

Barbara Balba Weber

„Es müsste einfach schick sein, beim Musikhören etwas zu riskieren“

Weltbezüge bei Lachenmann: Perspektive der Musikvermittlung

In der Lachenmann-losen Gesellschaft

Ich wohne in der kleinen Hauptstadt der Schweiz. Neue Musik spielt da kaum eine Rolle. Die Subventionen haben sich innerhalb der letzten zwei Jahre halbiert. Aus dem Bildungskanon ist sie ohnehin längst verschwunden. Und die einzigen größeren Musikinstitutionen vor Ort wagen es kaum, Neue Musik überhaupt zu programmieren, und sie haben dafür auch weder einen Auftrag noch ein spezielles Interesse. Diese kleine Hauptstadt ist für meine Ausführungen der ideale Ort, um eine Gesellschaft ohne Neue Musik darzustellen. Ich nenne sie eine Lachenmann-lose Gesellschaft, da es hier exemplarisch um *temA*¹ von Helmut Lachenmann geht. Man könnte aber auch viele andere Namen aktueller oder schon zu Klassikern gewordener Neuer Musik nehmen für den „Fall Bern“.

Da ich nun nicht in einer Lachenmann-losen Gesellschaft leben will, und ein Rück- oder Wegzug aus Bern für mich aber auch keine Option wäre, bin ich das geworden, was man heute Musikvermittlerin nennt.² Dazu möchte ich hier ein Modell vorstellen, das meiner Arbeit zugrunde liegt und einige praktische Beispiele dafür liefern, wie ich in der Gesellschaft, in der ich lebe, Räume herstelle, die nicht mehr Lachenmann-los sind. Es ist meine ganz persönliche Antwort auf Begriffe wie Weltzuwendung und Diesseitigkeit, die seit kurzem in der Bundesrepublik diskutiert werden: Mich bewegt also weniger die Frage, wieviel Welt in Lachenmann, sondern wieviel Lachenmann in der Welt ist.

In diesen quasi Neue-Musik-losen Gesellschaften und -Situationen versuchen MusikvermittlerInnen meistens die Entschärfung: Sie zeigen eine Neue Musik ohne Ecken und Kanten, um das, was die Qualität der Neuen Musik zwischen Anton Webern und Helmut Lachenmann bis hin zu Olga Neuwirth und Jennifer Walshe ausmacht, nach Möglichkeit zu vermeiden. Mein Weg ist ein anderer: Neue Musik lässt sich gerade mit ihren prägnantesten, den sogenannten avanciertesten Werken am besten vermitteln. Das ist nicht nur erfolgversprechender; es ist für mich selber als Vermittlerin sehr viel interessanter als

irgendein Remake von Smetanas *Moldau* aufzulegen, um zu zeigen, wie leicht verständlich und wie sympathisch Neue Musik sein kann. Und da ich gewisse Werke von Lachenmann immer noch als etwas vom radikalsten und zugleich klarsten und kompaktesten des ganzen 20. und 21. Jahrhunderts erachte, wähle ich für die Veranschaulichung meines Modells sein exemplarisches Werk *temA* von 1968.

Im Topf: Neue Musik in der 95%-Gesellschaft

Wenn ich von „Gesellschaft“ spreche, dann meine ich damit ganz verschiedene Gruppen- mitnichten nur Kinder oder Jugendliche, sondern auch Kultur- und Regierungsverantwortliche, Bildungsinstitutionen, OrchestermusikerInnen, RundfunkchefInnen usw. Größte Teile der Gesamt-Gesellschaft – ich nenne sie hier mal 95%-Gesellschaft- , haben zu Neuer Musik eine entweder emotionale oder quasi geographische Distanz- das heißt, sie lehnen sie entweder ab oder wissen gar nicht, dass sie überhaupt existiert. Für alle diese Menschen ist Neue Musik vorerst ganz einfach nur ein einziger Topf.

