

Vorbemerkung

Die Dr. E. A. Langner-Stiftung hat im März 2010 die Studie „HFMT Academy of Jazz, Pop & Contemporary Music“ vorgelegt. Zur Überprüfung der Machbarkeit dieses Projekts hat die Behörde für Wissenschaft und Forschung in Hamburg ein Gutachten zur Einschätzung der dargestellten Eckpunkte für ein Kreativ-Zentrum für Jazz, Pop & aktuelle Musik im Hinblick auf die zugrunde gelegten strukturellen Eckdaten, organisatorische Anbindung und die damit verbundenen Kosten in Auftrag gegeben.

Das folgende selbstständige Teilgutachten zum Veranstaltungsbereich hat die Aufgabe, die folgenden Fragestellungen zu beantworten:

Welche Institutionen existieren weltweit, die – bezogen auf den Veranstaltungsbereich - ein vergleichbares Profil verfolgen, welche Wirkungen erzielen sie damit und welche Erfolgsfaktoren lassen sich daraus feststellen?

Wie sollte – daraus resultierend – eine Konzeption für den Veranstaltungsbereich in Hamburg aussehen?

Wie können Kooperationen zu anderen Veranstaltern in Hamburg und zu Veranstaltern außerhalb Hamburgs aussehen?

Das Teilgutachten zum Veranstaltungsbereich gliedert sich in die folgenden Bereiche:

A. Der Jazz und seine Spielstätten - Ein Blick in die Geschichte des Jazz

Zum besseren Verständnis der Gesamtproblematik eines Veranstaltungsbetriebs im Jazzbereich haben wir diesem Teil der Machbarkeitsstudie einen historischen Abriss der Geschichte der Jazz-Clubs im 20. Jahrhundert voran gestellt. Tatsächlich ist dies ein Thema, das von der Jazzforschung bisher kaum aufgegriffen worden ist. Hier wird der Frage nachgegangen, wie sich der Jazz von einer Funktionsmusik (bei Beerdigungen, als Tanzmusik etc.) zu einer Konzertmusik entwickelt hat. Bemerkenswert dabei ist, dass die erste Spielstätte, die primär für die Präsentation von Jazz neu gebaut worden ist, erst im Oktober 2004 mit dem "Jazz at Lincoln Center" (JALC) in New York eröffnet wurde.

B. Internationale Best Practice-Beispiele

Hier haben wir uns für die folgenden sieben Spielstätten entschieden und die Kriterien für die Auswahl definiert.

Billboard Live, Tokyo

Bimhuis, Amsterdam

Dizzy's Club Coca Cola, NYC

Dokkhuset, Trondheim

Moods, Zürich

Nasjonal Jazzscene, Oslo

Porgy & Bess, Wien

Diese sieben Spielstätten repräsentieren mit ihren Entstehungsgeschichten und Strukturen die unterschiedlichen Typen des Genres. Sie eignen sich ideal, die verschiedenen Aspekte des Themas darzustellen und Lösungen aufzuzeigen. JALC (2004), "Bimhuis" (2005) und "Billboard" (2007) sind Räume bzw. Bauten, die für den Jazz neu errichtet worden sind. "Dokkhuset" ist die einzige Spielstätte, die eine unmittelbare organisatorische Verbindung zu einem Musikhochschul-Betrieb hat. "Billboard" ist eine kommerziell arbeitende Spielstätte, während "Bimhuis" und "Nasjonal Jazzscene" auskömmliche Unterstützung der öffentlichen Hand erhalten. "Porgy & Bess", "Moods" und "Bimhuis" sind Spielstätten, die "von unten", also aus der Initiative von Musikern heraus entstanden sind. Und sowohl "Moods" als auch "Nasjonal Jazzscene" haben sich inzwischen von ihren Gründern gelöst und werden von wechselnden Intendanten geleitet.

C. Untersuchung der Machbarkeit und Empfehlungen

A. Der Jazz und seine Spielstätten – ein Blick in die Geschichte des Jazz

Es hat mehrere Jahrzehnte gedauert, bis sich der Jazz von seiner Entstehung zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Funktionsmusik zu einer Konzertmusik entwickelt hat. Das historische Datum dafür ist das erste Konzert der Benny Goodman Big Band in der New Yorker Carnegie Hall am 16. Januar 1938. Und es sollte noch einmal mehrere Jahrzehnte vergehen, bis für den Jazz ein erstes, eigenes Gebäude errichtet wurde. Dies geschah am 18. Oktober 2004 mit der Eröffnung des "Jazz at Lincoln Center" am Columbus Circle in New York City. Um besser nachvollziehen zu können, warum es so lange gedauert hat, bis der Jazz, der bis dato ausschließlich in „gebrauchten Räumen“ untergebracht war, ein eigenes Gebäude wert war, hilft der Blick in die Geschichte dieser Musik.

Ein ganzes Jahrhundert liegt zwischen dem Aufkommen des Jazz in New Orleans zu Beginn des 20. Jahrhunderts und seiner unwiderruflichen gesellschaftlichen Anerkennung, die mit der Eröffnung des "Jazz at Lincoln Center", der ersten für den Jazz neu gebauten Spielstätte, eindrucksvoll dokumentiert ist. Dabei haben die Spielstätten des Jazz in all den vergangenen Jahrzehnten eine wichtige Rolle bei der Entwicklung dieser Musikform gespielt. Dort traf der Jazz auf sein Publikum, dort wurde er immer wieder neu erfunden und dort hat er sich weiterentwickelt. Keine andere Musikform ist so wie die Improvisierte Musik darauf angewiesen, live gespielt zu werden. Jazz entsteht jeden Abend immer wieder neu und nur auf der Bühne im Zusammenspiel mit anderen Musikern.

Es mag verwundern, dass sich die Jazzforschung bisher mit dem Thema „Spielstätten“ kaum befasst hat. Einer der wenigen Aufsätze zu diesem Thema stammt von Vincent Pelote, vom Institute of Jazz Studies an der Rutgers University in New Jersey, einem der führenden Jazz-Forschungsinstitute weltweit, und ist schlicht mit „Jazz Clubs“ überschrieben:

"Zwischen 1890 und 1920 gab es einen spürbaren kulturellen Wandel in der amerikanischen Gesellschaft. Die alten amerikanischen Tugenden, die von harter Arbeit und emotionaler Beherrschtheit gekennzeichnet waren, wurden durch ein neues Lebensgefühl aus Vergnügen und Selbstdarstellungsdrang ersetzt. Dieser Wandel führte zu dem Entstehen neuer öffentlicher Institutionen, wie Dance Halls, Cabarets, Luxus-Restaurants und Theatern. Weniger elegante Formen der vorgenannten Lokale existierten bereits in einigen zwielichtigen New Yorker Stadtteilen, den Künstlervierteln an der Barbary-Küste in San Francisco und schwarzen Ghettos. Um die Jahrhundertwende herum übernahm die weiße Mittelschicht diese Institutionen, verschaffte ihnen Ansehen und integrierte sie in den Mainstream Amerikanischer Kultur. Aus diesen frühen Dance Halls und Cabarets ist der "Nightclub" entstanden.

Die Nightclubs, die nach dem ersten Weltkrieg vermehrt in Erscheinung traten, traten an die Stelle der größeren, weniger intimen Music Halls. Die Geschichte des Nachtclub in den USA lässt sich bis in das 19. Jahrhundert zu den europäisch inspirierten Cabarets, den Vaudeville Theatern, zurückverfolgen. Diese großen Einrichtungen, die hauptsächlich in New York anzutreffen waren, präsentierten ein gehobenes Unterhaltungsprogramm mit Musik.

Während der Prohibition hat sich der Nightclub, wie wir ihn heute kennen, mit seiner intimen Atmosphäre, in die sogenannten „Speakeasies“ verwandelt. Speakeasies waren illegale Kneipen (Saloons), ohne große Theke, mit vielen Spiegeln und Tischen ausgestattete große Räume, wie es der Standard in Kneipen war. Dies erlaubte eine schnelle Flucht bei Razzien der Behörden. Mit dem

Wachsen der Beliebtheit dieser Speakeasies wurden zusätzlich zu den Getränken, Essen, Unterhaltung und Tanz angeboten. Das Unterhaltungsprogramm konnte alles Mögliche sein, von einem einzelnen Pianisten und Sänger, oder einer vier- oder fünfköpfigen Jazzband, bis hin zu großen, aufwendig inszenierten Produktionen mit Sängern, Tanzgruppen, Comedians und großen Jazz-Orchestern. Diese Clubs wurden in der Regel von Schwarzhändlern betrieben, die den ausgeschenkten Alkohol entweder selbst destillierten oder schmuggelten.

Tatsächlich war die Prohibition hilfreich, Jazz populär zu machen. Die Stammgäste der Speakeasies fanden zunehmend Gefallen am Jazz als perfekter musikalischer Hintergrundmusik. Als die Prohibition 1933 wieder abgeschafft wurde, blieben viele der Speakeasies und Nightclubs, die sprunghaft in den Jahrzehnten zuvor entstanden waren, erhalten, und es kamen weitere, konzessionierte Clubs hinzu. Nach dem zweiten Weltkrieg verlor der Jazz an Popularität, und damit ging auch die Popularität der Clubs zurück. Dafür gab es eine Reihe von Gründen: Ökonomische Faktoren, die Verfügbarkeit von Schallplatten und der Wettbewerb mit anderen Unterhaltungsangeboten (und hier vor allen Dingen dem Fernsehen). Die Tatsache, dass sich der moderne Jazz mehr zum Zuhören, als zum Tanzen eignete, hat zusätzlich zum Rückgang dieser Clubs beigetragen. Auch wenn heute vor allen Dingen in den großen Städten wie New York, Chicago und Los Angeles immer noch Jazz Clubs existieren, ist ihre Anzahl verglichen mit denen aus den 1920er, 30er und 40er Jahren verschwindend gering.“

Vincent Pelote weist in der oben zitierten Einleitung seines Essays auf einen besonderen Umstand hin: Die Veränderung des Jazz von einer Tanz – zu einer Konzertmusik. Und damit auch zu einer Veränderung der Publikumsstruktur.

Der US-Amerikanische Musikwissenschaftler, Scott Deveaux, Gast-Professor an der University of Virginia, beschreibt in „The Emergence of the Jazz Concert, 1935 – 1945“ wie das „Jazz Konzert“ zum festen Bestandteil des amerikanischen Kulturlebens wurde.

„Heute ist ein Jazz-Konzert allgemein anerkannt. Wir betrachten Jazz als eine Musik von komplexer Struktur und großer Virtuosität, die die ungeteilte Aufmerksamkeit und den Respekt einer Konzertvorstellung verdient. In seinen frühen Tagen war Jazz allerdings ein eher unwahrscheinlicher Kandidat für die Konzerthalle. Er war vor allem eine afro-amerikanische Musik in einer Gesellschaft, die Schwarze als zweite-Klasse Bürger betrachtete, und die grundsätzlich nicht bereit war, schwarzen Künstlern, selbst nicht den „klassischen“ Künstlern, den Respekt zukommen zu lassen, den eine Konzertvorstellung mit sich bringt. Selbst eine so anerkannte Künstlerin, wie die Opern-Sängerin Sissieretta Jones, fand es im Rahmen der allgemeinen Stimmung passender, ihre musikalischen Programme im Rahmen von schwarzen Vaudeville-Theatergruppen aufzuführen.“

Devaux beschreibt auch einen weiteren Aspekt, der eine hohe Hürde für den Jazz als Konzertmusik darstellte: „Das musikalische Basis-Material im Jazz – Improvisation und offene formale Strukturen – verlangten nach einer flexibleren und spontaneren Einstellung als die festgeschriebene Programmfolge von Stücken in einem klassischen Konzert. Wenn der Begriff „Jazz-Konzert“ also mehr als ein Widerspruch in sich sein sollte, bedurfte es einiger Veränderungen, sowohl bei der Haltung der Musiker, als auch bei der Erwartung des Publikums.“

Die 1930er Jahre wurden nicht nur die Zeit der Speakeasies sondern auch die große Zeit des Swing. Auch wenn der Swing hauptsächlich als Tanzmusik in die Musikgeschichte einging, genossen die Musiker in den Big Bands teilweise beträchtliche Freiheiten als Solisten und legten den Grundstein für den Jazz als Konzertmusik. Deveaux: „In der Swing Ära der 1930er Jahre drangen schwarze Tanzband-Stile, die sich in den vergangenen Jahrzehnten entwickelt hatten, massiv in den populären Mainstream ein. Swing war eine Funktionsmusik, die zum Tanz in den Ballrooms, als Teil eines

weitgefächerten Unterhaltungsprogramms in Theatern und als Teil aufwändiger Bühnenprogramms in Nightclubs gespielt wurde. Zur gleichen Zeit produzierte der Musikstil Swing eine neue Anziehungskraft. Die einfallsreichen Arrangements und die herausragend improvisierten Soli schufen die unabdingbaren Voraussetzungen für den Konzertbetrieb: die Bereitschaft zum Zuhören bei ungeteilter Aufmerksamkeit.“

