

Symposium Wien – Neue Musik – heute?

Pädagogische Projekte – Missionierung oder Alibiaktivitäten?

Ludger Hofmann-Engl

Coulsdon College, UK

Als ich mich bereit erklärte, an dem Symposium “Neue Musik – heute?” zu dem Thema “Pädagogische Projekte – Missionierung oder Alibiaktivitäten?” teilzunehmen, war mir nicht ganz klar, wie ich am besten dazu beitragen könnte. Meinem Abstrakt zufolge, würde ich mich auf die Aktionszeit der Chameleon Group ein-bezüglich einiger Projekte, die aus dieser Aktionszeit hervorgegangen sind, beschränken. Jedoch habe ich mich schließlich entschlossen, die Frage in einen größeren Zusammenhang zu setzen. Dies zum einen in Bezug auf meine eigenen Tätigkeiten als musikerziehender Komponist und zum anderen auch als eine Frage, die ganz allgemein in einer modernen Gesellschaft gestellt werden kann. Ich werde mich nun für diesen Vortrag als erstes mit der zweiten allgemeinen Frage befassen, dann mit meiner Tätigkeit als musikerziehender Komponist vor, während und nach meiner Aktionszeit innerhalb der Chameleon Group und das auch im Zusammenhang von britischer Kultur- und Bildungspolitik, und danach mit einigen Bemerkungen über potentielle kulturpolitische Strukturen im Zusammenhang von Neuer Musik und Musikpädagogik abschließen.

Die Aussage, dass Musikausübung im Sinne von klassischer und neuer Musik ohne Erziehung und Ausbildung unmöglich ist, kann nur innerhalb einer verrutschten Bildsicht bezweifelt werden. Dies trifft zumindest auf den Musiker und Komponisten zu und, Adornos Tradition folgend, zu einem gewissen Grade auch auf die Zuhörerschaft. Das heißt also, dass neue Musik, genauso wie klassische Musik, ohne Erziehung unmöglich wäre. Wenn dies nun der Fall ist, dann ist es zwangsläufig, dass der praktizierende Musiker genauso wie der Komponist zumindest ein unterschwelliges Interesse an Musikerziehung haben muss. Wir gehen hier allerdings noch einen Schritt weiter. Wenn sich ein Komponist zum Teil dadurch definiert, dass sie oder er neue Techniken entwickelt, neue Ästhetiken erforscht und Strukturen erzeugt, die über das Überkommene hinausgehen, dann muss wenigstens der Musiker, der diese Musik zur Aufführung bringt, unterwiesen werden, wie solche neuen Techniken auszuüben sind, wie die Musik gegliedert ist und welche hermeneutische Bedeutung dahinter liegt. Ob der Komponist oder die Komponistin es will oder nicht, Teil ihrer Tätigkeit ist es, als Musikpädagoge zu wirken. Die oftmals beobachtete Unfähigkeit der Musiker und der Zuhörer, ein Werk zu “verstehen”, ist dann nichts anderes als die Unfähigkeit der KomponistIn ihre Rolle als Musikpädagoge auszuüben. Wir machen hier also den Punkt, dass neue Musik und Musikpädagogik verknüpft sind.

Wir gehen nun nochmals einen Schritt weiter. Während wir uns in unserem Argument in dem vorhergehenden Paragraphen auf die Beziehung von Komponisten und Musiker konzentriert haben, haben wir die Zuhörerschaft in einem eigentlich typischen Stil im Zusammenhang von klassischer und neuer Musik behandelt, nämlich so, als wäre sie unwichtig, gleichsam eine nahezu unerwünschte und unangenehme Last. In diesem Zusammenhang gehe ich davon aus, dass Adornos Einteilung in 7 Typen des musikalischen Verhaltens mehr Schaden ausgerichtet hat, als zu einem besseren und menschenfreundlicheren Verständnis beigetragen zu haben. Mir will es da so vorkommen, dass da zu einem gewissen Zeitpunkt sich das Verhältnis zwischen Komponisten und Hörerschaft pervers verkrümmt hat. Natürlicherweise würde man wohl davon ausgehen, dass ein Komponist oder eine Komponistin seine oder ihre Musik vortragen lässt oder selbst vorträgt, die