Innerhalb der Neue Musik-Szene gibt es sicher zahlreiche Differenzen- aber für die ‚Welt‘ da draussen sind wir alle gleich. Ob wir jetzt dem Materialfortschritt oder der Gehaltsästhetik verpflichtet sind, ob wir uns der Diesseitigkeit oder der Jenseitigkeit zugehörig fühlen, ob wir uns als aus der Neuen Musik ausgetreten oder als ihre führenden Paradigmenwechsler betrachten, ob wir unsere Musik als absolut oder relational verstehen, etwas verbindet uns alle: Wir gehören in diesen einzigen Topf „Neue Musik“; und obwohl die Versuche, diesen Topf zu sprengen, letztlich so alt sind wie die Neue Musik selbst, ist der Topf bis heute erstaunlich intakt geblieben. Um diesen Topf aber aus seiner zementierten Kochnis heraus- und in einen Dritten Raum hineinzubekommen, arbeite ich unter anderem mit einem Werkzeug, das ich „Funktionalisierung“ nenne.

Wie der Musikpsychologe Andreas C. Lehmann sagt,
*erlebt der durchschnittliche Hörer Musik in seinem alltäglichen Leben immer funktional, nie völlig zweckfrei. Dieser wichtige Zugang sollte kein musikpädagogisches Tabu sein, das aus einem falsch verstandenen Autonomieanspruch des Kunstwerks abgeleitet wird.*³

Nehmen wir doch diese von Lehmann überzeugend hergeleitete und fundiert dokumentierte Aussage spielerisch als Aufforderung, sich diesem durchschnittlichen Hörer zuzuwenden, und gehen wir von folgender Denkfigur aus: Jede Musik hat wie jede andere Kunst eine oder mehrere Funktionen in der Gesellschaft.⁴ Es lässt sich nicht abstreiten, dass Neue Musik auch ‚Musik‘ ist und deshalb der durchschnittliche Hörer an sie automatisch auch die Erwartung einer Funktion heranträgt. Diese Funktion muss vom Komponisten/von der Komponistin nicht gezwungenermaßen auch so intendiert gewesen sein. Unter bestimmten Voraussetzungen kann eine bestimmte Musik eine gewisse Funk-

tion annehmen, die dann in einer Lachenmann-losen Gesellschaft eine ganz andere ist als in Insider-Kreisen wie Darmstadt. Für die Vermittlung von *temA* habe ich nun allerdings für Lachenmanns Musik zwei zentrale musikimmanente Funktionen entwickelt, die von einem typisch darmstädtischen Lachenmann-Verständnis gar nicht so entscheidend abweichen.

Mögliche Funktionen von (Neuer) Musik

Der größte gemeinsame Nenner der Neuen Musik mit der oben erläuterten 95%-Gesellschaft ist folgender: wir nennen das, was wir machen, ‚Musik‘. Wenn wir also davon ausgehen, dass der größte Teil der Bevölkerung, vom Verkäufer bis zur Pharmamanagerin, vom Kleinkind bis zur Greisin und von der Kirchenchorleiterin bis zum Hipopper ‚Musik‘ vor allem in der Funktion als beispielsweise StimmungsverbessererIn, RitualbegleiterIn, politische/r BotschafterIn, Community-BildnerIn, TanzbegleiterIn, AblenkerIn, etc.⁵ (er)kennt und schätzt, dann müssen wir davon ausgehen, dass eine unvorbereitete Konfrontation mit *temA* Konfliktpotenzial birgt; denn die Funktion von Neuer Musik im Allgemeinen und von Lachenmanns *temA* im Speziellen mag zwar einzelne Aspekte dieser Auflistung enthalten, lässt sich aber damit noch keineswegs auf den Punkt bringen. Das hat vor allem damit zu tun, dass Neue Musik kaum kunst-externe Funktionen im Sinne Schmückers (vgl. FN 4) hat. Und kunst-interne Funktionen gegenüber einer 95%-Gesellschaft zu vermitteln, ist eine große Herausforderung, da es hier direkt um den Kern der Musik geht.

Wenn wir nun aber mit der „Welt“ zu tun haben wollen, ist es unumgänglich, sich mit dem „Wozu Neue Musik“ auseinander zusetzen. Die Strategie einer Funktionalisierung von Musik ist also eine wichtige musikvermittlerische Möglichkeit unter vielen. Ich möchte dafür exemplarisch drei Beispiele für eine Vermittlung der Innovations-Funktion von *temA* vorführen:

1. Das Ausschliessen einer erwarteten Funktion,
2. Das Benennen einer musikinternen Funktion und
3. Die Anwendung einer musikinternen Funktion.

