

Saiten



Ostschweizer Kulturmagazin

Nr. 271, Oktober 2017

Klassikkampf

mag es klassisch.

Der Kanton Luzern spart – und die freie Kultur geht baden. (S. 42)

Wassilys Beats – St.Gallens Exportartikel Nummer eins. (S. 53)

Endlich eine Velostadt – Koni Bitterli über den Wechsel von St.Gallen nach Winterthur. (S. 46)

Abwehrschlacht von der Felsenburg

Michael Schindhelm war Theaterdirektor in Basel, Generaldirektor der Berliner Opern und erster Kulturminister in Dubai. Im Interview spricht er über bedrohte paradiesische Verhältnisse im deutschsprachigen Klassikbetrieb, das neue Publikum in China und den erloschenen Glutkern der klassischen Musik.

INTERVIEW: CLAUDIO BUCHER

Klassikkampf ist auch ein Kampf ums Publikum: Mit Ermäßigungen – in St.Gallen sind es bis zu 50 Prozent – wird versucht, klassische Konzerte auch für Junge attraktiver zu machen. Michael Schindhelm, Sie leben zu einem Teil in London, warum ist das dort anders als bei uns?

Weil dort der Anteil des Kartenverkaufs wesentlich höher sein muss. Man muss hohe Preise nehmen, sozusagen jede Vorstellung voll kriegen, damit man über die Runden kommt. Das bringt mit sich, dass man weniger experimentell, kritisch, provozierend sein kann als mit starkem Rückhalt durch die öffentliche Hand. Dies ist im deutschsprachigen Raum weiterhin der Fall – was ich nach wie vor für die absolut wichtigste Säule von kultureller Freiheit betrachte, die leider in den meisten eher angelsächsisch orientierten Ländern fehlt. Es gibt dort keine kulturelle Freiheit. Punkt.

Von London können wir diesbezüglich also nichts lernen?

In der Hinsicht nicht. Man kann aber viel von London lernen, wenn es um die Vermittlung geht. Gerade weil man sich stärker kommerziell behaupten muss, sind die angelsächsisch orientierten Länder viel erfinderischer darin, wie man das Publikum abholt, wie man es überrascht, wie man das Besondere, das Wertvolle heraushebt. Davon können, ja müssen wir lernen, weil wir nicht davon ausgehen sollten, dass die immer noch relativ paradiesischen Verhältnisse in den deutschsprachigen Ländern auf ewig so bleiben.

Mit «paradiesischen Verhältnissen» meinen Sie den hohen Grad an öffentlicher Förderung, beispielsweise für die klassische Musik. Woher kommt das?

Etwa seit Ende des vorletzten Jahrhunderts gab es eine wachsende, zunehmend auch politische Auseinandersetzung zwischen Deutschland oder auch Frankreich auf der einen Seite und den angloamerikanischen Ländern, insbesondere England, später den USA, auf der anderen. Während die Engländer von «civilisation» sprachen, sprach Deutschland von «Kultur» und hielt «Zivilisation» für etwas Niedrigeres. In den angloamerikanischen Ländern herrscht eine weitergefasste Vorstellung davon, was «Kultur» alles umfasst, nämlich auch Kultur für die Massen, mediale Kultur, reproduzierbare Kultur. Das, was lange Zeit von den Eliten im deutschsprachigen Raum als «Low Culture» eingestuft wurde. Während «High Culture» oder Hochkultur – das ist dann auch wirklich ein deutscher Begriff – den angeblichen Kern der Kultur ausmacht. Und damit war auch bürgerliche kulturelle Bildung gemeint, damit war die Unversität als Voraussetzung dafür gemeint, diese Kultur sowohl auszuüben als auch zu verstehen, an ihr teilzuhaben.

Die Unterscheidung dieser zwei Kulturverständnisse gibt es weiterhin?

