

Freie Szene

Wolfgang Rüdiger

So selbstverständlich die Welt der Freien Szene denjenigen erscheinen mag, die sich in ihr bewegen und sie prägen, so sehr bedarf der Begriff einer terminologischen Klärung, um die hier praktizierten Formen und Funktionen von Musikvermittlung darstellen zu können. Den theoretischen Hintergrund bildet das Konzept der ›Szene‹ bzw. der ›Musik-Szene‹, das der Kulturosoziologe Andy Bennett folgendermaßen beschreibt:

»The concept of scene has long been used by musicians and music journalists to describe the clusters of musicians, promoters and fans etc., who grow up around particular genres of music. Typically, this everyday usage of scene has referred to a particular local setting, usually a city or district, where a particular style of music has either originated, or has been appropriated and locally adapted. [...] Since the early 1990s, the concept of scene has also begun to acquire currency as an academic model of analysis. [...] the concept of scene can usefully be subdivided into three categories: local [...], trans-local [...] and virtual.« (Bennett 2004: 223)

Bezeichnet der Begriff ›Musik-Szene‹ unterschiedliche musikalische Gruppen und Genres, die individuelle und kollektive Identitäten ausbilden und in interdependenten lokalen, überregionalen und virtuellen Wirkungsfeldern arbeiten, so lassen sich unter Freie Szene alle nicht institutionell gebundenen Künstler_innen und Musiker_innen sowie ihre Förderer, Fans, Veranstalter_innen, Vertreter_innen von Presse und Öffentlichkeit subsumieren. Eine Definition findet sich im kulturpolitischen Positionspapier des 2017 in Berlin gegründeten Bündnisses von Bundesverbänden und Interessenvertretungen der privatrechtlich organisierten Kunst- und Kulturschaffenden Allianz der Freien Künste (AFK)¹:

»Freie Künste/Freie Szene: Die Gesamtheit aller professionellen freien Kunst- und Kulturschaffenden, Künstler*innen, Ensembles, Einrichtungen und Strukturen in freier Trägerschaft aus den Bereichen bildende Kunst, Tanz, Schauspiel, Performance, Neue Medien, Musik von Alter Musik über Jazz, Echtzeitmusik und Klangkunst bis

1 Der Name erinnert an die Tradition der ›septem artes liberales‹.

neuer Musik, Musiktheater, Kinder- und Jugendtheater, Literatur sowie aller sparten-übergreifenden und transdisziplinären künstlerischen Arbeiten.« (Allianz der Freien Künste 2018: 2)

Betont die AFK über die Aufzählung mannigfacher Musikszenen hinaus die Verknüpfung »künstlerisch-ästhetische[r] Ansätze mit einer Vielzahl von sozialen, integrativen und interkulturellen Projekten« sowie die defizitären »sozialen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen« (ebd.: 4) der meist projektbezogen arbeitenden freien Musiker_innen, um daraus kulturpolitische Kernforderungen abzuleiten (vgl. ebd.: 6–10; Krause 2018), so hat dies Konsequenzen für das Verständnis von Musikvermittlung. Denn dieser Problemaufriss schärft den Blick für jene Integration künstlerischer und sozialer Arbeit, die Musikvermittlung ebenso wie die Freie Szene als Motor der Weiterentwicklung von Kunst, Kultur und Miteinander in der Zivilgesellschaft auszeichnet. Dass damit eine Brücke zur Community Music entsteht, wird unten erläutert.

Einen Überblick über die Vielfalt von Ensembleformationen und Initiativen der Freien Musik-Szene gibt – neben der umfassenden Dokumentation des Deutschen Musikinformationszentrum (miz) und Reinhard Flenders Spezialstudie *Freie Ensembles für Neue Musik in Deutschland* (2007) – der 2018 gegründete Verein FREO – Freie Ensembles und Orchester in Deutschland (zugleich Gründungsmitglied der AFK). Als Agent von Vermittlung der freien Formationen setzt sich FREO auf Bundesebene »für eine Verbesserung der Arbeits- und Rahmenbedingungen der professionellen freien Ensembles und Orchester« ein, informiert über Arbeitsrealitäten und engagiert sich »im Dialog und Diskurs mit Politik und Öffentlichkeit vermittelnd und fordernd für die Szene« (FREO 2018: 1; vgl. auch Krause 2018). Welch eine zentrale Bedeutung FREO der Musikvermittlung beimisst, belegen Auszüge aus dem *Mission Statement* zur Definition, Finanzierung und Vermittlung der Freien Ensembles und Orchester als »professionelle Klangkörper [...], deren Musiker:innen selbstständig arbeiten und in der Regel als Shareholder am Klangkörper beteiligt sind« (FREO o.J.: o.S.):

