

Musik kuratieren

Wiebke Rademacher

Der Begriff des ›Kuratierens‹ (Lateinisch *curare*: Sorge tragen, sich kümmern) hat in den letzten dreißig Jahren enorm an Popularität gewonnen und wird längst nicht mehr nur im Bereich der bildenden Kunst verwendet, sondern beispielsweise auch im Bereich der Mode oder Kulinarik. Auch Musikdramaturg_innen, künstlerische Leiter_innen von Festivals und Konzerthäusern oder Musikvermittler_innen sprechen immer häufiger von sich als ›Kurator_innen‹.¹ Vielfach ist der Gebrauch des Begriffs als inflationär kritisiert worden, vor allem aus Sorge davor, dass er zum hohlen, leeren Modebegriff verkommen könnte (vgl. Gumbrecht 2012b; Güntner 2014). Die Debatte um den Terminus ist für die Musikvermittlung dennoch hilfreich, da sie dazu einlädt, darüber zu reflektieren, welche Entscheidungen Konzertgestalter_innen eigentlich treffen und auf Grundlage welcher Prämissen sie es tun. Denn die hinter dem Begriff der ›Kuration‹ stehende Tätigkeit ist im Kern eine vermittelnde: nämlich »Dinge auszuwählen, um sie raumbezogen [...] zu präsentieren und dadurch in Konstellationen zusammentreffen zu lassen oder in Narrationen einzubinden« (Tietenberg 2021: 12).

Kurator_innen der bildenden Kunst sind für Musikvermittler_innen nicht nur inspirierend, wenn es um Kontext und narrative Ansätze geht, sondern vor allem, was die implizite Haltung, das Selbstverständnis betrifft:

»Kuratorischem Handeln kommt in zunehmendem Maße eine relevante gesellschaftliche Funktion zu. Es kann Zivilgesellschaften stärken und stellt zugleich modellhaft bürgerliches Selbstverständnis in Demokratien auf die Probe, indem es dazu beiträgt, den gesellschaftlichen Dissens als Gegebenheit, ja Notwendigkeit akzeptieren zu lernen. Kuratorisches Handeln lenkt nicht nur die Aufmerksamkeit auf Kunst, auf Ordnungen des Wissens, auf Gesellschaftskritik und auf die Wirksamkeit von Bildungsinstrumenten. Kuratorisches Handeln erzeugt auch Öffentlichkeiten. Es bringt temporäre und heterogene Produktions- und Rezeptionsgemeinschaften hervor, die sich mit ergebnisoffenem Ausgang über ästhetische Vorlieben, erwünschte Tradierungen, multidirektionale Formen der Erinnerung, gesellschaftspolitische Ziele und als angemessen betrachtete Lebensweisen verständigen müssen.« (Tietenberg 2021: 157)

1 Vgl. die zahlreichen Beispiele im Radiofeature von Florian Neuner: *Das kuratorische Prinzip. Vom Siegeszug des Diskursiven in der Neuen Musik* (Deutschlandradio Kultur 2017).

Zugespitzter formuliert hilft der Begriff zu akzentuieren, dass Entscheidungen bewusst getroffen werden können (und sollten) und Konzerten ähnlich wie Ausstellungen bestenfalls eine Idee und ein Konzept zugrunde liegen sollte. Blättert man durch die Programmhefte von Konzerthäusern und Festivals, fällt auf, dass Programmgestalter_innen im Klassikbetrieb ihren eigenen Entscheidungsspielraum häufig sehr gering bemessen. So werden aus dem schier unerschöpflichen Pool unterschiedlicher musikalischer Werke erstaunlich häufig die gleichen Stücke der immer gleichen Komponisten (nur selten Komponistinnen) gewählt. Es sind die ›großen Meister‹, die schon bei der Entstehung des bürgerlichen Konzerts im 19. Jahrhundert im Zentrum standen.² Die regelmäßig von der Plattform bachtrack.com durchgeführte statistische Erhebung legt nahe, dass sich daran seit Jahren nur wenig ändert: 2019 wurden rund 35.000 Konzerte, Opern und Tanzveranstaltungen weltweit ausgewertet, bei denen Ludwig van Beethoven, der in über 13 % der Konzerte gespielt wurde, Mozart, Bach, Brahms und Schubert die meistgespielten Komponisten waren (vgl. Bachtrack 2019).³ Diese Fokussierung auf den Kanon weißer europäischer Kunstmusik steht spätestens seit den 1980er Jahren (vgl. Pietschmann 2013: 13) in der Kritik, was an der Programmgestaltung der großen Häuser jedoch nichts grundlegend verändert hat.⁴

