

**Maria Tunner**

Studium Musikwissenschaft,  
Musikvermittlung-Musik im Kontext sowie  
Elementare Musikpädagogik.

## **Musikvermittlung in der Neuen Musik**

Der Umgang mit *Neuer Musik* impliziert stets auch einen *neuen* Umgang mit Musik. Die Variabilität, Pluralität und Komplexität dieser Musikrichtung fordert nach entsprechend veränderten Wahrnehmungsweisen, Zugängen und ästhetischen Positionierungen. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, neue Interpretations-, Rezeptions- und Präsentationsformen, sowie Aufführungssituation und Erfahrungsmöglichkeiten für Neue Musik zu entwickeln. Das "Handlungsfeld Neue Musik" eröffnete damit den "Spielraum Musikvermittlung". Dessen Ursprung, Entwicklung und Methodik, sowie Perspektiven und Chancen der Vermittlungsstrategien sollen im folgenden Essay skizziert werden.

Die vielfältigen Wege und Möglichkeiten machen eines klar: die Vermittlung Neuer Musik stellt uns vor spannende und aktuelle Herausforderungen, die es - um die Erfahrung von Neuer Musik in Zukunft mehr Menschen zu ermöglichen - auf jeden Fall anzunehmen gilt. Im Vermittlungsprozess Neuer Musik sind alle Beteiligten aufgefordert, selbst aktiv zu werden. Es ist die Bereitschaft aller gefragt, sich auf neue unbekannte Gebiete einzulassen und Mut zu kreativen, ungewöhnlichen und innovativen Ideen, sowie Zugangsweisen zu zeigen.

### **Neue Musik - eine Kunst unserer Zeit**

*"Die Kunst, die uns am meisten angeht, ist die Kunst unserer Zeit."*(Paynter/Aston)<sup>1</sup>

Musik, eine Kunstform in der Zeit, realisiert sich stets im gegenwärtigen Moment der Aufführung. Gerade in der Neuen und zeitgenössischen Musik ist "diese unbestechliche Unmittelbarkeit des Hier und Jetzt"<sup>2</sup> besonders präsent, spannend und aktuell, handelt es sich doch um jene Kunstform, die unserer heutigen Zeit entstammt, diese auf unterschiedlichste Arten in sich aufgenommen hat, sie repräsentiert und in vielfältigen Formen auf sie reagiert.

Vielleicht polarisiert Neue Musik gerade durch diesen Aktualitätsbezug so stark, muss sie ja stets auch als Reaktion auf Phänomene und Konflikte unserer heutigen Lebenswelt betrachtet werden: Pluralität versus Individualität, Offenheit versus Begrenzung, Freiheit, Variabilität, multiple Rezeptionsweisen, flexible Hörhaltungen, rasche Veränderungen und Ablösegeschwindigkeiten, der Verlust allgemein gültiger ästhetischer Qualitätsurteile und Bewertungskriterien, sowie die ständige Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, die Auslotung von Grenzbereichen und vor allem die Tendenz zu Extremen - all dies entspringt und entspricht dem Wesen unserer Zeit und fordert zu einer aktiven Stellungnahme und Positionierung heraus.

### **Neue Musik - ein Gebiet der Kontroversen**

*"Modern Music is the music you love to hate."*

(Leonard Bernstein)

Seit ihrer Entstehung nahm die so genannte Neue Musik<sup>3</sup> stets einen besonderen Status im allgemeinen Musikleben ein. Von Beginn an war es unmöglich, Neue Musik in definitorische Grenzen zu zwängen, denn "eine traditionelle Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zu schreiben ist fast nicht möglich. Zu divergierend, zu wenig verbindlich sind die Arten musikalischen Ausdrucks in den vergangenen einhundert Jahren. Anders als im 18. oder auch 19. Jahrhundert gibt es keine übergeordnete Sprache mehr [...] Kennzeichnend sind vielmehr die persönliche Formung und der individuelle kompositorische Ansatz."<sup>4</sup> Durch die hier angesprochenen heterogenen Entwicklungsstränge, die rasanten Ablösungsgeschwindigkeiten der Stilistiken und die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigkeiten bezieht sich der Terminus Neue Musik also keineswegs auf eine einheitliche Kompositions- oder Stilbeschreibung, sondern bezeichnet vielmehr eine ästhetische Positionierung und künstlerisch innovative Denkweise.

Generell wurde die Situation der Musik als universell verständliche Sprache durch die Pluralität der Kunstströmungen zunehmend komplexer. Wenn im späten 18. Jahrhundert Joseph Haydn noch behaupten konnte "meine Sprache versteht man durch die ganze Welt", so definiert die "neue Unübersichtlichkeit" (Jürgen Habermas) wohl am Treffendsten die musikalische Entwicklung des 20. Jahrhunderts, in welcher sich die musikalischen Stilrichtungen sukzessive von einander distanzieren, Trennungen, - so z.B. zwischen U- und E-Musik - aufgebaut wurden und Musik damit nicht mehr "barrierefrei" zugänglich war. Zudem präsentierte sich ein permanent verfügbares Musikangebot auf allen Ebenen immer vielfältiger. Damit einhergehend boten sich völlig neue Möglichkeiten des Musikkonsums und Wege der Musikrezeption, sowie der Distribution und Zugänglichmachung von Musik.

In dieser musikalischen Vielfalt sah sich die Neue Musik jedoch lange mit dem

Vorwurf konfrontiert, nur für einen elitären Kreis der Wissenden und Verstehenden konzipiert worden zu sein und nicht zu Unrecht sprach man vom Elfenbeinturm, in welchem Neue Musik für wenige intellektuelle Sachkundige produziert, interpretiert und diskutiert wurde. Das vielfache Unverständnis und die berühmt-berüchtigten Skandale zahlreicher Uraufführungen ließen die Neue Musik immer wieder zum Gegenstand heftiger Kontroversen werden und führten zu polarisierender Kritik an dem "zum Scheitern verurteilten Experiment Neue Musik."<sup>5</sup>

Doch gerade die Neue Musik als aktuelle zeitgenössische Kunstform bedarf in besonderem Maße der gesellschaftlichen Wahrnehmung und einer Öffentlichkeit, der sie sich vermitteln kann. Jeder Künstler ist abhängig von sozialer Interaktion, um seine Kunst zu realisieren, und von gesellschaftlicher Resonanz, damit seine Kunst Wirklichkeit erlangt. Voraussetzung dafür ist ein vereinbarter Ort und Zeitpunkt, um sich gemeinsam in einen Prozess zu begeben, in dessen Rahmen auf verschiedenen Ebenen Vermittlungsvorgänge ausgelöst werden.