»Als zentrale Knotenpunkte in der Kulturlandschaft sind sie Interpreten, Auftraggeber, Veranstalter und Vermittler zugleich: Sie veranstalten eigene Konzert- und Abo-Reihen und Festivals, teilweise im eigenen Konzertsaal und sind Auftraggeber für Komponist:innen, Musiker:innen und Künstler:innen aus allen Sparten. Im Bereich der Kinder- und Jugendbildung sind sie Vorreiter mit preisgekrönten Modellprojekten und gehen langfristige Partnerschaften mit Schulen, Kindergärten und anderen Bildungs- und sozialen Einrichtungen ein. Für Nachwuchsmusiker:innen bieten sie Akademie- und Workshop-Programme an und leisten darüber einen wichtigen Beitrag zur Professionalisierung der nachfolgenden Musiker:innengeneration. [...] Ebenso werden die aktuellen Öffnungsbestrebungen für neue Konzertformate und Hörernetzwerke, die Suche nach Anschluss musikalischer Angebote an Veränderungen in der zeitgenössischen Stadtgesellschaft und die grundsätzliche Befragung der Bedeutung und Möglichkeiten von Kunstmusik maßgeblich von FREO vorangetrieben.« (FREO o.J.: o.S.)

Fördert die terminologische Klärung des Begriffs »Freie Szene« bereits inhaltliche Aspekte von Musikvermittlung zutage, so erweist sich umgekehrt die Neubestimmung des Begriffs »Musikvermittlung«, die der Musikpädagogie und -vermittler Axel Petri-Preis in

seiner qualitativ-empirischen Studie auf Basis u.a. der Social Worlds Theory als Referenzrahmen vornimmt, als anschlussfähig an das Konzept der Freien Musik-Szene. Musikvermittlung wird hier als soziale Welt verstanden, deren Aktivitäten künstlerische und pädagogische Praktiken zwischen Präsentation und Partizipation umfassen, verortet in Konzert- und Opernhäusern, (Musik-)Schulen, sozialen Einrichtungen, öffentlichen Räumen u.v.m. (vgl. Petri-Preis 2022a: 92–164).

Die Abgleichung von Definitionsmerkmalen der Freien Szene mit dem praxistheoretisch und qualitativ-empirisch fundierten Musikvermittlungsbegriff ergibt Profile und Praktiken von Musikvermittlung, die einerseits für alle musikbezogenen Berufsgruppen gelten, freischaffende Musiker_innen jedoch vor besondere Herausforderungen stellen.

Mehr als ihre Kolleg_innen in festen Anstellungsverhältnissen sind Vertreter_innen der Freien Szene aus sachlichen und ökonomischen Gründen gefordert, in Vermittlungskategorien zu denken, seien es äußere, auf Öffentlichkeitsarbeit gerichtete, oder innere, der Musik innewohnende, sowie ihr Wechselspiel in Form öffentlichkeitswirksam präsentierter neuer Konzert- und Workshop-Formate (vgl. Rüdiger 2006). Musikalische Message und modernes Marketing bzw. Selbstmanagement bilden in der Freien Szene, anders als in fixen Anstellungsverhältnissen², ein spannungsvolles Wechselverhältnis. Gibt Mark Terkessidis noch 2015 seiner Verwunderung Ausdruck, dass etliche Anträge beim Hauptstadtkulturfonds einen Mangel an Publikumsorientierung aufweisen (vgl. 2015: 206), so stehen nach dem rasanten Anstieg von Fördermaßnahmen und Antragsmöglichkeiten bei Stiftungen, Fonds und Sponsoren in den letzten Jahren (nicht zuletzt als Folge der Corona-Pandemie) konzeptionelle Begründungen, Vermittlungsformen sowie Fragen sozialer Voraussetzungen und Folgen vermehrt im Fokus der Freien Szene. Simon Rattles viel zitierte Prognose von 1999 scheint sich mehr und mehr zu bewahrheiten (vgl. Gutzeit 2014: 21): Jede_r freischaffende Musiker_in, ob solistisch, kammermusikalisch oder im Ensemble tätig, ist heute prinzipiell ein_e Musikvermittler_in, sei es notgedrungen oder aus Überzeugung (wobei es manche freie Musiker_innen gibt, die dies aus unterschiedlichen Gründen ablehnen).

