Neue Musik als Medium gesellschaftlicher Bildung

Gordon Kampe

»Maloche und Musicals, Grubenunglücke und Grönemeyer, Fußball und Feinstaub – diese Assoziationen werden womöglich noch immer aufgerufen, wenn von Kultur im Ruhrgebiet die Rede ist.«[1] Trotz der stattlichen Anzahl an Opernhäusern, Orchestern, Konzerthäusern des Ruhrgebiets scheint – schenkt man dem Zitat Glauben – die »Hochkultur« kein Klischee zu sein, das man allgemein mit dem Ruhrgebiet verknüpft. Die Autoren relativieren dieses Klischee denn auch bald und stellen eine für das Ruhrgebiet tatsächlich typische Wesensart heraus, nämlich das Hin- und Hergerissensein zwischen »Selbstzweifeln (»Wir kleinen Leute«) und Größenwahn (»Weltstadt Ruhr«)«[2] und den Kampf mit den noch immer herrschenden Klischees von »Kohle, Stahl und Luftverschmutzung.«[3]

Wenn sich die Situation auch verändert hat, so ist jene typische Wesensart womöglich immer noch ein wesentliches Element, das Kultur und Kulturschaffende an der Ruhr vor besondere Herausforderungen stellt. Vor diesem Hintergrund wird im Folgenden dargestellt, wie sich eine ganz spezielle Ausformung von Kultur, nämlich »neue Musik«, im Ruhrgebiet entwickelt hat, und wie verschiedene Protagonisten der betreffenden Szene auf die besondere historische und soziale Situation vor Ort reagiert haben. Schlaglichtartig seien hier drei Aspekte im Umgang mit neuer Musik herausgegriffen, denen das Ruhrgebiet eine sehr eigene Prägung verliehen hat und daher sehr typisch sind. Zunächst wird es um die Musik Nicolaus A. Hubers gehen, der insbesondere in den späten siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts politisch motivierte Musik komponierte und sich mit dieser direkt an die »Arbeiterklasse« wandte. Weiterhin werden die zu Konzert- und Eventlocations umfunktionierten Industriebrachen thematisiert, um schließlich einen Blick auf die gegenwärtige Situation

[1] Thomas Ernst und Florian Neuner, Nachwort zu *Europa Erlesen – Ruhrgebiet*, Klagenfurt 2009, 265-270, hier: 265.
[2] Ebd.
[3] Ebd.

von neuer Musik im Ruhrgebiet zu werfen, die – insbesondere seitdem Essen den Zuschlag für das von der Bundeskulturstiftung getragene »Netzwerk Neue Musik« bekommen hat – maßgeblich von Schul- und Vermittlungsprojekten geprägt wird. Vorausgeschickt sei, dass mir als Einheimischem, als Schüler einer meiner Quellen, als Mitglied in einem Verein, der sich die Förderung neuer Musik auf seine Fahnen geschrieben hat[4] und schließlich als Komponist die eigentlich gebotene Distanz zum Gegenstand fehlt. Da ich in den letzten Jahren allerdings vermehrt an den zuvor erwähnten zahlreichen Vermittlungsprojekten teilgenommen habe, ist der zweite Teil des vorliegenden Textes auch als ein Bericht aus der alltäglichen Praxis und zudem über die Situation von neuer Musik im Ruhrgebiet aus persönlicher Sicht zu verstehen.

1. Arbeiterbildung

Einige Begriffe, die im Folgenden immer wieder erscheinen werden, finden sich in einem für das Thema bemerkenswerten Zitat Oliver Scheytts, dem ehemaligen Essener Kulturdezernenten, der als Geschäftsführer die Geschicke der Kulturhauptstadt 2010 maßgeblich geleitet hat: »Kommunale Musikpolitik ist öffentlich verantwortete Musikpolitik. Ihre Aufgabe ist es daher, solche Bereiche zu fördern, die für die Fortentwicklung des Musiklebens, die Bildung und Ausbildung von Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen unverzichtbar sind. Die Förderung zeitgenössischer Musik, die Förderung dessen, was es schwer hat und die Erhaltung von Bildungschancen gehören zu den wichtigsten Zielen kommunaler Musikpolitik. Vorrangig geht es also darum, den Menschen als Ganzes, als musizierendes oder musikhörendes Wesen in den Mittelpunkt des Handelns zu stellen und Musikpolitik nicht primär als Mittel zur Förderung anderer Zwecke wie Standortgunst einer Kommune o.ä. einzusetzen.«[5] Nicht nur die Erhaltung bzw. die Ermöglichung von Bildungschancen trieb bereits andere Essener Kommunalpolitiker in der Vergangenheit um. Da die preußische Regierung lange Zeit, aus Angst vor einer möglichen Solidarisierung von Arbeitern und Studenten im sozialen Kampf, die Einrichtung

[4] Gesellschaft für neue Musik Ruhr e.V.