Den harten Kern dieses frühen Jazz-Konzertpublikums bildeten Jazz-Enthusiasten, die sich in sogenannten „Hot Clubs“ organisiert hatten, Jazz-Aufnahmen gemeinsam anhörten und darüber diskutierten. Deveaux: „Sie waren ursprünglich Schallplatten-Sammler, die fasziniert von den „hot jazz“ Aufnahmen der 1920er Jahre waren. Sie haben sich in kleinen Gruppen zusammen getan, sogenannten „hot clubs“, um ihre Lieblings-Aufnahmen zu hören und Informationen über Musik auszutauschen. Während sie so viel Zeit und Energie für die ersten wissenschaftlichen Grundlagen der Diskographie aufbrachten, übernahmen sie auch eine aktive Rolle bei der Unterstützung von Auftritten, der Organisation von Amateur Jam-Sessions mit der gelegentlichen Teilnahme von professionellen Musikern und missionierten unermüdlich für ihre bevorzugte Musikrichtung.“

Diese Gruppe war es auch, die dem kommerziellen Erfolg der Swing-Bands sehr skeptisch gegenüber stand. Tatsächlich wollten Sie ihre Musik nicht mit der Masse teilen, sondern in ihrer kleinen Gruppe für sich behalten. Sie wollten den „real jazz“ hören, der frei von den kommerziellen Zwängen der Unterhaltungsindustrie war. Deveaux: „Die ideale Gelegenheit „real jazz“ zu hören, gab es bei Jam Sessions, wenn sich die Musiker nach ihrer regelmäßigen nächtlichen Beschäftigungen in der Dunkelheit der kleinen Clubs versammelten, um bis zum frühen Morgengrauen zu „jammen“. Einer dieser Musiker-„hangouts, und wahrscheinlich der erste Jazz-Club überhaupt, war der „Onyx Club“ auf New York’s 52er Straße. In diesem ehemaligen Speakeasy, der 1934 als legal lizenzierter Nightclub wiedereröffnet wurde, trafen sich die Musiker quasi nach der Arbeit. In diesen Clubs hatten die Musiker Gelegenheit, ohne die Erwartungen eines Publikums neue Techniken auszuprobieren, sich untereinander zu messen und Hackordnungen und Jobbörsen zu bilden. In diesen Clubs konnten die Musiker aber auch Musik präsentieren, die sie wonanders nicht zeigen konnten.

Vincent Pelote berichtet, dass es das Onyx war, wo Dizzy Gillespie zusammen mit Oscar Pettiford 1944 die erste Bebop-Combo in einem Club präsentierte. Deveaux fasst die Zeit zwischen 1935 und 1945, der entscheidenden Phase für die Entstehung des Jazz-Clubs, wie folgt zusammen:

„Zwischen 1935 und 1945 gab es zwei verschiedene Arten von Jazz-Konzerten. Am einen Ende des Spektrums waren Auftritte in Konzerthallen von landesweit bekannten Swing-Orchestern. Diese gut eingespielten, perfekt organisierten Klangkörper waren es gewohnt, regelmäßig für ein breites Publikum in Theatern zu spielen, bei Tanz-Bällen aufzutreten und Radio-Übertragungen zu machen. Und sie nahmen weder am Inhalt noch an der Art ihrer Aufführung Veränderungen für ihre Auftritte im Konzertsaal vor. Am anderen Ende des Spektrums standen die kleineren Konzerte, die versuchten die Atmosphäre einer Jam Session in einer etwas formelleren Umgebung nachzuempfinden. In diesen Konzerte wurden meist spontan zusammengestellte Formationen mit Musikern präsentiert, die außerhalb der eingeweihten Jazzkreise kaum bekannt waren. Diese Konzerte wurden von Enthusiasten veranstaltet, die jedes Anzeichen eines kommerziellen Kompromisses ablehnten. Mit dem Ende des Krieges hatten diese öffentlichen Jam Sessions tatsächlich eine beachtliche Anhängerschaft entwickelt. Mit dem Rückgang der Swing Bands in den späten 1940er Jahren hat sich das Jam-Session-Konzert zu einer der erfolgreichsten Möglichkeiten entwickelt, Jazz im öffentlichen Konzert zu präsentieren.“

In den folgenden Jahrzehnten wurde dieses Spektrum um die Form des Jazz-Festivals erweitert. Die Jazz-Clubs entwickelten sich aber zu den wichtigsten Konzertbühnen für die Weiterentwicklung dieser Musikform. Chicago, Los Angeles und vor allen Dingen New York behaupteten sich auf

Grund der hohen Dichte ihrer Jazz-Clubs als die Hauptstädte des Jazz, während sich die Jazz-Festivals mehr in kleineren Ortschaften etablierten.

Der älteste noch in Betrieb befindliche Jazzclub ist das 1935 an heutiger Stelle eröffnete Village Vanguard in New York. Als erstes eigenes Haus für den Jazz mit einem Club und zwei unterschiedlich großen Konzertsälen wurde allerdings erst im Jahre 2004 mit dem „Jazz at Lincoln Center“ in New York eröffnet. Es wird aber wahrscheinlich nicht das letzte seiner Art sein. Das SFJazz Collective z.B. plant aktuell den Neubau eines Jazz Center in San Francisco.

Nur wenig anders ist die Entwicklung in Europa verlaufen. Hier waren es vor allen Dingen Paris mit dem „Bricktop’s“, dem „Les Ambassadeurs“ und dem „Embassy Club“, die in den 1930er Jahren für Furore sorgten. In den 1950er und 1960er Jahren waren es in Paris das „Blue Note“ und der „Club Saint-Germain“. Kopenhagen hatte sein „Montmartre“, und in London eröffnete der Saxophonist Ronnie Scott 1959 in einem Kellerlokal den nach ihm benannten Club, den ältesten noch heute in Betrieb befindlichen Jazz-Club in Europa. Auch in Europa sollte noch einige Jahrzehnte vergehen, bis für diese Musik ein Neubau errichtet wurde. Dies geschah im Frühjahr 2005, also nur ein halbes Jahr nach der Eröffnung des „Jazz at Lincoln Center“, mit der Neu-Eröffnung des „Bimhuis“ in Amsterdam.

B. Internationale Best-Practice Beispiele

Billboard Live, Tokyo

Bimhuis, Amsterdam

Dizzy's Club Coca Cola, NYC

Dokkhuset, Trondheim

Moods, Zürich

Nasjonal Jazzscene, Oslo

Porgy & Bess, Wien

Die Auswahlkriterien

- Inhaltliche Aspekte und Rahmenbedingungen

Für die Auswahl der Best-Practice-Beispiele galt es, differenzierte Kriterien zu definieren. Das wichtigste Kriterium war, dass es sich bei den Spielstätten um Veranstalter von live-Musik mit einem eigenständigen Programmauftrag handelt. Ein solcher Programmauftrag kann sowohl künstlerischen, ästhetischen Zielen folgen, als auch einem öffentlichen, kulturpolitischen Anliegen (Nachwuchsförderung, Präsentation lokaler Musiker etc.) dienen, oder – wie in den meisten Fällen - eine Kombination aus beidem sein. Auf Grund des unterschiedlichen Programmauftrags ergibt sich auch eine Vielzahl unterschiedlicher Auftraggeber. Dies können sowohl Einzelpersonen, Interessensgruppen (z.B. Musik-Initiativen) oder aber auch öffentliche Körperschaften sein.

All diesen Spielstätten ist gemein, dass sie über ein erkennbares Programmprofil verfügen, im Rahmen ihrer wirtschaftlichen Möglichkeiten Musiker aktiv einladen und angemessen honorieren. Diese Spielstätten unterscheiden sich damit von der in der Pop-Musik gängigen „pay-to-play“-Praxis, bei der Konzerte immer nur in Zusammenhang mit einer Tournee stattfinden und meist Promotion-Veranstaltungen für einen gerade erschienenen Tonträger sind.

Neben diesem inhaltlichen Kriterium, war die Größe der Spielstätte (bis zu 500 Personen) und die Anzahl der Konzerte (mindestens 180 p.a.) ausschlaggebend. Tatsächlich entsprechen alle weltweit existierenden Spielstätten mit dem o.g. Programmprofil diesen quantitativen Kriterien.

In diesem Zusammenhang ist der Hinweis wichtig, dass Veranstaltungen sowohl im Jazz- als auch im Pop- und Rock-Bereich erst ab einer Zahl von ca. 1.000 verkauften Tickets kostendeckend sind. Grundlage für diese Faustregel ist eine Vollkostenrechnung, bei der alle Leistungen, einschließlich der Leistungen der Musiker, erfasst und angemessen honoriert werden.

Daraus folgt, dass alle Veranstaltungen unterhalb dieser Größenordnung auf eine entsprechende Co-Finanzierung angewiesen sind. Diese Co-Finanzierungen können sehr unterschiedlich sein. In der Regel erfolgen sie durch den Honorarverzicht der Musiker, Zuschüssen von Tonträger-Produzenten (nur im Pop-Bereich, s.o.), Einnahmen durch Getränkeverkauf, Sponsoring und – stellenweise im Jazz-Bereich - den Verkauf von Senderechten an öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten und öffentliche Subventionen.

Selbstverständlich gibt es auch Beispiele dafür, dass der Betrieb einer Spielstätte auch durch den Verkauf von Tickets finanziert werden kann. So gelingt es z.B. in den USA und in Japan auch im Club-Bereich Eintrittsgelder in einer Höhe von bis zu 80.- Euro zu realisieren – und damit sogar bei Kapazitäten von unter 200 Tickets profitabel zu sein. Dagegen herrscht z.B. in der Bundesrepublik beim Publikum die wirtschaftlich unsinnige Erwartung vor, dass sich die Höhe des Eintrittsgeldes

analog zu der Größe der Spielstätte verhält: Je kleiner die Spielstätte, je geringer der Eintrittspreis.

Exkurs: Oft wird die Frage gestellt, warum Spielstätten im Pop- und Rock-Bereich ohne öffentliche Zuschüsse überlebensfähig sind und lediglich eine Optimierung ihrer (öffentlichen) Rahmenbedingungen (Konzession, Emissionsschutz, Gema etc.) anstreben, während die professionell arbeitenden Spielstätten im Jazzbereich dauerhaft auf Subventionen angewiesen sind.

Diese Frage lässt sich im Wesentlichen durch die unterschiedlichen Berufssituationen des Pop- bzw. Jazz-Musikers erklären. Während der Pop-Musiker, Auftritte in kleineren Spielstätten als Investition in die eigene Karriere auf dem Weg in die nächst-größere Halle betrachtet und demzufolge bereit ist, auf sein Honorar zu verzichten und nicht selten für diese Präsentationsmöglichkeit zu bezahlen, sind die Karrieremöglichkeiten der meisten – auch der international bekannten – Jazzmusiker auf den Jazzclub beschränkt. Hier beginnt der Jazzmusiker seine Karriere, und hier verbringt er den größten Teil seines Berufslebens – von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen. Mit anderen Worten: Der Jazzmusiker lebt vom Spielen seiner Musik, während der Pop-Musiker spielt, um seine Popularität und den Verkauf seiner Tonträger zu unterstützen.

Obwohl Jazz musikwissenschaftlich zu den populären Musikformen gezählt wird, hat diese Musikgattung zu keinem Zeitpunkt die Popularität der Pop-Musik erreicht. Der Jazz gilt in gewissem Maße als die „Ernste Musik“ innerhalb der populären Musik und als Wegbereiter aller großen Errungenschaften und Weiterentwicklungen des Pop.

Da sowohl die Musikindustrie als auch die ästhetischen Ansprüche einem stetigen Wandel ausgesetzt sind, ist hier mit einer Veränderung der oben genannten Rahmenbedingungen und Berufsperspektiven zu rechnen. So ist es auch nur eine Frage der Zeit, bis die ersten Spielstätten für ambitionierte Pop-Musik öffnen, die wie die Jazz-Clubs versuchen, ein anspruchsvolles Programm mit Honorierung aller beteiligter Akteure sicherzustellen. „Le Poisson Rouge“, eine vergleichsweise neue Spielstätte in New York (eröffnet im September 2008) mit einem sehr heterogenen Programmprofil, mag als eines der ersten Modelle einer solchen „neuen“ Spielstätte gelten.

Exkurs Ende

- Öffentlicher oder privater Auftrag

Neben dem o.g. Kriterium der ambitionierten Programmpolitik, das in unterschiedlicher Weise auf alle sieben ausgewählten Spielstätten zutrifft, galt es Spielstätten zu unterscheiden, die „von unten“, also aus der Initiative von Musiker und/oder Musik-Enthusiasten entstanden sind, von solchen, die „von oben“, also vergleichbar städtischer Kulturangebote wie Oper und Museen, von öffentlicher oder vergleichbarer Seite initiiert worden sind. Diese Fragestellung ist für Hamburg deshalb von besonderer Bedeutung, da hier keine bereits bestehende Musiker-Initiative unterstützt, sondern ein vorhandenes Angebot, hier: ein universitäres Ausbildungsangebot, im öffentlichen Auftrag bzw. im Auftrag einer Stiftung weiterentwickelt werden soll.

