

Der Elfenbeinturm öffnet sich ...

Zur Arbeit der Netzwerke Neue Musik – Versuch einer Bestandsaufnahme

»Es geht ja nicht darum, die heilige Kuh der neuen Musik zu schlachten, sondern bloß darum, sie auch mal anders zu präsentieren.«

Thomas Schmölz

»Es ist höchste Zeit, den Begriff Neue Musik abzuschaffen. Ich glaube wirklich, dass die neue Musik, so, wie sie sich heute definiert, in der absoluten Krise steckt. Sie lebt von diesen paar Festivals und Spezialkonzerten und das ist es. Aber die Netzwerkprojekte haben gezeigt, dass sie zu sehr viel mehr in der Lage ist.«

Thomas Bruns

1 Christine Lemke-Matwey, *Klangspalter, Himmelsstürmer*, aus der Kritik zu den Donaueschinger Musiktagen 2011 in: *Tagesspiegel online*, 19.10.2011, 17:00 Uhr.

3 Ebd.

4 Inhaltlich fand die KdB die *Positionen*-Initiative interessant, unterstützen wollte sie diese allerdings nicht.

2 Presseerklärung des Netzwerks *Neue Musik* vom 16.12.2011, zugesandt per e-mail

Eines wird traditionell leicht vergessen: das Publikum. Wen, verdammt, interessiert es eigentlich, ob der Tonsetzer X seine ohnehin unspielbaren Spaltklänge analog oder digital erzeugt? ... Sobald die Musik nur mehr Erfüllungsgehilfin willkürlicher Versuchsanordnungen ist, Kopfgeburt ihrer selbst, beginnt man zu zweifeln. Kennen Komponisten denn keine Themen mehr, keine Stoffe, keine Notwendigkeiten? Treibt sie der Lauf der Welt immer tiefer hinein in ihre Schneckenhäuschen?«¹

Was bleibt?

Es ist nicht nur beunruhigend, es ist verstörend: Da wurde in Deutschland das größte Projekt zur Förderung zeitgenössischer Musik zunächst *kulturpolitisch gedacht* und mit der Investition von 24 Millionen (!) Euro Steuergeldern (= bereitgestellte Fördersumme und zusätzlich in den jeweiligen Regionen akquirierte Gelder) durchgeführt. Da haben hunderte von Aktiven dieses Projekt *Netzwerk Neue Musik* in fünfzehn Regionen des Landes mit großem Elan, zusätzlicher Kraft und viel Fantasie vier Jahre lang in den meisten Fällen erfolgreich (so weit es für dieses Wort überhaupt einen Maßstab gibt) durchgeführt – und dann hält es die federführende Institution dieser einmaligen Förderinitiative, die Kulturstiftung des Bundes, nicht für notwendig, sich der *ideellen Ergebnisse* dieser gewaltigen Anstrengung zu vergewissern. Eine gegenüber dem Geleisteten marginale Zeitung mit vielen Bildern und wenig substantziellen Texten sowie eine karge, abschließende Presseerklärung waren alles an nachlesbar (!) rekapitulierender Vergewisserung.

In dieser Presseerklärung hieß es pauschal: »Das Netzwerk Neue Musik hat von 2008 bis 2011 mit 15 bundesweiten Netzwerkprojekten und 255 Netzwerkpartnern das oft als schwer zugänglich erklärte Genre der Neuen Musik aus seiner Nische in das Licht der Öffentlichkeit gerückt.«² Stimmt das aber überhaupt und woran wäre das fest zu machen? Und was bedeutet das gegenüber der bisherigen Kon-

zertpraxis? Was ist hinzugekommen, welche Strategien der Musikvermittlung haben sich als tragfähig, weiter anwendbar und ausbaubar erwiesen? In jener Presseerklärung heißt es nur: »Jeweils vor Ort und auf die lokalen und regionalen Bedürfnisse zugeschnitten, wurde die Basis gelegt mit vielfältigsten Vermittlungsformen und -veranstaltungen für Kinder, Schüler, Jugendliche, für Musiker und Multiplikatoren. Darüber hinaus wurde die Produktivität und Kreativität der Szene angeregt, neue Synergien entwickelt, stabile Kooperationen geschlossen, und es wurde für erhöhte Aufmerksamkeit gesorgt. Insgesamt fanden netzwerkweit von 2008 bis Oktober 2011 über 3.100 Veranstaltungen mit mehr als 300.000 Besuchern statt. Diese Resonanz des Publikums und auch die der regionalen Medien zeigen, dass Neue Musik ein selbstverständliches Thema ist.« Das sind pro Netzwerk 51 Veranstaltungen pro Jahr, verteilt auf verschiedenste Orte. Dividiert man die Besucherzahl durch die Anzahl der Veranstaltungen erhält man 96,7 Zuhörer pro Veranstaltung – erhöhte Aufmerksamkeit, selbstverständliches Thema? Basis gelegt? Als ob es diese nicht längst schon in Deutschland – gut ausgebaut – gegeben hat! Die angeführten Zahlen belegen die vorgebrachten Behauptungen jedenfalls nicht. Sie sagen schon gar nichts darüber aus, welche Konsequenzen die Netzwerkarbeit für die Zukunft der neuen Musik haben könnte.

