große Rolle. Eine Zugehörigkeit zu dieser Interessengruppe führt sehr wahrscheinlich zu ähnlichen Publikumserfahrungen an sehr verschiedenen Orten bei unterschiedlichen Veranstaltungen und so zu einer starken Ausprägung szenespezifischer Eigenheiten. Hier schließt Schulze oben genannte Definition einer Szene als Netzwerk lokaler Publika an. Im Fall der zeitgenössischen Musik trifft Schulzes Begriff der „multilokalen Szene“ zu, „bei denen ein Stammpublikum zwischen einer Mehrzahl verschiedener Einrichtungen hin- und herwechselt“ und sich so „der einzelne Teilnehmer einer bestimmten Szene in verschiedenen räumlichen Kontexten immer wieder als Bestandteil ähnlicher Publika erfährt.“⁵²

Auf Grundlage einer großstädtischen Szenelandschaft differenziert Schulze sechs verschiedene Szenen. Zwar soll die Zeitgenössische-Musik-Szene hier nicht im Verhältnis zu anderen, unmittelbar benachbarten Szenen untersucht werden, eine Einordnung in dieses Szenemodell kann aber dennoch Aufschluss über deren Besonderheit geben. Unternimmt man diesen Versuch, stellt sich heraus, dass das Publikum der zeitgenössischen Musik am ehesten zwei von Schulze beschriebenen Szenen zuzuordnen ist: der Hochkulturszene und der Neuen Kulturszene.⁵³

Die Hochkulturszene wurzelt nach Schulze im Bürgertum des 18. und 19. Jahrhunderts und dessen kultureller Deutungsmacht, die die Hochkultur institutionalisierte. So sind denn auch die „klassischen Institutionen der Hochkultur“ der Ort, an dem diese Szenen am häufigsten zu finden ist. Das Zeitgenössische hat es in dieser traditionsbewussten Szene schwer, gerade im musikalischen Bereich, so Schulze. Zeitgenössische Kunst und Musik werde nur unter der

⁵² Schulze 2005, S. 463f.

⁵³ Vgl. Wildhage 2008, S. 46.

Prämisse wahrgenommen, zeitloses Kulturgut zu werden.⁵⁴ Dies lässt es zunächst widersprüchlich erscheinen, das Publikum der zeitgenössischen Musik mit der Hochkulturszene in Verbindung zu bringen. Zum einen aber deutet die oben beschriebene Präferenz klassischer Musik- und Kulturformen innerhalb des Publikums zeitgenössischer Musik zumindest auf Überschneidungen mit oder Ursprüngen in der von Schulze beschriebenen Hochkulturszene hin. Auch die überdurchschnittlich hohe Bildung sowie das Verständnis des Konzertbesuchs als Mittel der Bildung und Weiterbildung sprechen dafür, Schulze bezeichnet die „Kontemplation als Erlebnismuster des Hochkulturschemas.“⁵⁵ Darüber hinaus findet man auch im Bereich der zeitgenössischen Musik eher konservative Denkmuster, die in diesem Rahmen musikalischen Traditionen große Bedeutung zumessen und neue Formen mit Vorsicht betrachten.

Auch die Feststellung Schulzes, dass im Publikum die Zahl derer, die tatsächlich „das Wahrnehmungsvermögen“⁵⁶ besitzen, die Qualität der Musik zu beurteilen, relativ gering ist, und für die meisten die Musik nur unter Zuhilfenahme von Interpretationen, Gesprächen, Rezensionen usw. zugänglich wird, lässt sich zumindest teilweise auf die zeitgenössische Musik übertragen. Bei jener ist ein Großteil dieser Lage allerdings sicherlich der außerordentlichen Komplexität und Aktualität zu schulden ist, die es dem Laien schwer macht, Zugang zu finden.

Die Orte, an denen die so genannte Neue Kulturszene anzutreffen ist, sind laut Schulze weniger eindeutig, als es bei der Hochkulturszene der Fall ist. Das „Etikett Kleinkunst“, für kleine Theater und Bühnen, Performancekunst usw. hält Schulze nur noch für insofern zutreffend, als dass „die Publika der Neuen Kulturszene im Vergleich zur Hochkulturszene meist intimen Charakter haben.“⁵⁷ Die Neue Kulturszene grenzt sich durch betonte Zwanglosigkeit von den Konventionen der Hochkulturszene ab. Im Gegensatz zu deren Traditionspflege steht bei der Neuen Kulturszene das Immer-Neue im Zentrum. Geprägt durch eine „intellektuell-avantgardistische Tradition“ entsteht hier allerdings eine „ästhetische Anspruchshaltung“, durch die sich Überschneidungen zwischen Neuer Kulturszene und Hochkulturszene ergeben. So stellt Schulze auch eine „relativ hohe Fluktuation zwischen den beiden Szenen“ fest.⁵⁸

⁵⁴ Vgl. Schulze 2005, S. 475f.

⁵⁵ Ebd., S. 476.

⁵⁶ Ebd., S. 477.

⁵⁷ Ebd., S. 480.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 480f.

Janine Wildhage ergänzt dies durch die Vermutung, „dass die jüngere Neue Kulturszene einen Teil der Erbschaft einer sukzessive sich auflösenden bürgerlichen Hochkultur antritt.“⁵⁹ Beide Szenen grenzten sich von trivialer Ästhetik ab. Dieser Prozess ist gerade im Hinblick auf sich wandelnde Aufführungsformen in der zeitgenössischen Musik interessant. Das Publikum der Neuen Kulturszene ist eine zwanglose Aufführungskultur gewohnt, mit einer Nähe zur „Kneipenkultur“. Diese wird man so im Bereich der zeitgenössischen Musik nicht finden, solange man sich im Bereich der Kunstmusik bewegt. Die Aufführungskultur der zeitgenössischen Musik ist immer noch stärker von der Hochkulturszene geprägt, dennoch werden auch hier das Gespräch und der Austausch immer wichtiger und gewünscht, die Einbeziehung des Publikums ist auch für die Künstler vermehrt von Interesse.

Hiermit wird ein grundlegendes Problem des klassischen Konzertbetriebs angesprochen, der sich in allen Bereichen einem schwindenden traditionell orientierten Publikum und der Aufgabe, neue, zeitgemäße Formate zu entwickeln, ausgesetzt sieht. Bei der großen Anzahl an Studenten, besonders künstlerischer, musischer und geisteswissenschaftlicher Studiengänge im Publikum der zeitgenössischen Musik, liegt es nahe zu vermuten, dass es eine große Überschneidungsmenge zur Neuen Kulturszene gibt, die als jüngere Besuchergruppe gerade im Hinblick auf die Publikumsentwicklung immer wichtiger wird. Die Nähe zur Hochkulturszene drückt sich in dieser Hinsicht besonders in der traditionellen Konzertform und der starken Identifikation mit der Szene und ihren bildungsbürgerlich-intellektuell geprägten Einstellungen aus, die den Zugang zur zeitgenössischen Musik mitunter auch auf sozialer Ebene verkomplizieren. Der von Wildhage angedeutete Generationenunterschied zwischen Hochkulturszene und neuer Kulturszene birgt Konflikt-, mehr aber noch Entwicklungspotential für die zeitgenössische Musik.

2.2.2 Zeitgenössische Musik als Lebensstil und Distinktionsmittel

Die soziologische Lebensstilforschung geht der Frage nach, inwieweit soziale Faktoren bzw. welche Faktoren Einfluss auf die Wahl eines bestimmten Lebensstils und damit auch spezifischer kultureller Interessen haben. Ein bestimmter Lebensstil beeinflusst die Nähe zu einer

⁵⁹ Wildhage 2008, S. 47.

bestimmten Szene, anders herum bestimmt ebenso der Lebensstil der Personen, die sich zu einer Szene zusammenfinden, deren Charakteristika auf vielfältige Weise.⁶⁰

Wie oben dargestellt, empfindet ein relativ großer Teil des Publikums der zeitgenössischen Musik die Zugehörigkeit zu dieser Szene als Ausdruck der eigenen Lebensform, insbesondere im Kreis der Fachbesucher, die sich besonders stark mit ihr identifizieren. Ein solches Gefühl der Szenezugehörigkeit, das mehr bedeutet als nur Interesse an einer bestimmten Musikrichtung, geht auch immer einher mit der Abgrenzung gegenüber anderen sozialen Gruppen.

Pierre Bourdieus Studie „Die feinen Unterschiede“⁶¹ beschäftigt sich theoretisch und empirisch mit den gesellschaftlichen Strukturen in Frankreich in den 1960er Jahren und dem Zusammenhang von Lebensstilen, kulturellem Geschmack und sozialen Unterschieden. Zentral für Bourdieus Theorie ist die Annahme, kulturelle Vorlieben entstünden nicht aufgrund des persönlichen Geschmacks, vielmehr werde dieser von gesellschaftlichen und hierarchischen Klassenstrukturen bestimmt. Das Interesse für eine bestimmte Kunstform – wie zeitgenössische Musik – wäre demnach nicht individuelle Vorliebe, sondern auch signifikant für die Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Klasse, die von sozialen und ökonomischen Faktoren bestimmt wird. Grundlage für den Zugang zu bestimmten Kultur- bzw. Kunstformen ist das kulturelle Kapital des einzelnen, das durch Bildung und Sozialisation erlangt wird. Der Zugang zu Bildung wird deutlich begünstigt durch die soziale Herkunft, die hier also von besonderer Bedeutung ist. Das Herkunftsmilieu erhält noch weitaus mehr Gewicht durch das inkorporierte kulturelle Kapital, das die kulturelle Kompetenz maßgeblich bestimmt und in erster Linie im Prozess der (familiären) Sozialisation angeeignet und verinnerlicht wird.⁶²

Entsprechend der gesellschaftlichen Klasse entstehen so verschiedene Lebensstile, geprägt von ökonomischen und sozialen Voraussetzungen und kulturellen Vorlieben, die sich in Alltag, Werten und Verhaltensweisen widerspiegeln. Wichtiger Bestandteil der Zugehörigkeit zu einer solchen gesellschaftlichen Klasse ist Distinktion, zum einen passiv, da sich die verschiedenen Lebensstile nun einmal voneinander unterscheiden, aber auch die aktive Unter-

⁶⁰ Die zugrunde gelegten Theorien sollen in ihren Kernaussagen und im Hinblick auf ihre Anwendbarkeit auf den Forschungsgegenstand, das Publikum der zeitgenössischen Musik, dargestellt werden. Ihrer Komplexität und Verortung in der kultursoziologischen Forschung ausführlich Rechnung zu tragen, kann in diesem Rahmen nicht geleistet werden.

⁶¹ Vgl. Bourdieu 1987.

⁶² Vgl. Schönauer 2004, S. 20ff.

scheidung von anderen gesellschaftlichen Gruppen.⁶³ Gemäß der hierarchischen Klassenstruktur, von der Bourdieu ausgeht, geschieht diese aktive Distinktion von oben nach unten. Sie dient „der Abgrenzung gegenüber anderen und der Schaffung der eigenen Identität“ und ist für die von Bourdieu so genannte „herrschende Klasse“ besonders wichtig, die sich so von weniger privilegierten Gesellschaftsgruppen distanziert und sich ihrer kulturellen Deutungsmacht vergewissert.⁶⁴

(Hoch-)kulturelle Praktiken, die hauptsächlich der Oberschicht zugänglich sind, da sie kulturelles Kapital voraussetzen, sind Ausdruck dieser gesellschaftlichen Distinktion. Bourdieu schreibt der Musik ein besonderes Maß an Distinktionsfähigkeit zu. Für ihn gibt es „keine andere [kulturelle] Praxis [...], die annähernd so klassifikationswirksam wäre wie Konzertbesuch oder das Spielen eines „vornehmen“ Musikinstruments“, da es sich bei der Musik um die „am meisten vergeistigte aller Geisteskünste“⁶⁵ handle. Und innerhalb der „herrschenden Klasse“ sei es ganz besonders die künstlerische Avantgarde, die sich „sozusagen negativ, nämlich als Summe der Verweigerung gegenüber allen gesellschaftlich gültigen Geschmacksrichtungen“ definiere.⁶⁶ Das Interesse an zeitgenössischer Musik – die besonders auch die geistige Auseinandersetzung mit der Musik fördert und fordert und oft scheinbar genussvoll den Laien vor den Kopf stößt – müsste demnach ganz außerordentlich der Distinktion dienen und sie als wesentliche Charaktereigenschaft kultiviert haben.

Bourdieu's Annahme, die kulturellen Vorlieben des Einzelnen würden maßgeblich von dessen Herkunftsmilieu in der Klassenhierarchie der Gesellschaft geprägt, wurde angesichts der Veränderungen gesellschaftlicher Strukturen gegen Ende des 20. Jahrhunderts vielfach als nicht mehr zeitgemäß kritisiert. Einer der Vorreiter einer neuen soziologischen Richtung, die vor allem von deutschen Forschern geprägt wurde, ist Ulrich Beck. Dieser konstatiert in den 1980er Jahren in seiner so genannten Individualisierungstheorie eine Wandlung der traditionellen Klassengesellschaft, wie Bourdieu sie versteht, hin zu einer individualisierten Klassengesellschaft, in der „an die Stelle von kollektiven Orientierungsmustern [...] individuell zu gestaltende Lebensläufe“ und die Selbstverwirklichung des Einzelnen treten.⁶⁷

⁶³ Vgl. Rehbein 2006, S. 161f.

⁶⁴ Schönauer, S. 24.

⁶⁵ Bourdieu 1987, S. 41f.

⁶⁶ Ebd., S. 460.

⁶⁷ Vgl. Schönauer, S. 27.

An diese Vorstellung von gesellschaftlichen Strukturen schließt sich Schulze mit seiner Milieutheorie an. Er beschreibt einen gesellschaftlichen Wandel, durch den außenorientierte Lebensauffassungen von innenorientierten abgelöst werden und die Erlebnisorientierung in den Vordergrund menschlichen Handelns tritt.⁶⁸ In dieser „Erlebnisgesellschaft“ treten an die Stelle von vertikaler gesellschaftlicher Klassenhierarchie horizontal voneinander distanzierte Milieus, die durch die „Gruppierung von Personen rund um ein alltagsästhetisches Schema“ auf der Basis von „Geschmack, Alter, Bildung und andere[n] subjektiven und situativen Merkmale[n]“⁶⁹ entstehen. Schulze identifiziert drei alltagsästhetische Schemata, Hochkultur-, Spannungs- und Trivialschema, die er als „kollektive Kodierung des Erlebens“⁷⁰ beschreibt, also als Ausdruck einer grundlegenden ästhetischen Orientierung. Ausgehend davon entwirft er fünf verschiedene Milieus – Niveau-, Selbstverwirklichungs-, Integrations-, Harmonie- und Unterhaltungsmilieu – die sich hinsichtlich der eben genannten Faktoren und ihrer jeweiligen Erlebnisbedürfnisse unterscheiden. Der Lebensstil im Schulz’schen Sinne ist dem Einzelnen „nicht einfach vom Schicksal verordnet“, sondern frei wählbar und nicht von ökonomischen oder sozialen Faktoren abhängig.⁷¹

Durch die schwindende Bedeutung äußerer Zwänge werde, so Schulze, für die Beziehungswahl, die die Zugehörigkeit zu einem Milieu bestimmt, die Ähnlichkeit im Hinblick auf bestimmte Codes wie Kleidung, Umgangsformen, Sprache usw. entsprechend wichtiger. An dieser Stelle führt auch Schulze das Konzept der Distinktion als Mittel der Abgrenzung von anderen und Selbstvergewisserung und Identifikation mit dem eigenen Milieu ein.⁷² Schulze definiert Distinktion als „potentielle Bedeutungsebene des persönlichen Stils, bei der das ästhetische Zeichen als Ausdruck sozialer Unterscheidung interpretiert wird.“⁷³ Diese Distinktion geschieht bei Schulze jedoch ebenso wenig vertikal von oben nach unten, sondern zwischen den verschiedenen alltagsästhetischen Schemata, dem Hochkultur-, Trivial- und Spannungsschema, wechselseitig antibarbarisch, antiexzentrisch oder antikonventionell.⁷⁴

⁶⁸ Vgl. Schulze 2005, S. 35.

⁶⁹ Schönauer, S. 29.

⁷⁰ Schulze 2005, S. 128.

⁷¹ Ebd., S. 177.

⁷² Vgl. ebd., S. 178f.

⁷³ Ebd., S. 558.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 111.

Bildung und Lebensalter sind für Schulze die Merkmale, anhand derer die Milieus am deutlichsten voneinander unterschieden werden können.⁷⁵ Sowohl das Alter als auch die Bildung erwiesen sich auch in der Untersuchung Zehmes als einflussreiche Faktoren bezüglich verschiedener musikalischer Vorlieben und Verhaltensweisen. Ausgehend davon nimmt Zehme eine Einordnung des von ihr untersuchten Publikums der *Dresdener Tage der zeitgenössischen Musik* in Schulzes Milieutypologie vor.

Gemessen an den Merkmalen Bildung und Alter entstammen in Dresden die beiden größten Gruppen dem Niveaumilieu (30,7 %) und dem Selbstverwirklichungsmilieu (55,7 %). Diese beiden Milieus sind im Unterschied zu den anderen in erster Linie gekennzeichnet durch einen hohen Bildungsgrad, das Niveaumilieu für die Altersgruppe ab 41 Jahre, das Selbstverwirklichungsmilieu für die jüngere Altersgruppe bis 40 Jahre. Die mittleren und niedrigen Bildungsstufen finden sich bei Schulze in der jüngeren Altersgruppe im Unterhaltungs-, in der älteren im Integrations- und Harmoniemilieu. Zehme muss die Besucher mittlerer und niedriger Bildungsstufen, anders als Schulze, auf Grund ihrer geringen Anzahl sogar zusammenfassen, so dass das von ihr modifizierte Integrationsmilieu nur 6,1 %, das Unterhaltungsmilieu nur 7,5 % der Besucher ausmacht. Auch bezüglich der beruflichen Tätigkeit, der Musikpräferenzen, der kulturellen und Freizeitinteressen konnte Zehme, mit kleinen Abweichungen, Übereinstimmungen mit den von Schulze entwickelten Milieubeschreibungen feststellen.⁷⁶

Das Niveaumilieu zeichnet sich durch die besondere Nähe zum Hochkulturschema in allen Bereichen und Distanz zum Trivial- und Spannungsschema aus. Genuss werde als „kultivierte Ausdrucksform einer allgemeinen Suche nach Sammlung und Konzentration“⁷⁷ empfunden. Schulze sieht in diesem Milieu den Nachfolger des Bildungsbürgertums, was sich auch in der beruflichen Situation, den kulturellen Vorlieben und der Selbstinszenierung widerspiegeln. Die Form der Distinktion zeige sich dementsprechend antibarbarisch, also als Abgrenzung von Unkultiviertheit, Stillosigkeit, Inkompetenz usw.⁷⁸ Das Selbstverwirklichungsmilieu hingegen lässt sowohl Nähe zum Hochkultur- als auch zum Spannungsschema erkennen, es distanziert sich vom Trivialschema. Dieses jüngere Milieu zitiert, so Schulze, „den traditionellen Stiltypus des Bildungsbürgertums, der im Niveaumilieu noch in Reinkultur dominiert“⁷⁹, set-

⁷⁵ Vgl. Schulze 2005, S. 188.

⁷⁶ Vgl. Zehme 2005, S. 164ff.

⁷⁷ Schulze 2005, S. 287.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 283ff.

⁷⁹ Ebd., S. 312.

ze diesem mit dem Spannungsschema jedoch eine Grundhaltung entgegen, die mehr ich-zentriert auf das Erleben von Neuem und Individualität ausgerichtet sei. Die Distinktion des Selbstverwirklichungsmilieus sei sowohl antibarbarisch als auch antikonventionell: Ausdrücklicher als das Niveaumilieu möchte man sich von Niederen, besonders vom trivialorientierten Harmoniemilieu abgrenzen, ebenso aber auch von den Konventionen und Traditionen des Niveaumilieus. Der eigene Stil soll insgesamt ein Gegenentwurf zur Spießigkeit sein.⁸⁰

Die verschiedenen Milieus weisen entsprechend auch besondere Neigungen zu den oben behandelten Szenen auf. Für das Niveaumilieu, so Schulze, habe „die Teilnahme an der Hochkulturszene nahezu den Rang einer Selbstverständlichkeit“⁸¹, das Selbstverwirklichungsmilieu sei ebenso nahezu deckungsgleich mit der Neuen Kulturszene.⁸² Die obigen Erläuterungen der Szenen ergänzen demnach die Bilder dieser Milieus. Die Übereinstimmungen bestärken also die Einordnung des Publikums der zeitgenössischen Musik sowohl in das Schulz'sche Szenemodell als auch in die Milieutypologie.

Sowohl Schulzes als auch Bourdieus Theorien können in der Anwendung auf Publikumsstrukturen aufschlussreiche Erkenntnisse bringen. So kommen etwa Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk bei ihrer Untersuchung des Kölner Musikpublikums zu dem Schluss, dass Zusammenhänge zwischen „Schicht und Geschmack“ bestehen, das Bildungsniveaus hat Einfluss auf nahezu alle in der Studie erhobenen Variablen. Zugleich beobachten sie jedoch auch „eine Lösung dieses Schichtzusammenhangs der Geschmackkultur“, da sich in einigen Bereichen Variablen wie Alter und Geschlecht als von größerer Bedeutung herausgestellt haben, wie u. a. auch für zeitgenössische Musik gezeigt werden konnte.⁸³

Schulze lehnt die Anwendungen der Theorien Bourdieus auf die heutigen Verhältnisse ab. Lediglich zur systematischen Anregung seien diese verwertbar, die Ergebnisse könnten aber nicht von der französischen Gesellschaft der 1960er und 1970er Jahre auf die Deutschlands in den 1980er und 1990er Jahren übertragen werden.⁸⁴ Sicherlich zu bedenken ist der Einwand, dass sich zwischen Bourdieus Untersuchung in den 1960er und Schulzes in den 1990er Jahren

⁸⁰ Vgl. Schulze 2005, S. 312ff. Auf eine ausführlichere Beschreibung der anderen Schulze'schen Milieus wird verzichtet werden, da sie inhaltlich in diesem Zusammenhang nicht relevant ist.

⁸¹ Ebd., S. 477.

⁸² Vgl. ebd., S. 482.

⁸³ Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk 1986, S. 160.

⁸⁴ Vgl. Schulze 2005, S. 16.

die gesellschaftlichen Verhältnisse grundlegend verändert haben und das Konzept der Klassengesellschaft der Komplexität gegenwärtiger Sozialstrukturen nicht mehr gerecht wird. In Anbetracht der Daten zum Publikum der zeitgenössischen Musik drängt sich die anhaltende Bedeutung von Bildung und Kulturkapital geradezu auf. Man muss Schulze zu Gute halten, dass auch er bei aller subjektzentrierten Milieubildung „disponierende Bedingungen, die auf soziale Erfahrungen, auf gegenwärtige Chancen oder Barrieren und auf körperliche Merkmale verweisen“⁸⁵, denen der Einzelne bei seiner Lebensstilwahl unterliegt, einräumt.

Bourdieu's Begriff des kulturellen Kapitals bleibt hier jedoch weiter aktuell. Christoph Behnke und Ulf Wuggenig stellen für die zeitgenössische Kunst eine nach wie vor „stark an den Besitz von kulturellem Kapital gebundene Zugänglichkeit“⁸⁶ fest, was offensichtlich auch auf die zeitgenössische Musik übertragen werden kann. Welz stellte in seiner Untersuchung fest, dass neben der Bildungslaufbahn auch die eigene musikalische Begabung erleichternd auf den Zugang zur zeitgenössischen Musik wirke und einem diese „gleichsam in die Wiege gelegt werden müsse“⁸⁷, also in deutlicher Abhängigkeit zur musikalischen Förderung im Elternhaus stehe, die durch höheren Bildungsabschluss und ökonomische Ressourcen des Herkunftsmilieus begünstigt sei.

Die Bedeutung der Faktoren Alter und Bildung, wie sie von Schulze bestimmt und von Zehme für das Publikum der zeitgenössischen Musik bestätigt wurden, spricht hingegen ebenso für den Einfluss der individuellen Lebenssituation auf die Geschmacksbildung und das Interesse an zeitgenössischer Musik.

Dass die Rezeption zeitgenössischer Musik offensichtlich nach wie vor durch kulturelles Kapital – wenn vielleicht auch nicht unbedingt im klassischen Sinne Bourdieus, sondern durch das Vorhandensein höherer Bildung im Allgemeinen – erleichtert und angeregt wird, macht sie besonders geeignet zur Distinktion. Interessant an Bourdieus Konzept der Distinktion ist im Hinblick auf die zeitgenössische Musik zudem die Annahme, der Lebensstil der „herrschenden Klasse“, einschließlich ihrer kulturellen Vorlieben, stelle nur so lange ein Mittel der Distinktion dar, wie er ausreichend exklusiv sei, eine Öffnung entsprechender Kunstformen für eine breitere Masse mindere dann also die Exklusivität und den Distinktionswert.⁸⁸ Ange-

⁸⁵ Schulze 2005, S.23.

⁸⁶ Behnke/Wuggenig 1994, S. 231.

⁸⁷ Welz 1999, S. 185f.

⁸⁸ Vgl. Schönauer 2004, S. 25.

sichts kultureller Entwicklungen, die im Sinne Schulzes soziale Zugangsvoraussetzungen wie etwa das Herkunftsmilieu zurücktreten lassen verlieren viele Formen der „klassischen“ Hochkultur so ihre Funktion als Unterscheidungsmerkmal, da sie zunehmend von der Populärkultur vereinnahmt werden – für den Musikbetrieb ist das Phänomen der populären Klassik beispielhaft.⁸⁹ Stärker spezialisierte und weniger zugängliche Kulturformen, wie die zeitgenössische Musik, bieten dann „Rückzugsmöglichkeiten“ der Distinktion. Auch Schulze erkennt, dass die Hochkultur durch ihre Popularisierung ihre Exklusivität verloren und „Kultiviertheit im Sinne von Bildung und Kunstbeflissenheit [...] nicht mehr denselben Prestigewert“⁹⁰ habe.

Dies zeigt jedoch auch, dass in einer von Populärkultur geprägten Gesellschaft die kulturelle Definitionsmacht einer hochkulturell orientierten Oberschicht, wie Bourdieu sie postuliert, nicht mehr gegeben ist, sondern tatsächlich andere Faktoren als die Herkunft die gesellschaftlichen Strukturen bestimmen. Hier muss Gebesmairs Kritik an Bourdieu angeführt werden, der ihm vorwirft, einerseits die Lern- und Anpassungsfähigkeit bezüglich kultureller Vorlieben und klassenspezifischen Verhaltens kleinbürgerlicher Schichten zu unter- und andererseits das kulturelle Kapital großer Teile der „herrschenden Klasse“ zu überschätzen. Seine Annahme, dass „die Konstruktion neuer kultureller Formen infolge der Inflationierung der alten immer mehr zu einem kaum auf breiter gesellschaftlicher Basis wahrgenommenen Spezialistengeschäft autonomer Kunstexperten wurde, die kaum noch in der Lage sind, ein gesellschaftlich anerkanntes kulturelles Kapital zu institutionalisieren“⁹¹, kann auch auf die gesellschaftliche Situation der zeitgenössischen Musik angewendet werden und zeigt sich in ihrem gesamtgesellschaftlichen Bedeutungsverlust.

Eine mit der „These fortgeschrittener funktionaler Differenzierung der gegenwärtigen Sozialstruktur“ einhergehende „Ausdifferenzierung des Musikfeldes“ stellt auch Welz in seiner Untersuchung des Publikums zeitgenössischer Musik fest. Er diagnostiziert, dass in diesem Prozess „verbindliche Urteils-Hierarchien“ von gruppenspezifischen Geschmacksurteilen und Hörgewohnheiten abgelöst werden, wodurch u. a. die zeitgenössische Musik ihre allgemeine

⁸⁹ Nina Polaschegg setzt sich in ihrer Arbeit „Populäre Klassik – Klassik populär“ (Polaschegg 2005) ausführlich mit dem Phänomen der Popularisierung der klassischen Musik und der entsprechenden Publikumsentwicklung, ebenfalls auf Grundlage der Schulze'schen Milieutypologie, auseinander. Interessant erscheint hier ihre Feststellung, dass beim Publikum durch die populäre Klassik zwar kein tiefer gehendes Interesse an klassischer Musik entstehe (dafür seien Bildung und Sozialisation nach wie vor bedeutsamer), es sich aber durch das „Hören von vermeintlicher Klassik“ für etwas Besseres halten und von anderen abgrenzen könne. Die Distinktion setze sich also nach unten fort. Vgl. dazu auch Zehme 2006, S. 42.

⁹⁰ Schulze 2005, S. 145.

⁹¹ Gebesmair 2001, S. 154.

gesellschaftliche Anerkennung und Vorbildfunktion verloren habe. Trotz der zweifelsfrei vorliegenden horizontalen Differenzierung kultureller Praxen, dürften jedoch, so Welz, nicht die „sozialen Strukturen, die die laufenden Prozesse vorstrukturieren“, also Zugangsvoraussetzungen zu bestimmten Szenen außer Acht gelassen werden.⁹²

In eine ähnliche Richtung deuten auch die abschließenden Überlegungen Zehmes bezüglich der Distinktionsfunktion der zeitgenössischen Musik. Sie stellt in Frage, „ob Distinktion durch zeitgenössische Musik außerhalb der Milieugrenzen Bedeutung hat,“ sie diene jedoch in jedem Fall der „milieu-internen Abgrenzung“⁹³. Ist also gesamtgesellschaftlich gesehen die Zugehörigkeit zur Zeitgenössische-Musik-Szene – bedingt u. a. durch deren Bedeutungsverlust, aber eben auch die Relativierung sozialer Zugangsvoraussetzungen – nicht mehr unbedingt Ausdruck der Zugehörigkeit zu einem bestimmten (elitären) sozialen Milieu, so dient sie zumindest der Abgrenzung innerhalb der großen Gruppe der Musikkonsumenten. Eine Bestätigung dessen liest Zehme in den Ergebnissen der Köln-Studie. Diese ergab, dass beim Publikum der zeitgenössischen Musik der größte Unterschied besteht zwischen der eigenen Beurteilung des Genres zeitgenössische Musik – die erwartungsgemäß positiv war – und der, die man seitens der Allgemeinheit vermutete – wo man mit einer ablehnenden Haltung gegenüber der zeitgenössischen Musik rechnete. Diese Einschätzung versinnbildlichte, dass für das Publikum der zeitgenössischen Musik die Zugehörigkeit zu einer Minderheiten-Ästhetik und damit die Abgrenzung von der breiten Masse identitätsstiftend seien.⁹⁴

2.3 Zum Rezeptionsproblem der zeitgenössischen Musik

Die Zeitgenössische-Musik-Szene wird nicht nur von sich selbst und der Gesellschaft als Minderheit wahrgenommen. Sie bildet tatsächlich nur eine relativ kleine Gruppe, was vermutlich zu einem großen Teil auch damit zusammenhängt, dass die zeitgenössische Musik an sich in der Bevölkerung insgesamt nur wenig Zuspruch findet. „Warum ist Neue Musik so schwer zu hören?“, fragte der Komponist Karl Amadeus Hartmann bereits in den 1950er Jahren. Die Neue Musik stelle den Hörer vor Schwierigkeiten, die es in früheren Epochen nicht gegeben habe, so Hartmann, und es entstehe so eine „tiefe Kluft“ zwischen Publikum und Künstler.⁹⁵

⁹² Vgl. Welz 1999, S. 184f.

⁹³ Zehme 2005, S. 86.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 87; Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk 1986, S. 116.

⁹⁵ Hartmann 1995, S. 267.

Hartmann verweist darauf, dass bei der Rezeption zeitgenössischer Musik „eine gegen früher gesteigerte geistige Kraft aufgewendet werden [muss], um dem musikalischen Verlauf zu folgen, um die Einzelheiten, die das Ohr aufnimmt, zu einem organischen Gesamtbild zusammenzufassen.“⁹⁶ Zwar hat sich die Situation der zeitgenössischen Musik seit den Nachkriegsjahren deutlich verändert – auch im Hinblick auf die verschiedenen aktuellen Ausprägungen zeitgenössischer Musik. Die Gründe, warum gerade die von Hartmann bezeichnete gesteigerte Aufmerksamkeitsleistung offensichtlich vielen Menschen ein Problem ist bzw. zumindest keine Freude bereitet, machen in vielerlei Hinsicht noch immer einen großen Teil des eigentlichen Rezeptionsproblems der zeitgenössischen Musik aus. Dieses Rezeptionsproblem soll im Folgenden aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden.

Ein zentrales Problem bei der Rezeption zeitgenössischer Musik scheint im Nachvollziehen musikalischer Strukturen, dem Verstehen der Musik und ihrer Intention, zu liegen. Als Ursache dafür können grundsätzlich, wie von Hartmann angesprochen, fehlende Hörgewohnheiten gesehen werden. Diese fehlenden Hörgewohnheiten lassen sich jedoch nicht ohne weiteres auf klar abgrenzbare Problemfelder zurückführen, sie haben sowohl individuelle Gründe, wie musikalische Bildung, als auch solche, die auf komplexen gesellschaftlichen Zusammenhängen beruhen. Vielmehr muss davon ausgegangen werden, dass das Rezeptionsproblem der zeitgenössischen Musik, das natürlich ebenso sehr ein Vermittlungsproblem ist, sich „nicht auf einige wenige Faktoren reduzieren lässt“, sondern sich vielmehr als „sehr komplexes Netzwerk von sich wechselseitig beeinflussenden Faktoren“⁹⁷ gestaltet.

Es soll im Folgenden ein Versuch unternommen werden, sich der Rezeptionsproblematik der zeitgenössischen Musik zu nähern. Im Zentrum sollen die Problemstellungen stehen, die in Hinblick auf die bisherige Betrachtung des Publikums der zeitgenössischen Musik und für den weiteren Verlauf der Arbeit für die Entwicklung der Festivalkultur von Belang sein können. Diese konzentrieren sich auf im weitesten Sinne soziale Aspekte der Rezeptionsproblematik.⁹⁸

⁹⁶ Hartmann 1995, S. 268.

⁹⁷ Weber 2003, Einleitung, S. 10.

⁹⁸ Verschiedene andere Aspekte, wie etwa der der jugendlichen Geschmacksbildung oder der Auseinandersetzung mit neurophysiologischen und psychologischen Grundlagen der Musikrezeption, wie sie zum Beispiel Ausgangspunkt einer 2009 in der Zeit erschienenen Diskussion zum Publikumsproblem der zeitgenössischen Musik war (vgl. dazu Drösser 2009 und Spahn 2009), sind hier nicht zielführend und werden daher nicht behandelt. Den wahrnehmungspsychologischen und lerntheoretischen Grundlagen des Verständnisses zeitgenössischer Musik widmet sich ausführlich bspw. Weber, vgl. Weber 2003; auch Zehme gibt einen Überblick über die psychologischen Grundlagen der Rezeption zeitgenössischer Musik, vgl. Zehme 2005, S. 31ff.

2.3.1 Verständnisprobleme bei der Rezeption zeitgenössischer Musik

Es konnte herausgestellt werden, dass Bildung, insbesondere die musikalische Vorbildung, als entscheidender Faktor für das Interesse an zeitgenössischer Musik angesehen werden kann. Offensichtlich gelangt es durch musikalisches Vorwissen besser, zeitgenössische Musik nachzuvollziehen und zu verstehen. Wie bereits dargestellt wurde, ist die musikalische Bildung deutlich mit dem Elternhaus verknüpft und von der Bedeutungszumessung kultureller Bildung – dem kulturellen Kapital – und den Einkommensverhältnissen abhängig. Behne erläutert die Bedeutung „musikalischer Grunderfahrung“ im Kindes- und Jugendalter für die Entwicklung der Fähigkeit, Musik erleben zu können und den besorgniserregenden Rückgang musikalischer Ausbildungsangebote für Kinder und Jugendliche sowohl in der Schule als auch in Musikschulen und anderen Kulturinstitutionen, die sich zunehmenden Budgetkürzungen ausgesetzt sehen.⁹⁹

Das Rezeptionsproblem der zeitgenössischen Musik jedoch lediglich auf mangelnde musikalische Bildung in der Gesellschaft aufgrund sozialer Ungleichheit und unzureichender schulischer Wissensvermittlung in diesem Bereich zurückzuführen, würde zu kurz greifen. Eine vom Deutschen Musikrat in Auftrag gegebene Studie zur Situation der zeitgenössischen Musik an allgemeinbildenden Schulen in Deutschland stellte fest, dass die Eingliederung zeitgenössischer Musik in den schulischen Musikunterricht in deutlichem Zusammenhang steht mit entsprechender Vorbildung und Interesse des unterrichtenden Lehrers. In der Musiklehrerausbildung ist die zeitgenössische Musik kein verpflichtender Bestandteil.¹⁰⁰ Zwar ist an den deutschen Musikhochschulen in letzter Zeit eine Zunahme von Instituten und Ausbildungsgängen für zeitgenössische Musik zu beobachten,¹⁰¹ lange spielte dieser Bereich im traditionellen Ausbildungsbereich aber nur eine marginale Rolle, und auch heute noch ist die Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik im Studium eher Spezialisierung als Standard. Selbst in musikalisch gebildeten Kreisen hat die zeitgenössische Musik mitunter einen schweren Stand.

Was sich hier darstellt, ist nicht nur ein Ursprung, sondern ebenso sehr Symptom des Problems. Selbst erfahrene Hörer klassischer Musik empfinden zeitgenössische Musik oft als schwierig. Die Rezeption zeitgenössischer Musik erfordert deshalb die bereits erwähnte ge-

⁹⁹ Vgl. Behne 2001, S. 56.

¹⁰⁰ Vgl. Schürmer 2010, S. 51.

¹⁰¹ Vgl. Hiekel 2009.

steigerte geistige Leistung, da „die komplexen und neuartigen Strukturen des musikalischen Materials [...] mit den vorherrschenden und eingeübten Hörgewohnheiten des 19. Jahrhunderts nicht verstanden und kommuniziert werden können.“¹⁰² Bourdieu beschreibt den Konsum von Kunst als „Akt der Dechiffrierung oder Decodierung“, der die Beherrschung eines entsprechenden Codes zum Verständnis voraussetzt und sich leicht auf das Problem der Rezeption zeitgenössischer Musik übertragen lässt. Fehlt einem dieser Code, so „fühlt [man] sich angesichts dieses scheinbaren Chaos an Tönen und Rhythmen [...] nur mehr überwältigt und »verschlungen«.“¹⁰³

Mit den im Bereich der Kunstmusik verbreiteten, aus vergangenen Epochen gespeisten Hörgewohnheiten kann die zeitgenössische Musik nicht entschlüsselt werden. Die ihr immanente Absage an bestehende musikalische Formen ruft beim Hörer zunächst Orientierungslosigkeit hervor, es gibt schlicht keine Erfahrung, auf die das Gehörte bezogen werden kann. Der Komponist Claus-Steffen Mahnkopf beschreibt diesen Effekt der Auflösung tonaler Strukturen in der Musik treffender Weise als „Verlust eines Sprachsystems“¹⁰⁴, das als Ursache des weit verbreiteten Unverständnisses zeitgenössischer Musik gelten kann.