[5] Oliver Scheytt, Christian de Witt: Kommunale Musikpolitik, in: *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung*, Regensburg 1997, 171-187, hier: 175.

von Universitäten an der Ruhr verhinderte, warnte vor knapp 90 Jahren der Essener Bürgermeister Hans Luther eindringlich: »Wenn hier nicht alles geschieht, um auch Kultur hereinzubringen, so wird der Ruhrkohlenbezirk, der jetzt Deutschlands wichtigstes Kernstück ist, eine auch im Gesamtinteresse des Staates äußerst bedenkliche Anhäufung kulturloser Massen darstellen.«[6]

Einige Jahrzehnte später hatte der 1939 in Passau geborene Komponist Nicolaus A. Huber ebenfalls die Arbeiter – die für Luther zweifellos zu jener kulturlosen Masse gehörten – im Auge, als er sich anschickte, drei Politrevuen auf Texte von Peter Maiwald und Therese Angeloff in Zusammenarbeit mit der der DKP nahestehenden Theatertruppe »Die Dampfmaschine« zu komponieren. Die Lieder dieser Politrevuen[7] sind stilistisch zwischen Hanns Eisler, Ragtime und Kabarett angesiedelt und fokussieren eindeutig den Bereich des Rhythmischen, alle weiteren musikalischen Parameter wurden nachrangig behandelt. »Das Material der Arbeiterlieder, die er in seinen politischen Revuen aufgriff, zwang ihn damals zu einer Auseinandersetzung mit tonalen Rhythmusmodellen. Beispielsweise erkannte Huber, dass ein schlichter punktierter Rhythmus im Verhältnis 3:1 eine bis auf die französische Revolution zurückgehende Tradition freiheitlichen Musizierens beinhaltet.«[8] Zwar sind diese Politrevuen für Huber heute keine vollgültigen Kompositionen mehr[9], sie spiegeln jedoch einen nicht unwesentlichen Aspekt unseres Themas wider, nämlich die Musik als Medium von Bildung – hier die Bildung und somit auch Stärkung der Arbeiterklasse im Kampf gegen das zu überwindende kapitalistische System. Huber war in den 1960er Jahren ganz bewusst von München ins Ruhrgebiet gezogen: »Weil die Studenten

[6] Zitiert nach: Ludger Claßen und Erhard Schütz: Nachwort, in: *Der Scheinwerfer. Ein Forum der Neuen Sachlichkeit 1927-1933*, hrsg. v. Erhard Schütz und Jochen Vogt, Essen 1986, 362.

[7] *Don Quichotte und Sancho Pansa in den Irrungen und Wirrungen der westlichen Demokratie* (1976); *Hanna und Paul* (1977); *Faust, der Tragödie unbekannter Teil* (1978/79); *Staatszirkus* (1980); Pläne-Verlag Dortmund.

[8] Björn Gottstein, *Dasselbe ist fast nie dasselbe*, in: CD-Booklet Nicolaus A. Huber, *Coviello contemporary*, COV 61003, 2009, 3-8, hier: 8.

[9] Huber nahm die Politrevuen nicht in sein Werkverzeichnis auf. Vgl. dazu: Nicolaus A. Huber und Frank Sielecki, *Politisches Komponieren. Ein Gespräch*, (*fragmen* 35) Saarbrücken 2000, 19.

sehr verschiedene politische Ausrichtungen hatten – ich hatte ja dezidiert politische Studenten in meiner Klasse –, waren Breite und Tiefe der philosophisch-praktischen Beschäftigungen auch pädagogisch mitbegründet. Die marxistische politische Bewegung war die Fortsetzung der Avantgarde.«[10] Obwohl musikästhetisch ganz und gar anders gelagert, wird Huber daher womöglich in einigen Punkten Hans Werner Henze zugestimmt haben, der seinerseits (etwa zeitgleich) an der Weltrevolution arbeitete. Auf die Frage, wie Musik zum gesellschaftlichen Fortschritt beitragen könne, konstatierte dieser: »Musik kann Aufschlüsse über die Vergangenheit geben. Sie kann unsere seelische Flexibilität erweitern und damit auch unser gesellschaftliches Bewußtsein. Liebe, Nachsicht und Brüderlichkeit können durch sie geweckt werden, aber auch kämpferischer Geist und kritische Fähigkeiten.«[11] Und nach den Aufgaben für den fortschrittlichen Musiker gefragt, führte Henze aus: »1. Die Notwendigkeit, engen Kontakt mit der Arbeiterklasse zu suchen, demütig, aufmerksam, lernend. Sich nicht anbiedern. Versuchen zu verstehen. 2. Wir müssen alle Produkte des Musikmarktes von Avantgarde-Kompositionen bis zum Schlager auf ihre Brauchbarkeit hin untersuchen und gegebenenfalls umfunktionieren. [...] 3. In den Institutionen bleiben, nicht ausflippen. Geduldig sein und flexibel (Mao lesen, aber auch Platon, Machiavelli und Nietzsche). Dialektisch handeln, besser arbeiten als die anderen.«[12]