So sind Bimhuis, Moods, Porgy & Bess und Jazz at Lincoln Center Spielstätten, die teilweise über eine lange Geschichte verfügen und auf Grund der Initiative von Musikerverbänden (Bimhuis, Moods) oder einzelnen Musikern (Mathias Rüegg in Wien und Wynton Marsalis in New York) entstanden sind. Die Vorläufer der heutigen Spielstätten haben sich trotz oft widriger Umstände entwickelt und inzwischen den Weg in eine neue Spielstätte gefunden. Dem gegenüber stehen die ausgewählten Spielstätten in Norwegen, Dokkhuset und Nasjonal Jazzscene, und Billborad live in Japan. In Norwegen waren es Interessensverbände von Jazzmusikern, denen es nach langjähriger Lobby-Arbeit gelungen ist, die Einrichtung von Spielstätten durchzusetzen und eine angemessene Förderung durch die öffentlichen Hände sicherzustellen.

- Verbindung zu anderen Institutionen

Für die Machbarkeit des Hamburger Modells war zusätzlich die Fragestellung von Bedeutung, ob bereits Spielstätten existieren, die organisatorische Verbindungen zu anderen Institutionen, und hier vor allen Dingen einem universitären Ausbildungsinstitut, unterhalten.

Die einzige Spielstätte weltweit, die wir ausfindig machen konnten, die über eine institutionalisierte Verbindung zu einer Ausbildungsstätte verfügt, ist das Dokkhuset in Trondheim. Die „Norwegian University of Science and Technology“ (NTNU) hat das „Dokkhuset“ von einem privaten Gastronomiebetreiber für den Zeitraum von 20 Jahren angemietet und erhält dort im Gegenzug 100 Nutzungstage für eigene Zwecke (Konzerte, Workshops, Proben und Aufnahmen). Nicht berücksichtigt haben wir Konzerträume, die sich an einer Musikhochschule befinden und integrativer Teil der Einrichtung sind.

- Private oder öffentliche Förderung

Daran schließt sich als weiteres Kriterium die Frage an, ob, und wenn ja in welcher Größenordnung öffentliche oder private Gelder als Zuschüsse für den Konzertbetrieb zur Verfügung stehen.

Alle fünf ausgewählten europäischen Spielstätten verfügen über unterschiedlich hohe, teils auskömmliche städtische bzw. staatliche Zuschüsse. Spitzenreiter sind hier „Nasjonal Jazzscene“ (Nationale Jazzbühne – in Anlehnung an die „Nasjonal Theaterscene“, die Nationale Theaterbühne Norwegens) in Oslo und das Bimhuis in Amsterdam, die in jeder Hinsicht führende Spielstätte in Europa, mit einem Subventionsvolumen im sieben-stelligen Bereich.

Anders die beiden Spielstätten „Jazz at Lincoln Center“ (JALC) in New York und Live Billboard in Tokyo. Das JALC wird nur zu einem sehr geringen Anteil an den Gesamtkosten öffentlich gefördert. Der größte Anteil stammt aus Zuflüssen diverser Stiftungen, während der im JALC-Komplex befindliche „Dizzy's Club Coca Cola“ („The heartbeat of JALC - where Jazz is taking place everyday of the year“) sogar Gewinne erwirtschaftet. Das Billboard live in Tokyo ist Teil einer dreiteiligen Kette (mit weiteren Filialen in Osaka und Fukuoka), die von der privaten japanischen Eisenbahngesellschaft Hanshin Electric Railway Co. Ltd., einem multifunktionalen Konzern, aus primär wirtschaftlichen Gründen betrieben wird.

- Intendanz und Geschäftsführung

Eine weitere wichtig zu beantwortende Frage, gerade bei einem Projekt, das über keine „von unten“ gewachsene Strukturen verfügt, ist, wie entsteht das Programm und wer verantwortet es künstlerisch und wirtschaftlich. Und wie kann auf der Basis eines hohen Programmniveaus eine angemessene Beteiligung der lokalen und regionalen Musikerszenen gewährleistet werden?

Hier weisen die beiden norwegischen Spielstätten und das Züricher „Moods“ den Weg: Alle drei Spielstätten werden von Personen geleitet, die nicht zu den Gründern zählen, sondern über nationale Ausschreibungen gewonnen wurden und in ihrem zeitlich befristeten Anstellungsvertrag über einen dezidierten Programmauftrag verfügen.

- Der Standort

Und schließlich galt es zu berücksichtigen, welcher Stellenwert einer Spielstätte in der jeweiligen Stadt eingeräumt wird. Hierfür sind vor allen Dingen die Lage und die Tatsache, ob vorhandene Räume umgenutzt oder neue Räume errichtet worden sind, von großer Aussagekraft.

Bemerkenswert ist, dass sich alle sieben untersuchten Spielstätten in erstklassigen Innenstadtlagen befinden. Auf diese Tatsache ist mit Sicherheit auch ein Teil ihres jeweiligen Erfolges zurückzuführen. Besonders bemerkenswert ist die Tatsache, dass in diesem Jahrzehnt zum ersten Mal Spielstätten für den Jazz neu gebaut wurden: Jazz at Lincoln Center, Bimhuis und Billboard live. Alle Drei wurden dezidiert für die Nutzung als Jazz-Konzertraum geplant und verfügen über Bühnen, deren Rückseite eine große Glasfläche mit – einem teilweise beeindruckenden - Blick über die jeweilige Innenstadt bietet.

- Benchmarks

Zu einer besseren Vergleichbarkeit der Spielstätten haben wir Benchmarks ermittelt, die wir im Folgenden in einer Tabelle dargestellt haben. Dieser Tabelle haben wir auch die wichtigsten deutschen Jazz-Spielstätten zum Vergleich beigefügt. Daran schließt sich die ausführliche Einzelbeschreibung der sieben ausgewählten internationalen Spielstätten an, der jeweils eine zusammenfassende Darstellung der wichtigsten Zahlen und Fakten voran gestellt wird. Ebenfalls beigefügt haben wir als Bad-Practice-Beispiel die nicht mehr existierende Spielstätte „Soultrane“ in Berlin.

Alle Daten und Angaben basieren auf den Angaben der jeweiligen Betreiber ergänzt durch eigene Recherchen.

Spielstätte	Eröffnung	Kapazität	Anzahl Konzerte p.a.	Auslastung	Aufwand Konzertbetrieb (in Mio Euro)	Ticketpreise (in Euro)	Anteil Finanzierung Ticketverkauf	Öffentliche Zuschüsse (in Euro)
<i>Benchmarks der Best-Practice-Beispiele Europa:</i>								
Bimhuis , Amsterdam	Feb 2005	225 Sitz-und 150 Stehpl.	290	56%	2,10	12.- bis 28.-	27%	1,3 Mio
Dokkhuset , Trondheim	Sept 2006	250 Sitzplätze	180	65%	0,55	20.- bis 30.-	52%	266.000.-
Moods , Zürich	Sept 2000	250 Sitz-oder 500 Stehpl.	230	70%	2,25	15.- bis 35.-	44%	670.000.-
Nasjn. Jazzscene , Oslo	März 2008	270 Sitzplätze	150	35%	1,20	22.- bis 37.-	18%	950.000.-
porgy & bess , Wien	Dez 2000	200 Sitz-und 150 Stehpl.	350	75%	1,30	10.- bis 30.-	55%	220.000.-
<i>Benchmarks der Best-Practice-Beispiele Japan und USA</i>								
Billboard Live , Tokyo	Sept 2007	300 Sitzplätze	300	80%	keine Angaben	20.- bis 75.-	100%	keine Zuschüsse
Dizzy's Club , NYC	Okt 2004	140 Sitzplätze	700	99%	keine Angaben.	Ab 30.-	100%	keine Zuschüsse
<i>Benchmarks der Best-Practice-Beispiele Deutschland</i>								
HfMT-Studio , Hamburg	?	250 Sitz-und 150 Stehpl.	300	45%	0,820	14.-	44%	300.000.-
A-Trane , Berlin	1992	100 Sitz-/Stehplätze	330	50%	keine Angaben	keine Angaben	100%	keine Zuschüsse
Bix-Club , Stuttgart	Dez 2006	250 Sitz-/Stehplätze	250	keine Angaben	0,362	frei bis 25.-	73%	51.000.-
Bunker Ulmenwall , BI	1947	143 Sitz-oder 199 Stehpl.	90	62%	0,170	frei bis 18.-	15%	85.000.-
Domicil , Dortmund	Okt 2005	300 Sitz-oder 500 Stehpl.	200	keine Angaben	0,490	frei bis 38.-	37%	127.000.-
Stadtgarten , Köln	Sept 1986	200 Sitz-oder 400 Stehpl.	300	60%	1,00	8.- bis 25.-	54%	183.000.-
Unterfahrt , München	1978	150 Sitzplätze	350	65%	0,67	5.- bis 32.-	60%	75.000.-

Alle Zahlen aus 2009 nach Angaben der Betreiber und ohne Gewähr!

Jazz at Lincoln Center, New York/USA

Eröffnung: 18.10.2004, New York City,
Neubau im 5. bis 7. Stockwerk des „Time Warner Center“ am Columbus Circle

Gründer/Betreiber: Wynton Marsalis, „Lincoln Center for the performing Arts“

Fassungsvermögen: 1.231 Sitzplätze („Rose Theater“), 300/550 Sitz-/Stehplätze („Allen Room“) und 140 Sitzplätze („Dizzy's Club Coca Cola“)

Programmschwerpunkt: Jazz

Anzahl Konzerte p.a.: ca. 300 in den beiden größeren Räumen, ca. 700 im Club

Durchschnittliche Konzert-Auslastung: 100% (Club)

Aufwand Konzertbetrieb p.a.: ca. 30 Mio Euro

Ticketpreise: ab 30.- Euro (Club)

Anteil Finanzierung durch Ticketverkauf (in %): über 70%, 100% im Club

Öffentliche Zuschüsse (in Euro): 108.000.- Euro (in 2009, State Department)

Entstehungsgeschichte / Gründungsidee:

(Quelle: Gespräche und Mail-Wechsel mit Adrian Ellis, Executive Director des JALC und Erika Floreska, Director Education des JALC)

Vor der Entstehung des Jazz at Lincoln Center gab es bereits seit 1988 eine regelmäßige Reihe mit dem Namen „Classical Jazz“ im Lincoln Center, die ursprünglich auf Betreiben von Wynton Marsalis, Gordon Davis und weiteren Mitgliedern des heutigen „Board of directors“ und mit Zusammenarbeit des Lincoln Center ins Leben gerufen wurde.

Seit 1991 war der Jazz dann fester Programmteil des Lincoln Center, und somit war die Programmschiene „Jazz at Lincoln Center“ geboren. Bald bildete sich die Notwendigkeit heraus, über eine eigene Spielstätte zu verfügen, in der Sound, Funktion und Atmosphäre gezielt auf Jazz ausgerichtet ist. Diese Idee wurde an die Stadt New York herangetragen. Daraufhin wurde ein Arrangement getroffen, im Zuge dessen die Stadt ein Areal von 10.000 m² bereitgestellt und eine Baufirma ein Gebäude errichtet hat nach den Plänen der Gründungspersonen. Das Kapital hierfür wurde durch jahrelanges Fundraising eingetrieben, auch die Stadt New York hat mit „capital money“ in Höhe von 15Mio \$ dazu beigetragen.

Heute betreibt Jazz at Lincoln Center ein eigenes Orchester (das durch die ganze Welt tourt), hat eigene, regelmäßige Radiosendungen im öffentlichen Rundfunk, veröffentlicht und vertreibt eigene CDs (v.a. des Orchesters und W. Marsalis).

Ziel bzw. Zweck der Gründung:

Lt. Adrian Ellis geht es vor allem darum dem Jazz eine Stimme zu geben und diese zu stärken und zu erhalten; gleichzeitig soll das Publikum an den Jazz herangeführt werden. Aus diesem Grunde setzt JALC auch verstärkt auf frühe „Publikumserziehung“ mit Lehrkonzerten und ähnlichen Initiativen, auch durch die Tourneen des Orchester des JALC in alle Welt (unlängst Cuba) soll die Idee des Jazz weitergetragen werden. Lt. Adrian Ellis ist die Mission des JALC erst dann erfüllt, wenn der Jazz weltweit anerkannt und gepflegt wird und einem Publikum auf der ganzen Welt bekannt ist. Zwar sieht er die Ziele des JALC innerhalb des Hauses (volles und qualitativ hochwertiges Programm, finanzielle Sicherheit, verschiedene Programmstrukturen) als durchaus erfüllt an, die Arbeit muss aber dennoch fortgeführt werden, da der „Jazz im LC zwar lebendig ist, Jazz in der Welt aber alles andere als das“.

Ziel ist es Jazz als essentielle Kunstform in Amerika zu repräsentieren und zu mehr Anerkennung und Interesse in der Bevölkerung verhelfen; Jazz wird als wesentlicher Bestandteil des amerikanischen Way of Live gesehen und soll aktiv der Revitalisierung der amerikanischen Kultur verhelfen. Außerdem sieht JALC den Jazz als eine harmonisierende Kraft für die Entwicklung des Weltbewusstseins.