Ich habe dafür drei für die Neue-Musik-Szene wichtige Zielgruppen genommen:

1. BerufsmusikerInnen ohne Neue-Musik-Affinität,
2. Jugendliche,
3. (rechtsorientierte) KulturpolitikerInnen.

Ausschließen der habituellen Hörerwartung

Wer die Funktion von Lachenmanns Musik nicht kennt und mit seiner gewohnheitsmäßigen Erwartung an die Funktion von ‚Musik‘ herangeht, hört diese Musik dann konsequenterweise so:

*Ich lasse mich eigentlich gerne ab und zu ein bisschen ärgern. Aber wenn das dann irgendwie zu dominant wird und diese Konfrontation in der Musik quasi überhandnimmt, dann wird es mir zu anstrengend.*⁶

So spricht eine klassisch-romantische Sängerin in einer Gruppe von Musikstudierenden, denen ich ohne Vorbereitung *temA* abgespielt habe. Ich hatte vor­gängig mit ihr zusammen eruiert, dass für sie Musik vor allem die Funktion einer Sprache hat, also Transportmittel einer Botschaft von Mensch zu Mensch ist. Das ist unter BerufsmusikerInnen die am häufigsten genannte Funktion von Musik überhaupt (im Gegensatz zu Nicht-Musikern). Das ist ganz legitim und daran wollen wir nichts ändern. Oder zumindest nur temporär – nämlich für die paar Minuten, in denen es darum geht, *temA* so anzuhören, ohne dass dies zu einem frustrierenden Erlebnis wird. Ich möchte deshalb gerne demonstrieren, welchen Effekt es haben kann, die gewohnheitsmässige Erwartung einer bestimmten Funktion von Musik für einen Moment gezielt auszuschalten.

Um das zu bewirken, habe ich im Fall dieser Musikstudentin, wiederum ohne weiteren Kommentar, ein 5-minütiges Video abgespielt, auf dem John Cage mitten im Verkehrslärm über „sounds, which don't mean anything“ spricht:

*I love sounds, just as they are. And I have no need for them to be anything more than what they are. I don't want them to be psychological, I don't want the sound to pretend that it's a bucket, or that it is a President, or that it is in love with another sound... I just want it to be a sound.*⁷

Cage ist nicht Lachenmann, und die Botschaft, dass Musik auch „Nicht Sprache“ sein kann, hat der Musik von Lachenmann noch keine Funktion zugeschrieben. Aber es hat schon genügt, um bei der betreffenden Studentin, nachdem sie *temA* anschliessend nochmals zu hören bekam, Folgendes zu bewirken:

Ich fand's jetzt irgendwie lustig, das Gehörte auf das Geräusch selbst zu reduzieren. Jetzt, wo ich mir sozusagen erlaubt habe, einfach nur hinzuhören, fand ich's viel weniger anstrengend als vorher. Wegen des Gefühls, dass man einfach hinhören kann, ohne, dass man muss. Und dann auch Geräusche, die ich erkannt habe aus dem Alltag.

Natürlich handelt es sich hier nur um eine erstmalige Zuwendung zu einer von ihr vorher noch nie bewusst rezipierten Musik. Die Studentin befindet sich auf noch teilweise falschen Fährten. Sie hat *temA* noch nicht „erfasst“ – aber sie hat es angefasst. Es ist der erste Schritt für ein Begreifen. Der Gegenstand wird dabei in die Hand genommen, wird umgedreht, angeeignet. Wenn sein Begreifen weiter geht, wird er vielleicht an den Kanten beschädigt, verändert seine Form, fällt zu Boden, wird vielleicht schmutzig und teilweise bis zu Unkenntlichkeit zerspielt. Aber wenn der Gegenstand der Zuwendung genug stark ist, dann fällt ihm dabei letztlich doch kein Zacken aus der Krone. Dieser Prozess nennt sich „Lernen“, und auch wir haben ihn durchgemacht mit unseren musikalischen Gegenständen.

Soviel zum Thema Diesseitigkeit von meiner Seite her: Die eigene Musik vor dem Angefasst-Werden bewahren zu wollen, bedeutet schlussendlich wohl, sie proaktiv ins Jenseits zu befördern.