2.3.2 Das Verhältnis der zeitgenössischen Musik zum Publikum

Die Ursprünge des beschriebenen Auseinanderfallens von musikalischer Entwicklung und Publikumskompetenz sind im frühen 20. Jahrhundert zu suchen. Mit dem sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelnden Stilpluralismus in der Musik stellt Ursula Petrik das Ende einer „verbindlichen Tonsprache“ fest, die „Vielfalt künstlerischer Ausdrucksmittel“ sei stattdessen „für das gesamte 20. Jahrhundert und bis in die Gegenwart hinein kennzeichnend.“¹⁰⁵ Die nach Individualität und Innovation strebenden Ausprägungen zeitgenössischer Musikproduktion mussten die Rezeptionsfähigkeit des Hörers zwangsläufig überfordern. Insbesondere die bereits erwähnte Absage an die Tonalität, ausgehend von den Komponisten der Zweiten Wiener Schule Anfang des 20. Jahrhunderts, kann mit Petrik als Verlust einer gemeinsamen Kommunikationsgrundlage von Komponist und Publikum verstanden werden, so dass dieses den musikalischen Entwicklungen nicht mehr folgen konnte.¹⁰⁶ Die frühe atonale Musik stieß beim Publikum gleichermaßen wie bei vielen Kritikern und im traditionellen musikalischen

¹⁰² Zehme 2005, S. 29.

¹⁰³ Bourdieu 1987, S. 19.

¹⁰⁴ Mahnkopf 1998, S. 13.

¹⁰⁵ Petrik 2008, S. 49.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 55ff.

Umfeld, also bei Musikern, Dirigenten usw. auf Kritik, wenn nicht gar auf unverhohlene Ablehnung.¹⁰⁷

Als Folge dieser Reaktion der Öffentlichkeit kann die Gründung des „Vereins für musikalische Privataufführungen“ 1918 durch die Komponisten der Zweiten Wiener Schule um Arnold Schönberg verstanden werde, zu dessen Veranstaltungen lediglich ausgewählte Mitglieder Zugang haben sollten, um in diesem „Kreis von Eingeweihten“ nicht der scheinbar unqualifizierten öffentlichen Meinung ausgesetzt zu sein.¹⁰⁸ Dass eine solche elitäre Abgrenzung gegenüber der Öffentlichkeit und ihrem Urteil auf große Teile des Publikums abschreckend wirkt und nicht nur Desinteresse, sondern sogar Ablehnung gegenüber der Musik hervorruft, dürfte nicht weiter verwunderlich sein. Erich Reimer stellt fest, dass „die damit [gemeint ist der Rückzug aus der Öffentlichkeit durch die Gründung des eben genannten Vereins, Anm. d. A.] vollzogene Trennung von geschichtlichem Anspruch und Anerkennung durch ein Publikum“ auch für „die Avantgarde nach 1950 eine Selbstverständlichkeit“ war.¹⁰⁹

In gewisser Weise theoretisch legitimiert wurde diese Abwendung der Musik von der Publikumsresonanz durch die Schriften Theodor Adornos zum Verhältnis von Musik und Gesellschaft. Die weit verbreitete Rezeption Adornos in der Avantgarde der 1960er/70er Jahre prägte das Selbstverständnis dieser Szene – zu Teilen noch anhaltend – und darüber hinaus besonders auch ihr Bild in der Öffentlichkeit.¹¹⁰

Die neue Musik¹¹¹ zeichnet für Adorno – verkürzt dargestellt – die Fähigkeit aus, objektiv die gesellschaftliche Situation und ihre Probleme wiederzugeben. Diese gesellschaftskritische Rolle kann für Adorno nur die neue Musik erfüllen, da einzig diese sich nicht dem „Diktat des Profits über die Kultur“ unterwerfe, damit jedoch auch an den Rand der Gesellschaft gedrängt sei: „Darum sind Überlegungen, denen es auf die Entfaltung von Wahrheit in der ästhetischen Objektivität ankommt, einzig auf die Avantgarde verwiesen, die aus der offiziellen Kultur ausgeschlossen ist.“¹¹² Die Musik ist demnach untrennbar verbunden mit der Gesellschaft, die sie aber gerade aus diesem Grund ablehnt:

„Während an der neuen Musik dem von der Produktion abgeschnittenen Publikum die Oberfläche befremdend klingt, gingen doch ihre exponiertesten Phäno-

¹⁰⁷ Vgl. Petrik 2008, S. 70ff.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 87f.

¹⁰⁹ Reimer 2006, S. 29.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 24; vgl. auch Jungmann 2008, S. 215.

¹¹¹ Der von Adorno verwendete Begriff „neue Musik“ wird für die Darstellung seiner Theorie übernommen.

¹¹² Adorno 1990, S. 19.

mene aus eben den gesellschaftlichen und anthropologischen Voraussetzungen hervor, welche die eigenen der Hörer sind. Die Dissonanzen, die sie schrecken, reden von ihrem eigenen Zustand: einzig darum sind sie ihnen unerträglich.“¹¹³

Von der Kulturindustrie geprägt, versuche das Publikum jedoch „in der Freizeit, die ihnen für geistigen Konsum zugemessen wird, Anstrengungen zu vermeiden“¹¹⁴, gehe also der intellektuellen Herausforderung durch die neue Musik aus dem Weg. Mehr noch, es tritt ihr mit Unverständnis und Ablehnung gegenüber, da sie „ohne Konzession all das reflektiert und zum Bewußtsein bringt, was man vergessen möchte.“¹¹⁵ Das Publikum, das sich der Wahrheit nicht stellen möchte und den Wert der Musik verkennt, wird für Adorno zum „potentiellen Unruhestifter“¹¹⁶, wie es Tobias Plebuch formuliert. Sich an der Meinung des Publikums zu orientieren, käme für qualitativ wertvolle Musik im Sinne Adornos deswegen nicht in Frage.

Eine umfassendere Beschäftigung mit Adornos Thesen zu Musik und deren Bedeutung für ihr (Selbst-) Verständnis würde den sinnvollen Rahmen dieser Arbeit überschreiten – es sei jedoch darauf verwiesen, dass dies ein wichtiger Diskussionspunkt in der Auseinandersetzung mit einer zeitgemäßen Positionierung der zeitgenössischen Musik in der Öffentlichkeit ist, auch und im Besonderen scene-intern. Beispielhaft hierfür kann etwa der eben erwähnte Plebuch genannt werden, der in Abgrenzung zu Adorno eine Hörer- und nicht Materialorientierte Musikästhetik fordert und Adornos „Philosophie der neuen Musik“¹¹⁷ in einer Reihe sieht mit dem oben erwähnten Verein für musikalische Privataufführungen und ähnlichen publikumsunfreundlichen Entwicklungen, die durch „dem Hören und der Hörerschaft gleichgültig, bevormundend, mißtrauisch oder offen feindlich gesinnte Tendenzen“¹¹⁸ verbunden seien und die dem heutigen Entwicklungsstand der Musik nicht mehr entsprächen.

Wie aktuell die Idee, zeitgenössische Musik werde ganz besonders aufgrund der ihr innewohnenden Gesellschaftskritik abgelehnt, dennoch auch heute noch ist, zeigt beispielsweise der Essay „Warum wir neue Musik brauchen“ des Komponisten Udo Zimmermann aus dem Jahr 1995. Dieser geht ähnlich wie Adorno davon aus, dass über die Schwierigkeit der musikalischen Struktur hinaus die Musik mehr als andere zeitgenössische Künste vom Publikum fordere, sich mit „der eigenen Entfremdung, dem nicht nur individuellen Unvermögen zur

¹¹³ Adorno 1990, S. 18.

¹¹⁴ Ebd., S. 19.

¹¹⁵ Ebd., S. 22.

¹¹⁶ Plebuch 2002, S. 683.

¹¹⁷ Adorno 1990.

¹¹⁸ Plebuch 2002, S. 682ff.

Wahrheit auseinanderzusetzen¹¹⁹. Die Musik habe das Potential, die Gesellschaft mit sich selbst zu konfrontieren und stoße wegen des Unvermögens, diese Beunruhigung auszuhalten, beim Publikum auf Ablehnung. Dabei könnte allerdings durchaus in Frage gestellt werden, ob das Publikum diese gesellschaftskritische Komponente der Musik überhaupt wahrnimmt und sich dieser Konfrontation tatsächlich entziehen möchte oder aber ob diese Ebene der musikalischen Kommunikation gar nicht erreicht wird, weil neben dem Unverständnis des musikalischen Ausdrucks auch auf sozialer Ebene der potentielle Hörer sich von einer scheinbar elitären Expertenkultur abgeschreckt fühlt.

Ein großer Teil der Komponisten vertritt heute tatsächlich eine andere, weniger ablehnende Haltung gegenüber dem Publikum. Reimer legt in seiner Auseinandersetzung zum Verhältnis von Komponist und Publikum dar, dass Komponisten jüngerer Generationen – eine so genannte „Junge Avantgarde“ – sich dezidiert von dem materialorientierten Avantgardebegriff Adornos ab- und sich mit einem mehr „kommunikativ orientierten Musikbegriff“¹²⁰, dem Publikum und seinem Rezeptionsvermögen zuwenden.

Während in der 1970er/80er Jahren die Erklärungen der Komponisten zu ihren Werken oft nicht weniger schwer zu verstehen waren als eben diese, lässt sich jetzt eine deutlichere Offenheit und Vermittlungsbereitschaft erkennen. Die Positionen musikalischer Konzepte sind heute vielfältig: Für einige Komponisten tritt der gesellschaftskritische Aspekt der Musik vermehrt zurück hinter dem subjektiven Ausdruck, andere vertreten nach wie vor einen gewissen Absolutheitsanspruch avancierter Musik. Die ästhetischen Dogmen der Avantgarde scheinen aufgeweicht, junge Komponisten erproben neue Ausdrucksmöglichkeiten, mit denen sie auch dem Publikum wieder näher kommen können.¹²¹ Ebenso sind aber noch viele Komponisten vom Geist der Avantgarde geprägt und stehen dem Publikum misstrauisch gegenüber.

Die Auslotung der Grenzen zwischen musikalischer Ästhetik und künstlerischem Ausdruck auf der einen und der Auseinandersetzung mit dem Publikum und der gesellschaftlichen Rolle der Musik auf der anderen Seite sind in jedem Fall mehr als je zuvor Thema für die Zeitgenössische-Musik-Szene in allen Bereichen. Grundsätzlich will man sich prinzipiell einem größeren Publikum öffnen und lotet die Bedingungen dafür aus. Im Bild der zeitgenössischen

¹¹⁹ Zimmermann 1995, S. 361.

¹²⁰ Reimer 2006, S. 23.

¹²¹ Vgl. Jungmann 2008, S. 216f.

Musik in der Gesellschaft spiegelt sich diese aktive Auseinandersetzung und etwaige Öffnung der Szene allerdings (noch) nicht wider. Es muss angenommen werden, dass die ausdrückliche „Absage an das Publikum“¹²², wenn auch die Musikschaaffenden selbst sich teilweise davon entfernt haben mögen, fortwirkt und das Bild der zeitgenössischen Musik in der Öffentlichkeit bis heute geprägt hat und daher nicht unschuldig an ihrem Rezeptionsproblem ist.

So betrachtet stellt sich das Rezeptionsproblem der zeitgenössischen Musik als ein von beiden Seiten bedingtes dar: Das Publikum richtet bestimmte Hörerwartungen an die Musik, die diese nicht erfüllt, und wendet sich ob der Fremdheit irritiert ab bzw. lässt sich vom Bild der zeitgenössischen Musik in der Öffentlichkeit abschrecken. Bei Komponisten und auch Veranstaltern tritt im Prozess der Umsetzung ästhetischer Vorstellungen trotz aller Bemühungen oft noch immer die Vermittlung und Kommunikation mit dem Publikum in den Hintergrund, sie tragen so das Ihrige zum Fortbestehen des Bilds einer unzugänglichen Expertenkultur bei. Die musikalische Bildung erhält angesichts dessen für das Rezeptionsproblem herausgehobene Bedeutung, jedoch nicht nur für die Seite des Publikums, das die musikalische Sprache der Gegenwart erlernen müsste, sondern ebenso für die Musikschaaffenden und die Zeitgenössische-Musik-Szene, die sich an der Erneuerung und Verbreitung von Hörerfahrungen und –gewohnheiten in der Gesellschaft beteiligen müssen.

2.3.3 Rezeptionsverhalten und Konzertbesuch

Das Rezeptionsproblem der zeitgenössischen Musik lässt sich über die eher in der Musik und ihren Vertretern angelegten Aspekte noch in einen größeren Zusammenhang musikkultureller Entwicklungen einordnen. In der Diskussion um die Zukunft der klassischen Musik ist vielerorts von der Krise des klassischen Konzerts zu lesen, aufgrund des alternden Publikums, aber auch wegen der anscheinenden Überholtheit dieses klassischen Aufführungsformats. Dieses erscheint insofern nicht mehr als zeitgemäß, als dass es die kulturellen Unterhaltungsbedürfnisse eines großen Publikums heute nicht mehr erfüllt.

Zeitgenössische Musik findet zwar unter speziellen und anderen Bedingungen als die klassische Musik statt – unter 3.1.1 wird ihre Position im traditionellen Musik- und Konzertbetrieb ausführlich thematisiert –, grundsätzliche Probleme des traditionellen Konzertformats gelten zum Teil aber auch hier. Martin Tröndle versteht die „Krise der klassischen Musik“ als „eine

¹²² Petrik, S. 142.

ihrer Darbietungsform¹²³, die sich „in den letzten hundert Jahren kaum den veränderten Rezeptionsbedingungen“¹²⁴ angepasst habe. Geschuldet sei dies u. a. besonders der fehlenden Aufmerksamkeit für die Aufführungskultur seitens der Musikschaftenden zugunsten der Konzentration auf die Ausführung, die so den Bezug zum Hörer verloren habe. Wie Tröndle feststellt, werden, anders als im klassischen Konzertbetrieb, in der zeitgenössischen Musik ständig neue Aufführungskonzepte und Konzertformen entwickelt.¹²⁵ Man findet jedoch zum einen den klassischen Konzertaufbau in Kombination mit der angesprochenen Vernachlässigung der äußeren Bedingungen auch in der zeitgenössischen Musik noch ebenso häufig. Zum anderen scheint es angesichts des relativ kleinen und spezialisierten Publikums, das sich von zeitgenössischer Musik angesprochen fühlt, zunächst, als würden auch diese experimentelleren Aufführungskonzepte nicht den Rezeptionsbedürfnissen eines breiteren Publikums entsprechen. Ob überhaupt eine ausdrückliche Publikumsorientierung Teil dieser Entwürfe neuer Aufführungsformen ist oder nicht vielmehr ein Spiel mit der Rezeptionssituation als Möglichkeit musikalischen Ausdrucks, ist zudem nur von Fall zu Fall zu entscheiden.

Generell hat die Kunstmusik daran zu leiden, dass die Bedeutung von und der Umgang mit Musik heute deutlich andere sind als beispielsweise noch im von der bürgerlichen Konzertkultur dominierten 19. Jahrhundert. Wie sich die Musikkultur in Abhängigkeit von gesellschaftlichen Entwicklungen im umfassendsten Sinne verändert, ist ein zentrales Thema der Musiksoziologie. Alfred Smudits etwa entwickelt aufbauend auf der musiksoziologischen Forschung Kurt Blaukopfs das Konzept der Mediamorphosen, die „die Transformationsprozesse des Kulturschaffens, die auf den Einfluß neuer Kommunikationstechnologien zurückzuführen sind“¹²⁶ bezeichnen. Diesem Konzept zufolge prägt seit den 1980er Jahren die „digitale Mediamorphose“ den Musikmarkt. Kombiniert mit einem Konzept der Schwerpunktbildung, das den für die jeweilige Zeit und gesellschaftliche Struktur entscheidenden Akteur im kulturellen System bestimmt, lasse sich, so Smudits, die Entwicklung der Musikkultur einschließlich des Rezeptionsverhaltens umfassend darstellen und begreifen. Im 20. Jahrhundert sei dies die Kulturindustrie.¹²⁷

¹²³ Tröndle 2009, S. 21.

¹²⁴ Ebd., S. 24.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 22ff.

¹²⁶ Smudits 2007, S. 112.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 111ff.

Die zeitgenössische Musik bildet zwar nur ein kleines Subsystem des Musikmarktes und ist für die Entwicklung des Massengeschmacks im Grunde nicht relevant, dennoch wird auch ihre Situation und Position von Entwicklungen geprägt, wie sie Smudits beschreibt. Durch die technischen Entwicklungen in der Phase der elektronischen Mediamorphose haben sich laut Smudits grundsätzliche Tendenzen im Rezeptionsverhalten herausgebildet, die für die jetzige digitale Mediamorphose weiterhin gültig sind und sich voraussichtlich noch verstärken: „Zerstreung, Technisierung und Banalisierung“.¹²⁸ Die Möglichkeiten der Musikrezeption haben sich vervielfacht und individualisiert, ein Konzertbesuch ist zum Musikhören nicht mehr zwingend notwendig. Dadurch ist das Hören von Musik allerdings auch kein einzigartiges Ereignis mehr, sondern wird tendenziell alltäglich und nebensächlich. Diese andauernde Verfügbarkeit von Musik beeinflusst die Rezeptionsgewohnheiten zudem insofern, als man das konzentrierte Zuhören, das auch die zeitgenössische Musik meist erfordert, nicht mehr gewohnt ist.¹²⁹

Gleichzeitig zeigen Studien, dass das Interesse an Live-Konzerten nach wie vor ungebrochen ist bzw. sogar zunimmt. Dies steht nicht im Gegensatz zu den von Smudits beschriebenen Entwicklungen, eher kann der Wunsch nach einem außergewöhnlichen Live-Erlebnis auch als Reaktion auf die dauernde Verfügbarkeit und alltägliche Anwesenheit von Musik erklärt werden. Die primären Erwartungen beim Besuch von Live-Veranstaltungen in allen Altersgruppen sind gute Unterhaltung, das Live-Erlebnis, gefolgt von Spaß und Action und guter Atmosphäre. Ebenso haben alle Altersgruppen das höchste Interesse an lockeren Veranstaltungsformaten, die mit Essen und Trinken verbunden sind.¹³⁰

Hier stellt sich also ein weiterer Aspekt in der Beziehung von Publikum und zeitgenössischer Musik dar: die Erwartungen, die das Publikum an einen Konzertbesuch hat. Wie oben anhand der Publikumsbefragungen bereits dargestellt wurde, erfüllt zeitgenössische Musik für ihre interessierten Hörer besonders eine Bildungsfunktion, während das Gros des Musikpublikums eher an Entspannung und Unterhaltung durch Musikrezeption und Konzertbesuch interessiert ist. Diese Erwartungen an die Rezeption von Musik werden durch die zeitgenössische Musik allgemein zumeist enttäuscht. Zwar konnte festgestellt werden, dass besonders das jüngere Publikum sich vom Besuch von Veranstaltungen mit zeitgenössischer Musik auch unterhalten fühlt, offensichtlich jedoch nur, wenn es über entsprechendes Vorwissen verfügt. Fehlt dieses,

¹²⁸ Smudits 2007, S. 130.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 130ff., S. 140ff.

¹³⁰ Vgl. Keuchel 2008, S. 17.

ist der Hörer oft eher irritiert oder gar verstört von dem, was er hört. Sich in einen solchen Zustand zu versetzen, entspricht offensichtlich nicht der allgemeinen Motivation, die zum Konzertbesuch führt.

Ogleich Veranstaltungen der Zeitgenössische-Musik-Szene in den meisten Fällen weniger formell sind als traditionelle klassische Konzerte, so sind sie doch nicht mit ungezwungenen Veranstaltungen mit Anschluss an gastronomische Angebote und Ähnlichem zu vergleichen, bei denen die Musik eventuell sogar nur noch die Funktion eines atmosphärischen Hintergrunds übernimmt. Ebenso wenig sind sie in erster Linie auf gute Unterhaltung des Publikums und „Action und Spaß“ aus, wie es bei kommerziell ausgerichteten Veranstaltungen anzutreffen ist. Die Konzertform mit klarem Anfang und Ende und ausschließlicher Konzentration auf die Musik dominiert auch bei experimentellen Aufführungskonzepten die zeitgenössische Musik. Sie verhindert zudem in den meisten Fällen, anders als etwa bei zeitgenössischer bildnerischer Kunst, die Möglichkeit, sich bei Missfallen der Situation zu entziehen. Bei der Unsicherheit, die zeitgenössische Musik bei vielen hervorruft, liegt es also nahe, diese Konfrontation und somit Konzerte zeitgenössischer Musik von vornherein zu vermeiden.

2.4 Neues Publikum für zeitgenössische Musik

Es hat sich gezeigt, dass sich „das“ Publikum der zeitgenössischen Musik im Sinne einer homogenen Gruppe in der Tat nicht einfach bestimmen lässt, vielmehr kann „das breite Publikumsspektrum“ so gedeutet werden, „dass das Hören zeitgenössischer Musik Ausdruck des Lebensstils in vielfältiger Ausprägung ist.“¹³¹ Dennoch ist nicht zu übersehen, dass der Zugang zu zeitgenössischer Musik entscheidend von Bildung und sozialer Schicht, also kulturellem Kapital abhängt und der Kreis des potentiellen Publikums unter diesen Voraussetzungen von vornherein beschränkt ist.

Der Musikwissenschaftler Custodis spricht von der „sozialen Isolation“ der zeitgenössischen Musik, er versteht darunter

„einen Zustand innerhalb der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, der zu einem wesentlichen Merkmal der neuen Musik wurde: ihrer erzwungenen wie selbstgewählten gesellschaftlichen Positionierung in der Auseinandersetzung um ihre öffentliche Wahrnehmung.“¹³²

¹³¹ Zehme 2005, S. 188.

¹³² Custodis 2004, S. 9.

Das „schwierige Verhältnis zwischen Komponist und Hörer“ sei von der zeitgenössischen Musik als „ein Kernpunkt des eigenen Selbstverständnisses“ verinnerlicht worden.¹³³ In diesem Zustand der Isolation – dass die „Schuldfrage“ komplex ist, und nicht nur mit der Musik, sondern auch mit gesellschaftlichen Veränderungen zu tun hat, sollte bereits deutlich geworden sein – ist eine hohe Selbstreferentialität in der zeitgenössischen Musik entstanden. Selbst die Auseinandersetzung um ihre gesellschaftliche Rolle führte sie über lange Strecken vor allem intern und nicht mit und in der Öffentlichkeit. Diese Abkapselung lege, so Tröndle, „die Latte zur Anschlussmöglichkeit vom Subsystem Hörer zum Subsystem Neue Musik recht hoch“. In dieser kleinen, aber feinen Gemeinschaft sei die „Bindung Musikschaffende – Hörer“ dafür umso stärker, wenn dieser Anschluss einmal erfolgt sei.¹³⁴

Tatsächlich ist das Problem der zeitgenössischen Musik, anders als im Fall der klassischen Musik, nicht in erster Linie ein schrumpfendes oder alterndes Publikum. Denn wie die Zahlen zeigen, verfügt sie über einen, wenn auch nicht riesigen, zumindest aber relativ konstant großen Publikumsstamm. Der Vergleich der Studien zeigt zwar, dass das Publikum der zeitgenössischen Musik heute im Durchschnitt älter ist als noch vor zehn Jahren, ebenso konnte aber auch festgestellt werden, dass häufig Studenten und Schüler einen relativ großen Teil des Publikums ausmachen, es also durchaus interessierten „Nachwuchs“ gibt.

„Neues Publikum“ bedeutet für die zeitgenössische Musik keineswegs, Massen zu den Konzerten locken zu müssen, sondern sich fortwährend um eine gesellschaftliche Position und öffentliche Anerkennung zu bemühen, die ihrem Selbstverständnis entspricht. Dieses ist eben vor dem Hintergrund einer ausdifferenzierten Musikkultur nicht das einer Subkultur unter vielen, sondern mit einem gewissen Bildungs- und Wertanspruch verbunden, der die zeitgenössische Musik auch als „Minderheitenkultur“ förderungswürdig macht, wie es der bereits zitierte Zimmermann fordert: „Wenn Neue Musik noch immer eine Kunst für Minderheiten ist, so sollte das demokratische Prinzip eines Minoritätenschutzes angewendet werden, denn es ist bekannt, daß die Mehrheiten nicht immer recht haben. Neue Musik muß die Chance erhalten, gehört zu werden.“¹³⁵

Es steht außer Frage, dass zeitgenössische Musik nicht an den Maßstäben der kommerzialisierten Musikkultur, ihrem Erlebnisanspruch und entsprechenden Publikumszahlen gemessen

¹³³ Custodis 2004, S. 9.

¹³⁴ Tröndle 2003b, S. 25f.

¹³⁵ Zimmermann 1995, S. 362.

werden kann und darf. Es sollte aber deutlich geworden sein, dass die gesellschaftlichen Bedingungen sich in eine Richtung entwickelt haben, die es zeitgenössischer Musik möglicherweise immer schwieriger machen werden, sich als wichtiges Element der Kulturlandschaft zu behaupten und zudem das über Jahrzehnte entstandene Bild der zeitgenössischen Musik in der Gesellschaft nicht unbedingt nur ein positives ist. Wenn sie weiterhin als gesellschaftlich relevant betrachtet werden will, so muss es der zeitgenössischen Musik ein Anliegen sein, mehr Menschen zu erreichen als den künstlerischen Nachwuchs, der durch einschlägige Studiengänge hervorgebracht wird. Oder wie es Rainer Pöllmann formuliert: „Not tut also zweierlei: Aufklärung, die hilft, all die Klischees zur Neuen Musik beiseite zu räumen. Und eine fundierte Vermittlung, die potentiell Interessierten den Zugang zu einer ihnen fremden Welt verschafft.“¹³⁶

2.4.1 Vermittlung von zeitgenössischer Musik

Trotz des teils ambivalenten Verhältnisses zum Publikum ist man sich dieser Notwendigkeit mittlerweile auch in der Zeitgenössische-Musik-Szene bewusst. Konzepte, die gezielt das Publikum ansprechen, sind vielfältig und heute fester Bestandteil der zeitgenössischen Musikkultur. Damit diese Bemühungen erfolgreich sein können, muss deutlich sein, welches Ziel jene haben müssen und an wen sie sich richten sollten. Gerade aus der Musikpädagogik kommen diesbezüglich viele Impulse zur Vermittlung zeitgenössischer Musik an Kinder und Jugendliche, die vor allem das Problem der musikalischen Bildung und Sozialisation in Angriff nehmen können, das als ausschlaggebend für die Hinwendung zu zeitgenössischer Musik identifiziert werden konnte. Und auch für ein erwachsenes Publikum wird nach Möglichkeiten gesucht, die Musik verständlich zu machen.

Klassisches Beispiel der Musikvermittlung, auch im Bereich der zeitgenössischen Musik, sind verschiedene Formen moderierter Konzerte, die mit Hilfe von thematischen Einführungen, Gesprächen mit Komponisten oder Künstlern und Ähnlichem versuchen, dem Publikum die oben angesprochene musikalische Sprache zu vermitteln und außermusikalische Zusammenhänge herzustellen, die dem Verständnis der Musik dienen können. Das Sprechen über Musik ist zentral, um die musikalische „Sprachbarriere“ zu überwinden, um Wissen zu vermitteln und so ein interessantes und nicht abschreckendes Hörerlebnis zu ermöglichen. Ein weiterer Ansatz sind publikumsaktivierende Formen der Musikvermittlung, die auf einer anderen Ebe-

¹³⁶ Pöllmann 2006, S.4.

ne an das Problem der fehlenden musikalischen Erfahrung anknüpfen. Damit gemeint sind Formen der Musikvermittlung, die das Publikum auffordern, selbst musikalisch aktiv zu werden. Der Musikwissenschaftler und -pädagoge Wolfgang Rüdiger sieht in dieser Form der Musikvermittlung eine Möglichkeit, über theoretische Einführungen in ein Konzertprogramm hinaus, dem Publikum eine musikalische Erfahrung zu verschaffen, an die es beim Hören anknüpfen kann, wodurch „die Bereitschaft des Einlassens auf eine komplexere Musik [...] erwirkt und die Möglichkeit einer vergleichenden Wahrnehmung“¹³⁷ bereitgestellt werde. Eben dieser liefert auch eine weit reichende Definition davon, was die Vermittlung zeitgenössischer Musik heute leisten muss:

„Musikvermittlung bedeutet, Musik im Kontext von Konzerten zum Hörer und den Hörer zur Musik zu bewegen und die Rezeptionsbedingungen herzustellen, die in Zeiten gesunkener Bildungs- und Hörerfahrungsniveaus, sprich mangelnder musikalischer Repräsentation, nicht mehr selbstverständlich gegeben sind; das heißt zugleich, Verluste musikalischen Denkens als Voraussetzung einer gelingenden Kommunikation von Künstlern und Publikum auszugleichen, um eine neue, um so intensivere Unmittelbarkeit in der Begegnung mit Musik zu erzielen.“¹³⁸

Ziel der Musikvermittlung muss also sein, musikalische Erfahrungen zu ermöglichen und die Musik zu kommunizieren, um an den oben erläuterten Rezeptionsproblemen entgegenzuwirken. Neben den Musikvermittlern, die die Möglichkeiten der Kommunikation zwischen Musik und Publikum zweifelsohne erweitern und erleichtern können, müssen dies auch alle anderen am zeitgenössischen Musikleben Beteiligten als ihre Aufgabe auffassen: Komponisten, Musiker und Veranstalter. In Rüdigers Sinne muss Musikvermittlung alle „konzertbezogenen Tätigkeiten, die die musikimmanente Vermittlung nach außen kehren, eine konkrete Brücke zwischen Musikern und Menschen schlagen und dazu beitragen, das Interesse an der Musik zu fördern, Zuhörer an musikalische Werke heranzuführen und ihnen Zugang dazu zu erleichtern“¹³⁹ umfassen.

Mehr als Komponisten, deren ambivalente Beziehung zum Publikum bereits beschrieben wurde, haben Musiker von vornherein eine vermittelnde Funktion, indem sie durch ihre Interpretation die Rolle eines Bindeglieds zwischen Komponist und Publikum übernehmen. Viele Musiker fassen die Vermittlung als Teil ihrer musikalischen Praxis auf, bei anderen trifft man eher auf eine von Rüdiger beklagte „Aufführungsarroganz beziehungsweise Vermittlungsun-

¹³⁷ Vgl. Rüdiger 2006, S. 26ff.

¹³⁸ Ebd., S. 29.

¹³⁹ Ebd.

lust“¹⁴⁰. Sowohl unter den Komponisten als unter den Musikern gibt es solche, denen die Kommunikation mit dem Publikum ein Anliegen ist, und andere, die, wie bereits angesprochen, eher die Meinung vertreten, Musik müsse für sich sprechen. Dies ist nicht nur eine Frage der Einstellung gegenüber der Instanz Publikum, sondern oft auch schlicht der individuellen Künstlerpersönlichkeit zuzuschreiben.

Spezialisierte Musikvermittler haben den Vorteil, dass sie sich vollständig auf das Publikum einlassen können. Die Orientierung an den Bedürfnissen des Publikums konkurriert für sie nicht mit einer persönlichen künstlerischen Vorstellung. Doch Konzepte, die sich nur darauf verlassen, können nur bis zu einem gewissen Grad Erfolg haben, da sie zwar dem Publikum einen Weg bereiten, sich der Musik zu nähern, nicht aber an den Strukturen der Szene ansetzen können, die sich dem Publikum verschließen. Die Kommunikation zwischen Publikum und Musikschaaffenden im engeren Sinne ist mit entscheidend für eine Öffnung der Zeitgenössische-Musik-Szene gegenüber dem Publikum und der Öffentlichkeit – Kommunikation muss hier nicht im allgemeinen Sinne verstanden werden, sondern steht für Interesse an der Publikumsresonanz und einer Vermittlung musikalischer Inhalte.

Der Einfluss von Veranstaltern und künstlerischen Leitern ist von besonderer Bedeutung, wenn es darum geht, neue Wege bezüglich Konzert- und Veranstaltungsformen, neuer Konzertsäle und der Ansprache des Publikums zu eröffnen. Es wurde bereits deutlich, dass sich die Bedingungen, unter denen Musik stattfindet und die Erwartungen an Musikveranstaltungen im Zuge gesellschaftlicher Entwicklungen grundlegend geändert haben. Für Ernst Klaus Schneider befindet sich die Musikkultur in einer Phase des Übergangs „von einer vergleichsweise einheitlichen Konzertkultur mit dem Anspruch einer „Hochkultur“ zu einer Vielfalt der Konzertformen, zur Nutzung neuer Konzertsäle und der Hinwendung zu neu konzipierten Programmen“.¹⁴¹ Die Herausforderung für die Kunstmusik bestehe darin, auf diese Veränderungen, zum Beispiel die Konkurrenz vielfältiger Freizeitangebote und das Bedürfnis nach neuen, alternativen Kulturangeboten, zu reagieren, denn „wer die Musik der Tradition und die Neue Musik als eine Kraft für den einzelnen Menschen und in der Gesellschaft bewahren oder etablieren will, muß sich ohne jede Überheblichkeit den neuen Bedingungen stellen.“¹⁴²

¹⁴⁰ Rüdiger 2006, S. 25.

¹⁴¹ Schneider 2001, S. 73.

¹⁴² Ebd.

Dies darf nicht als Forderung missverstanden werden, zugunsten einer Publikumsorientierung die Verflachung künstlerischer Inhalte hinzunehmen und Teil der Erlebniskultur zu werden, wie sie den Musikmarkt mittlerweile beherrscht. Die zeitgenössische Musik und ihre Veranstaltungen müssen im Kern bleiben, was sie sind – Musik und Orte, die eine gesteigerte geistige Aufmerksamkeit und Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Inhalt fordern, und doch musikalische Unterhaltung bieten, indem sie Neues präsentieren und Wahrnehmungsgrenzen ausdehnen. Denn darin liegt nicht nur der Grund für das konstante Interesse bestimmter Publikumsgruppen, wie sich in der Auseinandersetzung mit dem Publikum zeitgenössischer Musik herausgestellt hat, sondern ebenso das Potential, neugierig zu machen und die Ressentiments gegenüber der zeitgenössischen Musik zu überwinden. Sie muss, auch aus veranstalterischer Sicht, das Experimentieren mit neuen Konzertformen dazu nicht nur als ästhetische Position, sondern auch als Möglichkeit, neues Publikum zu erschließen, verstehen. Die Vermittlung zeitgenössischer Musik muss das Ziel haben, zuerst einmal die Aufmerksamkeit potentieller Publikumsgruppen zu gewinnen, um dann langfristiges Interesse an der Musik zu wecken, denn „erst wenn Aufmerksamkeit und daraufhin Anschlussfähigkeit entsteht, findet überhaupt eine Beschäftigung mit den Inhalten statt.“¹⁴³

2.4.2 Altes und neues Publikum

Ganz besonders für ein so spezielles Genre wie das der zeitgenössischen Musik gilt, dass das Publikum, das angesprochen werden soll, kein unbekanntes Wesen sein darf, sondern „vor dem Hintergrund des erlebnisorientierten und lebensstilgeprägten Zeitgeistes genaue Überlegungen zur Bedürfnisstruktur und Rezeptionskultur dieses Publikums“¹⁴⁴ angestellt werden müssen. Nicht zuletzt um eine Balance zu finden zwischen den Ansprüchen des bereits existierenden Publikums und Angeboten für ein potentielles neues. Dazu können die gewonnenen Erkenntnisse über Struktur und Rezeptionsverhalten des Publikums zeitgenössischer Musik, ebenso wie die erläuterten charakteristischen Merkmale der Zeitgenössische-Musik-Szene, herangezogen werden.

Die angesprochene „soziale Isolation“ der zeitgenössischen Musik kann in gewisser Weise auch auf ihr Publikum erweitert werden. Wie gezeigt werden konnte, ist es für das Publikum der zeitgenössischen Musik wichtig, sich durch die Zugehörigkeit zu dieser Szene von ande-

¹⁴³ Tröndle 2003a, S. 41.

¹⁴⁴ Ebd.

ren Musikkonsumenten abzugrenzen und einen besonderen Lebensstil auszudrücken, dessen gemeinsamer Nenner es zunächst ist, über ein gewisses kulturelles Kapital zu verfügen. Die Zugangsbarriere zur Zeitgenössische-Musik-Szene ist dadurch neben musikalischen Verständnisschwierigkeiten auch auf sozialer Ebene recht hoch. Geht man von einer gegenseitigen Prägung von Lebensstil und Szene aus und verbindet diese mit der historisch problematischen Beziehung der Produktionsseite der zeitgenössischen Musik mit dem Publikum, so ließe sich annehmen, dass das treue Publikum der zeitgenössischen Musik diese als Position gegenüber der Gesellschaft übernommen habe. Es müsste demnach auch im Publikum Stimmen geben, die einer Öffnung der Zeitgenössische-Musik-Szene zumindest kritisch gegenüber stehen. In diesem Fall muss „Neues Publikum für zeitgenössische Musik“ dann im doppelten Sinne verstanden werden: im Sinne eines potentiellen Publikums und als eines, das diesem aufgeschlossen gegenüber steht.

Tatsächlich kann gerade das hohe Distinktionspotential der zeitgenössischen Musik vor dem Hintergrund einer von Unterhaltungs- und Entspannungsanspruch geprägten Musikkultur auch eine Perspektive bieten, bestimmte potentiell interessierte Publikumsgruppen anzusprechen. Die Schnittmenge aus Hochkultur- und Neuer Kulturszene, in der das Publikum der zeitgenössischen Musik im Modell Schulzes verortet werden konnte, zeichnet in erster Linie ein gemeinsames Interesse an hochkulturellen Veranstaltungsformen gegenüber denen des kommerzialisierten Musikbetriebs und eine Abgrenzung zur Unterhaltungsmusik aus. Gerade für die jüngere Neue Kulturszene ist auch eine Abgrenzung gegenüber traditioneller Hochkultur wichtig, wie sie die zeitgenössische Musik im Gegensatz zu klassischer Musik bietet, und es besteht ein überdurchschnittliches Interesse an aktueller und experimenteller Kunst. Über die bereits an zeitgenössischer Musik Interessierten hinaus könnten daher auch andere Angehörige der Neuen Kulturszene grundsätzlich ein potentielles Publikum für zeitgenössische Musik darstellen. Möglichkeiten, dieses Publikum anzusprechen und an die zeitgenössische Musik zu binden, könnten neben Vermittlungsangeboten an Schulen und Universitäten zum Beispiel auch experimentelle Aufführungsformen, die mehr dem Bedürfnis nach einer selbstbestimmteren Rezeptionssituation entgegenkommen als die klassische Konzertsituation,¹⁴⁵ und Projekte im Grenzbereich zu anderen aktuellen Künsten sein, die zunächst möglicherweise leichter zugänglich oder bereits bekannter sind. Dass die unterschiedlichen Rezeptionsvorstellungen älterer und jüngerer Publikumsgruppen allerdings auch das Potential eines „Gene-

¹⁴⁵ Vgl. Wildhage 2008, S. 49ff.

rationskonflikts“ in sich tragen, wurde bereits erwähnt, ist andererseits auch nur Teil eines natürlichen Entwicklungsprozesses, der auch in der musikalischen Ästhetik und Kompositionspraxis stattfindet.