Es scheint, als hätte es diese zeitbezogene Musik jedoch genau mit jener öffentlichen Vermittlung nicht immer ganz leicht gehabt: "Der gesellschaftliche Trägheitswiderstand ist der Entwicklung der zeitgenössischen Musik direkt vorgeschaltet, da nach wie vor die offizielle Orientierung an der Nachfrage festhält. Das hemmt, bremst und verhindert [...]."<sup>6</sup> Auf die Konservierung des altbewährten Bestands bedacht, können sich neue künstlerische Formen und Bewertungsmechanismen der Musik oft nur langsam und schwerfällig durchsetzen. Zudem kann man das Phänomen feststellen, dass dem traditionellen Musikkanon als fixe Konstante eine umso größere Bedeutung zukommt, je progressiver die gesellschaftlichen, medialen und technologischen Systeme erscheinen wollen.

Womöglich liegt es also gerade in dieser ungenügenden gesellschaftlichen Beachtung und der vielfach fehlenden öffentlichen Akzeptanz, dass sich die Neue Musik zunächst gezwungenermaßen ihre eigene "Szene" schuf, deren Vertreter - eine Vielzahl von Institutionen, Zentren, Gesellschaften und Vereinen - ihr ganzes Engagement auf Präsentation, Repräsentation, Förderung und Bekanntmachung des Neuen richteten und dabei ein Leben mit großer

Eigendynamik, Kreativität und Erfindungsreichtum führten. "Zwischen Abschirmung und Kontakt, Separatenrecht und Besonderheitswirkung hatten die Zentren der Modernen Musik [...] ihre doppelte Aufgabe zu erfüllen. Sie waren genau das, wozu die Gesellschaft und die Umstände sie gemacht hatten."<sup>7</sup>

Diese Institutionen – allen voran die Darmstädter Ferienkurse und die Donaueschinger Musiktage – wurden zu den primären und zentralen Plattformen der Vermittlung Neuer Musik und waren jene Orte, an denen die neuen Werke hauptsächlich initiiert, aufgeführt, rezipiert und diskutiert wurden. Besonders nach den furchtbaren Erschütterungen des Zweiten Weltkriegs wurden sie zu einem unersetzlichen Raum der Musikerfahrung. "Darmstadt è una necessità"<sup>8</sup>, meinte Luigi Nono vollkommen zu Recht, denn ohne diese revolutionären und radikal progressiven Werkstätten wäre die Entwicklung der Neuen Musik sicher anders verlaufen. Hinzu kam als weiterer wichtiger Aspekt in der Bekanntmachung der Neuen Musik die Gründung der ersten auf dieses Musikgebiet spezialisierten Ensembles, durch deren Engagement die neu entstandenen Werke erst präsentiert und das sinnliche Erleben der neuen Klangwelten überhaupt ermöglicht wurde.

Tatsache ist, dass nach der oft postulierten "Existenzkrise der Neuen Musik" eine "Konsolidierungsphase" eintrat und heute allgemein die Bestrebungen bemerkbar sind, die Experimentierfelder dieser Künstlerkreise auch für ein breiteres Publikum zu öffnen und damit die trennende Kluft zwischen den wenigen Sachkundigen und der Masse all jener, die keinen Zugang zu dieser Kunstform fanden, zu überwinden.

"Geben sich in den 50er und 60er Jahren Komponisten von internationalem Rang in gehobener Freizeitkleidung ein programmatisch entspanntes Stelldichein auf den Wiesen in Donaueschingen und Darmstadt, so drängt die zeitgenössische und avantgardistische Musik heute heraus aus dem Kokon der Insider und beugt sich mit Lust dem offenbaren Zwang zur Eventisierung."<sup>9</sup> Dies führte zur Entstehung und Gründung einer unglaublichen Vielzahl an spezifischen Festivals, Musiktagen, Meisterkursen, Veranstaltungen und Konzertreihen für Neue Musik, zu deren zunehmenden Institutionalisierung und zu der Erkenntnis, dass Neue Musik für mehr Menschen zugänglich und erfahrbar werden muss.

### **Neue Musik - ein Laboratorium für Musikvermittlung**

*"Music isn't just what you hear or what you listen to, but everything what happens."* (George Brecht)

Schon an dieser Stelle wird deutlich, dass die Auseinandersetzung mit Neuer Musik an all jene, die im künstlerischen Vermittlungsprozess beteiligt sind, eine Herausforderung darstellt und die Entwicklung neuer Handlungs- und Zugangsweisen erfordert. Die ersten Initiativen in Richtung Musikvermittlung waren dadurch aus der Taufe gehoben.

"Musik als soziale Funktion ist dem Nepp verwandt, schwindelhaftes Versprechen von Glück, das anstelle des Glücks sich selber installiert"<sup>10</sup>, urteilt Adorno, sicherlich geprägt durch die schrecklichen Erfahrungen während des Nationalsozialismus und meint weiters: "Aus dem Dilemma von Bastelei und Leitbilderei führte heraus, wenn es gelänge, die gesuchte Vermittlung in der Sache selbst zu finden."<sup>11</sup>

Jene kritische Haltung gegenüber dem Angebot "zusätzlicher Vermittlungsinstrumente" bei der Präsentation von Musik, gleich aus welchen Interessen diese eingesetzt werden, vertreten heute nur mehr Wenige.