Huber interessierte sich, laut eigener Auskunft[13], damals sehr für die Wirkung der Politrevuen auf die Arbeiter, obwohl das kompositorische Material »ausdrucksmäßig beschränkt«[14] war, da einige der Arbeiter etwa die hohen Töne des Klaviers auf Grund von Hörschädigungen

[10] Ebd., 3.
[11] Hans Werner Henze, *Die DKP - Die Hauptaufgaben fortschrittlicher Musiker*, in: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975*, München 1976, 201-203, hier: 202f.
[12] Hans Werner Henze, *Die DKP - Die Hauptaufgaben fortschrittlicher Musiker*, in: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975*, München 1976, 201-203, hier: 202f.
[13] Vgl.: K. Rainer Nonnenmann, *Arbeit am Mythos. Studien zur Musik von Nicolaus A. Huber*, Saarbrücken 2002, 13.
[14] Nicolaus A. Huber im Gespräch mit Karl-Heinz Blomann und Frank Sielecki, *Hören – Eine vernachlässigte Kunst?* In: Nicolaus A. Huber, *Durchleuchtungen*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 2000, 327-341, hier: 338.

nicht mehr hören konnten. Die Beobachtung der direkten Wirkung der Musik auf die Zuhörerschaft war ihm jedoch wichtig. »Maßgeblich«, so konstatiert Reiner Nonnenmann, »[...] wurde für ihn zunächst die Adaption von Eislers sozialistisch motivierter Aneignung des musikalischen ‚Erbes' und dessen Idee der ‚zwei Kulturen', also die Idee, Hoch- und Arbeiterkultur, bürgerliche und proletarische Stilsphären aufeinander prallen zu lassen.«[15]

Davon zeugt auch die Analyse des Violinkonzertes von Alban Berg, die anlässlich einer Einführung zu einem Arbeitersinfoniekonzert geschrieben wurde. Sie zeigt Hubers Einsatz für etwas, was man heute mit dem Schlagwort der »Musikvermittlung« umreißen könnte. Offen spricht Huber die durch das Ungewohnte womöglich erschwerte Rezeption an: »Von Handwerk und Phantasie der Verknüpfung können wir lernen, von der Fülle der schöpferischen Kraft uns beeinflussen lassen. Auch in der Anwendung unserer Erfahrungen mit der proletarischen Liedkultur als Maßstab müssen wir vorsichtig sein, um den Weg zur kulturellen Aneignung des Bergschen Violinkonzerts präzise abstecken zu können, ohne in unangemessen gelagerte Vorurteile zu verfallen.«[16]

Huber wirkte also, ein außermusikalisches Ziel vor Augen, mit Musik und mit Vorträgen als Transportmedien auf die Zuhörerschaft ein. Politisch motivierte Stücke hatte Huber auch vor den Politrevuen bereits komponiert: Dort versuchte Huber z.B. Wirkungsweisen soziologischer Modelle in Musik zu übertragen, etwa in dem frühen Werk Epigenesis III (1968/69).[17] Insbesondere durch die Integration rhythmischer Strukturen aus Folklore oder aus Liedern der Arbeiterkultur in die eigene Musik verankerte Huber in zahlreichen Werken die zugrundeliegende Semantik gesellschaftspolitisch besetzter Melodien[18] in der kompositorischen Struktur. Und obwohl die Musik der

[15] K. Rainer Nonnenmann, *Arbeit am Mythos*, 13.
[16] Nicolaus A. Huber, *Gedanken zum Hören und Auffassen von Alban Bergs Violinkonzert. Einführung für ein Arbeitersinfoniekonzert*, in: Ders.: *Durchleuchtungen*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden 2000, 72-80, hier: 72.
[17] Vgl. Nicolaus A. Huber und Frank Sielecki, *Politisches Komponieren*, 4.
[18] Gerhard Stäbler, zitiert nach: Hanno Ehrler, *Mit analytischer Klarheit und offenem Herzen*, in: *LandMarks/EarMarks. Gerhard Stäbler und sein Werk*, hrsg. v. Bojan Budisavjevic, Regensburg 1999, 51-57, hier: 63.

Politrevuen, wie oben angedeutet, für Huber keine »hundertprozentige kompositorische Leistung«[19] darstellt, betont Huber das »Lernpotential« dieser Arbeiten, aus dem er dann für spätere Werke wie Gespenster (1976), Darabukka (1976) oder Morgenlied (1980) schöpfen konnte. In den Politrevuen sowie in den politischen Werken der späten 1960er und 1970er Jahre ging es Huber um »Aufklärung«[20] im marxistischen Sinne – während hier die Arbeiterklasse angesprochen wurde, standen dort die »[...] Repräsentanten des Bürgertums, die normalerweise in solchen Konzerten oder Festivals saßen [...]«[21] im Zentrum von Hubers Aufmerksamkeit.