Das Verhältnis zwischen zeitgenössischer Musik und ihrem Publikum ist in hohem Maße professionalisiert. Das zeichnet sich im relativ hohen Anteil von Fachleuten im Publikum und ebenso in den anderen Publikumsgruppen an der generell regen Diskussionskultur der Zeitgenössische-Musik-Szene ab. Der ästhetische Diskurs auf hohem theoretischem Niveau, an dem sowohl Musikschafter als auch das Publikum beteiligt sind, macht es, wie oben dargestellt, schwer, von außen einen Einstieg in die Szene zu finden.¹⁴⁶ Zehme konnte in ihrer Untersuchung deutliche Unterschiede bei den Veranstaltungspräferenzen von Fachleuten und dem übrigen Publikum sowie erstmaligen Besuchern feststellen, insbesondere auch das Fernbleiben von Fachleuten bei Veranstaltungen, die sich ansonsten als sehr publikumswirksam erwiesen. Dass ein Publikum mit musikalischer Expertise andere Erwartungen und Ansprüche an die Musik und die Veranstaltungen hat als ein Publikum, für das die Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik noch neu oder Freizeitinteresse ist, ist einleuchtend. Es gilt hier jedoch Brücken zu schlagen bei den Bemühungen, sich einem breiteren Publikum zu öffnen, um ein Auseinanderfallen der Szene in Laien einerseits und Spezialisten andererseits zu vermeiden, um bei Fachleuten Akzeptanz zu schaffen für mehr vermittlungsbetonte Formate und sich zugleich nicht in dieser Vermittlung zu verlieren. Es muss ein Zugang nicht nur zu einer publikumsorientierten, dafür weniger anspruchsvollen Variante, sondern tatsächlich zur Szene der zeitgenössischen Musik ermöglicht werden.

¹⁴⁶ Vgl. Tröndle 2003b, S. 25.

3. Die Festivalkultur der zeitgenössischen Musik

3.1 Das Festival als Ort der zeitgenössischen Musik und ihrer Szene

Die Musikwissenschaft versteht unter dem Begriff Festival „periodisch wiederkehrende Veranstaltungen, die durch die Qualität der mitwirkenden Künstler sowie durch mehrtägige oder mehrwöchige Dauer gekennzeichnet sind.“¹⁴⁷ Sinn eines Festivals sei „die exemplarische Interpretation der betreffenden Werke unter Heranziehung bedeutender Künstler“ und weiter, „auch in kleineren Orten dem Publikum Gelegenheit zum Besuch qualitätvoller und ansonsten dort nicht zu realisierender Darbietungen“ zu geben.¹⁴⁸ In ihren Ursprüngen bis auf die Antike zurückgehend, finden sich sehr frühe Festspiele moderner Art im 17. und 18. Jahrhundert besonders in England, seit dem 19. Jahrhundert verbreitete sich die Veranstaltungsform des Festivals auch im deutschen Sprachraum,¹⁴⁹ zunächst oft konzentriert auf das Werk einzelner Komponisten, später auch spezialisiert auf bestimmte musikalische Gattungen oder Epochen. Wichtiger Aspekt von Festspielen war neben dem künstlerischen Inhalt immer auch schon die soziale Komponente des Zusammentreffens mit Gleichgesinnten, gleich welcher Art.¹⁵⁰ So besteht auch heute die besondere Bedeutung von Festivals, die mittlerweile eine feste Institution des modernen Musiklebens in allen Sparten sind, aus „dem Zusammenwirken künstlerischer, soziologischer und volkswirtschaftlicher Faktoren.“¹⁵¹ Im Bereich der zeitgenössischen Musik entstand abhängig von verschiedenen Einflüssen eine spezifische Festivalkultur, die einschließlich ihrer vielfältigen Bedingungen im Folgenden genauer betrachtet werden soll. Anhand ihrer Entwicklung und Ausprägung soll dargestellt werden, warum es gerechtfertigt erscheint, Festivals als charakteristische Aufführungs- und Erlebnisform der zeitgenössischen Musik und ihrer Szene zu bezeichnen.

3.1.1 Die Entwicklung der Festivalkultur der zeitgenössischen Musik

Die Ausbildung einer charakteristischen Festivalkultur für zeitgenössische Musik wird häufig als Folge ihrer Isolation im traditionellen Musikbetrieb erklärt. Konzerte zeitgenössischer Musik sind in den traditionell geprägten großen Häusern allgemein eher selten und beschrän-

¹⁴⁷ Schaal 1997, Sp. 1291.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., Sp. 1294ff.

¹⁵⁰ Vgl. Salmen 1988, S. 129f.

¹⁵¹ Schaal 1997, Sp. 1291.

ken sich meist auf spezielle Konzertreihen. Festivalveranstaltungen, die sich ausschließlich zeitgenössischer Musik widmen, sind im Verhältnis dazu weit verbreitet.

Als Ausgangspunkt der Entwicklung dieser spezifischen Veranstaltungskultur der zeitgenössischen Musik gilt gemeinhin der bereits erwähnte „Verein für musikalische Privataufführungen“ Arnold Schönbergs. Man kann bei diesem zwar nicht im eigentlichen Sinne von einem Festival sprechen, doch entstanden hier als Reaktion auf die teils heftigen Kritiker- und Publikumsreaktionen auf die Kompositionen der Zweiten Wiener Schule von 1918 bis 1921 die „Grundlagen für die Ausformung einer eigenen Aufführungspraxis“¹⁵² der zeitgenössischen Musik. Die Privataufführungen schlossen, wie der Name bereits sagt, die Öffentlichkeit aus und schafften so einen Präsentationsrahmen in dem – im Kreise ausgewählter Vereinsmitglieder – keine als unangemessen oder ungerechtfertigt empfundene Reaktion von Publikum oder Kritikern zu befürchten war, jegliche wertende Reaktion auf die Musik war untersagt.

Dieser Ausschluss der Öffentlichkeit war, wie Custodis beschreibt, auf Dauer nicht in dieser extremen Ausformung aufrechtzuerhalten. Auf lang Sicht ist ein Verzicht auf jede Publikumsresonanz weder für Komponisten und Musiker noch für das Publikum durchzuhalten oder wünschenswert. Einen derartigen Rückzug aus der Öffentlichkeit kann die zeitgenössische Musik deswegen heute weder wollen noch sich leisten, da sie auf öffentliche Förderung angewiesen ist und ökonomische Aspekte wie auch Reaktionen von Publikum und Kritik Bestandteile des musikalischen Alltags sind und nicht einfach ausgeblendet werden können.¹⁵³

Was Anfang des 20. Jahrhunderts dennoch begann, war „eine tiefgreifende, bis heute wirksame Veränderung des Konzertlebens: die Abtrennung der Progressiven vom traditionellen, konservativen Musikbetrieb. Zu den alten bürgerlichen Musikinstitutionen traten nun neue hinzu, die eine eigene Kultur der neuen Musik entstehen ließen.“¹⁵⁴ Eine der ersten dieser neuen Institutionen, die sich ausdrücklich zeitgenössischer Musik widmeten, waren die 1921 gegründeten *Donaueschinger Musiktage*, die jungen Komponisten und deren Werken ein Forum geben sollten. Damit entstand für die Avantgarde, die sich schon künstlerisch vom bürgerlichen Musikbetrieb distanzierte, auch räumlich ein abgegrenzter, geschützter Ort. In dieser doppelten Veranstaltungsform, nämlich „der Anhäufung neuester Kompositionen und der workshop zur internen und damit adäquaten Erarbeitung und Diskussion dieses Neuen“ ist

¹⁵² Custodis 2004, S. 22.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 23.

¹⁵⁴ Tröndle 2003b, S. 24.

laut Gisela Nauck die Grundlage einer spezifischen Festivalkultur der zeitgenössischen Musik zu sehen, „deren eigentliche Entwicklung und Ausbreitung [...] allerdings erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs anzusetzen“ sei.¹⁵⁵

Es entwickelte sich, so Reinhard Flender, nach dem Modell Donaueschingens „völlig losgelöst von den traditionellen Abokonzerten“ eine „autonome Neue-Musik-Szene“.¹⁵⁶ Was sich hier abzeichnet, kann als institutionelle Parallele zur beschriebenen sozialen Isolation der zeitgenössischen Musik betrachtet werden; wie diese hat auch die isolierte Veranstaltungskultur der zeitgenössischen Musik vielfältige Antriebsgründe. Dass Festivals nach 1945 zum zentralen Ort der zeitgenössischen Musik wurden, beschreibt Heike Hoffmann als Prozess der Abdrängung „in geschützte Räume“, die „spezielle Bedingungen zu ihrer Realisierung“ boten.¹⁵⁷ Zu schulden sei dies dem „doppelten Dilemma“, dem sich die Musikveranstalter gegenüber sahen: die anhaltende Ablehnung großer Teile des Publikum sowie die besonderen Anforderungen zeitgenössischer Musik an Musiker und Aufführungsräume, denen Konzerthäuser und ihre Orchester oft nicht gewachsen waren. Spezialisierte Veranstaltungen hätten dann scheinbar die Möglichkeit geboten, „frei von öffentlichem Erfolgsdruck“ zeitgenössische Musik aufzuführen, dadurch jedoch auch den Publikumskreis auf die wenigen wirklich Interessierten beschränkt und zudem „den traditionellen Institutionen der Musikvermittlung, namentlich den öffentlich geförderten Sinfonieorchestern, ein wohlfeiles Alibi geboten, sich ihrer kulturpolitischen Verantwortung zu entziehen“ und sich aus dem schwierigen Geschäft mit der zeitgenössischen Musik herauszuhalten.¹⁵⁸

Während hier besonders die Verdrängung der zeitgenössischen Musik aus dem traditionellen Musikbetrieb aus Gründen ihrer Komplexität und Publikumsunverträglichkeit thematisiert wird, gibt Gisela Nauck auch zu bedenken, dass es wohl nicht als Zufall gewertet werden könne, dass die räumliche Abgrenzung der Zeitgenössische-Musik-Szene in den 1950er Jahren, ebenso wie in den 1920er Jahren, zusammenfiel mit künstlerischen Entwicklungen, die als zweite Avantgardebewegung dezidiert „quer zum kulturellen und musikalischen Zeitgeist“ gestanden und sich darüber hinaus aus eigenem Antrieb „als sozialkritische Fortschrittsbewegung vom allgemeinen Musikleben“ distanziert habe.¹⁵⁹ Die Situation der Zeitgenössische-

¹⁵⁵ Nauck 2002, S. 2.

¹⁵⁶ Flender 2000, S. 363.

¹⁵⁷ Hoffmann 2005, S. 43.

¹⁵⁸ Ebd., S. 42f.

¹⁵⁹ Nauck 2002, S. 3.

Musik-Szene in den 1950er und 1960er Jahren war geprägt von dem Anspruch, sich selbst und ihren Platz im Konzertleben und in der Gesellschaft verteidigen zu müssen. Eine spezialisierte Festivalkultur schafft vor diesem Hintergrund den Rahmen, in dem die Möglichkeit gewährleistet war, zeitgenössische Musik aufzuführen und einem interessierten Publikum zugänglich zu machen.¹⁶⁰

Gleichzeitig bewirkte dies jedoch auch eine völlige Loslösung der zeitgenössischen Musik vom traditionellen Konzertbetrieb und damit einen Rückzug aus der Öffentlichkeit. Peter Vujica bezeichnete Festivals Anfang der 1970er Jahre gar als „Ghettos der Neuen Musik“, die mit eigenen Regeln, Gewohnheiten, Personalien und Konflikten quasi als zweite Musikwelt jenseits der Allgemeinheit und ihrem Musikleben bestünden. Im Begriff „Ghetto der Neuen Musik“ drückt sich für Vujica die doppelte Isolation aus, „die unfreiwillige durch die Umwelt und die freiwillige durch die Verstoßenen“¹⁶¹, wie sie sich in der Entwicklung der Festivalkultur der entsprechenden zeigt. Wie gezeigt, prägte diese Phase sezessionistischer Organisation und gesellschaftskritischer Positionierung lang anhaltend das öffentliche Bild der zeitgenössischen Musik und ihr Verhältnis zum Publikum, die sich eben auch in der spezifischen Veranstaltungsform ausdrückt.

Ab Mitte der 1970er Jahre zeichnet sich eine so genannte Konsolidierungsphase der zeitgenössischen Musik ab. Diese habe nun

„einen selbstverständlichen Platz im Kulturbetrieb gefunden, [...] Pfiffe und Buhs, die Konzerte neuer Musik ein dreiviertel Jahrhundert lang auslösten, und das ungläubige Wettern von Kritikern sind selten, der Ausschluß des Publikums, den einst der Verein für Musikalische Privataufführungen vorsah, ist unnötig geworden.“¹⁶²

In diese Entwicklung ist auch der „Festivalboom“ der zeitgenössischen Musik seit den 1980er Jahren einzuordnen, der von Gisela Gronemeyer als Zeichen einer wieder erlangten Gesellschaftsfähigkeit der zeitgenössischen Musik gewertet wird. Nachdem die Musik der Nachkriegszeit das traditionelle Konzertpublikum weitreichend verschreckt habe, seien aktuellere Kompositionen oft weniger abschreckend und zudem sei ein aufgeschlosseneres Publikum nachgewachsen. Darüber hinaus hätten Veranstalter Gefallen an zeitgenössischer Musik gefunden, da diese mehr Möglichkeiten der Profilierung beispielsweise in Form von Themen-

¹⁶⁰ Vgl. Nauck 2002, S. 4.

¹⁶¹ Vujica 1973, S. 75.

¹⁶² de la Motte-Haber 2000, S. 13.

und Schwerpunktsetzungen biete als die klassische Musik.¹⁶³ Tatsächlich hat die Anzahl von Initiativen für zeitgenössische Musik in den 1980er Jahren starken Zuwachs erfahren, heute sind etablierte Festivals zeitgenössischer Musik ebenso in beinahe allen deutschen Großstädten wie auch in kleineren Städten und Gemeinden zu finden. Das Deutsche Musikinformationszentrum verzeichnet aktuell die beeindruckende Zahl von 86 Festivals in Deutschland, die sich ausschließlich zeitgenössischer Musik verschrieben haben, und diese Zahl schließt nur solche ein, die regelmäßig stattfinden, mehrheitlich überregional ausgerichtet sind und sich durch internationale Aspekte oder thematische Schwerpunktsetzungen auszeichnen.¹⁶⁴ Darüber hinaus ist die zeitgenössische Musik mittlerweile oft auch in Programme größerer, regional oder kommunal orientierter Festivals integriert, wie etwa beim Schleswig-Holstein Musikfestival oder dem Rheingau Musikfestival, wo sie dann „eine Programmsäule neben anderen Musikformen bildet“.¹⁶⁵

Der Zustand der extremen Isolation, der Festivals als „Ghettos“ der zeitgenössischen Musik, scheint so gesehen zunächst nicht mehr zutreffend zu sein. Mit Blick auf die vorangegangene Beschäftigung mit dem Publikum muss dieser Eindruck jedoch eingeschränkt werden. Von einer breiten gesellschaftlichen Anerkennung zeitgenössischer Musik und ihrer Veranstaltungen kann kaum gesprochen werden. Vielmehr scheint es, als habe die zeitgenössische Musik im Spektrum der beschriebenen gesellschaftlichen und musikkulturellen Wandlungen schlichtweg an gesamtgesellschaftlicher Bedeutung und Provokationspotential verloren. Sie mag grundsätzlich eher akzeptiert sein, als sie es bis Mitte der 1970er Jahre war, doch möglicherweise mehr als etablierte Nischenkultur, die sich in ihren eigenen Räumen eingerichtet hat. Denn es darf nicht übersehen werden, dass die Versuche, zeitgenössische Musik im traditionellen Musikbetrieb unterzubringen, meist doch auf spezielle Konzertreihen und Veranstaltungen hinauslaufen, die nur in ihrer Sonderstellung einen Teil des musikalischen Alltags darstellen, während der zentrale Ort für zeitgenössische Musik sowohl für Musiker und Komponisten als auch für das Publikum nach wie vor der räumlich, zeitlich und personell begrenzte Rahmen der Festivals ist.

¹⁶³ Vgl. Gronemeyer 1994, S. 7.

¹⁶⁴ Siehe dazu http://miz.org/suche_628.html.

¹⁶⁵ Vgl. Fricke 2010b, S. 2f.

3.1.2 Die Bedeutung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks für die Festivalkultur

Die zentrale Bedeutung des Engagements des Rundfunks für die Festivalkultur der zeitgenössischen Musik in vielerlei Hinsicht und auch im Vergleich zu anderen Festivalveranstaltern wird von Stefan Fricke wie folgt kommentiert:

„[...] aufgrund ihrer eigenen, oft der zeitgenössischen Musik sehr aufgeschlossenen Klangkörper und der besonderen Infrastruktur der Sender wie der Vermittlungskompetenz ihrer auf neue Musik spezialisierten Redakteure und freien Mitarbeiter spielen sie eine besonders herausragende Rolle in diesem Segment des Festival- und Konzertbetriebs. Zudem muss man konstatieren, dass es gerade diese einzigartige institutionelle Bündelung von Ideen, Möglichkeiten und Realisationen gewesen ist und immer noch ist, die in den letzten Jahrzehnten sowohl Musikgeschichte geschrieben wie die Entwicklung der Musik nachhaltig befördert hat und befördert.“¹⁶⁶

Als öffentlich-rechtliche Institution verfügte der Rundfunk in der jungen Bundesrepublik sowohl über die Programmfreiheit als auch über die finanziellen Mittel, unabhängig von den Vorlieben des traditionellen Publikums, die zeitgenössische Musik zu fördern, zugleich war und ist er durch seinen kulturellen Auftrag auch dazu verpflichtet.¹⁶⁷ Vor dem Druck des kommerziellen Musikbetriebs bewahrt, konnten sich in den Einrichtungen des Rundfunks die von Fricke beschriebenen spezialisierten Strukturen bilden, ohne die das zeitgenössische Musikleben heute so nicht bestehen würde.

Ein Beispiel für die Vielschichtigkeit der Bedeutung des Rundfunks ist der als besonders aktiv in der Förderung zeitgenössischer Musik geltende SWR in Baden-Baden, der neben einer umfangreichen redaktionellen Arbeit seit ihrer Neugründung 1950 die *Donauessinger Musiktage* veranstaltet, diese mit dem SWR-Sinfonieorchester bespielt und darüber hinaus mit dem 1971 gegründeten Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung eines der bedeutendsten Studios in der Geschichte der zeitgenössischen elektronischen Musik unterhält.¹⁶⁸ Bundesweit wurden viele der ältesten und bekanntesten Konzertreihen und Festivals zeitgenössischer Musik von öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten ins Leben gerufen, übernommen oder teilfinanziert.¹⁶⁹ Der öffentlich-rechtliche Rundfunk muss nach wie vor für das zeitgenössische Musikleben in Deutschland als „eine der wichtigsten infrastrukturellen Säulen“¹⁷⁰

¹⁶⁶ Fricke 2006, S. 75.

¹⁶⁷ Vgl. Nyffeler 2000.

¹⁶⁸ Vgl. ebd.

¹⁶⁹ Vgl. Elste 2005, S. 41f. Diese Darstellung bezieht sich auf die bundesrepublikanischen Entwicklungen. Das Verhältnis des DDR-Rundfunks und der zeitgenössischen Musik soll hier nicht näher behandelt werden, weist aber den anderen Verhältnissen entsprechende Parallelen auf. Vgl. auch Nyffeler 2000.

¹⁷⁰ Fricke 2006, S. 75.

bezeichnet werden. Es mehren sich jedoch angesichts knapper werdender Mittel, der wachsenden Bedeutung von Einschaltquoten und Besucherzahlen und dem Rückzug des Rundfunks aus verschiedenen Projekten in jüngerer Vergangenheit die Sorgen, dies könne sich in Zukunft ändern, was für die zeitgenössische Musik in Deutschland in jedem Fall tiefe Einschnitte bedeuten würde.¹⁷¹

3.1.3 Die Bedeutung spezialisierter Ensembles für die Festivalkultur

Während der Rundfunk besonders in den Nachkriegsjahren der Festivalkultur zeitgenössischer Musik den Weg bereitete, ist der Festivalboom der 1980er Jahre eng verknüpft mit einem Gründungsboom von freien Ensembles für zeitgenössischer Musik, die seitdem neben den Klangkörpern des Rundfunks eine tragende Rolle bei der Interpretation und Aufführung zeitgenössischer Musik haben.¹⁷²

Es wurde bereits angedeutet, dass in den Programmen der großen Sinfonieorchester, die erwähnten Rundfunkorchester ausgenommen, zeitgenössische Musik wenig vertreten war. Frauke Heß belegt dies mit konkreten Zahlen: Ihrer Untersuchung zur zeitgenössischen Musik im bundesdeutschen Sinfoniekonzert der 1980er Jahre zufolge lag im Jahrzehnt von 1980 bis 1990, zwar mit von Jahr zu Jahr steigender Tendenz, der Anteil avantgardistischer Musik (hier in Abgrenzung zu zeitgenössischer Musik, die die klassisch-romantische Musiktradition fortführt) im Gesamtprogramm durchschnittlich bei nur 8 %. Die Majorität bildeten Stücke aus den Epochen Klassik und Romantik. Bezüglich der Verteilung auf die Orchester herrschte zudem ein offensichtliches Ungleichgewicht zwischen wenigen mit überdurchschnittlichen hohem avantgardistischen Repertoire und vielen, in deren Programm diese Musik nur sehr gering vertreten war.¹⁷³

Dies war einerseits sicherlich Folge einer einseitigen Programmierung, andererseits auch den musikalischen Anforderungen zeitgenössischer Musik geschuldet, denen breiter ausgerichtete Orchester, musikalisch wie auch personell, vielfach nicht entsprechen konnten. Variable Besetzungen waren schon seit Anfang des 20. Jahrhunderts für die zeitgenössische Musik kennzeichnend. Dieser Entwicklung der zeitgenössischen Kompositionspraxis konnten die Ensembles mit ihrer Spezialisierung und Flexibilität entsprechen. Sie wurden damit zum unver-

¹⁷¹ Vgl. Fricke 2006, S. 75, ebenso Nyffeler 2000 und Hoffmann 2005, S. 48.

¹⁷² Vgl. Flender 2007, S. 13.

¹⁷³ Vgl. Heß 1994, S. 98f.

zichtbaren Faktor des zeitgenössischen Musiklebens, denn es zeigte sich spätestens in den 1970er Jahren, „dass die freie Wahl der Instrumentierung integraler Bestandteil des modernen kompositorischen Prozesses für die Gattung Ensemblesmusik geworden ist [...]. Durch die Gründung von Hunderten von freien Ensembles für Neue Musik weltweit ist [...] ein eigenständiges Repertoire entstanden, das auf den zahlreichen Festivals für Neue Musik zum tragenden Faktor der aktuellen Musikproduktion geworden ist.“¹⁷⁴

Die Ausbreitung der zeitgenössischen Musik, wie sie in den 1980er Jahren erfolgte, wäre also ohne spezialisierte Ensembles nicht möglich gewesen. Sie steigerten erheblich die Qualität der Aufführungen zeitgenössischer Musik, besonders aber auch die Möglichkeiten, diese an einer Vielzahl verschiedener Orte und Festivals aufzuführen. Im Gegenzug sind die Festivals nach wie vor die Orte, an dem diese Ensembles außerhalb großer Häuser und traditionell orientierter Institutionen zeitgenössische Musik aufführen können.

3.1.4 Festivalkultur als Szenekultur

Die zeitgenössische Musik hat, wie gezeigt, außerhalb des traditionellen Konzertwesens, in dem sie nach wie vor nur schwer Fuß fassen kann, hauptsächlich in der Veranstaltungsform des Festivals ihr musikalisches Zuhause gefunden. Als Orte, an denen Komponisten, Musiker und Ensembles ihre Arbeit präsentieren können, sind Festivals ebenso die zentralen Orte der Szene der zeitgenössischen Musik, an denen sich neben den genannten Akteuren eben auch Kritiker, Veranstalter und Publikum treffen. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Szene der zeitgenössischen Musik sowohl in ihrer Stellung im Musikbetrieb als auch sozial deutlich abgegrenzt und spezialisiert ist. Festivals vereinigen verschiedene Eigenschaften, die sie in vielerlei Hinsicht geradezu als perfekte Veranstaltungsform für die zeitgenössische Musik erscheinen lassen:

„Die typische Veranstaltungsform [der zeitgenössischen Musik] ist das Festival, denn es erlaubt eine (auch räumliche) flexible Programmgestaltung und funktioniert bestens als soziales Forum und Treffpunkt der Fachwelt. [...] Von ihnen ausgehend wirkt die Neue Musik national und international und kann sich langfristig die Aufmerksamkeit einer Hörschaft sichern.“¹⁷⁵

Für die zeitgenössische Musik, die außerhalb von Großstädten meist nur schwer ein ausreichendes lokales Publikum akquirieren kann, bieten Festivals als räumlich und zeitlich begrenzte Veranstaltungen neben speziellen Konzertreihen die einzigartige Möglichkeit, ein

¹⁷⁴ Flender 2007, S. 15.

¹⁷⁵ Tröndle 2003b, S. 25.

interessiertes Publikum anzulocken, das für das besondere Erlebnis gerne auch weitere Anreisen in Kauf nimmt. Die Festivalkultur ist in der Szenekultur der zeitgenössischen Musik fest verankert, wie Custodis beschreibt:

„Die Präsentation neuer Stücke, die Versammlung einer eingeschworenen Gemeinde zu einer bestimmten, meist jährlichen Gelegenheit an einem bestimmten Ort und die Ausprägung bisweilen jahrzehntelanger Traditionen sind zur integralen Bestandteilen der Pflege und des Selbstverständnisses der zeitgenössischen Kunstmusik geworden.“¹⁷⁶

Bezieht man die Festivalkultur zurück auf die Definition des Publikums als Szene nach Schulze, so stellen Festivals für die Szene der zeitgenössischen Musik den charakteristischen Ort und das typische Erlebnisangebot dar (vgl. 2.2.1). Festivals sind die Orte, an denen sich die Szene mit ihren spezifischen Eigenheiten als solche identifiziert, im Sinne der Zugehörigkeit für den Einzelnen, aber auch in Abgrenzung gegenüber der größeren Öffentlichkeit. Ein Festival zu besuchen, das auch musikalisch hohes Ansehen genießt, zeigt, dass man Teil der Szene ist. Durch die Multilokalität der Zeitgenössische-Musik-Szene bekommen Festivals als soziale Orte zusätzlich Bedeutung, da durch die Seltenheit zeitgenössischer Musikveranstaltungen im alltäglichen Kulturbetrieb hier verstärkter szenointerner Austausch und Identifikation stattfinden. Die Konzentration der Szene auf diese Ereignisse führt zu spezifischen, sich an verschiedenen Orten wiederholenden Strukturen und Erlebnismustern. Es geht damit jedoch auch einher, dass das Publikum zeitgenössischer Musikfestivals auf diesen Veranstaltungen sein spezifisches Distinktionsverhalten (vgl. 2.2.2) kultiviert und das Selbstverständnis einer exklusiven Szene, die sich von kommerzielleren Kulturangeboten distanziert, besonders ausgeprägt wird. Durch die besonderen Umstände, unter denen Festivals stattfinden, ergeben sich „Konfrontationen mit der Außenwelt“ meist nur, wenn sie beabsichtigt sind. Die spezifische Veranstaltungsform macht es der Zeitgenössische-Musik-Szene leicht, unter sich zu bleiben und bestimmte Orte als ihre eigenen zu prägen. Das schon vorher nach Tröndle zitierte selbstreferentielle System, das es so schwer macht, von außen Zugang zur Szene zu finden, ist eine Folge davon.¹⁷⁷

Es wurde bereits erwähnt, dass die institutionelle Isolation zeitgenössischer Musik, ihr erzwungener wie zugleich gewollter Rückzug in eine charakteristische Festivalkultur analog gesehen werden kann zu ihrer sozialen Isolation. Nimmt man diese Isolation als eine Grundlage ihres Rezeptionsproblems an, so sind es auf Seiten der zeitgenössischen Musik vor allem

¹⁷⁶ Custodis 2004, S. 22.

¹⁷⁷ Vgl. Tröndle 2003b, S. 25. (Vgl. 2.4).

die Festivals und die dort entstehende Szene, deren Strukturen ein aktuelles Bild der zeitgenössischen Musik zeichnen, nicht nur künstlerisch, sondern auch hinsichtlich publikumsrelevanter Aspekte. Wegen ihrer zentralen Rolle als künstlerisches und soziales Forum sind Festivals die Orte, an denen Veränderungen im Verhältnis von zeitgenössischer Musik, Publikum und Gesellschaft, die nicht nur ausgewählte Vermittlungskonzepte, sondern die Gesamtheit der Szene betreffen, stattfinden müssen.

3.2 Aktuelle Entwicklungen der Festivalkultur

Festspiele und Festivals sind seit langem Bestandteil des Kulturbetriebs, besonders der Musikkultur. Unter dem Eindruck gesellschaftlicher und kultureller Entwicklungen verändert sich jedoch auch die Rolle der Veranstaltungsform Festival im gesamtkulturellen Zusammenhang, wovon auch Festivalkultur der zeitgenössischen Musik nicht völlig unbeeinträchtigt bleibt. Im Folgenden soll dargestellt werden, wo diese heute positioniert ist und welche Möglichkeiten sich daraus für sie ergeben. Von Veränderungen der Festivalkultur der zeitgenössischen Musik wiederum können aufgrund der dargelegten zentralen Funktion für die gesamte Szene Verbindungen gezogen werden zu Entwicklungen im Verhältnis von zeitgenössischer Musik, Publikum und Gesellschaft. In einem nächsten Schritt soll daher dargestellt werden, welche Bewegungen sich in diesem Kontext bereits abzeichnen.

3.2.1 Das Festival im aktuellen Musikbetrieb

Festivals haben als Veranstaltungsformat in allen kulturellen Bereichen in den letzten Jahren an Bedeutung gewonnen, nicht in nur künstlerisch, sondern verstärkt auch aus kulturpolitischen und ökonomischen Gründen. Franz Willnauer, ehemals Direktor des Schleswig-Holstein-Musikfestivals, bezeichnet Festivals gar als „Ausdruck unseres Zeitgeistes:“

„Ihr Eventcharakter, ihre zeitlich-räumliche Herausgehobenheit, ihre Vermarktungsstrategien „sensationeller“ Kunstleistungen oder Künstler, nicht zuletzt ihr medialer Stellenwert machen sie zur Kunstbetriebsform der Gegenwart und Zukunft.“¹⁷⁸

Willnauer zeigt den Trend zum Festival daran auf, dass allein zwischen den Ausgaben des im Auftrag des Deutschen Musikrats erscheinenden Musikalmanachs 2003/04 und dem von

¹⁷⁸ Willnauer 2006, S. 63.

2007/08 etwa hundert neue regelmäßig veranstaltete Festivals in die Publikation aufgenommen wurden.¹⁷⁹

Diese Entwicklung ist im Zusammenhang mit den beschriebenen Veränderungen der Erlebnis- und Unterhaltungsbedürfnisse, dem gesteigerten Wunsch nach besonderen Ereignissen zu sehen, wie es kennzeichnend für die von Gerhard Schulze beschriebene Erlebnisgesellschaft ist. Der Festivalboom wäre demnach damit zu erklären, dass Festivals als Erlebniswelten dem bereits erwähnten Bedürfnis nach außergewöhnlichen Live-Erlebnissen entsprechen, die zusätzlich auch außermusikalische Reize bieten, etwa den besonderen Ort, das soziale Erlebnis, die Festivalatmosphäre (vgl. 2.3.3). Um gegenüber der Konkurrenz erlebnisorientierter Freizeitangebote bestehen zu können, werden besonders im Musikbetrieb vielerorts Veranstaltungen durch das Etikett „Festival“ in Events verwandelt, die nicht inhaltlich, dann wohl aber der Bezeichnung nach etwas Besonderes sind:

„Der Reiz des Außerordentlichen und Einmaligen wird vom Betrieb genutzt, das eigentlich Alltägliche (z.B. eine Konzertsreihe) zu etwas außerordentlichem zu stilisieren. So will man den Erwartungshaltungen des Publikums entsprechen, das den Reiz des Angebots und das Erlebnis des Besonderen immer mehr über den Inhalt stellt.“¹⁸⁰

Im Zusammenhang mit diesen gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen wird neuerdings von Festivalisierung gesprochen – und nicht nur in Bezug auf Kultur, auch von Festivalisierung der Stadt oder der Politik ist zu lesen, im Grunde ganz allgemein der Lebenswelt als Ausdruck einer zunehmenden Bedeutung des Ereignishaften gegenüber dem Alltäglichen. Diese Entwicklung setzt sich dem Verdacht inhaltlicher Verflachung aus. Besonders im kulturellen Bereich, so Tobias Knoblich, werde der fortschreitenden Festivalisierung außerdem vorgeworfen, die Aufmerksamkeit weg von kontinuierlichen Kulturprogrammen hin zu einzelnen Höhepunkten zu lenken und so auch einer konstanten künstlerischen Arbeit entgegenzuwirken.¹⁸¹

Angesichts des Phänomens der Festivalisierung sollte jedoch, der Argumentation Knoblichs folgend, prinzipiell ein Unterschied gemacht werden zwischen Festivals und den so genannten Events einer erlebnisorientierten Kultur. Zentrum der Festivalidee, wie sie sich historisch auf die Festspiele des 18. und 19. Jahrhunderts zurück beziehen lässt, ist die Absicht, der Kunst einen außergewöhnlichen Veranstaltungsrahmen zu schaffen, der von anderen Kultur-

¹⁷⁹ Vgl. Willnauer 2006, S. 65f.

¹⁸⁰ Tröndle 2003a, S. 39.

¹⁸¹ Vgl. Knoblich 2004, S. 12.

institutionen so nicht geboten werden kann, und die künstlerische Qualität in den Mittelpunkt zu stellen. Im Gegensatz dazu weisen Events mehr eine kommerzielle Orientierung auf, indem bei ihnen in erster Linie das außergewöhnliche und einmalige Ereignis und die Unterhaltung im Mittelpunkt stehen. Festivals hingegen können durch ihr regelmäßiges Stattfinden und inhaltliche Schwerpunktsetzung Kontinuität und Tradition schaffen, aus der zudem eine gewisse rituelle Aura entstehen kann.¹⁸²

Trotz dieser Unterscheidung zwischen den trendbehafteten Events und den traditionsverbundeneren Festivals beinhaltet die Festivalkultur immer Elemente einer Eventkultur, durch die sie den Erwartungen des heutigen Kulturpublikums als Veranstaltungsformat stärker entgegenkommt als etwa Abonnementskonzerte. Festivals verbinden diese zugleich auch mit künstlerischem Anspruch und darüber hinaus mit den Spezifika bestimmter Lebensstile:

„Festivals können gemessen an ihrer Präsenz, Vermarktung, sinnlichen Vielfalt und kommunikativen Ausnahmegestalt an medial vermittelte Bilder des Ereignishaften anknüpfen und eine wirkliche Entsprechung zum globalen Freizeitmarkt anbieten. Sie stehen nicht dauerhaft zur Verfügung, sondern verknappen durch ihr konzentriertes Programm die Teilhabemöglichkeiten. Sie handeln zudem mit „echten“ künstlerischen Spitzenleistungen an exklusiven Orten und produzieren neue distinktive Strategien vor allem bei einem zahlungskräftigen Publikum.“¹⁸³

Wie gezeigt wurde, sind Festivals in der zeitgenössischen Musik keine kulturelle Modeerscheinung, sondern haben lange Tradition und große Bedeutung für die musikgeschichtliche Entwicklung und das Selbstverständnis der Szene. Doch selbstverständlich bleibt auch das Veranstaltungswesen der zeitgenössischen Musik von musikkulturellen Entwicklungen, insbesondere angesichts kulturpolitischer Forderungen nach einem breiteren Publikum, nicht unbeeinträchtigt. Über den Festivalboom der 1980er Jahre hinaus ist weiterhin, speziell im letzten Jahrzehnt, auch in der zeitgenössischen Musiklandschaft ein Trend zum Festival zu beobachten, nicht zuletzt sicherlich, um gegenüber der wachsenden Konkurrenz verschiedener kultureller Angebote bestehen und auch kommerziell erfolgreich sein zu können, wie von Custodis beschrieben:

„Da sich eine Zusammenführung von spezialisierten Hörern, Musikern und Kritikern zu besonderen Veranstaltungen für neue Musik oftmals als Vorteil für Veranstalter und Besucher erwiesen hat, die darüber hinaus ein wesentlich größeres Einzugsgebiet als herkömmliche Konzertprogramme haben können, zeigt der Verlauf der letzten Jahrzehnte einen wachsenden Trend zu immer neuen Konzertreihen und Festivals.“¹⁸⁴

¹⁸² Vgl. Knoblich 2004, S. 6f.

¹⁸³ Ebd., S. 9.

¹⁸⁴ Custodis 2004, S. 23.

Der gesamtkulturelle Trend zum Festival bedeutet einerseits für die zeitgenössische Musik eine größere Konkurrenz musikkultureller Erlebnisangebote, andererseits kann die erhöhte Aufmerksamkeit und Nachfrage für diese Veranstaltungsform auch neue Perspektiven eröffnen. Dass Veranstaltungen zeitgenössischer Musik einer „Eventisierung“ anheim fallen könnten, scheint bei ihrer relativ geringen Publikumswirksamkeit eher unwahrscheinlich. Das Potential von Festivals für zeitgenössische Musik liegt viel mehr in einer Aura des Außergewöhnlichen. Festivals für zeitgenössische Musik weisen ein klares Profil auf und können sich damit von der Masse der Festivalveranstaltungen abheben. Als Veranstaltungsformat nähern sie sich dem kulturellen Wahrnehmungsbedürfnis nach einem außergewöhnlichen Ereignis an. Im Kontext einer sich wandelnden Veranstaltungskultur müssen Festivals für zeitgenössische Musik nicht mehr zwangsläufig als „Enklaven abseits des regulären Konzertbetriebs“¹⁸⁵ verstanden werden, sondern können als zeitgemäße Veranstaltungsform zu neuer Aufmerksamkeit gelangen. Festivals bieten sich heute also mehr denn je auch als Plattform an, um zeitgenössische Musik zu vermitteln, das Publikum zu erreichen und Interesse zu wecken.

3.2.2 Publikumsorientierung und Vermittlung

Richtet man den Fokus auf die spezifische Festivalkultur der zeitgenössischen Musik, zeigen sich auch dort Entwicklungen, die auf Neuausrichtung und Strukturwandel hindeuten. Einer der Kernpunkte dieser Veränderungen ist der Umgang mit dem Publikum. Seit Ende der 1980er Jahre zeichnet sich, so Gisela Nauck, ab, dass für die Veranstalter von Festivals für zeitgenössische Musik immer mehr „die Vermittlung statt der Präsentation des Neuen ins Zentrum“¹⁸⁶ rückt. Auch Julia Clout erkennt, dass sich „das Profil der Festivals (...) merklich gewandelt hat“ und stellt fest:

„Längst sind es geradezu pflichtgemäß die Programme mit zeitgenössischen Werken, die in der Ansprache ihres Publikums neue Wege gehen, spielfreudig Räume erweitern, Aufführungsorte in die Konzeption einbeziehen, aus der Konfrontation mit anderen Künsten der eigenen Kunst neue Facetten abgewinnen.“¹⁸⁷

Julia Clout meint, anhand dieses Wandels der Festivalkultur der zeitgenössischen Musik außerdem beobachten zu können, dass die zeitgenössische Musik „aus dem Kokon der Insider“ herausdränge und sich „mit Lust dem Zwang zur Eventisierung“ beuge, um angesichts knapper werdender Förderungen und höheren Rechtfertigungsdrucks die Publikumsentwicklung

¹⁸⁵ Tröndle 2004b, S. 24.