Zielsetzung mit der Errichtung der eigenen Räume für Jazz at Lincoln Center in 2004 war es, das erste Haus zu errichten, das dem Jazz gewidmet ist und eine Heimstätte für Konzerte, Ausbildung, Dokumentation und Rundfunk beherbergt.

Das volle Spektrum dessen, was Jazz sein kann soll abgebildet werden durch vier Elemente:

- Ausbildung (Familienkonzerte, Nachwuchswettbewerbe, Schulbetrieb)
- Archivierung (Bücherei mit Noten, Tonaufzeichnungen, Büchern etc.)
- Präsentation = Konzert von verschiedenen Stilistiken und Formen des Jazz
- Ausstellung (Multimediainstallation zur Geschichte und zu wichtigen Personen der Jazzgeschichte)

Billboard Live, Tokyo/Japan

Eröffnung: September 2007, Tokyo, Roppongi,
Neubau im 4. bis 6. Stockwerk im Komplex „Tokyo Midtown“

Gründer/Betreiber: Hanshin Electric Railway Co. Ltd.

Fassungsvermögen: 300 Sitzplätze

Programmschwerpunkt: Jazz, Pop, Rock, Worldmusic

Anzahl Konzerte p.a.: 300

Durchschnittliche Konzert-Auslastung: 80%

Aufwand Konzertbetrieb p.a.: Keine Angaben

Ticketpreise: 20.- bis 75.- Eur plus Mindestverzehr

Anteil Finanzierung durch Ticketverkauf (in %): Keine Angaben

Öffentliche Zuschüsse (in Euro): Keine öffentlichen Zuschüsse

Entstehungsgeschichte / Gründungsidee:

(Quelle: Gespräch und Mailwechsel mit Dee Sakamoto, Booking Manager Billboard Tokyo)

Der Club ist von den Inhabern der Hanshin Electric Railway Co. Ltd. gegründet worden. Die Firma ist u.a. in der Eisenbahn- und Busindustrie engagiert, hat Geschäftsfelder im Reisebusiness, Hotelmanagement, Maklerbusiness uvm. Der Name „Billboard“ stammt von der amerikanischen Musikzeitschrift „Billboard“; mittlerweile gibt es insgesamt drei Billboard-Filialen in Japan (neben Tokyo auch in Osaka und Fukuoka).

Dee Sakamoto: „Mit dem Wissen aus über 20 Jahren im Musikbusiness haben wir für Japan eine exklusive Vermarktungslizenz für die Marke „Billboard“ erworben und unser Konzerthaus vor drei Jahren als Zentrum für die gehobene Unterhaltungsindustrie eröffnet.“

Entwicklung des Betriebs / Erwartungen erfüllt?

Durch den Erfolg der Live-Veranstaltungen und als Folge der Verbreitung der Billboard-Charts für Japan konnten wir die Marke „Billboard“ innerhalb des Landes weiter verbreiten und stärken. In 2010 wurde die erste Ausgabe der Billboard Japan Music Awards in unserem Haus veranstaltet, wir bieten den größten Fernsehsendern Japans monatliche Filmausschnitte von großen Konzerten und haben erst vor kurzer Zeit zusätzlich auch damit begonnen, ein Merchandising-Marketingsegment einzuführen (Verkauf von Andenken und Souvenirs mit Markenaufdruck). Es gibt unserer Meinung nach auch weiterhin noch viele Absatz- und Marktmöglichkeiten in Bezug auf Livemusik.

MOODS, Zürich/Schweiz

Eröffnung: August 1992, Zürich, Bahnhof Selnau
Neu-Eröffnung im September 2000, Zürich im Kultur- und Werkzentrum „Schiffbau“ des Schauspielhaus Zürich

Gründer/Betreiber: Jazz Verein „Moods“

Fassungsvermögen: 250 Sitz- bzw. 500 Stehplätze

Programmschwerpunkt: Jazz und Worldmusic

Anzahl Konzerte p.a.: 230 Konzerte, 100 Late Night Partys

Durchschnittliche Konzert-Auslastung: 70%

Aufwand Konzertbetrieb p.a.: 2,25 Mio Euro

Ticketpreise: 15.- bis 35.- Euro

Anteil Finanzierung durch Ticketverkauf (in %): 44

Öffentliche Zuschüsse (in Euro): 670.000.- Euro (Stadt Zürich)

Entstehungsgeschichte / Gründungsidee:

(Quelle: Gespräche und Mailwechsel mit Pius Knüsel, Moods Programmleiter von 1992 bis 1997, Präsident des Jazzvereins Moods von 1998 bis 2001, heute: Direktor von „Pro Helvetia“ und Barbara Gysi, Vorstands-Präsidentin Jazzverein Moods und Bereichsleiterin "Musik und Events" bei DRS2)

Der Initiator zur Gründung des Moods war ein Gruppe von Jazzmusikerinnen und Musikern aus Zürich, darunter Irène Schweizer, Co Streiff, Harald Haerter, Pit Gutmann, und der damalige Wirt des Kaufleuten-Restaurants. Sie gründeten am 11.11.1991 den Jazz Verein Moods. Vereinszweck war der Betrieb eines Jazzclubs. Der Club sollte in die Fußstapfen des legendären Bazillus-Clubs um Beat Kennel treten, der 1987 eingegangen war. Der Jazzclub wird noch heute vom Verein Moods getragen; dieser zählt aktuell rund 8'000 Mitglieder. Die Idee war es, der Stadt zu einem Jazzclub zu verhelfen, der die lokale Szene pflegt und zeitgenössische internationale Musik präsentiert. Es gab nach 1987 nur noch "Jazz im Widder", der fast ausschließlich schwarzen Mainstream-Jazz in gepflegter Atmosphäre anbot. Die ursprünglichen Konzepte gingen so weit, dass die Musiker den Club stark mitprägen sollten, in Bezug auf das Management wie auch die Programmgestaltung.

Man machte sich auf die Suche nach einem Lokal und fand im ehemaligen Bahnhofbuffet Selnau (kleiner, aufgelassener Vorortssackbahnhof) einen Raum mit Restaurantlizenz. Dort startete Moods am 19. August 1992 als Jazzclub. Der Raum war klein, ca. 100 Plätze, wenn man quetschte, vielleicht 130, unter Anwendung von Folter brachten wir auch 190 Leute rein. Tagsüber war es ein Restaurant, abends eine Kombination von Restaurant und Club im selben Raum. Der Restaurantbetrieb sollte einen Teil der Kosten des Clubs tragen.

Entwicklung des Betriebs / Erwartungen erfüllt?

(Pius Knüsel:)

Bis 2000 im Bahnhof Selnau: Der Betrieb lief gut an. Rasch lernten wir, dem Programm den richtigen Mix zu geben zwischen lokaler Szenepflege, Nachwuchsförderung und internationalen Acts. Moods wurde zum Haus der lokalen Szene, die sich stark einsetzte und ihre neuen Produktionen fast ausschliesslich bei Moods zeigte. Die Reihe "Weisser Dienstag" gab einem lokalen Musiker ein kleines Budget und drei Dienstage, an denen er drei Keimzellen neuer Projekte zeigen konnte. Das wurde ein riesiger Erfolg. Dito Serien, die sich auf lokale Kräfte stützten, wie "Pop meets Jazz", wo sich insgesamt 16 Zürcher Rockbands verpflichteten, ein Jazzprogramm einzustudieren.

Ab 2000 im Schiffbau: Von Anfang an war klar, dass das Lokal zu klein und akustisch mangelhaft war und ein grösseres Haus her musste. Das konnte dann im Schiffbau gefunden werden, der vom Schauspielhaus Zürich zugemietet und umgebauten Werkhalle. Dort baute Moods einen neuen Club, zu 70% fremdfinanziert, zu 30% vom Kanton. Der neue Club verfügt über 250 Sitz- respektive 500 Stehplätze auf 2 Niveaus und eine anständig grosse Bühne. Der Ansatz war, im grösseren und flexibleren Club die Anzahl Konzerte auf täglichen Betrieb zu erhöhen und mit grösseren Namen mehr Mittel zu erwirtschaften. Um Moods breiter abzustützen, gab es eine Kooperation im Programmbereich mit Veranstaltern aus anderen Bereichen, eine Art Viererkuratorium. Nach Anfangserfolgen zeigten sich alsbald Risse und Animositäten.

(Barbara Gysi:)

Die Risse taten sich insbesondere im finanziellen Bereich auf, namentlich die höher als veranschlagt ausfallenden Nebenkosten sowie die Tatsache, dass die bisherige Programmierung nicht auf den merklich grösseren Club übertragen werden konnte, was sich schnell mal auf Ticketeinnahmen niederschlug. Der räumlich wie auch konzertmässig gewachsene Jazzclub verlangte nach zusätzlichen Sponsoring- und Veranstaltungspartnern; neu kam der Bereich der kommerzielle Vermietung des Clubs für Kultur- oder Geschäftsanlässe dazu, um eine zusätzliche Einnahmequelle zu generieren. Dies zusammengenommen erforderte neue Abläufe und neue Fähigkeiten im Team. Nach einer Justierung der Programmierung, einem durch Externe begleiteten Organisations- Entwicklungsprozess, welcher Veränderungen auf die internen Workflows und der Teamzusammensetzung hatte, und nach einer namhaften Erhöhung der städtischen Subvention auf derzeit CHF 800'000 steht der Verein Moods seit vergangenem Jahr auf einem stabilen Fundament. Es entstand ein Mix von internationalen Jazz- und World-Acts, wenigen Rock/Pop/Hiphop-Konzerten und Konzerten mit international renommierten bis hin zu aufstrebenden jungen Schweizer Musikern. Letztere suchten sich und fanden in der Region zusätzliche Auftrittsmöglichkeiten, was die Szene phasenweise zersplitterte. Mit der vor zwei Jahren eingeführten Reihe *Artists-in-Residence* konnte im Moods wieder ein Dreh- und Angelpunkt für die lokale Szene etabliert werden: ein lokaler Musiker, eine Musikerin gestaltet drei Abende im Moods, wobei sie im ersten Teil mit einer eigenen Band auftritt, für das zweite Set eine Band mit innovativem Charakter einlädt. Des weitern hat die regelmässige Zusammenarbeit mit der Zürcher Hochschule für Musik und einigen Grossformationen wie das Zurich Jazz Orchestra dazu geführt, dass die Locals der Jazz- und anverwandten Musikszene regelmässig im Moods anzutreffen sind.

Porgy & Bess, Wien/Österreich

Eröffnung: Herbst 1993, Wien, „Fledermausbar“,
Umzug Mai 1998, Wien, Riemergasse, „Rondell“ (ehem. Pornofilmtheater)

Gründer/Betreiber: Mathias Rüegg (Initiator und Berater), Christoph Huber, künstl. Leiter („porgy & bess“ – gemeinnütziger Verein)

Fassungsvermögen: 200 Sitzplätze, 150 Stehplätze

Programmschwerpunkt: Jazz, Worldmusic

Anzahl Konzerte p.a.: 350

Durchschnittliche Konzert-Auslastung: 75%

Aufwand Konzertbetrieb p.a.: 1,3 Mio Euro

Ticketpreise: 10.- bis 30.- Euro

Anteil Finanzierung durch Ticketverkauf (in %): 55

Öffentliche Zuschüsse (in Euro): 220.000.- Euro (Stadt und Bund)

Entstehungsgeschichte / Gründungsidee:

(Quelle: Gespräch und Mailwechsel mit Christoph Huber, künstlerische Leitung P&B:)

Das Porgy & Bess versteht sich als Jazz & Musicclub mit pluralistischem Programmangebot. Das Porgy & Bess fungiert als Ort der musikalischen Begegnung, Auseinandersetzung und Konfrontation für Musiker und Publikum. Hauptaugenmerk ist die Realisierung einer Struktur, die die vielfältigen Artikulationsmöglichkeiten der heimischen (Jazz-)Szene bzw. neue Entwicklungsperspektiven berücksichtigt (z.B. Arbeit mit internationalen Gastmusikern). Des Weiteren ermöglicht ein Club, der als „meeting point“ der heimischen kreativen Szene fungiert, einen Erfahrungsaustausch über stilistische und ästhetische Grenzen hinweg, ein Experimentierfeld für unterschiedlichste Projekte, die nicht dem Diktat eines „ultimativen Statements“ unterliegen müssen, ein Podium für kontinuierliche Weiterarbeit und -entwicklung. Eine Hauptintention, die das Porgy & Bess von anderen Veranstaltern unterscheidet, ist die Kooperation und die Zusammenarbeit heimischer Musikerinnen und Musiker unterschiedlicher künstlerischer Herkunft, die der Tendenz einer musikalischen Ghettoisierung entgegenwirkt. Die europäische Jazzszene hat sich in letzter Zeit endgültig als eigenständige und innovatorische Kraft im Jazz etabliert. Nachdem sich das P&B als europäischer Jazzclub definiert, ist es selbstverständlich, kreatives europäisches Musikschaffen zu präsentieren. Kooperationen mit europäischen Partnern sowohl in der Club- (Moods/Zürich, Jazz-house/Kopenhagen, Stadtgarten/Köln, AMR/Genf, Bimhuis/Amsterdam, Les Instants Chavirés/Paris ...) als auch in der internationalen Festivalszene (Le Mans, Moers, Berlin, ...) beleuchten verstärkt differenzierte Bereiche außerösterreichischer Improvisations-Auf-fassungen. Intensive Kontakte vor allem mit Veranstaltern und Musikern des ehemaligen Ostblocks (Slowakei, Tschechei, Ungarn, Polen,

Bulgarien, Rumänien, Litauen, Rußland, Estland ...) führen zu einem internationalen Kulturaustausch (siehe Festivalserie "Step across the border). Nachdem Jazz historisch als afroamerikanische Musik definiert wird, und nachdem es immer noch innovatorische Impulse aus dem „Mutterland des Jazz“ gibt, werden einerseits die großen amerikanischen Solisten dieser Musik, andererseits auch die nachstrebenden Generationen programmatische Berücksichtigung finden.