2. Industriedenkmal und Konzertraum: Orte für neue Musik

In der Tradition Nicolaus A. Hubers steht auch Gerhard Stäbler, dessen Wirken als ein weiteres Beispiel angeführt werden soll. Neben politisch motivierten Stücken und Aktionen ging Stäbler einen anderen Weg, indem er in den 1990er Jahren begann, die durch den Strukturwandel brachliegenden oder umfunktionierten Industriedenkmäler zu bespielen – eine Idee, die der Hörspielautor Ferdinand Kriwet bereits 1968 in seinem »Manifest zur Umstrukturierung des Ruhrreviers zum Kunstwerk«[22] formulierte: »Als größte künstliche Landschaft Europas hat das Ruhrrevier die Chance, zum größten Kunstwerk der Welt zu werden. [...] Stillgelegte Zechen werden zu Vergnügungslabyrinthen, mobilen Theatern, endlosen Konzerträumen unter Tage usw.« Als genau jener von Kriwet geahnte Zustand eintrat, nutzte u.a. Stäbler die Gunst der Stunde und konnte zahlreiche Projekte im Umfeld der sich etablierenden Industriekultur positionieren. »Es ging nicht darum«, so Stäbler, »Neue Musik in einer Nische für ein eingeschworenes Publikum zu präsentieren, im Gegenteil! Anliegen war, die Separierung des Publikums zu überwinden und solche Zuhörer oder Zuschauer zu gewinnen, die ihrer noch nicht abhanden gekommenen Neugier folgen,

[19] Nicolaus A. Huber, *Politisches Komponieren*, 19.
[20] Vgl. ebd., 7.
[21] Ebd., 7.
[22] Ferdinand Kriwet, *Manifest zur Umstrukturierung des Ruhrreviers zum Kunstwerk*, in: *Europa Erlesen – Ruhrgebiet*, hrsg. v. Thomas Ernst und Florian Neuner, 29-32, hier: 30.

um Ungewöhnliches in ungewohnter Umgebung mitzuerleben.«[23] Anlässlich dieser sogenannten Landmarks konstatierte Björn Gottstein: »Wie in den seltensten Fällen gingen auch der Beschlagnahmung ehemaliger Industriestätten seitens der Musik keineswegs bloß theoretische Überlegungen voraus. Das Ausweichen auf alte, leerstehende Fabrikhallen etwa, das sich Ende der 80er Jahre bevorzugt in Subkulturen wie House und Techno vollzog, ist kaum als ästhetisches Manifest zu verstehen, sondern viel eher auf die politische Ökonomie der damaligen Club-Szene zurückzuführen.«[24] Während es Huber also in den späten 70er Jahren noch mit Arbeitern zu tun hatte, rief Stäbler – und viele Komponisten taten es ihm gleich – durch das Bespielen mit verschiedensten Formen von neuer Musik die Geschichte der Arbeiterkultur immer wieder ins Bewusstsein. Auch Wolfgang Hufschmidts in Zusammenarbeit mit Klaus Armbruster zwischen 1994 und 1998 speziell für die Bochumer Jahrhunderthalle entstandenes Ruhrwerk, das unter anderem auf Fragmenten des nicht realisierten Ruhrepos von Bert Brecht und Kurt Weill basiert, muss in diesem Zusammenhang genannt werden.[25] Aus einer Reihe von Werken, die sich explizit auf die architektonischen, akustischen und auch atmosphärischen Gegebenheiten der Industriedenkmäler beziehen, sei exemplarisch auch die 1997 anlässlich der Eröffnung des Design-Zentrums auf dem Gelände der Zeche Zollverein entstandene Kesselhaussuite von Dirk Reith herausgegriffen. Das Bespielen z.B. der Zeche Zollverein mit neuer Musik, insbesondere auch elektroakustischer Musik sowie Klang- und Videoinstallationen ist mittlerweile zu einer Tradition geworden, was sich schon äußerlich etwa durch das regelmäßige kleine Festival »round midnight« zeigt, das maßgeblich von der Folkwang Universität der Künste in Kooperation mit der Stiftung Zollverein durchgeführt wird. In der Umfunktionierung ehemaliger Zechen- und Industrienanlagen zu Konzert- und Eventlocations haben sich jedoch

[23] Gerhard Stäbler, zitiert nach: Hella Melkert, *Gerhard Stäbler – Poetic arcs*, in: *LandMarks/EarMarks. Gerhard Stäbler und sein Werk*, hrsg. v. Bojan Budisavjevic, Regensburg 1999, 51-57, hier: 55.
[24] Björn Gottstein, *Blühender Abgesang der Industrie. Die LandMarks-Projekte 1999 im Ruhrgebiet*, in: *Positionen* 40/1999, 40-42, hier: 40.
[25] Auf diesem Werk basiert auch die im April und Mai 2011 auf Zollverein gezeigte Ausstellung Klaus Armbrusters »Die Städte sind für dich gebaut«.