Nachhaltigkeit war zwar eine der zentralen Forderungen, aber interessiert diese selbst bei einem künstlerischen Projekt tatsächlich wieder nur hinsichtlich des »Tanzes ums goldene Kalb«? Die Presseerklärung legt diesen Schluss nahe: »Und das Konzept ist aufgegangen: Dank des matching fund Prinzips konnten von den Netzwerkprojekten 12 Mio. Euro an Kofinanzierungs- und zusätzlichen Projektmitteln erbracht und somit die Förderung durch die Kulturstiftung des Bundes ebenfalls in Höhe von 12 Mio. Euro verdoppelt werden.«³ Kein Wort dazu, welche Strategien von Vermittlung durch diese Gelder (die sicher erst einmal die Voraussetzung dazu sind) entwickelt werden konnten, kein Wort zur Resonanz auf diese Vermittlungsinitiativen in den verschiedenen Regionen. Nichts.

Positionen können diese ausstehende Arbeit nicht leisten, dazu fehlen jegliche Mittel.⁴ Dieser Aufsatz kann nur versuchen, einige grundlegende Erkenntnisse und Erfahrungen kenntlich zu machen: Ist es möglich, zeitgenössische Musik in die Gesellschaft hineinzutragen, welche Veranstaltungsstrategien wurden dafür entwickelt und was hat sich dadurch für die Musik verändert? Grundlage dieses Textes ist ein von *Positionen* (zusammen mit



CAGE100 – 7. Juli Cages *Musicircus* in der Leipziger Innenstadt mit Publikumsbeteiligung (©FZML, Foto: Steffi Loos – www.fotokombinat.de)

den Praktikanten Tobias Rankewitz und Thomas Nüchel vom Department Lehrerbildung: Musik und Musikpädagogik der Universität Potsdam) ausgearbeiteter Fragebogen, der nach den regionalen Besonderheiten dieser Vermittlungsarbeit fragte, danach, was unter Vermittlung eigentlich verstanden wurde, welche Strategien dafür entwickelt wurden oder ob sich der Kunstbegriff von Musik dadurch verändert hat. Neun von fünfzehn Netzwerken haben diesen Fragebogen beantwortet, teils in Form von Live-Interviews der Praktikanten. Wir danken an dieser Stelle für diese konstruktive Zusammenarbeit den Netzwerken *MEHR MUSIK!* Augsburg (Ute Legner und Christian Z. Müller), *ohrenstrand.net* Berlin (Thomas Bruns), *KlangNetz* Dresden (Jörn Peter Hiekel), *mehrklang* Freiburg (Elisabeth Schwind und Thomas Schölz), *Klang!* Hamburg (Burkhardt Friedrich), *chiffren* Kiel (Friedrich Wedell), *nimm!* – *Netzwerk improvisierter Musik* Moers (Thomas Gläßner), *klangpol* Oldenburg (Sebastian Hanusa) und dem *Netzwerk Süd* Stuttgart (Christine Fischer). Die Intensität, die aus den Antworten deutlich wird, zeigt, dass nicht nur die Musik, sondern auch das Denken über neue Musik in Bewegung geraten ist.

»Das wesentliche war die Netzwerkarbeit selbst, die in der Kunst eigentlich das Schwierigste ist, weil alle darauf angewiesen sind, sich als Akteure – mit- und gegeneinander – zu profilieren. Ohne den finanziellen Zusammenhalt der Kulturstiftung, aber auch durch den Überbau des NNM – ohne diese Struktur – zerfällt das ganz schnell wieder in Einzelteile. Und das finde ich richtig schade. Das Publikum hat unsere Projekte schon sehr geschätzt, sehr an-

genommen. Jetzt ist man darauf angewiesen sich wieder durch den Dschungel in Berlin durchzuarbeiten und Verbindungslinien selbst zu ziehen.«⁵ (Thomas Bruns, *ohrenstrand.net*, Berlin)

»Unser Augenmerk lag immer darauf, den professionellen Aspekt der neuen Musik mit allem Komplexen, Kritischen, Radikalen – und Rätselhaften! – im Vordergrund zu lassen. Uns war wichtig, das Staunen zu ermöglichen und immer eine Distanz zum Kunstprodukt herzustellen. Denn nur mit Distanz stellt sich auch ein eigener Interpretations- und Reflexions-Spielraum für den Rezipienten ein.« (Christine Fischer, *Netzwerk Süd*)

Förderung des Hörens

Das Besondere am Projekt *Netzwerk Neue Musik* war die Förderung der *Verbreitungsstrukturen* zeitgenössischer Musik, des *Weges zu den Hörern*. Dazu gehörte zum einen die Schaffung institutioneller kultureller Netzwerke, die sich an der Finanzierung und künstlerischen Gestaltung dieser Strukturen während und nach der Förderphase beteiligen. In einer kleineren Stadt wie Oldenburg beispielsweise »konnten alle maßgeblichen Akteure der neuen Musik, vom Staatstheater bis zum Blauschimmelatelier, an *klangpol* beteiligt werden.« (Sebastian Hanusa) Dieser Teil wurde offenbar in den meisten Netzwerken umgesetzt. Das Bemerkenswerte daran ist jedoch nicht nur die Bereitstellung von Geldern durch Gemeinden und andere institutionelle Kulturträger. Mehr noch – wie etwa aus Augsburg, Freiburg und Kiel berichtet wurde – haben die Aktivitäten

5 Alle Zitate stammen, wenn nicht anders ausgewiesen, aus der Beantwortung der Fragebögen, ob in schriftlicher oder in transkribierter Interviewform.

der jeweiligen Netzwerke in den entsprechenden kulturpolitischen Stellen der Städte eine selbstverständliche Akzeptanz des Themas »zeitgenössische Musik« bewirkt, in Freiburg/i.Br. etwa konnte »der Gemeinderat für die Thematik ›Neue Musik‹ als definitorischer Bestandteil des Begriffs ›Musikstadt Freiburg: sensibilisiert werden«, einen Titel, auf den die Stadt stolz ist (Thomas Schmölz/Elisabeth Schwind).