Entwicklung des Betriebs / Erwartungen erfüllt?

Prächtige Entwicklung des Betriebs, lediglich die Entwicklung der finanziellen Unterstützung der öffentlichen Hand verläuft negativ; hier wird ausgehend von einem niedrigen Förderniveau in den letzten Jahren weiterhin gekürzt;

Nasjonal Jazzscene, Oslo/Norwegen

Eröffnung: März 2008

Gründer/Betreiber: Auf Initiative des „Norwegian Jazz Forum“ wurde die Stiftung „The Trust National jazz scene“ als Betreiberin gegründet

Fassungsvermögen: 270 Sitzplätze

Programmschwerpunkt: Jazz, Pop

Anzahl Konzerte p.a.: 150

Durchschnittliche Konzert-Auslastung: 35%

Aufwand Konzertbetrieb p.a.: 1,2 Mio Euro

Ticketpreise: 22.- bis 37.- Euro

Anteil Finanzierung durch Ticketverkauf (in %): 18%

Öffentliche Zuschüsse (in Euro): 950.000.- Euro

(Quelle: Mailwechsel mit Jon Olav Kringeland, Direktor Nasjonal Jazzscene bis 31.12. 2010)

Entstehungsgeschichte / Gründungsidee:

Bereits innerhalb des Norwegian Jazz Forum gab es von 2002 bis 2005 das Projekt „Nasjonal Jazzscene“, um vor allem die heimische Jazzszene stark zu unterstützen. Nach der Gründung der Stiftung „Trust National Jazz Scene“ im Juli 2006, die das Norwegian Jazz Forum ersetzte, arbeitete die Projektgruppe „Nasjonal Jazzscene“ mit dem bereits existierenden Musikclub „Cosmopolite“ zusammen. Im März 2008 wurde der Club Cosmopolite geschlossen und die Vereinigung „Nasjonal Jazzscene“ musste eigene Räumlichkeiten finden.

Heute wird der eigens eingerichtete Spielort „Nasjonal Jazzscene“ mit sechs angestellten Mitarbeitern betrieben.

Ziel der Gründung war es, den Norwegischen Jazz, der in Norwegen eine große Stellung als Kunst- und Musikform hat, zu unterstützen. Die norwegische Jazzszene hatte auf die gesamte europäische Jazzszene starken Einfluss, war aber gleichzeitig im eigenen Heimatland immer instabilen Auftrittsmöglichkeiten unterworfen, nur sehr wenige Jazzclubs veranstalteten regelmäßig Konzerte. Das Ziel des Norwegischen Jazz Forum war es deshalb, die Kontinuität der Entwicklung der norwegischen Jazzszene zu garantieren, indem ausgewählte Clubs mit Fördergeldern unterstützt wurden, um die heimische Jazzszene auf hohem Niveau zu unterstützen. Als der letzte dieser unterstützten Clubs (Cosmopolite) seine Geschäfte aufgeben musste, war es ein logischer Schritt für das Norwegische Jazz Forum einen eigenen Konzertspielort einzurichten und zu betreiben.

Entwicklung des Betriebs / Erwartungen erfüllt?

Seit 2008 hat der Club seine eigenen Räume und macht ein selbstbestimmtes Programm. Lt. Aussage von Jan Olav Kringeland wurden viele Erfolge bereits verzeichnet. Eine Entwicklung hat sich auch in Bezug auf die Besucherzahlen eingestellt, wenn auch hier noch weitere Verbesserungen nötig sind.

Dokkhuset, Trondheim/Norwegen

Eröffnung: September 2006

Gründer/Betreiber: Joint Venture aus Trondheim Chamber Music Festival, Trondheim Soloists, Midtnorsk Jazzsenter und Trondheim Jazzforum

Fassungsvermögen: 250 Sitzplätze

Programmschwerpunkt: Jazz (über 60%), Neue Musik, Pop

Anzahl Konzerte p.a.: 180

Durchschnittliche Konzert-Auslastung: 65%

Aufwand Konzertbetrieb p.a.: 550.000.- Euro

Ticketpreise: 20.- bis 30.- Euro

Anteil Finanzierung durch Ticketverkauf (in %): 52%

Öffentliche Zuschüsse (in Euro): 266.000.- Euro

(Quelle: Gespräch und Mailwechsel mit Kristen Ramsøy-Halle, Manager, Dokkhuset:)

Entstehungsgeschichte / Gründungsidee:

Das in 2006 eröffnete Dokkhuset wurde gegründet von einem Kuratorium, das aus dem Trondheim Chamber Music Festival (www.kamfest.no), den TrondheimSoloists (www.trondheimsolistene.no), dem Midtnorsk Jazzsenter (www.mnj.no) sowie dem Trondheim Jazzforum (www.trondheimjazzforum.no - www.jazzintrondheim.no) besteht.

Diese Partner leiten auch heute noch die Geschäfte.

Auch die Universität von Trondheim ist ein wichtiger Partner des Dokkhuset in Bezug auf die Finanzierung wie auch die Profilierung und die programmatische Entwicklung. Die Universität trägt die Mietkosten des Veranstaltungsraums und beteiligt sich an der Programmierung. Der Raum wird von der Universität für Meisterklassen, Lesungen, Konzerte und andere Events genutzt. Die Zusammenarbeit mit der Universität Trondheim wurde bereits bis mindestens ins Jahr 2026 festgeschrieben.

Ziel der Gründung war es, das Dokkhuset zum wichtigsten Veranstaltungsort der Region, in ganz Norwegen und in Skandinavien in Bezug auf Jazz und Kammermusik zu machen.

Es sollen nicht nur Konzerte veranstaltet und dem Publikum gezeigt werden, sondern Dokkhuset soll auch als Treffpunkt für Musiker und Komponisten fungieren und damit einen Brutkasten für neue Ausdrucksformen, genreübergreifende Zusammenarbeiten und aufregenden Kunstprojekten darstellen. Ein Ort, an dem sowohl die Entstehung wie auch die Ausführung von Musik sein Zuhause hat.

Entwicklung des Betriebs / Erwartungen erfüllt?

Lt. Kristen Ramsøy-Halle wurden noch nicht alle Ziele erfüllt, doch das Dokkhuset hat sich bereits zu einem anerkannten und wichtigen landesweiten Spielort für Musiker und Publikum entwickelt. Es hat sich einen guten Ruf als Ort für anspruchsvolle Konzerte, gleich welchen Genres, entwickelt. Die Zusammenarbeit mit der Universität Trondheim wird von beiden Seiten als sehr positiv empfunden und mit Kollegen aus anderen Spielorten in Oslo, Stavanger, Bergen etc. hat sich ein gut funktionierendes Netzwerk entwickelt.

In Bezug auf die finanzielle Situation gibt es noch Entwicklungsbedarf. Die Zuschüsse der öffentlichen Stellen (Stadt und Land) werden nach Verhandlungen ab dem Jahr 2011 ansteigen und zusammen mit einer hoffentlich positiven Entwicklung in Bezug auf Einnahmen aus Ticketverkäufen zu einer stabilen und verlässlichen Zukunft des Dokkhuset führen.

Bimhuis, Amsterdam/Niederlande

Eröffnung: 1974, Amsterdam, Oude Schans, Altstadt Nähe Rotlicht-Bezirk, Neueröffnung Februar 2005 als Bestandteil des neugebauten „Muziekgebouw aan 't IJ“

Gründer/Betreiber: Ursprünglich gegründet von der „Beroepsvereniging voor Improviserende Musici“ (BIM), betrieben von der “Stichting Jazz en Geïmproviseerde Muziek in Nederland”

Fassungsvermögen: 375 (225 Sitzplätze und 150 Stehplätze)

Programmschwerpunkt: Jazz & Improvisierte Musik

Anzahl Konzerte p.a.: 290

Durchschnittliche Konzert-Auslastung: 56%

Aufwand p.a.: 2,1 Mio Euro

Ticketpreise: 12.- bis 28.- Euro

Anteil Finanzierung durch Ticketverkauf (in %): 27%

Öffentliche Zuschüsse (in Euro): 1,3 Mio Euro (Stadt und Staat)

(Quelle: Gespräche und mailwechsel mit Huub van Riel, Artistic director Bimhuis)

Entstehungsgeschichte / Gründungsidee:

Die erste Bimhuis wurde 1974 gegründet, drei Jahrzehnte vor der Fertigstellung des heute bestehenden Gebäudes. Das ehemalige Möbelhaus auf der Oude Schans, in der Nähe von Amsterdams Rotlichtviertel war von einigen Musikern erworben, die gerade Mitglieder der kurz zuvor gegründeten Beroepsvereniging voor Improviserende Musici (BIM), wie Saxophonist Hans Dulfer und der Pianist Misha Mengelberg. Es war eine Zeit voll neuer, begeisterter Initiativen im Jazz, mit einer bewussten Wahl von traditionellen Ansätzen abzuweichen. Im Jahr 1984 wurde das Gebäude einer drastischen Renovierung unterzogen, deren wichtigste Änderung die Anlage einer Halle in der Form eines Amphitheaters war. Dies erlaubte eine intime Atmosphäre in der Nähe der Bühne. Ein professionelles Aufnahme-System wurde installiert, was dazu führte, dass viele Konzerte für LP und CD-Veröffentlichungen oder Radiosendungen aufgezeichnet wurden. Das heutige Bimhuis wurde 2005 eröffnet. Die charakteristische "Black Box" aus der vorstehenden Muziekgebouw aan 't IJ, war mit dem alten Bimhuis im Sinn konzipiert. Die herausragende Bühne und der Zugang zur Bar sind gleich geblieben, der neue Konzertraum ist jedoch viel geräumiger, komfortabler und technisch noch weiter fortgeschritten. Heute kann das Bimhuis jährlich doppelt so viele Besucher verzeichnen wie während der erfolgreichsten Jahre in der alten Location.

(Huub van Riel:)

Alles begann damit, dass sich Musiker in einer Stiftung Jazz für improvisierende Musik in den Niederlanden (Stichting Jazz en Geïmproviseerde Muziek in Nederland) und im BIM (Verband der improvisierenden Musiker) engagierten. Formell war die Stiftung Jazz für die Gründung und die Leitung des Bimhuis verantwortlich. Dies alles war Teil einer größeren Bewegung von Musikern, die ihre Musik und deren Verbreitung und Vermarktung in die eigene Hand nehmen wollten. Sie wollten nicht mehr länger auf kleine Jazzclubs und das traditionelle Jazz Publikum angewiesen sein,

sondern künstlerisch unabhängig arbeiten. So schufen sie ein Heim für die neue Musik der damaligen, späten Sechziger und frühen Siebziger Jahre, wie auch für die älteren Formen des Jazz (das Programm war schon immer sehr vielfältig). Weitere Engagements waren z.B. die Errichtung eines landesweiten Systems zur Subvention von Jazzkonzerten. Zu den wichtigsten beteiligten Personen gehörten: Willem Breuker, Misha Mengelberg, Hans Dulfer, Arjen Gorter, Willem van Manen, von denen alle die Verantwortung für verschiedene Aufgaben übernahmen. Nach ein paar Jahren der Selbstorganisation fanden einige Veränderungen statt: neben der bisher einen Bürokräft wurde ein Koordinator eingestellt (welcher nach einiger Zeit alleiniger Programmierer wurde). Die enge Verbindung und der direkte Einfluss des Musikervereins auf die Programmierung wurden beendet, um das Risiko einer "demokratischen Programmierung" zu vermeiden. Mitte der Achtziger Jahre wurde Bimhuis unabhängig von den bisherigen Trägern (nationale Organisationen die oben erwähnt wurden) und wurde zu einer Stiftung (Stichting Jazz Amsterdam / Bimhuis) erklärt. Auf organisatorischer Ebene hat das Bimhuis stark von dieser Loslösung profitiert, hatte man jetzt doch die alleinige Entscheidungs- und Weisungskraft über den gesamten Mitarbeiterstab. Doch die Geschichte und Herkunft des Bimhuis muss nach wie vor als Schlüsselement für die Identität und den Erfolg des Bimhuis gesehen werden. Das Konzept eines Ortes von und für Musiker konnte bis heute eingehalten werden und wird von vielen (auch internationalen) Musikern bis heute bestätigt. Das Bimhuis wird immer noch viel mehr als ein Werkzeug, das der Musik und ihrer Entwicklung dient, empfunden, als „nur“ als Veranstaltungsort. Heute hat Bimhuis einen Vorstand der sich aus sieben Personen zusammensetzt (Sitzungen finden drei- bis viermal mal pro Jahr statt - darunter verschiedene Experten in den relevanten Bereichen: Darstellende Kunst, Recht, Medien, Finanzdienstleistungen, Musiker), einen künstlerischen Leiter und Geschäftsführer und einige Mitarbeiter in den folgenden Bereichen: Produktion, Werbung / Kartenverkauf, Restaurant / Bar, Finanzverwaltung, Sekretariat.