Vereinfacht gesagt, hat sich dieses Verständnis von E und U, von Hochkultur und Populärkultur nach 1945 wieder eingebürgert, angeknüpft an die Tradition des demokratischen Deutschlands der Weimarer Republik und an die Zeiten vorher. In der Deutschschweiz entwickelten sich die Verhältnisse ähnlich. Hochkultur war Bildung, etwas für Gebildete, Populärkultur etwas zur Unterhaltung: das Leichte, das Un-erhebliche. Das hält sich bis heute. Auch wenn unsere Studierenden viel mehr wissen über Populärkultur, erfahren sie immer noch vor allen Dingen etwas über Hochkultur.

Welche Rolle spielen die Medien bei dieser Unterscheidung?

Das Feuilleton in Zeitungen, TV oder Radio vertrat traditionellerweise die Haltung: Wir machen das Nicht-Unterhaltende. Das, was anstrengender, herausfordernder, kritischer, experimenteller und damit sozusagen etwas Höheres ist. Während Kultur, auch klassische Literatur und Musik, in der angelsächsischen Welt schon im 19. Jahrhundert durchaus affirmativ sein durfte. Ein Beispiel: Klassische Musik aus Grossbritannien aus den 20er-, 30erjahren, zum Beispiel von Edward Elgar, klingt völlig anders als die spätromantische und erst recht die zwölftönige Musik von Richard Strauss oder Arnold Schönberg, die sich sozusagen auf der anderen Halbkugel des Planeten «Klassische Musik» bewegt. Diese Diskrepanz ist bis in die heutige Zeit spürbar.

Mit der Abgrenzung von U legitimiert E-Kultur auch ihren Anspruch auf öffentlichen Finanzierung. Wenn dies wegfällt, wie kommt die klassische Musik mit ihren meist hohen Produktionskosten dann zu ihrem Geld?

Diese Unterscheidung hat natürlich immer auch eine kulturpolitische Grenze dargestellt, insofern, als E-Kultur für sich in Anspruch nimmt, dass sie gesellschaftskritisch und nicht apolitisch ist; dass sie nicht affirmativ ist wie ihrer Meinung nach die U-Kultur; dass die E-Kultur kommerziell daher nicht bestehen kann und Anspruch hat auf öffentliche Gelder. Das heisst: In der Unterscheidung von E und U, in Deutschland, Österreich oder der Schweiz, steckt immer auch ein Kampf um öffentliche Gelder und damit um Protektion. E versucht, Geld, Aufmerksamkeit, öffentlichen Raum, Platz in den Medien zu erhalten, zum Schutz vor dem Eindringen der Populärkultur. Letztere gewinnt nichtsdestotrotz immer mehr Raum und nimmt inzwischen sogar auch öffentliche Gelder für sich in Anspruch.

Können Sie dazu ein Beispiel nennen?

Das Musicalbusiness ist eigentlich Unterhaltungskultur, wurde aber nach und nach subventioniert dadurch, dass Theater mit öffentlicher Unterstützung begannen, Musicals aufzuführen. So dringt die U-Kultur immer mehr ein in den öffentlichen Sektor. Es findet eine Abwehrrschlacht statt, in der die E-Musik versucht, ihre Domänen und Pfründe zu erhalten. Dieser Abwehrkampf findet ebenso im Fernsehen oder im Feuilleton statt, wo heute viel mehr über populärkulturelle Ereignisse oder Produkte berichtet wird als früher und wo es entsprechend weniger Platz für E-Literatur, -Musik, -Theater gibt. Das heißt: Es findet auch bei uns längst eine Kommerzialisierung statt.

Wie reagiert die E-Kultur, zu der die klassische Musik gehört, auf diese zunehmende Kommerzialisierung?

Auf zwei verschiedene Weisen: entweder defensiv, indem sie protestiert, den Markt anklagt und sich gleichzeitig bis zum Letzten verteidigt in ihrer Felsenburg der öffentlichen Institutionen. Damit meine ich beispielsweise Theater, Museen oder Opernhäuser, die ja immer noch sehr viel Geld bekommen. Viele dieser Institutionen verbarrikadieren sich und setzen mit voller Kraft ihren Lobbyismus ein, um ihre Positionen als Subventionsempfänger zu erhalten. Die andere, entgegengesetzte Reaktion, die zum Teil von denselben Institutionen ausgeht, ist die, dass man versucht, kommerzieller zu werden und marketingtechnisch anknüpft an die U-Kultur. Es gibt zunehmend Annäherungen zwischen Populärkultur und Hochkultur, in der visuellen Kunst, in der Literatur wie im Theater.