Die Förderung der Verbreitungsstrukturen innerhalb dieser Netzwerke umfasst die Entwicklung von Ideen und deren Umsetzung, mit welcher Musik in welchen Veranstaltungsstrukturen oder anderen Formen der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik ein möglichst breiter Hörerkreis erreicht werden kann, weg vom Fachpublikum, um das die Szene neuer Musik nach wie vor kreist. Im Mittelpunkt der Förderung standen der *Adressat* von Kunstproduktion und die Veranstalter. Finanziert wurde nicht das Produkt Musik wie bei den meisten Fördereinrichtungen üblich, also Komposition und Interpretation, sondern *die Verbreitungswege*: Vermittlung. Das ist ein revolutionärer Ansatz. Er spiegelt drei wesentliche gesellschaftliche Erfahrungen, die die Kompositionen der europäischen Moderne selbst seit spätestens den 1960er Jahren in ihrer Gestaltbildung, Aufführungs- und Veranstaltungspraxis mitgeformt haben: Erstens. Über die Institution bürgerlicher Konzertsaal und entsprechend konzertante Veranstaltungsformen werden, was die zeitgenössische Musik betrifft, außer dem Fachpublikum immer weniger Menschen als Hörer erreicht.

Zweitens: Der abendländische Kunstwerkbe-griff, dessen musikalische Umsetzung mit der konzertanten *Präsentation* verbunden ist, genügt in der heutigen Zeit, in der das Bildungsbürgertum seinen gesellschaftlichen Wert verloren hat, nicht mehr den rezeptionellen Anforderungen eines breiteren Hörerkreises. Drittens: Eine weiterhin einseitige Produktförderung würde den gegenwärtigen Zustand von Stagnation nur weiter sanktionieren. Das Projekt *Netzwerk Neue Musik* hat gezeigt, dass neue Musik durchaus gesellschaftsfähig ist, wenn Förderung an der richtigen Stelle ansetzt.

Sind die Intentionen des Netzwerks in ihrer kulturpolitischen Konsequenz ernst gemeint und bleiben kein einsamer Versuchsballon, scheint es dringend notwendig, die Förderstrukturen neuer Musik zu überdenken – soll die Musik unserer Zeit irgend wann tatsächlich »in der Mitte der Gesellschaft ankommen«, wie ein Slogan des Netzwerks lautete.

»Musik wird gemacht, damit sie gehört wird. Und die historische Situation, dass der neuen Musik in der Nachkriegszeit größere Teile des Publikums abhanden gekommen sind, ist aus meiner Sicht das zentrale Problem der neuen Musik. Die Verbannung oder auch der Rückzug in den ›Elfenbeinturm‹ ist so bedauerlich wie die ihn motivierenden Haltungen historisch sind. Kollegen, die aus letzterem ein isolationistisches Selbstverständnis von Avantgarde – mit dem Warten des Propheten auf den Berg – vertreten, halte ich schlichtweg für eine anachronistische Erscheinung.« (Sebastian Hanusa, *klangpol*, Oldenburg/Bremen)

Cage100 – aus der Einladungskarte konnte ein Würfel gebastelt, mit diesem das Programm erwürfelt ...



»Vermittlung heißt ja eigentlich, dass man etwas nicht nur unkommentiert und sozusagen gedankenlos laufen lässt. In dem Moment, wo man irgendwo den Geist anspricht, hoffe ich, dass das Bild – möglicherweise Klischeebild – von neuer Musik sich neu verändert. Es geht schon immer auch mit darum, das Warum der neuen Musik in Frage zu stellen, bei allem was man macht.« (Jörn Peter Hiekel, *KlangNetz*, Dresden)

Was meint Vermittlung?

Ganz klar zeichnete sich in allen Antworten ab: Wenn man eine breitere Öffentlichkeit erreichen will, erhält der Wahrnehmungsprozess vor der Erklärung des Kunstwerks Priorität: Im Mittelpunkt steht Musik als sinnliche Erfahrung. Eine Offenheit zum Zuhören zu schaffen ist – zunächst – wichtiger als das Erklären. Gerade die zeitgenössische Musik, in welcher ihrer Spielarten auch immer, erweist sich dafür als prädestinierte Kunstform, wie Thomas Bruns formulierte: »Neue Musik ist Musik, die vom Hören zum Zuhören führt, zum tieferen, genaueren, differenzierteren Hören – wichtig geworden sind Überlegungen, die das ermöglichen.« Vermittlung meint – und dabei sind sicher auch regionale Besonderheiten zu berücksichtigen: Durch welche Bedingungen der Begegnung mit neuen Klängen kann das Hören – als Zuhören – zu einem ästhetischen Erlebnis werden, das den Einzelnen erkennen lässt: Mit der zeitgenössischen Musik kann ich eine einzigartige, mit nichts vergleichbare Erfahrung machen, die mein Leben bereichert, ob durch ein Streichquartett, eine Landschafts-

komposition, eine Klanginstallation oder eigenes Komponieren.