Entwicklung des Betriebs / Erwartungen erfüllt?

Kontinuierliches Wachstum über die Jahre, die eigenen Einnahmen (Ticketverkäufe) konnten erhöht werden, Subventionen, Kooperationen (andere Festivals und Spielstätten, lokal und international), Radio Beteiligung, wie auch Ruf und Bedeutung für die Szene haben sich über die Jahre kontinuierlich verbessert.

Ein wichtiger Schritt war der Umzug an einen neuen Standort (2005), sowie die gemeinsame Nutzung der neuen Räumlichkeiten mit Muziekgebouw aan 't IJ (wobei beide Organisationen in Bezug auf Bilanzen und Programmierung unabhängig arbeiten, jedoch kooperieren bei der Verwaltung des Gebäudes). Das neue Gebäude wurde, in Absprache mit seinen neuen Nutzern, errichtet und finanziert durch die Stadt Amsterdam. Mit den Worten des International Herald Tribune (Autor Mike Zwerin): "Der neue Raum ist ein Triumph. Er ist besser als der alte Raum. Gleich, aber besser. "

Bad Practice-Beispiel:

Soultrane / Soultrain, Berlin/Deutschland

Eckdaten:

Eröffnet am 01. September 2002 als Soultrane durch Sedal Sardan;
Nach achtmonatiger Betriebstätigkeit Abgabe an eine Investorengruppe (u.a. GF des Einstein Berlin, diverse Geschäftsführer + Experten aus Paris + Hamburg), Neueröffnung im April/Mai 2003 als Soultrain. Da das Programm v.a. der Konzerte stark nachließ (lt. Sedal Sardan, ehemaliger Geschäftsführer) blieben die Gäste aus => komplette Schließung bis zur Neueröffnung im Juni 2006 durch Joe Jackson und diverse Geschäftsführer als Studio 54 (ebenfalls Konkurs nach wenigen Monaten)

Sitzplätze: ca. 230

Essensgäste max. 90 Personen (Abendessen à la Carte)

Konzertgäste max. 400 Personen

Entstehungsgeschichte / Gründungsidee:

(Quelle: Gespräch mit Sedal Sardan, Geschäftsführer A-Trane, Berlin)

Zum zehnjährigen Jubiläum des A-Trane suchte Sedal Sardan (Geschäftsführer Jazzclub A-Trane, Berlin) nach geeigneten Räumen um dieses mit einem größeren Personenkreis als im A-Trane möglich zu feiern. Deshalb wand er sich an das Stilwerk, ein benachbartes Einkaufszentrums gehobener Klasse welches ihm dann anbot den leerstehenden Gastronomiebereich im Erdgeschoss des Komplexes zu übernehmen und als neuen Laden zu betreiben. Sedal Sardan willigte ein und baute es zum Soultrane um. Das Konzept des Soultrane als Jazz-&Dining-Club war es, tagsüber günstige Lunch-Gerichte anzubieten (v.a. für Geschäftsleute aus Umgebung, spezielle Marketingstrategien). Abends gab es für ca. 80-90 Leute Restaurantplätze mit sehr hochwertigem à-la-Carte Essen (Belle Cuisine). Hierbei wurden die letzten Gäste spätestens um 20.30 Uhr empfangen um bis 22.00 Uhr das Essen beendet zu haben. Wenn der letzte Teller abgeräumt war begann dann ein Live-Konzert (bis zu 400 Personen Kapazität), vorrangig mit großen Soul-Stars (passend zu Soultrane).

Die Idee von Sedal Sardan war es, einerseits das Bedürfnis nach gutem Essen und guter Musik in der gleichen Lokalität zu befriedigen, andererseits wollte er einen ansprechenden Ort mit guter Akustik für anspruchsvolle Soul- / Funkmusik (O-Ton: „lebendige Partymusik“) aufbauen, der in Ergänzung zum A-Trane gesehen werden konnte (dort mehr Jazz). Wichtig war ihm Essen und Musik zu trennen, auch wenn es am gleichen Ort passiert um somit zu vermeiden, dass die Musik zur Nebenbei-Unterhaltung verkommt. Auch ein hoher Anspruch sowohl an Künstler, Equipment/Akustik wie auch an das angebotene Essen gehörte zu den Gründungsideen.

Woran scheiterte das Konzept? Mögliche Fehleranalyse:

Sedal Sardan selbst musste den Laden aufgeben, da er während der acht Monate viermal den Geschäftsführer und große Teile seiner Belegschaft (Köche) auswechseln musste; dadurch blieben sehr viele Geschäftsführertätigkeiten und viel Arbeit an ihm hängen; gemeinsam mit dem Betrieb des A-Trane übernahm er sich und merkte acht Monate nach Eröffnung des Soultrane, dass die massive Überarbeitung zu einem Burn-Out-Syndrom bei ihm geführt hatte. Um seine Gesundheit nicht weiter zu schädigen, nahm er sich eine dreimonatige Auszeit. Währenddessen wurde das A-Trane durch Mitarbeiter weiter geführt. Das Soultrane musste an eine Investorengruppe verkauft werden.

Insgesamt sieht Sedal Sardan das Konzept „Jazz & Dining“ nicht als gescheitert an, da das Soultrane bereits nach kurzer Zeit zu einem bekannten Laden wurde, Konzerte und Restauranttische waren immer voll, das Konzept der Kombination von anspruchsvollem Essen und anspruchsvoller Live-Musik, größtenteils mit bekannten Stars ging auf.

Einziges Kritikpunkt der Sedal Sardan zu entlocken ist, ist eine von ihm empfundene zu starke Konzentration auf die außergewöhnlich hohe Qualität des Essens (damit natürlich auch hohe Einkaufskosten und Personalkosten verbunden). Seiner Meinung nach könnte ein solches Konzept auch mit solidem, gleichbleibend gutem Essen funktionieren. Eine Sterneküche / Belle Cuisine sei dafür nicht notwendig.

C. Untersuchung der Machbarkeit und Empfehlungen

Inhaltliche Aspekte

Das von der E.A. Langner-Stiftung vorgelegte Konzept „Strategische Weiterentwicklung der Hochschule für Musik und Theater Hamburg: HfMT Academy of Jazz, Pop & Contemporary Music“ und die hierin enthaltene Spielstätte „HfMT-Studio“ enthält keine genaueren Hinweise auf die inhaltliche Zusammenstellung des Programms. Lediglich der Hinweis auf eine angestrebte Zusammenarbeit mit dem „Bimhuis“ in Amsterdam lässt den Rückschluss zu, dass hier ein hochwertiges Jazz-Konzertangebot entstehen soll. Dafür spricht auch die angestrebte Verbindung des „HfMT-Studios“ mit dem Bereich Ausbildung und Forschung der HfMT.

Empfehlung: Öffnung des Programmangebots um den Bereich Singer-/Songwriting und Ergänzung des Angebots mit ambitionierten, experimentellen Beiträgen der aktuellen Pop-Musik sowie der elektronischen Musik.

Raumbedarf

Das „HfMT-Studio“ weist eine Platzkapazität von 250 Sitz- und 150 Stehplätzen bei einem Raumbedarf von insgesamt 700 qm aus. Die Konzertfrequenz wird mit 150 Veranstaltungen des Konzertbetriebs und weiteren 150 Veranstaltungen für die Hochschulbetrieb angegeben. Diese vorgelegten Zahlen entsprechen damit dem Durchschnittswert der für diese Studie ermittelten Zahlen der ausgewählten internationalen Spielstätten. Im Vergleich mit den deutschen Spielstätten liegt das Hamburger Projekt im oberen Bereich.

Empfehlung: Reduzierung der Platzkapazität auf 200 Sitz- und 100 Stehplätze. Erweiterung der Konzeption um einen zweiten multi-funktionalen Veranstaltungsraum, der ca. 80 Sitzplätze bietet und für kleinere Veranstaltungen mit einer geringeren Besuchererwartung geeignet ist bei Beibehaltung der angestrebten Grundfläche von 700 qm. („domicil“, Dortmund und „Stadtgarten“, Köln verfügen jeweils über kleinere Spielstätten, die unabhängig von der Hauptbühne belegt werden können.)

Wirtschaftliche Aspekte

Der kalkulierte Ticketpreis beim Hamburger Projekt liegt bei durchschnittlich Euro 13,39 und die erwartete durchschnittliche Auslastung wird mit 45% (bzw. 180 Besuchern) prognostiziert. Die Gesamtkosten des Konzertbetriebs einschließlich der Nebenkosten wurden mit 820 tEuro berechnet. Die vorgelegte Einnahmen-/Ausgabenrechnung weist eine Unterdeckung von knapp 300 tEuro p.a. aus. Nicht enthalten sind die Kosten für Zinsen, Abschreibungen bzw. Rückstellungen für Reparaturen und die Wiederbeschaffung von Veranstaltungstechnik. Konservativ kalkuliert wurde der unmittelbare Aufwand für Konzertveranstaltungen (Musikerhonorare, Reisekosten, Hotel, Catering, Provisionen, KSK, Abgaben nach §50a EstG u.a.) mit 309 tEuro für einen ganzjährigen Konzertbetrieb in der angestrebten qualitativen und quantitativen Größenordnung.

Empfehlung: Um die Wettbewerbs- und Kooperationsmöglichkeit des Konzertbetriebs auf europäischer Ebene zu erhöhen, sollte die Position „Aufwand der Konzerte“ um mindestens 100 tEuro angehoben werden. Hier ist u.a. auch zu prüfen, inwieweit eine direkte Förderung aus den Mittel der Behörde für Kultur, Sport und Medien in Hamburg zielführend ist. Ebenfalls wird empfohlen, eine zusätzlichen Kostenposition „Zinsen, Abschreibungen bzw. Rückstellungen für Reparaturen und die Wiederbeschaffung von Veranstaltungstechnik“ mit einem Aufwand von 80 tEuro p.a. aufzunehmen. Damit erhöht sich der Zuschussbedarf um 180 tEuro auf 480 tEuro p.a.

Private oder öffentliche Förderung

Wie aus der Auswertung der Best-Practice-Beispiele zu ersehen ist, ist der Betrieb einer Spielstätte mit den hier skizzierten Programminhalten und in der angestrebten Größenordnung in Europa ohne Subventionen nicht überlebensfähig. Ob diese Subventionen aus öffentlichen oder privaten Händen kommen spielt dabei keine Rolle. Entscheiden für die Überlebensfähigkeit einer solchen Spielstätte ist die langfristige Perspektive der Förderung. Der hier ermittelte erforderliche Zuschussbetrag liegt bei knapp 500 tEuro und damit im Mittelfeld der vergleichbaren europäischen Spielstätten. Für die Bundesrepublik würde das Hamburger Modell die Spitzenposition einnehmen. Aus diesem Grund kann davon ausgegangen werden, dass mit einem Zuschussbetrag von ca. 500 tEuro p.a. eine international vergleichbare Spielstätte in Hamburg auskömmlich betrieben werden kann. Eine solche Spielstätte hätte mit einer guten Programmpolitik die Chance, aus dem Stand heraus die Spitzenposition in der Bundesrepublik zu erlangen und bereits nach kurzer Zeit zu den Top Five in Europa zu gehören. Da im hier vorliegenden Fall davon ausgegangen werden kann, dass die E.A. Langner-Stiftung bereit ist, sich auch wirtschaftlich erheblich an dem Projekt zu beteiligen, sind mehrere Varianten einer Public Private Partnership denkbar.

Variante I: Die E.A. Langner-Stiftung trägt die Kosten für Bau und Einrichtung der „HfMT Academy of Jazz, Pop & Contemporary Music“. Die HfMT beteiligt sich gemeinsam mit anderen öffentlichen und privaten Trägern/Förderern an der langfristigen Finanzierung des Konzertbetriebs.

Variante II: Die Stadt Hamburg trägt die Kosten für Bau und Einrichtung der „HfMT Academy“. Die E.A. Langner-Stiftung beteiligt sich gemeinsam mit anderen öffentlichen und privaten Trägern/Förderern an der langfristigen Finanzierung des Konzertbetriebs.

Variante III: Eine Kombination aus Variante I und II

Öffentlicher oder privater Auftrag

Da das „HfMT-Studio“ nicht Ergebnis eines privaten bürgerschaftlichen Engagements oder Ergebnis einer Interessensvereinigung (z.B. einer Musikerinitiative) sein wird, sind besondere wirtschaftliche und konzeptionelle Aspekte zu berücksichtigen.