¹⁸⁶ Nauck 2002, S. 4.

¹⁸⁷ Clout 2006, S. 267.

voran zu treiben. Dies ist laut Cloot jedoch weniger beklagenswert, als es zunächst den Anschein haben mag. Wie sie darstellt, sind etliche der Mittel, derer sich das Veranstaltungswesen der zeitgenössischen Musikkultur bedient, keineswegs völlig neu, sondern bilden musikimmanente Entwicklungen ab, die in diesem Zusammenhang nur in neuem Licht erscheinen, wie etwa verschiedene Formen der Klangkunst oder die Einbeziehung des Raums in Musik und Konzertsituation.¹⁸⁸

Damit sind bereits die beiden ausschlaggebenden Gründe für eine Änderung der Perspektive der Festivalkultur auf Publikum und Vermittlung genannt: einerseits ökonomische Beweggründe, gleichzeitig aber auch Veränderungen der künstlerischen Perspektive, mit denen eine größere Aufgeschlossenheit gegenüber dem Publikum einhergeht. Dass das Verhältnis zwischen Kunst und Vermittlung in der zeitgenössischen Musik von Spannungen geprägt ist, wurde bereits hergeleitet. Markus Fein formuliert deutlich, in welcher empfindlichen Position die Festivalveranstalter sich angesichts dessen wiederfinden:

„Die auf Vermittlung insistierenden Veranstalter geraten [...] bei den Künstlern schnell in Verdacht, die unmittelbar ästhetische Erfahrung durch das Tauschgeschäft gegen bloße Information ersetzen zu wollen; [...]. Diesem Vorbehalt steht der vielfach geäußerte Wunsch nach Hintergrundinformationen und Vermittlung von Seiten des Publikums gegenüber, der umso lauter wird, je stärker die neue Musik [...] auf eine breitere Zuhörerschaft trifft.“¹⁸⁹

Insbesondere viele kleinere Festivals, die als Teil der Erfolgsgeschichte der Veranstaltungsfestivalform und der langsam voranschreitenden Verbreitung zeitgenössischer Musik neu gegründet wurden, müssen sich auf neue Weise mit dem Publikum beschäftigen. Sie sind anders als viele der größeren, etablierten Festivals nicht durch langjährige Förderer und öffentlich-rechtliche Träger abgesichert, sondern auf alternative Formen der Finanzierung angewiesen. Angesichts kulturpolitischer Entwicklungen und insgesamt knapper werdender öffentlicher Fördermittel muss man allerdings davon ausgehen, dass sich diese Symptomatik sukzessive in der gesamten Festivallandschaft ausdehnt.

Die Publikums-Auslastung ist ein entscheidender finanzieller Faktor geworden, der Druck, genügend zahlende Besucher anzusprechen, enorm gestiegen. Die Einnahmen aus Eintrittsgeldern decken jedoch nur einen Bruchteil der anfallenden Kosten, entscheidender sind projektbezogene Fördermittel, die von den Festivals eingeworben werden müssen. Auch für die Akquise dieser Mittel ist, so Markus Fein, „der Publikumszuspruch [...] zu einer entscheiden-

¹⁸⁸ Vgl. Cloot 2006, S. 268.

¹⁸⁹ Fein 2002, S. 9.

den Größe avanciert: weniger als Einnahmequelle, denn als Bringschuld gegenüber den Geldgebern [...].¹⁹⁰ Diese wollten quasi ihre Investitionen zum Erfolg geführt sehen und legten deswegen großen Wert auf nicht nur zahlreich erscheinendes, sondern darüber hinaus auch zufriedenes Publikum. Markus Fein stellt daher fest, dass Vermittlung zum „Schlüsselbegriff im Musikbetrieb“ und zum „entscheidenden Förderkriterium“ geworden ist.¹⁹¹

Beispielhaft für diese Entwicklungen und in weiten Teilen eine Bestätigung der Einschätzungen Feins ist das Förderprojekt „Netzwerk Neue Musik“ der Kulturstiftung des Bundes, das in den letzten Jahren nicht von der Hand zu weisenden Einfluss auf die zeitgenössische Musikkultur in Deutschland genommen hat. Unter dem Namen Netzwerk Neue Musik werden seit 2007 bis 2012 fünfzehn über ganz Deutschland verteilte Projekte mit insgesamt 12 Millionen Euro gefördert, zur „Stärkung der Präsenz Neuer Musik im Kulturleben, um die Wahrnehmung in der Öffentlichkeit zu erhöhen und neues Publikum zu gewinnen.“¹⁹²

Zentrales Auswahlkriterium bei der Vergabe der Förderungen waren laut eigener Aussage daher „profiliertere Konzepte für die modellhafte Entwicklung von anderer, neuer und vor allem auch nachhaltiger Wege der Vermittlung.“¹⁹³ Die Projekte sollen die regionalen Szenen und ihre Institutionen fördern und vernetzen. Viele dieser Projekte sind aus schon länger aktiven Initiativen hervorgegangen, deren Spielräume sich durch die Förderung enorm erweitert haben. Sollte nicht schon vorher eines ihrer Hauptanliegen die Vermittlung zeitgenössischer Musik gewesen sein, so wurde die Beschäftigung damit unumgänglich, um überhaupt gefördert zu werden. Im Rahmen der Projektförderungen wurden viele Festivals oder Konzertreihen neu ausgerichtet oder gegründet, die neben dem künstlerischen Inhalt einen ausdrücklichen Schwerpunkt auf Vermittlungsarbeit setzten. Für die neu konzipierten Vermittlungsprojekte sind es oft die Festivals, die den entsprechenden Rahmen zur öffentlichkeitswirksamen Präsentation liefern.¹⁹⁴

Das Förderprojekt der Kulturstiftung des Bundes ist einzigartig, sowohl in der Konzeption als auch in der Höhe der Förderung, die hier für die zeitgenössische Musik in Deutschland bereitgestellt wurde. Es hat insbesondere auch der Auseinandersetzung mit der Vermittlung von

¹⁹⁰ Fein 2002, S. 11.

¹⁹¹ Vgl. Ebd.

¹⁹² Netzwerk Neue Musik: Das Netzwerk/Vernetzen.

¹⁹³ Netzwerk Neue Musik: Das Netzwerk/Vermitteln.

¹⁹⁴ Ein Überblick über die einzelnen Projekte ist unter http://www.netzwerkneuemusik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=28&Itemid=114 zu finden.

zeitgenössischer Musik neuen Auftrieb gegeben und zu einem für dieses Genre überdurchschnittlichen Medienecho geführt, was sicherlich als Zwischenziel auf dem Weg zu einer tieferen Verankerung der zeitgenössischen Musik im öffentlichen Bewusstsein gewertet werden kann und wovon auch das Veranstaltungswesen der zeitgenössischen Musik beeinflusst wird und profitiert.

Es ist allerdings nicht weiter verwunderlich, dass das Förderprojekt und seine Richtlinien auch Kritiker auf den Plan ruft. Die Diskussion um Notwendigkeit und Ausführung der Projekte ist eng verknüpft mit der alten Thematik der Sinnhaftigkeit von Kunstvermittlung in der zeitgenössischen Musik.¹⁹⁵ Eine detaillierte Darstellung der verschiedenen Positionen würde hier zu weit führen. Eine für die Verknüpfung von finanziellen Förderungen mit einem vorgeordneten Vermittlungsanspruch grundsätzlich wichtige soll jedoch herausgegriffen werden, da diese Entwicklung, wie gezeigt, die Festivalkultur der zeitgenössischen Musik generell betrifft: Matthias Handschick plädiert für die Vermittlung zeitgenössischer Musik um ihrer Zukunft Willen besonders für Kinder und Jugendliche, gibt jedoch zu bedenken, dass Vermittlung nur erfolgreich und nachhaltig sein kann, wenn sie durchdacht und von hoher Qualität ist und nicht lediglich auf Finanzakquisition und Aufmerksamkeit für eine Veranstaltung zielt. Diese Herausforderung, auch inhaltliche Verantwortung für die Vermittlung zu übernehmen, besteht gerade für von Förderungen abhängige Institutionen wie Festivals. Es besteht angesichts der Förderstrukturen die berechtigte Sorge, dass, mit den Worten Handschicks, „auch seriöse und hochprofessionelle Ensembles und Veranstalter [...] mittlerweile die Strategie [verfolgen], der Finanzierung teurer Konzert- und Festivalprojekte mit feigenblattartigen Vermittlungsprojekten auf die Sprünge zu helfen“¹⁹⁶ und die Idee der Publikumsorientierung so ad absurdum zu führen.

Es sind jedoch, wie gesagt, keineswegs nur diese in gewissem Maße vom Lauf der Dinge nahe gelegten Entwicklungen in jüngster Zeit, die Auslöser einer deutlicheren Publikumsorientierung von Festivals zeitgenössischer Musik sind. Der Vorwurf, das Interesse am Publikum sei nur Mittel zum Zweck, die Bemühung um Vermittlung lediglich politisch oder finanziell motiviert, würde der Zeitgenössische-Musik-Szene unrecht tun und in Klischees verharren. Denn ursächlich liegen der Vermittlungsarbeit ein musikimmanenter Strukturwandel und die Veränderung künstlerischer Perspektiven zugrunde. Ohne eine Verankerung in der künstleri-

¹⁹⁵ Vgl. z. Bsp. Jahn 2009 zum Thema „Wozu Vermittlung?“.

¹⁹⁶ Handschick 2009.

schen Arbeit und der Szene wäre jede Öffnung der Zeitgenössische-Musik-Szene schlicht unmöglich; ihre Geschichte zeigt, dass sie sich hartnäckig allen kommerziellen Strömungen des Musikbetriebs zu widersetzen weiß.

Gisela Nauck markiert das Ende der 1980er bzw. den Anfang der 1990er Jahre als Wendepunkt für die Festivalkultur der zeitgenössischen Musik. Der Erneuerung der Festivalkultur in den 1990er Jahren gehen entscheidende Entwicklungen in den beiden vorherigen Jahrzehnten voran: zum Einen, so Nauck, eine verstärkte Auseinandersetzung der zeitgenössischen Musik selbst mit ihrer gesellschaftlichen Rolle in den 1970er Jahren, aus der erste Ansätze zur Vermittlung der musikalischen Intention hervorgingen, die vor allem zu besserem Verständnis der Musik verhelfen sollten. Diese frühe Art der Vermittlung – Einführungen, Diskussionen, Analysen – war mehr werkzentriert als hörerorientiert. „Der Gedanke der Vermittlung,“ erläutert Nauck, sei dadurch zwar zum ersten Mal „als Bestandteil von Vermittlungspraxis akut geworden,“ die Festivals hätten jedoch zunächst „nur wenig ihren Charakter einer spezialisierten Veranstaltung für Insider“ verändert.¹⁹⁷ Zum anderen entwickelte sich in der kompositorischen Praxis eine Auseinandersetzung mit Rezeptions- und Wahrnehmungsmöglichkeiten, die die konventionelle Aufführungssituation auflöste. Sowohl in der Instrumentalmusik als auch etwa für die elektronische Lautsprechermusik rückte Wahrnehmung im Raum in den Mittelpunkt und mit ihr die Hörsituation des Publikums.¹⁹⁸ Ging es zunächst immer noch in erster Linie um die Präsentation des Werks, so sieht Nauck spätestens in der Entwicklung der Klanginstallationen Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre das entscheidende Moment, in dem „die Situation des Hörens – gegenüber der Präsentation des Werkes – doch nun endlich zur Hauptsache“ wurde.¹⁹⁹ Es sind diese Entwicklungen, die laut Gisela Nauck letztendlich dazu geführt haben, dass seit Anfang der 1990er Jahre auch seitens der Veranstalter Programmstrukturen und Aufführungsformate neu durchdacht wurden und das Publikum als Adressat in den Mittelpunkt rückte:

„Die „Enklave“ zeitgenössische Musik, die Ende der 80er Jahre ein Spektrum und dabei eine Vielfalt von rund siebzig Jahren Entwicklungsgeschichte umfasst, beginnt sich in ihrem Veranstaltungsspektrum auszuweiten, neues Terrain und vor allem neue Hörer zu erobern.“²⁰⁰

Davon ausgehend kann die Erneuerung der Festivalkultur der zeitgenössischen Musik, der Argumentation Gisela Naucks folgend, anhand einiger entscheidender Merkmale beschrieben

¹⁹⁷ Nauck 2002, S. 5.

¹⁹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹⁹ Ebd., S. 6.

²⁰⁰ Ebd.

werden. Erstens entfernt sich die zeitgenössische Musik von der klassischen Konzertform und erobert mit neuen Konzepten alternative Räume, die nicht nur der musikalischen Entwicklung gerecht werden, sondern auch dem Publikum neue Erfahrungsräume eröffnen, indem sie Bekanntes umdeuten. Festivals zeigen sich in diesem Zusammenhang ob ihrer programmatischen und räumlichen Flexibilität einmal mehr (oder endgültig) als die Veranstaltungsform, die der zeitgenössischen Musik den nötigen Spielraum gibt. Zweitens erfolgt diese Eröffnung neuer Räume auch von der Musik selbst, etwa durch deren besonders innovative Ausprägungen, zum Beispiel im elektronischen Bereich der Netzwerk- oder Laptopmusik, die die Entwicklung neuer Aufführungs- und Vermittlungsformen unumgänglich machen. Weiterhin ist zu beobachten, dass diese räumlichen und strukturellen Veränderungen aufgehen in Festivalprogrammierungen, die sich auch inhaltlich immer deutlicher an der Wahrnehmung des Publikums orientieren. Ein erfolgreiches Beispiel dafür ist die mittlerweile häufig praktizierte Kontextualisierung zeitgenössischer Musik durch Themensetzungen, die Verbindungen zu gesellschaftlichen Fragen, Ereignissen oder anderen Künsten herstellen und so an den kulturellen Erfahrungsschatz ihres Publikums anknüpfen und neue Zugänge zur Musik eröffnen. In diesem Kontext geben die Kommunikations- und Vermittlungsangebote an das Publikum mittlerweile häufig nicht mehr nur die Möglichkeit, untereinander und mit Musikschaaffenden über die Musik ins Gespräch zu kommen, sondern liefern darüber hinaus Denkanstöße, die die Musik in übergeordneten Zusammenhängen begreifbar machen. Diese erhöhte Kommunikationsbereitschaft und bewusste Herbeiführung dieser Momente bei gleichzeitiger Wahrung künstlerischer Qualität führe, so Nauck, schlussendlich auch zu einer neuen Art von „Geselligkeit“ im Rahmen von Festivals zeitgenössischer Musik, das Hören zeitgenössischer Musik zum „ganzheitlichen“ Erlebnis mache.²⁰¹

Es zeigt sich, dass die Festivalkultur der zeitgenössischen Musik im Umbruch ist, hervorgerufen von kulturpolitischen Entwicklungen genauso wie von einer von ihr selbst und der Kunst ausgehender Neuausrichtung. Der Entwicklung neuer Konzepte liegen wohl in den allerseltensten Fällen kommerziell verortete Überlegungen darüber zugrunde, wie am besten ein besonders breites Publikum angesprochen oder auf dem jeweiligen Bildungsstand abgeholt werden kann. Auch eine erneuerte Festivalkultur spricht nach wie vor eine eher kleine Publikumsgruppe an, sie öffnet sich aber deutlich nach vielen Seiten, die potentiellen Publikumsgruppen einen leichteren Zugang möglich machen. Denn ob nun durch bewusste Publikums-

²⁰¹ Vgl. Nauck 2002, S. 7ff.

orientierung oder musikalisch-inhaltliche Weiterentwicklung motiviert, im Vergleich fällt auf, dass die Bewegungen, die sich in der Festivalkultur der zeitgenössischen Musik zeigen, schrittweise auflösen, was ursprünglich als Rezeptionsproblem der zeitgenössischen Musik zu sehen war: die fehlende Kommunikationsbereitschaft und Abschottung gegenüber der Gesellschaft, die Unmöglichkeit, die Musik mit dem eigenen Erfahrungshorizont zu verknüpfen etc.

Angesichts des Wandels der Musikkultur und des Konzertwesens wird gegenüber anderen Formen der Kunstmusik für die Festivalkultur der zeitgenössischen Musik zukünftig ihre räumliche und konzeptuelle Experimentierfähigkeit die einzigartige Möglichkeit sein, die „viel beklagte Schwellenangst in den traditionellen Kulturtempeln und Philharmonien“²⁰² zu umgehen und Präsenz in der Kulturlandschaft zu erweitern. Und so soll abschließend noch einmal Gisela Nauck zitiert werden, die positiv in die Zukunft der zeitgenössischen Musik und ihrer Festivals blickt: „Das Erlebnis neue Musik als Einheit von interessantem Programm, Darbietungen auf hohem Niveau, dem Charakter einer Landschaft und angenehmer Geselligkeit hat alle Chancen, tatsächlich ein neues Publikum zu finden.“²⁰³

²⁰² Pöllmann 2006, S. 5.

²⁰³ Nauck 2002, S. 8.

4. Die Donaueschinger Musiktage: Ein Festival im Wandel

4.1 Entwicklung und Profil der Donaueschinger Musiktage

Die *Donaueschinger Musiktage* gelten als das „älteste und traditionsreichste Festival für neue Musik weltweit“²⁰⁴ und sind zweifelsohne eine der zentralen Institutionen der zeitgenössischen Musik und ihrer Szene. Wie sich zeigen wird, kann die Geschichte dieses Festivals in gewisser Weise als beispielhaft für die Entwicklungsgeschichte der Festivalkultur der zeitgenössischen Musik überhaupt gelesen werden. Während ihrer langen Vergangenheit und Tradition haben sich gleichzeitig charakteristische Besonderheiten herausgebildet, die die *Donaueschinger Musiktage* zugleich modellhaft wie auch einzigartig in der zeitgenössischen Musiklandschaft machen.²⁰⁵

4.1.1 Entstehungsgeschichte

Die Anfänge der *Donaueschinger Musiktage* gehen auf die Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen im Jahr 1913 zurück, die bis heute nominell der Träger des Festivals ist.²⁰⁶ Initiatives Gründungsmitglied war neben anderen Heinrich Burkard, seit 1909 Fürstlich Fürstenbergischer Musikdirektor in Donaueschingen, den der jahrelange künstlerische Leiter des Festivals Josef Häusler in seiner 1996 erschienenen Dokumentation der *Donaueschinger Musiktage* als die „Initialgestalt“ des Festivals beschreibt.²⁰⁷ Unter seiner Leitung, protegiert durch das Fürstenhaus Fürstenberg, fanden 1921 erstmalig die *Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst* statt. Ihre Intention war die „Förderung junger aufstrebender Talente, denen die Gelegenheit fehlt, ihre Werke vor die Öffentlichkeit zu bringen,“ sie sollten „ausschließlich der Aufführung von Werken unbekannter oder umstrittener Komponisten gewidmet sein.“²⁰⁸ Ein zur Gründung einberufener, hochkarätig besetzter Ehrenausschuss sollte dem Festival das nötige Ansehen in Öffentlichkeit und Musikwelt verschaffen, ihm gehörten u. a. die bekannten Komponisten Ferruccio Busoni, Hans Pfitzner und Richard Strauss an. Die künstlerische Leitung oblag jedoch einem

²⁰⁴ Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage: Über uns.

²⁰⁵ Trotz ihrer Bedeutung gibt es bis jetzt nur eine einzige große Monographie, die sich der Geschichte und Dokumentation der Donaueschinger Musiktage widmet. Der folgende Abschnitt muss sich deswegen in weiten Teilen lediglich auf Josef Häuslers *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen* (1996) sowie das Material stützen, das das Festival auf seiner Internetpräsenz zur Verfügung stellt.

²⁰⁶ Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage: Zeittafel.

²⁰⁷ Häusler 1996, S. 11.

²⁰⁸ Burkard zitiert nach Häusler 1996, S. 11.

gesonderten Arbeitsausschuss, dem neben Burkard selbst Joseph Haas und Eduard Erdmann angehörten, dessen Platz ab 1924 Paul Hindemith einnahm.²⁰⁹ Die Beschränkung auf Kammermusik erfolgte laut Häusler vermutlich aus zwei Gründen, zum einen entsprach sie der zeitgenössischen Kompositionspraxis, die sich vom klassisch-romantischen Orchester und dessen Klangfarbe abgrenzte und eher mit kleineren und variableren Besetzungen arbeitete, zum anderen waren daneben wohl auch einfach ökonomische Argumente ausschlaggebend.²¹⁰

Neben der mäzenatischen Funktion des Fürstenhauses und dem Engagement der Gesellschaft der Musikfreunde, beides unverzichtbare Wegbereiter des anhaltenden Erfolgs des Festivals, ist im Zusammenhang mit den Gründungsjahren des Festivals auch die im vorangegangenen Kapitel beschriebene generelle Situation zeitgenössischer Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts bedeutsam (vgl. 3.1.1), die, wie dargestellt, als ausschlaggebend für die Entwicklung der spezifischen Festivalkultur der zeitgenössischen Musik gelten kann. Die Anfänge der *Donaueschinger Musiktage* stehen in einer Reihe mit einer Vielzahl von neu gegründeten Initiativen, die sich ausschließlich der zeitgenössischen Musik zuwandten – Gesellschaften für Neue Musik, Konzertvereine, die renommierte Zeitschrift *Melos*, die mit Unterbrechungen bis 1988 erschien.²¹¹ Anders als der nur wenig früher gegründete Schönberg'sche Verein für Privataufführungen war das Festival in Donaueschingen von Beginn an der Öffentlichkeit zugänglich, bezeichnet sich aber dennoch auch selbst als „grundlegend [für] die Kultur der Spezial- und Expertenkulturfestivals.“²¹² Die *Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst* fanden bis 1926 in Donaueschingen statt und entwickelten sich zu einem Zentrum zeitgenössischer Kammermusik, es kamen in diesen Jahren unter anderem Werke von Alban Berg, Paul Hindemith, Anton Webern, Arnold Schönberg und Igor Strawinski, um nur einige der klangvollsten zu nennen, zur Aufführung.²¹³

1927 zog man, personell unverändert, nach Baden-Baden um, wo bis 1929 das Festival unter dem Namen *Deutsche Kammermusik Baden-Baden* stattfand. Der Ortswechsel erklärt sich durch die Absicht, das Festival der gestiegenen Bedeutung entsprechend in einer größeren Stadt mit erweiterten Aufführungsmöglichkeiten stattfinden zu lassen. In diesen Jahren veränderte sich die Schwerpunktsetzung des Festivals, zum Beispiel durch vermehrte Präsentati-

²⁰⁹ Vgl. Häusler 1996, S. 11f.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 25f.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 7ff.

²¹² Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage: Zeittafel.

²¹³ Vgl. Häusler 1996, S. 425f.

on von Gebrauchsmusik²¹⁴ und durch die Zusammenarbeit mit der musikalischen Jugendbewegung, entsprungen aus einem dem Zeitgeist entsprechenden Gedanken, dass das „Zusammenführen von Kunst und Volk [...] absolute Notwendigkeit für gedeihliche Weiterentwicklung“²¹⁵ sei. Eine zu dieser Zeit – seitens der Künstler sicherlich – idealistische Idee, in der jedoch leise schon die Ideologie der folgenden Jahre anklingt. 1929 unterstützte erstmalig auch der Rundfunk das Festival. Es entstanden zum Teil eigens für die Rundfunkübertragung komponierte Werke, ebenfalls getragen von der Idee einer Breitenwirkung zeitgenössischer Musik. Finanzierungsschwierigkeiten bedeuteten jedoch im selben Jahr das Ende des Festivals in Baden-Baden und vorerst überhaupt in Süddeutschland.²¹⁶

Die für das Donaueschinger und Baden-Badener Festival zentralen Gestalten Hindemith und Burkard verlagerten in Folge beide ihren Arbeits- und Lebensmittelpunkt nach Berlin, wo sie in Fortführung der Donaueschinger Leitlinien 1930 in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik, finanziell bedingt aber auch auf Grund ausbleibenden Erfolgs allerdings nur einmalig, das Festival Neue Musik Berlin veranstalteten, das sich erstmalig – für das moderne Donaueschinger Festival wegweisend – mehr als Arbeitstagung, denn als Musikfest verstand.²¹⁷ Die „Donaueschinger Idee“ findet hiermit zunächst ihr Ende. In Donaueschingen selbst werden in den Jahren 1934-1939 zwar Musikfeste veranstaltet, die unter wechselnden Namen vermeintlich an die Tradition der Kammermusikaufführungen anknüpfen sollen, jedoch unter eindeutig nationalsozialistischen Vorzeichen und ideologischer Anpassung stattfinden und einen Bruch der Festivalgeschichte bedeuten.²¹⁸

1946 nahm dann die Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen ihre Aktivitäten wieder auf. Unter den widrigen Umständen der Nachkriegsjahre organisierte diese unter der Leitung von Hugo Hermann das *Festival Neue Musik Donaueschingen* 1946 und 1947. Es gelang jedoch weder personell, der alte Arbeitsausschuss zum Beispiel lehnt jede Beteiligung ab, noch qualitativ an frühere Zeiten anzuknüpfen, so dass die Gesellschaft der Musikfreunde sich aufgrund künstlerischer Differenzen schließlich von Hugo Hermann trennte. Nachdem die weitere Gestaltung des Festivals lange Zeit im Unklaren lag, wandte sich der Vorsitzende der Ge-

²¹⁴ Unter Gebrauchsmusik versteht man die in den 1920er Jahren u. a. von den *Donaueschinger Musiktagen* ausgehende „Gesamtheit aller Versuche, die auf die Überwindung der Krise der Neuen Musik, ihrer Isolierung, Esoterik und mangelnden Resonanz hinausliefen – durch die Etablierung einer aktuellen Musikpraxis außerhalb des Konzertbetriebs.“ Vgl. Krabiel 1996, Sp. 1004f.

²¹⁵ Häusler 1996, S. 98.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 92ff.

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 112ff.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 117ff.

sellschaft der Musikfreunde, Max Rieple, auf Anraten Heinrich Burkards schließlich an den SWR, ein Schritt, der für die Zukunft des Festivals bis heute ausschlaggebend war.²¹⁹

4.1.2 Zusammenarbeit mit dem SWR ab 1950

Die für die zeitgenössische Musik und ihre Festivalkultur beschriebene Bedeutung des Rundfunks gilt für die *Donaueschinger Musiktage* in besonderer Weise und das Engagement des SWR für die zeitgenössische Musik seit den Nachkriegsjahren kann als vorbildhaft bezeichnet werden. Die *Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst* fanden 1950 erstmals und seitdem kontinuierlich in Kooperation mit dem SWR Baden-Baden zusammen statt. Dies sicherte das Festival zunächst einmal finanziell ab, aber darüber hinaus oblag auch die künstlerische Leitung bald vollständig dem SWR, während die Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen weiterhin und bis heute im juristischen Sinne Veranstalter des Festivals ist. Der SWR trug seine Rolle bei den *Donaueschinger Musiktagen* anfangs nicht nach außen, ab Mitte der 1960er Jahre trat Heinrich Strobel dann aber öffentlich als künstlerischer Leiter des Festivals auf. Es ist seitdem der zuständige Redakteur des SWR, dem die Programmverantwortlichkeit obliegt und der die Kommissionsaufträge vergibt. Das Eröffnungs- und Abschlusskonzert des Festivals werden seitdem meist live übertragen, alle anderen Konzerte und Präsentationen werden im Programm des SWR zumindest vorgestellt. 1971 verkürzte man den Namen des Festivals und nannte es prägnanter nur noch *Donaueschinger Musiktage*.

Die Übernahme durch den Rundfunk prägte den Charakter des Festivals nachhaltig. Häusler beschreibt zwei grundsätzliche Gewichtsverlagerungen, die mit dem Neuanfang 1950 einhergingen. Mit dem SWR-Sinfonieorchester, fortan Stammorchester des Festivals, konnte eine größere Bandbreite musikalischer Ausdrucksformen umgesetzt und neuesten musikalischen Entwicklungen entsprochen werden. Der Schwerpunkt des vorher ausdrücklich auf Kammermusik beschränkten Festivals verschob sich von da an auf orchestrale Musik. Zum anderen wurde das Festival unter der Leitung Heinrich Strobels betont internationaler. In einem neuen Selbstverständnis setzte sich insgesamt fort, was die Berliner Veranstaltung bereits angestoßen hatte: „Mochte Donaueschingen in den frühen Jahren durchaus den Charakter eines »Treffens« mit dem Doppelaspekt von Fest und Kurzweil gehabt haben: Jetzt gleicht die Atmosphäre eher einer Arbeitstagung.“²²⁰ Die Festivalprogramme dieser Zeit lesen sich wie ein

²¹⁹ Vgl. Häusler 1996, S. 122ff.

²²⁰ Ebd., S. 139.

Who-is-Who der großen Komponisten avantgardistischer Musik – von Béla Bartók über Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Luigi Nono, Arnold Schönberg, Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer bis hin zu John Cage, der in Donaueschingen das erste Mal überhaupt in Europa auftrat, um nur eine kleine, eher zufällige Auswahl und bereits Genannte nicht noch einmal zu erwähnen.²²¹ Es verfestigte sich in dieser Zeit, trotz programmatischer und stilistischer Vielfalt, in der Öffentlichkeit das Bild Donaueschings als, so Häusler, „Eldorado der jungen Generation“ und „Hochburg des seriellen Stils.“²²²

Blickt man auf die Programmgestaltung der *Donaueschinger Musiktage* seit den 1950er Jahren zurück, so ist zu bedenken, dass viele der Komponisten zum jeweiligen Zeitpunkt, gemäß der noch immer verfolgten Intention, unbekannte Komponisten der Öffentlichkeit zu präsentieren, noch jung und weniger bekannt waren und sich erst in der Rückschau als herausragend und bedeutend darstellten. Dennoch kann die Bedeutung der *Donaueschinger Musiktage* für den Neuanfang zeitgenössischer Kunstmusik in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg und ihre Entfaltung in den folgenden Jahrzehnten nicht unterschätzt werden, denn wie Ulrich Dibelius Mitte der 1960er feststellte, waren die *Donaueschinger Musiktage* „bei wichtigen Entscheidungen der letzten fünfzehn Jahre [ca. 1950-1965, Anm. d. A.] aktiv beteiligt.“²²³

Der Anspruch, Spiegel neuester musikalischer Entwicklung zu sein, endete keineswegs mit Heinrich Strobel, der bis 1970 künstlerischer Leiter der *Donaueschinger Musiktage* war, sondern setzte sich auch unter seinen Nachfolgern fort, die kontinuierlich die Spielräume und -arten des Festivals erweiterten, musikalisch etwa schon früh mit verschiedenen Formen der Klanginstallation und auch außermusikalisch durch Vorträge, Diskussionen usw.²²⁴

Nach einem eher kurzen Zwischenspiel von Otto Tomek (1971-1974) war es nach Heinrich Strobel der bereits vielfach zitierte Josef Häusler, dessen Programmkonzeption von 1975 bis 1991 den Charakter der *Donaueschinger Musiktage* nachhaltig formte.²²⁵ Der ehemalige Assistent Heinrich Strobels setzte, so Gisela Gronemeyer, grundsätzlich dessen Linie fort und

²²¹ Vgl. Häusler 1996, S. 436-442.

²²² Ebd., S. 172.

²²³ Dibelius 1998, S. 253.

²²⁴ Vgl. Häusler 1996, S. 391.

²²⁵ Vgl. Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage: Zeittafel.

gestaltete mit außergewöhnlichen Uraufführungen und großen Namen auch weiterhin das Profil der *Donaueschinger Musiktage* als eines Zentrums einer „(post-)seriellen Ästhetik.“²²⁶

Gronemeyer beobachtet jedoch auch, dass die Programmierung zunehmend nationaler wurde und gewisse Komponisten über Jahre hinweg beinahe feste Plätze im Programm hatten, so dass die *Donaueschinger Musiktage* „immer nur einen kleinen Ausschnitt des zeitgenössischen Komponierens“²²⁷ präsentiert hätten. Dies ist ein Vorwurf, mit dem sich wohl jeder Festivalleiter konfrontiert sah und sieht und dem entgegnet werden muss, dass, bei aller möglicherweise gerechtfertigten Kritik an der Auswahl oder Qualität einzelner Komponisten und Werke, die Programmkonzeption eines Festivals zum einen vom knappen zeitlichen Rahmen eingeschränkt, zum anderen aber immer auch von persönlichen Vorlieben geprägt ist und, vielleicht muss man sogar sagen im besten Fall, die Handschrift des Programmverantwortlichen trägt. Was tatsächlich von dauerhafter Bedeutung für die Musikgeschichte ist, stellt sich ohnehin meist erst im Nachhinein heraus.

Die Bedeutung der *Donaueschinger Musiktage* für die zeitgenössische Musik seit den 1950er Jahren bis heute geht weit hinaus über die Präsentation einzelner Werke. Das Festival ist eines der wenigen weltweiten Zentren der zeitgenössischen Musik. Wie später noch eingehender betrachtet werden soll, lässt die lange und einzigartige Tradition des Festivals eine für die Zeitgenössische-Musik-Szene unvergleichlich anziehende auratische Atmosphäre entstehen, die für Außenstehende und die musikalische Fachwelt jedoch ebenso das Bild der *Donaueschinger Musiktage* als einer Expertenveranstaltung und eines Sehen-und-Gesehen-Werdens prägt, wie in Gronemeyers Auseinandersetzung mit der Festivalkultur der zeitgenössischen Musik seit den 1980er Jahren angedeutet wird: „Das Mekka, von dem viele Komponisten träumen, ist immer noch eine Aufführung bei den traditionsreichen *Donaueschinger Musiktagen*, dem jährlichen Business-Treffen der neuen Musik. Die Musik spielt dabei eine beinahe sekundäre Rolle.“²²⁸

Der derzeitige künstlerische Leiter des Festivals, Armin Köhler, ist in dieser Funktion seit 1992 tätig. Dieser Wechsel läutete die aktuellste Phase der *Donaueschinger Musiktage* ein, die Neuerungen, wie etwa eine „verstärkte Einbeziehung von künstlerischen Formen zwi-

²²⁶ Gronemeyer 1994, S. 14.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Ebd.

schen den Künsten, Gattungen und Genres²²⁹ mit sich brachte und Prozesse in Gang setzt, die sicherlich nicht zufällig zusammenfallen mit den ausführlich behandelten Veränderungen der Festival- und zeitgenössischen Musikkultur überhaupt seit Ende der 1980er Jahre.

Ein für den Fortbestand der *Donaueschinger Musiktage* in ihrer etablierten Form bedeutsames Ereignis der jüngsten Vergangenheit war die drohende Biennalisierung des Festivals im Jahr 1996. Der SWR, der bis dahin die größte finanzielle Last des Festivals getragen hatte, wollte seinen Anteil um die Hälfte reduzieren und die *Donaueschinger Musiktage* fortan nur noch in zweijährigem Rhythmus stattfinden lassen. Der bereits angedeutete Rückzug des Rundfunks aus dem zeitgenössischen Musikleben bzw. die Verknappung der finanziellen Mittel betraf früh also auch die *Donaueschinger Musiktage* akut. Die internationale Bedeutung des Festivals führte zu einer beispiellosen Protestwelle, in deren Folge schließlich ein alternatives Finanzierungskonzept in Zusammenarbeit mit Rundfunk, Bund, Land, Stadt und verschiedenen Stiftungen erarbeitet werden konnte, so dass die *Donaueschinger Musiktage* weiterhin ein jährlich stattfindendes Festival bleiben.²³⁰

Die *Donaueschinger Musiktage* befinden sich keineswegs in der oben beschriebenen Situation, in kurzen Abständen immer wieder neue Förderungen, eventuell mit bestimmten Richtlinien entsprechenden Konzepten, akquirieren zu müssen. Die Kulturstiftung des Bundes etwa fördert die *Donaueschinger Musiktage* als eine von zwei kulturellen Spitzeneinrichtungen in der Sparte Musik (neben dem Ensemble Modern). Es zeigt sich an dieser Entwicklung dennoch, dass der oben beschriebene Strukturwandel der Kulturförderung und -finanzierung die zeitgenössische Musik in einem solchen Maße betrifft, dass selbst eine so renommierte Institution nicht unbesorgt mit andauernd ausreichender Subventionierung rechnen kann.

4.1.3 Konzeptuelle Besonderheiten

Das Programm der *Donaueschinger Musiktage* besteht, bis auf wenige Ausnahmen, aus den vom SWR eigens für das Festival beauftragten Werken. In den 1950er Jahren unter Heinrich Strobel wurde jährlich noch mindestens ein älteres Stück ins Programm integriert, zur Bestandsaufnahme dessen, was während des Nationalsozialismus nicht gespielt werden konnte und im Rahmen der Bezugnahme neuer Stücke auf ältere Werke.²³¹ Heute sind Wiederauf-

²²⁹ Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage: Zeittafel.

²³⁰ Vgl. Hoffmann 2005, S. 48; Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage: Zeittafel.

²³¹ Vgl. Häusler 1996, S. 139f.

nahmen, auch im Sinne musikalischer Weiterentwicklung, eigentlich nicht mehr im Programm zu finden, lediglich vereinzelt deutsche oder europäische Erstaufführungen. Die grundsätzliche Konzeption der *Donaueschinger Musiktage* als Uraufführungsfestival, die immer auch mit einer gewissen Planungsunsicherheit verbunden ist, stößt durchaus auch auf Kritik, tatsächlich ist es aber das kontinuierliche Festhalten an dieser Besonderheit, das die *Donaueschinger Musiktage* auszeichnet und so bedeutsam macht, wie der Festivalleiter Armin Köhler ausführt: Das Festival ist für ihn

„[...] ein Ort, an dem das tastende Suchen noch möglich ist. Dies ist auch der einzige Grund, weshalb Donaueschingen ein Uraufführungsfestival ist und bleiben sollte. Nur die potentielle Möglichkeit, alles "hinter sich zu lassen", schafft Raum für neue Anfänge. Die Forderung so mancher Kritiker, in Donaueschingen weniger Werke aus der Taufe zu heben, als vielmehr "erprobte" Kompositionen zu präsentieren, ist Ausdruck eines übergroßen Sicherheitsdenkens bzw. einer großen Sehnsucht nach dem neuen Genie.“²³²

Die Vergabe von Kompositionsaufträgen für das Festival erlaubt es auch, besonders im Fall von Klanginstallationen, Werke speziell für die örtlichen Aufführungsbedingungen zu erschaffen, denn diese stellen ein weiteres Charakteristikum der *Donaueschinger Musiktage* dar. Die Kleinstadt Donaueschingen verfügt von Haus aus nicht über die Infrastruktur kultureller Einrichtungen und damit traditioneller Konzertsäle, die man normalerweise für eine „hochkulturelle“ Veranstaltung dieser Größenordnung für notwendig halten würde. Bei nur einem, seit 2010 immerhin zwei Konzertsälen mussten für das expandierende Festival immer schon neue Präsentationsorte gefunden werden. Die *Donaueschinger Musiktage* haben dadurch in gewisser Weise, und das trägt erheblich zu der besonderen Festivalatmosphäre bei, außerhalb traditioneller hochkultureller Institutionen immer schon die ganze Stadt „erobert“ und alltäglich Räume wie Turn- und Mehrzweckhallen, Bibliotheken, jüngst auch den Schlosspark und ähnliches zum Spielort des Festivals und der zeitgenössischen Musik gemacht.