Wie zeigt sich dieses Phänomen in der klassischen Musik?

Eines der berühmtesten Beispiele sind die Berliner Philharmoniker. Sie sind in den letzten zehn Jahren immer populärer geworden, machen inzwischen mit Popmusikern gemeinsam Schallplatten und werben mit Konzertangeboten auch um klassisch unorientierte Zuhörer. Simon Rattle hat schon 2004 den Dokumentarfilm *Rhythm is it!* gemacht, in dem er sogenannte «bildungsferne» Jugendliche gewonnen hat durch (musik-)choreografische Arbeit. Das Beispiel gilt vielen Kulturschaffenden der E-Kultur als Paradigma dafür, wie die E-Kultur ihre Barrieren überwinden, ihre Schwellen abbauen und ihre Vermittlung verbreiten kann.

Das ist, wie Sie sagen, ein Vorzeigebeispiel. Dieser Prozess wird teilweise aber auch als «Kampf» umschrieben.

Ja, nur ist der nicht neu, und man kann deswegen nicht einfach von einem Niedergang der klassischen Kultur sprechen. Im Gegenteil: Wer über die doch relativ engen Territorien des deutschsprachigen Raums hinausguckt, stellt fest, dass die Welt heute wesentlich offener ist, auch für die E-Kultur und insbesondere für die klassische Musik. Viele der hochtalentierten Studierenden an unseren Konservatorien kommen aus nicht-westlichen Ländern, zum Beispiel aus China. Und in China selbst machen Zehntausende einen klassischen Musikabschluss. Das heißt: Es wachsen völlig neue Produzenten- wie Konsumentenschichten heran, außerhalb der westlichen Hemisphäre.

Angeblich lernen in China derzeit 40 Millionen Menschen Klavier spielen. Wie erklären Sie sich dieses Interesse an westlicher Klassik?

Einer der ersten grossen Auslöser war die berühmte Reise des amerikanischen Violinisten Isaac Stern durch China, kurz nach der Kulturrevolution. Aber generell war und ist

klassische Musik oft ein Türöffner. Es ist kein Wunder, dass der österreichische Bundespräsident oftmals die Wiener Philharmoniker auf Staatsbesuche mitnimmt. Klassische Musik wird als die «Core Identity», die Kernidentität der europäischen und insbesondere der deutschen Gesellschaft gesehen, mehr als Goethe und vielleicht – oder erst recht – Karl Marx. Weil Musik schon dadurch leichter zugänglich ist, dass sie keiner Sprache bedarf. Darüber hinaus verkörpert klassische Musik, eben dadurch, dass sie den Nimbus der Hochkultur bewahrt, ein Ideal für bürgerliche Schichten.

Und das Bürgertum ist im Vormarsch in China ...

China ist extrem daran interessiert, mitzuhalten im Bezug auf soziale Standards der bürgerlichen Gesellschaft. Wer etwas auf sich hält, lässt seine Kinder ein Instrument lernen. Die allerwenigsten – gerade in Hong Kong und Singapur – lernen ein Instrument mit dem Ziel, Musikerin oder Musiker zu werden, sondern weil das sozusagen das universalistische Prinzip von Bürgertum repräsentiert. Offensichtlich steckt eine gewisse Universalität in der Qualität von klassischer Musik, die auch junge Menschen im 21. Jahrhundert erreicht.

Misst man in unseren Konzertsälen den Altersdurchschnitt, scheint sich diese Universalität nicht zu bestätigen. Wird das Klassik-Publikum nicht immer älter?