Hörerschaft diese Musik empfängt und anschließend ihr Verständnis, ihre Dankbarkeit und Begeisterung in Form von Anerkennung an den Komponisten oder die Komponistin zurück sendet. Vielleicht seit der Uraufführung von Schönbergs *Verklärte Nacht* ist es so, dass Komponisten es als Auszeichnung sehen, wenn das Publikum der Musik ratlos gegenübersteht. Es ist beinahe so, als würde die Kluft zwischen der "Dummheit" der Hörer und der "Klugheit" des Komponisten den letzteren den Status von Genie verleihen. Dieses Geniekonzept findet freilich seine Wurzeln in romantischer Denkweise und hat selbst einen Denker wie Nietzsche dazu verleitet, Aussprüche wie "*Noch ein Jahrhundert Zeitungen und alle Worte stinken*" zu machen. Von einer modernen Perspektive stellt sich diese Konstellation für uns allerdings als eine Art von Missbrauch des Publikums dar. Obwohl es durchaus denkbar wäre, Konzerte für die Öffentlichkeit abzuschaffen, wäre das als kulturpolitische Entscheidung innerhalb einer Demokratie wohl als irrsinnig zu bezeichnen. Wenn, wie Adorno so daher sagt, der Experte und der gute Hörer selten vorkommen, dann beleibt uns nicht viel anderes übrig, als mit unseren Fingern auch auf die Komponistinnen und Komponisten zu zeigen. Während wir vorher den Schluss gezogen haben, dass der Komponist oder die Komponistin wenigstens die Musiker unterrichten muss, kommen wir nun zum Schluss, dass der Komponist auch die soziale und politische Aufgabe hat, sich mit der Hörerschaft in pädagogischer Funktion in Verbindung zu setzen.

Bevor ich mich nun tatsächlich auf meine eigene musikpädagogische Tätigkeit beziehen werde, versuche ich nochmals einen Schritt weiter zu gehen. In 2005 wurde ich von Leonid Yanovskiy aufgefordert, an einem Symposium an der University of West Florida mit dem Thema "*The role of the composer in a contemporary society*" teilzunehmen. Aus der Teilnahme wurde nichts, da die E-mailkommunikationen damals von Ray Meddis von der Essex University manipuliert und korrumpiert wurden; wahrscheinlich nicht zuletzt, weil ich im Begriff war, Meddis' Theorie der virtuellen Tonhöhe zu widerlegen. Der geplante Vortrag fand schließlich an der Universidad Nacional de Rosario in Argentinien statt. Kernfrage von diesem Vortrag war es, eine pragmatische Antwort darauf zu erhalten, welche Rolle eigentlich ein Komponist oder eine Komponistin in einer modernen Gesellschaft spielen sollte. Ohne hier in Einzelheiten einzugehen, kristallisierten sich damals einige Zeichen heraus, unter denen ein Komponist oder eine Komponistin "funktionieren" könnten. Es wurde klar, dass neue Musik ein Bindeglied zwischen der Vergangenheit und Zukunft sein sollte, dass ihr zumindest latent ein politisch demokratisches Element zu Grunde liegen, dass sie im Einklang mit allgemeiner Kognition sein, und schließlich, dass sie auch therapeutische Bedeutung haben sollte. Man kann sich natürlich fragen, welche Beziehung zwischen diesen Aussagen und der momentanen Fragestellung besteht. Innerhalb der letzten *International Conference for Music Perception and Cognition* in Thessaloniki habe ich in 2012 die Behauptung aufgestellt, dass eine moderne Musikästhetik, im Einklang mit allgemeiner Kognition, Zugänglichkeit und Komplexität verbinden sollte, und es ist offensichtlich, dass Zugänglichkeit einer stabilen Musikpädagogik bedarf.

In diesem Zusammenhang können wir sagen, dass Neue Musik nicht nur der technischen Erläuterung zwischen Komponisten und Musikern bedarf, dass ein musikpädagogisches Element nicht nur politisch notwendig ist, sondern dass eine bedeutungsvolle moderne Musikästhetik dieses als integrales Element bedarf. Für den Komponisten oder die Komponistin bedeutet dies, dass Musikerziehung nicht nur irgendwo notwendig und politisch irgendwo wichtig ist, sondern dass sie ästhetisch fundamental ist.

Während wir nun bislang die Beziehung zwischen neuer Musik und KomponistInnen auf der einen Seite und Musikerziehung auf der anderen Seite ganz allgemein und abstrakt besprochen haben, werde ich in diesem Teil ganz konkret über meine eigenen Erfahrungen und Tätigkeiten im Bezug auf Musikpädagogik sprechen und dies innerhalb und außerhalb des Rahmens der Aktivitäten der