Ganz im Gegenteil: Immer offensichtlicher werden die Bestrebungen Grenzen und Barrieren zu überwinden, festgefahrene Strukturen aufzuweichen und Zugänge zu schaffen, wo diese nicht von selbst zustande kommen würden, stets das Ziel verfolgend, die Teilnahme an Kunst und Kultur möglichst vielen Menschen zu ermöglichen.

Als Motivation hinter diesen Initiativen steht nicht zuletzt auch die Angst vor einem nicht

unwesentlichen und aktuell vieldiskutierten Faktor: dem Schwinden des traditionellen Konzertpublikums.<sup>12</sup>

Um dem entgegenzuwirken ist man bemüht, die HörerInnen (wieder) ins Zentrum des Geschehens zu rücken. Wichtig ist jedoch, sich nicht nur um das "Publikum von *morgen*" zu kümmern, sondern vielmehr die Aufmerksamkeit jedem momentanen Rezipienten, als "Hörer von *heute*" individuell zukommen zu lassen.

Die Absichten hinter dieser Publikumsorientierung, nämlich die strikten Trennungen zwischen Interpreten und Rezipienten zu lösen, sowie die hierarchischen Grenzen zwischen Bühnengeschehen und Publikumsraum aufzuheben und damit die Schwellenängste der potenziellen Konzertbesucher zu überwinden, sind im Grunde keineswegs neu, sondern spiegeln vielmehr den Versuch wider, eine Situation zu verändern, welche sich im Laufe des vergangenen Jahrhunderts sukzessive etabliert hat, jedoch keineswegs die immer gebräuchliche Konzertform darstellte. Bereits 1922 schien man erkannt zu haben, dass sich an der traditionellen Konzertform etwas ändern müsse: "Wir sind überzeugt, dass das Konzert in seiner heutigen Form eine Einrichtung ist, die bekämpft werden muss und wollen versuchen, die fast schon verlorenen gegangene Gemeinschaft zwischen Ausführenden und Hörern wieder herzustellen."<sup>13</sup>

So versuchen Vertreter der Neuen Musik sich aus den oftmals längst überholten Gefügen des klassischen Musikbetriebs zu lösen. Grundlegend dafür ist die Einbeziehung des Konzertraumes, sei es in der Präsentation der Musik oder bereits im kompositorischen Konzept. Neue Musik erklingt plötzlich in Geschäften, im öffentlichen Raum, in Fabrikhallen, in Clubs, in der Natur - kurzum: man ist bestrebt sie in die Alltagskultur zu integrieren und Aufführungsorte neu zu definieren.

Daraus entstehen innovative Konzertformate und kreative Programmierungen (weg von den so genannten "Sandwich-Konzerten", in welchen max. ein neues Werk "leicht verdaulich" und gut im "klassischen" Repertoire eingebettet ist<sup>14</sup>), die sich vermehrt an der Lebenswelt der Hörer orientieren und auf deren Rezeptionsverhalten reagieren.

Vorbilder hierfür sind bereits in den avantgardistischen Kunstströmungen, vor allem in der Happening- und Fluxus-Bewegung zu verorten. Damals wurde die verstärkte Einbeziehung des Publikums gefordert, die Grenzen zwischen den Kunstgenres aufgelöst und in interdisziplinären Performances neue Räume der Kunstwahrnehmung erobert. Die Intention war dabei, eine Verbindung und Synergie von Kunst und Lebenswelt zu schaffen. Hierarchien wurden aufgebrochen und neue Verhältnisse zwischen den im künstlerischen Prozess Beteiligten hergestellt. Jeder konnte gleichzeitig zum Zusehenden und zum Schaffenden werden. Konzerte erhielten partizipativen Charakter, Entscheidungen wurden im Laufe der Veranstaltungen den Hörern überlassen, die dadurch zu wesentlichen Mitgestaltern der Kompositionen wurden.

Durch die zugrunde liegende Konzeption der Neuen Musik muss sich der Hörer oftmals auf eine völlig veränderte Form der Musikwahrnehmung und der Erlebnissituation während des Konzerts einlassen. Gewohnte Muster des musikalischen Verstehens sind nicht mehr anwendbar, was vielfach dazu führt, dass die emotionale Wirkung der Musik und die Reaktionen der Hörer den Intentionen der Komponisten diametral gegenüber zu liegen scheinen. Der Prozess des musikalischen Wahrnehmens, der Interpretation und des Verstehens von akustischen Mustern basiert ja zu einem großen Teil auf unseren musikalischen Vorerfahrungen und unserem Wissen über Musik. Durch die Vielfalt der Stile und das Fehlen einer "einheitlichen Grammatik" ist unsere kognitive Wahrnehmungsfähigkeit im Bereich der Neuen Musik jedoch vor einen Sonderfall gestellt. Diese spezifischen Anforderungen an die Rezipienten müssen im Vermittlungsprozess besonders berücksichtigt werden, denn unsere Hörkompetenzen können durch entsprechende Hilfestellungen und die Initiierung von verschiedenen Kategorisierungsprozessen erhöht werden.

Zweifelsohne stellt aber auch im Falle der Neuen Musik deren emotionale Erfahrung über den Weg des Hörens den unmittelbarsten Zugang zu dieser Kunstform dar. Gerade diese sinnliche

Komponente, sowie die bewusste Verarbeitung der visuellen und akustischen Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen stehen im Zentrum des Schaffens vieler Komponisten.

Die Pluralität der Neuen Musik eröffnet dabei vielfältige (Hör-) Räume, um neue künstlerische Sprachen entstehen zu lassen, individuelle Zugangsweisen zu finden, sowie Verständnis- und Wahrnehmungsmodelle neu auszuhandeln – Prozesse, die in jedem Vermittlungsvorgang ablaufen sollten.

### **Musikvermittlung - ein Prozess auf vielen Ebenen**

"Kultur für alle"<sup>15</sup> (Hilmar Hoffmann) – Unter diesem Motto fordert man in der Kulturpolitik der späten 70er Jahre eine verstärkte Partizipation aller am Kulturleben und die aktive Auseinandersetzung der Gesellschaft mit Kunst. Aus diesen Bestrebungen geht auch die Entstehung der so genannten Musikvermittlung hervor, einem heutzutage oft inflationär verwendeten Begriff, der wohl ebenso viele Fragen und definitorische Unklarheiten aufwirft wie der schon diskutierte Terminus Neue Musik.