Vor diesem Hintergrund erweist sich der Begriff ›Freie Szene‹ als Euphemismus, sind doch ihre Mitglieder studien- und berufsbiographisch meist unterschiedlichen, sich überlappenden sozialen Welten mit verschiedenen Graden von Verpflichtung zugehörig (vgl. Petri-Preis 2022a: 58f., 71–74, 80f.). Relativ frei sind sie lediglich in ihren künstlerisch-kreativen Handlungen und Hervorbringungen, nicht jedoch in Bezug auf die Zwänge und Strukturen politisch-gesellschaftlicher und kultureller Lebenswirklichkeit, auf die ihre Kunst im weitesten Sinne antwortet und in der sie sich positionieren und bewähren muss.

Die »zweigleisige Professionalität« von kreativer Selbstwirksamkeit und Sicherung des Lebensunterhalts, »Berufungscharisma und Berufspragmatik« (Thurn 1997: 120), betrifft wie alle Freien Künste auch die Musik und ihre Vermittlung, bei der die »Innenlenkung der persönlichen Berufung« und die »stärker außengerichteten Aktivitäten, die der werk- und personvermittelnden Kontaktnahme mit der Umwelt dienen« (ebd.), aufeinander angewiesen sind. Wie diese Pole austariert und aufeinander bezogen werden, hängt nicht zuletzt vom Selbstbild des Künstlers bzw. der Künstlerin in unserer Gesellschaft

2 Martin Rempe spricht von einer »Zweiklassengesellschaft« (2019: 29).

(und von seiner bzw. ihrer Ausbildung) ab: Wer sein bzw. ihr Kunstschaffen in die soziale Verantwortung gestellt sieht, wird einen weiten Begriff von Musik als soziale Praxis verkörpern und Musikvermittlung als integralen Bestandteil künstlerischen Handelns begreifen, d.h. das Üben, Proben, Programmgestalten und Konzertieren nicht nur mit der Frage nach dem ›Was‹, ›Wann‹, ›Wo‹ und ›Wie‹, sondern mit grundsätzlichen Fragen nach dem ›Für wen‹, ›Mit wem‹ und ›Wozu‹ von Kunst verbinden. Freischaffende Komponist_innen, Sänger_innen und Instrumentalist_innen leben nicht in einer eigenen, wirklichkeitsfernen Musiksphäre, sondern teilen mit ihren Mitmenschen die gleiche gesellschaftliche Wirklichkeit, deren Probleme sie auf ihre Weise in den Blick nehmen und ins Werk oder Konzept setzen, das sie zur Diskussion stellen oder mitzurealisieren anregen.

Zu den Prinzipien und Praktiken einer künstlerisch-kulturell weitgespannten Musikvermittlung, die zu realisieren Freischaffende frei und in gewisser Weise verpflichtet zugleich sind, zählen zuvörderst: den persönlichen Kontakt zu den Menschen herzustellen und Musik auf ihre konkrete Lebenswirklichkeit zu beziehen, der sie als Medium ästhetischer Verwandlung entspringt; an Orten aller Art, in künstlerischen Zirkeln ebenso wie sozialen Zentren, in Konzerthäusern wie Kliniken, Musik gemeinsam zu zelebrieren; neue Begegnungsmöglichkeiten zu schaffen und Beziehungen zwischen Musik und Menschen, Musik und anderer Musik, Menschen und Menschen im Spannungsfeld zwischen Präsentation und Partizipation (→ Wild: 243) zu stiften. Dieses Feld spannt sich aus zwischen medialen Präsentationsformen (professionelle Websites, Newsletter, Presseankündigungen, Plakatgestaltung, Programmhefte, CDs, Videos, Social Media aller Art u.v.m.) und der Fähigkeit zur Konzeption klug inszenierter, auch interkulturell ausgerichteter Konzertprogramme, zur Konzertveranstaltung an verschiedensten Spielorten, auch in mobiler Form und im Freien, zur Antragsformulierung und Gesprächsführung mit Vertreter_innen aus Politik und Gesellschaft, zur kompetenten Verhandlung mit Veranstalter_innen sowie zur Kooperation mit verschiedenen Institutionen (wie z.B. bei *Response*-Projekten, vgl. Voit 2018c). Bei all diesen Formen und Formaten geht es darum, die ästhetischen Anliegen und künstlerischen Botschaften der Freien Musik-Szene in die Breite der Bevölkerung zu tragen, Menschen aller Altersgruppen, Gesellschaftsschichten, Herkunftsländer emotional anzusprechen und aktiv einzubeziehen sowie potentiell allen Zeitgenoss_innen »eine Teilhabe an einer [...] musikalischen Praxis zu ermöglichen« (Lessing 2016: 598)³.