Benennen einer musikinternen Funktion

Ich möchte hier keine Wunder demonstrieren, sondern von der harten konkreten Arbeit berichten, wie man mit nichtspezialisierten Personen einen Raum mit Neuer Musik betreten kann, wie sich die verschlossene Tür dazu überhaupt einen Spalt weit öffnen lässt. Die vertiefte Auseinandersetzung mit den Grundlagen dieser Musik, mit ihrer musikalischen Grammatik, ihren Inhalten und ihrem Sinngehalts beginnt naturgemäß erst nach dem Übertreten dieser Schwelle. Da sich aber bei 95% der Gesellschaft der Türspalt gar nie von selbst zeigt, finde ich es sinnvoll, hier ein bisschen nachzuhelfen. Man kann auf dem Prinzip des Ausschließens von gewohnheitsmäßigen Hörerwartungen ganze Konzepte für Konzertveranstalter, für Orchester, für die Hochschul-Lehre, etc. entwickeln. Diese Musikstudentin ist nur ein Beispiel, um die in der Praxis vielfach gesammelte Erfahrung auf den Punkt zu bringen: Wenn Neue Musik in die „Welt“ kommen will, sollten als erstes in vermittlerischen Prozessen und Aktionen gewisse, gewohnheitsmäßig „Musik“ zugeschriebene Funktionen explizit ausgeschlossen werden, um falschen Hörerwartungen vorzubeugen.

Es gibt Fälle, wo es nicht wie bei dieser Studentin reicht, die Hörerwartung nur durch den Ausschluss der von der Zielgruppe präferierten Funktionszuschreibung an Musik freizulegen, um auf parallel existierende Möglichkeiten von „Musik“ hinzuweisen. In Musikvermittlungs-Prozessen kommt man sehr schnell an den Punkt, wo man die Funktion einer bestimmten Musik verbalisieren muss. Beispielsweise, wenn man eine Gruppe von 16-jährigen Jugendlichen vor sich hat. Hier kann es beim unvorbereiteten erstmaligen Hören von *temA* beispielsweise so klingen:

Es hat keinen Rhythmus oder so. Also ich würd's jetzt gar nicht als Musik bezeichnen. Einfach als irgendwelche Geräusche. Und mir fehlt auch irgendwie eine Reihenfolge wie Refrain, Strophe 1, Refrain, Strophe 2 oder so ähnlich. (Vini, 16-jährig, Heavy Metal-Fan, hört Musik wegen Action-Feeling).

Weil der Zusammenhang zwischen Abenteuerlust und Jugendlichkeit nahe liegt, habe ich in diesem Fall für die explizite Benennung der Lachenmann'schen Musik-Funktion der ‚Innovierung‘ den Satz aus einem Interview mit Helmut Lachenmann genommen:

Es müsste einfach schick sein, beim Musikhören etwas zu risikieren. Ich sag immer, die Leute machen Bungee-Jumping, andere riskieren Wildwasserfahrten, klettern auf die Berge, nur um die Existenzspannung in sich zu steigern. [...]. Aber im Konzertsaal, wo ist da die Abenteuerbereitschaft?⁸

Ich habe nun den Jugendlichen erzählt, dass der Komponist dieser Musik damit etwas Abenteuerliches habe schreiben wollen, um den Hörer so richtig herauszufordern. Und habe sie vor dem weiteren Anhören von *temA* aufgefordert, mir dabei behilflich zu sein, herauszufinden, was an dieser Musik denn abenteuerlich sei. Der gleiche Junge sagte daraufhin:

Also ich hab das Gefühl, es ist sehr abenteuerlich, weil man es nicht vorhersehen kann, weil immer was Neues passiert und man kann gar nicht wissen, so jetzt kommt das... Also das ist auch sehr aufregend, man kann sich nicht gross entspannen, sondern man ist immer auf Spannung, wenn man das hört.

Mit dieser Aussage trifft der Jugendliche durchaus den Kern dieser Musik. Er hat etwas Essenzielles dieser Musik (und zwar selbst!) herausgefunden und mit eigenen Worten beschrieben. Das ist die Grundlage, auf der eine ganze Serie von Aktionen mit den Jugendlichen zusammen ausgeführt werden kann. Dieses Verständnis von Musik als Abenteuer versuche ich in meiner eigenen vermittlerischen Arbeit umzusetzen und entwickle beispielsweise zusammen mit Jugendlichen Modelle, die das Hören von Neuer Musik als innerliche Fahrt in abenteuerliche, gefährliche, geheimnisvolle und unbetretene Räume inszenieren.⁹ Auch dies ist wiederum nur ein kleines Beispiel dafür, wie mit der expliziten Benennung einer Funktion quasi eine Wand weggeschoben werden kann, die sonst einen Zugang zu dieser Musik verhindert. Innerhalb von ein paar Minuten komme ich so mit beispielsweise einer solchen Gruppe von 16-Jährigen in einen „Dritten Raum“.