Denn was versteht man genau unter Musikvermittlung (MV)? Hier einige ihrer zentralen Anliegen:

-MV agiert an der Schnittstelle von Kunst und Bildung und schafft eine kommunikative Verbindung zwischen Publikum und Ausführenden.

-MV reagiert auf die Bedürfnisse des vielfältigen Publikums nach kultureller Bildung und künstlerischer Partizipation.

-MV eröffnet einen Raum und schafft die Rahmenbedingungen für verschiedenste Formen der kreativen Auseinandersetzung im Rahmen von moderierten oder inszenierten Konzerten, Einführungsprogrammen, (Künstler)-Gesprächen, musikpädagogischen Workshops, kreativen Musikprojekten, usw.

-MV ermöglicht einen Erfahrungsaustausch auf Augenhöhe und eine gleichberechtigte Wissensvermittlung ohne Belehrungscharakter.

-MV kreiert ein Netzwerk zwischen Kultur- und Bildungsinstitutionen sowie aller im Prozess Beteiligter.

-MV beschreibt alle Initiativen bestehendes Publikum zu binden und neue Zielgruppen zu generieren.

Der Entwicklung geeigneter und qualitätsvoller Vermittlungsformate- und Strategien muss dabei stets eine genaue Kenntnis des und Beschäftigung mit dem zu vermittelnden Gegenstand vorausgehen. Das so gesammelte Wissen und die individuellen Erfahrungen z.B. durch die eigene Interpretation der Werke, oder die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen, lässt das verstärkte Bedürfnis entstehen, der Aufführung von Neuer Musik weitere Kommunikationsmittel, sozusagen Werkzeuge zum besseren Verständnis der Musik zur Seite zu stellen. Im Sinne des Encoding/Decoding-Modells von Stuart Hall und dem Kontextualismus, wie ihn Lawrence Grossberg für die Interpretation kultureller Prozesse fordert, fungiert Musikvermittlung also auch als Übersetzungsmittel und dient der Kontextualisierung, um unterschiedlichstem Publikum unabhängig von Rezeptions-Erfahrungen einen Raum für das Hören und Erleben von Neuer Musik zu eröffnen.<sup>16</sup>

Zentrale Anregungen für die Vermittlung Neuer Musik stammen aus den englischen Modellen und Initiativen, die in den späten 60er und frühen 70er Jahren initiiert wurden und hauptsächlich von einzelnen Musikern und Ensembles (allen voran die London Sinfonietta) ausgingen. Hauptakteure dabei waren u.a. Sir Simon Rattle, Royston Maldoom und Richard McNicol. Wichtige Voraussetzungen waren auch die Ansätze und Fördermaßnahmen des British Arts Council, welche neue Partnerschaften zwischen Kunst, Bildung und Politik entstehen ließen.

Die kulturpolitischen Rahmenbedingungen sollten sich danach orientieren, möglichst vielen Menschen einen Zugang zu (Neuer) Musik zu ermöglichen und sie durch Vermittlung dazu zu ermächtigen, sich - angeregt durch die Beschäftigung mit Kunst - aktiv mit ihrer individuellen Lebenswelt und ihrer Rolle in der Gesellschaft auseinanderzusetzen.<sup>17</sup>

Das damals formulierte Ziel, jedem Menschen den aktiven Zugang zur Musik und damit zu seiner eigenen Kreativität zu ermöglichen, hat bis heute seine Aktualität nicht verloren.

Der Vermittlungsgedanke hielt auf verschiedenen Ebenen Einzug in den allgemeinen Musikbetrieb und die Einbeziehung von Vermittlungsprogrammen wurde in vielen Bereichen des Kulturlebens selbstverständlich, so auch im Bereich der Neuen Musik. In Zusammenhang mit dieser bedeutet Vermittlung vor allem, durch die Schaffung neuer Zugangsweisen mehr Menschen für diese Musikrichtung zu begeistern, Verständnis zu schaffen, sowie Kontexte zwischen der aktuellen Lebenswelt- und Realität der Hörer und der Musik herzustellen. Und gerade im "Nischenbereich" der Neuen Musik feierte die Musikvermittlung ihre ersten und seit Jahrzehnten nachhaltigsten Erfolge. Selbstbewusst haben sich mittlerweile eine Vielzahl von Ensembles, Institutionen und Projekten mit ihren Vermittlungsaktivitäten auf diesem Gebiet etabliert und wurden so zu unerlässlichen Faktoren im Musikvermittlungsbereich, die oftmals wichtige Pionierarbeit leisteten.

An dieser Stelle muss festgehalten werden, dass für Vermittlungsbestrebungen jeglicher Art das Prinzip "prima la musica"<sup>18</sup> gelten sollte. Nicht die "Kunst der Vermittlung", sondern die "Kunst in der Musik" muss dabei stets im Zentrum stehen. Es geht darum, die Musik so zu präsentieren und zu vermitteln, dass sie selbst wirken, "sprechen" und von den Rezipienten unmittelbar erfahren werden kann. Dabei ist die Qualität der Musik entscheidend, denn nur dadurch wird gelungene Musikerfahrung- und Vermittlung möglich.

Speziell auf dem Gebiet der Neuen Musik ist es notwendig, mit besonderer Sensibilität und Gespür neue Wahrnehmungsräume zu öffnen, um mehr Menschen einen aktiven Zugang zu ungewöhnlichen Hörerfahrungen und zur Entdeckung ihrer eigenen kreativen Fähigkeiten zu ermöglichen.

Das Setzen von achtsamen, sukzessiven und kontinuierlichen Impulsen kann dabei weit wirkungsvoller sein als komplette, radikale Erneuerungsversuche. Nur so kann es zu einer nachhaltigen Etablierung der Vermittlung Neuer Musik kommen, die von allen beteiligten Seiten als wertvoll und unerlässlich anerkannt wird und in deren Zentrum stets die Erfahrung der Neuen Musik steht.