Chameleon Group. Dies mache ich nicht, weil meine eigenen Erfahrungen und Tätigkeiten außergewöhnlich sind, sondern weil mein Ausgangspunkt eigentlich recht allgemein ist und ich ihn natürlicherweise gut kenne. Als Jugendlicher habe ich einige Jahre Musikunterricht erhalten, bevor ich mich entschlossen habe, mein Dasein als Komponist ernsthaft zu erwägen. Daraufhin schrieb ich mich am damaligen Meistersinger Konservatorium Nürnberg noch während meiner Abiturzeit als Gastschüler für Komposition bei Hans Ludwig Schilling ein. Also auch damals war Musikerziehung für mich von wesentlicher Bedeutung, auch wenn ich mich damals natürlich in der Position des Empfängers befand. In dem Erlanger Vorort Uttenreuth, wo meine Eltern ansässig waren, sprach es sich schnell um und ein paar Anfragen auf Klavierunterricht kamen auf mich zu, von denen ich zumindest auch eine akzeptierte. Also auch damals erschien es mir klar, dass Musik und Musikerziehung nicht von einander trennbar sind. Nicht unähnlich dem, wie wir es bereits vorher angesprochen haben, habe ich natürlich auch Zeit damit verbracht, ausübende MusikerInnen auf Uraufführungen meiner Kompositionen vorzubereiten. Eigentlich wohl um als Komponist anerkannt zu werden, hatte ich mich dann an mehreren Musikhochschulen, einschließlich bei Ligeti in Hamburg, für das Kompositionsstudium beworben, wurde aber abgelehnt. Nach zwei Semestern in Erlangen machte ich daraufhin meinen Magister in Musikwissenschaft unter Dalhaus und de la Motte-Haber in Berlin. Die Frage von Musikerziehung kam dann schließlich mit meiner Übersiedelung nach London in den Vordergrund. Allerdings diesmal ganz einfach im Zusammenhang von Geld verdienen zu müssen. Klavier und Musiktheorieunterricht war da eine naheliegende Sache. Wie es wohl den meisten KomponistInnen ergeht, ist Musikerziehung gewissermaßen eine Zwangsmaßnahme. Für die freie Komponistin, die im Wesentlichen nicht bereit ist, Kompositionsaufträge anzunehmen, ist dies vielleicht sogar noch mehr zutreffend. Der entscheidende Punkt hier jedoch ist, wie die Komponistin auf diese Sachlage reagiert. Zum einen könnte sie die musikpädagogische Arbeit mit Widerwillen ausüben oder verhungern, zum anderen könnte sie sie als positiv bewerten und in sie investieren. Obwohl es natürlich gut klingt von "investieren" zu sprechen, die Komponistin findet sich da schnell am Ende ihrer Möglichkeiten, da im Allgemeinen der Studienlauf wenig pädagogisches Material beinhaltet. Privater Musikunterricht ist da oftmals die Grenze. Interessanterweise würde modernes britisches Rechtsdenken eine Ausbildung, die sich so wenig Gedanken um die Zukunft des Studierenden macht, als unverantwortlich verurteilen. In meinem eigenen Fall kam es mir später zu Gunsten, dass mir, auf Grund meiner Doktorarbeit im Fachbereich Psychologie, eine Stellung als Schulmusiklehrer in einer Schule für autistische Kinder angeboten wurde. Natürlicherweise ging diese Arbeit Hand in Hand mit Investition im Bereich von Musikpädagogik.

Während wir nun anfänglich gezeigt haben, dass die Arbeit einer Komponistin aus musikalisch praktischen, politischen und ästhetischen Gründen mit Musikpädagogik verknüpft ist, können wir nun hier festhalten, dass diese Verknüpfung auch im Zusammenhang von Lebensunterhalt Sinn macht. Was allerdings bislang in diesem Vortrag fehlt, ist die Frage und möglicherweise ihre Antwort, wie eine Verknüpfung zwischen Neuer Musik, KomponistInnen und Musikpädagogik denn aussehen könnte oder sollte. Dass die musikerzieherische Tätigkeit eines Komponisten sich von der musikerzieherischen Tätigkeit eines allgemeinen Musiklehrers unterscheiden sollte, erscheint a priori sinnvoll.

Zwischen 1995 und 2000 war die Chameleon Group of Composers, die sich in Croydon (Südlondon) gründete, aktiv und dann nochmals mit einem Projekt zwischen 2008 und 2009. Hierbei handelte es sich um eine Selbstinitiative von ansässigen KomponistInnen, die darauf zielte, diesen KomponistInnen Aufführungsmöglichkeiten zu verschaffen. Der lokalen Presse zufolge war tatsächlich dieser Stadtteil im Bereich der neuen Musik niemals mehr aktiv als innerhalb dieser fünf Jahre mit zahlreichen Uraufführungen von lebenden und Aufführungen von verstorbenen lokalen