Friedrich Wedell brachte diesen Überzeugungswandel auf den Punkt: »Alle unsere Vermittlungsprojekte zeichnete aus, dass sie an der Wahrnehmung orientiert sind, eher eine Anleitung zum Hören sind als eine Werk-erklärung – die eigene Erfahrung kommt vor der Information. Vermittlung bedeutet, eine Herausforderung zu initiieren. Sie darf kein Leichtmachen sein, wobei aber Wahrnehmungshilfen gegeben werden. Erklären gehört zwar zur Vermittlung, steht aber nicht an erster Stelle.« Wenn man das Hören zum Ausgangspunkt nimmt, so Thomas Bruns, und die Wahrnehmung ins Zentrum stellt, »fallen Hemmschwellen wie ›nicht wissen‹ oder ›sich ausgegrenzt fühlen‹ weg«. Erklärtes Ziel der Netzwerkarbeit war es, dass »mehr Publikum kommt und zugleich ein ›wissendes‹ Publikum entsteht« (Sebastian Hanusa). Mit solchen Überlegungen korrespondierend spezifizierte Christian Z. Müller, ausgehend von den Augsburger Netzwerkerfahrungen: »Vermittlung kann sein bei Werken: Vorstellen, Zeigen, Erklären; Selber machen lassen, Diskutieren, sich Austauschen, Vergleichen; viel Hören, Wahrnehmen, Erkennen. Da gibt es eine breite Palette, wie jemandem entweder etwas beigebracht wird oder er sich selbst bildet, weil er vielleicht darauf hingewiesen wird.«

Einer der wichtigsten Punkte war bei allen die Frage, wie man Menschen erreichen kann, die bis dahin mit zeitgenössischer Musik nichts zu tun hatten beziehungsweise nur das gesellschaftlich verbreitete Vorurteil im Kopf haben: Das ist die Musik, die schwer



... oder auch ganz traditionell als Infoblatt verwendet werden. (©FZML, Foto: Steffi Loos – www.foto-kombinat.de)

verständlich ist und unangenehm klingt. Für Moers, wo aufgrund der Spezifik dieser Region Improvisation im Mittelpunkt stand, definierte Thomas Gläßer deshalb: »Unter Vermittlung fassen wir letztlich alle Aktivitäten, die sich mit spezifischen musikalischen Inhalten der improvisierten (und allgemein unkonventionellen) Musik an ein breites, unspezifisch interessiertes Publikum adressieren.« Diese Definition schwingt auch mit, wenn Sebastian Hanusa für Oldenburg/Bremen hervorhob, dass es ihnen einerseits wichtig war, durch »populäre Wissensvermittlung Offenheit für neue Musik zu erzeugen«, andererseits aber auch durch Projekte, die in Außenräumen angesiedelt sind wie *Stadtklang* (2010) oder *Landklang* (2012) »Möglichkeiten für Erst- und Einstiegserfahrungen in neue Musik zu geben«.

In Freiburg/i.Br. wurden dafür systematische Herangehensweisen entwickelt, ausgehend von der Überzeugung, dass der Inhalt von Vermittlung eine »Sensibilisierung des Hörsinns ist«, »neue Musik als sinnlich-ästhetische und emotionale Erfahrung« verstanden wird, die auch eine Sensibilisierung für vermeintlich »unnütze oder unschöne Klänge« einschließt. Für daraus resultierende Strategien von Vermittlung unterschied Thomas Schmölz drei grundsätzliche Ausrichtungen: »a) kognitiv-phänomenologische, b) pädagogisch-didaktische und c) im klassischen Sinne marktorientierte Vermittlungsbemühungen«, wobei den Erfahrungen der Freiburger Netzwerker nach immer Überlagerungen stattfinden. Elisabeth Schwind ergänzte: Der »marktorientierte« Ansatz versuche, das Publikum nicht zu erziehen, sondern »die Leute dort abzuholen, wo sie sind«. Ein »Neue-Musik-Produkt« und sein Inhalt sind in diesem Falle den veränderten Publikumsbedürfnissen anzupassen, »ob durch Hörspaziergänge, Klangperformances, Klanginstallationen, die Einbettung konzertanter Musik in alltägliche Situationen etc.«. »Eine wichtige Frage, die sich dann jedoch stellt, lautet: Wie weit kann ich gehen, ohne die Identität dessen, was ich vermitteln möchte, zu gefährden?« Eine der zentralen Fragen, die sich auch andere Netzwerke stellten.

