

Matthias Rebstock: Neben Deiner Arbeit als Musikerin und Komponistin ist für Dich über die Jahre ein Feld immer wichtiger geworden, das Du »social engagement« nennst. Diesen Begriff finde ich interessant, weil er politischer zu sein scheint, als das, was wir unter Musikvermittlung verstehen, es dabei aber nicht unbedingt um »politische Musik« zu gehen scheint. Darauf werden wir gleich zu sprechen kommen. Zunächst interessiert mich aber diese Entwicklung: Du warst Gründungsmitglied des Ensemble Modern, hast ab 2002 für Simon Rattle das Education Programm der Berliner Philharmoniker aufgebaut und arbeitest seit 2012 als freie Komponistin und Projektmacherin. Was ist Deine Motivation, diesem »social engagement« mit und durch Musik immer größeren Raum in Deiner Arbeit zu geben?

Cathy Milliken: Da kommen verschiedene Dinge zusammen: Die Frage nach der Vermittlung von neuer Musik hat uns beim Ensemble Modern immer schon beschäftigt: Für wen machen wir diese Musik und wie können wir unsere Begeisterung für diese Musik anderen vermitteln? 1990 haben wir zum Beispiel ein großes Projekt mit der London Sinfonietta in Berlin gemacht, in dem wir die von ihnen entwickelten »Response«-Projekte kennen gelernt und zum ersten Mal in Deutschland ausprobiert haben. Parallel dazu kam das eigene Interesse am Komponieren. Ich hatte Ende der 80er Jahre begonnen, für Theater zu komponieren. Und schließlich hatte ich, ebenfalls in den 80er Jahren, noch Rhythmik studiert.

Um das Jahr 2000 wurden die Fragen der Vermittlung stärker: Was sind die Auswirkungen von kreativen Projekten mit Menschen? Wie gehören Komponisten zu diesem Geflecht? Als Musikerin hatte ich damals viele solcher Musikprojekte geleitet, aber wie platzieren sich die Komponisten? Und zunehmend wurde auch klar, dass diese Musikprojekte geeignet sind, Menschen aus unterschiedlichsten Lebensstationen und Generationen zusammen zu bringen. Die Projekte wurden zu einem enorm aufregenden Treffpunkt von Menschen, die sich durch den kreativen Ansatz für die Musik begeistern lassen konnten – ihr ganzes Selbst, ihre Ideen und ihr Vertrauen in die Sache eingebracht haben, so dass eigentlich wir von den Teilnehmern gelernt haben.

Andererseits, hat es sich gezeigt, wie sehr wir doch manchmal abgeschirmt waren durch unsere eigenen Konzerte, Projekte und durch das Touren: Man gibt viel, viel Energie rein in das Erarbeiten der Werke der neuen Musik. Und im Konzert gibt es dann den Moment des Funkens, der übergeht zum Publikum. Das will

Cathy Milliken / Matthias Rebstock

Partizipative Musik als Kunstform

Ein Gespräch über »social engagement«

ich gar nicht schmälern. Aber als Musikerin, Menschen direkt zu begegnen, die sich selbst in einer gemeinsamen Arbeit einbringen konnten, war eine äußerst wichtige Erfahrung für mich. Und das hat für mich das Interesse geweckt, verstärkt in diesem Gebiet zu arbeiten.

M.R.: Als Du 2002 das Ensemble Modern verlassen hast und zu den Berliner Philharmonikern gewechselt bist, wie hast Du damals diese Situation wahrgenommen?

C.M.: Anfang der 2000er Jahre hatte sich die Idee verfestigt, dass auch Institutionen Vermittlung machen sollten. Es ging darum, dass möglichst viele Menschen »teilhaben« können sollten. Dieses Schlagwort der Teilhabe war plötzlich in aller Munde, ohne dass man wirklich verstanden hatte, was das konkret bedeutet und ohne eine Art »best practice« zu haben. Inzwischen hat sich ein fachlicher Diskurs entwickelt. Es gibt Konferenzen, Interessengemeinschaften, Publikationen, Studiengänge etc., so dass sich gewisse Richtlinien in der kreativen Arbeit herausgebildet haben. Besonders wichtig gewesen war es, die verschiedenen Interessen und Schwerpunkte in der Arbeit der Akteure – den Vermittlern, Institutionen und Musikern – zu identifizieren. Es bleibt aber immer noch Platz für neue Blickwinkel, neue Beiträge und Wege.

We are all stars – ein von der Plattform Future Labo 2011 initiiertes Projekt zur Aufarbeitung der Tsunami-Katastrophe in Kamaishi/ Japan, bei dem Cathy Milliken mit lokalen Chören und Blaskapellen arbeiten konnte. (Foto: Kayoko Iemura).