auch Konsequenzen eingestellt, die sich – um die Ecke gedacht – auch auf die Situation von neuer Musik und ihrer Rezeption in den traditionellen Konzerträumen auswirken. Dass eine jüngere Komponistengeneration die historische Dimension dieser Örtlichkeiten nicht oder lediglich peripher in ihre Werke einbezieht oder thematisiert, ist nicht nur einer eventuellen Entpolitisierung geschuldet, sondern vielmehr der Tatsache, dass das Komponieren für und in den stillgelegten Industrieanlagen mittlerweile zur Normalität gehört. In einer Kohlenwäsche, Gebläsehalle, Gießhalle oder in einem Hochofen zu musizieren – oder welche möglichst »abgefahrene Location« auch immer sich bietet – ist des Komponisten alltägliches Geschäft. Das Ausweichen auf andere, möglichst musikferne Örtlichkeiten, häufig unter dem Aspekt der Erreichbarkeit potentieller neuer und anderer Publikumsschichten, ist dabei freilich keine nur auf das Ruhrgebiet beschränkte Mode. Bei lediglich oberflächlichem Studium der Konzertwerbung in einschlägigen Fachorganen für die Monate Oktober bis Dezember 2010 finden sich: Tiefgaragen, öffentliche Plätze, Brücken, Grüfte, Wälder, Wiesen, allerlei Bahnhöfe, Gefängnisse, Burgruinen, Burger-King-Filialen, Verlagszentralen, Bordelle, Rathäuser, Badmintonplätze etc. Ungewöhnliche Orte für Aufführungen mit neuer und experimenteller Musik wären dabei also, überspitzt formuliert, eher Kammermusiksäle, Opernhäuser, Kirchen oder eben Philharmonien. Doch gerade die letztgenannte Institution ist bezüglich neuer Musik eine Herausforderung: Selbst bei einer so prominenten und spektakulären Aufführung wie etwa den Gurreliedern Arnold Schönbergs durch Michael Gielen und hochkarätigen Klangkörpern blieben die Ränge der Essener Philharmonie peinlich leer und konnte der Saal nur durch Freikarten an Musikstudierende behelfsmäßig angefüllt werden. Wenn also in den traditionellen Musentempeln überhaupt zaghaft Neues gewagt wird, dann geht schlicht niemand hin. Es sei denn – und damit kehre ich zu den Industriedenkmälern zurück – das Konzert bzw. die Vorstellung wird zum Event erklärt: Für eine Aufführung von Arnold Schönbergs Moses und Aron[26] in der Bochumer Jahrhunderthalle etwa, wahrlich schwerer verdauliche Kost als der traditionell gewandete »Schönklang«, welcher die Gurrelieder

[26] RuhrTriennale 2009, in der Inszenierung von Willy Decker.

zu verströmen wissen, bekam man nur schwerlich Eintrittskarten. Hier wurden allerdings auch Publikum und Orchester auf monströsen Podesten durch die Industriekathedrale hin und her chauffiert, es gab überwältigende Videoscreenings, und das Orchester blieb zumeist draußen, wodurch die Musik nicht selten zum Sounddesign degradiert wurde. Ob Moses und Aron mit denselben phänomenalen Solisten und einem grandiosen Chor im Abonnement ähnlich triumphal aufgenommen worden wäre?

Das Beklagen von ausbleibendem Publikum im Ruhrgebiet, jenseits einer bestimmten Musikrichtung, ist allerdings keineswegs einer Erfindung neuerer Zeit, wie das folgende Zitat von Erik Reger aus dem Jahr 1929 belegt, das im Hinblick auf die spezifische Sozialstruktur im Ruhrgebiet von bemerkenswerter Aktualität ist: »Es ist nichts damit getan, wenn man zu den vielen Konzertsälen, Theatern und Museen, die es in Deutschland gibt, neue hinzufügt. Meist ist die Zeit schon über die Vorbilder hinweggegangen, wenn man an der Ruhr die Nachahmungen begründet. Alle diese Institutionen stehen auf einer Insel, fern vom Leben; sie fungieren als ‚Sehenswürdigkeiten' in den Werbeprospekten der Verkehrsvereine, aber die Menschen, deren man sich versichern müsste, wenn auf das Trugbild des Augenblicks nicht das Debacle folgen soll, klar sehende, entschlossene Jugend, Angestellte, Arbeiter gehen daran vorbei und fragen sich, was das alles zu bedeuten habe. Es ist unmöglich, daß es in ihr Bewußtsein dringt, es gehört nicht zu ihnen, es widerspricht ihrem Lebensgefühl.«[27]

Dass die Akzeptanz ungewohnter Musik unter diesen Vorzeichen besonders gering ist, versteht sich. Dennoch bestätigen Ausnahmen – auch neben dem anlässlich der Kulturhauptstadt 2010 großangelegten Hans-Werner-Henze-Projekt – die Regel: So konnte man in den letzten Jahren insbesondere in Essen, etwa durch das Composer-in-Residence-Programm der Philharmonie, eine stattliche Anzahl von Konzerten mit neuer Musik besuchen, die bis 2011 maßgeblich von dem oben erwähnten Netzwerk Neue Musik gefördert werden. In den gewöhnlichen Abonnement-Konzerten allerdings ist Neues, wie in vielen anderen Städten auch, nach wie vor selten auf dem Programm zu