Nicht nur was das musikalische Programm, sondern auch was das Konzertformat betrifft, gibt es eine recht starke Gleichförmigkeit:

»Fräcke auf der Bühne, das mehr oder weniger wohlgewandete Publikum hört höflich zu, blättert im Programmheft und hört zweimal 45 Minuten Musik plus Zugabe. Applaus, Verbeugung, Musik, Applaus, Verbeugung, Musik, Applaus, Verbeugung, Blumen, Tiefgarage.« (Uhde 2018: 122)

Löst man sich von diesen Konventionen und ungeschriebenen Gesetzen, haben kuratorisch denkende Musikvermittler_innen plötzlich einen großen Entscheidungsspielraum.

Doch was bedeutet Kuratieren dann konkret auf den Musikbetrieb bezogen? Neben den Fragen zum Konzertsetting und -konzept insgesamt ist die vielleicht sichtbarste Entscheidung, die Kurator_innen treffen, die über das Programm – hier bewusst im doppelten Wortsinne gemeint, also einerseits über die Werkauswahl, andererseits über eine etwaige thematische Klammer. Wie Museumskurator_innen können auch sie sich aus der bestehenden Sammlung des Hauses bedienen (dem gängigen Repertoire), Aufträge an lebende Künstler_innen vergeben (Kompositions-/Arrangementaufträge) oder spannende Bestände und Produktionen anderer Häuser oder Klangkörper entleihen (Gastspiele), um sie dann in eine sinnfällige Reihenfolge und Anordnung zu bringen.

2 Zur Verzahnung von bürgerlicher Ideologie und Musik vgl. Hentschel (2006), zur Entstehungsgeschichte des bürgerlichen Konzerts Tröndle (2012).

3 Die Statistik basiert auf den Veranstaltungen, die 2018 auf der Plattform gelistet waren. Sie erhebt keinen wissenschaftlichen Anspruch, bildet aufgrund des Datensatzes jedoch deutlich eine Tendenz ab.

4 Zur Kanonkritik allgemein vgl. Dingle (2019) sowie die Beiträge in Pietschmann/Wald-Fuhrmann (2013), zu langfristigen Kontinuitäten vgl. Rademacher (2023: 19–25).

Mit der Wahl der Werke beziehen Kurator_innen bewusst oder unbewusst immer auch Stellung zu kulturpolitischen Fragen. Sie können beispielsweise versuchen, im klassischen Konzertbetrieb bisher eher unterrepräsentierte Gruppen einzubeziehen. Die Donaueschinger Musiktage initiierten zu ihrem 100-jährigen Jubiläum 2021 beispielsweise die Reihe *Donaueschingen global*, um Musik in außereuropäischen Kontexten zu beleuchten.⁵ Joosten Ellée setzte 2022 in seiner ersten Festivalausgabe als künstlerischer Leiter von PODIUM Esslingen Musik von 35 Komponistinnen, aber nur von 10 Komponisten auf seine Programme. Damit reagierte er auch auf die Tatsache, dass noch immer nur sehr wenig Musik von Frauen gespielt wird. In den Programmen der 129 öffentlich finanzierten Orchester in Deutschland lag der Prozentsatz von Stücken von Komponistinnen in der Saison 2019/20 laut einer Studie beispielsweise nur bei 1,9 % (vgl. Panlasigui 2021: 12).