KomponistInnen wie zum Beispiel die Komponisten William Hurlstone und Samuel Coleridge-Taylor. Nachdem die konservative Partei in 1994 die Kontrolle über Croydon an die Labour Party verloren hatte, investierte die neue Stadtverwaltung in die Künste mit der Öffnung von neuen Museen, einem neuen alternativen Filmtheater und der Öffnung einer Konzerthalle mit regelmäßigen Veranstaltungen. Unter der jetzigen konservativen Verwaltung sind die Museen, das Filmtheater und die Konzerthalle wieder geschlossen worden. Damals, also in 1994, setzte auch ich mich mit der Kulturabteilung der Stadt in Verbindung, und es wurde mir angeboten, eine Konzertreihe in 1995 mit lokalen Komponisten zu organisieren. Daraus nun ging die Chameleon Group of Composers hervor. Obwohl die finanzielle Unterstützung durch die Stadt zentral war, wurde die Gruppe auch durch andere Organisationen wie zum Beispiel das ICA oder die *Britten-Pears Foundation* gefördert. Im Zusammenhang mit diesem Vortrag ist natürlich eigentlich nur die Frage von Interesse, was diese Chameleon Group of Composers mit musikpädagogischen Projekten zu tun hatte. Weil es tatsächlich Anfangs so war, dass Fördersummen Projekten mit lokalem Bezug zugekommen gelassen wurde, wurden Förderungen mehr und mehr mit der Frage verknüpft, wie viele Anwohner, welche neuen Teilnehmergruppen und sozial benachteiligte Gruppen von einem solchen Projekt profitieren könnten. Einen Antrag zu stellen, der sagt, dass fünf lokale KomponistInnen von einer Förderung profitieren würden, war eigentlich in 1998 bereits lächerlich nicht zuletzt deshalb, da die lokale Verwaltung nun auch durch die Zentralregierung unter Tony Blair in ihren sozialen Absichten bestärkt wurde. Als Gruppe von Komponisten saßen auch wir nun da und rätselten über eine Antwort nach. Schließlich einigten wir uns darauf einen Antrag zu stellen, in dem wir den Vorschlag machten, in lokale Schulen zu gehen und Kompositionsworkshops zu veranstalten. Der Antrag wurde genehmigt, auch wenn es von den fünf Komponisten nur mir gelang, eine Schule zur Teilnahme zu überzeugen.

Das sogenannte *Chameleon Project* von 1998 erstreckte sich über sechs Wochen und kulminierte in einer Aufführung von zwei Konzerten am 22ten Oktober 1998. Idee von diesem Projekt war es, eine GCSE Klasse von 22 fünfzehnjährigen Mädchen dahin zu leiten, dass nach sechs Wochen vollständige Kompositionen vorliegen sollten, die auch aufführbar und zur Aufführung gebracht werden sollten. Auch wenn keine formale Auswertung von diesem Projekt vorliegt, so findet sich am 16ten Oktober 1998 doch eine Besprechung, die auf einem Interview mit der Musiklehrerin Rosemary Howard basiert, in der lokalen Presse, dem *Croydon Advertiser*. "It's definitely a success", war damals die Aussage dieser Lehrerin. Um wieder auf die Frage, die bereits oben gestellt worden war, zurückzukommen, in wie fern sich denn die musikerzieherische Tätigkeit des Komponisten von der des Musiklehrers unterscheidet, führt die Musiklehrerin Howard einige wesentlichen Punkte auf. Ausgangspunkt waren, gemäß ihrer Aussage, ganz einfach die Fragen: Warum überhaupt komponieren? Was wollen wir damit eigentlich erreichen? In diesem Zusammenhang wird Howard zitiert: "In coming to find answers to his initial questions the girls swept away certain preconceptions that 15-year olds usually have when it comes to being musically creative." Anstelle die Schülerin in einem bestimmten Stil zu unterrichten, Form oder Instrumentation vorzugeben, brachte ich damals einfach das Gedicht *London* von William Blake zum ersten Workshop und forderte die Schülerinnen dazu auf, sich damit auseinanderzusetzen. Das Gedicht beinhaltet die folgenden Zeilen:

...

In every cry of every Man,
In every Infant's cry of fear,
In every voice, in every ban,
The mind-forg'd manacles I hear.

...