Der ‚Dritte Raum‘ als interkultureller Verhandlungsraum

Ich beziehe mich mit der Verwendung dieses Begriffes des ‚Dritten Raums‘ auf die Grazer Kultur-Transfer-Forschergruppe mit u. a. Helga Mitterbauer und Werner Suppanz, die Homi Bhabhas postkoloniale Konzepte rezipieren und auf die Kulturvermittlung übertragen. Mit dem Dritten Raum wird ein metaphorischer Ort bezeichnet, an dem kulturelle Interaktion, Irritationen, Verständigungs-, Aushandlungs-, Missverstehens- und Umdeutungsprozesse stattfinden, durch die es zu kulturellen Veränderungen kommt. Werner Suppanz beschreibt Hybridität resultierend

aus kultureller Begegnung, die zur Veränderung aller Beteiligten führt. [...] Diese besteht nicht nur in Übernahme und Austausch, sondern darin, dass die Präsenz des Anderen zur Neudefinition oder überhaupt erst zur Definition des Eigenen führt.¹⁰

Ich gehe noch einen Schritt weiter, indem ich bestimmte Musikgenres (in unserem soeben gezeigten Fall: ‚Neue Musik‘ und ‚Heavy-Metal‘) als jeweils bestimmte ‚Kultur‘ betrachte und entsprechend auch die folgende Formulierung von Helga Mitterbauer direkt auf meine Arbeit als Musikvermittlerin übertrage:

Gerade das zeichnet die Vorstellung von Hybridität gegenüber jener der Multikulturalität aus, dass nicht mehrere Kulturen abgeschlossen nebeneinander gedacht werden, sondern ein permanenter diskursiver Austausch zwischen diesen stattfindet. [...] KulturvermittlerInnen geben den Anstoss zur Veränderung ihres Umfelds. Vermittlung ist genuiner Bestandteil eines permanenten Transformationsprozesses, der sowohl die beteiligten Kulturen als auch die Vermittlerinstanz selbst umwandelt.¹¹

Um die Probe aufs Exempel für diese Thesen an einem besonders schwierigen Fall zu machen, habe ich ein Gespräch mit einem rechtsorientierten Politiker geführt. Damit kommen wir zum dritten und letzten Beispiel:

Ich habe mir für ein Gespräch über Neue Musik im Allgemeinen und *temA* im Speziellen einen Berner Parlamentarier und SVP-Politiker ausgesucht, der auch kulturpolitisch auftritt und sich dabei auch gerne gegen zeitgenössische Kultur einbringt. Wir haben uns auf einer Berner Sonnenterrasse getroffen, wo ich ihm bewusst ohne weitere Informationen zur Musik die Kopfhörer gegeben habe und in Beobachter-Position gegangen bin. Er hat genau 2 Sekunden hingehört, dann hat er (ohne die Kopfhörer abzunehmen) 40 Minuten pausenlos drauflosgeredet. Jedesmal, wenn ich versucht habe, mich am Gespräch zu beteiligen, wurde über mich – gleichermaßen wie es auch *temA* in seinem Ohr erging – mit einem Wortschwall hinweggefegt. Ich fand je länger je mehr genau diese Tatsache interessant – weil charakteristisch für eine ‚Kultur‘ – und es kam mir ein Ausspruch von Helmut Lachenmann in den Sinn, den ich mal in einem Interview gehört hatte:

Der magische Moment muss gebrochen werden. Magisch erleben heißt hörig werden. Und wir müssen hell-hörig werden. [...] Und das heißt, ich muss eine Musik bringen, die uns zwingt, über unsere eigenen Ideen von Musik nochmal nachzudenken.¹²

Anwendung des Prinzip einer musikinternen Funktion

Ich hatte also während der ersten 40 Minuten dieses ‚Gesprächs‘ Zeit und Anlass, über die Funktion des ‚hell-hörig‘-Machens von Lachenmanns Musik nachzudenken- und bei Minute 43 fand ich, dass es nun an der Zeit sei, das Thema der Hell-Hörigkeit direkt anzusprechen. Als eine ‚Idee‘, eine Funktion eben, ein Prinzip, als eine Art gesellschaftliche Aufgabe, die diese Musik verkörperte und eigentlich in dieser polternden SVP-Umgebung einbringen könnte und sollte im Sinne einer Transformation wie sie Mitterbauer beschreibt. Ich mischte mich also in den Monolog über Bratwürste, Verkehrsabgaben und Verdis Gefangenenchor ein und versuchte, das Prinzip des ‚hellhörig-Machens‘, das hinter dieser Musik im SVP-Ohr stand, zu beschreiben und zu übertragen auf die Situation in einer Gesellschaft im größeren wie im kleineren Rahmen.