Ich kann nicht erkennen, dass das Alter von Konzert- oder Opernbesuchern wesentlich gestiegen ist. Viele dieser Institutionen haben Methoden der Vermittlung gefunden oder inszenieren, gerade in der Oper, klassische Werke so, dass junge Leute davon wieder angezogen sind.

Welche Rolle spielen dabei die Stars der Klassik?

Viele Akteure – Dirigenten, Solisten – präsentieren sich heute in einer völlig anderen Form, als sie dies noch vor 30, 40 Jahren getan haben. Und nicht selten switchen diese Leute zwischen E und U hin und her. Der Pianist Lang Lang ist ein typisches Beispiel dafür.

Geht Lang Lang mit seiner Selbstvermarktung nicht zu weit, wenn er jetzt auch noch Sneakers für Adidas produziert?

Ich sehe keinen Grund zu sagen, dass die klassische Musik ihre eigene Idee verrät, wenn sie stärker eingeht auf den Zeitgeist. Von Bach oder Mozart bis hin zu Johann Strauss oder Richard Strauss hatten Musiker die Intention, viele Menschen zu erreichen und populär zu sein. Die Oper war in ihrer Hochblüte im 19. Jahrhundert eine Volkskunst. Heute finden klassische Musikereignisse auf dem Marktplatz statt, und Tausende von Leuten gehen dorthin. Man darf einfach nicht erwarten, dass die E-Kultur ihre einzigartige Dominanz halten kann. Ihre zentrale, auch topografische Position, mit dem Opernhaus oder der Konzerthalle direkt im Mittelpunkt der Stadt und dem Orchester als «Mittelpunkt der Gesellschaft»: Wenn es das überhaupt jemals gegeben hat, dann eher in den Fantasien von Kulturmanagern als in Wirklichkeit. Die Akteure der klassischen Musik sind wie alle andere Berufe mit den Problemen von Digitalisierung und Globalisierung konfrontiert und müssen neue Wege zum Publikum finden.

Sie haben vorhin von klassischer Musik als Aspekt unserer Kernidentität gesprochen. Warum hat Klassik nach wie vor so eine grosse Bedeutung, obwohl sie von vielen – vor allem jungen Menschen – als ungegenwärtig empfunden wird?

Identität hat eine historische und eine aktuelle Komponente. Die aktuelle Komponente ist stärker bezogen auf die Ent-

wicklung, die ein Individuum durchmacht, während die traditionelle Komponente kollektiv ist: das, was eine Nation, eine Region, eine Stadt gemeinsam haben. Wenn man in St.Gallen aufgewachsen ist, dann schleppt man ein Stück Identität der Stadt und ihrer Geschichte mit. Ob wir das wollen oder nicht, ob wir uns Ringe durch die Nase ziehen, die Haare bunt färben oder auswandern nach Grönland: Das ändert nichts daran, dass jeder von uns zu 95 Prozent gefüllt ist mit der Geschichte von tausend oder mehr Jahren Europa, Deutschland, Schweiz, St.Gallen, Berlin. Das werden wir nicht los.

Was ist die Musik unserer Zeit?

«Unsere» Musik gibt es nicht. Es gibt individuelle Vorlieben, die sehr gebunden sind daran, wann und wie jemand aufgewachsen ist. Das Nationale spielt dabei kaum noch eine Rolle, und wenn, dann ist es eben der traditionelle, kollektive Anteil. Ich würde mich schwertun zu sagen: Es gibt eine spezifisch zeitgenössische Musik, die man als «deutsch» bezeichnen kann. Auch wenn es die «Deutsche Welle» gab oder Krautrock oder was auch immer. Das sind Nuancen gegenüber der enormen Bedeutung, die ein Mozart oder Bach haben. Man könnte sagen, in Deutschland wurde die musikalische Identität im 18. und 19. Jahrhundert geformt. Seitdem ist in der Hinsicht nichts Bahnbrechendes mehr passiert im deutschsprachigen Raum.

Bahnbrechend als «musikalische Revolution» oder gar als «musikalische Atombombe» gilt, allerdings in Frankreich entstanden, Strawinskys *Sacre du Printemps* von 1913. Gibt es einen revolutionären Glutkern der klassischen Musik? War Mozart beispielsweise revolutionär?