Für die Gestaltung von Konzerten als Orte ästhetischer und sozialer Erfahrungen eignen sich neben Moderationen und Gesprächen, Lecture-Recitals und Performances, Instrumentenworkshops sowie hör- und spielorientierten Angeboten für Kinder besonders offene Konzepte Neuer Musik, beispielsweise das Erfinden von Musik mit Instrumenten und Klangwerkzeugen aller Art, das Öffnen und Umgestalten von Musikstücken zu Improvisationsmodellen bzw. neuen Werken u.v.m. Diese Modelle können von Hörer_innen und Musiker_innen gemeinsam realisiert, von Freischaffenden als Workshops an Kitas, Schulen, Musikschulen, Bundes- und Landesakademien sowie anderen Institutionen angeboten und in Konzertveranstaltungen mit flexiblen Raumkonzepten unter Mitwirkung verschiedener Personengruppen zur Aufführung gebracht

3 Zu ›Partizipation‹ vgl. Brown et al. (2011).

werden (vgl. Friedrich 2012; Rüdiger 2020b). Beispiele hierfür sind die vielfältigen Musikvermittlungsaktivitäten von Ensembles Neuer Musik wie Ensemble Modern, Musikfabrik, recherche und Aventure.

Die dramaturgische Planung und künstlerische Gestaltung von Konzerten für verschiedene Zielgruppen (Kinder und Familien, Jugendliche, Erwachsene, ältere Menschen) – bevorzugt themenorientiert, partizipativ und in Verbindung von Künsten, Epochen, Genres – gehorcht in der Freien Szene den gleichen Kriterien, die Folkert Uhde (2018) in seinen Ausführungen zum Konzertdesign versammelt: Musik als Gemeinschaftserlebnis konzipieren, Aufmerksamkeit und Resonanz erzeugen, das Konzert als Organismus und multimediales Ereignis anlegen, Zeitfenster und Hörpositionen variieren, den Einlass künstlerisch gestalten, die Architektur (Verbindung von Raum, Klang, Licht, Akustik, Musik) sowie Setting oder Raumordnung bedenken, Partizipation ermöglichen, Kontexte aufzeigen, die Dramaturgie als Spannungsbogen anlegen (verschiedene Charaktere, Besetzungen, Verbindungen der Musikstücke, Positionen, Bewegungen, Hörhaltungen), performative Aspekte berücksichtigen, Lichtdesign verwenden und für einen Ausklang mit Austausch und Kommunikation sorgen.⁴ Ergänzt werden kann dies durch Evaluierung neuer Konzertformate (z.B. mittels Hörer_innenbefragung) und durch Einbeziehung von Konzertbesucher_innen und auch Nicht-Besucher_innen – »Personen aus der Nachbarschaft« (Terkessidis 2015: 207) – in die Programmgestaltung, z.B. mittels Einladung zu einem gemeinsamen Thinktank mit Lebensweltbezug und Artikulation eigener Themen- und Programmwünsche (vgl. Rüdiger 2020a: 51). Beispiele dafür sind partizipative Vermittlungsformen etlicher freier Ensembles und die vielfältigen neuen Konzertformate im 2006 von Jochen Sandig und Folkert Uhde in Berlin-Friedrichshain als »New Space for the Arts« gegründeten Radialsystem.

In allen Formen der Partizipation im Kontext künstlerischer und künstlerisch-pädagogischer Veranstaltungen aber kommt die angesprochene gesellschaftspolitische und soziale Dimension von Musikvermittlung zum Tragen, die besonders in Formen von Outreach und Community Music ihre Verwirklichung findet: »Musik für alle [...], die als gemeinschaftliches Musizieren in einem *bottom-up-Prozess* entsteht« (Banffy-Hall/Hill 2017: 1) und die nach Petri-Preis sowohl einen »bedeutenden Bezugspunkt der SW [sozialen Welt, Anm. WR] Musikvermittlung« (2022a: 140) als auch zentrales Motiv und Ziel ihrer Akteur_innen bildet (vgl. ebd.: 140). Um dies weiterzuentwickeln und zu fördern, bedarf es einer stärkeren »Professionalisierung der Präsentation« (Thurn 1997: 122) im Sinne einer qualitativ hochwertigen und profunden Ausbildung in Community Music und Musikvermittlung als verschwisterten Disziplinen auf dem Kontinuum künstlerischer, kultureller und sozialer Arbeit (vgl. Rüdiger 2023a).

4 Zur Resonanz nach Hartmut Rosa in der Musikvermittlung vgl. Müller-Brozović (2019 u. 2023).