In Dresden hatte man sich sehr allgemein darauf verständigt, »dass man das Wort Vermittlung in lebendiger Weise auffächert« (Jörn Peter Hiekel) und vom Konzert über Education-Projekte bis zur wissenschaftlichen Vermittlung durch Symposien alle nur möglichen Veranstaltungsformen nutzt. In Augsburg – ähnlich wie in Stuttgart und Hamburg – lag ein deutlicher Schwerpunkt auf Schulprojekten inklusive der Weiterbildung von Lehrern: Vermittlung als Möglichkeit, das Publikum

16 von morgen für die Musik von morgen zu

sensibilisieren. In jedem Falle umfasste Vermittlung »Formen von populärer Wissensvermittlung, die Offenheit für neue Musik erzeugt und mehr als nur Fachleute erreichen kann« (Sebastian Hanusa). Gerichtet war sie letztlich auf ein gesellschaftliches Ziel, wie Christine Fischer vom *Netzwerk Süd* klar machte: »... die neue Musik mehr ins Zentrum gesellschaftlichen Bewusstseins zu bringen«, ob durch die Entwicklung neuer Konzertreihen und neuer Aufführungsformen, Projekte in schulischen Zusammenhängen oder solche, die in soziale und therapeutische Bereiche reichen.

»Insgesamt muss man die Dinge doch daran messen, was derjenige, der in einer bestimmten Gegend lebt – die jetzt das Glück hatte, solche Fördergelder zu bekommen –, ob man da das Gefühl hat, dass man in seiner Szenerie etwas verändern konnte, oder dass sich da ein bisschen was verschoben hat. Das ist eigentlich die wichtige Frage für die fünfzehn Netzwerke. Für uns jedenfalls hat sich ganz viel geändert.« (Ute Legner, *MEHR MUSIK!*, Augsburg)

»Projekte wie *Netzwerk Neue Musik* schaffen Plattformen von neuen, anderen und bisher unentdeckten Präsentationsformen von Musik und Kunst. In diesem Sinne hat das Förderprojekt *Netzwerk neue Musik* Steine, teilweise Kiesel ins Rollen gebracht, die innovative Strömungen von Präsentationen von zeitgenössischen Kunst- und Darstellungsformen in die Öffentlichkeit bringen; allerdings noch sehr marginal, aber der monothematische Katalog der Konzertformen ist zumindest untergraben und teilweise auch perforiert worden. Es tut dringend Not, an der Nachhaltigkeit zu arbeiten.« (Burkhard Friedrich, *KLANG!*, Hamburg)

Neue Veranstaltungsstrategien

Ganz gewiss ist das Adjektiv »neu« relativ entsprechend der regionalen Besonderheiten und Bedingungen einer Stadt, eines Gebietes, eines Dorfes und ihrer Kultur. Dass die Staatskapelle Dresden einen »Capell-Compositeur« nicht nur akzeptierte, sondern dann auch begeistert dessen Musik spielte wie diejenige von Rebecca Saunders oder Bernhard Lang etwa, wurde für Dresden zum Ereignis, gerade weil die Staatskapelle eine Männerdomäne ist mit zuvörderst konservativen Programmen. Oder dass in Kiel mit den *chiffren* ein normales, dreitägiges Festival zeitgenössischer Musik durchgesetzt werden konnte, ist dann für eine Stadt sensationell (wie auch alle anderen Initiativen hier), wenn es zwanzig Jahre lang nichts dergleichen gab und die Menschen wie ausgehungert darauf reagieren. Und den-

noch – mindestens vier verallgemeinerbare Erkenntnisse lassen sich formulieren: 1. Eine grundsätzlich produktive Erfahrung war die Vernetzung unterschiedlicher Partner in einer Stadt/Region und die Netzwerkarbeit selbst (wo diese funktioniert hat). 2. Es ist offenbar lohnend, intensiver über moderne Marketingstrategien inklusive Social Media gerade auch für neue Musik nachzudenken und diese umzusetzen 3. Die Förderung von Vermittlung, von Überlegungen, für Interessierte einen Raum für offenes, sensibles Hören zu schaffen, hat zu neuen Veranstaltungsformaten geführt. 4. Vielversprechend erwies sich dabei besonders eine Neukontextualisierung entweder der Aufführungspraxis und/oder des Hörens.

Die folgende Auflistung summiert einige von gewiss sehr viel mehr Projekten in denen sich Veranstaltungsstrukturen abzeichnen, die über traditionelle, konzertante Vermittlungsformen, Ensemblegründungen u.ä. hinausgehen.

Augsburg

– »Musiktheater in drei Stationen für alle ab elf« *Die Abenteuer von Tom Dumm* mit 180 Kindern und Jugendlichen vom Grundschüler bis zum Gymnasiasten an drei Spielstätten im Kulturpark West. Kinder entwickelten das Libretto, komponierten zum Teil selbst, waren Ausführende als: Chor, Orchester, Solisten. Das Publikum in drei Gruppen agierte in Form eines Wandelkonzerts = »Gesamtkunstwerk der Vermittlung« (Christian Z. Müller)

– Hörführungen – die Stadt mit den Ohren erkunden

– Kühlrippenmessluftschneffelleuchtstofforgel – Entwicklung einer Klangskulptur von zwölf Auszubildenden des Fachbereichs Elektronik der Lechwerke AG (LEW) aus deren Arbeitsmaterialien, zusammen mit den Klangkünstlern Erwin Stache und Sebastian Giussani.