M.R.: 2012 hast Du Dich selbstständig gemacht und arbeitest heute seltener für staatliche Institutionen, sondern eher für Festivals, Galerien etc. Was sind Vor- und Nachteile der Arbeit im freien Kontext und in den Institutionen?

C.M.: Der Vorteil von solchen kreativen Projekten innerhalb von Institutionen ist, dass man mit einem sehr professionellen Umfeld zu tun hat, das alles an Unterstützung, was man braucht, anbieten kann. Und es gibt ein eigenes Budget. Der Nachteil ist, dass man bei der Konzeption der Projekte nicht so viel konzeptuellen Freiraum hat. Das betrifft die Auswahl der Themen, die Frage, mit wem man arbeitet und wo man die Ergebnisse präsentiert. Man spricht zudem immer für die Institution. Und Institutionen wollen neben ihrem sozialen Anspruch auch ihr eigenes Repertoire präsentieren und dazu einladen, an ihrem musikalischen Alltag insgesamt teilzunehmen. Dieser Punkt der »advocacy« ist ganz normal. Und gerade weil die Infrastruktur da ist, ist es für jede Education-Abteilung eines Orchesters oder Hauses wichtig, ständig die eigenen Ziele zu untersuchen, ständig nach der Anbindung an das Programm des Hauses zu fragen, ständig zu untersuchen, wen man erreicht und wie man das besser machen könnte etc. Man muss in diese Bereiche sehr viel Energie investieren. Wenn man frei arbeitet, kann man freier die Kontexte aussuchen, was man machen möchte und mit wem.

Teilen Austauschen Helfen

M.R.: Du begreifst diese soziale Projektarbeit als Formen kollektiver oder partizipatorischer Komposition und schreibst im Moment darüber auch an einer Doktorarbeit. Was verstehst Du darunter genau?

C.M.: Meine Recherche untersucht die Frage, welche Kontexte und Konzepte es Komponisten ermöglichen, sowohl künstlerisch als auch partizipativ arbeiten zu können. Komponistinnen und Komponisten sind normalerweise daran gewöhnt, ein Stück von Anfang bis Ende zu planen und alles genau festzulegen. Das ist schon historisch so: Man sitzt in einem Turm und komponiert alleine vor sich hin. Mich interessiert aber, ob und wie Komponisten mit anderen im Team Musik gemeinsam konzipieren können.

In der Bildenden Kunst ist »participatory art« ja längst eine große Richtung, aber in der Musik sind wir davon noch weit entfernt. Die übliche Laufbahn eines Musikers geht durch die Hochschule, das Profleben, man ist irgend-

8 wie etwas abgetrennt von normalen sozialen

Feldern. Über diese Schwelle zu gehen, um zum Beispiel mit Nichtmusikern musikalisch zu arbeiten, ist nicht einfach. Das Resultat und die gemeinsamen Arbeitswege müssen erst gemeinsam erfunden werden, sind aber nicht voraussehbar oder kalkulierbar. Aber man öffnet sich in der Arbeit mit Menschen aus den unterschiedlichsten Lebenssituationen. Und man gewinnt dabei als Mensch in der Gesellschaft und als Mensch, für den Kunst machen bedeutet, die Situation, in der man lebt, zu reflektieren und zu fragen, wie man sich mit seiner Kunst einbringen kann.

M.R.: Welche Wirkungen möchtest Du bei den Teilnehmern und Teilnehmerinnen erzielen? Wann ist für Dich ein Projekt gelungen?

C.M.: Bei vielen Projekten, die ich gemacht habe, konnte man das Ergebnis hinsichtlich der Auseinandersetzung mit dem Thema, der Tiefe oder Komplexität der Reflexion und der Authentizität der Aufführung gut und künstlerisch kritisch messen. Es gibt aber Ergebnisse, die sich nicht so leicht messen lassen: die persönlichen Erfahrungen, die Wahrnehmungen der Teilnehmer, deren Integration durch das gemeinsame Musizieren in einer Gruppe oder »Band«. Dieses »cross over«, plötzlich hinaustreten zu können aus den eigenen vier Wänden und die Lage von anderen verstehen zu können, ist sehr wichtig. Denn für eine Gesellschaft muss so ein Verständnis für die Unterschiede da sein. In unserer Gesellschaft ist das Individuellsein schon stark ausgeprägt. Da ist eine Kunst des »social engagement«, bei der es um das Teilen von Autorschaft, das Teilen von Ideen, das Teilen von Kreativität, das Teilen vom Mittagessen, das Teilen von Zeit und Raum geht, eine sehr wichtige Erfahrung. Und das kann Musik auf jeden Fall. Aber diese Ergebnisse sind nicht direkt messbar.

M.R.: Kannst Du das an einem Deiner Projekt erläutern?