### **Musikvermittlung - ein neuer Handlungsspielraum für Künstler und Veranstalter**

*"To be a performing artist in the next century, you have to be an educator, too."* (Simon Rattle)

In diesen Sinne wurde es bald zu einem der zentralen Anliegen vieler Künstler und Ensembles Neuer Musik durch geeignete Vermittlungswege Wahrnehmungsprozesse zu initialisieren, Bezugspunkte herzustellen, sowie unmittelbare Zugänge zu schaffen und damit die Öffnung der Neuen Musik hin zu einem breiteren Publikum zu ermöglichen.

Angeregt durch ihre ständige Suche nach Realisierungsmöglichkeiten der neuen Kompositionen engagierten sie sich auch für eine der Kunst adäquaten Vermittlungsform. Dazu gehörten unter anderem auch die Entwicklung konzertpädagogischer Workshops im Vorfeld von Konzerten, partizipative Aufführungen mit Kindern und Jugendlichen oder spartenübergreifende Projekte mit Tanz, Visualisierung und Theater.

Dass von den Ensembles für Neue Musik auch entscheidende Neuansätze in diesen bis dahin gängigen Vermittlungsprogrammen ausgingen, ist wenig verwunderlich, liegen doch im Finden

neuer Spieltechniken und innovativer Präsentationsformen, sowie in der Erschließung eines ständig neuen Repertoires die Hauptaufgaben dieser Ensembles. Es war daher naheliegend, dass sich die Musiker auch hinsichtlich progressiver Vermittlungswege- und Strategien offen zeigten, wobei sie natürlich auch schon durch die interpretatorisch perfekte Aufführung des neuen Repertoires einen wesentlichen - im Grunde den entscheidenden - Beitrag zur Vermittlung und Hörerfahrung der Neuen Musik leisteten.

Das gemeinsame Ziel aller Vermittlungsinitiativen ist es, Neue Musik für die unterschiedlichsten Zielgruppen aufzubereiten, aufzuführen, zu analysieren, erklären, spielen und experimentell zu erproben - wobei es darum geht, zwischen der Neuen Musik und der Lebensrealität der Rezipienten einen Zusammenhang herzustellen und durch Anknüpfungspunkte zu ihrer Erfahrungswelt Zugänge und unmittelbares Verständnis zu schaffen. Mit viel Kreativität und Erfindungsgeist entwickelten sich so Ensembles zu Laboratorien für neue Modelle der Vermittlung, die vor allem auf eine nachhaltige Auseinandersetzung und eine aktive Beschäftigung mit der Neuen Musik setzten.

Wichtig ist es, in diesem Zusammenhang das Modell der Response-Methode, einen der zentralen Ansätze in der Vermittlungspraxis der Neuen Musik zu erwähnen, welcher hauptsächlich von Musikern - allen voran Richard McNicol - der London Sinfonietta entwickelt wurde. "Response"(=Antwort) bedeutet, dass mit selbst erfundenen Werken auf kompositorische oder stilistische Fragen geantwortet wird. Dazu werden Rhythmen, Melodien und Besonderheiten eines Werkes (=Originalwerk) aufgegriffen und daraus selbstständig neues musikalisches Material erfunden und komponiert, frei nach musikalischen Fähigkeiten und Vorstellungen.

"Woher konnte denn Strawinsky wissen, wie wir komponieren?"<sup>19</sup>, wurde Richard McNicol von einer Workshopteilnehmerin gefragt, nachdem sie erstmals das gesamte Originalwerk gehört hatte. Genau dieser Wiedererkennungseffekt stellt die Besonderheit der Methode dar, denn die Gruppe hört erst nach der Entstehung ihrer eigenen Neukomposition das Referenzwerk. Im Idealfall werden die beiden Werke in einem Konzert gegenübergestellt, wodurch auch eine spannende neue Konzertform entsteht. Auf diese Weise wird der gesamte kompositorische Prozess nachvollzogen, musikalische Fragestellungen auf individuelle Art gelöst und durch die eigene Aktivität ein Bezug zur Originalkomposition hergestellt.

Im Jahr 1988 wurde in Berlin auf Initiative des British Council das erste Response-Projekt in Deutschland durchgeführt. Gemeinsam mit Musikern des Ensemble Modern und der London Sinfonietta entstanden daraus großangelegte Response-Projekte an zahlreichen Schulen Deutschlands.

Mit der Initiation der "Klangnetze" im Jahr 1992 (Fortbestand bis 2000) wurde das Konzept der Response-Methode auch in Österreich bekannt und als Vermittlungsstrategie verbreitet, was maßgeblichen Einfluss auf die Arbeitsweise und die Durchführung hiesiger Vermittlungsprojekte hatte. Ausgehend vom englischen Vorbild entwickelten die "Klangnetze" eine Methode, in welcher musikalische Ideen und Strukturen eigenständig weiterentwickelt wurden.

### **Die Vermittlung Neuer Musik an Kinder und Jugendliche - eine Chance für die Erfahrung individueller Kreativität**

Eine der Hauptintentionen des bisher beschriebenen Vermittlungseingagements war es von Beginn an, Kinder und Jugendliche mit dieser Musikrichtung in Berührung zu bringen und sie dadurch selbst zu künstlerischer Aktivität anzuregen.

Geprägt von Fortschrittsgedanken, von der Forderung nach Mitbestimmung und Chancengleichheit, sowie von progressiven Bildungszielen wurde in der gesellschaftlichen Aufbruchsstimmung der späten 60er Jahre eine Reform des traditionellen Bildungskanons gefordert, in welchem die Schüler ins Zentrum gerückt und zu kritischen und reflektierenden Bürgern erzogen werden sollten

und die Lehrpläne sich an den aktuellen Lebenssituationen und Bedürfnissen der Schüler orientierten. Die Hinwendung zu zeitgemäßen Lerninhalten sollte auch die Einbeziehung der Populärmusik, der Neuen Musik und des zeitgenössischen Musikschaffens bedeuten.