– mit Kindern Bau von HörHüllen aus Abfallmaterialien

Berlin

– Ankunft neue Musik auf dem Hauptbahnhof (konzertante, tänzerische, musiktheatralische Aktionen nach genauem Plan an verschiedenen Orten des Berliner Hauptbahnhofs)

– *Lunch & After-Work-Konzerte* (zwanzigminütige Konzerte des KNM Berlin an verschiedensten Orten der Stadt mit locker moderierten Einführungen zusammen mit Musikern und Komponisten, Laufpublikum, Bespielung des Stadtraums)

– Gehörte Stadt (Führungen mit verbundenen Augen durch Berlin)

– Aktivitäten der Akademie der Künste im Land Brandenburg (u.a. Installations-Konzert-Parcour *Festessen* in dem Dorf Klein Leppin)

– Campus Schreibwerkstatt

Dresden

– *rouge et noir* mit der Denkmalschmiede Höfgen und dem Leonhardi-Museum (Verbindung von Bildender Kunst und neuer Musik)

– Capell-Compositeur der Staatskapelle Dresden

Freiburg

– Klong (jährliches, schulenübergreifendes Kindermusikfestival)

– Blind Date Music (monatliche Konzerte in Privatwohnungen, bei denen der private Rahmen Berührungssängste abbaute)

– Besetzung öffentlicher Plätze und Gebäude mit neuer Musik (Mischformen von Installation und kurzen Aufführungen): z.B. *GLEICHZEIT gedeiht* im Botanischen Garten Freiburg (Schüler aus Freiburg + Waldkirch); *Einklang – Mehrklang – Cluster*: Blaskapellenzug durch die Stadt mit Laienmusikern und dem Ensemble Aventure (Komposition Mia Schmidt);

– *Pezzettino* – Musiktheater nach einem Kinderbuch mit Schülern/Kindern auf öffentlichen Spielplätzen und in der Freiburger Stadtbibliothek.

Kiel

– Ensemble in Residence, einmonatige Residenz in Kiel, tägliche Vorstellung neuer Musik in Schulen, landesweit: Werke, neue Instrumentaltechniken, kreative Prozesse.

– Composer in Residence (im Wechsel mit Ensemble in Residence während der Oster- und Herbstferien): Mit Schülern Komposition von Charakterstücken, die von Gestik und Körpersprache ausgingen, daraus Entwicklung einer Oper in Zusammenarbeit mit dem Kieler Theater.

Hamburg

– *Klangradar 3000* – Kompositionsprojekt eines Composer in Residence mit Schülern allgemeinbildender Schulen

– KlangContainer (mobiler Konzertraum an verschiedenen Orten der Stadt)

Moers

– Improviser in Residence (liR), produzierte 2009 eine monatliche Serie von Radiosendungen für den Bürgerfunk

– offenes Laiensemble an der lokalen Musikschule, geleitet vom Improviser in Residence

– Gratskonzerte in einem Bauwagen in der Innenstadt in der Vorwoche des Festivals

Oldenburg/Bremen

– partizipative Projekte des Ensembles KLANK! mit Einwohnern des Dorfes Martfeld, daraus wurde im Juni 2012 *LANDKLANG*.

– *STADTKLANG* im Sommer 2009

– *BAHNKLANG* im August 2010 (im Rahmen von *sounding D*)

Stuttgart

– Festival *Zukunftsmusik* (für zwölf Kleinstädte rund um Stuttgart entstehen zwölf Komposi-

Cage100 – 7. Juli Markt-
platz Leipzig, deutsche
Erstaufführung von Cages
Les Chants de Maldoror für
zweihundert Französisch-
Sprecher (© FZML, Foto:
Steffi Loos – www.fotokom-
binat.de)



tionen junger Komponisten, für die der Auftrag lautet: ihre Musik muss etwas mit den Menschen und mit regionalen Charakteristika der zwölf Städte zu tun haben)

– Konzerte und Konzertreihen in besonderen Räumen (z.B. Kunstmuseum, Stadtpark)

– Jugendkongress Neue Musik – eine Woche lang Workshops, Konzerte, Klanginstallationen: Ausprobieren, Entdecken, Selbermachen für mehr als 150 Schüler aus verschiedenen Stuttgarter Schulen.

In beinahe allen diesen Projekten zeichnet sich eine Neukontextualisierung von Musik und ihrer Aufführungsgewohnheiten ab. Das ermöglicht letztlich unterschiedliche Höreinstiege, die auch auf den Lebenserfahrungen der Menschen beruhen können. Diese neuen Kontexte können andere Kunstgenres sein wie etwa Bildende Kunst bei der *Galeriewanderung* des rbb und des KNM Berlin in verschiedenen Kunstgalerievierteln der Hauptstadt oder Architektur wie beim Bau der fantastischen HörHüllen an drei Augsburger Schulen. Es können unterschiedlichste Stadträume sein wie Spielplatz, Stadtpark, Bauwagen, Privatwohnungen, eine ganze Altstadt, Botanischer Garten, Bahnhof, Verlagsgebäude, eine Turnhalle oder ein ganzes Dorf. Zu unterscheiden sind diese urbanen oder ländlichen Räume hinsichtlich des Vermittlungsgedankens wiederum danach, ob sie eine neue, unter Umständen semantisch aufgeladene Umgebung für die vorhandene, vorgeführte Musik bilden (wie Stockhausens *Sternklang* im Höhenpark Killesberg in Stuttgart) und die Umgebung die Auswahl der aufgeführten Musik bestimmt, oder ob für diese konkreten Räume eine Musik erst entsteht, die sich klanglich, inhaltlich oder formal auf diese einlässt.