[27] Erik Reger, *Kulturpolitik an der Ruhr*, in: *Europa Erlesen – Ruhrgebiet*, hrsg. v. Thomas Ernst und Florian Neuner, Klagenfurt 2009, 142-150, hier: 149.

finden.[28] Nahezu ausschließlich wird neue Musik im Rahmen eines »Events« programmiert. Fehlanzeige ist auch die finanzielle Förderung neuer Musik seitens der Kommunen – hier wissen viele Künstlerinnen und Künstler der freien Szene um den alltäglichen Verteilungskampf winziger finanzieller Ressourcen: Kleinere Initiativen, denen es nicht um die »Eventisierung« geht, haben in aller Regel kaum eine Chance auf eine Förderung. Dass Kommunen also das zu fördern haben, was es schwer habe, entpuppt sich nicht selten als bloßes Lippenbekenntnis.

Die marginale Rolle, die neue Musik also an den traditionellen Orten spielt, könnte auch positiv formuliert werden, da das Neue eben andere Orte für seine Zwecke okkupiert hat. Anders gesehen könnte eingewandt werden, dass das Neue in den traditionellen Örtlichkeiten nach wie vor ungeliebter Gast ist. Mag man erneut einwenden: Neue Musik, andere Musik – neue Orte, andere Orte. Problematisch wird es jedoch zuweilen dann, wenn Werke nicht direkt auf einen Ort bezogen komponiert wurden, wie es das Beispiel der Kesselhaussuite von Dirk Reith zeigt, sondern wenn bereits existente Musik gespielt wird. Denn da ein Hochofen andere akustische Gesetzmäßigkeiten als ein extra zum Hören konstruierter Saal hat, geht womöglich Essentielles verloren: der Klang.

3. Neue Musik in der Schule: Vermittlung

Seitdem die Bundeskulturstiftung das Essener Projekt »Entdeckungen«[29] als eines von 15 Standorten der großangelegten Neue-Musik-Vermittlungsinitiative »Netzwerk Neue Musik« ausge-

[28] Diesbezüglich sei ein Beispiel in eigener Sache erlaubt: Während 2008/09 der Autor dieser Zeilen vom neuberufenen Generalmusikdirektor der Philharmonie Hagen als »Komponist für Hagen« berufen wurde, folgte 2009/2010 der ehemalige Henze-Schüler Detlev Glanert, auf diesen folgte in der Saison 2010/11 der hauptsächlich im Bereich der Chormusik tätige Wolfram Buchenberg, der in der Saison 2011/12 nun von John Lord abgelöst wird, dessen Crossover-Projekte die Sinfoniekonzerte zukünftig prägen werden. Diese ganz offen zu Tage tretende Popularisierung ist womöglich auch einem deutlichen Zuschauerschwund zuzuschreiben, den die Sinfoniekonzerte in der jüngeren Vergangenheit zu verzeichnen hatten.

[29] Die Netzwerk-Kooperationspartner für das Essener Projekt »Entdeckungen« sind: Die Philharmonie Essen, die Folkwang Universität der Künste, die Folkwang Musikschule, die Gesellschaft für neue Musik Ruhr e.V. sowie der LandesMusikRat NRW e.V.

wählt hat, bevölkern zahlreiche Musikerinnen, Musiker, Komponistinnen und Komponisten insbesondere Schulen, um Aspekte neuer Musik aus ihrem Nischen-Dasein herauszuholen, Interesse zu wecken und das kreative Potential von Schülerinnen und Schülern verschiedenster Altersstufen zu wecken und zu fördern. Auf der offiziellen Internetseite des Netzwerks heißt es: »Das Netzwerk Neue Musik als Förderprojekt der Kulturstiftung des Bundes initiiert und animiert eine bisher einzigartige, innovative und nachhaltige Bewegung. Ziel ist die Stärkung der Präsenz Neuer Musik im Kulturleben, um die Wahrnehmung in der Öffentlichkeit zu erhöhen und neues Publikum zu gewinnen.«[30] Geht es hier also in erster Linie darum, die Akzeptanz einer spezifischen Musikrichtung zu erhöhen, werden in zahlreichen Schulprojekten Aspekte neuer Musik (offene Formen, Geräuschimprovisationen u.ä.) immer wieder auch genutzt, um u.a. das kreative Potential von Schülerinnen und Schülern zu wecken und zu fördern.

Eine nahezu unübersichtliche Zahl von Education-Projekten, Schulprojekten, Vermittlungsprojekten, Education-Abteilungen an Opernhäusern und Orchestern, Vermittlungsstudiengängen, eigens eingerichteten Vermittlungswettbewerben, wissenschaftlichen Symposien u.v.a. belegt eindrucksvoll, dass das Thema »Musikvermittlung« in verschiedensten Bereichen akut ist.[31] Um den richtigen Weg freilich wird intensiv gerungen – das belegt schon das Wort Holger Noltzes von den »furchtbaren Vermittlern«[32], bei denen sich, so der Vorwurf, die Substanz des Kunstwerks nicht selten zu Gunsten der Vermittlung verflüssigt.