Leider konnte ich meine Ausführung nicht ganz beenden und wurde dezidiert unterbrochen:

Wenn der Komponist meint, er könne mit dem Zuhören von dem da auch auf die Familie, dass man einander besser zuhört, Einfluss haben, dann finde ich es eine verdammt Arroganz. [...]. Für viele Leute ist das wie eine Sprache, die sie nicht hören.

Interessant finde ich daran, dass sich erstens zwischen uns beiden genau das abspielte, worum sich auf der anderen Ebene das Gespräch drehte und worum es in Lachenmanns Musik u. a. geht. Interessant finde ich auch den (sozusagen Freud'schen) Versprecher des SVP-Mannes, diese Musik mit einer Sprache zu vergleichen, die man nicht „hören“ kann (und nicht, die man nicht „verstehen“ kann), denn er hatte ja tatsächlich gar nicht zugehört, nicht hingehört, keinen Moment der Stille oder des Horchens gewährt.

Das ist nur ein kleiner Ausschnitt aus einem zweistündigen Gespräch. *temA* in des Mannes Ohr war längst verstummt und ich hatte das Gefühl, versagt zu haben. Aber nach dieser Minute 43, als ich mich endlich eingemischt hatte und auf dem Thema der Hellhörigkeit beharrt habe, stellte sich doch noch ein ‚Dritter Raum‘ ein. Der Politiker fing an, auf mich zu hören. Wir fanden heraus, warum er zeitgenössische Kultur arrogant findet, wir konnten in gemeinsamer Anstrengung seine negativen persönlichen Erlebnisse mit Musiklehrern von Lachenmanns Musik trennen, wir haben mit Begriffen aus dem Militär versucht, Musik als Codierungs-System zu entschlüsseln, wir haben über Wertung und Ästhetik, über Messbarkeit von Erfolg und Sinn von Kunst gesprochen, über musikalische Reaktionen auf die Nazizeit, haben Vergleiche zu heute gezogen, etc.

Mitterbauer hatte tatsächlich recht: Das Gespräch hat mich tagelang beschäftigt. Und mit fast schmerzlichem Erstaunen musste ich feststellen, dass ich einen Prozess durchgemacht hatte, anders über Neue Musik dachte, anders über diesen Mann, über die Gesellschaft, über mich selbst. Auch *temA* hatte sich für mich verändert, und ich hörte (wie auch schon nach den Experimenten mit den Jugendlichen und den Musikstudierenden) mit einer erweiterten Perspektive auf diese Musik. Und offenbar blieb das Thema (resp. *temA*) doch auch im Ohr des SVP-Mannes hängen und er hat mich ein paar Tage später angerufen und mich eingeladen, in der SVP-Kulturkommission zu zeitgenössischer Kultur zu sprechen.

Neue Musik wieder zum *temA* machen

Und damit sind wir wieder zurück an unserem exemplarischen Neue-Musiklosen Ort Bern und ich schliesse die anfangs geöffnete Klammer mit einem Bericht aus der „Welt“: Nachdem ich gehört habe, dass die Unterstützung für die zwei einzigen noch in Bern verbleibenden Vereine für Neue Musik von der Kulturabteilung in Frage gestellt wurde, willigte ich ein, das Präsidium der IGNM

zu übernehmen. In der Folge gelang es uns unter Einbezug von Erfahrungen wie ich sie hier dargelegt habe, mit Zeitungsartikeln und Gesprächen auf die Bedeutung der Neuen Musik in unserer Gesellschaft hinzuweisen. Heute sind nicht nur beide Vereine gerettet, sondern zusammen mit vielen Kolleginnen und Kollegen konnte ein Neustart für die Neue Musik in Bern lanciert werden. Wir werden in Zukunft also auch in der kleinen Bundeshauptstadt der Schweiz Lachenmann – dieser Kalauer mag erlaubt sein– zum *temA* machen.

¹ Helmut Lachenmann: *temA* für Flöte, Stimme (Mezzosopran) und Violoncello (1968), 16 min.