18

Durch die Einbindung neuer Musik in außerkonzertante Welten und Umwelten erweitert sich konzertante Aufführungspraxis zu einer konzeptuellen, mit dem Ort korrespondierenden Veranstaltungspraxis. Hörspaziergänge, Klangaktionen, -expeditionen und anderes akzentuierten und erweiterten durch die Netzwerkaktivitäten die Möglichkeiten, sich auf Klangprozesse – auch jenseits komponierter Musik – einzulassen, die Welt mit den Ohren zu erkunden.

»Der Kunstbegriff, der stark mit dem Werkbegriff verknüpft ist, ist schon vor Jahrzehnten brüchig geworden. Eine gewisse Ironie der Vermittlungsarbeit neuer Musik liegt ja gerade darin, dass das ›breitere Publikum‹ in der Regel einen sehr viel traditionelleren Werk- und Kunstbegriff mit sich herumträgt, als es in der Neuen-Musik-Szene üblich ist.« (Elisabeth Schwind, *mehrklang*, Freiburg i. Br.)

Kunstbegriff – Werkgestalt

Neukontextualisierung ist auch das Schlüsselwort für eine gerade durch die Vermittlungsprojekte deutlich gewordene Veränderung des abendländischen Kunstbegriffs: Qualitätsvorstellungen von neuer Musik, die mit Begriffen wie klanglich radikal, komplex, kritisch, wahrhaftig und ähnlichem beschrieben werden. Thomas Nüchel und Tobias Rankewitz, die Praktikanten, hatten die Frage nach Veränderungen dieses Kunstbegriffs absichtsvoll provokant formuliert⁶ und diese Provokation hat ihren Zweck erfüllt. Durch die Frage, ob der Kunstbegriff durch popularisierende Vermittlungsformen wie Hörspaziergänge, Klangperformances usw. nicht »verwässert« worden und brüchig geworden sei, kam es zu

6 Wir entschuldigen uns dafür im Nachhinein bei den Netzwerkern, weil sie – zu Recht – ob dieser Frage empört waren.

einem erstaunlichen Bekenntnis für einen offenen, weiten Musik-/ Kunstbegriff – bei allen. Zugleich aber haben die Netzwerk-Initiativen auch »eine Offenheit in der Wahrnehmung und in der Akzeptanz des Kunstbegriffs in der Öffentlichkeit bewirkt« (Christine Fischer).

Dieses Bekenntnis schloss zum einen die Ablehnung solcher Verengung auf »komplex ... usw.« ein, »weil die ja schon wieder von einer Ideologie ausgeht«, wie Friedrich Wedell betonte: »Diese Frage kann man ja nur stellen, wenn man noch von der alten, mit großem N geschriebenen Neue-Musik-Ideologie ausgeht, wenn man mit Adorno sagt: Wenn es vielen Leuten gefällt, muss die Musik wohl schlecht sein.« Zum anderen wurde auch auf den produktiven Wert einer Brüchigkeit hingewiesen, wenn Jörn Peter Hiekel bemerkte: »Brüchigkeit ist für mich ein Akt der Verlebendigung, wenn man es schafft, bestimmte festgefahrene Strukturen aufzubrechen.«

In der Bewertung dessen, wie ein gerade durch die zahlreichen Vermittlungsinitiativen pluralistischer Kunstbegriff dennoch als ein Ganzes gefasst werden könne, zeichnen sich verschiedene Richtungen ab. Während Burkhard Friedrich prognostiziert, dass das konzertante Bühnen-Setting: Auftragswerk – meist einmalige Uraufführung – Zuhören »längerfristig gesehen aus dem Musik- und Rezeptionswesen verschwinden (wird), weil sie den Wahrnehmungsbedürfnissen und -notwendigkeiten unserer Zeit nicht mehr adäquat sind«, plädiert Sebastian Hanusa für einen erweiterten Genrebegriff: »Hörspaziergänge, Klangperformances, Klanginstallationen und Einbettungen konzertanter Musik in alltägliche Situationen sind genauso Genres der neuen Musik wie das Streichquartett, das experimentelle Musiktheater und die mehrkanalige elektroakustische Konzertkomposition« und im Kontext der jeweiligen Gegebenheiten und Traditionslinien dieser Genres zu werten. Wichtig sei dabei, so Thomas Bruns, dass diese hinsichtlich des Hörens auch unterschiedliche ästhetische Funktionen erfüllen: »Der Hörspaziergang ist eher wie ein Einstieg, ein Erlebnis. Die Leute finden auf einmal zur Ruhe, zu sich selbst, spüren vielleicht zum ersten Mal ihre Ohren. Sie setzen sich in Beziehung zur Umwelt, analysieren das, was passiert. Sie beschäftigen sich mit sich selbst und den Dingen, die sie hören. Also, das ist erst der Anfang und es ist ein weiter, weiter Schritt, um dann neue Musik als sinnlich-ästhetisches Erlebnis, Ereignis wahrnehmen zu können. Das sehe ich überhaupt nicht als Gegensatz, sondern es gehört zusammen.«