Wurde der Autor dieser Zeilen nach einem Vortrag[33] während der Internationalen Ferienkurse für neue Musik in Darmstadt 2004 wegen seiner Forderung an die Kollegen, den viel zitierten Elfenbeinturm zu

[30] http://www.netzwerkneuemusik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=89&Itemid=248, Zugriff: 11. Mai 2011

[31] Die neue Zeitschrift für Musik widmet dem Thema Vermittlung z.B. ein ganzes Heft, (Nr. 3/2011).

[32] Vgl. Holger Noltze, *Die Leichtigkeitslüge. Über Musik, Medien und Komplexität*, Hamburg 2010, 191-197.

[33] Vgl. Gordon Kampe, *Vermittlung von neuer Musik*, in: *Komponieren in der Gegenwart. Darmstädter Diskurse 1*, Darmstadt 2006, hrsg. v. Jörn-Peter Hiekel, 126-131.

verlassen, noch belächelt, sind jetzt fast alle draußen im alltäglichen »Vermittlungsnahkampf«. Einmal auf das Vermittlungskarussel aufgesprungen, begegnet einem dort das pralle Leben: Man trifft engagierte und lethargische Lehrer, furchteinflößend disziplinierte oder beeindruckend undisziplinierte Schüler, man trifft auf Begeisterung, auf Unverständnis, auf Jubel und Ablehnung.

Nicolaus A. Huber nutzte Politrevuen oder auch Vorträge über neue Musik nicht nur dazu, um den Rezipienten diese spezifische Musik näherzubringen. Hubers Vorgehen kann auch als ein Werkzeug verstanden werden, mit dem er die Gesellschaft nach seiner Vorstellung – ich erinnere auch nochmals an das Statement Hans Werner Henzes – verändern wollte. Die Umwidmung der Industriedenkmäler etwa in Konzerträume, in denen neue Musik heimisch wurde, reiht sich, zumindest in den ersten Jahren, in diese Tradition ein. Auch hier wurde Geschichte und insbesondere Veränderung und Wandel das zentrale Thema der ästhetischen Auseinandersetzung, wenngleich der parteipolitische Holzhammer nun außen vor blieb. Und so können auch die zahlreichen Vermittlungsprojekte in dieser Linie gesehen werden, da es ja eben nicht nur um die Vermittlung von neuer Musik, um l'art pour l'art, sondern auch um die »Sekundärtugenden« der Musik geht, etwa der Ausbildung von sozialen Kompetenzen etc.

Wie bereits angedeutet, fehlt mir – da vielerorts beteiligt – die angemessene Distanz zum Thema Vermittlung. Drei Beispiele aus eigenem Erleben seien dennoch skizziert, in denen ruhrgebietsspezifische Aspekte reflektiert werden sollten und daher von den Organisatoren – zuweilen etwas bemüht – Themen wie Strukturwandel, Industrie, Integration oder Heimat in den Mittelpunkt gestellt wurden.

Beispiel 1) Ich führe ein Schulprojekt gemeinsam mit einem türkischen Komponisten an einer Essener Realschule durch. Thema ist die Türkei. Ziel ist es, durch gemeinsames Arbeiten an einem Musikstück Verständnis für die jeweils andere Kultur zu wecken. Ich stelle mich den Schülern mit meiner eigenen Tradition vor und spiele ein Stück von Hans-Joachim Hespos auf der Bassklarinette. Der türkische Kollege, einst Gesangsstudent am Konservatorium in Istanbul, singt eine Arie aus Mozarts Le nozze di Figaro. Da war das Projekt bereits gescheitert – denn ich war der Fremde, für den es nun galt Verständnis zu wecken.

Beispiel 2) Ein Stadttheater beauftragt mich, neue Musik zu vermitteln. Ich füge zehn Einzelprojekte zu einem größeren Projekt zusammen, das während eines Familienkonzertes zur Uraufführung kommt. Eines der Einzelprojekte gestaltete sich so: Eine lokale Firma sponsert das Konzert geringfügig. Die Summe ist zweckgebunden an den Einsatz für Mädchen im Grundschulalter mit Migrationshintergrund. Man entscheidet sich, da auch ein anstehender Trompetenworkshop noch untergebracht werden muss, das Geld für den Kauf von Trompetenmundstücken auszugeben. Die Schüler (im Verlaufe des Projektes wurden auch Jungs zugelassen) steckten ihre Mundstücke auf Gartenschläuche und erzeugten so Rudimente von Klang. Dem Sponsor ward es warm ums Herz: Kultur gefördert, Integration gefördert, Mädchen gefördert, lokaler Musikalienhändler gefördert...