Schon Igor Strawinsky äußerte sich folgendermaßen über die Wichtigkeit aktueller Lerninhalte: "Es ist unmöglich, dass ein Mensch die Kunst einer früheren Epoche völlig begreifen und in ihr Wesen eindringen kann [...] wenn dieser Mensch nicht ein lebendiges Gefühl und ein echtes Verständnis für die Gegenwart hat [...] Daher bin ich der Meinung, dass es aus pädagogischen Gründen weiser wäre, wenn die Erziehung eines Schülers mit der Gegenwart begänne."<sup>20</sup>

Diese Forderung nahmen sich vor allem Ensembles Neuer Musik zu Herzen und begannen nach neuen und kreativen Ansätzen Konzertformate für Kinder und Jugendliche zu entwickeln. Vor allem in England wurde es zunehmend selbstverständlicher, dass Konzerte von partizipativen Vermittlungsprojekten begleitet wurden, in welchen man unkonventionelle Wege beschritt und sich von der frontal belehrenden Pädagogik distanzierte.

Mittlerweile besteht kein Zweifel mehr darüber, dass die Grundlage für die Ausprägung des Musikgeschmacks und für den Bezug zum Musikhören und Musizieren in frühester Kindheit gelegt wird. Die Beschäftigung mit den verschiedensten Formen der Musikkultur kann daher nicht früh genug beginnen. "Das gilt für die Musik im Allgemeinen und für ihre zeitgenössischen Spielarten im Bereich der sogenannten Ersten Musik im Besonderen."<sup>21</sup>

Um Kinder und Jugendliche unabhängig von ihrem Elternhaus und ihrem sozialen Umfeld zu erreichen, muss Musikvermittlung im Rahmen des Schulunterrichts geschehen. Hier muss der Zugang zu Neuer Musik und zeitgenössischen Kunstformen geschaffen werden, denn mit ihrer "Offenohrigkeit" zeigen sich Kinder in ihrer Musikwahrnehmung noch frei von kulturell bedingten Hörkonventionen und stehen meist offen und vorurteilslos den verschiedensten Musikrichtungen gegenüber. Um das Rezeptionsverhalten der Neuen Musik grundlegend zu verändern, ist es daher unerlässlich, im Kontext des Schul- und Musikunterrichts anzusetzen.

Es existiert vielfach der Irrglaube, dass Kinder und Jugendliche prinzipiell geringes Interesse an klassischen Musikformen zeigen. Dabei liegt es weniger an der Musik selbst, als an deren Präsentation, Zugänglichkeit und den Rahmenbedingungen der Rezeption, denn klassische Musik und im Speziellen die zeitgenössischen Richtungen sind bei der Jugend beliebter als man denkt<sup>22</sup>. Dies bestätigen auch die großen Erfolge von Konzertformaten wie z.B. "tonhalleLATE" (Zürich) oder "Yellow Lounge"(Salzburg), in welchen klassische und zeitgenössische Musik in lockerer Disco- und Clubatmosphäre präsentiert wird.

Durch die ihr zugrunde liegende Konzeption, ihre Freiheit, Offenheit, Vielfältigkeit, Individualität und nicht hierarchische Struktur, bietet besonders die Neue Musik viele musikalische Formen, die den Hörer - unabhängig von Alter, Sozialisation und musikalischer Vorerfahrung - einladen, selbst in (elementarer) Weise und zugleich mit höchstem künstlerischen Anspruch aktiv am Produktions-, Interpretations- und Aufführungsprozess teilzuhaben.

"For this work you don't really need Mozart and Haydn. It's very hard to deal with their music almost impossible to my mind to deal with the elements of such perfect composers [...] what we need are blocks of sound, what we need is the freedom of 20<sup>th</sup>-century-music that gives us the possibilities to get away from a carefully learned harmonic contra-punctual vocabulary."<sup>23</sup>

Ziel der Vermittlung ist es, orientiert am individuellen schöpferischen Tun durch Musik emotionale Erlebnisse zu schaffen. Leitidee ist die Herstellung eines Bezugs zum (musikalischen) Erfahrungshorizont der Kinder und Jugendlichen, sowie die Integration ihrer musikalischen und außermusikalischen Lebenswelt.

Im Vermittlungsprozess partizipieren die Teilnehmer durch Improvisation, durch eigenständiges Generieren von musikalischem Material und durch freies Musizieren nach graphischer Notation. Durch diese individuellen Erfahrungen mit der Erprobung und Gestaltung Neuer und



experimenteller Musik wird die Basis für das unmittelbare Erleben im Konzert ermöglicht.<sup>24</sup>

Dabei ist zu bemerken, dass für Kinder und Jugendliche der kreative Schaffensprozess eine wesentlich größere Bedeutung einnimmt, als das eigentliche künstlerische Endprodukt, was auch Ergebnisse der Kreativitätsforschung belegen. In Projekten wie jenen der bereits angeführten "Klangnetze", sowie in vielen anderen aktuellen Vermittlungsprojekten (z.B. vom "Netzwerk Neue Musik"<sup>25</sup>) steht daher der Arbeitsprozess als solcher im Vordergrund.

Wenn es an dieser Stelle fragwürdig erscheint, ob der produktive Umgang mit Neuer Musik überhaupt voraussetzungslos möglich ist - aufgrund der Komplexität dieser Musikrichtung erscheint ein spontaner und ohne Vorbildung möglicher Zugang zur Neuen Musik besonders schwierig - so zeigt sich, dass offenbar gerade hier der unmittelbare Zugang möglich wird, nämlich dann, wenn durch Musikvermittlung kreative Prozesse initiiert werden, in welchen sich die Teilnehmer mit ihrer Lebensrealität, ihren (musikalischen) Erfahrungen und ihren individuellen Fähigkeiten einbringen können.