Ganz konkret machte ich damals den Punkt, dass Schreie von Schmerzen eigentlich melodisch gar

nicht in einer Tonart beschrieben oder nachempfunden werden können, sondern dass frei tonale Melodien, die große Septimen beinhalten, den "Job" wesentlich besser ausüben könnten. Angeregt durch diese und ähnliche Ideen und in Verbindung mit der Idee, dass die Kompositionen aufgeführt werden sollten und es daher sinnvoll wäre, für Instrumentationen zu arbeiten, die innerhalb der Klasse vorhanden waren, brachte dies die Klasse tatsächlich zu dem Punkt, wo "outside the Box" gedacht und gearbeitet wurde. Howard kommentierte: "At first they were a little tentative, though now they've taken it fully on board. We got everything from piano solos, through to all kinds of duos and groups." Bemerkenswert sind besonders die Kompositionen von zwei Schülerinnen. Die eine setzte die Buchstaben des Alphabets mit verschiedenen Tonhöhen gleich und komponierte dementsprechende Melodien, die der Buchstabenfolge von dem Gedicht entsprachen und die andere komponierte Akkorde (Cluster), die an signifikanten Stellen des Gedichts, der Gestalt der Buchstaben entsprachen. Dies ist bemerkenswert, da diese Herangehensweise von niemanden auch nur im geringsten angesprochen worden, und sich ganz einfach daraus entwickelte, dass ein Freiraum geschaffen worden war. Ganz konkret wollen wir da noch einmal die Frage stellen, worin sich der musikerziehende Komponist von dem Musiklehrer unterscheiden kann. Während der Lehrer am Tradierten festhält, kann der oder die KomponistIn einen Freiraum schaffen, in dem sie oder er die Lernenden mit Verständnis in deren kreativer Arbeit unterstützt, wogegen der Lehrer in diesem Freiraum selbst verloren gehen würde. Wenn wir uns nun ganz und gar auf die Thematik dieses Vortrags beziehen, also auf die Frage, ob pädagogische Projekte Missionierung oder Alibiaktivitäten seien, gibt das Chameleon Project eine ganz klare Antwort, weil es weder Missionierung noch Alibiaktivität war, sondern auf fundamentale Möglichkeiten hinwies, die allgemein einfach bislang kaum genutzt worden sind.

Die Chameleon Group of Composers existierte dann in aktiver Form bis 2000, wo nochmals ein Versuch unternommen wurde, die pädagogische Funktion der Gruppe auszudehnen und diesmal mit einem Komponistenworkshop, das als solches der interessierten Allgemeinheit offenstand. Geplant war, dass interessierte KomponistInnen ihr Werk einreichen sollten, die eingereichten Kompositionen geprobt und aufgeführt werden sollen, zwei Vorträge gehalten werden sollten (einer über neue Kompositionstechniken und einer über Musikerziehung und neue Musik) und der Tag mit einem Konzert der Chameleon Group Komponisten abgeschlossen werden sollte. Leider fand, aus Mangel von Interesse, nur das Abendkonzert, das letzte Konzert von Chameleon Group of Composers, am 23ten November 2000, statt. Meine eigene Tätigkeit als musikerziehender Komponist setzte sich allerdings fort.

Zwischen 2002 and 2006 war ich der Musiklehrer an den Link Schools, zwei Schulen für Schüler im Alter von 6 bis 16 und mit "special educational needs" (SEN), wobei die meisten Kinder von "autistic spectrum disorder" (ASD) betroffen waren, tätig. Ein Musiklehrplan lag damals nicht vor, und Teil meiner Aufgabe war es an einem solchen zu arbeiten und zwar in Anlehnung, soweit das eben möglich war, an den nationalen Musiklehrplan für "mainstream" Schulen. Dieser nationale Musiklehrplan fordert, dass Komposition Bestandteil des Unterrichts sein muss und der allgemeine Lehrplan, dass Informationstechnologie in allen Fächern einzusetzen ist. Für mich erschien eine Lösung, diese Forderungen zu erfüllen darin, eine Komposition mit Hilfe von einem Notationsprogramm zu schreiben, der die Melodie fehlte und dann die Schüler aufzufordern, die Melodie mit Hilfe des gleichen Notationsprogramm einzufüllen. Man könnte das wohl auch durchaus als partielle Komposition bezeichnen. Leider sind die Ergebnisse verloren gegangen, aber ich kann mich gut erinnern, dass Pauline Adams, die mich am Institute for Education in London mit diesem Projekt betreute, von den Resultaten auch sehr beeindruckt war. Dass dieses Projekt eines Komponisten bedarf ist ganz offensichtlich. Jedoch ist es nicht ganz offensichtlich, warum ein Komponist direkt in der Arbeit der SchülerInnen einbezogen sein sollte oder vielleicht sogar einbezogen sein muss. Auf Grund ihrer Eigenheiten innerhalb des autistischen Spektrums folgen diese SchülerInnen nicht unbedingt dem, was man sagt, oder dem, was naheliegt, sondern entwickeln eigentümliche Muster. Nun, um diese Eigentümlichkeiten zu erkennen und darüber hinaus den SchülerInnen zu helfen, diese weiterzuentwickeln, bedarf es wohl auch einer

Komponistin. Mission oder Alibiaktivität kann ich auch in diesem Projekt nicht entdecken.