Drei Begriffe tauchten in diesem Zusammenhang auf, die bei der Bewertung musikalischer

Reignisse entsprechend des erweiterten Kunstwerk-begriffs wichtig werden könnten: der Begriff der Atmosphäre (Thomas Bruns), die konkrete Situation und Umgebung also, was in einem Raum ist, wie die Dinge zusammenkommen und harmonisieren oder nicht, der Begriff des Authentischen – »authentische Musik entsteht im Kontext ihrer Zeit und kommentiert diese« (Thomas Schmölz) und der des partizipatorischen Projekts: »Musikprojekte, die explizit für Nicht-Profis komponiert werden, welche – bei höchstem künstlerischen Anspruch – am Entstehungs- wie auch Aufführungsprozess beteiligt sind« (Christine Fischer). Ein Maßstäbe setzendes Ereignis, einzigartig nicht nur in Deutschland, war dafür das Festival *Zukunftsmusik* in zwölf Städten rund um Stuttgart, partizipatorische Projekte waren auch *LANDKLANG* 2012 in Martfeld bei Bremen des Bremer Improvisationskollektivs KLANK! oder Helmut Oehring's Kompositionsprojekt als Composer in Residence des Philharmonischen Orchesters Frankfurt/Oder *Liebe. Heimat. Tod?*, langfristig entwickelt und erarbeitet mit Schülern der Stadt. Es scheint dies tatsächlich ein neues Format zu sein, das die Netzwerkarbeit hervorgebracht hat. Keine Kompositionen für Laien, sondern mit ihnen zusammen erarbeitete musikalische Projekte, die inhaltlich von deren Lebensumfeld ausgehen.

Durch partizipatorische Arbeit wird der abendländische Kunstwerk-begriff radikal verändert. In der Mischform von Konzept und Komposition entstehen keine reproduzierbaren Werke mehr. Die Werkgestalt ist der einmalige, an regionale Bedingungen gebundene Aufführungsprozess. Die Erarbeitungs- und Einstudierungsphase als Zusammenarbeit von Komponisten, Musikern und interessierten Menschen – ein künstlerischer Lernprozess und menschlicher Austausch ohnegleichen – bildet das Zentrum, ist mindestens ebenso wichtig wie die Aufführung. »Das Festival *Zukunftsmusik* hat unglaublich viel Kreativität freigesetzt«, so Christine Fischer, »viele Menschen ›sinnlich und haptisch‹ mit neuer Musik in Verbindung gebracht. Es war eine künstlerische Herausforderung für die teilnehmenden Komponisten und eine große Herausforderung für die teilnehmenden Menschen, die einen Einblick in professionelles künstlerisches Denken nehmen konnten und für die die Zusammenarbeit mit den Komponisten eine große Bereicherung war.« Die daran beteiligten Komponisten würden allesamt gern auf diesem Gebiet weiter arbeiten. Christoph Ogiermann, einer von ihnen, fasste zusammen: »Nach zehn Jahren *Zukunftsmusik* gäbe es hier eine ganze Region, die total kompetent mit zeitgenössischer Musik umgehen würde.«⁷ ■ 19

Positionen veröffentlichte in folgenden Heften Diskussionsbeiträge, Gespräche, Berichte, Kritik zum *Netzwerk Neue Musik*:

- Nr. 74 *Dispositiv(e)*, Gisela Nauck, Gedanken und Fragen – Diskussionsangebot
- Nr. 75 *gegen unendlich*, Johannes K. Hildebrandt, Vermittlung, Vernetzung und die Folgen
- Nr. 76 *Alltag*, Andreas Rochholl, Über den Umgang mit dem Fremden
- Nr. 78 *(ohne) Rahmen*, Barbara Barthelmes, Ein Rahmen für die Neue-Musik-Landschaft
- Nr. 79 *Fehler/Scheitern*, Bill Dietz, Subprime-Krise der Neuen Musik
- Nr. 82 *Magie*, Gisela Nauck/Thomas Bruns, Gespräch: Audience development: ohrenstrand.net
- Nr. 83 *Embodiment*, Gisela Nauck/Stefan Meier/Elke Moltrecht, Gespräch: *Musik 21* ist ein Begriff geworden ... : *Musik 21* Niedersachsen
- Nr. 84 *Neue KonTexte*, Gisela Nauck/Christine Fischer, Gespräch: Erwartung erzeugen ...: das *Netzwerk Süd*; Gisela Nauck, NNM – sounding D
- Nr. 85 *SchreibKrise ?*, Einige Spots: Iris Mencke, *Festessen* in Klein Leppin, Martina Graf, Ankunft Neue Musik, Ludolf Baucke, Niedersachsens *Lintien*-Festival
- Nr. 86 *Sound Studies*, Gisela Nauck/Iris Mencke, *Zukunftsmusik* Stuttgart; Johannes K. Hildebrandt, Was wird bleiben?
- Nr. 87 *Junge russische Avantgarde*, Gisela Nauck/Ute Legner, Gespräch: Pulikum der Zukunft – *MEHR MUSIK!* Augsburg
- Nr. 89 *Kreativität*, Vera Emter, Rebecca Schmidt, Netzwerk ohrenstrand.net: Lunchen und Lauschen.

7 In einem Interview mit der Autorin am 10. Oktober 2010 in Stuttgart.