Die Entfaltung dieser Kreativität braucht aber nicht nur persönliche Kompetenzen und Potenziale, sondern auch ein fruchtbares Umfeld, geeignete Räume, Energie und die Kraft der Umsetzung. Die zahlreichen erfolgreich durchgeführten und etablierten Projekte beweisen, dass sich Neue Musik für die kreative Auseinandersetzung und die individuelle Erfahrung ästhetischer und künstlerischer Kompetenzen sehr gut eignet.

### **Schlusswort**

Widmet man sich mit Offenheit, Mut und Risikobereitschaft der Neuen Musik, verlässt dabei die traditionellen Hörsituationen konventioneller Konzertrituale und zeigt Bereitschaft, neue Formen der Interpretation, Rezeption und Präsentation zu entwickeln, bieten sich vielfältige und spannende Möglichkeiten, sich in Bezug zum Gehörten mit ästhetischen Fragen kritisch zu befassen, der Wirkungsweise und seiner eigenen Beziehung zur Musik nachzuspüren, seine Wahrnehmungsweisen und Reaktionen zu reflektieren, sowie über das individuelle sinnliche Erleben der Musik neue emotionale Erfahrungen zu machen.

In der Vielzahl aktuell stattfindender Projekte wird deutlich, dass eine gelungene Vermittlung Neuer Musik nur durch das Engagement aller im Vermittlungsprozess Beteiligten zustande kommen kann.

Zur Professionalisierung dieses Bereichs bedarf es einer intensiven Zusammenarbeit der Künstler, Kulturmanager, Pädagogen, Musikvermittler und der Medien. Diese sind dazu aufgerufen mit ihren Aktivitäten nachhaltig zur Etablierung der Musikvermittlung im Bereich der Neuen Musik beizutragen, gemeinsam an einem Strang zu ziehen und es als ihrer aller Anliegen zu betrachten, einem vielfältigen Publikum den Zugang zu Neuer Musik zu ermöglichen.

Dabei sollten bisherige Projektinitiativen, Formate, Strukturen und Kooperationen stetig neu und kritisch reflektiert, sowie *Best-Practice* Beispiele verstärkt gefördert werden. Durch konsequente Evaluierung können Qualitätskriterien herausgearbeitet werden, welche zur Weiterentwicklung und Aktualisierung der momentanen Angebote führen soll. Nur so kann eine qualitätsvolle und nachhaltige Vermittlung etabliert werden, die dazu beiträgt, Neue Musik für ein immer größeres Publikum zugänglich, erfahrbar und interessant zu machen.

### Literatur:

Julia Clout: Institutionen der zeitgenössischen Musik: Konsolidierungsphase oder Existenzkrise?, in: Arnold Jacobshagen, Frieder Reininghaus (Hg.): Musik und Kulturbetrieb. Medien, Märkte, Institutionen. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 10, Laaber 2006, S. 267-272.

Martin Demmler: Komponisten des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1999.

Ulrich Dibelius: Moderne Musik nach 1945, München 1998.

Marcel Dobberstein: Neue Musik. 100 Jahre Irrwege. Eine kritische Bilanz, in: Richard Schaal (Hg.): Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Wilhelmshaven 2007.

Wolfgang Gratzner: Der Trend zum Event. Über das Veranstellen Zeitgenössischer Musik, in: Gerhard Eder; Wolfgang Gratzner (Hg.): Der Trend zum Event. Dokumentation Saalfeldner Musiktage. Schriftreihe: Zentrum Zeitgenössischer Musik, Bd. 3, Saalfelden 1998, S. 5.

Friedrich Hommel: Einer hat es sein müssen, in: Rudolf Stephan, Lothar Knessl, Otto Tomek, Klaus Trapp, Christopher Fox (Hg.): Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Stuttgart 1996, S. 66-75.

Uwe Lewitzky: Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität, Bielefeld 2005.

Andreas Schiendorfer: Das Publikum von morgen. Sterben die Klassikfreunde aus?, in: Credit Suisse AG (Hg.): Les Amis du Credit Suisse. Klassische Musik - Junge Talente, Zürich 2011, S. 4-5.

Ernst Klaus Schneider, Barbara Stiller, Constanze Wimmer: Hörräume öffnen - Spielräume gestalten. Konzerte für Kinder, Regensburg 2011.

Maria Tunner: Musikvermittlung in der Neuen Musik. Theorie und Praxis im Fokus auf die Chancen der Erfahrung individueller Kreativität, Masterarbeit, Linz 2011.

Bernhard Weber: Neue Musik und Vermittlung. Vermittlungsaspekte Neuer Musik aus lerntheoretischer Perspektive. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 31, Hildesheim 2003.

Constanze Wimmer: Exchange. Die Kunst, Musik zu vermitteln. Qualitäten in der Musikvermittlung und Konzertpädagogik (Internationale Stiftung Mozarteum), Salzburg 2010.

Zeitung des „Netzwerk Neue Musik“, Hg.: Netzwerk Neue Musik, e.V. Redaktion: Dr. Barbara Barthelmes, 2'33", Berlin 2008.

Internet:

Rhythm is it!: URL: [http://www.rhythmisit.com/en/php/index\\_flash.php?HM=2&SM=2&CM=13](http://www.rhythmisit.com/en/php/index_flash.php?HM=2&SM=2&CM=13). Stand: 15.2.2012.

Volker Michael: Wie Kinder heute in der Schule komponieren. Eine Gesamtschau der wichtigsten Projekte in Deutschland, in: URL <http://www.nmz.de/artikel/wie-kinder-heute-in-der-schule-komponieren>. Stand: 15.2.2012.

Anna Schürmer: Zeitgenössische Musik und Schule. Studie zur Situation der Neuen Musik an allgemeinbildenden Schulen in Deutschland, in: URL [http://www.miz.org/artikel/studie\\_zm.pdf](http://www.miz.org/artikel/studie_zm.pdf). Stand: 15.2.2012.

Constanze Wimmer: Kunst und Bildung als sensible Partner: Neue Wege der Musikvermittlung, in: URL <http://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=KUNST+UND+BILDUNG+ALS+SENSIB>  
LE

+PARTNER:+NEUE+WEGE+DER+MUSIKVERMITTLUNG&ie=UTF-8&oe=UTF-8. Stand: 15.2.2012.