Bei den wirtschaftlichen Aspekten kann nicht davon ausgegangen werden, dass im Bereich der Personalkosten durch ehrenamtliches Engagement signifikante Einsparungen zu erzielen sind. Der hier ermittelte Aufwand für Personalkosten in Höhe von knapp 270 tEuro erscheint keineswegs zu hoch und ermöglicht lediglich die Zahlung von Löhnen, Gehältern und Honoraren im unteren Bereich. (Zum Vergleich: Das „Moods“ in Zürich hat einen Personalaufwand von 950 tEuro bei einem Gesamtaufwendungen in Höhe von 2,25 Mio Euro.)

Im konzeptionellen Bereich ist für die Erlangung der notwendigen „Credibility“ innerhalb der Musikerschaft und des Publikums besondere Sorgfalt notwendig.

Empfehlung: Einbindung aller lokalen Musiker- und Veranstalter-Initiativen bereits in der Konzeptions- und Planungsphase und mögliche Berücksichtigung der vorgetragenen Verbesserungs- bzw. Änderungswünsche. Sehr erfolgversprechend ist die auch in der von der E.A. Langner-Stiftung vorgesehenen Anbindung der lokalen Musik-Initiativen durch das Angebot, im Gebäude des „HfMT-Studios“ Büroräume zu vergünstigten Konditionen anmieten zu können. Im „Dokkhuset“ in Trondheim steht eine ganze Etage mit ca. 150 qm mit Büroräumen für die ansässigen Musik-Initiativen zur Verfügung. Dadurch wurde das „Dokkhuset“ vom Start weg zur wichtigsten Kommunikationsschnittstelle der lokalen und regionalen Musikszene.

Verbindung zu anderen Institutionen

Das Konzept der E.A. Langner-Stiftung weist das in der Tat weltweit einmalige Zusammenspiel von Ausbildung, Forschung und Präsentation auf. Lediglich Das „Dokkhuset“ in Trondheim verfügt – wie bereits erwähnt – über eine langfristige institutionelle Verbindung zur NTNU:

„Die „Norwegian University of Science and Technology“ (NTNU) hat das „Dokkhuset“ von einem privaten Gastronomiebetreiber für den Zeitraum von 20 Jahren angemietet und erhält dort im Gegenzug 100 Nutzungstage für eigene Zwecke (Konzerte, Workshops, Proben und Aufnahmen).“ Die Betreiber des „Dokkhuset“ legen bei ihrer Kommunikation allerdings allergrößten Wert darauf, dass die Verbindung zur Hochschule eher defensiv in die Öffentlichkeit getragen wird. Der Grund: Man befürchtet mögliche negative Auswirkungen in Bezug auf das Image des Konzertprogramms, falls in der Öffentlichkeit der Eindruck entstehen sollte, dass das Programm überwiegend von Musikstudenten und nicht von international anerkannten Spitzenmusikern getragen wird. Dem gegenüber stehen die Erfahrungsberichte aus dem „Moods“ in Zürich, die beschreiben, dass „die regelmäßige Zusammenarbeit mit der Zürcher Hochschule für Musik ... dazu geführt hat, dass die „Locals“ der Jazz- und anverwandten Musikszene regelmäßig im „Moods“ anzutreffen sind.“

Empfehlung: Bei einer Einbindung des „HfMT-Studios“ in den Gesamtkomplex „HfMT Academy of Jazz, Pop & Contemporary Music“ ist unbedingt zu beachten, dass die Spielstätte einen eigenständigen Kommunikationsauftritt erhält, der unabhängig von den Ausbildungs- und Forschungszielen der HfMT ist. Besonders für eine überregionale und internationale – und nicht zuletzt auch für die lokale – Akzeptanz ist erforderlich, dass das Konzertprogramm internationalen Maßstäben genügt und vom Verdacht, lediglich eine nachgeordnete Spielstätte der HfMT für Musikstudenten und deren Dozenten zu sein – befreit ist. In diesem Sinne wird auch empfohlen, dass der Name der Spielstätte keine Verbindung zur HfMT nahelegt. Dies heißt selbstverständlich nicht, dass im Innenverhältnis nicht auch ein starker und lebendiger Austausch mit der HfMT gegeben sein kann. Wenn – wie hier empfohlen – zwei unterschiedlich große Veranstaltungsräume entstehen, können diese tagsüber z.B. als Probe- und Aufnahme-Räume für die Zwecke der HfMT und z.B. für Konzert-Aufführungen für Schulklassen, und abends, z.B. mit einem wöchentlichen „jour-fix“ am Montag und regelmäßigen Semester-Abschluss-Konzerten von Studenten und Dozenten der HfMT genutzt werden.

Es ist als sehr wahrscheinlich anzunehmen, dass die beiden Bereiche „Spielstätte“ und „Ausbildung“ im betrieblichen Alltag erheblich voneinander profitieren werden.

Die Kombination aus „Performance-Education-Research“ wäre im internationalen Kulturbetrieb ein absolutes Alleinstellungsmerkmal und dazu geeignet, das Projekt mit großer Wirksamkeit international zu kommunizieren.

Gastronomie

Auf eine Betrachtung der wirtschaftlichen Auswirkungen eines Gastronomiebetriebs wurde in der Studie der E.A. Langner-Stiftung verzichtet. Dieses Vorgehen kann aus unserer Sicht bestätigt werden. Der allgemeinen Annahme, die im Kulturbetrieb vorherrscht, dass gastronomische Aktivitäten grundsätzlich Gewinne erwirtschaften, muss widersprochen werden. Schon unter normalen Bedingungen erfordert es sehr viel Geschick mit dem Betrieb einer gastronomischen Einrichtung ein ausgeglichenes Ergebnis zu erzielen. Hat die Gastronomie jedoch in erster Linie eine veranstaltungsbegleitende Rolle, ist sie vom Zuspruch eines Programmangebotes abhängig, das sie selbst nicht beeinflussen kann. Oft sind gastronomische Leistungen tatsächlich Service-Leistungen des Konzertbetriebs, die bei genauer wirtschaftlicher Analyse sogar Verluste erbringen. So berichtet der Chef des „Bimhuis“ in Amsterdam, Huub van Riel, dass er lediglich vermutet, dass ihn der Betrieb seiner Bar Geld kostet. Auf eine genaue Analyse hat er bisher bewusst verzichtet. Dies ist keineswegs ein neues Phänomen in der Geschichte der Jazz-Clubs. So berichtet auch Scott DeVeaux in seinem Essay „The Emergence of the Jazz Concert“ über die Beschwerden der Club-Betreiber im New York der 1940er Jahre: „Die hingebungsvollsten Anhänger dieser Musiker waren oft zu jung, um die Musik finanziell angemessen unterstützen zu können. Studenten mit mehr Enthusiasmus als Geld in der Tasche begnügten sich den ganzen Abend mit einer einzigen Flasche Cola während sie ihren Lieblings-Musikern zuhörten.“ Demgegenüber steht das Beispiel „Moods“ in Zürich, in dem die Einnahmen aus der Gastronomie einen relevanten Deckungsbeitrag zu den Gesamtkosten leisten. Hier entstammen die Erträge jedoch im Wesentlichen aus den dort zahlreich durchgeführten Party-Veranstaltungen, die ein zahlenmäßig großes Publikum anlocken, denen vergleichsweise geringe Programmkosten (i.d.R. nur für einen DJ) gegenüber stehen.

Empfehlung: Ein gastronomischer Betrieb ist für den Erfolg der Spielstätte unverzichtbar, da er die Verweilqualität maßgeblich beeinflusst. Für die Wirtschaftlichkeitsberechnung wäre ein Gastronomiebetrieb nur dann zu berücksichtigen, wenn der Betrieb veranstaltungsunabhängig geführt werden kann, über eine attraktive Auflage verfügt und zusätzliche Angebote (wie z.B. eine Außen-Terrasse) verfügt.

Intendanz und Geschäftsführung

Wie bereits beschrieben wird die „HfMT Academy“ über keine von „unten gewachsenen“ Strukturen und damit auch über keine „natürlich gewachsenen“ Hierarchie-Strukturen verfügen. Während z.B. in „Bimhuis“ und „Moods“ die Gründer der Spielstätten von Beginn an für die Programmpolitik verantwortlich sind, ohne dafür über ein zeitlich befristetes oder inhaltlich ausformuliertes Mandat zu verfügen, wurde in Zürich, Trondheim und Oslo ein anderer Weg gewählt. Hier wurden mit nationalen Stellen-Ausschreibungen geeignete Personen für die künstlerische und wirtschaftliche Leitung, die übrigens bei allen untersuchten Häusern in einer Hand liegt, gefunden.

(Gerade in diesen Tagen wurde bei der „Nasjonal Jazzscene“ in Oslo die Stelle der Spielstättenleitung neu vergeben. Hier trägt ab 2011 Linda Skipnes Strand, Direktorin beim Jazzforum in Bergen, die Verantwortung.)

Empfehlung: Ausschreibung der Stelle eines geschäftsführenden Intendanten im deutschsprachigen Raum. Befristeter Honorarvertrag mit einem klar umrissenen Programmauftrag, der sowohl die Erstellung eines internationalen Programmprofils als Aufgabe formuliert als auch die Bedürfnisse der lokalen und regionalen Szenen berücksichtigt.

Der Standort

Allen untersuchten europäischen und deutschen Spielstätten ist gemein, dass sie über eine bevorzugte Innenstadtlage verfügen. Lediglich das Bimhuis wurde als Teil des 2005 eröffneten „Muziekgebouw aan't IJ“ Teil einer stadtentwicklungspolitischen Maßnahme. Zur Entwicklung eines ehemals industriell genutzten Teil des alten Hafens, der fußläufig vom Hauptbahnhof zu erreichen ist, war das „Muziekgebouw“ Vorreiter einer geplanten Belebung dieses Areals mit einer Mischung aus Leben, Wohnen und Arbeiten. Dieser Prozess wurde von der Stadt Amsterdam initiiert und finanziell unterstützt. Das „Bimhuis“ verfügt wie auch das „Jazz at Lincoln Center“ und das „Billboard live“ - als die drei in diesem Jahrzehnt neu gebauten Spielstätten – über Konzerträume, die speziell für die akustischen Anforderungen des Jazz gebaut wurden und in jeder Hinsicht hervorragend ausgestattet sind. Bei allen drei Spielstätten besteht die jeweilige Bühnenrückseite aus einer raumhohen Glasfläche, die einen teilweise spektakulären Blick auf die jeweiligen Städte ermöglicht.

Empfehlung: Der von der E.A. Langner-Stiftung vorgeschlagene Standort Hafen-City oder ein vergleichbar attraktiver Standort in Innenstadt-Nähe ist zu befürworten. Für die Akzeptanz und damit den Erfolg der Hamburger Spielstätte ist es von grundlegender Bedeutung, sich in einer attraktiven innerstädtischen Lage zu befinden. Es existiert im internationalen Kontext keine Spielstätte, die sich nicht im Stadtzentrum oder in unmittelbarer Nähe dazu befindet. Einzige bekannte Ausnahme ist das „Le Dynamo“, eine Anfang März 2006 und damit ebenfalls relativ neu errichtete Spielstätte, die sich in Pantin, im Banlieu von Paris befindet. Aber auch hier haben stadtpolitische – wenn auch anders gelagerte - Gesichtspunkte den Ausschlag für die Standortentscheidung gegeben.

Kooperationen mit anderen Veranstaltern

Institutionelle Kooperationspartner

Auf Grund der konzeptionellen Einbindung des HfMT-Studios in das Gesamtgefüge eines Zentrums für Jazz, Pop und aktuelle Musik wird die Hochschule für Musik und Theater absehbar der wichtigste Kooperationspartner sein (u.a. auch für den Eventim Popkurs).

Hier gilt es Rahmenbedingungen zu formulieren, die ein möglichst konfliktfreies Miteinander ermöglichen. Zu diesem Zweck sollte eine eindeutige und nachvollziehbare Nutzungsvereinbarung getroffen werden, in der alle Rechten und Pflichten der Vertragsparteien geregelt sind einschließlich eines Clearings-Verfahrens, für den Fall von Streitigkeiten.

Weitere wichtige institutionelle Kooperationspartner:

Dr. E. A. Langner-Stiftung (Masterclasses, Workshops und Konzert-Abonnements),
Norddeutscher Rundfunk (Mitschnitte und eigene Konzerte und Konzertreihen),
Jazzbüro Hamburg e.V., RockCity Hamburg e.V., Landesmusikrat Hamburg e.V., Verband für aktuelle Musik, Netzwerk für zeitgenössische Musik in Hamburg u.v.a.

Musiker-Organisationen

Ein weiterer wichtiger Kooperationspartner wird die Szene der freiberuflichen Musiker in Hamburg sein. Diese Szenen haben sich teilweise organisiert und eigene Strukturen gegeben (u.a. JazzHaus Hamburg e.V.). Erfahrungsgemäß verfügen solche Zusammenschlüsse von Künstlern jedoch nicht über die Langlebigkeit und Verbindlichkeit wie sie von anderen berufsständischen Vereinigungen oder gar Gewerkschaften bekannt sind. Dies macht sie als Kooperationspartner nur eingeschränkt einsetzbar. Darüber hinaus gibt es auch innerhalb der von Musikern organisierten Strukturen signifikante Unterschiede. So haben berufsständisch organisierte Musikerstrukturen andere Ziele und Kriterien z.B. bei der Zusammenstellung von Konzertprogrammen, als Musikerstrukturen, die sich nach musikalisch-ästhetischen Aspekten zusammengetan haben. Und beide unterscheiden sich erfahrungsgemäß noch einmal erheblich von den Programmvorstellungen eines unabhängigen künstlerischen Programmleiters.