Erst mal muss man sagen, dass Mozart in einem Brief an seinen Vater bei der Nachricht von Voltaires Tod seine Erleichterung zum Ausdruck gebracht hat, dass dieser «Gotteslästerer endlich unter die Erde gekommen ist». Bach kann man sicherlich auch nicht als Revolutionär bezeichnen, ebenso wenig Händel, der für englische Könige musiziert und komponiert hat. Am ehesten noch könnte man das von Beethoven denken. Viel eher als politisches Revoluzzertum liegt der Aspekt des Modernen dort, wo Musiker zu Entrepreneuren werden, die auf eigene Rechnung leben. Mozart war angestellt beim Erzbischof von Salzburg, bevor es zur Ablösung kam und er ein freier Künstler wurde. Norbert Elias hat in einem hervorragenden Buch (*Mozart. Zur Soziologie eines Genies*, 1991) die Problematik dieses Übergangs beschrieben. Er hat in der Musik Ende des 18. Jahrhunderts stattgefunden und massgeblich dazu beigetragen, dass das eine so unglaublich produktive Zeit geworden ist: Es gab plötzlich einen Wettbewerb. Der einzige bedeutende Revolutionär unter den deutschen Komponisten ist interessanterweise Richard Wagner gewesen. Ausgerechnet er, der gleichzeitig von den Nazis vereinnahmt worden ist und die letzten Briefe, die er an Friedrich Nietzsche geschrieben hat, immer unterschrieben hat mit «Oberkirchenrat Wagner».

Jetzt haben Sie über die Künstler gesprochen. Was ist mit dem revolutionären Glutkern der klassischen Musik an sich?

Viele grosse Musik war revolutionär im Sinne ihrer inhaltlichen, formalen, ästhetischen Neuheit. Nur: Dieser Glutkern, wenn man ihn überhaupt so nennen will, ist vor 100 Jahren erloschen. Und zwar nicht, weil keine Kohle mehr da war, sondern weil Kunstformen irgendwann zu Ende sind und absterben.



Michael Schindhelm

Wie steht es um die zeitgenössische Klassik?

Es wird weiterhin sehr viel komponiert. Diese Musik ist aber in der Regel so kompliziert, dass sie grössere Kreise nicht erreichen kann und man davon ausgehen muss, dass sie nur kurze Zeit bestehen wird. Viele Werke, an denen Komponisten jahrelang arbeiten, hochintelligente, hochkreative Menschen, die sich für Jahre geradezu einsperren, um eine Oper oder ein Orchesterwerk zu komponieren, sind am Ende vielleicht für drei Aufführungen, hochsubventioniert, irgendwo in der Provinz zu hören. Allerdings hat auch die Lyrik in vielleicht ähnlichem Mass ihre Bedeutung eingebüsst, während sie noch im 19. Jahrhundert Allgemeingut war. Das heisst: Es gibt Kunstformen, die nur für die Enthusiasten weiterleben. Die zeitgenössische klassische Musik lebt weiter, aber sie ist nicht mehr breitenfähig. Man darf übrigens daran zweifeln, ob das wünschenswert wäre. Es würde bedeuten, dass sie kommerzieller werden und sich durchsetzen müsste gegenüber viel opportunistischeren und affirmativeren Kunstformen, zu denen man in Konkurrenz stünde.

Michael Schindhelm, geboren 1960 in Eisenach, ist Filmemacher, Autor, Kulturberater und Theaterindendant. Sein jüngster Roman *Der letzte Vorhang* erschien 2017 im Verlag Theater der Zeit. Derzeit bereitet er im Rahmen des Reformationsjubiläums der Stadt Zürich die Klangintervention *Zürich-Orakel* vor.

michaelschindhelm.com

Claudio Bucher, 1980, ist Saitenredaktor und Assistent von Michael Schindhelm bei dessen Projekten in Deutschland und der Schweiz.