Angeregt durch meine Erfahrungen entschloss ich mich, mich ernsthafter für Arbeit im sozialen Bereich zu interessieren und zwar auch außerhalb des Musikbereiches. Einem Kurs in Familienhilfe und einer Zeit als Freiwilliger folgend, wurde ich in 2008 als Entwicklungsarbeiter von einer wohltätigen Einrichtung, die damals Croydon Family Groups hieß, eingestellt. Innerhalb von ein paar Monaten sprach es sich herum, dass ich einen musikalischen Hintergrund habe, und mir wurde von CALAT (Croydon Adult Learning and Training), die Geld von der Nationalen Lotterie erhalten hatten, angeboten, ein mehrmonatiges informelles Familienmusiklernprojekt durchzuführen. Daraus entstand das Mussorgsky Family Project, das Peter Monk und ich, also Chameleon Group Veteranen, durchführten.

Das Mussorgsky Family Project ist als solches in Einzelheiten in dem Konferenzprogramm der Meryc 2009 (Bologna) beschrieben, so dass eine detaillierte Beschreibung hier wohl nicht nötig ist. Wir wollen uns deshalb eher auf die Zentralfrage dieses Vortrages beziehen. Die Frage, ob das Projekt Alibi oder fehlgeleitete Missionsanstrengung war, kann einfach damit beantwortet werden, wenn man sich das Feedback der Teilnehmer betrachtet. Teilgenommenen haben in diesem Projekt ungefähr 50 Familien mit wenigstens einem Kleinkind. Von 22 Rückantworten sprachen sich 6 Familien dahin aus, dass sie nun klassische Musik mehr mochten, 9 sahen keinen Unterschied und 3 mochten klassische Musik weniger. 10 Familien bewerteten das Projekt als ausgezeichnet, 4 als gut, 7 als 'ok' und 2 als schlecht, was belegt, dass das Projekt ganz offensichtlich weder Alibi noch fehlgeschlagene Mission war. Jedoch von Seiten unserer Thematik hier, kann die Frage gestellt werden, was dieses Projekt mit zeitgenössischer Musik zu tun hat und in wie fern es eigentlich Komponisten brauchte, um durchgeführt zu werden. Komponiert wurde während des Projektes jedenfalls nicht und zeitgenössische Musik wurde auch keine angeboten oder aufgeführt, ganz anders als es ja der Fall während des Chameleon Projects war. Nun, komponiert wurde also nicht, aber partielle Improvisationen fanden statt und diese durchaus in der Klangwelt von zeitgenössischer Musik.

Das Projekt bestand aus mehreren Phasen, wobei in der vierten Phase ein Livekonzert mit ca 10 Familien stattfand. Dieses Konzert wurde auch aufgenommen. Während ich am Flügel *Il vecchio castello* von Mussorgsky's *Bilder einer Ausstellung* spielte, improvisierten die Kinder und ihre Eltern auf zwei Keyboards, zwei Glockenspielen und umgestimmten Schlaginstrumenten mit entlang.

Es ist eine Eigentümlichkeit von *Il vecchio castello*, dass die Bassnote *gis* als Bordun das Stück durchzieht. Auf den Glockenspielen ließ ich da einfach nur die Platten der pentatonischen Tonleiter um *gis* und nahm die anderen Platten raus. Auf den Keyboards markierte ich mit kleinen Aufkleben die Töne *gis* und *dis*, aber informierte die Teilnehmer, dass sie auch andere Noten benutzen könnten, wenn es heftiger in der Musik zugeht. Da die Kinder und die Erwachsenen in der Mehrzahl noch nie Klavierunterricht gehabt hatten, unterwies ich sie, einfach die Zeigefinger ihrer Hände zu benutzen. Das Resultat ist von Wolfgang Seierl als "verblüffend" beschrieben worden.

Wir kehren zur Frage zurück, inwiefern dieses Projekt eines Komponisten bedurfte und in wie fern es sich hier um zeitgenössische Musik handelt. Wir machen hier nun eine Reihe von Punkten. Ersteinmal ist es so, dass das Konzept von diesem Projekt die Unnahbarkeit und Heiligkeit von klassischer Musik, der man brav und leise zuhört, über den Haufen wirft. Es wirft aber auch die Idee über den Haufen, dass nur auserwählte und lange geschulte Musiker musikalisch etwas sagen dürfen oder etwas zu sagen haben. Noch schlimmer ist, dass es zeigt, dass ganze Familien mit ganz kleinen Kindern sinnvoll Musik machen können. Jedoch nahezu unerhört ist, dass eine tote klassische Komposition durch aktive Teilnahme belebt werden, etwas gewinnen und in das Oeuvre von neuer Musik geführt werden kann. In den Raum von konventioneller Musikerziehung passt dies nicht und kann daher eigentlich nur von einem Komponisten durchgeführt werden.