Bei der angemessenen Berücksichtigung der lokalen und regionalen Musikerszenen kommt es im Wesentlichen auf das Augenmaß, die Umsicht und die Sensibilität der für das Programm verantwortlichen Person an. Kulturpolitische Zielvereinbarungen sollten formuliert und Bestandteil im Vertrag mit dem Programmleiter sein. Die Erfahrungsberichte aus dem „Moods“ in Zürich geben wertvolle Anregungen zur Einbindung der lokalen Szenen in das Konzertprogramm.

Kommerzielle Veranstaltungspartner

Wie bereits ausgeführt wird die im HfMT-Studio zur Verfügung stehende Platzkapazität nicht ausreichen, um Konzertveranstaltungen ausschließlich über den Verkauf von Eintrittskarten zu finanzieren und damit für kommerzielle Veranstalter attraktiv zu machen. Eine Ausnahme von dieser Regel bildet der in Hamburg ansässige Konzertveranstalter Karsten Jahnke, der auch Konzerte – vor allen Dingen im Jazzbereich – veranstaltet, die nicht wirtschaftlich sind. Auf Grund dieses inhaltlichen Interesses an hochwertiger Konzertmusik könnte die Konzertagentur Karsten Jahnke zu einem wichtigen Kooperationspartner werden. Darüber hinaus qualifizieren die langjährige Berufserfahrung, die hervorragende internationale Vernetzung und die besondere Kenntnis der örtlichen Gegebenheiten Karsten Jahnke als einen für das Projekt überaus wichtigen Ratgeber und Kooperationspartner.

Aber auch für andere gewerbliche Konzertveranstalter kann das Raumangebot des HfMT-Studios attraktiv sein. Z. B. wenn es darum geht, noch junge, unbekannte Pop-Bands in einem hochwertigen Umfeld zu präsentieren und besondere Events, wie z.B. CD-Präsentationen für ein geladenes Publikum, zu veranstalten.

Firmen-Events und private Veranstaltungen

Neben öffentlichen Veranstaltungen bietet sich an, die Räume auch für gewerbliche und private nicht-öffentliche Veranstaltungen zur Verfügung zu stellen. Gerade in den ersten Jahren nach der Eröffnung verfügen neue Locations im Kunstbetrieb über eine große Anziehungskraft auf Firmen und Unternehmen jeder Art. Hier ist neben eigener Akquisition auch die Zusammenarbeit mit entsprechenden Event-Agenturen zu empfehlen.

Nationale und internationale Kooperationen

Die wesentlichen Kooperationspartner im nationalen und internationalen Bereich sind Agenturen, die nationale und europäische Tourneen veranstalten, Musiker, die ihre Tourneen selbst organisieren und andere Veranstalter, die Konzerte in anderen Städten in vergleichbarer Größenordnung realisieren.

Fast alle Tourneen der wichtigen und international nachgefragten Jazz-Musiker werden von einer Handvoll europaweit agierender Agenturen organisiert. Für den wirtschaftlichen Erfolg einer Tournee ist die Anzahl gut bezahlter Festivalkonzerte entscheidend. Diese Festivalkonzerte werden mit Club-Gastspielen aufgefüllt. Während noch vor Jahren kleinere und mittlere Clubs von diesen sogenannten „Off-Days“ profitierten, da auch international renommierte Künstler - besonders bei der Durchreise an Wochentagen - zu sehr günstigen Konditionen verpflichtet werden konnten, hat sich dieser Zustand verändert.. Der Grund: Seit dem Aufkommen der Low-Cost-Carrier hat das Flugzeug Zug und Bus im europäischen Tournee-Betrieb abgelöst, und die verbleibenden Off-Days werden meistbietend im europäischen Raum vergeben.

Verbindliche Engagements renommierter Künstler sind heute im Club-Betrieb nur noch auf der Basis von Gagen-Angeboten möglich, die nur geringfügig unter denen von Festivalkonzerten liegen. Dies macht einmal mehr deutlich, wie entscheidend ein auskömmliches Budget für die Zusammenstellung eines hochwertigen Konzertprogramms ist. Auch für die Kooperation mit anderen in- und ausländischen Veranstaltern ist entscheidend, dass ein mittelfristig gesichertes Budget zur Verfügung steht. Nur so ist der jeweilige Programmleiter in der Lage, auch langfristige Verpflichtungen bei Kooperationen mit anderen Veranstaltern einzugehen.

Einschränkend muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass alle bisherigen Bemühungen, dauerhafte multilaterale Kooperationen auf nationaler und europäischer Eben zu etablieren, gescheitert sind. Zu verschieden sind offenbar die jeweiligen Planungsvorläufe, örtlich vorhandenen Besonderheiten und künstlerische Programmprofile der Spielstätten. Allenfalls etablieren konnten sich bisher bilaterale Kooperationen zwischen befreundeten Veranstaltern, die sich auch oft in geografischer Nähe zueinander befinden.

Empfehlung: In jedem Fall steht und fällt die Qualität und Dauerhaftigkeit von Kooperationen mit der Erfahrung, Vernetzung und Zuverlässigkeit des verantwortlichen Programmleiters und seinen wirtschaftlichen Möglichkeiten, Absprachen einzuhalten und einmal gemachte Zusagen zu erfüllen.

Abschließende Überlegungen und Empfehlungen

Bei der abschließenden Bewertung, ob die Einrichtung und Inbetriebnahme einer Spielstätte für Jazz, Pop und aktuelle Musik in der hier beschriebenen Größenordnung in Hamburg sinnvoll und zielführend ist, müssen die positiven als auch die negativen Aspekte erfasst und miteinander abgewogen werden.

Auf der Habenseite steht die Geschichte der Stadt, als eine der großen und wichtigen Jazz-Metropolen im vergangenen Jahrhundert. Verantwortlich dafür war das Zusammenspiel der Spielstätten „Fabrik“ und „Onkel Pö“, tatkräftig unterstützt in Hörfunk und Fernsehen des Norddeutschen Rundfunk und angefeuert von einer lebendigen freien Szene, die sich – angelockt von diesem vitalen Musikleben – stetig quantitativ und qualitativ vergrößerte. Während es der Pop-Musik gelungen ist, diesen positiven Trend aufzugreifen und fortzusetzen und Hamburg zu einer der wichtigsten, wenn nicht der wichtigsten Pop-Stadt der Republik, zu machen, ging es mit dem Jazz stetig bergab. Verantwortlich für den Niedergang war im Wesentlichen das Ausbleiben städtischer Unterstützung und der Verzicht auf einen konsequenten Ausbau des universitären Ausbildungsangebots im Jazz. Heute verfügt die Jazzstadt Hamburg mit dem „Cotton Club“ und dem „Birdland“ über zwei von der Stadt vernachlässigte und abgespielte Clubs des Oldtime- bzw. Mainstream-Jazz und mit dem „Stellwerk“ über eine durchaus dynamische Spielstätte, die sich aber auf Grund ihrer Vorortlage in Hamburg-Harburg und fehlender städtischer Unterstützung nicht zu einem überregionalen Drehkreuz entwickeln kann.

Einzig Glanzpunkte setzen die Konzertaktivitäten des in Hamburg ansässigen, international renommierten Veranstalters Karsten Jahnke, die gelegentlichen Konzerte der HamburgMusik gGmbH in der kleinen und großen Laeisz-Halle, die oft in Kooperation mit Karsten Jahnke stattfinden und die Konzertaktivitäten des NDR im eigenen Haus, im Rolf-Liebermann-Studio.

Das im Frühjahr 2010 erstmals durchgeführte „Elbjazz-Festival“ und die im Herbst vollständig neu aufgestellten „Hamburger Jazztage“, die in diesem Jahr erstmals in einem Joint Venture von Karsten Jahnke, NDR, Jazzbüro Hamburg und Kampnagel-Fabrik unter dem neuen Titel „Überjazz“ durchgeführt worden sind, zeigen, dass Hamburg immer noch bzw. wieder über ein zahlreiches, interessiertes und begeisterungsfähiges Publikum verfügt, dass auch den Publikumsstamm einer ganzjährig betriebenen Spielstätte bilden wird.

Lediglich bezüglich der noch in Hamburg ansässigen Jazz-Musiker sind Bedenken angebracht. Auf einer Anhörung zum Thema „Jazz“ in der Hamburger Bürgerschaft im November 2010 wurde deutlich, dass die Jazzmusiker Hamburgs Bedürfnisse formulieren, die von der Einrichtung einer nach internationalen Kriterien konzipierten Spielstätte weit entfernt sind. Die Gründe dafür sind offensichtlich: Hamburg hat in den vergangenen Jahrzehnten fast alle in der Stadt herangewachsenen und dort ausgebildeten Musiker an andere Städte wie Köln (in den 1970er bis Ende der 1980er Jahren) und Berlin (seit den 1980er Jahren) verloren, weil diese deutlich mehr Spielmöglichkeiten, eine bessere Ausbildung und günstigere Lebensbedingungen (Mieten u.a.) vorfanden bzw. weiter vorfinden. Doch schlimmer noch wirkt sich aus, dass so gut wie niemand Neues - abgesehen von den festangestellten Musikern der NDR Big Band - aus anderen Städten nach Hamburg gezogen ist.

Dies lässt den Rückschluss zu, dass Hamburg als Standort für Jazzmusiker nicht attraktiv ist. Im bundesrepublikanischen Vergleich der Anzahl der Studierenden belegt die Hochschule für Musik und Theater bei der Jazz-Ausbildung einen der hinteren Ränge. Sich nun zurückzulehnen und darauf zu vertrauen, dass der Erfolg der Pop-Musiker diesen Verlust kompensiert, wäre verhängnisvoll: Im Laufe der Geschichte der populären Musik hat sich gezeigt, dass die Pop-Musiker fast überall dem Weg der Jazzmusikern mit einer gewissen Verzögerungszeit folgen.

Wenn Hamburg als zweitgrößte Stadt der Republik - und damit aussichtsreichster Wettbewerber mit Berlin - den Anspruch, die Musikstadt Deutschlands zu sein, nicht aufgeben, sondern untermauern will, müssen dementsprechende, deutliche Signale folgen, die von den international vernetzten Szenen wahrgenommen und verstanden werden. Am überzeugendsten als sichtbares Bekenntnis einer langfristig angelegten Musikpolitik ist ohne Frage die Einrichtung einer festen Adresse für Jazz und aktuelle Musik, wo alle Aktivitäten ihren ganzjährig sichtbaren Mittelpunkt finden. Eine solche Spielstätte würde nicht – wie von Einigen möglicherweise befürchtet – den existierenden Spielstätten das Publikum entziehen. Im Gegenteil: Es hat sich immer wieder gezeigt, dass ein starkes, thematisch besetztes Zentrum, das Thema insgesamt stärkt und allen Aktivitäten in dem jeweiligen Bereich zu Gute kommt. Das im wirtschaftlichen Leben gültige Gesetz, dass die Nachfrage das Angebot bestimmt, trifft im Kunstbetrieb nicht zu. Hier bestimmt das Angebot die Nachfrage!

Eine solche Maßnahme, die Einrichtung einer Spielstätte für Jazz und aktuelle Musik, wird umso notwendiger, wenn Hamburg mit der Eröffnung der Elbphilharmonie ein weltweit sichtbares Zeichen setzen wird. Da die Elbphilharmonie und die darin befindlichen Spielstätten für eine optimale Präsentation der Musik der symphonischen Musik, also der Musik des 19. Jahrhunderts ausgerichtet sind, kann Hamburg als Musikstadt nur dann international überzeugen, wenn gleichzeitig auch für die Musik der Gegenwart und der Zukunft Verantwortung übernommen und ebenfalls ein weltweit sichtbares Zeichen gesetzt wird. Die jährlichen Kosten in Höhe von 500 tEuro für den Betrieb einer solchen Konzerthaus stehen dabei in einem sehr günstigen Verhältnis zu dem zu erwartenden Aufmerksamkeitserfolg. Zum Vergleich: Für den Betrieb der Elbphilharmonie ist ein jährlicher Zuschussbedarf von 3,2 Mio vorgesehen, und der Betrieb der Hamburgischen Staatsoper erfordert einen jährlichen Zuschussbetrag von 41,5 Mio Euro.

Die Einrichtung einer Spielstätte in der hier beschriebenen Größenordnung macht aber tatsächlich nur unter der Voraussetzung Sinn, dass wenn – wie von der E.A. Langner-Stiftung vorgeschlagen - auch der Bereich der universitären Musik-Ausbildung ausgebaut bzw. aktiviert wird und in diesen Bereichen die Stadt Hamburg ebenfalls eine internationale Spitzenposition anstrebt.