C.M.: Nehmen wir das Projekt: *We are all stars*, das wir in Kamaishi in Nordjapan gemacht haben. Es wurde initiiert von der Plattform *Future Labo*, die von Architekten und Künstlern betrieben wurde und sich zum Ziel gesetzt hatte, einen Prozess der Aufarbeitung und Heilung durch Kunstprojekte in Gang zu bringen, um mit den Folgen der Tsunami-Katastrophe besser umgehen zu können. Angefangen haben wir im Herbst 2011. Ich war dann insgesamt sechsmal dort, zweimal davon zusammen mit dem englischen Künstler Chris Wainright. Ich habe zunächst mit lokalen Chören und Blaskapellen gearbeitet. Es gibt dort eine sehr aus-

geprägte Blechbläser-Kultur. Unterrichtet wird durch »peer group learning«, das heißt, die Lehrerin kommt nur einmal die Woche zu der Gruppe, ansonsten üben sie alleine, die Älteren unterrichten die Jüngeren. Es gibt da einen großen Stolz, einen bestimmten Verhaltenskodex – das sind Konzepte, die für sie sehr wichtig sind. Meine Idee, was ich beitragen könnte, bestand darin, mit Improvisation anzufangen. Improvisation ist in ihrem Repertoire nicht üblich, war aber für die Spieler sehr interessant, weil sie ihr eigenes Selbst stärker als sonst mit einbringen konnten.

Nach der Tsunami-Tragödie wollte die Stadt einen Aufarbeitungsprozess in Gang setzen. Ein großes Thema war zum Beispiel damals, ob sie die Strandmauer noch einmal aufbauen oder nicht. Im Endeffekt haben sie sich dafür entschieden, obwohl die Experten eigentlich davon abgeraten haben. Die, die gegen die Strandmauer waren, haben gesagt: »Wir denken zu eng: Wo eine Strandmauer war, muss nicht wieder eine hin. Wir brauchen neue Arten zu denken.« In den Schulen haben wir dann angefangen mit Übungen und Musikrätselfragen et cetera, um auszuprobieren, wie man gemeinsam über kreative Lösungswege nachdenken und das üben kann. Wir konnten die Klassenzimmer auflösen, keine Stühle mehr, sondern eine richtige Lab-Situation herstellen mit Arbeitsgruppen und so weiter. Und dazu kamen dann die Chöre und Blaskapellen mit den älteren Menschen, von denen einige von dem Erdbeben sehr stark betroffen waren. Wir haben die Reihen aufgelöst, viele Bewegungsübungen gemacht und Melodieimprovisationen. Und schließlich hat es aus einem Chor heraus ein Lied gegeben: *Messages for you*. Ich habe das arrangiert für Blaskapelle und so konnten wir die Chöre und die Blaskapellen zusammen bringen.

Und schließlich gab es die Verbindung zu den Projekten von Chris Wainright. Er arbeitet viel mit Leuchtstäben und kreierte mit den Menschen zusammen »light messages«, also »Lichtbotschaften«, die wir wiederum musikalisch umgesetzt haben. Zum Abschluss haben wir uns dann alle am Strand getroffen, wo die Menschen eigentlich nicht mehr hingegangen sind seit der Katastrophe. Das Erdbeben und der darauf folgende Tsunami war ein furchtbares und unaussprechliches Ereignis. Es war unglaublich wie die Menschen dort zusammengehalten und sich weitergeholfen haben. Und die Kunst kann hierbei behilflich sein. Durch sie öffnen sich Tore zum Gespräch und Austausch, zum gemeinsamen Erfahren. Es waren alle Leute da bei unserer Aufführung am Strand: die Fischer, die Schüler, die Chöre und Kapellen, um diese »Lichtbotschaften« als



Zeichen zu setzen. Und dann haben wir unsere Musik gespielt und vorgetragen.

Aus dem Projekt *Comfort Ye*, bei dem Cathy Milliken mit Jugendlichen einer township von Johannesburg arbeitete. (Foto: Yassar Booley)

Perspektivwechsel ermöglichen

M.R.: Der deutschsprachige Musikvermittlungsdiskurs und auch die kulturelle Bildung gehen stark vom Individuum aus. Es geht um Selbstwirksamkeit und Selbstermächtigung, also um Prozesse, wie ich mich als Individuum in einer Gruppe finde und auch meine Stärke erfahre. Bei dem, was Du beschreibst, wird das gemeinsame Musizieren eher zum Ansatz, gesellschaftliche Selbstverständigungsprozesse auszulösen und zu gestalten. Es geht um »community building« und Du sprichst von sozialen Heilungsprozessen. Siehst Du hier das besondere Potenzial der Projektarbeit?