Dem Erfolg von dem Mussorgsky Family Project folgend, wurde ich diesmal von dem *Department for children , young people and learners* von Croydon angesprochen, ob ich zu dem nationalen

Projekt *ECAT* (Every child a talker), das von dem damaligen *Department for children, schools and families* unter *Labour* finanziert wurde, mit einem Musikprojekt teilnehmen würde. Aus diesem Vorschlag ging das Projekt "Music talks to all" hervor.

Während das Chameleonprojekt ganz klar als Ziel hatte, SchülerInnen im Kompositionsprozess zu unterstützen, das Ziel vom dem Mussorgsky Family Projekt im Grunde sozial war, nämlich Familien durch Musikmachen zu stärken, war da die Absicht von dem Projekt „*Music talks to all*“ eine therapeutische.

Das nationale Projekt *ECAT* war als ein Versuch konzipiert worden, kleine Kinder in ihrer Sprachentwicklung zu fördern, da man sich klar darüber war, dass zu viele Kinder eingeschult werden und dem Lehrplan der Grundschule nicht folgen können, weil ihr Sprachstand unterentwickelt ist. Das Projekt ist unter den Konservativen eingestellt worden. Als untergeordnetes Projekt war für mich da die Frage, wie mein Projekt „*Music talks to all*“ zur Sprachentwicklung kleiner Kinder durch Musik beitragen könnte. Die Vorgehensweise habe ich während Meryc 2009 in Helsinki dargelegt, und daher ist es wohl auch nicht notwendig auf das Gesamtprojekt einzugehen. Anstelle beziehe ich mich hier auf die zugrundeliegende Idee und werde diese Idee durch ein Beispiel erläutern.

Im Sinne meines Doktorvaters, John Sloboda, ging ich davon aus, dass Musik fundamental für die Sprachentwicklung ist und zwar im Sinne von Kommunikation, wie klassisches Kommunikationstheorie sie beschreibt, nämlich als Sender, Medium und Empfänger, wobei in einer funktionalen Kommunikation die Rolle von Sender und Empfänger offensichtlich reziprok ist. Dies wäre dann ja auch der Fall, wenn jemand (der Sender) ein Instrument (das Medium) zum klingen bringt und ein anderer (der Empfänger) darauf reagieren muss. Teil des Projekts „*Music talks to all*“ war der „*Sound Circle*“. Die Kinder sitzen im Kreis. Als erstes wird eine Rassel im Uhrzeigersinn herumgereicht nachdem das jeweilige Kind sie geschüttelt hat. Danach wird eine Trommel, die gegen den Uhrzeigersinn weitergereicht wird, hinzugefügt und am Ende nochmals ein Tamburin und eine Glocke. Dieses Projekt wurde in ungefähr 40 Kindergärten, Zentren und Gruppen in Croydon durchgeführt. Interessant war, dass tatsächlich oftmals Kinder, die anfänglich zögerlich waren, an diesem Kommunikationsspiel teilzunehmen, in den meisten Fällen am Ende begeistert mitgemacht haben.

Es muss offen gestanden werden, dass dieses Projekt vielleicht nicht eines Komponisten bedarf. Jedoch das Klangergebnis von einem aktiven *Sound Circle* würde wohl von einem traditionellen Musikerzieher als Lärm beschrieben werden, und tatsächlich war es nicht selten, dass die anwesenden ErzieherInnen die Sache mit großem Misstrauen und Skepsis beobachteten. Die überwältigende Anzahl der Kinder fand die ganze Sache aber ganz klasse, und ich kann mir gut vorstellen, dass diese Kinder in der Zukunft neuer Musik wesentlich offener begegnen werden als die Generation vor ihnen.

Dieses Projekt führte dazu, dass ich von einem Kinderzentrum beauftragt wurde, wöchentliche Musikstunden zu geben. Dieses Projekt lief für 12 Wochen, wurde aber dann eingestellt, da, unter dem Druck der konservativen Regierung von David Cameron und Nick Clegg, die konservative Stadtverwaltung von Cllr Mike Fisher in 2011 den Finanzhahn für die Mehrzahl von wohltätigen Einrichtungen in Croydon in zugrehte.