Beispiel 3) Ein Industriemuseum beauftragt mich, neue Musik zu vermitteln. Es werden drei Gymnasien ausgesucht, in denen ich für einige Wochen den Musikunterricht übernehme. Ich komponiere nichts, ich leite an, helfe und unterstütze die Schüler bei der Komposition eigener Stücke. Es gibt keine Vorgaben, außer dem vom Museum gesetzten Oberthema: Ruhrgebietsklänge. Es beginnt eine intensive Auseinandersetzung mit der eigenen Heimat, auch in anderen Unterrichten. Nach ein paar Monaten folgte die Aufführung auf dem Dortmunder Zechengelände. Herausgekommen sind einige Miniaturen, die sich viel mit dem Klischee des Ruhrgebiets auseinandersetzten. Da gibt es eine »Fiegephonie« für Bierflaschen, ein Sprechstück mit Ruhrgebietssprache, eine Montage aus Arbeiterliedern.

Neben diesen Vermittlungsprojekten hat sich gezeigt, dass auch eine vermeintlich so konventionelle Gattung wie die Kinder- oder Jugendoper nach wie vor eine wunderbare Möglichkeit sein kann, nicht nur neue Musik zu vermitteln, sondern auch verschiedenste lokale Aspekte miteinzubeziehen – z.B. um sich mit der eigenen Geschichte auseinanderzusetzen oder sich der eigenen Heimat ästhetisch zu versichern. Der Bochumer Generalmusikdirektor Steven Sloane spricht deshalb ja völlig zu Recht den Modellcharakter von Hans Werner Henzes Kinderoper Pollicino an, die ja auch Pate für Henzes jüngst in Gladbeck uraufgeführte Jugendoper «*Gisela*! oder: die merk- und denkwürdigen Wege des Glücks« stand. Sie handelt von einer jungen Frau aus Oberhausen, die sich in einen Jüngling aus Neapel verliebt und dem tristen Oberhausen daraufhin zu entfliehen ver-

sucht. (Ob es zur positiven Motivation der einheimischen Ausführenden und Organisatoren beigetragen hat, dass Oberhausen für Henze laut ZEIT-Interview für »das Spießige, Arroganz, immanenten Rassismus«[34] steht, sei dahingestellt.)

Steven Sloane, Leiter des Henze-Projektes und Uraufführungsdirigent von Henzes Jugendoper, bemerkt: »Musik muss sich im kulturellen Bewusstsein noch mehr verankern, als seelischer Reichtum, als eine Möglichkeit, sich als Individuum zu erleben.«[35] Um diese Verankerung von Musik, auch von neuer Musik, zu ermöglichen, bedarf es zweifellos verschiedenster Formen der Vermittlung, deren Königsweg ganz sicher noch nicht gefunden wurde. Es bedarf aber auch einer Form, in der die Musik nur Musik sein darf. Und auch hier böte sich das Ruhrgebiet eben im sinnvollen Zusammenspiel zwischen den noch existierenden Theatern, Orchestern etc. und den Industriedenkmälern wunderbar an.

Die Ausführungen zu Nicolaus A. Huber, der sich das Ruhrgebiet bewusst zur Heimat auserkor, zu den (zu Konzerträumen) umfunktionierten Industriedenkmälern, zur gegenwärtigen Situation neuer Musik in den traditionellen Konzerträumen und schließlich zu den in gewisser Hinsicht wieder an Huber anknüpfenden Vermittlungsprojekten beleuchten nur schlaglichtartig und unverbunden Aspekte von neuer Musik im Ruhrgebiet. Dennoch gibt es gewisse Ähnlichkeiten, die die Jahrzehnte zu überdauern scheinen: Zum einen die vielfältigen Reaktionen auf die ruhrgebietsspezifische Sozial- und Bildungsstruktur. In der Arbeit mit Schülern aus dem Ruhrgebiet zeigte sich zum anderen noch immer sehr deutlich, dass es – wenn auch ironisch gebrochen, etwa im Spiel mit Ruhrgebiets-Klischees – noch immer einen wahrnehmbaren Minderwertigkeitskomplex der Ruhrgebietsbewohner zu geben scheint, an dem es sich abzuarbeiten gilt. Fast prophetisch muten da die Worte des Kritikers Herbert Ihering in der Theaterzeitschrift »Der Scheinwerfer« aus dem Jahr 1927 an: »Wo ergeben sich solche Ansammlungen eines neuen unverbrauchten Publikums wie in den Städten an der Ruhr. Wo sind die Gegensätze so

[34] Hans Werner Henze im Gespräch mit Claus Spahn, in: *DIE ZEIT* vom 16.09.2010.

[35] Steven Sloane und Eytan Pessen im Gespräch: *der schauplatz ist oberhausen*, in: *das henze-projekt. Neue Musik für eine Metropole*, Programmbuch, 8-10, hier: 9.

deutlich, wo liegt die Dramatik so offen zutage! [...] Man braucht nur die Hand auszustrecken, die dramatischen Themen liegen auf der Straße. Die sozialen Probleme sind ungeheuer. Essen kann eine führende Theaterstadt werden, wenn es seine Möglichkeiten erkennt.«[36]

[36] Herbert Ihering: *Das Theater an der Ruhr*, in: *Der Scheinwerfer 1927*, 1 Jg., Heft 2, 3.