Eine lange Tradition in Donaueschingen haben Aktivitäten in den Grenzbereichen zu anderen Künsten. Über die Präsentation alternativer musikalischer Ausdrucksformen wie zum Beispiel Klanginstallationen hinaus gehend, gehört dazu, dass seit mehreren Jahrzehnten die Plakate des Festivals von bekannten Künstlern gestaltet werden. Im Jahr 2010 von der schweizer Künstlerin Silvia Bächli, in den letzten Jahren vor ihr zum Beispiel schon von Gerhard Rich-

²³² Köhler 2002a.

ter (1983 und 2001), Anselm Kiefer (2002), Georg Baselitz (2003) oder Erwin Wurm (2009).²³³

Erstmals 1954 bis 1957, seit 1967 dann kontinuierlich hat in Zusammenarbeit mit der entsprechenden Redaktion des SWR auch der Jazz einen Platz bei den *Donaueschinger Musiktagen*. Mit über die Jahre unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen, ebenso abhängig von der Konzeption des jeweilig zuständigen Redakteurs des SWR, findet im Rahmen der *Donaueschinger Musiktage* jährlich ein Jazz-Konzertabend statt. Seit mehreren Jahrzehnten mittlerweile unter dem Namen „Jazz-Session“, ergänzt dieser das Festivalprogramm, im Sinne Joachim-Ernst Berendts, der lange Jahre für diesen Programmpunkt zuständig war, um eine andere, direktere Spielart zeitgenössischer Musik und schlägt eine Brücke zwischen neuesten Tendenzen des Jazz und der zeitgenössischen Kunstmusik.²³⁴

Ein weiteres Produkt der Kooperation mit dem Rundfunk bei den *Donaueschinger Musiktagen* ist der Programmpunkt „Akustische Spielformen“, der mit dem Thema „Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik“ dem Festival weitere Grenzbereiche der zeitgenössischen Musik eröffnet.²³⁵ Im Rahmen dieser Veranstaltung wird seit 1972 jährlich der Karl-Sczuka-Preis für Hörspiel als Radiokunst und seit 1997 zusätzlich der Karl-Sczuka-Förderpreis verliehen sowie die ausgezeichneten Werke präsentiert.

Seit 2005 vergibt das SWR-Sinfonieorchester außerdem einen Kompositionspreis, mit dem es das in den Augen der Musiker „bemerkenswerteste Orchesterwerk des Festivals“ auszeichnet und sich damit verpflichtet, „sich für weitere Aufführungen des prämierten Stückes einzusetzen.“²³⁶ Da Werke zeitgenössischer Musik häufig tatsächlich nicht viel öfter als zu ihrer Uraufführung gespielt werden, ist dies eine sehr begrüßenswerte Einrichtung, die die *Donaueschinger Musiktage* über den eigentlichen Festivalzeitraum hinaus wirken lässt.

4.2 Die Donaueschinger Musiktage und das Publikum

Die ansonsten sehr ausführliche und umfangreiche Dokumentation und Analyse der *Donaueschinger Musiktage* Josef Häuslers enthält – symptomatisch, müsste man fast sagen – keiner-

²³³ Eine Übersicht über die Motive ab 1971 bietet die Homepage der Stadt Donaueschingen unter <http://www.donaueschingen.de/showobject.phtml?La=1&object=tx%7C473.2878.1>.

²³⁴ Berendt 1996, S. 408ff.

²³⁵ Vgl. Naber 1996, S. 417ff.

²³⁶ Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage 2010a.

lei Auseinandersetzung mit dem Festivalpublikum, seinen Strukturen, Entwicklungen oder Rezeptionsverhalten. Eine intensivere Beschäftigung mit dem eigenen Publikum kam, wie bereits erwähnt, erst Ende der 1990er im Zustand akuter finanzieller Unsicherheit zustande. Dieser Moment war Anlass, erstmalig eine Besucherbefragung durchzuführen, um Fragen nach Bedeutung und Reichweite des Festivals zu klären (vgl. dazu auch 2.1). Die Ergebnisse dieser Untersuchung von Keuchel/Wiesand sollen im Folgenden zunächst dazu dienen, in einem Vergleich mit den in Kapitel 2 gewonnenen Erkenntnissen über die Charakteristika des Publikums zeitgenössischer Musik das Publikum der *Donaueschinger Musiktage* in diesen Kontext einzuordnen. Anschließend sollen das Publikum und das Festival im Zusammenhang mit der Zeitgenössische-Musik-Szene betrachtet und daraus folgend spezielle Erwartungshaltungen und Einstellungen des Publikums zum den *Donaueschinger Musiktagen* untersucht sowie spezifische Problemfelder verdeutlicht werden.

4.2.1 Publikumsprofil

Im Zentrum der Untersuchung des Publikums der *Donaueschinger Musiktage* 1997 von Keuchel/Wiesand stand also nicht eine musiksoziologische Analyse, sondern die Frage nach der Einstellung der Besucher zu den *Donaueschinger Musiktagen* und ihre Bindung an das Festival. Von Interesse sind hier zunächst diejenigen Ergebnisse, die zu den Erkenntnissen zu Sozial- und Altersstruktur und Rezeptionsverhalten des Publikums zeitgenössischer Musik in Verhältnis gesetzt werden können. Die Zahlen dieser Untersuchung sind zwar schon über zehn Jahre alt, sollten jedoch als Richtwerte weitestgehend immer noch als geltend betrachtet werden können. Millers Untersuchung zu „Akzeptanz und Auswirkungen des Projekts zur Förderung studentischer Besucher der Donaueschinger Musiktage 2005“²³⁷ ist zwar neueren Datums, da Miller jedoch nur die Teilnehmer eines Sonderprogramms für Studenten befragte, sind diese Daten im Hinblick auf das Gesamtpublikum und seine Strukturen nicht aussagekräftig. Auf die Ergebnisse dieser Studie soll hier deswegen nur in sehr begrenztem Maße und nur in für das Thema zielführenden Aspekten eingegangen werden.

Das durchschnittliche Alter der Besucher *Donaueschinger Musiktage* 1997 lag laut Keuchel/Wiesand bei 44,08 Jahren und entspricht damit etwa dem der Berlin-Studie von 1999 und ist ebenso nur etwas höher als der Altersdurchschnitt der *Dresdener Tage der zeitgenössischen Musik*. Das Publikum der *Donaueschinger Musiktage* ist im Vergleich zu anderen

²³⁷ Miller 2006.

Publika zeitgenössischer Musik also weder besonders jung noch besonders alt.²³⁸ Wie die oben genannten Untersuchungen zeigt auch die Befragung in Donaueschingen ein überdurchschnittlich hoch gebildetes Publikum, 78 % haben mindestens Abitur. Auffällig ist jedoch die im Vergleich sehr niedrige Besucherzahl im Bereich der Schüler und Studenten mit zusammen gerade einmal 5 %, während die größeren Besuchergruppen von Angestellten/Beamten (38 %), Freiberuflern/Selbstständigen (19 %) und Facharbeitern (10 %) gestellt werden.²³⁹ Diesbezüglich unterscheiden sich die Zahlen zum Donaueschinger Publikum also erheblich von den bisherigen Erkenntnissen zum Publikum zeitgenössischer Musik, nach denen Schüler und Studenten die größte Besuchergruppe sind (vgl. 2.1.2). Es ist jedoch durchaus möglich, dass diese Zahlen heute deutlich anders ausfallen würden, denn unter anderem als Reaktion auf die Ergebnisse der Umfrage führen die *Donaueschinger Musiktage* seit einigen Jahren einen mehrtägigen Workshop mit Anschluss ans Festivalprogramm für Studierende durch, der im günstigen Fall den Anteil dieser im Publikum bereits gesteigert hat.

Der Anteil des Fachpublikums, das nach eigenen Angaben berufliche oder ausbildungsbedingte Gründe für den Festivalbesuch hat, liegt bei den *Donaueschinger Musiktagen* 1997 bei 40 %.²⁴⁰ Gemessen an dem Vorwurf, die *Donaueschinger Musiktage* seien ein reines „Spezialisten- und Insider-Festival“, ist diese Zahl zumindest erwähnenswert niedrig. Im Vergleich zum Publikum der *Dresdener Tage der zeitgenössischen Musik* liegt der Anteil der Fachleute in Donaueschingen aber deutlich höher. Es fällt außerdem auf, dass bei den *Donaueschinger Musiktagen* nicht nur innerhalb der Gruppe des Fachpublikums, sondern, im Gegensatz zum Dresdener Publikum und dem E-Musik-Publikum allgemein, auch im Gesamtpublikum der Anteil männlicher Besucher mit 66 % bedeutend höher ist als der der weiblichen mit 33 %. Dies entspricht also in etwa den Zahlen der Köln-Studie und den Angaben Neuhoffs, der die männliche Dominanz im Bereich der zeitgenössischen Musik im Übrigen in Übereinstimmung sieht mit der „allgemein stärkeren Neigung von Männern zu extremen, unkonventionellen und risikoreichen Ausdrucks- und Handlungsformen“.²⁴¹ Keuchel/Wiesand stellen sich hingegen die treffende Frage, „ob zeitgenössische E-Musik eine typische Männerdomäne darstellt, [...], oder sich, bei einem Besucheranteil von 40 % Fachleuten [bei den *Donaueschinger*

²³⁸ Vgl. Keuchel/Wiesand 1998, S. 23.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 25.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 27.

²⁴¹ Neuhoff 2008, S. 5.

Musiktagen], einfach die berufliche Situation der Frauen in der Musikbranche widerspiegelt.²⁴²

Zum Rezeptionsverhalten des Publikums lassen sich aufgrund der Studie von Keuchel/Wiesand nur sehr begrenzte Aussagen machen, dies war jedoch, wie bereits erwähnt, auch nicht Ziel der Studie. Lediglich aus den Daten zur Beurteilung der *Donaueschinger Musiktage* lassen sich Rückschlüsse auf die Motivation und Funktion des Konzertbesuchs beim Publikum ziehen: 63 % halten das Festival für lebensnotwendig für Zeitgenössisch-Musik-Szene und 45 % für eine Bereicherung des Musiklebens, was sich in Verbindung setzen lässt mit der oben genannten Bildungs- bzw. Symbolfunktion der zeitgenössischen Musik für ihr Publikum, wobei ebenso 28 % der Aussage zustimmten, die *Donaueschinger Musiktage* machten „einfach Spaß.“²⁴³

Auf eine gleichzeitige Bildungs- wie auch Unterhaltungsfunktion weisen auch die Ergebnisse Millers hin, die die Teilnehmer des Studenten-Programms der *Donaueschinger Musiktage* 2005 nach ihrer Motivation zum Festivalbesuch befragte. 72 % gaben an, „dass für sie das studienbedingte oder berufliche Interesse vorrangiges Motiv für den Besuch des Festivals war.“ Für diejenigen ohne studienbedingte Motivation jedoch waren nach dem Wunsch, einen Überblick über die zeitgenössische Musik zu erhalten bzw. diesbezüglich auf dem neuesten Stand zu sein, besonders auch das Erleben des kulturellen Ereignisses und der Festivalatmosphäre Grund für den Festivalbesuch.²⁴⁴ Die kulturellen Vorlieben des Donaueschinger Publikums entsprechen den oben dargestellten des Publikums zeitgenössischer Musik: Bei der Frage nach den Veranstaltungsbesuchen der letzten 12 Monate lagen Konzerte mit klassischer und Neuer Musik weit vorne, gefolgt von Klanginstallationen, zeitgenössischem Jazz und Alte Musik im Mittelfeld. Besonders wenig Interesse zeigten die Besucher erwartungsgemäß für die Bereiche Volksmusik und Schlager, aber auch traditionelle Jazz- sowie Rock-/Pop-Konzerte wurden eher weniger, jedoch immerhin von je 25 % besucht.²⁴⁵

Im Vergleich mit Zehmes Studie fällt weiterhin Folgendes auf: 61 % der Donaueschinger Besucher kamen aus der näheren Umgebung, 34 % aus weiterer Entfernung im Inland, 5 %

²⁴² Vgl. Keuchel/Wiesand 1998, S. 23.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 2.

²⁴⁴ Vgl. Miller 2006, S. 60f.

²⁴⁵ Vgl. Keuchel/Wiesand 1998, S. 28.

aus dem Ausland.²⁴⁶ 57,3 % der Besucher der *Dresdener Tage der zeitgenössischen Musik* stammen aus Dresden. Nur 17,1 % kamen aus anderen Bundesländern als Sachsen und nur 2,1 % aus dem Ausland. Diese Zahlen unterscheiden sich auf den ersten Blick nicht sehr stark, dennoch fällt auf, dass mehr Besucher aus weiterer Entfernung nach Donaueschingen kommen und auch innerhalb des Donaueschinger Publikums diese Gruppe im Verhältnis deutlich größer ist. Dass das Publikum der *Donaueschinger Musiktage* stärker überregional ist, führt Zehme darauf zurück, dass diese „durch ihre lange Tradition im deutschen Musikleben weit mehr etabliert [sind] als die Dresdener Tage der zeitgenössischen Musik.“²⁴⁷

4.2.2 Die Zeitgenössische-Musik-Szene in Donaueschingen

Dass es bei den *Donaueschinger Musiktagen* unweigerlich um mehr als nur um Musik geht, wurde bereits angedeutet. Das gilt nicht nur für die Komponisten, für die es eine außergewöhnliche Gelegenheit ist, bei den traditionsreichen *Donaueschinger Musiktage* aufgeführt zu werden, sondern ebenso für das Publikum und die Szene der zeitgenössischen Musik, für die das Festival in vielerlei Hinsicht ein Ort besonderer Bedeutung ist.

Wie der Vergleich gezeigt hat, stellt sich das Publikum der *Donaueschinger Musiktage* als beispielhaft für die beschriebene Zeitgenössische-Musik-Szene mit all den entsprechend herausgearbeiteten Charakteristika dar. Die Veranstaltungsform Festival wurde bereits als charakteristische Erlebnisform der Zeitgenössische-Musik-Szene identifiziert, als Ort des szeneninternen Austauschs und der Identifikation (vgl. 3.1.3). Für die *Donaueschinger Musiktage* gilt dies in besonderem Maße. Während allerdings meist schon jedes andere, beliebige Festival für zeitgenössische Musik für das spezifische Publikum Funktionen weit über das eigentliche Musikhören hinaus übernimmt und als wesentliche Veranstaltungsform den Charakter der Szene und ihr Selbstverständnis prägt, sind die *Donaueschinger Musiktage* mit ihrer Tradition, den Bildern und Ereignissen, die mit ihnen für Kenner verknüpft sind, und ihrer weltweit anerkannten Bedeutung mehr als jede Veranstaltung ein Ort mit auratischer Anziehungskraft. Wie an wenig anderen Orten zeigt sich in Donaueschingen die Überregionalität der eher überschaubaren Szene, die sich zu diesem besonderen Ereignis zusammenfindet und damit als Szene erkennbar wird, intern und gegenüber der Außenwelt. Es hat sich gezeigt, dass viele

²⁴⁶ Vgl. Keuchel/Wiesand 1998, S. 26. Die Autoren der Studie merken an, dass diese Zahlen bei einer Verweigerungsrate von etwa 40 % zu Angaben über den Wohnort nur unter Vorbehalt zu verwenden sind. Die im Vergleich zur Dresdener Studie gemachten Schlüsse gelten bezüglich einer grundsätzlichen Tendenz der Publikumsherkunft jedoch auch noch nach Bereinigung der Zahlen.

²⁴⁷ Zehme 2005, S. 117.

der Besucher der *Donaueschinger Musiktage* dazu bereit sind, auch weitere, zum Teil sehr weite Anfahrtswege in eine infrastrukturell eher ungünstig gelegene Gegend auf sich zu nehmen, um das Festival zu besuchen. Ein großer Teil des Publikums stammt zwar auch aus der näheren Umgebung, für die anderen aber gilt, dass der Besuch in Donaueschingen höchstwahrscheinlich ausschließlich dem Festival gilt, anders, als das möglicherweise bei einem Festival in einer Großstadt der Fall wäre, wo mehr Leute vielleicht auch eher durch die sich ergebende Gelegenheit ein einzelnes Konzert besuchen würden.

Die *Donaueschinger Musiktage*, so hat es den Anschein, sind für einen Großteil derer, die sich professionell mit zeitgenössischer Musik beschäftigen, ein Pflichttermin. Es wird dem Festival daher oft vorgeworfen, eine reine Spezialistenveranstaltung zu sein, wie bereits erwähnt, gilt es als „Branchentreff“ der Zeitgenössische-Musik-Szene. Die Gültigkeit dieses Vorwurfs sieht der Festivalleiter Köhler durch den 1997 von Keuchel/Wiesand festgestellten Anteil musikinteressierter Laien im Publikum von 60 % weitgehend widerlegt, wie im Programmheft des darauf folgenden Festivaljahrgangs 1998 zu lesen ist: „Mit dieser Studie empirisch belegt ist die Tatsache, dass die *Donaueschinger Musiktage* keineswegs – wie immer wieder perpetuierend behauptet – ausschließlich ein „Insider-Festival“ sind, gedacht nur für Fachleute, ausschließlich Branchentreff der „Neuen-Musik-Szene“.“²⁴⁸ Im Vergleich ist der Anteil der Fachbesucher bei den *Donaueschinger Musiktagen* allerdings immer noch deutlich höher. Dies rechtfertigt zwar nicht den Vorwurf, programmatisch lediglich auf Spezialisten ausgerichtet zu sein, wohl aber die Bezeichnung als eine Art jährlicher Versammlung der Szene, zu der nicht unwesentlich nun einmal auch das Fachpublikum gehört. Letztendlich zeigt sich darin gerade auch die Bedeutung, die das Festival für die Szene hat, zum einen auf Grund der musikalischen Darbietungen, sicherlich aber auch in sozialer Hinsicht.

Bezüglich der Alters- und Sozialstruktur sowie des Rezeptionsverhaltens unterscheidet sich das Publikum der *Donaueschinger Musiktage* im Großen und Ganzen, wie oben gezeigt, nicht wesentlich vom Durchschnittspublikum anderer Veranstaltungen für zeitgenössische Musik. Was es bei genauerer Betrachtung der durch Keuchel/Wiesand erhobenen Zahlen jedoch auszeichnet, ist, dass die bereits beschriebene Professionalisierung des Publikums zeitgenössischer Musik (vgl. dazu 2.4.2) sich bei den *Donaueschinger Musiktagen* besonders gut zeigen lässt. Dies ist nicht nur im engeren Sinne zu verstehen und durch den hohen Anteil an Fachbesuchern, die allerdings immerhin fast die Hälfte des Publikums ausmachen, impliziert. All-

²⁴⁸ Köhler in Programmheft Donaueschinger Musiktage 1998, S. 6.

gemein konnten Keuchel/Wiesand feststellen, dass die *Donaueschinger Musiktage* ein großes Stammpublikum haben, insgesamt 64 % der Befragten gaben an, das Festival bereits mehrfach besucht zu haben, knapp die Hälfte davon sogar regelmäßig. Von denen, die angeben, „öfter“ das Festival zu besuchen, sind im Übrigen nur etwas mehr als ein Drittel Musikfachleute, und auch bei den regelmäßigen Besuchern sind im Verhältnis zu den Fachleuten die Musiklaien nur geringfügig weniger vertreten.²⁴⁹

Selbst wenn man also die Musikfachleute unberücksichtigt lässt, kann man bei einem großen Teil des Publikums davon ausgehen, dass diese Festivalbesucher unabhängig von ihrer Profession ein bestimmtes Maß an Erfahrungen und Wissen über zeitgenössische Musik angesammelt haben. Tatsächlich zeigt die Publikumsbefragung bei der Frage danach, ob bestimmte zeitgenössische Musikbereiche in der Programmgestaltung des Festivals ausgegrenzt würden, dass die Stammbesucher des Festivals dazu zum größten Teil eine Meinung haben und mit „ja“, „nein“ oder „nicht ausgegrenzt, aber verhältnismäßig unterrepräsentiert“ antworteten. Das deutet darauf hin, dass diese Publikumsgruppe wohl grundsätzlich fähig ist, zu diesem Thema eine qualifizierte Aussage zu treffen – die individuelle Aussagekraft der einzelnen Einschätzungen bleibt hier natürlich unberücksichtigt – und „offenbar ein festes Bild von der musikprogrammatischen Gestaltung der *Donaueschinger Musiktage*“²⁵⁰ hat. Im Vergleich dazu sieht sich über die Hälfte der erstmaligen Besucher des Festivals nicht im Stande, die Programmgestaltung diesbezüglich zu bewerten und wählte die Option „weiß nicht“.²⁵¹

Es soll allerdings an dieser Stelle auch noch einmal zu bedenken gegeben werden, dass in Kapitel 2 insbesondere auch auf die Schwierigkeiten hingewiesen wurde, die sich durch diese für das Publikum der zeitgenössischen Musik charakteristische Kultivierung eines hohen Wissensmaßstabs für den Anschluss neuen Publikums an die Szene ergibt. Grundsätzlich muss festgehalten werden, dass die Beziehung des Publikums – und das soll hier einmal stellvertretend für die Szene der zeitgenössischen Musik stehen – zu den *Donaueschinger Musiktagen*, obgleich nicht immer nur herzlich und positiv, eine besonders enge ist. Dies spricht auch aus den Worten, die Festivalleiter Köhler angesichts der Erkenntnisse der Besucherbefragung und der erfolgreich abgewehrten Biennalisierung an das Publikum richtete:

„Eines der wichtigsten Ergebnisse dieser Studie für mich persönlich ist die außergewöhnlich hohe Identifikationsrate der Besucher mit den Musiktagen, ja deren

²⁴⁹ Vgl. Keuchel/Wiesand 1998, S. 12f.

²⁵⁰ Ebd., S. 8.

²⁵¹ Vgl. ebd.

geradezu emotionale Bindung an das Festival. Sie, verehrte Gäste, betrachten es offenbar als ihre ureigenste Angelegenheit, die es zu hüten und zu schützen gilt. Deshalb wohl auch die besonders kritische Auseinandersetzung mit den einzelnen Beiträgen des Festivals Jahr für Jahr immer wieder neu, deshalb auch ihr eindeutiges Votum für den jährlichen Turnus.“²⁵²

4.2.3 Publikumserwartungen

Angesichts des sehr speziellen Verhältnisses von Publikum und Festival bei den *Donaueschinger Musiktagen* lohnt es sich, die Erwartungen, die die Festivalbesucher an die Veranstaltung haben, noch einmal genauer zu betrachten. Dass die *Donaueschinger Musiktage* ein Ort mit großer Bedeutung für die Zeitgenössische-Musik-Szene sind, heißt keineswegs, dass diese alljährlich ausschließlich mit Begeisterung das Festivalprogramm verfolgt. Wie im letzten Zitat von Köhler bereits angedeutet, scheint es im Gegenteil eine besonders hohe Kritikbereitschaft seitens des Publikums bei den Donaueschinger Musiktagen zu geben. Man kann davon ausgehen, dass diese daher rührt, dass das Publikum den Donaueschinger Musiktagen aufgrund ihrer herausragenden Bedeutung, die dem Festival von außen zugeschrieben wird, die es aber auch als Selbstverständnis vertritt, mit einer besonders hohen Erwartungshaltung entgegen tritt. Das Festival ist über die Jahrzehnte seines Bestehens für die Musikwelt zu einem Ort geworden, von dem erwartet wird, dass dort grundsätzlich verhandelt wird, was ganz aktuell unter zeitgenössischer Musik zu verstehen ist. Diese Erwartung wird noch einmal besonders deutlich, wenn man genauer betrachtet, wie das Publikum die *Donaueschinger Musiktage* bewertet. Über die Hälfte des befragten Publikums gab an, die *Donaueschinger Musiktage* seien „lebensnotwendig für die zeitgenössische Musikszene“, knapp die Hälfte, das Festival sei „eine absolute Bereicherung des Musiklebens“²⁵³. Der Anspruch an das Festivalprogramm entspricht wiederum diesem Empfinden. Dass auch die Veranstalter mit ihrer Programmkonzeption diese Rolle für die *Donaueschinger Musiktage* nach wie vor behaupten, macht die folgende Äußerung Köhlers deutlich:

„Eingeladen werden [...] all jene Künstler, die nicht nur den Zustand der Gesellschaft reflektieren, sondern sich ebenso kritisch mit ihrem ureigensten Gegenstand, der Musik auseinandersetzen, die überkommene Formen, Gesetze und scheinbar festgezurrte Grenzen immer wieder neu in Frage stellen und damit auch das, was Musik ist oder sein könnte, immer wieder neu definieren.“²⁵⁴

²⁵² Köhler in Programmheft Donaueschinger Musiktage 1998, S. 6.

²⁵³ Vgl. Keuchel/Wiesand 1998, S. 2.

²⁵⁴ 75 Jahre Donaueschinger Musiktage 1921-1996. Festschrift, S. 9.

Dass bei solch einer Erwartungshaltung und diesem Aktualitätsanspruch angesichts vielfältiger subjektiver Positionen und musikalischer Vorlieben auf allen Seiten das Diskussions- und Konfliktpotential groß ist, ist wohl unübersehbar.

Innerhalb des Publikums der *Donaueschinger Musiktage* fallen zwei Publikumsgruppen auf, deren Erwartungen an das Festival sich voneinander unterscheiden. Es zeigt sich, mit welcher unterschiedlichen Ansprüchen der verschiedenen Publikumsgruppen die Festivalveranstalter umgehen und sich bei der Programmierung bzw. spätestens bei der auf das Festival folgenden Publikumsreaktion und Kritik, auseinandersetzen müssen: Es handelt sich dabei zum einen um Diskrepanzen zwischen Fach- und Laienpublikum, zum anderen zwischen älterem und jüngerem Publikum. Beiden Aspekten soll im Folgenden nachgegangen werden.

Wie auch im Gesamtpublikum ist auch die Meinung der Fachleute zu den *Donaueschinger Musiktagen* überwiegend positiv. Beim Vergleich der Beurteilungen der *Donaueschinger Musiktage* von Musiklaien und Musikfachleuten konnten Keuchel/Wiesand allerdings einen signifikanten Unterschied feststellen in den Beurteilungskategorien „zeitgemäß“ und „macht einfach nur Spaß“, beide waren in den Augen der Fachleute deutlich weniger zutreffend.²⁵⁵

Der Besuch des Festivals ist für die Musikfachleute in vielen Fällen kein reines Privatvergnügen, sondern auch durch berufliche Verpflichtung motiviert. Gut unterhalten zu werden, ist für diese Publikumsgruppe also wahrscheinlich weniger das Ziel. Man könnte vermuten, dass es den Journalisten, Musikwissenschaftlern, Komponisten usw. gerade um eine kritische Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Musik auf professioneller Ebene geht und sie dem Festivalprogramm deswegen mit einer noch deutlicher gesteigerten Erwartungshaltung und geschärften Kritikbereitschaft gegenüber treten. Dass ein Unterschied in Erwartung und Beurteilung zwischen beruflich mit zeitgenössischer Musik befassten Publikumsteilen und denen mit privatem Interesse an zeitgenössischer Musik besteht, liegt mit Blick auf die Szene der zeitgenössischen Musik generell auf der Hand. Bei den *Donaueschinger Musiktagen* tritt diese Spannung jedoch möglicherweise besonders deutlich hervor, da, wie sich gezeigt hat, das professionelle Publikum im Vergleich zu anderen Veranstaltungen einen nicht gerade unwesentlichen Teil der Zuhörerschaft ausmacht.

Im Vergleich zwischen den Angaben jüngerer und älterer Publikumsgruppen fallen besonders zwei Unterschiede auf. Zum einen beurteilen die jüngeren Besucher (unter 35 Jahre) die Do-

²⁵⁵ Vgl. Keuchel/Wiesand 1998, S. 4f.

naueschinger Musiktage tendenziell kritischer und stimmen mehr als ältere Besucher den Statements zu, die Veranstaltung sei „zu abgehoben“ oder „nicht zeitgemäß.“ Ebenso sind mehr jüngere Besucher der Meinung, spezielle Musikbereiche würden ausgegrenzt oder wären unterrepräsentiert. Gleichzeitig stimmen jedoch auch mehr jüngere Besucher der Aussage zu, die *Donaueschinger Musiktage* „machten einfach Spaß.“²⁵⁶

Zunächst einmal scheinen anhand dieser Zahlen die jüngeren Besucher also nicht im selben Maße wie die älteren der Meinung zu sein, das Festival bilde die aktuellste Entwicklung zeitgenössischer Musik ab. Dass die jüngeren Besucher den „Spaßfaktor“ des Festivals stärker betonen, möchte Köhler nicht als „typisches Zeichen unserer „Fun-Gesellschaft““ sehen: „Offenbar steht diese saloppe Formulierung eher für einen Paradigmenwechsel im Sprachgebrauch denn für ein oberflächliches Streben nach Unterhaltung und Genuß.“²⁵⁷ Kehrt man jedoch zurück zum Verständnis des Publikums der zeitgenössischen Musik als Szene im Sinne Schulzes, so bildet das Verhältnis älterer und jüngerer Besucher bei den Donaueschinger Musiktagen sehr anschaulich die beschriebenen Differenzen zwischen Hochkulturszene und Neuer Kulturszene ab. Wie dargestellt unterscheiden sich diese beiden Szenen, in denen die jeweils älteren und jüngeren Publikumsgruppen der zeitgenössischen Musik verortet werden konnten, unter anderem deutlich in ihrem Rezeptionsverhalten und den Erwartungen, die sie an einen Konzertbesuch richten (vgl. 2.2.1). Die Ansprüche des jüngeren Publikums bzw. der Neuen Kulturszene entsprechen deutlich mehr dem in Zusammenhang mit dem Rezeptionsproblem der zeitgenössischen Musik beschriebenen, die gesamte Musikkultur betreffenden Wandel der Rezeptionsgewohnheiten hin zu einer stärkeren Ereignis- und Unterhaltungsorientierung – als die des älteren Publikums bzw. der Hochkulturszene, die eher die geistige Auseinandersetzung mit der Musik akzentuiert. Als grundsätzliche Tendenzen, die das Rezeptionsverhalten und die Erwartungen an das Festival betreffen, können die auf den Erkenntnissen Keuchel/Wiesands basierenden beschriebenen Unterschiede zwischen älterem und jüngeren Publikum der *Donaueschinger Musiktage* weiterhin als gültig betrachtet werden. Möchte man, ohne allerdings pauschale Gegensätzlichkeit zu behaupten, sein Stammpublikum nicht enttäuschen und gleichzeitig junge Hörer vermehrt ansprechen und an das Festival binden, stellt sich hier die Herausforderung, beide Ansprüche zu bedienen.

²⁵⁶ Vgl. Keuchel/Wiesand, S. 3f., S. 8.

²⁵⁷ Köhler in Programmheft Donaueschinger Musiktage 1998, S. 7.

Angesichts der weitgreifenden Veränderungen, die sich seit 1997 sowohl bezüglich der gesamten Festivalprogrammierung als auch speziell des Angebots für Studierende vollzogen haben – diese werden im nächsten Abschnitt ausführlich beschrieben – wäre es aus heutiger Sicht aufschlussreich zu erfahren, ob sich die Bewertung der *Donaueschinger Musiktage* in den Augen der jüngeren Besucher eventuell verändert hat bzw. inwieweit es ihren Rezeptionserwartungen entspricht und sie sich mit ihren Perspektiven auf die zeitgenössische Musik aufgehoben fühlen.

4.3 Aktuelle Entwicklungen der Donaueschinger Musiktage

Als Armin Köhler in den 1990er Jahren die Leitung der *Donaueschinger Musiktage* übernahm, erwarteten viele – besonders diejenigen, die die Programmkonzeption der vorherigen Jahre oder die Gesamtsituation des Festivals kritisch betrachteten – eine deutliche Neuausrichtung und Öffnung der *Donaueschinger Musiktage*, wie die Aussage Gronemeyers beispielhaft zeigt:

„Wenn der Nachfolger Häuslers, der Dresdener Musikwissenschaftler Armin Köhler, auch nur einen kleinen Teil seiner weitreichenden Pläne für die neunziger Jahre verwirklichen kann, wird sich das Gesicht des Forums im Hinblick auf experimentelle und grenzüberschreitende Ansätze, Musik aus den beiden Americas sowie dem näheren und fernerer Osten entscheidend wandeln.“²⁵⁸

Man kann heute nicht nur auf die Veränderungen des Festivals in den 1990er Jahren zurückblicken, es sind bereits zehn weitere Jahre hinzugekommen, sowohl für die *Donaueschinger Musiktage* als auch für die musikalische Entwicklung. Es soll hier jedoch nicht im Detail die Programmauswahl analysiert und daraufhin beurteilt werden, inwieweit sie aktuelle musikgeschichtliche Entwicklungen abbildet, einschließt oder ausgrenzt. Von Interesse sind vielmehr solche Veränderungen, die sich in einen Zusammenhang stellen lassen mit dem oben beschriebenen Wandel der Festivalkultur seit Anfang der 1990er Jahre und einer veränderten gesellschaftlichen Orientierung von Festivals. Es sollen daher verschiedene Konzepte vorgestellt werden, die in den letzten zwei Jahrzehnten das Profil des Festivals in dieser Hinsicht merklich verändert haben. Einzelne Gesichtspunkte des Festivalprogramms werden zu diesem Zweck möglicherweise über ihre eigentliche Bedeutung hinaus betont, andere, der Ausrichtung der vorliegenden Arbeit folgend, gemessen an ihrer musikalischen Qualität vielleicht zu wenig oder gar nicht. Um den Wandel der Festivalkultur der zeitgenössischen Musik am Bei-

²⁵⁸ Gronemeyer 1994, S. 14.

spiel der *Donaueschinger Musiktage* anschaulich zu machen, sollen in einem Überblick verschiedene Entwicklungstendenzen herausgearbeitet werden. Die Auswahl und Darstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sie soll anhand einzelner Aspekte sich verändernde Strukturen veranschaulichen.

4.3.1 Kontextualisierung zeitgenössischer Musik

Mit dem Festivaljahrgang 1993, dem ersten, der unter der Leitung Köhlers ausgerichtet wurde, erfuhren die *Donaueschinger Musiktage* eine Neuerung, die, obgleich sich die Struktur des Festivals nicht änderte, der Konzeption eine neue Richtung gab.²⁵⁹ Hinter dem Festivalprogramm stand erstmals ein thematisches Konzept. Das Thema 1993 lautete „klangRAUM/ RAUMklang“, in den darauf folgenden Jahren fand das Festival u. a. mit den Themen „Musik und Sprache“ (1995), „Live-Elektronik“ (1997), „Hintergrund und Ereignis. InVersionen“ (2003)²⁶⁰ statt, um nur eine kleine Auswahl zu nennen. Die Themensetzung gibt offensichtlich eher einen Bedeutungs- oder Bezugsrahmen innerhalb der künstlerischen Auseinandersetzung vor, als dass sie sich an einer Kontextualisierung der Musik in gesellschaftlichen Zusammenhängen orientiert, wie es in den Auseinandersetzungen mit den Möglichkeiten zeitgenössischer Musik, ein neues Publikum zu gewinnen, angeregt wurde.

Den Festivalbeiträgen ein gemeinsames Thema voranzustellen, auch wenn es musikimmanent bleibt, sie in einen gemeinsamen Kontext zu setzen, kann als Versuch gewertet werden, das Festivalprogramm im Sinne einer nachvollziehbareren Struktur zu konzipieren. Auch wenn sich keine einschlägigen Äußerungen der Festivalveranstalter darüber finden lassen, was genau die Beweggründe für diese Veränderung waren, kann man festhalten, dass sie – ob so initial beabsichtigt oder nicht – auch einer leichteren Verständlichkeit der musikalischen Darbietungen beim Publikum dienlich sein können. Die Konzerte eines Festivaljahrgangs werden durch die thematische Klammer in einen übergeordneten Zusammenhang gesetzt. Dieser verbindet die einzelnen Werke miteinander und macht sie in einem größeren Rahmen als Auseinandersetzungen mit einem spezifischen Thema aus verschiedenen Perspektiven für den Zuhörer nachvollziehbar. Inhaltliche Aspekte der Musik werden durch das dem Zuhörer bekannte Thema erkennbar herausgehoben und so in gewisser Weise vermittelt. Dem ungeschulten Ohr eröffnen sich so Interpretationsansätze, anders als es bei einer Aneinanderreihung ab-

²⁵⁹ Vgl. dazu Kager 1993, S. 681.

²⁶⁰ Vgl. Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage: Zeittafel.

strakter einzelner Werke. Die Themensetzung gibt dem Besucher quasi einen ersten Hinweis auf den Hintergrund, vor dem die einzelnen Stücke zu sehen sind und vor dem der einzelne selbst seine Position zum Gehörten finden kann, darüber hinaus macht sie einen ganzen Festivaljahrgang als Konzept verständlich und eröffnet so eine weitere Ebene der inhaltlichen Auseinandersetzung.

Einen weiteren Beitrag zur Kontextualisierung zeitgenössischer Musik bei den *Donaueschinger Musiktage* leisten am ersten Festivalabend stattfindende Diskussionsrunden mit Komponisten, Journalisten und Musik- und Kulturschaffenden zu Themen rund um die zeitgenössische Musik. 2002 wurde erstmalig in diesem Rahmen eine „Standortbestimmung der *Donaueschinger Musiktage*“ zur Diskussion gestellt, seit 2005 haben diese Gespräche als Teil der Sendereihe „Thema Musik Live Spezial“ des Bayerischen Rundfunks, der die Veranstaltung live überträgt, in Kooperation mit dem SWR einen regelmäßigen Platz im Programm der *Donaueschinger Musiktage*. Zur Sprache kommen in diesem Kontext sowohl explizit musikalische Themen, wie 2010, passend zum Thema des Festivals, das „Streichquartett jetzt“²⁶¹, als auch solche, die die zeitgenössische Musik vor dem Hintergrund des Kulturbetriebs und seinen aktuellen Problemfeldern betrachten, wie 2005, als man sich unter dem Titel „KulturNot. Gegenwart ohne Gegenwartsmusik?“ mit dem auch von dieser Arbeit behandelten Thema der zeitgenössischen Musik in der Öffentlichkeit vor dem Hintergrund kultureller Veränderungen beschäftigte.²⁶² Diese Form der Kontextualisierung von Inhalten und Strukturen zeitgenössischer Musik eröffnet dem Publikum Einblick in einen größeren Verständnis- und Bezugsrahmen und macht von Seiten der Veranstalter und Künstler deutlich, dass man sich nicht als unabhängige, in sich geschlossene Nischenkultur begreift sondern sehr wohl die eigene Position in aktuellen Zusammenhängen reflektiert.