1. John Paynter/Peter Aston: zit. in: Bernhard Weber: Neue Musik und Vermittlung. Vermittlungsaspekte Neuer Musik aus lerntheoretischer Perspektive. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 31, Hildesheim 2003, S. 191
2. Ulrich Dibelius: Moderne Musik nach 1945, München 1998, S. 18
3. Die ausdrückliche Großschreibung des *Neuen* soll auf die Aufbruchsstimmung und bewusste Abgrenzung gegenüber Tradition und Konvention verweisen. Mittlerweile ist dieser Terminus der gebräuchlichste, jedoch werden auch „neue Musik“, „moderne Musik“ und „Musik der Avantgarde“ mit etwas abgewandelten Bedeutungen in diesem Zusammenhang verwendet.
4. Martin Demmler: Komponisten des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1999, S. 7
5. Vgl. Marcel Dobberstein: Neue Musik. 100 Jahre Irrwege. Eine kritische Bilanz, in: Richard Schaal (Hg.): Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Wilhelmshaven 2007, S. 287
6. Ulrich Dibelius: Moderne Musik nach 1945, München 1998, S. 237
7. Ulrich Dibelius: Moderne Musik nach 1945, München 1998, S. 238
8. Luigi Nono: zit. in: Friedrich Hommel: Einer hat es sein müssen, in: Rudolf Stephan, Lothar Knessl, Otto Tomek, Klaus Trapp, Christopher Fox (Hg.): Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Stuttgart 1996, S. 66
9. Julia Cloot: Institutionen der zeitgenössischen Musik: Konsolidierungsphase oder Existenzkrise?, in: Arnold Jacobshagen, Frieder Reininghaus (Hg.): Musik und Kulturbetrieb. Medien, Märkte, Institutionen. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 10, Laaber 2006, S. 268
10. Zeitung des „Netzwerk Neue Musik“, Hg.: Netzwerk Neue Musik e.V. Redaktion: Dr. Barbara Barthelmes, 2'33", Berlin 2008, S. 2
11. Zeitung des „Netzwerk Neue Musik“, Hg.: Netzwerk Neue Musik e.V. Redaktion: Dr. Barbara Barthelmes, 2'33", Berlin 2008, S. 20
12. Auch spricht man vom „Silberwald im Konzertsaal“, was auf die zunehmende „Ergrauung“ des Konzertpublikums anspielt.
13. Wolfgang Gratzler: Der Trend zum Event. Über das Veranstalten Zeitgenössischer Musik, in: Gerhard Eder; Wolfgang Gratzler (Hg.): Der Trend zum Event. Dokumentation Saalfeldner Musiktage. Schriftreihe: Zentrum Zeitgenössischer Musik, Bd. 3, Saalfelden 1998, S. 5
14. Gegen diese „Sandwich“-Programmierung wehrte sich bereits Egon Seefehlner, ab 1946 Generalsekretär des Wiener Konzerthauses und wichtiger Vorkämpfer für die Präsentation der Neuen Musik in Wien, was zur Entwicklung diverser, von Beginn an sehr erfolgreicher Konzertreihen- und Zyklen, die sich ausschließlich der Neuen und zeitgenössischen Musik widmeten, führte.
15. Vgl. Uwe Lewitzky: Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität, Bielefeld 2005, S. 7
16. Vgl. Constanze Wimmer: Exchange. Die Kunst, Musik zu vermitteln. Qualitäten in der Musikvermittlung und Konzertpädagogik, Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg 2010, S. 10-11
17. Vgl. Constanze Wimmer: Kunst und Bildung als sensible Partner: Neue Wege der Musikvermittlung. Stand: 15.2.2012
18. Matthias Osterwold, im persönl. Gespräch, 12. Sept. 2011
19. Volker Michael, in: URL <http://www.nmz.de/artikel/wie-kinder-heute-in-der-schule-komponieren>. Stand: 15.2.2012
20. Igor Strawinsky, zit. in: Bernhard Weber: Neue Musik und Vermittlung. Vermittlungsaspekte Neuer Musik aus lerntheoretischer Perspektive. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 31, Hildesheim 2003, S. XIII
21. Anna Schürmer: Zeitgenössische Musik und Schule. Studie zur Situation der Neuen Musik an allgemeinbildenden Schulen in Deutschland, in: URL [http://www.miz.org/artikel/studie\\_zm.pdf](http://www.miz.org/artikel/studie_zm.pdf). Stand: 15.2.2012
22. Andreas Schiendorfer: Das Publikum von morgen. Sterben die Klassikfreunde aus?, in: Credit Suisse AG (Hg.): Les Amis du Credit Suisse. Klassische Musik - Junge Talente, Zürich 2011, S. 4. Verhältnismäßig ist das Interesse an zeitgenössischen Kunstformen bei Kindern und Jugendlichen weitaus höher als jenes der Erwachsenen.
23. Richard McNicol, zit. in: URL: [http://www.rhythmisit.com/en/php/index\\_flash.php?HM=2&SM=2&CM=13](http://www.rhythmisit.com/en/php/index_flash.php?HM=2&SM=2&CM=13). Stand: 15.2.2012
24. Vgl. Ernst Klaus Schneider, Stiller, Wimmer, 2011, S. 107-108
25. Das deutsche "Netzwerk Neue Musik" ist ein 2007 gegründetes flächendeckendes Förderprogramm für Neue Musik an der Schnittstelle von Künstlern, Ensembles, Komponisten, Institutionen, Pädagogen, sowie dem Schul-, Universitäts- und Kulturbetrieb. 15 unterschiedliche Projekte wurden bis 2011 in Form von *Matching Funds* gefördert, wodurch nachhaltig etablierte Kooperationen, institutionelle Verankerung und dauerhafte künstlerische Arbeit im Bereich der Vermittlung Neuer Musik sichergestellt werden sollten. Die äußerst engagierten Projekte, sowie die aufgebauten Partnerschaften und Kooperationen erwiesen sich als richtungsweisend für die aktuelle Vermittlungspraxis.