² Da der Begriff der Musikvermittlung im aktuellen Musikleben sehr breit und unterschiedlich verwendet wird, erscheint eine Differenzierung nötig, die den Rahmen dieses Artikels sprengen würde. Ich verstehe meine Arbeit aber als prioritär auf Strategien einer sogenannten ‚künstlerischen Musikvermittlung‘ basierend, die Haltungen und Werte transportieren kann und deren Ziel es ist, beim Publikum Verstehen, Zuhörbereitschaft und Offenheit für Neues zu stärken und bei Institutionen oder einzelnen Akteuren des Musikbetriebs Prozesse in Gang zu setzen: Musikvermittlung also verstanden als künstlerischer Prozess, bei denen Beteiligte ihren Kontext reflektieren, entwickeln und sich auf das ‚Andere‘ ausrichten.

³ Lehmann, C. Andreas: „Habituelle und situative Rezeptionsweisen beim Musikhören oder: Versuchen wir, immer gleich zu hören!“. In: *Musikvermittlung als Beruf*, Essen 1993.

⁴ Reinold Schmücker unterteilt in „Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion“ (Darmstadt, 2001) beispielsweise mögliche Funktionen von „Kunst“ in kunst-interne Funktionen wie Traditionsbildungsfunktionen (Innovations-, Reflexions-, Überlieferungsfunktionen) und kunst-externe Funktionen wie kommunikative Funktionen (expressive/ appellative/ konstative Funktionen), dispositive Funktionen (emotive Funktionen), Motivations-, Distanzierungs-, therapeutische, Unterhaltungsfunktionen, soziale Funktionen (Identitätsbildungs-, Distinktions-, statusindizierende, kultische, ethisch-explorative, politische, religiöse, sonstige weltanschauliche, geselligkeits-konstitutive, ökonomische Funktionen), kognitive Funktionen (Identitätsbildungs-, Erkenntnis-, Erinnerungsfunktionen, ethisch-explorative, politische, religiöse sonstige weltanschauliche Funktionen), mimetisch-mnestische Funktionen (Illustrations-, dokumentarische, Erinnerungsfunktionen) und dekorative Funktionen (Schmuck-, Illustrationsfunktionen).

⁵ Weitere mögliche Funktionen von ‚Musik‘ wären (in einer wilden Zusammenstellung) beispielsweise: Kommunikation, Selbstdarstellung, Sprechen, Gefühlsausdruck, Gefühlsverstärkung, Alltags-Ablenkung, Illustration, Abgrenzung von Realität, Flucht vor Alltag, Neutralisierung von Lärm, Vertreibung von Jugendlichen, kulturelle Identität, Therapie, Trost, Reflexion, Raumbeschallung, Stimmungsherstellung, Aktivierung, Einschlafhilfe, Konzentration, Kampf-Unterstützung, Bewusstseinsweiterung, Folter, motorischer Antrieb, Zeitraffung, Identifikation, Erinnerungshilfe, Beruhigung, Entspannung, Herstellen von Atmosphäre, Welterschließung, Selbstreflexion, epistemologische Metapher, Diskurs, soziale Distinktion, intellektuelle Herausforderung, Protest, gesellschaftlicher Spiegel, etc.

⁶ Alle Zitate der Zielgruppen-Beispiele als Audio-Dokumente über die Autorin verfügbar.

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y> (zuletzt aufgerufen am 12.01.2015)

⁸ Helmut Lachenmann: „Schön schrill – warum zeitgenössische Musik bei Jugendlichen so gut an-

kommt“, in: *Neues hören und sehen... und vermitteln. Pädagogische Modelle und Reflexionen zur neuen Musik*, Saarbrücken, 2012.

⁹ Barbara Balba Weber: „Tönstör: Das Handwerk der Vermittlung Neuer Musik an Kinder und Jugendliche“, Bern 2013. Online: http://www.barbara-weber.ch/toenstoer_mappe_5y.pdf

¹⁰ Werner Suppanz: „Transfer, Zirkulation, Blockierung Überlegungen zum kulturellen Transfer als Überschreiten signifikatorischer Grenzen“, in: *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen, 2003).

¹¹ Helga Mitterbauer: „Acting in the Third Space“, in: ebd.

¹² https://www.youtube.com/watch?v=fgRdZ2u6_RM (zuletzt aufgerufen am 30.9.2014)