4.3.2 Neue Konzertformen und zeitgenössische Musik als Ereignis

Die Exploration neuer Darbietungsformen in Abgrenzung zum traditionellen Konzert beschreibt Köhler als zentralen Bestandteil der aktuellen Orientierung der *Donaueschinger Musiktage* unter seiner Leitung:

„Gegenüber der jahrzehntelangen Ausrichtung an Kammer- und Orchestermusik streben wir inzwischen einen Paradigmenwechsel an, der dadurch gekennzeichnet ist, dass wir gegenwärtig – nicht ausschließlich, jedoch verstärkt – solche musika-

²⁶¹ Vgl. Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage 2010b.

²⁶² Vgl. Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage 2005.

lischen Formen fördern, die sich im Zwischenfeld von Konzertereignis, Performance und Klanginstallation bewegen.²⁶³

Als Festival, das der zeitgenössischen Musik und ihren experimentellen Formen Raum schaffen will, kommen bei den *Donaueschinger Musiktagen* in den letzten Jahren immer wieder Stücke zur Aufführung, die als Teil ihres musikalischen Ausdrucks mit der traditionellen Konzertform brechen – zumal dies offensichtlich in der zeitgenössischen musikalischen Auseinandersetzung und Arbeit ein zunehmend wichtigeres Thema ist. Dies geschieht sowohl im Bereich der Kammer- als auch der Orchestermusik, in Grenzbereichen zwischen Konzert und Installation und in Verbindungen von Musik und anderen Kunstformen, wie etwa 2006 mit „Hyperion“ von Georg Friedrich Haas, eine Orchesterinstallation, bei der sich das Publikum, umgeben von einer Lichtinstallation und mehreren Orchestergruppen, frei im Raum bewegen konnte und so jeder einzelne die Möglichkeit hatte, „seine ganz individuelle Perspektive auf das Licht/Klang-Ereignis zu suchen.“²⁶⁴

Als Konzertereignisse, die über das normale Konzerterleben hinaus zeitgenössische Musik in ein außergewöhnliches Ereignis einbetten bzw. sie zu diesem machen, sind einige Veranstaltungen erst kürzer zurückliegenden Festivaljahrgänge beachtenswert und stechen als Beispiele als für die von Köhler beschriebene Suche nach alternativen Präsentationsformen heraus. Sie sollen im Folgenden kurz beschrieben werden.

Die thematische Akzentuierung der Festivals der letzten drei Jahre orientierte sich jeweils an einer spezifischen musikalischen Besetzung. Somit kann nicht nur jeder Jahrgang, wie oben beschrieben, für sich in einem größeren Zusammenhang betrachtet werden, sondern in der Abfolge der Schwerpunktsetzung alle zusammen auch als Dreiklang. 2008 stand im Zentrum des Festivals das Ensemble. Ein Kernstück des Festivals war ein für das Uraufführungsfestival in Donaueschingen völlig neues Veranstaltungskonzept, genannt „Ensembliade“. Über den gesamten Festivalsamstag hinweg spielten drei der renommiertesten Ensembles für zeitgenössische Musik, das Ensemble Intercontemporain, das Ensemble Modern und das Klangforum Wien, verschiedene Kompositionen, zum Teil auch ein und dieselbe nacheinander. Mit diesem Konzept wurde zunächst gegenüber der Uraufführung auch die Interpretation ins Zentrum gerückt.²⁶⁵

²⁶³ Köhler 2002b, S. 13.

²⁶⁴ Köhler 2006a.

²⁶⁵ Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage 2008.

Im folgenden Jahr beschäftigte sich das Festival mit dem Orchester. Als Veranstaltung mit außergewöhnlichem Erlebnischarakter hebt sich Manos Tsangaris' so genannte Installation Opera „Batsheba. Eat the History!“, im Programm als „szenischer Orchester-Mäander“ bezeichnet, vom klassischen Orchester-Programm ab. Verschiedene Handlungsstränge verteilten sich dabei über zwei Tage und fünf Orte, das Publikum konnte so weitgehend selbst entscheiden, wie lange es in der jeweiligen Szene verweilen wollte.²⁶⁶

Die Präsentation und musikalische Auseinandersetzung durch unterschiedliche Interpretationen mehrerer Werke wurde 2010 mit der „Quardittiade“ fortgesetzt. Über den gesamten zweiten Festivaltag hinweg wurden vom Arditti Quartet aus London, Quatuor Diotima aus Paris und dem JACK Quartet aus New York Werke verschiedener Komponisten parallel uraufgeführt.²⁶⁷ Ähnlich wie schon bei der „Ensembliade“ ergab sich dem Zuhörer dadurch die Möglichkeit eines direkten Vergleichs verschiedener Interpretationen, durch das mehrmalige Hören des Stücks ebenso die einer tieferen Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Werk.

Die drei beschriebenen Veranstaltungen zeigen eine Tendenz, zeitgenössische Musik innerhalb des Festivals noch einmal herausgehoben als Ereignis zu inszenieren und für das Publikum erfahrbar zu machen. Die alternativen, offeneren Veranstaltungskonzepte rücken – beispielhaft auch für viele andere Stücke, die dies ebenso, wenn auch in kleinerem Rahmen thematisieren – das Publikum und die Rezeption stärker in den Mittelpunkt. Mehr noch als der eigentliche Festivalrahmen selbst schon machen diese Aufführungsformen zeitgenössische Musik für das Publikum zu einem außergewöhnlichen Ereignis. Die individuelle Wahrnehmung des einzelnen Besuchers wird direkter angesprochen, als das bei einer traditionellen Aufführungsform der Fall ist. Das Konzert kann über die Musikrezeption hinaus für den Besucher Erlebnischarakter erhalten.

4.3.3 Klangkunst

Ebenfalls als ein Teil der von Köhler zuvor beschriebenen konzeptuellen Veränderungen des Festivals ist der verstärkte Einbezug von Klanginstallationen in das Programm der *Donaueschinger Musiktage* zu sehen. Seit 1993 sind Werke dieser Art zunächst Installationen, auch als Konzert-Installationen, mittlerweile unter dem Programmpunkt Klangkunst fester Be-

²⁶⁶ Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage 2009.

²⁶⁷ Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage 2010c.

standteil des Festivals. Der begriffliche Wechsel, bzw. die Unschärfe macht deutlich, wie schwer diese relativ neue Musik- oder Kunstform greifbar zu machen ist.

Helga de la Motte-Haber beschreibt diese Schwierigkeit der Definition im Grenzbereich zwischen Raumkompositionen, Klanginstallationen und -skulpturen und Übergängen zwischen verschiedenen Künsten als Problem der Festlegung musikalischen Materials, die spätestens Ende des 20. Jahrhunderts aufgelöst sei. Sie versteht demnach auch Kompositionen, die den Klang im Raum wahrnehmbar machen, im weitesten Sinne als Klangkunst. Sie macht einen Unterschied deutlich zu Werken, die nicht an jedem beliebigen Ort aufgeführt werden können, sondern situations- und ortsspezifisch sind und sich so auf einen ganz konkreten Raum im Gegensatz zu einem abstrakten beziehen – was jedoch eine wenig trennscharfe Differenzierung sei, die viele Übergangsformen möglich mache.²⁶⁸

Raumkompositionen verschiedenster Art, auch unter Einbeziehung anderer Künste, ebenso musikalische Darbietungen außerhalb traditioneller Konzerträume, waren schon weit früher als nur im letzten Jahrzehnt im Programm der *Donaueschinger Musiktage* vertreten, wenn auch nicht unbedingt so dominant wie heute. Die entscheidende Neuerung ist der Stellenwert, der unter der Leitung Köhlers seit 1993 solchen Werken eingeräumt wird, die im Sinne de la Motte-Habers zuletzt genannten als Klanginstallationen an charakteristischen Orten der Stadt Donaueschingen – etwa im Schlosspark, historischen oder öffentlichen Gebäuden, Kirchen – zu erleben und für jeden zugänglich sind.²⁶⁹ Die *Donaueschinger Musiktage* vergeben mittlerweile nicht mehr nur Kompositionsaufträge für Orchester- und Kammermusikwerke, sondern speziell auch für Klanginstallationen.

Zunächst einmal stellen diese Installationen, ähnlich den zuvor beschriebenen neuen Konzertformen, die Wahrnehmungssituation und damit den Rezipienten stärker in den Mittelpunkt. Der kann, je nach Konzeption, sogar selbst zum Teil des Kunstwerks werden. In diesem Sinne könnte die hier beschriebene Klangkunst im Kontext neuer Konzertformen und zeitgenössischer Musik als Ereignis betrachtet werden. Die Klanginstallationen zeichnen sich für die hier vorgenommene Auseinandersetzung jedoch durch einige weitere, entscheidende Aspekte aus. Auch Köhler hebt hervor, dass bei diesen, anders als bei einem zeitlich begrenzten Konzerterlebnis, vollständig die „definierten Anfangs- und Schlusszeiten des Konzerts verschwinden,

²⁶⁸ Vgl. de la Motte-Haber 1998, S. 55ff.

²⁶⁹ Vgl. Jeschke/Köhler 2000, S. 27f.

ebenso der festgelegte Platz, von dem aus der Besucher die Klänge hört.“²⁷⁰ Das Rezeptionserlebnis wird damit auf eine Art individualisiert und für den Besucher flexibel gestaltbar, wie es nur eine frei zugängliche Klanginstallation möglich machen kann. Darüber hinaus machen die Klanginstallationen durch die Integration in die Stadt sowohl die Musik als auch für die Besucher, für einige möglicherweise im wahrsten Sinne des Wortes, alltägliche Orte in neuen Kontexten erfahrbar. Köhler spricht in diesem Zusammenhang von einer „Sensibilisierung (...), mit dem Ziel, die in zunehmendem Maße amorph werdenden Eindrücke unseres Alltags ins Bewusstsein zu rücken, umso die Barriere zwischen Kunstraum und öffentlichem Raum abzubauen.“²⁷¹

4.3.4 Vermittlung zeitgenössischer Musik

Köhler sieht die Forderungen an die zeitgenössische Musik, sich von ihrem Nischencharakter zu lösen, kritisch in Hinblick auf ein ausdrücklich spezialisiertes Festival wie die *Donaueschinger Musiktage*. Die „avancierte Musik der Zeit noch stärker in das allgemeine Musikleben zu integrieren“, sei dennoch unzweifelhaft nötig, „jedoch nicht vordergründig die Aufgabe der Donaueschinger Musiktage.“²⁷² Diese seien vielmehr ein Raum, in dem sich zeitgenössische Musik frei von den Mechanismen des Musikbetriebs entfalten und ausprobieren könne. Dies muss auch als Begründung dafür gelten, warum die konkrete Vermittlung zeitgenössischer Musik nach wie vor kein Schwerpunkt der *Donaueschinger Musiktage* ist, abgesehen von Angeboten wie den oben beschriebenen Podiumsdiskussionen, die vielleicht im weitesten Sinne als eine Art Vermittlung spezifischer Inhalte verstanden werden könnten.

Daneben finden seit einigen Jahren im Rahmenprogramm der *Donaueschinger Musiktage* immer wieder Workshops und Projekte für Kinder und Jugendliche statt, 1998 und 1999 beispielsweise in Zusammenarbeit mit der Jugendmusikschule Baden-Württemberg. Dem Schülerprojekt des Jahres 2010 – im Rahmen eines so genannten Response-Projekts arbeiteten Donaueschinger Schüler passend zum Thema des Festivals unter der Anleitung von Musikpädagogen zum Thema „Streichen“²⁷³ – scheint, diesen Eindruck erweckt die Nennung der Präsentation im Programm als eigenständige Veranstaltung, mehr Aufmerksamkeit als in den Jahren zuvor zuteil geworden zu sein. Diese einzelne Beobachtung reicht aber keineswegs

²⁷⁰ Jeschke/Köhler 2000, S. 28.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Köhler 2002a.

²⁷³ Vgl. Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage 2010b.

aus, um Mutmaßungen über eine grundsätzliche Neubewertung der Vermittlungsarbeit in Donaueschingen anzustellen.

Ein anders gelagertes, nicht im herkömmlichen Verständnis als Vermittlungsprojekt zu bezeichnendes Konzept, wird seit einigen Jahren ausschließlich für Studierende durchgeführt und bildet seitdem gewissermaßen das zentrale Element der publikumsorientierten Nachwuchsförderung der *Donaueschinger Musiktage*. Bereits 2004 und 2005 wurde mit Unterstützung der Kulturstiftung des Bundes ein gesondertes Kartenkontingent für Studierende europäischer Musik- und Kunsthochschulen sowie musikwissenschaftlicher und angrenzender Studiengänge bereitgestellt. Seit 2006 wird dieses Angebot in Zusammenarbeit mit den Musikhochschulen Frankfurt am Main und Trossingen erweitert durch den Workshop „Donaueschinger Musiktage – The Next Generation“. 150 Studierenden wird in diesem Rahmen die Möglichkeit gegeben, über die Konzertbesuche hinaus, sich in Workshops sowohl zu kompositorischen als auch zu übergreifenden Fragestellungen aus dem Gebiet der zeitgenössischen Musik, bei Komponistengesprächen und Probenbesuchen intensiver mit zeitgenössischer Musik zu beschäftigen. Die Teilnehmer können so untereinander und mit bereits in diesem Bereich tätigen Künstlern in Kontakt und Austausch kommen. Bei den dazu gehörigen so genannten „Off-Konzerten“ werden außerdem Werke teilnehmender Kompositionstudenten präsentiert. Das Programm beginnt bereits einige Tage vor dem eigentlichen Festival und endet jeweils am darauf folgenden Montag. Wie bereits im Namen enthalten, richtet sich dieses Programm an die nächste Generation der *Donaueschinger Musiktage*: an junge Komponisten, besonders aber an diese und andere junge Musikschaaffende als zukünftiges Festivalpublikum, das so schon jetzt in das Geschehen des Festivals eingebunden wird.²⁷⁴

4.4 Neues Publikum für zeitgenössische Musik: Die Donaueschinger Musiktage als Beispiel für einen Wandel der Festivalkultur

Die *Donaueschinger Musiktage* sollen abschließend vor dem Hintergrund der in Kapitel 2 und 3 beschriebenen Entwicklungen des Publikums und der Festivalkultur zeitgenössischer Musik betrachtet werden. Diese Auseinandersetzung bezieht sich hauptsächlich auf die Einschätzungen des Festivalleiters Armin Köhler, der Leiterin des Next Generation-Workshops, Julia Clout, und des Musikjournalisten und Kritikers Hans-Klaus Jungheinrich, die sich aus

²⁷⁴ Vgl. Clout in Programmheft *Donaueschinger Musiktage* 2009, o.S.; *Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage* 2010d.

den im Vorfeld der Arbeit geführten, persönlichen Gesprächen ergeben. Alle drei können als „Insider“ der Szene betrachtet werden und bieten aus ihren unterschiedlichen Perspektiven aufschlussreiche Einblicke in die Entwicklung der *Donaueschinger Musiktage*, des Publikums und der zeitgenössischen Festivalkultur allgemein, die in der Literatur so nicht zu finden sind.²⁷⁵ An zwei Stellen werden außerdem ergänzend Einschätzungen von zwei weiteren Fachjournalisten, Reinhard Oehlschlägel und Max Nyffeler, hinzugezogen. Auf dieser Grundlage erfolgt dazu zunächst eine Einordnung der besonderen Position der *Donaueschinger Musiktage* in den Kontext der Festivalkultur der zeitgenössischen Musik. Anschließend sollen ausgehend von den Beobachtungen der befragten Personen die Zusammenhänge von Veränderungen des Festivals und dem Publikum verdeutlicht und möglichen Perspektiven nachgegangen werden, die sich aus der Beschäftigung mit den *Donaueschinger Musiktagen* auf den Zustand und die Entwicklungsaussichten der Festivalkultur der zeitgenössischen Musik allgemein ergeben.

4.4.1 Festivalkultur am Beispiel der Donaueschinger Musiktage

Die *Donaueschinger Musiktage* haben ein in der Festivallandschaft der zeitgenössischen Musik einzigartiges Profil. Der Festivalleiter Köhler nennt sie ein „multifunktionales Festival.“ Der Blick auf die Geschichte des Festivals macht deutlich, dass es keineswegs übertrieben ist, wie Köhler zu sagen: „In Donaueschingen [...] wurde Musikgeschichte geschrieben, ja Donaueschingen dürfte in der europäischen Musikgeschichte die einzige Stadt sein, durch die Musikgeschichte eines ganzen Jahrhunderts lokalisierbar wird.“²⁷⁶ Die Erwartungen an das Festival, Außergewöhnliches und Neues zu präsentieren, sind dementsprechend hoch. Die chronisch gesteigerte Erwartungshaltung prägt das Verhältnis von Festival und Publikum und die Festivalatmosphäre, was, wie Köhler beschreibt, eine gewisse Unwägbarkeit mit sich bringt.²⁷⁷ Die *Donaueschinger Musiktage* gelten, trotz des festgestellten großen Publikumszuspruchs immer noch als Spezialistenfestival. Für Köhler ist das „ein wesentlicher Teil der Aura [ist], die ihre internationale Ausstrahlung ausmacht.“²⁷⁸ Bei aller Öffnung zum Publikum, bei aller Entwicklung und Pflege neuer Darbietungsformen, die der Auseinandersetzung mit Klang, Raum und Wahrnehmung Entfaltungs- und Diskussionsraum bietet, auch wenn es

²⁷⁵ Auszüge aus den Interviewtranskriptionen der Gespräche befinden sich im Anhang der Arbeit ab Seite 115.

²⁷⁶ Köhler 2006b, S. 87.

²⁷⁷ Vgl. Köhler, Interviewtranskription, S. 120.

²⁷⁸ Köhler 2006b, S. 91.

darum geht, neue Kommunikationsformen mit dem Publikum zu entwickeln,²⁷⁹ bleibt, so Köhler, die Qualität des Festivals „als ein Arbeitsfestival und damit durchaus auch als eine Art Branchentreff, bei dem die Musik zu sich selbst kommen kann“²⁸⁰, zentral.

Wie schon ihre Geschichte zeigt, sind die *Donaueschinger Musiktage* weder Beispiel für die vielen in den 1980er Jahren in der Zeit der Konsolidierung zeitgenössischer Musik gegründeten Festivals, die sich jetzt im Kontext musikkultureller Veränderungen vielfach anders ausrichten, noch für aktuelle Festivalneugründungen, die ebenso hauptsächlich aus Gründen der Publikumsorientierung Schwerpunkte auf Vermittlung und Erlebnisorientierung der Rezeption setzen.

Sehr wohl spiegeln sie aber wie kein anderes Festival den aktuellsten Stand zeitgenössischen Komponierens wider. Wie anhand der aktuellen Entwicklungen bei den *Donaueschinger Musiktagen* gezeigt werden konnte (vgl. 4.3), werden im Kernbereich des Festivals die unter 3.2.2 beschriebenen Veränderungen innerhalb der musikalischen Auseinandersetzung vollzogen, durch die die Rolle des Publikums und seiner Wahrnehmung innerhalb der Festivalkultur neu definiert wird – ausgehend vom aktuellen musikalischen Diskurs und nicht von der Perspektive des Hörers, noch gar von taktischen Überlegungen zu Möglichkeiten der Publikumsgewinnung.

Viele der in Donaueschingen erprobten, zum Zeitpunkt ihrer Einführung dort noch kritisch beäugten Konzepte, so Köhler, seien mittlerweile in der Festivallandschaft weit verbreitet. Die *Donaueschinger Musiktage* sieht er primär als einen Ort der Entwicklung neuer Präsentationsformen, die auf veränderte Produktions- und Wahrnehmungsmechanismen reagieren, „die breitflächige Verankerung dieses Kunstwillens ist die Aufgabe anderer Festivals.“²⁸¹ Es zeichnet sich in diesen Äußerungen ab, welche Rolle die *Donaueschinger Musiktage* insgesamt für den Wandel der Festivalkultur der zeitgenössischen Musik spielen wollen und inwieweit sie beispielhaft sein können, auch im Bereich von Vermittlung, Rezeptionsproblematik und Publikumsentwicklung.

Sowohl in musikalischer wie auch in sozialer Hinsicht haben die *Donaueschinger Musiktage*, wie dargestellt, herausragende Bedeutung für die Szene der zeitgenössischen Musik. Häusler

²⁷⁹ Vgl. Köhler 2006b, S. 93ff.

²⁸⁰ Ebd., S. 96.

²⁸¹ Ebd., S. 91.

bezeichnete die *Donaueschinger Musiktage* als „Spiegel der Neuen Musik“²⁸² im musikalischen Sinne. Ergänzt um die Ebene, wie sich Musik und Publikum zueinander verhalten, kann dieses Verständnis zum „Mikrokosmos der zeitgenössischen Musik“²⁸³ erweitert werden. Für die Beschäftigung mit dem Publikum bedeutet dies einerseits, dass die Szene mit ihren Eigenheiten sich hier in besonderem Maße manifestiert; andererseits treten die Eigenheiten der Festivalkultur der zeitgenössischen Musik als Szenekultur besonders hervor. Die *Donaueschinger Musiktage* können als Mikrokosmos der zeitgenössischen Musik bezeichnet werden, weil sich in ihrem Umfeld, sowohl im künstlerischen Bereich wie auch auf die gesamte Szene bezogen, aktuelle Entwicklungen und Auseinandersetzungen abspielen, die sich auch in den Unterschieden zwischen verschiedenen Publikumsgruppen und deren Positionen zeigen.

Blickt man von außen auf das Publikum in Donaueschingen, bedeutet die Identität von Festival und Szene aber auch, dass solche Eigenschaften, die die Szene für Außenstehende unzugänglich machen und damit zum Rezeptionsproblem zeitgenössischer Musik beitragen, in besonderem Maße hervortreten. Das Festival hat daher noch mehr als andere mit dem Klischee einer elitären Nischenkultur zu kämpfen, wenn es um seine Außenwirkung außerhalb der Szene geht.

4.4.2 Festival und Publikum im Wandel

Als eine der deutlichsten Veränderungen im Programm der *Donaueschinger Musiktage* in den letzten zwei Jahrzehnten bietet der Bereich der Klangkunst auch für Veränderungen im Komplex von Festival und Publikum zunächst das anschaulichste Beispiel. Die Einführung der Klangkunst in das Programm der *Donaueschinger Musiktage* war, wie Köhler erläutert, keineswegs darauf ausgelegt, einem neuen Publikum den Zugang zu erleichtern:

„Es wird immer wieder behauptet, ich hätte die Klangkunst nach Donaueschingen gebracht, um ein anderes Publikum heran zu locken. Habe ich nicht, ich habe das deshalb nach Donaueschingen gebracht, weil ich der Meinung bin, dass diese Gattung längst schon wieder ihre eigene Geschichte hat, [...]. Dass dann das Publikum in Donaueschingen und andere Kreise sich davon angesprochen gefühlt haben, ist ein schöner Nebeneffekt, das ist wunderbar. Aber das eigentliche Anliegen war zu zeigen, dass das eine Produktionsform ist, die dieser Zeit sehr eigen ist: Können wir es uns leisten, in dieser frontalen Form tatsächlich noch einseitig zu agieren?“²⁸⁴

²⁸² Vgl. Häusler 1996.

²⁸³ Köhler, Interviewtranskription, S. 122.

²⁸⁴ Ebd., S. 121.

Im Zentrum stand also, übereinstimmend mit obiger Charakterisierung des Festivals, eine Auseinandersetzung mit aktuellen musikalischen Kommunikations- und Interaktionsformen. Gerade diese haben sich aber, auf verschiedene Art, als sehr publikumswirksam erwiesen.

Der Kritiker Reinhard Oehlschlägel formuliert die Beobachtung, dass die öffentlich zugängliche Klangkunst an unterschiedlichen Orten in der Stadt „von Anfang an zustimmende Reaktionen von musikinteressierten Besuchern in und um Donaueschingen herum, die sich vergleichsweise unbefangen diese [...] Klangereignisse ansahen und anhörten“²⁸⁵ erhielten. Auch laut Köhler sind es eben diese Klanginstallationen, die, was eine Neuerung in der Festivalgeschichte sei, großen Zulauf auch aus dem in Donaueschingen ansässigen Publikum hätten.²⁸⁶ Gleichzeitig, und das wird ebenfalls von beiden beobachtet, seien besonders in den ersten Jahren der Klangkunst in Donaueschingen die Reaktionen des Fachpublikums – Musiker, auch Liebhaber der zeitgenössischen Musik, allen voran wohl die Kritiker – verhalten bis ablehnend gewesen, wobei sich die Reaktionen mittlerweile positiver, die laute Kritik deutlich weniger geworden seien.²⁸⁷

Zunächst zeigt dieses Beispiel sehr praktisch, dass bestimmte, offenere Formen der zeitgenössischen Musik für ein weniger versiertes Publikum zugänglicher sind als andere, auch ohne ein begleitendes Vermittlungsangebot. Die Verbindung von Hören und Sehen mache die Klangkunst vermittlungseinfacher, so Julia Clout, insofern, als sie ohne Vorwissen leichter verständlich sei. Sie nimmt an, dass die musikalischen Ausdrucksformen, die „visuelle und akustische Aspekte verbinden und praktisch mit einer flexiblen Wahrnehmungskultur arbeiten können, [...] tatsächlich zu einer gewissen Öffnung in Bezug auf die zeitgenössische Musik geführt“²⁸⁸ haben.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der an diesem Programmbereich der *Donaueschinger Musiktage* sichtbar wird, ist die Integration der Musik in das Stadtbild. Zum einen ist sie an manchen Stellen dadurch schlichtweg unüberseh- und hörbar. Es muss also noch nicht einmal der Schritt vollzogen werden, aus eigenem Interesse heraus eine Veranstaltung zu besuchen. Es kommen so Menschen mit zeitgenössischem Musikschaffen in Kontakt, die von sich aus

²⁸⁵ Oehlschlägel 2003, S. 94.

²⁸⁶ Vgl. Jeschke/Köhler 2000, S. 30.

²⁸⁷ Vgl. ebd.; Oehlschlägel 2003, S. 94.

²⁸⁸ Clout, Interviewtranskription, S. 116.

möglicherweise auch kein Vermittlungsangebot in Anspruch genommen hätten.²⁸⁹ Nicht nur die Klangkunst in Form von Installationen, Skulpturen usw., sondern darüber hinaus die für Donaueschingen aufgrund des begrenzten Platzangebots charakteristische Nutzung öffentlicher Räume für Konzerte betreffen die Vermutungen Jungheinrichs, dass es durchaus vorstellbar sei, dass die „Bespielung der Stadt“ Menschen aus Lokalpatriotismus oder Neugier, was in „ihrer“ Stadt passiert, anzieht und dann vielleicht auch längerfristig für die Musik interessieren könnte.²⁹⁰ Dies bietet eine Perspektive, die sich sicherlich auch von Donaueschingen auf andere Festivals übertragen lässt, die die zeitgenössische Musik herausragen aus traditionellen Konzertsälen an ungewöhnliche oder alltägliche Orte und so eine Verbindung zum Erfahrungshorizont der Menschen herstellen und diesen erweitern.

Obwohl auch Jungheinrich sehr wohl der Ansicht ist, dass gerade die Klangkunst für die *Donaueschinger Musiktage* eine begrüßenswerte Verbindung zwischen dem Festival und der Stadt herstellt, geht doch aus seinen Äußerungen ebenfalls das bereits angesprochene Problem hervor: Dem großen Interesse im Publikum steht ein deutlich geringeres Interesse der Fachleute gegenüber. Während Köhler und Oehlschlägel eine Konsolidierung der Klangkunst in Donaueschingen erkennen wollen, stellt Jungheinrich das Verhältnis der Fachleute zu diesem Programmbestandteil als eher ambivalent dar.²⁹¹ Das Beispiel der *Donaueschinger Musiktage* illustriert also ebenso das bereits an verschiedenen Stellen aufgeworfene Problemfeld einer Differenz zwischen Fach- und Laienpublikum schon innerhalb der Szene der zeitgenössischen Musik, die in Donaueschingen aufgrund der nahezu gleichmäßigen Verteilung des Publikums auf beide Gruppen besonders evident ist.

Köhler beschreibt am Beispiel der *Donaueschinger Musiktage*, dass kein Festival allen Ansprüchen genügen kann: Während es zwar so etwas wie ein reines Spezialistenfestival nicht gebe, so gebe es eben doch unterschiedliche Festivals mit verschieden ausgeprägten Publika und entsprechender programmatischer Ausrichtung. Im Falle der *Donaueschinger Musiktage* bedeute dies, dass man sich, wie oben beschrieben, darauf konzentriert, der musikalischen Entwicklung ein Forum zu bieten und die Interpretation von Stücken, die Verbreitung von

²⁸⁹ Vgl. Cloot, Interviewtranskription, S. 115.

²⁹⁰ Vgl. Jungheinrich, Interviewtranskription, S. 117, S. 119.

²⁹¹ Vgl. ebd., S. 117f.

leichter zugänglichen Präsentationsformen und die Vermittlung anderen Festivals überlasse.²⁹²

Das Nachwuchsproblem der zeitgenössischen Musik besteht auch darin, dass selbst in bildungs- und sogar professionell mit Musik befassten Kreisen das Interesse an ihr nicht automatisch gegeben ist. Die Beschäftigung mit jüngeren Publikumsgruppen im Kontext von Schulzes Szenemodell hat zu Anfang gezeigt, dass diese mitunter deutlich andere Rezeptionsgewohnheiten haben und dies mitunter zu Rezeptionsproblemen bei zeitgenössischer Musik auch innerhalb potentiell interessierter Publikumsgruppen führen kann. Am Beispiel des Publikums der *Donaueschinger Musiktage* konnte in der Praxis nachgewiesen werden, dass das jüngere Publikum andere Erwartungen und Vorlieben bezüglich des Festivalprogramms hat (vgl. 4.2.2). Es entsteht dadurch die Herausforderung, jüngeres Publikum nicht nur initial für zeitgenössische Musik zu interessieren, sondern es auch langfristig zu binden und ihm ein Forum zu bieten, damit es sich der Szene zugehörig fühlt. Dies gilt sowohl im Speziellen für die *Donaueschinger Musiktage* als auch generell für die gesamte Zeitgenössische-Musik-Szene.

Der Next-Generation-Workshop der *Donaueschinger Musiktage* (vgl. 4.3.4) ist ein Beispiel dafür, dass man sich auch innerhalb der Szene dieser Problematik bewusst ist, und zudem dafür, wie die Integration des jüngeren Publikums und damit die Sicherung eines zukünftigen, interessierten und auch spezialisierten Publikums gestaltet werden kann, ohne in die grundsätzliche Gesamtkonzeption eines Festivals einzugreifen oder hohe Niveauunterschiede verschiedener Programmbestandteile in Kauf nehmen zu müssen.²⁹³ Die Öffnung gegenüber dem jungen Publikum und der Austausch mit diesem findet nicht nur innerhalb des Projekts statt, sondern wirkt sich auch insgesamt auf die Atmosphäre im Publikum aus und macht sie „lebendiger“, wie Cloot beobachtet. Das werde, berichtet sie, auch von anderen Publikumsgruppen generell begrüßt und habe zudem Auswirkungen auf die gesamte Festivalkonzeption, da die von den jüngeren Besuchern oft lauter geäußerten Reaktionen auf das Programm die für Veranstalter und Komponisten wahrnehmbare Publikumsresonanz mitbestimmen.²⁹⁴ Sie spielt im Gespräch auf einen Artikel des Musikjournalisten und –kritikers Max Nyffeler an, der seinen Eindruck der spürbaren Veränderungen, die das junge Publikum, besonders die Teilnehmer des Workshops „Next Generation“ in Donaueschingen bewirkt, wie folgt beschreibt:

²⁹² Vgl. Köhler, Interviewtranskription, S. 122.

²⁹³ Vgl. Cloot, Interviewtranskription, S. 115.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 116.

„Seit einigen Jahren wird in Donaueschingen wieder gepfiffen, gebuht und Bravo geschrien. Fast wie in den goldenen Zeiten der neuen Musik, nur etwas gesitteter und spielerischer – Äußerungen kleiner Gruppen, die offenbar gerne einmal etwas mehr Leben in die Bude beziehungsweise den Konzertsaal bringen wollen. Man darf annehmen, dass es sich dabei nicht um die Avantgarde-Grufties unserer Generation handelt, die nun plötzlich von wildem Furor gepackt von ihren Sitzen aufspringen, sondern um jüngere Besucher.“²⁹⁵

Die Förderung dieser jungen Besucher sei für die zeitgenössische Musik „lebensnotwendig“, so Nyffeler weiter, um ihnen „Appetit auf das Zeitgenössische“ zu machen, junge Komponisten zu ermutigen und „Verständnis für die Fragestellungen des heutigen Komponierens“ zu wecken.²⁹⁶

Es haben sich also nicht nur im Festivalprogramm, sondern auch im Publikum der *Donaueschinger Musiktage* in den letzten Jahren merkliche Veränderungen vollzogen. Diese sind nicht mit Zahlen belegbar, außer dass, wie Köhler angibt, das Festival in den letzten Jahren unverändert meist schon Wochen vorher ausverkauft ist.²⁹⁷ Hier Verbindungen herstellen zu wollen, wäre äußerst spekulativ. Sehr wohl als gültig können jedoch die Einschätzungen der befragten Experten sowie der hinzugezogenen Fachjournalisten betrachtet werden. Es ergibt sich daraus das Bild eines Festivals, das durch programmatische Neuerungen interessanter und relevanter wird, sowohl altersunabhängig für musikalisch nicht fachlich ausgebildetes wie auch für ein jüngeres Publikum, das alle Voraussetzungen mitbringt, das Szenepublikum der Zukunft zu sein. Darüber hinaus lässt sich aus den Einschätzungen Cloots, Köhlers und Jungheinrichs auch herauslesen, dass diese Entwicklung von Veranstaltern, Künstlern und auch dem bereits vorhandenen Publikum trotz einzelner Vorbehalte generell erwünscht und begrüßt wird.²⁹⁸

4.4.3 Perspektiven für Festivalkultur und Publikum

Die *Donaueschinger Musiktage* sind, wie bereits dargestellt, aus vielerlei Gründen schwierig mit anderen Festivals zeitgenössischer Musik zu vergleichen. Das liegt nicht nur an ihrer Einzigartigkeit und weltweiten Bedeutung als Uraufführungsfestival in programmatischer Hinsicht, sondern besonders an der ihnen anhaftenden außergewöhnlichen Aura, die ihre Anziehungskraft für das Publikum ausmacht. Mit ihrer Tradition und ihrem institutionellen Status,

²⁹⁵ Vgl. Nyffeler 2009.

²⁹⁶ Vgl. ebd.

²⁹⁷ Vgl. Köhler, Interviewtranskription, S. 120.

²⁹⁸ Vgl. ebd., S. 122; vgl. Cloot, Interviewtranskription, S. 116; vgl. Jungheinrich, Interviewtranskription, S. 118.

so Jungheinrich, gehe ein großer Teil des Erfolges der *Donaueschinger Musiktage* einher, der sich an anderen Orten nicht ohne weiteres wiederholen lasse und der nur im Zusammenhang mit einigen wenigen Institutionen der zeitgenössischen Musik, wie etwa dem Ensemble Modern, ähnlich zu finden sei.²⁹⁹ Eine solche Ausstrahlung ist in einer spezialisierten Szene wie der Zeitgenössische-Musik-Szene nicht einfach übertrag- oder gar planbar.

Einhergehend mit der Sonderstellung der *Donaueschinger Musiktage* ist, wie Jungheinrich feststellt, deshalb eine für die zeitgenössische Musik einzigartige mediale Präsenz sowie eine Deutungsmacht innerhalb der Zeitgenössischen-Musik-Szene.³⁰⁰ Die Positionen, Diskussionen und Fragestellungen, die in Donaueschingen präsentiert werden, prägen auch das öffentliche Bild der zeitgenössischen Musik genauso wie den aktuellen Stand des Musikschafterns und -denkens innerhalb der Szene. Die Festivalkultur befindet sich fortwährend im Spannungsfeld zwischen künstlerischem Anspruch, Publikum und Anforderungen von Kulturpolitik und Musikmarkt. Und so ergeben sich aus dem Blick auf Entwicklungen im Umfeld der *Donaueschinger Musiktage* sehr wohl Perspektiven und Einschätzungen, die die Entwicklung der zeitgenössischen Musik und ihrer Festivalkultur als Ort, an dem sie sich der Öffentlichkeit stellt, insgesamt betreffen bzw. für diese gelten können.

Vor dem Hintergrund der Forderung nach mehr Vermittlung und einer Öffnung der Szene ergeben sich grundsätzliche Überlegungen für die Festivalkultur überhaupt. Durch die enorme Aufmerksamkeit, die die Vermittlung zeitgenössischer Musik bekommt, seit sie für viele Stellen Förderbedingung geworden ist, sei, so Clout, die Schere zwischen Festivals mit Vermittlungsschwerpunkt einerseits und mit rein inhaltlich-musikalischem Schwerpunkt andererseits noch weiter auseinander gegangen.³⁰¹ Die unter 2.5.2 erörterte Möglichkeit einer Ausdifferenzierung der zeitgenössischen Musik in Veranstaltungen, die den Ansprüchen eines spezialisierten Publikums gerecht werden, und solchen, die für dieses ob ihrer Konzeption für ein breites Publikum nicht mehr interessant seien, scheint also durchaus begründet.

Clout beschreibt, dass diese „Verbreiterung der Szene“ durchaus auch gute Seiten habe. Nicht nur, weil mehr Menschen zeitgenössische Musik zugänglich gemacht wird, sondern auch, weil beispielsweise das Betätigungsfeld für Komponisten erweitert und neue Arbeitsmöglichkeiten geschaffen werden. Insgesamt vermittelt sie aber den Eindruck, dass der Druck von

²⁹⁹ Vgl. Jungheinrich, Interviewtranskription, S. 118.

³⁰⁰ Vgl. ebd.

³⁰¹ Vgl. Clout, Interviewtranskription, S. 116.

außen auf die Veranstalter, die Vermittlung mehr in den Vordergrund zu stellen, merklich zugenommen hat.³⁰² Wie Clout spricht auch Köhler die bereits unter 3.2.2 thematisierten Gefahren an, die mit einer Überbetonung der Vermittlung der zeitgenössischen Musik einhergehen können, wenn dies gleichzeitig bedeutet, dass musikalische Inhalte vernachlässigt werden und Musikvermittler nicht ausreichend ausgebildet sind.³⁰³

Die Spannweite des Problemfelds zwischen Vermittlung und künstlerischer Arbeit, in dem letztendlich wahrscheinlich kein Königsweg gefunden, sondern nur individuelle, aber umfassend begründete Entscheidungen getroffen werden können, zeigt sich in der Gegenüberstellung gleichermaßen gültiger Äußerungen Jungheinrichs und Köhlers: Jungheinrich sieht sehr wohl die Befürchtung gerechtfertigt, der zahlreich nachwachsende, hervorragend ausgebildete künstlerische Nachwuchs könne irgendwann kaum noch Publikum haben, nicht zuletzt auf Grund des geringen gesellschaftlichen Stellenwerts zeitgenössischer oder überhaupt klassischer Musik. Es könne also auch im Bereich des Publikums gar nicht genug Nachwuchsarbeit geleistet und vor allem elitäre Vorstellungen, wie sie früher in der Zeitgenössische-Musik-Szene vorgeherrscht hätten, überwunden werden.³⁰⁴ Der Festivalleiter Köhler gibt hingegen zu bedenken, dass trotz aller Notwendigkeit unter der Vermittlungsförderung nicht die künstlerische Produktion zu kurz kommen dürfe, da sonst irgendwann schlicht der Inhalt, der vermittelt werden soll, also die Musik selbst, in Mitleidenschaft gezogen werden könne. Darüber hinaus dürfe Vermittlung nicht nur um ihrer selbst Willen stattfinden. Tatsächlich müsse die Wahrnehmung des Einzelnen sensibilisiert und generell an der gesellschaftlichen Bedeutung von Musik angesetzt werden, eine Aufgabe, die kein einzelnes Vermittlungsprojekt, sondern nur viel weitgreifendere kulturelle und gesellschaftliche Veränderungen bewältigen können.³⁰⁵

Die Erfahrungen mit den Besuchern der *Donaueschinger Musiktage* zeigen, dass es auch Entwicklungen im Verhältnis von zeitgenössischer Musik und Publikum gibt, die sich außerhalb der Vermittlung abspielen. Auch ohne begleitende Erläuterung scheinen die aktuellen Fragestellungen und Formen der zeitgenössischen Musik sich in einigen Bereichen dem Hörer auf eine Art mitzuteilen, die sie für ein breiteres Publikum interessanter macht. Auch ohne dass ein Vermittlungskonzept dahinter steht, kann die zeitgenössische Musik damit an den

³⁰² Vgl. Clout, Interviewtranskription, S. 117.