C.M.: Ich mache diese Arbeit nicht wegen der Heilung, sondern als Kunstform, da ich Musikerin bin. Aber wenn das ein Effekt der Arbeit ist, so, wie möglicherweise damals in Japan, ist das gut. Sehr wichtig ist immer der Kontext, in dem man seine Arbeit ausführt. Man muss das Konzept des Projekts genau auf die Begebenheiten und Bedürfnisse aller abstimmen – und gleichzeitig bereit sein, diese Struktur auch wieder zu verlassen, wenn es sich zeigt, dass sich das Projekt anders entwickelt. Entscheidend ist, dass es eine »Wir-Absicht« gibt, keine »Ich-Absicht«. Das Wir, das sich da bildet, ist viel wichtiger. Dieses Wir bedeutet auch, eine Verpflichtung gegenüber der Teamarbeit einzugehen, wobei man unter Umständen etwas aufgeben muss, um danach das Mehr von diesem Wir zu erfahren.

M.R.: Wie wichtig sind in dieser Arbeit die Kompositionsansätze der 1960er und 70er Jahre, die mit offenen Formen und partizipativen Ansätzen experimentiert haben, die aber im Konzertleben kaum noch präsent sind?

C.M.: Ich finde sie enorm wichtig. Dieses Experimentierfeld der 60er und 70er Jahre macht ein Angebot an ein Publikum, zu kommen und teilzuhaben an einem außergewöhnlichen Ereignis, das möglicherweise etwas mit uns macht. Und irgendwie ist es doch das, was man möchte mit Musik oder Theater: einen Perspektivwechsel ermöglichen.

M.R.: Arbeitest Du also auch ganz direkt mit Stücken von Cardew, Globokar, Schnebel et cetera?

C.M.: Ja, oft. Entweder bringe ich diese Partituren direkt mit ein, oder ich stelle entwickelte Strategien oder Gerüste vor, zum Beispiel wenn in einem Projekt zwar Ideen kommen, es aber an Wissen fehlt, wie man sie strukturieren kann. Dann kann man sagen: »Schaut, es gibt Komponisten, die haben das soundso gelöst.« Also gebe ich manchmal Werkzeuge hinein während des gemeinsamen Arbeitsprozesses. Das Wissen ist einfach da, und es ist manchmal interessant, es aufzugreifen. Die Rolle eines Ratgebers muss man aber auch schnell wieder ablegen können. Wenn es sich für den Prozess als nicht relevant herausstellt, dann weg damit!

M.R.: Du arbeitest in Deinen Projekten oft damit, dass die Teilnehmenden auf der Bühne sehr persönliche Geschichten erzählen. In *Comfort Ye*, das Du mit Jugendlichen einer township in Johannesburg gemacht hast, sind das teilweise sehr intime und harte Geschichten aus der Realität der Teilnehmenden, die

sie bisher noch nicht einmal ihren Freunden erzählt haben. Wie gehst Du damit um, so dass sich die Teilnehmenden damit gut fühlen und sie nicht ausgenutzt oder vorgeführt werden? Welche Rahmenbedingungen müssen dafür gegeben sein?

C.M.: Es gibt eine Art »ethics of projects«. Also einen besonderen Bedarf an Aufrichtigkeit und Wahrheit im Umgang miteinander. Denn die Teilnehmenden müssen das Gefühl haben, wertgeschätzt zu werden. Sie sind nicht dafür da, für ein Projekt schnell Ideen zu liefern, sondern sie sind in einer Situation, in der ihre Bedürfnisse und ihr Input erste Priorität haben. Diese Ethik bedeutet zum Beispiel auch, dass nichts versprochen wird, was seitens der Projektleitung nicht eingehalten werden kann. Wenn also zum Beispiel versprochen worden ist, dass es um einen geteilten kreativen Prozess geht und um geteilte Autorschaft, dann muss das auch eingelöst werden. Der Projektrahmen muss für alle Beteiligten transparent, klar und zugänglich sein. Denn die Beteiligten geben etwas Wunderbares, nämlich ihr »commitment«: Sie begeben sich mit vollem Vertrauen in etwas hinein, von dem sie nicht wissen, was es sein wird. Es gibt ein großes Maß an Unbekanntheit und Risiko. Da gibt es Angst und eine Menge Vertrauensvorschuss. Und damit muss man umgehen können. Nach meiner Erfahrung gibt es also zwischen dem Sozialen und dem Künstlerischen gar keinen Spagat, sondern ein Kontinuum: die partizipative Musik als Kunstform. ■

We are all stars –Abschluss in Zusammenarbeit mit dem Lichtkünstler Chris Wainright, bei dem sich alle Leute aus dem Ort als Mitwirkende und Zuschauer erstmals nach der Katastrophe wieder am Strand getroffen haben. (Foto: Chris Wainright)