Der springende Punkt in diesem Zusammenhang ist jedoch die Frage, wie ein Komponist denn eigentlich als Musikerzieher praktisch arbeiten kann. Zweifelslos sind da das partielle Komponieren, das Chameleon Project, das Mussorgsky Family Project und das Projekt „*Music talks to all*“ Beispiele, die zeigen, wie solch eine Musikerziehung in einem größeren Rahmen als Privatunterricht mit Schülern, mit denen man sich mehr oder weniger herum quält, stattfinden kann.

Jedoch denke ich, dass wir uns doch noch eine andere Frage stellen müssen und zwar die Frage, wie sich solche Musikprojekte auf die Komponistin und auf das Komponieren auswirken. Es kann ja so sein, dass der Prozess des Komponierens parallel mit dem Prozess der Musikerziehung läuft, ohne

dass der Erziehungseffekt rückgekoppelt wäre. Nun meiner eigenen Erfahrung gemäß ist es, wie man es eigentlich erwarten könnte, so, dass solch eine Rückkopplung existiert. Zwar ist es so, dass ich von Ideen der Teilnehmer meiner Projekte gelernt habe, aber der wesentliche Punkt ist dies nicht. Es ist nicht undenkbar, dass ein Komponist in seiner Kammer da den eigentlichen Sinn seines Tuns vergisst und sozusagen in Verbitterung verloren geht. Wenn man dann da die Begeisterung von anderen sieht, wie sie Freude daran haben Ideen in einem Freiraum zu finden und zu entwickeln, findet sich da eine Bestärkung für das eigene Tun, die die Anzahl von Uraufführungen oder Rundfunksendungen als Banalität ins Nichts verschwinden lässt. Da ist es wohl auch nicht ganz zufällig, dass ich selbst seit ungefähr 10 Jahren an einer Oper schreibe, für die ich wohl noch ein oder zwei Jahre brauchen werde, bevor sie fertig ist, und all dies ohne die typische Komponistenangst vor Verlust von Aufführungsmöglichkeiten. In diesem Sinn ist Musikerziehung dann nicht nur eine Methode des Geldverdienens, sondern integraler Bestandteil der Existenz einer Komponistin.

Bevor wir abschließend noch einige Bemerkungen über wünschenswerte kulturpolitische Strukturen machen werden, werde ich kurz den Bogen schließen, den wir hier aufgespannt haben.

Wir sind also davon ausgegangen, dass Musikerziehung von Seiten der Komponistin aus technischen Gründen notwendig ist, dass sie auch wegen politisch demokratischen Bedingungen notwendig ist, dass eine moderne Ästhetik sie erfordert, dass Musikerziehung naheliegend als Methode, den Lebensunterhalt zu bestreiten, ist, und nun, wie oben dargelegt wurde, dass Musikerziehung auch für den Komponisten beinahe aus psychologischen Gründen vonnöten ist. Wenn dies nun, und davon gehe ich aus, der Fall ist, dann ist die Antwort auf die Frage: „Pädagogische Projekte – Missionierung oder Alibiaktivitäten?“ ganz einfach diese: Was ist mit unserer Gesellschaft falsch, dass wir überhaupt eine solche Frage stellen?

Die Antwort auf diese Frage ist wohl nicht ganz einfach, da wir in einer komplex strukturierten Welt leben. Dennoch bin ich bereit eine politische Aussage zu formulieren und dies ohne großen Bezug auf Ideologien, soziopolitische oder ökonomische Theorien. Meine Erfahrungen als musikerzieherischer Komponist lässt darauf schließen, dass es einen politischen Willen gibt, Grenzen zu überbrücken und eine inklusive Gesellschaft zu formen, und auf der anderen Seite einen politischen Willen, der abgrenzt und einen ausschließenden Charakter hat. Von den Erfahrungen, die ich bereits oben aufgeführt habe, kann mit Sicherheit geschlossen werden, dass in meiner Tätigkeit sich *Labour* inklusiv und die Konservativen sich als exklusiv ausgewirkt haben. Wie weit das dem Gesamtbild entspricht und wie das Verhältnis zwischen Sozialdemokraten und Konservativen im allgemeinen und in anderen Ländern ist, muss dem Urteil der Hörerschaft überlassen werden. Das ändert allerdings nichts daran, dass in meiner Meinung eine Kultur und Bildungspolitik in einer modernen Gesellschaft notwendigerweise inklusiv sein sollte und dass bestimmte musikerzieherische und vielleicht auch soziale Aspekte in ein modernes Kompositionsstudium eingebaut sein sollten, damit die Frage „Pädagogische Projekte – Missionierung oder Alibiaktivitäten?“ in Zukunft gar nicht mehr gestellt werden braucht.