³⁰³ Vgl. Köhler, Interviewtranskription, S. 121f.

³⁰⁴ Vgl. Jungheinrich, Interviewtranskription, S. 199.

³⁰⁵ Vgl. Köhler, Interviewtranskription, S. 120, S. 121f.

Erfahrungshorizont eines unspezifischeren Publikums anknüpfen, besonders, wenn sie konventionelle Formen verlässt und sich als aktuelle, auf gesellschaftliche und kulturelle Auseinandersetzungen bezogene Kunst präsentiert. Diese Tatsache sollte die Position der zeitgenössischen Musik gegenüber Vorwürfen, sie sei zu abstrakt und unzugänglich für das Publikum, stärken, besonders vor dem Hintergrund eines wachsenden gesellschaftlichen Bewusstseins für Wahrnehmungs- und kulturelle Produktionsmechanismen.

Aus dem Blickwinkel der Vertreter der Zeitgenössische-Musik-Szene hat sich allerdings nicht nur die Musik in ihrem Verhältnis zum Publikum verändert. Ebenso wurden in den Gesprächen verschiedene Aspekte gesellschaftlicher oder kultureller Veränderungen formuliert, die neue Perspektiven für die gesellschaftliche Akzeptanz der zeitgenössischen Musik, insbesondere bei einem jüngeren Publikum, eröffnen. Diese sind eng verbunden mit der zukünftigen Entwicklung der Festivalkultur und ihrem Publikum.

Köhler stellt fest, dass ehemals Aufsehen erregende Elemente der zeitgenössischen Musik, wie elektronische oder geräuschhafte Klänge, für den durchschnittlichen Musikhörer nicht mehr ungewohnt seien. Dies sei u. a. ihrer häufigen Verwendung in Pop- und Filmmusik zuzuschreiben. Diese Offenheit gegenüber neuen Klängen könne auch den Zugang zu zeitgenössischer Musik einfacher machen. Ein gesellschaftliches Interesse an Kunstmusik bedeute dies selbstverständlich nicht, da immer noch deren Syntax verstanden werden müsse, allerdings, so meint er, „wenn erst mal die Oberfläche nicht mehr zurück schlägt, sondern die Oberfläche durchlässig wird, weil man den Klang akzeptiert, ist der nächste Schritt zur Syntax der Musik ein kleinerer.“³⁰⁶

Jungheinrich macht diesbezüglich die interessante Beobachtung, dass ein eher an klassisch-romantischer Musik interessiertes Publikum unter Umständen mehr Schwierigkeiten mit zeitgenössischer Musik hat als jüngere Leute oder solche aus dem Umfeld anderer Künste. Er macht dies – im Ansatz übereinstimmend mit den Erkenntnissen zur Rezeptionsproblematik zeitgenössischer Musik – daran fest, dass festgelegte musikalische Vorstellungen und Hörgewohnheiten, also ein „Zuviel an musikalischer Bildung“, den Zugang zu Musik, die davon abweicht, erschweren könne. Junge Menschen ohne musikalische Vorbildung, denen klassische Musik und deren Formsprache von vornherein fremd sei, könnten zeitgenössischer Musik möglicherweise viel offener gegenüberstehen. Während unter 2.4.1 allerdings die Rede

³⁰⁶ Köhler, Interviewtranskription, S. 120.

davon war, dass die Rezeption zeitgenössischer Musik durch ein fehlendes musikalisches Sprachsystem erschwert werde, stellt Jungheinrich die These auf, dass gerade das Fehlen festgelegter Systeme und die gesellschaftliche Akzeptanz „einer Art Multilingualität“ musikalischer Sprachen auch die Akzeptanz gegenüber der Sprache zeitgenössischer Musik befördern könne.³⁰⁷

Die den Kulturbetrieb dominierende Eventkultur und damit die gestiegenen Bedeutung von Festivals im aktuellen Musikbetrieb betrifft auch die zeitgenössische Musikkultur (vgl. 3.2.1). Nach Ansicht Köhlers profitiert diese zwar von der Attraktivität des Veranstaltungskonzepts, es führt aber auch dazu, dass auch die zeitgenössische Musik sich noch weiter auf das Erfolg versprechende Feld der Festivals konzentriert.³⁰⁸ Für die Entwicklungsperspektive der Festivalkultur könnte man daraus ableiten, dass sich für die zeitgenössische Musik aus dem gesellschaftlichen Zuspruch für Festivals zwar positive Aspekte ergeben, zugleich dadurch aber die Präsenz zeitgenössischer Musik in anderen Kulturinstitutionen zurückgehen könnte.

Gerade jedoch auch in traditionelleren Kulturinstitutionen, wie in der Gesellschaft insgesamt, beobachtet Köhler eine größere Offenheit gegenüber zeitgenössischer Musik. Diese sei als Kunstrichtung viel stärker als noch vor 15 Jahren im öffentlichen Bewusstsein verankert.³⁰⁹ Köhlers These, die zeitgenössische Musik sei in der Gesellschaft angekommen,³¹⁰ vertritt ähnlich auch Clout. Die Vielzahl neuer Konzepte, die auf Publikumsansprache ausgerichtet sind, zeige, dass die zeitgenössische Musik „partiell zumindest auf dem Weg [sei], aus dem Insiderkokon heraus zu drängen.“³¹¹ Für die weitere Entwicklung der Festivalkultur zeitgenössischer Musik kann jedoch besonders als programmatisch gelten, dass nicht nur die Vermittlung, sondern auch die Musik sich weiter entwickeln müsse, unabhängig von Überlegungen bezüglich Publikumsreaktionen oder -zahlen:

„Die Produktion muss sich einfach auch nach vorn orientieren, neue Modelle finden und neue Dinge ausprobieren, und das muss in einem geschützten Raum passieren und darf nicht marktgängig sein müssen. Es muss eine Art Spielwiese bleiben, wo die Vermittlung erst einmal hinten angestellt ist. Das ist die Basis für eine lebendige und gelungene Kunst- und Kulturszene.“³¹²

³⁰⁷ Vgl. Jungheinrich, Interviewtranskription, S. 118.

³⁰⁸ Vgl. Köhler, Interviewtranskription, S. 121.

³⁰⁹ Vgl. ebd.

³¹⁰ Vgl. ebd.

³¹¹ Clout, Interviewtranskription, S. 116.

³¹² Ebd.

5. Gratwanderung: Eine Schlussbetrachtung

Am Ende dieser Auseinandersetzung steht die Erkenntnis, dass es das Prinzip des Wandels ist, das alle untersuchten Aspekte miteinander verbindet. Dieser Wandel betrifft, wie gezeigt werden konnte, sowohl das Publikum, die gesellschaftliche Bedeutung von Kultur allgemein und zeitgenössischer Musik im Besonderen; sie betrifft Mechanismen und Bedürfnisse der Rezeption sowie auch die zeitgenössische Musik selbst und ihre Festivalkultur. All die verschiedenen Aspekte dieses Wandlungsprozesses reagieren in komplexer und dynamischer Weise aufeinander, was am Beispiel der *Donauessinger Musiktage* dargestellt werden konnte. Der Frage, ob die zeitgenössische Musik tatsächlich in der Gesellschaft angekommen ist, kann man sich ebenfalls nur auf der Grundlage dieses Wandlungsprozesses nähern.

Die historisch relativ neuen Praktiken der Publikumsbefragung, der Vermittlung und des Marketings sind Instrumente, die Positionierung der zeitgenössischen Musik und des Festivals im gesellschaftlichen Kontext zu steuern, zu gestalten und zu reflektieren. Sie liefern, so lange der Wandel regiert – und es gibt vorerst kein Signal für seine Ablösung – Momentaufnahmen und aktuelle Perspektiven für Reaktionen. Sie liefern Anregungen für Denkmodelle und Handlungsanweisungen und formen so die nächsten Perspektiven, die nächsten Momentaufnahmen mit; sie sind selbst Teil des Wandels. Zeitgenössische Musik hat sich zwar als Nischenkultur etabliert und eigene Formen einer Festivalkultur konstituiert, aber sie hat keine Position gefunden, in der sie sich formbeständig ausruhen könnte.

Für die weitere Entwicklung der zeitgenössischen Musik und ihrer Festivalkultur ist es vor dem Hintergrund der Beschäftigung mit dem Publikum nicht möglich, einen geraden Weg vorzuzeichnen. Allenfalls kann man einen Bewegungsspielraum abstecken. Dieser wird begrenzt von den unterschiedlichen – berechtigten – Erwartungen der beteiligten Parteien.

Zeitgenössische Musik ist einerseits, auf der Seite der Produzenten, Ergebnis einer künstlerischen Aktivität, die ihre Legitimation in sich hat und herstellt. Die zunehmende Ausrichtung des Kulturbetriebs an Einschaltquoten und quantifizierbarem Zuspruch hat auch für dieses Segment die Bindung an den Publikumserfolg relevant werden lassen und bei vielen Künstlern und Veranstaltern zu einer Überprüfung ihrer gewohnheitsmäßig eingenommenen Haltungen geführt. Die Frage nach dem Publikum ist mittlerweile wie eine Instanz der Selbstreflexion im Betrieb installiert, wie ein neues Element der (nicht-qualitativen) Legitimation.

Die Rezeption der zeitgenössischen Musik wird sich in aller Regel auch in Zukunft auf gebildete gesellschaftliche Kreise beschränken, ihr Publikum wird wahrscheinlich weiterhin eine Szene mit stark ausgeprägten Charakteristika bilden. Daran kann und muss im Prinzip wenig geändert werden; zumal die immer stärkere Ausdifferenzierung des Publikums in Szenen ein allgemein zu beobachtender Prozess ist. Zur Szene muss nicht jeder gehören, nicht jeder muss Anschluss an ihre Erlebnismuster finden; sondern die Szene muss für Interessierte prinzipiell offen sein, und sei es für einzelne Veranstaltungen. Ihre Geschlossenheit darf nicht hermatisch sein. Das heißt auch: Ein Generationenwechsel darf nicht verpasst werden, weder auf der Seite der Produktion noch auf der des Publikums.

Für die Szene der zeitgenössischen Musik hat sich in meinen Untersuchungen erwiesen, dass elitäre Einstellungen sowie Selbstabgrenzung abgenommen haben und eine große Offenheit besteht gegenüber neuen Konzepten und Vermittlungsansätzen; zugleich findet sich bei wichtigen Vertretern der Szene ein ausgeprägtes Interesse an der und eine stark ausgeprägte Sensibilität für die Erhaltung des künstlerischen Niveaus. Die Öffentlichkeit reagiert darauf scheinbar ebenfalls mit einer Auflockerung der eigenen Ablehnungshaltungen.

Alle Strategien der Publikumsgewinnung müssen sich möglichst bewusst in einem Dilemma bewegen: Sie müssen darauf achten, dass der Distinktionsgewinn der zeitgenössischen Musik erhalten bleibt, denn er ist konstitutiv für die Szene, die den Kern des Publikums ausmacht; jede Vermittlung, jede Öffnung muss sich immer auch an den hier entstandenen Publikumswünschen, -gewohnheiten und -forderungen orientieren. Jedes neue Publikumssegment muss Anschluss an die Szene finden und hat dann die Chance, Veränderungen zu bewirken. Die Arbeit am Publikum, die die Vertreter und Vermittler der zeitgenössischen Musik vornehmen, muss sich als eine bewusste Gratwanderung gestalten.

Einige Rezeptionsprobleme werden sich dabei nicht abschaffen lassen. Es zeigt sich jedoch, gerade anhand von Publikums-Untersuchungen, dass die Legitimation einer künstlerischen Praxis nicht quantifizierbar ist. Die Szene, die sich um die neue Musik gebildet hat, schätzt oft ihren eigenen Minderheiten-Status nicht gering und kann ihn mit qualitativen Argumenten untermauern. Das Rezeptions-Problem zeitgenössischer Musik ist nicht nur Verhinderung einer breiteren Öffentlichkeit, sondern auch Konstitution einer Szene, eines treuen, identifizatorisch gebundenen Publikums. Dessen Minderheiten-Status ist also einerseits unvermeidbar.

Dass, andererseits, dieses Spezialistenpublikum seine Einbettung in ein soziales Gebilde, seine Nähe und seine Distanz zu anderen Segmenten der Kultur-Öffentlichkeit insgesamt, erfährt und reflektiert, fügt ihm keinen Schaden zu. Oft führt der Umweg zu diesem Gedankengang über die Infragestellung von öffentlichen Förderungen. Eine abwehrend-elitäre Haltung gegenüber der Allgemeinheit, wie man sie früher im Betrieb der zeitgenössischen Musik vermutete, hat sich, wie gezeigt wurde, längst aufgelöst. Die Orientierungen an gesellschaftlicher Relevanz hat sich nachdrücklich durchgesetzt, die Arbeit am eigenen Publikums-Nachwuchs ist eine weit verbreitete, allgemein übliche Praxis geworden. Falsch wäre es dennoch, wenn die neue Musik die Zugangsschwelle zu leugnen oder durch populistische Mitmach- und Event-Angebote zu übermalen begännen. Sie würde damit einen Affront gegen ihr Stammpublikum begehen und nicht unbedingt ein neues, größeres finden. Der Grundsatz, dass künstlerische Produktion sich aus sich selbst heraus legitimiert, darf nicht preisgegeben werden.

Die aus der Szene kommenden Einschätzungen, die zeitgenössische Musik sei in der Gesellschaft angekommen, wofür die Vielzahl an Vermittlungsprojekten und Uraufführungen Indizien sein können, kann auch als paradigmatisch für eine Haltung gesehen werden, die versucht, den Rechtfertigungsdruck auf der zeitgenössischen Musik zu mindern. Es soll hier nicht pessimistisch behauptet werden, diese Einschätzungen seien falsch; im Gegenteil, wie sich gezeigt hat, sind sowohl in der Gesellschaft als auch in der zeitgenössischen Musik tiefgreifende Veränderungen erkennbar, die das Potential haben, beide aufeinander zu führen. Es wäre jedoch falsch, sich auf eine einmal legitimierte Position zurück zu ziehen. Wichtig, für die Gestaltung des Wandels wie auch für die Legitimation der Szene und der Musik ist die andauernde Bemühung um gesellschaftliche Relevanz, die Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle. Dazu gehört aber offenbar auch eine gewisse Unabhängigkeit von Besucherzahlen.

Offen bleiben muss die Frage nach einem konkreten Ausblick auf die zukünftigen Entwicklungsperspektiven für die Publikumssituation im Kontext kultureller Veränderungen. Dies ist jedoch auch ein möglicher Anknüpfungspunkt für weiterführende Untersuchungen. Um noch genauere Aussagen über das Publikum der zeitgenössischen Musik, seine Struktur und seine Entwicklung machen zu können, wären weitere Studien nötig. Damit diese jedoch nicht nur auf den Ist-Zustand bezogen bleiben oder im Vergleich zur Vergangenheit Entwicklungen aufzeigen, sondern auch konkret in die Zukunft weisen können, böte es sich an, die Untersuchung des Publikums mit einer Untersuchung von Veränderungen innerhalb der zeitgenössischen Musikkultur zu verbinden, wie in dieser Arbeit bereits im Ansatz vollzogen wurde.

Mögliche Ausgangspunkte könnten dafür die genauere Untersuchung von Festivalprogrammen, Präsentationskonzepten und thematischen Schwerpunktsetzungen sein. Ziel dieser Forschungsarbeit sollte nicht sein, um jeden Preis ein größeres Publikum für zeitgenössische Musik rekrutieren zu können, sondern mehr über die Musik im Verhältnis zur Gesellschaft zu erfahren. Die Frage nach dem Publikum, seiner Zusammensetzung, Motivation, Bildung etc. ist in diesem Zusammenhang relativ neu und ihre Beantwortung aufschlussreich, aber nicht entscheidend für die Existenz der zeitgenössischen Musik und ihres Publikums.

Was für die zeitgenössische Musik und ihre Festivalkultur gilt, sollte auch für die Beschäftigung mit ihr gelten:

„Alles steht mit allem in Verbindung. Irgendwie – und schwer zu fassen. Für ein Festival bedeutet dies noch stärker als bisher, das Bewusstsein darauf auszurichten, dass Musik ein komplexes soziales Ereignis und nicht mehr nur auf Klang oder gar nur auf einzelne klangliche Parameter reduzierbar ist, dass Musik auch Szene, auch das Publikum, auch der Raum ist, in dem sie sich ausbreitet und die Situation, die sie prägt.“³¹³

³¹³ Köhler 2006b, S. 87.

6. Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1990): Philosophie der neuen Musik. Gesammelte Schriften, Bd. 12. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- 75 Jahre Donaueschinger Musiktage 1921-1996. Festschrift, hrsg. von der Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen und der Stadt Donaueschingen.
- Ballstaedt, Andreas (2003): Wege zur Neuen Musik. Über einige Grundlagen der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts. Mainz: Schott.
- Behne, Klaus-Ernst (2001): Konzerte für Kinder als Schlüsselerlebnisse. „Kultur kommt von ... unten!“ – für den Erhalt musikalischer Grunderfahrungen. In: Neue Musikzeitung, Nr. 7, S. 56.
- Behnke, Christoph; Wuggenig, Ulf (1994): Heteronomisierung des ästhetischen Feldes. Kunst, Ökonomie und Unterhaltung im Urteil eines Avantgarde-Publikums. In: Mörth, Ingo; Fröhlich, Gerhard (Hrsg.): Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu. Frankfurt a.M.: Campus, S. 229-252.
- Berendt, Joachim-Ernst (1996): Jazz in Donaueschingen 1954-1994. Versuch eines Rückblicks. In: Häusler, Josef: Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen. Mit Essays von Joachim-Ernst Berendt und Hermann Naber. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, S. 408-416.
- Bourdieu, Pierre (1987): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Cloot, Julia (2006): Institutionen der zeitgenössischen Musik: Konsolidierungsphase oder Existenzkrise? In: Jacobshagen, Arnold; Reininghaus, Frieder (Hrsg.): Musik und Kulturbetrieb. Medien, Märkte, Institutionen. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 10. Regensburg: Laaber, S. 267-272.
- Custodis, Michael (2004): Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- De la Motte-Haber, Helga (1998): Klangkunst. Alternative oder Ergänzung zur traditionellen Präsentationsform oder Kunst. In: Fritsch, Johannes (Hrsg.): Alternativen. Vier Kongressbeiträge und zwei Seminarberichte. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 38. Mainz: Schott, S. 55-60.

- De la Motte-Haber, Helga (Hrsg.) (2000): Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 4. Regensburg: Laaber.
- Dibelius, Ulrich (1998): Moderne Musik nach 1945. Erweiterte Neuauflage. München/Zürich: Piper.
- Dollase, Rainer; Rösenberg, Michael; Stollenwerk, Hans J. (1986): Demoskopie im Konzertsaal. Mainz: Schott.
- Elste, Martin (2005): Medialisierung. Rundfunk als Mäzen und Medium Neuer Musik. In: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945-1975. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 3. Regensburg: Laaber, S. 40-42.
- Fein, Markus (2002): Vermittlungsarbeit. In: Positionen. Texte zur aktuellen Musik. Bd. 52, S. 9-12.
- Flender, Reinhard (2000): Die Neue Musik und der Musikmarkt. In: Heister, Hans-Werner (Hrsg.): Kultur, Bildung, Politik. Festschrift für Hermann Rauhe zum 70. Geburtstag. Hamburg: Von Bockel Verlag, S. 359-367.
- Flender, Reinhard (Hrsg.) (2007): Freie Ensembles für Neue Musik in Deutschland. Mainz: Schott.
- Fricke, Stefan (2006): Zeitgenössische Musik. In: Deutscher Musikrat (Hrsg.): Musik Almanach 2007/2008. Regensburg: ConBrio, S. 73-81.
- Gebesmair, Andreas (2001): Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Gronemeyer, Gisela (1994): Blütezeit. Zum Festivalboom der achtziger Jahre. In: Thrun, Martin (Hrsg.): Neue Musik seit den achtziger Jahren: eine Dokumentation zum deutschen Musikleben, Bd. 2: Essays. Regensburg: ConBrio, S. 7-21.
- Hartmann, Karl Amadeus (1995): Warum ist Neue Musik so schwer zu hören? In: Ulm, Renate (Hrsg.): „Eine Sprache der Gegenwart“ – musica viva 1945-1995. Mainz: Schott, S. 267-272.
- Häusler, Josef (1996): Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen. Mit Essays von Joachim-Ernst Berendt und Hermann Naber. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler.

- Heß, Frauke M. (1994): Zeitgenössische Musik im bundesdeutschen Sinfoniekonzert der achtziger Jahre. Eine kulturästhetische und musikanalytische Bestandsaufnahme. Essen: Die Blaue Eule Verlag.
- Hoffmann, Heike (2005): Das Festival als zentraler Ort der Neuen Musik. In: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945-1975. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 3. Regensburg: Laaber, S. 42-48.
- Jeschke, Lydia; Köhler, Armin (2000): Expansion eines Festivals. Donaueschingen – Neue Orte, neue Formen, neue Musik. In: Positionen. Texte zur aktuellen Musik. Bd. 42, S. 27-31.
- Jungmann, Irmgard (2008): Sozialgeschichte der klassischen Musik. Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler.
- Kager, Reinhard (1993): Verräumlichte Klänge. Erstmals mit thematischem Konzept: die Donaueschinger Musiktage unter neuer Führung. In: Österreichische Musikzeitschrift, Bd. 48, S. 681-682.
- Keuchel, Susanne (2002): Der Klassik-Purist als Auslaufmodell. Ergebnisse einer repräsentativen Umfrage zum 7. Kulturbarometer. In: Neue Musikzeitung, Nr. 2, S. 15.
- Keuchel, Susanne (2008): Live allein macht auch nicht glücklich. Das Format muss stimmen. In: Das Orchester, Nr. 9, S. 16-19.
- Keuchel, Susanne; Wiesand, Andreas Johannes (1998): Die Liebhaber zeitgenössischer Musik im Gespräch: Besucherbefragung Donaueschinger Musiktage 1997. Bonn: Zentrum für Kulturforschung in Zusammenarbeit mit dem Südwestfunk.
- Knoblich, Tobias J. (2004): Vom Festspiel zur Festivalgesellschaft. Herausforderungen für die Kulturpolitik. In: Handbuch Kulturmanagement. Loseblattsammlung 1992ff, Kapitel A 1.14. Stuttgart: Raabe Fachverlag, S. 1-16.
- Köhler, Armin (2002b): Innovative Programmarbeit: Die Donaueschinger Musiktage. In: Positionen. Texte zur aktuellen Musik. Bd. 52, S. 13-14.
- Köhler, Armin (2006b): Die Donaueschinger Musiktage – ein multifunktionales Festival. In: Bayerischer Rundfunk/musica viva (Hrsg.): Da mal Saturn herankam. Neue Musik und ihr Umfeld. In Erinnerung an Karl Amadeus Hartmann zum 100. Geburtstag. München: Bayerischer Rundfunk, S. 86-99.

- Krabiell, Klaus-Dieter (1996): Lehrstück. In: Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Bd. 5. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, Sp. 1004-1008.
- Mahnkopf, Claus-Steffen (1998): Kritik der Neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts. Eine Streitschrift. Kassel: Bärenreiter.
- Miller, Sophia (2006): Akzeptanz und Auswirkungen des Projekts zur Förderung studentischer Besucher der Donaueschinger Musiktage 2005. Ein Beitrag zur Publikumsforschung im Bereich Gegenwartsmusik. Diplomarbeit im Studiengang Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis, Universität Hildesheim.
- Naber, Hermann (1996): Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik. Akustische Spielformen und der Karl-Sczuka-Preis. In: Häusler, Josef: Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen. Mit Essays von Joachim-Ernst Berendt und Hermann Naber. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, S. 417-421.
- Nauck, Gisela (2002): Festivals neuer Musik – Alternativen. Zu Veränderung einer Veranstaltungskultur. In: Positionen. Texte zur aktuellen Musik. Bd. 52, S. 2-8.
- Neuhoff, Hans (2002): Die Alterstruktur von Konzertpublika. Querschnitte und Längsschnitte von Klassik bis Pop in kultursoziologischer Analyse. In: Musikforum. Nr. 95, S. 17-36.
- Petrik, Ursula (2008): Die Leiden der Neuen Musik. Die problematische Rezeption der Musik seit etwa 1900. Wien: edition mono/monochrom.
- Plebuch, Tobias (2002): Musikhören nach Adorno. Ein Genesungsbericht. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Nr. 65, S. 675-687.
- Polaschegg, Nina (2005): Populäre Klassik – Klassik populär. Hörerstrukturen und Verbreitungsmedien im Wandel. Köln: Böhlau.
- Pöllmann, Rainer (2006): Angekommen in der Gesellschaft? Die neue Musik in Deutschland. In: Magazin der Kulturstiftung des Bundes, Nr. 8, S. 4-5.
- Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1998, hrsg. vom Kulturamt der Stadt Donaueschingen. Saarbrücken: Pfau.
- Programmheft der Donaueschinger Musiktage 2009, hrsg. vom Kulturamt der Stadt Donaueschingen. Saarbrücken: Pfau.
- Rehbein, Boike (2006): Die Soziologie Pierre Bourdieus. Konstanz: UVK.

- Reimer, Erich: Komponist und Publikum. Historische Reflexionen zur „Neuen Einfachheit“ (2006): Kaden, Christian; Mackensen, Karsten (Hrsg.): Soziale Horizonte von Musik. Ein kommentiertes Lesebuch zur Musiksoziologie. Kassel: Bärenreiter, S. 22-31.
- Richter, Christoph (2008): Marketing oder Musikvermittlung. In: Diskussion Musikpädagogik, Nr. 39, S. 3-4.
- Rüdiger, Wolfgang (2006): Hören und Handeln. Modelle und konzeptionelle Gedanken zur Vermittlung neuer Musik. In: Musiktex-te, Nr. 109, S. 25-32.
- Salmen, Walter (1988): Das Konzert. Eine Kulturgeschichte. München: Verlag C. H. Beck.
- Schaal, Richard (1997): Musikfeste und Festspiele. In: Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Bd. 6. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, Sp. 1291-1307.
- Schneider, Ernst Klaus (2001): Musikkultur im Übergang. Das traditionelle Konzert braucht neue Impulse: Musikvermittlung als Berufsfeld. In: Diskussion Musikpädagogik, Nr. 10, S. 73-80.
- Schönauer, Annika (2004): Musik, Lebensstil und Distinktion: Pierre Bourdieu und Gerhard Schule im Kontext der deutschsprachigen Lebensstilforschung. In: Parzer, Michael (Hrsg.): Musiksoziologie remixed. Impulse aus dem aktuellen kulturwissenschaftlichen Diskurs. Wien: Institut für Musiksoziologie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, S.17-38.
- Schulze, Gerhard (2005): Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. 2., aktualisierte Auflage. Frankfurt am Main: Campus.
- Smudits, Alfred (2007): Wandlungsprozesse der Musikkultur. In: de la Motte-Haber, Helga (Hrsg.): Musiksoziologie Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 4. Laaber: Laaber-Verlag, S. 111-145.
- Tröndle, Martin (2003a): Das Publikum. In: Schneidewind, Petra; Tröndle, Martin (Hrsg.): Selbstmanagement im Musikbetrieb. Handbuch für Musikscha-fende. Bielefeld: Transcript, S. 34-44.
- Tröndle, Martin (2003b): Das Konzertwesen. In: Schneidewind, Petra; Tröndle, Martin (Hrsg.): Selbstmanagement im Musikbetrieb. Handbuch für Musikscha-fende. Bielefeld: Transcript, S. 16-33.

- Tröndle, Martin (2009): Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur. In: Ders. (Hrsg.): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. Bielefeld: Transcript, S. 21-41.
- Vujica, Peter (1973): Festival – Ghetto der Neuen Musik. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Neue Musik und Festival. Studien zur Werteforschung, Bd. 6. Graz: Universal Edition, S. 75-81.
- Wagner, Bernd (2005): Kulturpolitik und Publikum. Einleitung. In: Institut für Kulturpolitik der kulturpolitischen Gesellschaft e.V. (Hrsg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2005. Bd. 5. Thema: Kulturpublikum. Essen: Klartext Verlag, S. 9-27.
- Weber, Bernhard (2003): Neue Musik und ihre Vermittlung. Vermittlungsaspekte Neuer Musik aus lerntheoretischer Perspektive. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Welz, Frank (1999): Neue Musik – Alte Barrieren. In: Schwengel, Hermann (Hrsg.): Grenzenlose Gesellschaft? 29. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Soziologie, 16. Österreichischer Kongreß für Soziologie, 11. Kongreß der Schweizerischen Gesellschaft für Soziologie, Bd. II/1. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft, S. 183-186.
- Wildhage, Janine (2008): Neue Musik auf dem Weg zum Publikum? Potentiale und Grenzen der Publikumsentwicklung von Ensembles Neuer Musik in Berlin. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Willnauer, Franz (2006): Musikfestspiele und Festivals. In: Deutscher Musikrat (Hrsg.): Musik Almanach 2007/2008. Regensburg: ConBrio, S. 63-72.
- Zehme, Henriette (2005): Zeitgenössische Musik und ihr Publikum. Eine soziologische Untersuchung im Rahmen der Dresdener Tage der zeitgenössischen Musik. Regensburg: ConBrio.
- Zehme, Henriette (2006): Helmut Lotti und die Yellow Lounge – Sprungbrett zur Klassik? Wie man mit populärer Klassik tieferes Interesse für die klassische Musik weckt und neue Konsumwünsche befriedigt. In: Neue Musikzeitung, Nr. 10, S. 42.
- Zimmermann, Udo (1995): Warum wir Neue Musik brauchen. In: Ulm, Renate (Hrsg.): „Eine Sprache der Gegenwart“ – musica viva 1945-1995. Mainz: Schott, S. 359-362.

Internetquellen

- Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage (2005): Programmübersicht. Online unter: <http://www.swr.de/swr2/donaueschingen/programme/2005/-/id=2136710/1mortzv/index.html>. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4v05BqT>.
- Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage (2008): Ensembliade. Online unter: <http://www.swr.de/swr2/donaueschingen/programme/2008/-/id=3488188/nid=3488188/did=3595658/12ufc00/index.html>. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4vB3clv>.
- Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage (2009): Szenischer Orchester-Mäander. Online unter: <http://www.swr.de/swr2/donaueschingen/programme/2009/-/id=4869576/nid=4869576/did=4853128/1dyx4nm/index.html>. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4vGRASg>.
- Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage (2010a): Das Streichquartett lebt. Online unter: <http://www.swr.de/swr2/donaueschingen/programme/2010/-/id=6417704/nid=6417704/did=7035906/shmvpf/index.html>. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4vNVTxC>.
- Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage (2010b): Programmübersicht. Online unter: <http://www.swr.de/swr2/donaueschingen/programme/2010/-/id=6417704/1bgjz3a/index.html>. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4vXB0wT>.
- Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage (2010c): Quardittiade. Online unter: <http://www.swr.de/swr2/donaueschingen/programme/2010/-/id=6417704/nid=6417704/did=6437376/1dtrvi3/index.html>. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4vb0fky>.
- Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage (2010d): Next Generation. Online unter: <http://www.swr.de/swr2/donaueschingen/studentenworkshop/-/id=100794/nid=100794/did=2150592/b6i8lj/index.html>. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4vRthKY>.

- Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage: Über uns. Online unter: <http://www.swr.de/swr2/donaueschingen/ueberuns/-/id=2136968/16ba9us/index.html>. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4vijRrm>.
- Donaueschinger Musiktage/Festival-Homepage: Zeittafel. Online unter: <http://www.swr.de/swr2/donaueschingen/ueberuns/-/id=2136968/nid=2136968/did=1612452/mpdid=2177342/v59l3h/index.html>. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4vmsXSv>.
- Drösser, Christoph (2009): Zu schräg für unser Gehirn. In: Die Zeit, Nr. 43, Onlineausgabe. Online unter: <http://www.zeit.de/2009/43/N-Musik-und-Hirn>. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4vwzfAd>.
- Fricke, Stefan (2010a): Neue Musik 2009: beim Publikum angekommen. Online unter: <http://www.goethe.de/kue/mus/ned/nmd/ten/de5770794.htm>. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4w9YoDS>.
- Fricke, Stefan (2010b): Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland. Online unter: http://miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/05_NeueMusik/fricke.pdf. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4w5OT8y>.
- Handschick, Matthias (2009): Damit es weitergeht! Versuch einer Antwort auf Hans-Peter Jahns Polemik zum „Netzwerk Neue Musik“. Online unter: http://www.netzwerkneuemusik.de/images/stories/pdf/netzwerk_diskurse/damit_esweitergehthandschick.pdf. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4wG6p1R>.
- Hiekel, Jörn Peter (2009): Neue Musik aus Deutschland – Aus- und Weiterbildung. Musik lehren und lernen. Online unter: <http://www.goethe.de/kue/mus/ned/nmd/per/prs/de4078701.htm>. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4wL1Q1F>.
- Hüttmann, Rebekka (2008): Wege und Perspektiven der Musikvermittlung. Online unter: http://www.jungeohren.de/netzmagazin_beitrag.htm?ID=28&rubrik=7. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4wRTG7k>.

- Jahn, Hans-Peter (2009): Wozu Vermittlung?. Online unter: http://www.netzwerkneuemusik.de/images/stories/pdf/netzwerk_diskurse/wozu_vermittlung_hans-peter_jahn.doc.pdf. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4wWmw6s>.
- Köhler, Armin (2002a): Donaueschingen – das Arbeitsfestival. Versuch einer Standortbestimmung. Online unter: <http://www.swr.de/swr2/donaueschingen/programme/2002/-/id=2136824/nid=2136824/did=3328118/1pdnswk/index.html>. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4wcP5LB>.
- Köhler, Armin (2006a): Die Donaueschinger Musiktage 2006. Neue Konzepte. Ein Vorwort – Teil II. Online unter: <http://www.swr.de/swr2/donaueschingen/programme/2006/-/id=2136674/nid=2136674/did=3331648/mpdid=3437896/1untl6q/index.html>. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4wiEfpd>.
- Netzwerk Neue Musik: Das Netzwerk/Vermitteln. Online unter: http://www.netzwerkneuemusik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=90&Itemid=249. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4wq41jS>.
- Netzwerk Neue Musik: Das Netzwerk/Vernetzen. Online unter: http://www.netzwerkneuemusik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=89&Itemid=248. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4wtNFwC>.
- Neuhoff, Hans (2008): Konzertpublika. Sozialstruktur, Mentalitäten, Geschmacksprofile. Online unter: http://miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/neuhoff.pdf. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4x1mUAM>.
- Nyffeler, Max (2000): Der Rundfunk und sein Kulturauftrag: Lebensraum für die neue Musik. Bemerkungen zur Musikförderung durch den Rundfunk in beiden deutschen Staaten seit 1945. Online unter: http://www.beckmesser.de/neue_musik/rundfunk.html. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4x6h1GX>.
- Nyffeler, Max (2009): Next Generation. Online unter: <http://www.beckmesser.de/kol/2009-11.html>. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4xCEAqo>.

Schürmer, Anna (2010): Zeitgenössische Musik und Schule. Studie zur Situation der Neuen Musik an allgemeinbildenden Schulen in Deutschland. Im Auftrag des Deutschen Musikrats und der Gesellschaft für Neue Musik. Online unter: http://www.miz.org/artikel/studie_zm.pdf. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4xI3GfF>.

Spahn, Claus (2009): Zu schräg – für wen? In: Die Zeit, Nr. 45, Onlineausgabe. Online unter: <http://www.zeit.de/2009/45/N-Musik-Replik>. Zugriff am 28.01.2011. Archiviert mit WebCite® unter: <http://www.webcitation.org/5w4xOpbKK>.

Interviews

Clout, Julia : Persönliches Gespräch, 25.08.2010, Frankfurt am Main.

Jungheinrich, Hans-Klaus: Persönliches Gespräch, 29.10.2010, Frankfurt am Main.

Köhler, Armin: Persönliches Gespräch, 23.08.2010, Baden-Baden.

7. Anhang

7.1 Interview Clout, Julia

Leiterin des Next Generation-Workshops der Donaueschinger Musiktage und des Instituts für zeitgenössische Musik der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main
Auszüge aus der Interviewtranskription des persönlichen Gesprächs vom 25.08.2010

Carla Franziska Linke (FL): Eine These zur Rezeptionsproblematik zeitgenössischer Musik ist, dass es sich um eine sehr geschlossene Szene handelt, die für die Öffentlichkeit schwer zugänglich ist. Vermittlungsangebote sind in jedem Fall begrüßenswert, aber muss eine wirkliche Veränderung, die die Szene zugänglicher macht, nicht gerade an einem Punkt wie einem Festival wie den Donaueschinger Musiktagen ansetzen?

Julia Clout (JC): Ich sehe das auch so, dass die Neue-Musik-Szene sehr unzugänglich ist, hauptsächlich, weil da vor allem Insider unterwegs sind, Spezialisten, die sich auskennen. Das ist im Opernbereich zwar tendenziell auch so, aber der ist weniger hermetisch. Schon in der Vermittlung. Herr Köhler hat bestimmt erzählt, dass er Aktionen unternimmt, die nicht Vermittlung sind, keine Projekte für Kinder und Jugendliche oder für Studenten, sondern Projekte, bei denen es darum geht, die Stadt für Installationsprojekte zu öffnen. Wie vor drei Jahren, als da ein Auto durch die Stadt fuhr mit drei Darstellern und jeder Donaueschinger musste das mitkriegen, ob er wollte oder nicht. Das finde ich nicht ganz unwichtig. (...) Das Studentenprogramm ist nicht in dem Sinne volkstümlich, sondern bleibt in der Insider-Szene. Nur dass es sozusagen die jüngeren Insider anspricht, die erst welche werden wollen. Das gilt zum Beispiel für einen Ausbildungsgang wie Komposition, ein Studiengang, der selbst auch sehr auf diesem In-selbst-Verbleiben beruht. Darum ging es ursprünglich auch: Wir wollten die Leute miteinander ins Gespräch bringen, aber die Vermittlung soll auch auf dem Niveau, auf dem die Donaueschinger Musiktage arbeiten, stattfinden. Dass die Komponisten des Festivals selbst ihre Stücke erklären, das könnte man Schülern nicht anbieten, weil das eigentlich voraussetzt, dass man eine Partitur lesen kann. (...)