Auch die Musik noch lebender Komponist_innen ist in den Konzertprogrammen seit Mitte des 19. Jahrhunderts unterrepräsentiert (vgl. Weber 2015: 68–71). Schon seit Beginn des 20. Jahrhunderts wurde von Programmgestalter_innen gefordert, daran etwas zu ändern, um »die Lebenden und Kämpfenden zu unterstützen« (Ehlers 1904: 114) und einen fruchtbaren Boden für die Erneuerung des Musiklebens zu bieten. Diese Position wird auch in der Debatte um Musikkuration immer wieder stark gemacht. Jörn Peter Hiekel meint beispielsweise, dass »die Einbeziehung von Gegenwartsmusik [...] der Königsweg« sei, um »sich dem üblichen Einerlei des Musikbetriebs zu entwinden« (2018: 22).

Kurator_innen agieren bei der Frage, ob sie alte oder neue Musik, Stücke von Frauen oder Männern, europäischen oder außereuropäischen Komponist_innen aufs Programm setzen, jedoch nicht nur aus einer kulturpolitischen, sondern auch und vor allem aus einer künstlerischen Motivation heraus. Als »Anwälte der Ideen« (Baur 2021) versuchen sie ihre Konzepte aus der Musik heraus zu entwickeln. Sie befragen Stücke auf ihre Relevanz im Heute und setzen sie durch die Kontextualisierung mit anderen Werken oder anderen Kunstformen in einen neuen Zusammenhang.

Dafür kann es fruchtbar sein, den Konzerten eine zusätzliche inhaltliche Klammer zu geben. Diese kann nah an der Musik oder außermusikalisch, für das Programm konstituierend oder nur assoziative Inspiration sein. Auf der Plattform betterconcerts.org haben die Initiator_innen vom Forum für zeitgemäße Konzertkultur eine ganze Reihe innovativer Konzertprogramme zusammengestellt, die sich mit einer Filterfunktion nach ihrem inhaltlichen Schwerpunkt clustern lassen und so die Vielfalt möglicher Zugänge zu einem Thema illustrieren.

Viele der dort gelisteten Formate zeichnen sich nicht nur durch eine besondere Programmauswahl und Themensetzung, sondern auch durch ein unkonventionelles Format oder eine ungewöhnliche Besetzung aus. Der Kulturmanager, Konzertgestalter und Mitgründer des Radialsystems in Berlin, Folkert Uhde, war und ist wichtiger Treiber bei der Entwicklung solch neuer Formate. Er prägte den Begriff des »Konzertdesigns« – noch ein neuer Begriff, der einen inneren Transformationsprozess der Szene flankiert –, um das Bewusstsein dafür zu stärken, dass außermusikalische Faktoren das Konzerterlebnis

5 Vgl. www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/musik_und_klang/detail/donaueschingen_global.html [21.05.2023].

ebenfalls signifikant prägen. Und auch hier können Kurator_innen durch bewusste Entscheidungen die Voraussetzungen dafür schaffen, dass Musik eine intensive Wirkung entfalten kann.

Dabei versucht Uhde nicht das gängige bürgerliche Konzertformat durch ein neues, anderes Format zu ersetzen. Er schlägt vielmehr vor, bei jedem Konzert aufs Neue die Parameter Raum, Architektur, Publikumsanordnung, Dramaturgie, Licht und Kontext als variable Faktoren zu begreifen und zu gestalten, um einen »optimalen« Wirkungs- und Resonanzraum für Musik« (Uhde 2018: 124) zu finden. Kurator_innen, die sich auch als Konzertdesigner_innen verstehen, gestalten demnach weit mehr als nur das musikalische Programm. Der Annahme folgend, dass Johann Sebastian Bachs *Goldberg-Variationen* eine andere Wirkung entfalten, wenn sie im Dunkeln, bei einem Glas Whisky, in einer Kirche oder unmittelbar nach einem Techno-Track gehört werden, versuchen sie das Konzerterlebnis des Publikums durch ihre kuratorischen Entscheidungen bewusst zu gestalten.⁶

Auch Steven Walter, seit 2022 Intendant des Internationalen Beethovenfests Bonn, begreift sich selbst als Kurator:

»Es geht darum, aus dem Füllhorn des musikalisch Möglichen sinnvolle und sinnliche Programme zu entwickeln, in künstlerischen Abläufen und Formaten zu denken und ein musikalisches Storytelling zu betreiben, das die Werke kontextualisiert und inszeniert. Musik muss als wirkliche Zeitkunst betrachtet werden, die – sofern sie Kunst sein darf – im Moment neu erlebt werden kann. Ansonsten verbleiben wir ›Cover-Bands‹ des 19. Jahrhunderts, die bis auf die Kleiderordnung eine Zeit repräsentieren, die nicht unsere ist.« (Walter 2018: 404)

Für Walter ist es also besonders wichtig, ob es gelingt, der Musik durch ihre Kontextualisierung eine Relevanz in der Gegenwart zu verleihen, um so beim Publikum sinnstiftende Diskurse und Ideen anzustoßen sowie Menschen zu erreichen, die sich sonst nicht für Konzerte interessieren würden.

Wird abschließend der Versuch unternommen, übergeordnete Qualitätskriterien kuratorischer Arbeit zu formulieren, könnten drei Parameter genannt werden: Zunächst die *Originalität*: Sticht das Programm aus der Fülle des Konzertangebots durch einen besonderen Zugriff heraus? Gibt es eine spezifische Handschrift der Kuratierenden? Ermöglicht das Konzert eine neue Sicht auf bekannte Werke oder erschließt es, andersherum, neues und bisher unbekanntes Repertoire? Hinzu kommt, zweitens, das Kriterium der *Konsistenz*: Ist der thematische Rahmen stringent durchgeführt? Erscheinen alle Werke inhaltlich zwingend oder haben einzelne Stücke aus pragmatischen Gründen Einzug in die Programme erhalten, die nun eher den Fluss stören? Ist der Titel des Konzerts nur hohle Phrase und Label, ohne sich im Programm oder Konzertdesign widerzuspiegeln? Und schließlich, drittens, die Frage nach der *Relevanz*. Für welche Menschen könnte dieses Konzert neue Erfahrungen und Musikerlebnisse bereitstellen?

6 Für eine unkonventionelle Konzertsinszenierung der *Goldberg-Variationen* vgl.: www.nytimes.com/2015/12/09/arts/music/review-in-goldberg-marina-abramovic-and-igor-levit-blend-classical-music-and-performance-art.html [16.07.2023].

Ob diese drei Ziele erreicht werden, hängt maßgeblich davon ab, wie gut es Kurator_innen gelingt, zwischen den unterschiedlichen Interessengruppen zu vermitteln, wie gut sie die »Managementpraxis der Konfliktbewältigung und Verwaltung« (Farnsworth 2018: 26) beherrschen. Denn weder die künstlerischen noch die kontextuellen Entscheidungen können im luftleeren Raum getroffen werden. Sie haben finanzielle und organisatorische Implikationen für die Veranstalter_innen, müssen auf die Musiker_innen Rücksicht nehmen und die akustischen und räumlichen Gegebenheiten sowie die Perspektive potentieller Publika mitdenken. Musikvermittler_innen, die sich als Kurator_innen verstehen, agieren daher immer auch als Vermittler_innen nach außen und innen, sind »Schnittstelle zwischen Künstler, Institution und Publikum« (Huber 2002: 226). Vor allem sind sie Anwält_innen der Musik und der vielfältigen Wirkungen, die sie in Menschen hervorrufen kann.