FL: Wieso ist die Zeitgenössische-Musik-Szene, etwa im Vergleich zur Szene um die zeitgenössische Kunst, weniger öffentlich und zugänglich? Zeitgenössische Musik ist zwar schwieriger zu verstehen, aber es gibt ja auch viele Formen, die vielleicht gar nicht so viel unzugänglicher wären, Klanginstallationen zum Beispiel.

JC: Das hat glaube ich ganz platte Gründe. Das liegt zunächst mal darin, dass der Besuch des bildnerischen Kunstwerks selbst disponiert werden kann. Ich betrete das Museum und kann selbst entscheiden, was ich mir anschau und wie lange. Das macht viel aus. Da kommt wieder die viel zitierte Vergänglichkeit der Musik ins Spiel: Sie müssen sie verstehen, wenn sie erklingt, sie hören es in der Regel nicht zweimal. Das hat dazu geführt, dass die zeitgenössische Musik verhältnismäßig weniger fortgeschritten ist in der Rezeption als die zeitgenössische Kunst. Es ist gang und gäbe, sich ein Objekt zeitgenössischer Kunst ins Zimmer zu hängen, das macht jede Sparkasse. Mit Musik geht das nicht. Man kann sie nicht festhalten und diese Tatsache, dass wir es immer noch mit dieser Chiffrenschrift der Partitur zu tun haben, die wir erst einmal lesen können müssen, bedeutet eine Vermittlungskluft, die immer erhalten bleiben wird. Die Musik wird also immer etwas hinterher hinken, weil man gewisse Grundbedingungen beherrschen muss, um Musik zu lesen, um zu wissen, wie sie klingt. Sogar Musikwissenschaftler, die gut ausgebildet sind, räumen ein, dass sie Schwierigkeiten haben bei zeitgenössischer Musik.

FL: Sie thematisieren das vergängliche Moment der Musik als Rezeptionsproblem. Das passt doch eigentlich gut zur sogenannten Eventkultur, die den Kulturmarkt zunehmend beherrscht und bei der das einmalige Ereignis im Mittelpunkt steht. Davon könnte doch die Musik auch profitieren.

JC: Das haben sie eben auch schon angesprochen mit der Klangkunst, die ja richtig geboomt hat seit den 1970ern. Und davor eben Happening, Fluxus usw. Nach dem performative turn, der die Trennung zwischen Invention des Kunstwerks, Ausführung und Interpretation aufgelöst hat, aber auch zwischen

der Aufführung und der Rezeption, wo es diesen klassischen Werkbegriff nicht mehr gibt. Und dazu kommt eben bei der Klangkunst die Verbindung von Hören und Sehen, wodurch es vermittlungseinfacher wird. Die visuelle und akustische Aspekte verbinden und praktisch mit einer flexiblen Wahrnehmungskultur arbeiten können, wo mal das eine und mal das andere mehr in den Vordergrund tritt. Das hat tatsächlich zu einer gewissen Öffnung in Bezug auf die zeitgenössische Musik geführt. (...)

FL: Hat das Off-Programm das Festival bereits verändert? Bewirkt das Einbeziehen des jüngeren Publikums etwas bei der älteren Generation?

JC: Auf jeden Fall. Irgendjemand hat geschrieben, „man ruft wieder buh in Donaueschingen“, und das war vorher eigentlich gar nicht mehr so. Da wirkt natürlich das jüngere Publikum auf das ältere und bestimmt letztlich ja auch das Profil des Festivals, weil die Veranstalter darauf reagieren, was sie im Publikum an Resonanz wahrnehmen. Wobei man nicht immer sagen kann, dass die jüngeren Menschen offener sind, manche sind auch extrem konservativ. (...)

FL: Verändert sich dadurch die grundsätzliche Haltung im Publikum?

JC: Ja, ab und zu sagt auch mal einer von den Fachleuten, dass er das super findet. Die kriegen das schon mit, dass sich die Atmosphäre verändert hat. Das ist der wichtigste Punkt: dass es lebendiger ist. Letztes Jahr war das ganz extrem, da hatten wir im Parkett auf einmal 50 Studierende sitzen, die machen das Publikum einfach lebendiger. (...)

FL: Wenn man die Festivalszene in Deutschland betrachtet, könnte man den Eindruck bekommen, es gibt einerseits Festivals, die im Bereich Vermittlung sehr engagiert sind, und solche, wie Donaueschingen, die das Fachpublikum ansprechen. Beide Bereiche scheinen auseinander zu fallen. Kann es eine Integration geben? Und was bringt es, zu vermitteln, wenn die Vermittlung nicht mehr viel mit dem Kern der Musik zu tun hat?

JC: Gute Frage. Ich habe früher auch viel Vermittlungsarbeit gemacht, mit Kindern und Jugendlichen, und ich muss sagen, ich bin kein Vermittlungsfreak. Ich sehe das durchaus kritisch. Ich finde, wenn Vermittlung auf hohem Niveau stattfindet, ist sie immer gerechtfertigt. Aber wenn es nur darum geht, Cage mit Nudeln zu spielen, kann man es auch lassen. Es hat ja durch das Netzwerk Neue Musik einen großen Hype in der Vermittlung gegeben, weil all diese kleinen Festivals auf dem Land plötzlich auch Vermittlungsprojekte andocken, denn das war ja für die Bundeskulturstiftung Bedingung. Das hat letztendlich auch zu dieser Aufteilung geführt, dass die einen verstärkt Vermittlung machen und die anderen sagen, das ist nicht unser Schwerpunkt. Trotzdem ist auch in Donaueschingen zu beobachten, dass Lehrer auftauchen in diesen Veranstaltungen und sich zum Beispiel beschweren, das wäre zu wenig volkstümlich moderiert gewesen und für Lehrer nicht verständlich, sondern nur für Kompositionsstudierende. Was ich dann zur Kenntnis nehme, aber worauf ich nicht reagieren kann. Man muss einfach differenzieren zwischen verschiedenen Zielgruppen, die angesprochen werden, Vermittlung sollte im Grunde immer alle Generationen ansprechen und nicht nur auf diesen Kinder-und-Jugend-Hype fokussiert sein. Und da tut sich ja gerade etwas, wenn zum Beispiel ein Vermittlungsprojekt für Senioren stattfindet. (...)

FL: Hat die zeitgenössische Musik überhaupt das Bestreben nach mehr gesellschaftlicher Anerkennung oder hat sie sich gut eingerichtet in ihrer randständigen Rolle?

JC: Meine These ist, dass die zeitgenössische Musik mittlerweile gar kein Nischendasein mehr führt, sondern dass sie boomt in den letzten Jahren. Es gibt so viele Vermittlungsprojekte, gerade im Rahmen des Netzwerk Neue Musik sind viele neue Konzepte entstanden. Das gab es früher alles nicht, deswegen ist die Neue Musik partiell zumindest auf dem Weg, aus dem Insiderkokon heraus zu drängen. Vielleicht sollte man gar nicht noch mehr zeitgenössische Musik vermitteln. Die Produktion muss sich einfach auch nach vorn orientieren und neue Modelle finden und neue Dinge ausprobieren, und das muss in einem geschützten Raum passieren und darf nicht marktgängig sein müssen. Es muss eine Art Spielwiese bleiben, wo die Vermittlung erst einmal hinten angestellt ist. Das ist die Basis für eine lebendige und gelungene Kunst- und Kulturszene. (...)

FL: Sehen Sie bei jüngeren Komponisten eine größere Bereitschaft, sich auf einen Dialog mit dem Publikum einzulassen?

JC: Auf jeden Fall, das zeigen in Donaueschingen zum Beispiel diese übergreifenden Konzertformen, bei denen sie anders mit dem Publikum in Berührung kommen. Das ist aber im Zuge der Gesamtent-

wicklung zu sehen, der sich auch die Häuser stellen müssen, die ausschließlich klassische Musik veranstalten. Sie müssen sich einfach öffnen, um das Publikum nicht zu verlieren. (...)

FL: Gibt es in der zeitgenössischen Musik den stärkeren Wunsch, öffentlich wahrgenommen zu werden? Welche Rolle spielt die Kulturpolitik, die Subventionierung? Hat man das Gefühl, sich dafür rechtfertigen zu müssen?

JC: So etwas wie das Off-Programm ist auf jeden Fall auch eine politische Entscheidung, auch wegen der Förderer, die dabei sind. Bei den Komponisten gibt es nach wie vor einige, die sagen, um meine Kunst zu machen, brauche ich einen minimalen Freiraum, in dem ich nicht an Publikum und Vermittlung denke, und andere, die unglaublich publikumsgängig sind.

FL: Hat sich der Druck erhöht, nicht nur für Komponisten, sondern besonders für Veranstalter, Konzerte zu veranstalten, die ein größeres Publikum ansprechen?

JC: Auf jeden Fall in dem Sinne, dass die Förderer mittlerweile bei jedem Antrag nach dem Vermittlungsaspekt fragen. Gleichzeitig glaube ich, dass es zu einer Verbreiterung der Szene geführt hat. In dem Sinne, dass mehr Leute unterkommen, die als Komponisten nicht die absoluten Stars sind, aber in der Vermittlungsszene ein Auskommen finden. Das ist gut und schlecht: Ich sehe mit Freude, dass Leute in der Vermittlungsarbeit ihr Ding gefunden haben, andererseits bin ich auch immer wieder froh, wenn ich sehe, dass andere ganz unbeeindruckt davon ihren Weg gehen.

FL: Von außen wird aber stärker die Erwartung an die zeitgenössische Musik gerichtet, sich selbst zu vermitteln?

JC: Ja, das hat sich seit einigen Jahren verschärft. Da ist es wichtig, dass wir als Veranstalter für die Qualität sorgen und uns nicht kirre machen lassen, nur um Geld zu bekommen Vermittlungsprojekte zu entwickeln, die nichts taugen. (...)

7.2 Interview Jungheinrich, Hans-Klaus

Musikkritiker

Auszüge aus der Interviewtranskription des persönlichen Gesprächs vom 29.10.2010

(...)

Carla Franziska Linke (FL): Sie haben gesagt, dass Armin Köhler das Festival programmatisch in eine andere Richtung gelenkt hat. Gibt es Ihrer Meinung nach eine Veränderung darin, wie das Publikum und die Musik aufeinander treffen in Donaueschingen?

Hans-Klaus Jungheinrich (HKJ): (...) Das Publikum in Donaueschingen ist nicht homogen. Es besteht aus dieser großen Gruppe der Fachleute und einer nach meinem Eindruck nur unwesentlich größeren, im Grunde vielleicht auch gleich großen Gruppe der Interessenten aus der Region. Und man sieht auffällig viel junges Publikum, alles in allem vielleicht ein Drittel des Publikums sind Leute unter 25, vielleicht sogar viele unter 20. Das sind natürlich Musikstudenten aus den benachbarten Musikhochschulen, es sind aber auch viele Leute aus der Region, Schüler usw.. Das ist kein Zufall, da einige dieser Säle, in denen Konzerte stattfinden, auch Schulen sind. Da kann man sich durchaus vorstellen, dass ein lokales Interesse wächst. Die Schüler wollen sehen, was da in ihrer Schule abgeht. Das ist schön und hängt mit der Größe der Stadt zusammen: Donaueschingen ist eine Kleinstadt. Und das ist ein Vergleichspunkt zu Bayreuth: Man hat das Gefühl, wie die Bayreuther Festspiele die Sache der Bayreuther sind, so sind die Donaueschinger Musiktage die Sache nicht nur der Geschäftsleute, sondern auch überhaupt der Bürger von Donaueschingen. Das hat sich im Laufe der Zeit immer mehr in diese Richtung entwickelt, während vorher in dieser Kleinstadt eher die Mentalität herrschte: Jetzt kommen wieder die Verrückten mit ihrem komischen Zeug. (...)

FL: Armin Köhler hat ebenfalls gesagt, dass die Installationen mehr Leute angelockt haben, die in Donaueschingen wohnen und sonst eher nicht mit zeitgenössischer Musik zu tun haben, die es aber jetzt spannend finden, was in ihrer Stadt passiert.

HKJ: Das stimmt wohl, aber für die Fachleute ist das eher so ein bisschen lala. Das hat man da und dort schon mal so ähnlich gesehen, das ist nicht so interessant. (...) Wolfgang Rihm nannte die Klang-

skulpturen zum Beispiel ‚tönende Gartenzwerge‘, und manches hat ja auch so etwas. Die sind nicht bei allen Fachleuten so hoch geachtet. Aber Sie haben vollkommen Recht mit dem, was Sie sagen, und damit hat natürlich auch Armin Köhler Recht mit seiner Beobachtung. Das ist ein Verbindungsglied zwischen der Stadtarchitektur und dem, was da musikalisch passiert. Das ist sehr evident. (...)

FL: Die Öffentlichkeit tut sich ja mitunter sehr schwer mit zeitgenössischer Musik, nicht nur in der Rezeption, sondern auch, weil ihr ein gewisser Elitarismus anhaftet. Wirkt zeitgenössische Musik deswegen auf ein jüngeres Publikum vielleicht immer noch eher abschreckend? Und wird dieses Bild in der Zeitgenössische-Musik-Szene immer noch kultiviert?

HKJ: Das ist schwer zu beantworten, es mag im ein oder anderen Fall zutreffen. Insgesamt ist es sowohl bei den Komponisten als bei allen anderen eher umgekehrt, dass man eigentlich wirklich gerne hätte, dass das eine öffentlichkeitswirksamere Sache wäre. Gerade die Organisatoren von avancierter Musik in den Rundfunkanstalten und bei städtischen Konzerten stehen ja oft auch mit dem Rücken zur Wand und bemühen sich ja sehr aktiv um ihr Publikum. Aber das ganze Musikleben zerfällt ja mittlerweile in einzelne Szenen, die eine Szene ist größer, die andere kleiner, die eine teurer, die andere billiger. Ich habe die Beobachtung gemacht, dass die Fans und Anhänger der klassischen und romantischen Musik, Typ Abonnement- oder Opernhauspublikum, mehr Probleme mit der neuem Musik haben als Jugendliche oder Leute, die von anderen Künsten herkommen, also von der bildenden Kunst oder der Literatur. Wer an der klassisch-romantischen Musik hängt, hat eben noch feste Vorstellungen, was Musik zu sein hat. Das haben viele Jugendliche, für die diese Musik sowieso keine Rolle spielt, eben nicht mehr. Es kann durchaus sein, dass die Offenheit bei den jungen Leuten in Donaueschingen auch praktisch mit einem Bildungsverlust zu tun hat: Ein Zuviel an Bildung kann also auch wieder eine Gefahr sein, mit der Folge, dass man sich absperrt gegen bestimmte Musikarten. Das war vor 50 Jahren der Jazz, jetzt ist es eben die Neue Musik oder auch die außereuropäische Musik. Spielen Sie mal einem Opernabonnementen japanische oder afrikanische Musik vor, das mögen die auch nicht. Wenn aber bestimmte Sprachen nicht mehr gut verstanden werden, nimmt man eher zur Kenntnis, dass es überhaupt eine Art von Multilingualität gibt, auch was die Musik betrifft.

FL: Wo sehen Sie da die Rolle der Donaueschinger Musiktage? Wenn zeitgenössische Musik sich verändert und neue Sprachen findet, die ihren Horizont auch für das Publikum erweitern, welche Bedeutung kann Donaueschingen für die Entwicklung der zeitgenössische Musik haben?

HKJ: Donaueschingen ist fast der einzige Ort in Deutschland, wo ein Festival der avancierten Musik große Publizität findet. Das hat sich so ergeben. Es gibt zwar noch andere Festivals, aber die spielen nicht diese auratische Rolle wie Donaueschingen. Dieses Festival wird regelmäßig in der Presse wahrgenommen und wie, wenn man einen Stein ins Wasser wirft, zieht das seine Kreise und hat Auswirkungen. Die vielen Fachleute da bedeuten natürlich auch eine gewisse Unoriginalität, viele dieser Leute rennen nach Donaueschingen, um neue Namen kennen zu lernen oder Stücke zu hören und abzuchecken, ob sie dem einen oder anderen Komponisten mal einen Auftrag geben könnten. Wer Musikredakteur im Rundfunk ist in Bremen, Berlin, Wien oder Innsbruck, der geht nach Donaueschingen und orientiert sich da. Wie bei einer Messe – keiner schwarzen Messe, sondern eher wie auf der Buchmesse. Man würde sich wünschen, wenn in einer kleinen Stadt wie Donaueschingen so ein Wochenende mit Neuer Musik möglich ist, mit so viel Publikum auch aus der Region und auch von Nicht-Fachleuten, dass das vielleicht auch in großen Städten möglich wäre. Aber es hat sich ja immer wieder gezeigt, dass das nicht so einfach ist. Es müsste über eine lange Zeit eine Tradition begründet werden, das geschieht im Moment in großen Städten kaum. Hier in Frankfurt ist es auch schwer, so etwas zu machen. Wenn hier ein Programm mit neuer oder unbekannter Musik gespielt wird, sind die Säle doch sehr viel leerer. Vielleicht mit einer wichtigen Ausnahme: Das Ensemble Modern hat hier ein Abonnement aufgelegt in dem mittelgroßen Saal in der Alten Oper, das ist gut oder zumindest anständig besucht. Aber das hängt auch damit zusammen, dass sich die neue Musik an eine große Institution anlagern konnte – das Ensemble Modern. Donaueschingen kann man wohl nicht multiplizieren, wie es auch nur ein Bayreuth geben kann, und wenn es fünf oder sechs gäbe, wäre es nicht mehr Bayreuth oder eben Donaueschingen. (...)

FL: Sehen Sie die Möglichkeit, dass Donaueschingen durch mediale Präsenz und die Entwicklung neuer Konzepte auch überregional mehr Aufmerksamkeit auf zeitgenössische Musik lenken kann?

HKJ: Das tut es ja schon. Aber es ist natürlich nicht so, wenn das in Ihrer Frage als Hoffnung mitschwingt, dass man meinen kann, weil Donaueschingen gut besucht ist, könne man darauf hoffen, dass anderswo Konzerte mit unbekannt Namen und unbekannter Musik gut besucht sind. Ich finde auch, und da bin ich mir sogar einig mit einigen Komponisten, es gab einige Zeit eine Art missionarischer Gesinnung, die nahe legte, dass die neue Musik an alle Menschen herangetragen werden müsste. Es gibt inzwischen viele Komponisten, die diese Gesinnung überhaupt nicht mehr haben und die, sagen wir, akzeptieren, dass ihre Musik ein Phänomen für eine Minorität ist. Minderheiten sind ja auch etwas Legitimes, man muss nicht immer marktwirtschaftlich denken und expandieren. Wir sind froh, wenn wir uns in unseren Nischen über Wasser halten können und vielleicht noch mal Subventionen kriegen. Es gäbe wichtigere Sachen, als für zeitgenössische Musik zu missionieren. (...)

FL: Wie durchlässig ist die Gruppe des Fachpublikums und das Publikum überhaupt gegenüber den jungen Besuchern?

HKJ: Ich habe schon den Eindruck, dass aus einigen der jungen Leute Fachleute werden und schon geworden sind. Und es gibt immer wieder welche, die der Musik fern stehen und dann aus lokalpatriotischen Gründen kommen, denen es dann gefällt und die dabei bleiben. Was wirklich ein Problem ist, und das hat nichts speziell mit Donaueschingen zu tun, dass es für die klassische Musik und für den zeitgenössischen Jazz immer weniger Hörer unter den jungen Leuten gibt. Sogar an den Schulen gibt es Leute, die vielleicht sogar Preisträger von Jugend musiziert sind und ihre Instrumente toll spielen können und im stillen Kämmerlein klassische Musik hören, ohne sich zu trauen, das den Mitschülern zu sagen, weil diese Musik uncool ist. Aber allgemein ist es wahrscheinlich wirklich so, dass da eine gewisse ungute Diskrepanz ist zwischen hervorragenden Fachleuten und tollem Nachwuchs in den künstlerischen Berufen, je größer der Markt, desto mehr kommen da auch nach, auf der einen Seite und dem Interesse an der Musik auf der anderen Seite. Um es mal auf einen Punkt zu bringen: Die Befürchtung ist nicht ganz unbegründet, dass wir schließlich überall hervorragende Musiker haben und kaum noch ein Publikum für das, was die machen. (...) Deswegen kann man eigentlich gar nicht genug für die Leute machen, die nur Publikum sind, junge und ältere. Und die Jungen werden dann ja auch Ältere irgendwann und hoffentlich kommen da immer wieder Junge nach, die sich das dann doch anschauen. In weit zurückliegenden Zeiten, also den 50er, 60er, 70er Jahren, haben einige der Gurus der neuen Musik, zu denen auch Adorno gehörte, einen etwas unguuten elitären Touch hochgehalten. Das hatte seine Berechtigung als Widerstand gegen jeden Ideologieverdacht, aber man muss das auch irgendwann hinter sich lassen. Wenn Adorno heute noch lebte, würde er mit großer Sicherheit nicht mehr genau das sagen, was er eben in den 1960er Jahren über die Avantgarde gesagt hat. Insofern wäre es auch unfruchtbar und dumm, auf dem Stand von 1965 zu verharren.

7.3 Interview Köhler, Armin

Festivalleiter der Donaueschinger Musiktage und Redaktionsleiter Neue Musik des SWR
Auszüge aus der Interviewtranskription des persönlichen Gesprächs vom 23.08.2010

Carla Franziska Linke (FL): Im Zentrum meiner Arbeit steht die Festivalkultur der zeitgenössischen Musik und ihre Entwicklung, insbesondere bezüglich des Publikums. Verschiedene Publikumsstudien der letzten Zeit zeigen, dass das Fachpublikum immer älter wird und dass es relativ wenig junge Menschen gibt, die sich für zeitgenössische Musik begeistern und interessieren. Wie beobachten Sie das in Donaueschingen?

Armin Köhler (AK): Ich sehe die Donaueschinger Musiktage im Kontext und im Wettbewerb mit anderen Festivals und bin daher sowohl in der Lage als auch gezwungen, die Konkurrenz-Festivals intensiv zu verfolgen. Und da stelle ich fest, dass bei den großen Festivals für zeitgenössische Musik – Festival d’Automne à Paris, Musica Straßburg, Musica Brüssel, Wien modern, Warschauer Herbst – entgegen dieser Behauptung das Publikum jünger wird in den letzten Jahren. Das gilt auch für die Donaueschinger Musiktage. Obwohl die Neue Musik im Vergleich mit dem durchschnittlichen E-Musik-Hörer immer schon jünger war. Aber man spürt diese Tendenz auch bei den anderen Festivals, weltweit. Man spürt zudem, dass der Auslastungsgrad enorm gestiegen ist in den letzten zehn bis 15

Jahren, teilweise bis 100 Prozent. Donaueschingen ist oft Anfang Oktober, manchmal schon Ende September ausverkauft. Es gab Jahre, wo wir eine Warteliste hatten, wie Bayreuth. (...) Jüngerer Publikum, zahlreicheres Publikum für Neue Musik: Jetzt kommen wir zu einer ganz interessanten Entwicklung: Ich vertrete die Meinung, dass die Akzeptanz neuer Klänge, ich sage bewusst nicht Neuer Musik, in der Gesellschaft gewachsen ist. Da können wir in einen Rückkopplungsprozess gesamtgesellschaftlicher Natur beobachten: Jene Klänge, die in den 50er Jahren – denken wir an *Musique concrète*, elektronische Musik, auch an die Geräuschklänge eines John Cage – in die klassische E-Musik eingedrungen sind, schallen uns jetzt aus der Popmusik wieder entgegen und sind längst assimiliert. Nur gewisse Kreise in der Neuen Musik tun immer noch so, als sei das leise Kratzen und Rauschen das eigentliche, das die ganze Gesellschaft umhauen müsste. Nur – was haut uns heute um: die Popmusik! Auch die Filmmusik spielt da natürlich eine Rolle. Mit geräuschhaften Klängen in der Musik umzugehen, ist nichts Besonderes mehr. Das heißt aber noch lange nicht, dass die Gesellschaft auch an klassischer Musik interessiert ist, denn da gehört natürlich wieder eine Syntax und Semantik dazu. Aber wenn erst mal die Oberfläche nicht mehr zurück schlägt, sondern durchlässig wird, weil man den Klang akzeptiert, ist der nächste Schritt zur Syntax der Musik ein kleinerer. Und auch da spüre ich eine wahnsinnige Offenheit. (...)

FL: Sie haben gesagt, dass das Publikum in Donaueschingen eines ist, das auch ein hartes Urteil fällt und fällen muss. Was in Donaueschingen passiert, wird mit einer anderen Erwartungshaltung betrachtet als sie anderswo herrscht: Man erwartet etwas Außergewöhnliches.

AK: So ist es. Hier ist der „Gipfel der Neuen Musik“, da geht man mit genau dieser Haltung hin. Auch ich als Veranstalter musste das erst emotional begreifen. Deswegen ist leider häufig in Donaueschingen, so empfinde ich es, als einer der zu diesem Zirkel gehört, die Stimmung manchmal eher schlechter. Wir hatten einen Jahrgang, 2008, da war es grandios. Da haben wir die Ensemblade gemacht, das war wie ein Woodstock der Neuen Musik, das Wetter war schön, die Veranstaltungsform stimmte, die Werke waren grandios, die Interpretationen überragend. Aber ich denke, dass dadurch, dass wir die Interpretation in den Fokus gestellt haben, das Publikum abgelenkt wurde von seinen üblichen Beurteilungsschemata: „Gehört dieser Komponist X überhaupt nach Donaueschingen? Das kann doch nicht sein, eigentlich müsste doch ich und ich bin wieder nicht dabei usw.“. Jawohl, die Aufmerksamkeit richtet sich hier auf den einzelnen Komponisten. Viele im Publikum sind nicht in der Lage zu abstrahieren, selbst das einzelne Werk in einen größeren Kontext zu stellen. Das muss man dem Publikum, auch dem Fachpublikum vorwerfen. Das Publikum ist paradox. Es ist nicht anders als das klassische E-Musikpublikum. Das klassische E-Musikpublikum ist auf seinen Mozart, Brahms usw. fokussiert, darüber hinaus geht eigentlich nichts. Das Publikum, das nach Donaueschingen kommt, ist zu einem Teil wirklich nur auf die Frage fokussiert, ob dieser einzelne Komponist nach Donaueschingen gehört oder nicht. Die sind viel enger, als man glaubt. Sie geben vor, die Avantgarde des Hörens zu sein, und sind es häufig nicht. (...)

FL: Die zeitgenössische Kunst ist im Vergleich zur Musik jünger und öffentlich anerkannter. Liegt das daran, dass in der visuell geprägten Gesellschaft der Zugang dazu leichter, hingegen das Gehör schlechter ausgebildet ist?

AK: Das ist sicherlich ein Faktor. Aber das Hauptproblem ist, dass die Musik eine Kunst ist, die sich in der Zeit vollzieht. Man muss Zeit haben, man muss sie sich auch nehmen, um Musik zu hören. Auch die Form und den Inhalt zu verstehen, vollzieht sich immer erst rückwirkend. Ein Bild schaut man an, ein Blick, zwei Blicke: erkannt. Wenn es einem nicht gefällt, geht man weiter. Das ist der dritte Punkt: Man kann die Augen schließen, die Ohren schließt man nicht einfach. Drei Faktoren also: a) wir sind Augentiere, b) auditive Kunst kann erst rückwirkend nachvollzogen werden und c) man kann die Ohren nicht schließen. Deshalb hat es Neue Musik so schwer. Zu meinen, das Problem pädagogisch lösen zu können, ist utopisch. Das ist wichtig, klar, aber nur dann, wenn sie wirklich an das Existentielle, was Kunst ausmacht, herangehen. Man muss klar machen, dass Musik überhaupt erst die Möglichkeit schafft, sensitiv auch in der Gesellschaft Dinge wahrzunehmen; welche Kraft man schöpft, wenn man sich die Zeit nimmt, Musik zu hören. Das muss nicht zeitgenössische Musik sein, man kann auch wieder einen schönen Mozart ganz hören. Dann wird das auch mit der Neuen Musik wieder besser laufen.

Aber es ist nicht nur in der Festivalkultur so, dass die neue Musik sich verankert hat. Das hat etwas damit zu tun, dass in dieser Gesellschaft die Eventkultur das Sagen hat. Wir meinen immer, nur, wenn es ein Event ist, strömen die Massen. Darauf fährt auch die Neue-Musik-Szene ab. Und hat gesagt: „Ok, wir lassen die Veranstaltungen das Jahr über, die nur schlecht besucht sind, beiseite und machen lieber ein Festival!“, und das funktioniert. Aber schauen Sie sich die Spielpläne beispielsweise der Berliner Philharmoniker an, was die an Neuer Musik machen, das ist zwar manchmal schöne Kapellmeistermusik, aber es ist Neue Musik, und das gilt auch in anderen Bereichen: Wie viele neue Opern es gibt! Oder in der Kammermusik: Das Arditti Streichquartett hat in den letzten 20 Jahren 1000 Streichquartette aufgeführt, nicht nur auf Festivals, auch bei gängigen Veranstaltern. Wenn man also sieht, wie so eine Gattung, die die bürgerlichste Gattung überhaupt ist, gewachsen ist! Die Neue Musik ist dabei, den Weg in die Gesellschaft zu finden beziehungsweise: Sie ist angekommen. Wie damals die Avantgarde antrat, wollte sie solche bürgerlichen Gattungen ja wegschütten und das Haus der europäischen Musikkultur völlig neu bauen. Jetzt schreibt man in diesen Gattungen, man schreibt Opern zuhauf - es gibt also auch einen Markt dafür! Alles im Vergleich zu den Zuständen vor 15 Jahren natürlich. Die Neue-Musik-Szene ist immer noch eine kleinere Gruppe als die der Kammermusik-Enthusiasten, die E-Musik und Popmusik muss man da natürlich ganz zur Seite lassen. Aber sie ist angekommen und es gibt auch gesamtgesellschaftlich gesehen diese Entwicklung. Wenn man von der politischen Seite mal schaut, zum Beispiel bei Einladungen seitens der Politik an Künstler, da war die Neue Musik vor zehn bis 15 Jahren gar nicht vertreten, da gab es die gar nicht als Kunstrichtung im Bewusstsein. Mittlerweile sieht das anders aus, auch da sind jetzt Veranstalter und Komponisten und Künstler sowieso eingeladen. (...)

FL: Sie haben einmal in einem Interview erwähnt, dass Ihre Fotografin in den ersten Jahren keine Fotos von den Installationen gemacht hat, da sie diese nicht für wichtig hielt und dass das Fachpublikum sich anfangs und teils noch immer mit der Klangkunst schwer tut. Andererseits sind diese Veranstaltungen genau die, die auch Donaueschinger Bürger, also ein szenefremdes Publikum, angezogen haben und eventuell ja auch für ein jüngerer, kunstinteressiertes Publikum ein Einstieg in die zeitgenössische Musik sein könnten.

AK: Es wird immer wieder behauptet, ich hätte die Klangkunst nach Donaueschingen gebracht, um ein anderes Publikum heran zu locken. Habe ich nicht. Ich habe das deshalb nach Donaueschingen gebracht, weil ich der Meinung bin, dass diese Gattung längst schon wieder ihre eigene Geschichte hat, die in den 60ern angefangen hat. Es ist eine gleichwertige künstlerische Äußerung der jeweiligen Zeit und wurde aus bestimmten Gründen in Donaueschingen lange ausgegrenzt. Dass dann das Publikum in Donaueschingen und andere Kreise sich davon angesprochen gefühlt haben, ist ein schöner Nebeneffekt, das ist wunderbar. Aber das eigentliche Anliegen war zu zeigen, dass das eine Produktionsform ist, die dieser Zeit sehr eigen ist: Können wir es uns leisten, in dieser frontalen Form tatsächlich noch einseitig zu agieren? (...)

FL: Wenn man sich die Entwicklung der Neue-Musik-Szene anschaut, erkennt man Anfang der 1990er, ungefähr als auch Sie in Donaueschingen angefangen haben, die Anfänge eines Trends zur Vermittlung in der zeitgenössischen Musik, ein Trend, der ja heute sehr verbreitet ist. Man könnte den Eindruck bekommen, dass die Szene sich aufteilt in einen jungen Bereich, der im Grenzbereich zur elektronischen Musik arbeitet, eine immer noch ältere Generation, die auf eine andere bzw. ihre eigene Art produziert, und eine reine Vermittlungs-Szene, bei der man sich fragen könnte, welchen Stellenwert hier die musikalische Qualität hat.

AK: Gut gesehen. Sehe ich auch. Das hat auch verschiedene Aspekte. Man muss es erst einmal begrüßen, man muss auch die Initiative der Bundeskulturstiftung begrüßen, schließlich wurden da 12 Millionen Euro ausgeschüttet, über einen längeren Zeitraum. Eine andere Perspektive ist es, dass man dann einen Antrag stellt, man würde gerne Komponist X einen Auftrag geben und dieses Projekt gerne fördern, und dann heißt es: „Aber wir haben doch schon 12 Millionen in die Neue Musik und in die Vermittlung gesteckt!“ Ich sage dann: Was will man denn in zehn Jahren vermitteln, wenn man die Produktion beiseite schiebt? Das ist der eine Aspekt. Der andere ist, dass sich mittlerweile zum Teil in sehr verkrampfter Weise neue Berufszweige der Vermittlung etablieren, die zum einen, gehen wir in die pädagogischen Bereiche der Symphonieorchester, versuchen, neue Formen aus der Taufe zu heben, um ja wieder auffällig zu werden. Das geht an der Sache vorbei. Musik, allgemein Kunstvermitt-

lung, muss existentiell auf die Wahrnehmung gerichtet sein und nicht auf oberflächliches Geklappere, auf Improvisation und so weiter. Es muss um die Wahrnehmung gehen, um die Sensibilisierung der Sinne. Auf der anderen Seite kristallisiert sich, meine ich, ein Berufsstand heraus, der die Gefahr mit sich bringt, dass das eigentlich Künstlerische hinten ansteht. Es sind zweitrangige Leute, die da einen Markt für sich sehen, so wie es früher, das kann man mit einem gewissen Abstand jetzt sagen – es gab das wirklich und das muss auch die Szene anerkennen – zweitrangige Interpreten waren, die auf dem E-Musik-Markt keine Chance für sich sahen, die in die Neue Musik gegangen sind. Das war so. Wenn Sie sich jetzt die Interpreten anhören, die sind hundertmal besser als jeder Hochglanz-Künstler! Das ist unwahrscheinlich, was die leisten! Nehmen wir mal an, dass das auf dem pädagogischen Markt genau so sein wird. Man müsste die Leute gut ausbilden und sensibilisieren.

FL: Es gibt ja, um auf Donaueschingen und das Spezialistenpublikum zurück zu kommen, Festivals, die einen Vermittlungsschwerpunkt haben, aber dafür für das Fachpublikum nicht mehr so interessant sind. Ist es nicht besonders wichtig, dass die neuen Formen auch gerade vom Fachpublikum anerkannt werden? Damit es nicht Vermittlungsfestivals einerseits und künstlerisch hochwertigen Festivals andererseits gibt? Kann Donaueschingen ein Forum dafür sein, in der Szene Anerkennung zu schaffen für Formen, die es einem musikalisch weniger gebildeten Publikum leichter machen, Zugang zur zeitgenössischen Musik zu finden?

AK: Ich sage ja und ich sage nein. Ja, weil, wie vorhin ausgeführt, es immer ein Geben und Nehmen ist. So wie die Generationen sich gegenseitig befruchten. Und nein, weil das nicht die Aufgabe von Donaueschingen ist. Man kann von diesem Festival vieles erwarten, aber man kann nicht alles fordern. Die Aufgabe der Vermittlung; die Aufgabe, Stücke zu wiederholen, die Interpretation in den Mittelpunkt zu stellen, das ist die Aufgabe anderer Festivals und die gibt es glücklicherweise auch zuhauf. Man muss immer wieder bedenken: Donaueschingen sind zweieinhalb Tage. Es kann nicht alles leisten. Das ist die eine Differenzierung. Zum Begriff Spezialisten-Festival und Fachpublikum: Man kann auch das differenzieren und es gibt unterschiedliche Festivals mit unterschiedlich akzentuierten Publikumsgruppen. Aber es gibt nicht das Spezialisten-Festival, in Donaueschingen findet sich auch ein Publikum der allgemein Interessierten. Wenn ein Architekt und ein Arzt und ein Rechtsanwalt, ja, es sind Berufe aus diese akademischen Kreisen, wenn die an einer Sache interessiert sind, so wie andere an Schmetterlings- oder Briefmarkensammlungen, warum will man denen das vorwerfen? Spezialistenfestival und Fachpublikum, das hat ja immer auch einen pejorativen Touch. Wir leben in einer Gesellschaft, die sich spezialisiert und immer weiter verkleinert. Warum sollte es in der Neuen Musik nicht auch so sein? Was ist schon ein Fachpublikum? Ein Anwalt, der sich für Neue Musik interessiert, kann viel mehr Spezialist sein als Kritiker X.

FL: Wie nimmt Kritiker X das auf, wenn mehr und mehr Leute von außen in seine Szene kommen? Ist das eine Entwicklung, die von den Insidern begrüßt wird?

AK: Ja. Neue Musik hat sich zeitweise durch eine bestimmte Haltung ins Aus gestellt. Dieser Vorwurf wird aber viel zu einseitig an die Neue Musik gerichtet. Man muss auch wissen, wer in der Gesellschaft die Neue Musik ins Aus gestellt hat: die Veranstalter zum Beispiel. Aber natürlich war es auch teilweise die Neue Musik selbst. Damit konnte man sich gut verkaufen.

FL: Ein Image?

AK: Ja, das ist der bessere Begriff. Das ist ein Image. Aber kein Künstler möchte sich auf einen kleinen Kreis beschränkt sehen, jeder Künstler sucht nach allgemeiner Anerkennung. (...)

FL: Kann man Häusler, der Donaueschingen als „Spiegel der Neuen Musik“ bezeichnet hat, noch dahingehend ergänzen, dass Donaueschingen das nicht nur musikalisch, sondern auch auf der sozialen Ebene ist? Also auch auf der Ebene, wie sich die Komponisten, die Musiker, die Musik selbst sich öffnet, als Abbild für eine Gesamtentwicklung?

AK: Auf jeden Fall. Wie ein Mikrokosmos der zeitgenössischen Musik.

Name: Carla Franziska Linke

Matrikel-Nummer: 3000533

Ich erkläre:

1. Die Arbeit wurde selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt.
2. Alle Stellen, die wortwörtlich oder nur geringfügig verändert aus Veröffentlichungen oder anderen Quellen entnommen sind, enthalten die notwendige Kennzeichnung; d.h. sie sind einzurücken und in Anführungszeichen zu setzen. Die Belegstelle ist in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Zitat anzugeben.
3. Die vorliegende Arbeit wurde bisher noch keiner Prüfungsbehörde in gleicher oder ähnlicher Form vorgelegt.

.....
Datum:

.....
Unterschrift: